

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI**

**BİR *DIFFÉRANCE* EYLEMİ OLARAK SEVİM BURAK'IN DRAMATİK
METİNLERİ**

Tezli Yüksek Lisans Tezi

Zeynep Kızılgöl Topaloğlu

Ankara, 2021

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI**

**BİR *DIFFÉRANCE* EYLEMİ OLARAK SEVİM BURAK'IN DRAMATİK
METİNLERİ**

Tezli Yüksek Lisans Tezi

Zeynep Kızılgöl Topaloğlu

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber

Ankara, 2021

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANABİLİM DALI
(TİYATRO KURAMLARI, ELEŞTİRİ VE DRAMATURGİ)

BİR *DIFFÉRANCE* EYLEMİ OLARAK SEVİM BURAK'IN DRAMATİK
METİNLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

1- Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber

2- Doç. Dr. Abdülkadir Çevik

3- Dr. Öğr. Üyesi Şebnem Sözer

İmzası

Tez Savunması Tarihi


29.01.2021

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber danışmanlığında hazırladığım “Bir *Différance* Eylemi Olarak Sevim Burak’ın Dramatik Metinleri” (Ankara.2021)” adlı yüksek lisans - doktora/bütünleşik doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih:
Zeynep Kızılgöl Topaloğlu

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	2
GİRİŞ.....	4
I. BÖLÜM: <i>DIFFÉRANCE</i>'İN OLUŞUM SÜRECİ “YAPI”SI VE İŞLEVİ	
I.1. DERRİDA: NEYE/NEDEN/NASIL KARŞI?	12
I.2. <i>DIFFÉRANCE</i> ?	20
I.3. <i>DIFFÉRANCE</i> , DİL, YAZI VE METİN	34
II. BÖLÜM: BİR DİKİŞ İĞNESİNİ KUCAKLAMAK	
II.1. “KARAKTER” İN (S/G)ÖZÜ	51
II.2. UZAM-AN OYUNLARI	77
II.3.  / DİL	99
II.4. “GERÇEK DEDİĞİN...”	113
SONUÇ	132
ÖZET	138
ABSTRACT	139
KAYNAKÇA.....	140

ÖNSÖZ

Her şey daha en başından belliydi. Çocukluğumda kendi kendime anlattığım hikayeler, şimdi bu çalışmaya dönüştü. Kendimi bildim bileli hep kendini, derdini anlatma ve anlaşılma çabası içinde oldum. İşte bu yüzden aklım dile düştü ve böylece dönüp dolaşıp tiyatroya döndüm. Beni en çok etkileyen şey onun dilinin - ki bu sadece kâğıda yazmak için kullanılan olağan göstergelerden ibaret değildi- bir temas/iz an'ı kurmak adına barındırdığı imkanlar oldu. Tüm zamanların ve uzamların ötesinde, dile sığmayan her şeyi içine alabilecek -aslında bildiğimiz her şeyi içine alabilecek- kadar geniş bir tek an. Bu büyüleyiciydi ve bu büyüünün peşinden buraya kadar geldim.

Her metinde olduğu gibi elbette bu metnin de yazanından başka yoldaşları oldu. Anlayışı, sabrı ve hoşgörüsüyle bu tezi ve şu anda durduğum yeri mümkün kılan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber'e, içinden gün ışığı sızmayacak denli karanlık ve kuytu ormanlarda yolumu kaybettiğim en çaresiz anlarımda bile, benden asla ümidini kesmeyen ve varlıklarıyla bana cesaret veren canım kardeşim Candan Kızılgöl Özdemir'e, sevgili eşim Onur Topaloğlu'na ve can dostum Zeynep Erdal Öztopanlar'a çok teşekkür ederim. Her şeyden ö(te/n)de canıma can katan, beni bambaşka bir insan yapan oğlum Toprak Bilge'm, o muzur ellerin ve sürekli soran meraklı gözlerin hep üzerimde olsun, sen olmasaydın dünyanın yükü taşın(a)maz olurdu.

Ve beklenmedik bir şekilde yollarımızın ayrıldığı sevgili hocalarım ve dostlarım, tüm unvanlardan, sıfatlardan ve adlardan azade insan olarak iyi ki dokunduk birbirimize ve iyi ki o büyülü anlarda var olduk. İyi ki var(d/s)ımız... Bilin ki, bu tezi mümkün kılan o büyülü anlardı.

Canım Sevim, saç ol. Sen olmasaydın, böyle düşünüp, dünyaya böyle bakmasaydın ve en önemlisi böyle yazmasaydın şimdi ne yapıyor olurdum hiç bilmiyorum. Eğer beni duyuyorsan seni anladığımı bil isterim. Ama biliyorsun ki anlatmak çabası hiç bitmeyen bir iş, anlatmak çabası hep baki.

GİRİŞ

“Yapıbozum (deconstruction) bir devinimdir ve bir devinime erişilmesidir: durmayacak, sonlanmayacak, aynılaştırılmayacak bir yazıya erişilmesidir.”¹

Jacques Derrida'nın yazısında söz konusu olan şey, var olmayanı kaydetmek ve bunu yaparken de bu eylemin tam anlamıyla imkânsız olduğunu kabul etmektir. Bir düşünce eylemi olarak Derrida'nın yazısının konusu, var olmayanın kaydının imkânsızlığını onun kaydının biçimi olarak kaydetmektir.²

Derrida'ya göre dünya deneyimi daima, etine kemiğine kadar, bedenimizde, cinsiyetimizde, vs. damgalanmış olduğumuz söylemsel bir dayatma deneyiminden ibarettir. Bir dünyada olmak demek, söylemler tarafından damgalanmış olmak, demektir. Ancak yine de söylemsel dayatmanın biçimi ne olursa olsun, bu dayatmadan kaçan, kaçış noktası diyebileceğimiz bir nokta vardır. İşte düşüncenin veya yazının bitmek bilmez uğraşısı bu noktanın yerini belirlemektir. Ancak burada yerini belirlemekten kasıt onu yakalamak değildir. – ki onu yakalamak yitirmek olurdu.- Mesele burada kaçmakta olanı/bir kaçışı yakalamak, kaçış noktası olarak kaçışı yakalamaktır. Ancak onu yakalamak yok etmek olacağından kaçış noktası olarak kaçış noktası yakalanamaz, yalnızca yeri belirlenebilir/gösterilebilir/işaret edilebilir. İşte Derrida'nın yazısı bu işe taliptir.³

¹ Derrida, Jacques, “İz ve Yokluk”. *Cogito Dergisi*: 47-48. Çev: Ahmet Soysal. Yapı Kredi Yayınları, 2006. s. 254.

² Badiou, Alain. *Fransız Felsefesinin Macerası*. Metis Yayınları. 2012. s. 137.

³ A.g.e., s.137-138.

Buna göre her görünme, bir kayboluşa, anlamın içinde kaçan, kaçış yerini belirleyebileceğimiz/gösterebileceğimiz/işaret edebileceğimiz ve fakat bundan fazlasını yapamayacağımız bir gözden kayboluşa yaslanır. İşte Derrida'nın yazıya dair söylediği budur: Kaçış noktasını ölümü pahasına yakalamak. Kaçışa dokunmak istemiyorsanız, o zaman tek yapmanız gereken yerini öyle bir belirlemektir ki söylemsel dayatma, dilin kısıtlayıcılığı kaçış alanının her şeyi kaplamasını önlesin. *Yapıbozum*, temelde, kaçış alanının veya kaçış noktasının bulunduğu alanın belli bir şekilde sınırlandırılmasını sağlayabilecek işlemlerin bütünüdür. Kendi eylemi içindeki *différance* ise, elbette varlık ile olan arasındaki her türlü karşıtlıktan kaçış noktasında bulunandır; hiçbir suretle karşıtlık figürüne indirgenemez. İşte Derrida'nın arzusu da, bir yerin var olmayanının, kaçış noktasının kaçışının yerini belirlemek ve bir andan bile daha kısa bir süre için onunla temas kurmaktır.⁴

Alain Badiou'ye göre metafiziğin en büyük yanılgısı var olmayı hiçbirle özdeşleştirmiş olmasıdır. Zira var olmayan, tam da vardır. Hatta mutlak olarak vardır. Varlığından emin olabileceğimiz yegâne şey var olmayandır. Bu yanılgı var olmayanın hiçbir şey olmayan olarak algılanmasından kaynaklanır. Şüphesiz var olmayan hiçtir. Ama bu hiç olma hali bir yerlere ya da bir dünyaya has olmama halidir. Bu durumda her koşulda var olmama halinin oluşu ıskalanmış olur. Onun olduğunu söylemek, olmadığını, olmadığını söylemek de olduğunu her zaman ıskalar. Bu var olmayanın durumunun hiçbir ikili karşıtlık terimiyle açıklanamayacağı anlamına gelir. Çünkü buna dair her çaba varlıktan var olamayışa ve var olmayıştan varlığa kaymaya mahkûmdur. Bu bir şeyin hem kendisi olma hem de olmama halidir, bu olmakla var olmak arasındaki kaymadır.⁵

⁴ Badiou, Alain, a.g.e., s.138-141.

⁵ A.g.e., s.142.

Derrida bu kaymayı dile yerleştirmiştir. Ona göre, her hakiki kelime varlık ile varoluş arasındaki bir kaymadır. Kaymanın gösterilmesi var olmayanın arzusunu/var olmayana dair arzuyu içinde taşır. Kaçış noktasını belirleyebilmek/gösterebilmek/işaret edebilmek için, dili kaırmanız gerekir. Bir kaçış diliniz olmalıdır. “*Dilde var olmayanı gösterme işini ancak var olmamaya tahammül edebilen bir diliniz olursa organize edebilirsiniz.*”⁶

Sevim Burak dilin sınırlarını zorlayan, dili radikal bir biçimde kullanan bir yazar olarak bilinir. Ötekilere ait, hep öteki kalan bir dil kurma çabası ve bu çabanın onu taşıdığı biçimsel tercihleri nedeniyle de anlaşılmaya/tanımlanmaya/sınıflanmaya direnen formda metinler üretmiştir. abası, dünyada var olmayanın/ötekinin metafizik dildeki yokluğunu belirleyen/gösteren/işaret eden, var olmayan, var olmaktan kaçan, kayan bir dil icat etmek üzerinedir. Dildeki bu arayışı, gerçekçi tiyatronun kurmaya çabaladığı Gerçeklik/Gerçek yanılısamasına hizmet eden dramatik yapıyı silip, yeniden yazarak oluşturduğu dramatik metin “yapısı”nı da şekillendirmiştir. Çünkü metafizik dil(le/de) kurulan böyle bir metin hep belli bir zamanın ve mekânın içinden konuşup, hep bu belli zamana ve mekâna işaret ederken, vadettiği mevcudiyetin/anlamın/bütünlüğün asla erişilemeyecek bir uzamda yerleşik halde bizi beklediğini iddia eder. Buradan hareketle, var olduğu iddia edilen mevcudiyetin/anlamın/bütünlüğün aslında sürekli olarak, o zamana ertelenme ve oradaya ötelenme halinde olduğu söylenebilir. Asla ele geç(irile)meyen ve tanımlan(a)mayan olsa da mevcudiyetin/anlamın/bütünlüğün varlığı kabul edilmelidir. Dramatik metnin üzerine kurulduğu bu merkez/kaynak/köken yanılısaması, *diffrance* eylemini oluşturan, az önce sözünü ettiğimiz, zamansal

⁶ Badiou, Alain, a.g.e., s.142-143.

ertelemeye uzamsal ayrımı yok sayarak, gözlerden uzaklaştırırken, aslında metnin/sahnenin üzerine kurulduğu merkezin/kaynağın/kökenin na-mevcudiyetine/yokluğuna işaret eden *différance* eylemini de örtmüş/perdelemiştir. İşte Sevim Burak'ın dildeki arayışı *différance*'in açığa çıkması için uygun koşulları hazırlarken, kendi yazma biçimini de bir *différance* eylemi haline dönüştürmüştür. Burak bunu yaparken dramatik metni merkezsizleştirerek onun tüm konvansiyonlarını iptal eder ve onu yeniden tanımla(n)maya zorlar. Böylece yazma biçimiyle Burak, metafizik dil ve düşünme biçimine dayanan klasik dramatik metnin sınırlarını göze getirir/ifşa eder.

İşte bu nedenle Burak'ın çabası, tıpkı Derrida'nın ki gibi, anlaşılması güç olduğu kadar kıymetlidir. Metafizik düşünme sisteminin yasalarının bizi kuşattığı, bize ait olmayan bir dile mecbur edildiğimiz, ısrarla var olmanın/kalmanın altının çizildiği bir dünyada var olmamayı göze alarak, var ol(-a)mayanı gösterme işini üstlenen bir dil için çabalar Burak. Çünkü metafizikle kuşatılmış bir dilde, onun belirlemek/göstermek/işaret etmek istediklerinin karşılığı ancak yokluk ve sessizliktir. O da bir kaçış dili bulur kendine, metafizikle kuşatılmışlığının farkında olan, sürekli metafizikten kaçan bir kaçış dili.

Onu anlama çabası ise hem akademide hem de edebiyat dünyasında yeni değildir. Hatta çabasının üzerine söylenmiş oldukça fazla söz vardır. Bu sözlerin büyük bir çoğunluğunu ise Freud'un tekinsizlik kavramı, feminist edebiyat kuramları ve minör edebiyat okumaları üzerinden söylenenler oluşturmaktadır. Bu çalışma içinde ise, önceki çalışmalardan farklı olarak Sevim Burak'ın yazma biçimine odaklanılacaktır. Bir yandan Burak'ın yazma eyleminin bir *différance* eylemine dönüştüğü göz önüne sunulurken, bir yandan da bu eylemin oluşumu ve imkânları kavranmaya çalışılacaktır. Bunu yapabilmek içinse, öncelikle

Derrida'nın *différance* eylemini nasıl açıkladığı ve bu doğrultuda *différance*'ın nasıl işlediği göz önüne sunulmaya çalışılacaktır. Ardından da Burak'ın dramatik metinlerine dönerek, *différance*'ı açığa çıkaracak koşulların bu metinlerde nasıl hazırladığını, Burak'ın yazma biçiminin *différance* eylemine nasıl dönüştüğünü ve bu yazma biçimiyle üretilen dramatik metinlerin imkânlarının neler olabileceği araştırılacaktır. Böylece Sevim Burak'ın dramatik metinleri üzerinden *différance*'ın dramatik metindeki ve metnin dildeki imkânları da değerlendiriliyor olacaktır. Bunu yapmak, bir yandan Burak'ın var olmamayı göze alarak, var ol(-a)mayan gösterme işini üstlenen diline işaret etmeyi sağlarken, bir yandan da ötekinin metafizik dildeki yokluğunu belirleyen/gösteren/işaret eden, var olmayan, var olmaktan kaçan, kayan bir dil üzerine kurulu yeni bir dramatik metin formu üzerine de düşünme imkanı sağlayacaktır.

Tüm bunları hayata geçirebilmek içinse akademik bir çalışmanın temel amacının, belli kavramları ve kuramları kullanarak tezini en iyi şekilde ortaya koyabilecek yapıyı kurmak olduğunu hatırd tutabilmek gerekmektedir. Ancak hepimizin bildiği gibi Derrida söz konusu olduğunda kavramlardan, kuramlardan ve yapılardan konuşmak o kadar da kolay değildir. McGill bu zorluğu, Derrida'nın metinlerinin çoğunun bir "tez" ya da bir "konum" sunuyormuş gibi görünmesine rağmen, bir daha dönüp bakıldığında bunların artık görülemez olduğunu belirterek dile getirmektedir. McGill'e göre Derrida'da göz-karşıtı, mekân karşıtı tavır o kadar radikaldir ki bütün konumlar görünür hale gelir gelmez siliniyor gibidir. İşte bu nedenle de karşı karşıya kalınan artık sadece silik bir anlam hayaletinden ibaret yapılar olmaktadır.⁷

⁷ McGill, Allan. *Aşırılığın Peygamberleri*. Çev: Tuncay Birkan. Bilim ve Sanat Yayınları, 1998, s. 382.

Görüldüğü gibi Derrida'nın düşünme biçiminden hareketle bir tez dile getirmeye çalışmak onu yanlış anlamının tuzağına düşme ihtimalini ortaya çıkartmaktadır. Tezini *différance* üzerine kurmayı amaçlayan bu çalışma içinse, atılan her adımın farkında olmak ve bu adımlar arasındaki bağlantıları bir yanlış anlama tuzağına düşmeden kurmaya çalışmak, az önce sayılan nedenlerle hayati önem taşımaktadır. Bu doğrultuda, Derrida'nın düşünme biçimi içerisinde farklı şekillerde ve sürekli olarak karşımıza çıkan *différance*'ın oluşum sürecinin ve işleyişinin kavranabilmesi adına, çalışmanın birinci bölümünde öncelikle *différance*'ı barındıran ve açığa çıkartan düşünme biçiminin neye karşı ve nasıl örgütlendiğinden ana hatlarıyla söz edilmektedir. Ardından Derrida'nın *différance* metnine yapılacak bir yakın okumayla *différance*'ın doğası ve nasıl eylediği kavranmaya çalışılıp, bu doğanın ve eyleme biçiminin dil, yazı ve metin üzerindeki, dolayısıyla da anlamın oluşumu üzerindeki etkileri kısaca incelenmektedir.

Derrida'dan başımızı çevirip, Sevim Burak'a baktığımızda ise metafizik sisteme karşı, *différance*'ı açığa çıkaracak ortamı hazırlayacak denli büyük bir meydan okuma görürüz. Burak'ın dramatik metinleri bu meydan okumayı, özneyi, zamanı-mekânı ve uzamı, dili, gerçeği ve anlamı örgütleme biçimleriyle, dramatik metin konvansiyonunu içte içe yıkıma uğratarak dile getirirler. Bu doğrultuda Burak'ın bu cesurca girişimi, metafizik içerisinden türeyen tiyatro anlayışını, daha doğrusu tiyatronun metafiziğini, yıkma girişimi olarak da okunabilir. Çünkü bu eylem sonucunda Gerçeklik/Gerçek yanılması üreten dramatik metnin gizli saklı neyi var neyi yoksa ortaya dökülür. Bu katılma/kalıplaşma karşıtı tavır, kendisi de bir parçası olduğunun bilincinde olduğu metafizikten sürekli bir kaçıştır. Sürekli bir öteki kalmaya çaba, var olmamaya tahammüldür. Burak'ın "gerçek" arayışının, bu arayışa olan tutkunluğunun temelinde bu yatar. Her defasında farklı bir kaçış

yolu bulma, zamansal ve uzamsal ilişkilerinde anlam kazanan bir “gerçeklik” ve böylece de bildiğimiz, o büyük harfle başlayan Anlam’ın sonu.

Ancak metafizikten kaçmak ve sürekli bir var olmama halinde kalmak o kadar da kolay değildir. Çünkü bu hal de bir “olma”yı barındırır ve her türlü olma fikri bir metafizik kurar. İşte bu yüzden Derrida’yı incelerken gösterdiğimiz dikkati Burak’ın dramatik metinlerini incelerken de göstermek gerekir. Onlarla ilgilenirken, bu metinlerin mevcuda gelmekten kaçınan, kendisini sürekli bir yoklukla yaralayan ve her fırsatta bu yara izlerini sergilemekten korkmayan metinler oldukları unutulmamalıdır. Bu doğrultuda çalışmanın ikinci bölümünde öncelikli olarak Sevim Burak’ın dramatik metinlerinin kalbine yerleşmiş *kararlaştırılmazlık’a* (*undecidability*)⁸ değinilecektir. Ardından merkezin/kaynağın/kökenin bu metinlerdeki varlığının tartışmalı hale gelmesiyle birlikte, Burak’ın dilinin ve kurduğu metin yapısının bu durumdan nasıl etkilendiğine ve bu etkilenimin dramatik metin konvansiyonuna neler yaptığına, orada hangi taşları yerinden oynattığına bakılacaktır. Bu yollardan geçtikten sonra, son olarak da metinlerde “gerçek”in kurulumunun sözünü ettiğimiz süreçlerden nasıl etkilendiği ve Anlam’ın sonunun nasıl geldiği, bu sonun neyin başlangıcı olabileceği üzerinde durulacaktır. Tüm bunları yaparken de Burak’ın yazma

⁸ Metafizik düşünme biçimde köarar, ancak, bir kararın hep başka türlü de olabilme koşulunun/ihtimalinin hayalet benzeri niteliğinin, yani *kararlaştırılmazın hayaletinin* görmezden gelinmesi/yok sayılmasıyla mümkün olur. Böylece kararın nihai olarak görülmesiyle onun getirdiği/getireceği sorumluluktan da kaçılmış olur. Buradan hareketle aslında her kararın *kararlaştırılmazın hayaletiyle* yüzleşmesi ve dolayısıyla da *kararlaştırılmazlıkta* kalması zorunludur. Derrida *kararlaştırılmazlıkla* ilgili tartışmayı yürütürken tabii ki her karardan söz etmez çünkü, her kararın getirdiği sorumluluk aynı ölçüde değildir. Tartışma bu nedenle çoğunlukla hukuk kavramı içerisinde yürütülür. (Ayrıntılı bilgi için Lucy, Niall. *A Derrida Dictionary*. Blackwell Publishing, 2004, s. 147-152.) Bu çalışmada ise kararlaştırılmazlık/kararverilemezlik hukuk kavramı içinden değil, dilin çok anlamlılıklar üretmesi, dilin kararlaştırılmazlığı/kararverilemezliği içinden kurulmuştur.

biçimiyle üretilen dramatik metinlerin imkânlarının neler olabileceği sorusu hep yedekte tutulacaktır.

Derrida var olmayanı yazı edimi olarak, kayma olarak *différance* 'a sermeye çalışmıştır. Buradan hareketle Badiou de var olmayanı sermeye çalışır ve bunu "e"yi "a"ya kaydırarak yapar.⁹ Bu kayma, bir yandan var olmayanı belirleyebilirken/gösterebilirken/işaret edebilirken bir yandan da onu dünyevi var olmama halinde, yine de indirgenemez varlık olarak bırakır. Çalışmada amaçlanan Badiou'nün var olmayanı "e"yi "a"ya kaydırarak sermeye çalıştığı gibi, Sevim Burak'ın da var olmayanı yazı edimi olarak, kayma olarak dramatik metinlerine nasıl sermeye çalıştığını göstermektir. İşte bu, durmayacak, sonlanmayacak, aynılaştırılmayacak bir yazı, *yapıbozum* 'dur. Ve şüphesiz ki bu yazı büyük bir mücadele gerektir(-miş)ir.

⁹ Badiou, Alain, a.g.e., s.143.

I. BÖLÜM: *DIFFÉRANCE*'IN OLUŞUM SÜRECİ “YAPI”SI VEİŞLEVİ

I.1. Derrida: Neye/Neden/Nasıl Karşı?

Derrida'nın temelde mücadele ettiği şey, Madan Sarup'a göre '*dolaysız bir kesinlik alanı*'nin varlığına dair sarsılmaz inançtır.¹⁰ Sarup'un burada '*dolaysız bir kesinlik alanı*' derken işaret ettiği yerin, Derrida'nın üzerine tüm bir anlamlar hiyerarşisinin inşa edilebileceği sarsılmaz bir temele, bir ilk ilkeye, sağlam bir zemine dayanan tüm düşünce sistemlerini dâhil ettiği, '*metafizik¹¹ alan*'ı olduğu söylenebilir. Derrida'ya göre bu tür ilk temel/ilke yaratma güdüsü tarihimize yerleşmiştir ve en azından şu an için ortadan kaldırılabılır ya da görmezden gelinebilir değildir. Bu düşünme biçimi tarafından üretilen temellere/ilkelere yakından bakıldığında ise, onların belli bir sistemi dışarıdan destekleyen şeyler değil bizzat sistemin ürünleri oldukları ve genellikle dışladıkları şeylerle tanımlanarak, ikili karşıtlık-la/-ta kuruldukları görülebilir. Bu tür karşıtlıklar ayakta kaldığı sürece de sözünü ettiğimiz temelleri/ilkelere üreten, metafizik düşünme

¹⁰ Sarup, Madan. *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Bilim ve Sanat Yayınları / Ark, 1997, s. 59.

¹¹ Yunanca, sonra, öte, üst anlamlarına gelen *meta* sözcüğüyle, doğa ve maddesel olan anlamlarını veren *phusika* sözcüğünden meydana gelmiştir. Sözcük olarak *doğüstü* anlamını verir. Sözcüğün ilk kullanımı da bu doğrultuda, fiziğin üstünde, ötesinde ya da dışında sayılan düşünceyle ilgili, düşünsel bir anlam taşır. Bu anlam onu giderek *idealizme* ve *spiritüalizme* yaklaştırmıştır. Yüzyıllar boyunca, hep doğadışı niteliğini sürdürerek, çeşitli anlamlarda kullanılmış ve çeşitli zamanlarda *felsefe*, *teoloji*, *ontoloji* ve *epistemoloji* deyimleriyle anlamdaş kılınmıştır. Bu anlamdaşlığın nedeni olarak, bahsi geçen bilimlerin metafizik yapıyı sayılması veya metafizik yapıya dahil edilmeye çalışılması gösterilebilir. Giderek, nesne ve olguları değişmez, birbirinden bağımsız olarak ele alan bir düşünme yöntemine dönüşmüştür. (Bkz. Hançerlioğlu Orhan. *Felsefe Sözlüğü*. Remzi Kitabevi, 2011, s.258-259.)

biçiminin bir sonucu olarak görülebilecek sistem(ler) de ayakta kalmaya devam edecektir.¹²

Bu sistem(ler)de çoğunlukla, şimdi ve buradaki mevcudiyetin insana, geçmiş ve geleceğin belirsizliğinin ötesinde, deneyim anının ve deneyimlenen dünyanın kesin bilgisini sunduğu düşünülür. İşte Derrida az önce sözünü ettiğimiz 'dolaysız bir kesinlik alanı' nın yani, 'metafizik alan' ın imkânını reddederken, şimdi diye tanımlanabilecek belirli bir 'an'a karşılık gelen bu mevcudiyet düşüncesini de reddeder. Bu noktada kendisinden şüphe edil(e)meyen bir *kesinlik alanı* olarak görülebilecek mevcudiyet düşüncesi, şimdi ve buradaki mevcudiyete tanıdığı üstünlük neticesinde dolaysız olduğuna inandığı konuşmaya, yazı karşısında hep bir öncelik tanımıştır. Bu düşünme biçimine göre, iç sesimizle gerçekleştirdiğimiz bir konuşmada kendimizle konuştuğumuzu duyumsarken, konuşma anında konuşmanın anlamının yakalandığı ve bu anlam üzerine herkes tarafından kabul edilen ortak bir karara varıldığı yanılgısını yaşarız. İşte bu yanılgı mevcudiyeti ele geçirdiğimizi düşünmemize neden olur.

Bu yanılgıya yol açan düşünme biçiminden doğru bakıldığında, bir aracı konumunda kalan yazı karşısında, doğrudan an'a ve mevcudiyete bağlanan konuşmanın üstün bir konuma yükseltilmesi olağandır. Derrida, *sesmerkezcilik* (*phonocentrism*) adını verdiği bu durumu mevcudiyetin kaçınılmaz bir sonucu olarak görür¹³ ve bu nedenle de onun temel ilgilerinden birisini, az önce sözünü ettiğimiz, metafizik düşünme biçimi tarafından üretilen, dışladığı şeyle tanımlanarak, ikili karşıtlık-la/-ta kurulan temellerden/ilkelerden birisi olarak görülebilecek, konuşma ve yazı arasındaki bu hiyerarşik ilişki oluşturur. İşte bu

¹² Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çev: Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, 2011, s. 143.

¹³ Sarup, Madan. a.g.e., s. 59-61.

konuşmanın yazı karşısındaki önceliğinin reddi Kathleen Wheeler için, Derrida'nın dilin bir dış gerçekliğe, kendi dışındaki nesnelere, bir aşkın gösterilene yapılan göndermeyle anlam kazanabileceği/anamlı olabileceği düşüncesini *yapıbozuma* uğratma arzusunun dile gelişidir.¹⁴

Metafizik düşünme biçimi tarafından şekillendirildiğini iddia ettiği Batı felsefesinin, hemen her zaman konuşma üzerine yoğunlaştığını, sesin üstünlüğü karşısında ısrarcı olduğunu ve sesi *mevcudiyetin* önemli bir kanıtı olarak benimsediğini göz önünde bulundurarak Derrida, Batı felsefinin *sesmerkezli* olduğu kadar, *sözmerkezli* (*sözmerkezcilik-logosantrizm*) olduğunu da ileri sürmüştür. Derrida *sözmerkezli* “kavramı”nı, metafizik düşüncenin ürettiği sistem(ler)i neyin belirlediğini öne çıkartarak, söz konusu sistem(ler)in bir ortak akla bağımlılığını ortaya koymak için kullanır. Buradan doğru bakıldığında Batı felsefesinin bütün inançların temelinde yatan bir öz ya da doğruluğa inandığını ve bu nedenle de kaynak/köken olarak gösterilen öz ya da doğruluğun dengesini koruma çabası içerisinde şekillendiğini/işlediğini söylemek yanlış olmayacaktır.¹⁵

Derrida'nın tarihimize yerleştiğini iddia ettiği ilk temel/ilke yaratma güdüsü de işte Batı felsefesini belirleyen bu inanç ve çaba çerçevesinde açıklanabilir. Şeyleri bu şekilde belli bir kaynaktan doğan ve bir son noktaya yol alan olarak tanımlamaya çalışmak beraberinde, anlamın da belli bir hiyerarşiye göre tanımlanmasını/düzenlenmesini getirir. Anlamın bu tanımlanışı/düzenlenişi ise, bir şey ve dışladığı şey, biri ve diğeri arasında karşıtlık(la/ta) açığa çıkar. İşte Derrida'ya göre anlama bu biçimde yaklaşmanın bir sonucu olarak ortaya çıkan ikili karşıtlıklara dayalı anlam hiyerarşisi ve anlamın asli unsuru olarak kabul gören

¹⁴ Wheeler, Kathleen M. *Romantizm, Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon*. Çev: Hüsametdin Arslan. Paradigma Yayıncılık, 2011, s. 190.

¹⁵ Sarup, Madan. a.g.e., s. 62-63.

kaynak/köken fikri birer kurgudan ibarettir. Bu da onların *yapıbozuma* uğratılabileceği anlamına gelir.

İşte *yapıbozum* bu kurguların altının nasıl oyulduğunun veya metinsel anlam süreçleri içerisinde bu kurguların birbirlerinin altını nasıl oyduğunun gösterilmesini sağlayan eleştirel işlem olarak düşünülebilir.¹⁶ Belki de bu nedenle Wheeler *yapıbozum*u “*anlam kavramını özgürleştirme*” olarak tanımlar. *Yapıbozum* vasıtasıyla Derrida, karşıt terimler arasındaki aralıkta/boşlukta o ana dek görülmemiş ve adlandırılmamış bir halde durup kavramların yapılarını/düzenlerini bozan oyuna işaret ederek, tanıdık hiyerarşileri¹⁷ ve ikili karşıtlıklar(la/da) kurulan kaynak/köken fikrini alt-üst eder. Vincent Leitch’e göre bu alt-üst etme işleminin iki aşaması vardır. Bu aşamalardan ilki, geleneksel yöntemler/uygulamalar aracılığıyla metne içkin değişmez hakikatlerin açığa çıkarılmasıdır. İkinci aşama ise, metnin bu kendi değişmez hakikatleri üzerine/içine kapalı olma halinin barındırdığı belirsizlikleri ve tutarsızlıkları açığa çıkarıp, bu defa metnin aleyhine kullanarak, onun çöküşünün başlatılmasıdır. İşte Leitch, bu iki aşamadan yola çıkarak *yapıbozumun* formülünü konvansiyonel olarak düşünülebilecek birinci aşamayı oluşturan tekrarlar, yıkıcı olarak düşünülebilecek ikinci aşamayı oluşturan altını oyma/temelini sarsmanın birlikteliği olarak tanımlar.¹⁸

Wheeler içinse *yapıbozum* genelde otoritenin reddiyle başlar ve bir tercih olarak ortaya çıkmaz. Çünkü bir şey yapıbozuma uğratılıyorsa, bu yapıbozuma uğratılabilir oldukları için böyledir. Wheeler bu noktada Derrida’nın *yapıbozum* tanımıyla ilgili yaklaşımlarından birini aktarır. Bu yaklaşıma göre eğer

¹⁶ Eagleton, Terry. a.g.e., s. 143.

¹⁷ Leitch, Vincent B. *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. Columbia University Press, 1983. s. 180.

¹⁸ A.g.e., s. 175-177.

yapıbozumunun herhangi bir şeyden ibaret olduğu söylenecekse “*yapısını bozma* (*deconstructing*), *konumundan etme* (*dislocating*), *yerinden etme* (*displacing*), *eklemlerini sökme* (*disarticulating*), *bağlantısız hale getirme* (*disjoining*), *-dır’ın* (*is*) *otoritesiyle bağıni koparma*”dan ibaret olduğu söylenebilir. Çünkü tüm bunlar, genel öz veya özdeşlik (*identity*) kavramının görünüşteki nüfuz edilemezliğini açmamıza ya da çözmemize yardım edebilir. Wheeler’in Derrida’dan aktardığı bu yaklaşıma rağmen yine de *yapıbozumun* bir temel özelliğe, hedefe veya biçime indirgenemez olduğu akılda tutulmalıdır. Bunun nedeni *yapıbozumun* daima bir bağlam içinde *différance*, *pharmakon*, *iz* (*trace*), *ek* (*supplement*), *hymen*, *iterability*, *çerçeve* (*parergon*) gibi kelimelerin yerini alması ve bu konumunun da bu kelimelerce belirlenmesine olanak vermesidir.¹⁹

Görüldüğü gibi bağlamlar ve konumlar çoğaldıkça özellik, hedef ve biçim değiştiren *yapıbozumun* da belli bir tanımını yapmak imkânsızlaşır. Ancak yine de nasıl işlediğine dair üç basamaklı bir tanım ortaya çıkartılabilir. Bu basamaklar sırasıyla: “*Metafizik karşıtlıkların işaretlenmesi, bunlar arasındaki hiyerarşinin dönüştürülmesi ve çok anlamlılığa açılan bir kararverilemezliğin ortaya çıkarılmasıdır.*”²⁰ Böylece Derrida *yapıbozum* vasıtasıyla, yapılardaki, sistemlerdeki, kavramlardaki aynılıklar içindeki farklılıkta ikamet eden kararlaştırılmazlara ve belirsizliklere işaret ederek, bütünün içinde onu oluşturan, onun bir parçası olan ama yok farz edilen çatlaklardan içeriye sızar ve bütünü artık eskisi gibi işleyemez hale getirir.

¹⁹ Wheeler, Kathleen M. a.g.e., s. 183-184.

²⁰ Der: Zeynep Direk, Refik Güremen. “Derrida’nın Düşüncesinin Fenomenolojideki Kaynakları”. *Çağdaş Fransız Düşüncesi*. Minör Yayınları. 2013, s. 150.

Görüldüğü gibi aslında Derrida'nın amacı, ikili karşıtlıklara ve hem bu karşıtlıkları kuran ve onlarla kurulan hem de onları barındıran ve onlarda barınan kaynak/köken fikrine içkin olan çelişkiyi ortaya çıkartmaktır. Çünkü aslında her yapının özdeşliğini ve bütünlüğünü sağlayan, her yapıyı o yapı yapan şey, her karşıtlığın barındırdığı farklılıktır. Her yapı kendi karşıtıyla kurulur ve karşıtı olmaksın var-olamaz. Bu şekilde karşıtlığı/karşıtlıkları kuran sınırların mutlak değil, keyfi ve geçici sınırlar olduğu açığa çıkmış olur.

Yapıbozumun gösterenin gösterilenle ilişkisinin son derece sorunlu olduğu Ferdinand de Saussure'ün dil teorisinin sonunda açığa çıktığı söylenebilir. Bu doğrultuda *yapıbozumdan* söz etmişken bize *différance*'ın yolunu açacak Saussure'ün dil teorisinden ve bu teorisinin Derrida üzerindeki etkisinden söz etmek doğru olacaktır.

Saussure dili, gösteren (*signifier*) ile gösterilen (*signified*) arasındaki keyfi ilişkinin sonucu ortaya çıkan göstergelerin (*sign*) bir araya gelerek oluşturdukları bir sistem olarak görür. Bunu yaparak Saussure daha en başından, göstergenin göndergeyle (*reference*) her türlü bağının koparıldığını ilan ederek ve dili göndergeden bağımsız, bir göstergeler sistemi olarak tanımlayarak, ona özerk bir alan kazandırmış olur. Saussure'ün gösteren ve gösterilen arasında ön gördüğü, keyfiyete dayalı ve dile özerk bir alan kazandıran bu ilişki, Eagleton'ın örneğinden hareketle, küçük bir akıl yürütme sayesinde kolayca kavranabilir. Üç siyah k-u-ş işareti Türkçe'de "kuş" gösterilenini akla getiren üç gösterendir ancak, kültürel ve tarihsel uzlaşımlar dışında bu üç işaretin 'kuş' anlamına gelmesini gerektiren hiçbir içsel neden yoktur. Buradan yola çıkarak da üç siyah k-u-ş işaretinin bir araya gelmeleri sonucunda ortaya çıkan göstergenin, gönderme yaptığı şey ile arasında

doğrudan bir ilişkinin olmadığı ve aralarındaki ilişki biçiminin keyfiyete dayalı nedensiz/uzlaşımsal²¹ olduğu söylenebilir.²²

Bu durumun dile getirdiği dengesizliği telafi etmek için de Saussure, gösterenin anlamının gösteren-gösterilen ilişki biçiminin yanı sıra, göstergeler arasındaki ilişki biçiminde de bulunabileceğini ileri sürmüştür. Böylece her gösterge dilsel değerini yalnızca dilin yapısı içinde ve diğer göstergelere olan ilişkisi doğrultusunda kazanır. Göstergeler arasındaki bu ilişkiyi oluşturan/kuran ve onlara sahip oldukları anlamları kazandıran şey ise, fark/ayrım'dır.²³ Az önceki akıl yürütme doğrultusunda devam edecek olursak bu, "kuş" kelimesinin "kendi içinde" bir anlama sahip olmadığını ve yalnızca "kum", "kul", "tuş" olmadığı için anlamlı olduğunu ifade eder. Gösterenin diğer göstergelerle arasındaki bu fark/ayrım korunduğu müddetçe, anlam kazanma sürecinde geçirdiği değişim önemsizdir. Buradan hareketle Saussure'ün ön gördüğü bu dil sisteminde, anlamın göstergeye içkin olmadığı, işlevsel olduğu ve sözü edilen gösterenin diğer göstergelerden farkı/ayrımı aracılığıyla ortaya çıktığı sonucuna varılabilir.²⁴

Gösterge artık, bir kendilik, kendine yeterli bir mevcudiyet olmaktan uzaktır. Şimdi, farktan/ayrımdan önce ve farkın/ayrımın dışında hiçbir mevcudiyet bulunamaz; gösteren de gösterilen de farkın/ayrımın bir sonucu haline gelmiştir. Bu durum, göstereni ona ait/has anlamından bağımsız kılıp, onu, gösterilenin ağırlığından kurtaracak biçimde gösteren-gösterilen ayrımını silmiştir. Böylece, gösteren-gösterilen arasındaki ikili karşıtlık ve bu karşıtlıktan doğan hiyerarşik ilişki gösteren lehine alt-üst edilerek, anlam, gösteren ve gösterilenin sınırsızca

²¹ Altuğ, Taylan. *Dile Gelen Felsefe*. Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, 2017, s. 218.

²² Eagleton, Terry. a.g.e., s. 109.

²³ Altuğ, Taylan. a.g.e., s. 218-219.

²⁴ Eagleton, Terry. a.g.e., s. 109.

birbirinin yerini almasıyla kurulan bir oyuna terk edilmiştir.²⁵ İşte bu nedenle de anlam belli bir gösterenle bire bir örtüşen bir kavram değil, gösterenlerin sonsuz ve döngüsel oyun potansiyelinin bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Gösterenle gösterilenin birbirinden koparıldığı bu ilişki biçiminde artık *“gösterenler sürekli olarak gösterilenlere, gösterilenler ise gösterenlere dönüşürler ve hiçbir zaman kendisi de bir gösteren olmayan nihai bir gösterilene ulaşamaz.”*²⁶ Bu noktada yalnızca gösterenin değil gösterilenin de ikincil olduğu, gösteren ile gösterilen arasında mutlak bir ayrımın yapılamayacağı yerdedir. Artık gösteren-gösterilen arasında sürekli devam eden birbirinin yerine geçme oyunu ve bu oyun içerisinde üretilen, taşınan ve bulaştırılan *iz*'ler, gösteren-gösterilen arasında hiyerarşiye dayalı bir ilişki biçiminin oluşmasına engel oluşturur. Neticede, gösterenin varlığından bağımsız bir gösterilenin varlığı şimdi mümkün değildir.

İşte bu nedenle geldiğimiz bu noktada, anlam artık doğrudan göstergeler aracılığıyla ele geçirilebilir değildir. Onu üreten süreç, gösterenler arasındaki sonsuz ve döngüsel ilişkidir. Bir gösterenin sürekli olarak başka bir gösterene yönlendirdiği, her zaman için mevcut olandan daha fazla anlam barındıran bu süreçte anlam artık sabitlenemezdir. Zaten göstergeler de hem kendileri olmak için dışladıkları diğer göstergelerin *iz*'lerinde hem de dışladıkları göstergelerle birlikte kurucusu ve parçası oldukları *“bütün”*de mevcudiyet ve na-mevcudiyet arasında salınan, sabitlenemez bir varoluşa sahiplerdir. Bu doğrultuda anlam *“sadece başka bir gösterge olmadıkları için kendileri olan göstergelerin ayrışma ve eklemlenme sürecinin bir sonucu”* olan ve *“aynı zamanda da ertelenmiş, askıya alınmış, gelmekte olan bir şey”* şeklinde tanımlanabilir.²⁷ Böylece, Batı metafizik

²⁵ Altuğ, Taylan. a.g.e., s. 219-220.

²⁶ Eagleton, Terry. a.g.e., s. 138-139.

²⁷ *Aynı eser.* s. 140.

geleneğinin daima duyulur ve düşünülür olan arasındaki karşıtlık tarafından belirlendiğine inandığı, varlığı, bu iki mevcudiyet uğrağı arasındaki geçiş/köprü işlevine indirgenen gösterge kavramı da yeni bir tanım kazanmıştır. Bu yeni tanım doğrultusunda “*dil, gösterenlerin sonsuzca süren birbirinin yerini alma oyunu*”na dönüşürken anlam da, yalnızca gösterenler arası bir ilişkide *fark/ayırım* olarak var olur.²⁸

Görüldüğü gibi Derrida, Batı metafizik geleneğinin kullandığı düşünülür olanın duyulur olana egemenliğine dayanan sistemi sorunsallaştırarak, duyulur olan-düşünülür olan arasındaki karşıtlığı tersine çevirmeyi ve bu karşıtlık üzerine kurulu olan sistemi yerinden etmeyi amaçlar.²⁹ Bunu yapmak için kullandığı *yapıbozum* aracılığıyla gerçekleştirmeye çalıştığı şeyin de temelde, anlam alanının göstergeler alanına indirgenebilirliğini kanıtlamak olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda göstergeyi hakikate tabi kılan metafizik geleneğin aksine Derrida, gösterenin hakikati öncelediğini düşünmemizi ister. Böyle düşündüğümüzde ise göstergeyi hakikate tabi olmanın ötesinde onu meydana getiren bir şey olarak görür hale geliriz. Bu durumda anlam, artık sabit kesinliklerden/özdeşliklerden çok, gösterenin içerisinde bulunduğu, az önce de ortaya çıkış sürecini dile getirdiğimiz, süregiden bir *fark/ayırım* ve *erteleme* hareketine, yani *différance*'a dayanmaya başlar.³⁰

I.2. *Différance*?

Différance, Derrida'nın tabiriyle, ağır bir yazım yanlışının, yazıyı yöneten ve ona yol gösteren yasanın yokluğuyla kesiştiği, yazıya dair bir yazıdır. Birebir

²⁸ Altuğ, Taylan. a.g.e., s. 216.

²⁹ *Aynı eser*. s. 220.

³⁰ *Aynı eser*. s. 227.

alındığında ne bir kelime ne de bir kavram olarak tanımlanabilen *différance*, Derrida tarafından, barındırdığı, sesletildiğinde gizlenen ve ancak yazıldığında açığa çıkan/görünür olan *a* ile *e* arasındaki ayırmda konumlandırılır. İşte bu iki harf arasındaki devinim aracılığıyla kendini bildiren *différance*, ne sese ne de bildiğimiz anlamda yazıya ait olan, söz ile yazı arasındaki bir yere yerleşir. Derrida ısrarla, olan bir şey olmadığını, var olmadığını, hâlihazırda olan (*being-present*) olmadığını vurguladığı *différance*'a dair izleğini, onun olmadığı her şey üzerine, yani sonuçta onun, bir öze ve varlığa sahip olmadığı üzerine kurar.³¹

En basit haliyle açıklayacak olursak: Fransızca *différer* fiili daha yaygın olarak bilinen, özdeş olmama, başka/öteki olma, fark/ayırt-edilebilir olma anlamının yanı sıra, daha az bilinen geciktirme ya da sonraya bırakma anlamlarını da taşır. Bu fiilden türemiş olan, yazılışları farklı olmasına rağmen aynı şekilde sesletilen *différence* ve *différance* fiillerinden ilki, *différer* fiilin yalnızca yaygın anlamını kapsarken, ikincisi fiilin her iki anlamını birden karşılar.³² Bu fiiller sesletildiklerinde aralarındaki bu fark/ayırım silinmiş olur ve bir bağlam-la/-da kullanılmadıkları müddetçe de, her zaman yaygın olarak bilinen anlam öne/açığa çıkar. Söz-de/-le yitirilmiş olan anlamın *iz*'lerini ise ancak, *e* ve *a* harflerinin yer değiştirme hareketini fark etmemizi sağlayan yazı göze getirir. İşte *différance*'ın bu anlambilimsel durumundan yola çıkarak Derrida ona yüklediği *zamanlaşma* (*temporalizing*) ve *uzamlaşma* (*spacing*) özelliklerini, gösterge (*sign*) ve yazı sorunsalı üzerinden açıklar.

Yaygın olarak göstergenin şimdi-burada olan şey'in (*the present thing*) yokluğunda onu temsil ettiği, onun yerine geçtiği söylenir. Ne zamanki şey (*thing*),

³¹ Derrida, Jacques. "Différance", *Speech and Phenomena*. Northwestern University Press, 1973, s. 131-134.

³² *Aynı eser*. s. 136-137.

şimdi-burada olan olmaktan, hâlihazırda olmaktan çıkar, ele geçirilemez, doğrudan işaret edilemez hale gelir, işte o zaman devreye gösterge girer. Öyleyse göstergeyi ertelenmiş/gecikmiş mevcudiyet olarak düşünmek mümkündür. Böyle düşündüğümüzde ise gösterge, şey'le temas kurabileceğimiz, onu ele geçirebileceğimiz olası anları erteleyerek/geciktirerek, onunla tüm karşılaşma imkânlarımızı tüketmiş olur. Buradan hareketle *zamanlaşma olarak différance*, göstergenin, mevcudiyeti ertelediği/geciktirdiği oranda, sadece ertelediği/geciktirdiği mevcudiyetten hareketle ve yeniden ele geçirilmeye çalışılan ertelenmiş/geciktirilmiş mevcudiyet doğrultusunda düşünülebilir olduğunu var saymak şeklinde ifade edilebilir. Bu şekilde göstergenin şey'in yerini alışı onu, göstergenin kendisinden türeyeceği özgün ve yitirilmiş bir mevcudiyete göre ikinci derecede ve göstergenin aracılığını üstlendiği nihai ama eksik mevcudiyete göre geçici bir konuma yerleştirir.³³

Göstergenin/yerine-konanın bu ikincil ve geçici konumu sorunsallaştırıldığında ve o, "kaynak/ilk"³⁴ olarak *différance*'la karşılaştırıldığında şu sonuçları verir:

- *Différance* artık, daima mevcudiyetin temsili anlamına gelmiş ve mevcudiyetten yola çıkarak ya da onun bakış açısı doğrultusunda tanımlanmış bir sistem - dil ya da düşünce - içerisinde kurulmuş bir "gösterge" kavramına dayanarak anlaşılabilir.

- Buradan hareketle de mevcudiyet ve onun simetrik karşıtı na-mevcudiyet ya da eksikliğin otoritesi sorunsallaştırılır. Böylece bir dile ya da düşünce sistemine

³³ Derrida, Jacques. "Différance", s. 138.

³⁴ Göstergenin/yerine-konanın bu durumu sorunsallaştırıldığında bir kaynak/ilk olarak *différance*la karşı karşıya kalırız. Ancak *différance*in kaynak/ilk ya da nihai/son olduğunu söylemek, bu değerler mevcudiyete işaret ettiği ölçüde mümkün görünmemektedir.

yerleşmiş olan bizleri, var olan (*being*) ve varolmaklık (*beingness*) kategorileri içerisinde, varlığın anlamını mevcudiyet ya da na-mevcudiyet üzerinden kurmaya zorlamış olan/zorlayan sınır, sorgulanabilir hale gelir.³⁵

Bu sonuçlardan hareketle *zamanlaşma* olarak *différance* ile *uzamlaşma* olarak *différance* arasındaki bağı göstermek adına şimdi, göstergenin ortaya çıkış sürecini, göstergelerin birbirleriyle kurdukları keyfiyete ve farka/ayırma dayalı ilişkiler biçimi/ağı üzerinden tanımlayan ve bunu, dilbilimin ilkesi haline getiren Saussure'e başvurmak gerekir. Saussure dil bilim teorisinde, gösterilen kavramının hiçbir zaman kendinde mevcut olmadığı, yalnızca kendisine gönderme yapacak yeterli bir mevcudiyete sahip olmadığı sonucuna ulaşır. Buna göre her kavram, zorunlu/temel olarak, bir zincire ya da fark/ayırım arasındaki sistematik oyun-la/da bir kavramdan diğerine gönderme yapılan bir sistemin içerisine yazılmıştır.³⁶ Bu nedenle farkın/ayırımın sistematik oyunu da tıpkı *différance* gibi bir kavram ya da kelime olarak tanımlanmaya direnir. *Différance* belki tanımlanamaz ama sistemin ve kavramsal sürecin oluşmasının imkânlarını kendinde barındırır.³⁷

Bir dil sistemi içinde yalnızca farklar/ayırımlar vardır; dil bu farklardan /ayırımlardan ibarettir. Her ne kadar bunlar tanımlanabilir, sınıflanabilir, dökümleri yapılabilir gibi görünse de onların, dilde, sözde ve dil ile söz arasındaki değiş-tokuşta *bir rol oynadıkları* ve kendi kendilerini *etkiledikleri* akılda tutulmalıdır. *Différance*'ın, bu farkları/ayırımları ve onların etkilerini, yalnızca bir etkinlik olarak tanımlanamayacak biçimde “üreten” oyunun hareketi olduğu söylenebilir. Göstergibilimsel ayırımın/farkın öncesinde veya dışında bir mevcudiyetten söz

³⁵ Derrida, Jacques. “Différance”, s. 138-139.

³⁶ Ferdinand Saussure. *Course In General Linguistics*. Bloomsbury Academic, 2013, s. 209-212.

³⁷ Derrida, Jacques. “Différance”, s. 140.

edilemeyeceği fikrinden yola çıkarak, Saussure'ün dil üzerine düşünceleri³⁸ göstergeyi de içine alacak biçimde genişletildiğinde, şimdi *différance*'ı, dilin kendisini ya da her kodun, genellikle her gönderge (*reference*) sisteminin kendisini ayrımlar/farklar dokusu şeklinde “tarihsel olarak” kurduğu* bu hareket biçimde düşünmeye başlayabiliriz.³⁹

Aynı zamanda *différance*, işaretleme/anlamlama (*signification*) hareketinin ancak, *mevcudiyet sahnesinde* açığa çıkan, şimdi-burada olan her bir unsurun, kendisinin dışında/kendisinden başka bir şeyle ilişki kurması durumunda mümkün olmasını sağlayan şeydir. Böylece o, her şimdi-burada oluşunda bir geçmiş unsurun işaretini taşıırken bir yandan da kendisini, bir gelecek unsurla ilişkisinin işaretini taşımaya bırakır. Burada *iz*'in geçmiş ve gelecekle birini diğerine üstün kılan hiyerarşik bir ilişki kurması söz konusu değildir. Yani *iz* ne tam olarak geçmişte/orada ne de gelecektedir/buradadır ki zaten bu *aradaki* ilişki biçimi sayesinde kurulmuş olur. Çünkü şimdi-burada olan, kendisi olmak için onu, o olmayandan ayıracak bir aralığa ihtiyaç duyar. Ama bu olurken, kendisi de bu aralık tarafından bölünür ve böylece şimdi-buradadan hareketle düşünülebilen her şeyi, yani tüm var olanı ve özellikle de metafizik dilde öz ya da özne denileni paylaşmak zorunda kalır. Kendi kendini kuran ve bölen bu aralığa, uzamlaşma, zamanın uzamlaşması ya da uzamın zamanlaşması denilebilir. İşte şimdi-buradanın, zamanlaşmayla ve uzamlaşmayla bu şekilde kuruluşu *différencedir*. O, yalnızca

³⁸Ferdinand Saussure. a.g.e., s. 72. (Saussure burada, sözün anlaşılır olması ve bütün etkilerini açığa çıkarabilmesi için dile, dilin de yerleşebilmesi için söze olan zorunluluğunu ifade eder ve tarihsel olarak sözü önceleyen bir sonuca varır.)

³⁹ Derrida, Jacques. “Différance”, s.140-141.

* Bu terim ve benzeri “kurulmuş,” “üretilmiş,” “yaratılmış,” “hareket” gibi terimler tüm kapsamlarıyla birlikte metafizik dilin ötesinde düşünülmelidir.

“kaynaktan” ayırım etkinliğini belirtmekle kalmaz aynı zamanda da ertelemenin/geciktirmenin (*deferring*) zamanlayıcı sapmasını da belirtir.⁴⁰

Zamanlaşma ve uzamlaşma olarak *différance* dair bu açıklamalar sonucunda *différance*'ın farkları/ayrımları “üreten” şey olarak karşımıza çıktığını görürüz. Bu doğrultuda gelinen noktada sorulması gereken sorular ise, farkı/ayrımı kimin ya da neyin, ne için ya da neye karşı koyduğu ve bu fark/ayırım koyma eyleminin, *différance*'ın, ne olduğu üzerinde şekillenmeye başlar.

Göstergebilime dönüp, Saussure'ün, farklar/ayrımlar dışında var olmayan dilin, konuşan öznenin bir işlevi olmadığına dair yaptığı hatırlatmadan hareketle, öznenin kendiyle özdeşliğinin (*self-identical*) ya da bu özdeşliğin bilincinin (*conscious of self-identity*), kendisinin bilincinin (*self-conscious*) dile yazılmış olduğu, dilin bir “işlevi” olduğu sonucuna varılabilir. Saussure'ün “dil eksi söz” şeklinde ifade ettiği dil yasası doğrultusunda düşündüğümüzde bu, farklar/ayrımlar sistemi olan dilin emirlerine ya da en azından *différance* 'ın genel yasalarına uyum sağlamadan konuşan bir öznenen bahsedemeyeceğimiz anlamına gelir. Böyle bir durumda özne, yalnızca dilbilimsel farklar/ayrımlar sistemiyle alışverişe geçtiğinde konuşan ya da farklar/ayrımlar sistemine katıldığında *anlamlandırıcı (signifying)* bir hale gelebilir ve ancak dilbilimsel ya da göstergebilimsel *différance* 'ın oyunuyla kendi için şimdi-burada (*self-present*) olabilir. Bu durum bilinç diye bir şeyin olanaklı olduğunu var sayarak, öznenin sözden ve göstergesinden önce mevcudiyetini, bir bilinç içinde kendi için mevcudiyetini (*self-presence*) düşündüğümüzde de değişmez. Çünkü “anlamına gelme”nin (*meaning*) birçok biçiminde bile bilinç, tüm değişiklik ihtimalleri içinde yalnızca, kendi için mevcudiyet, kendi için bir mevcudiyet algısı olarak düşünülebilir. Görüldüğü gibi,

⁴⁰ Derrida, Jacques. “Différance”, s.142-145.

burada bilinç için geçerli olan şey özne denilen varoluş için de geçerlidir. Nasıl ki özne kategorisi mevcudiyete gönderme yapmadan düşünülemezse/düşünülememişse, bilinç olarak özne de kendi için mevcudiyetten başka bir biçimde açığa çıkamaz. Derrida'ya göre açıkça mevcudiyete tanınan bu ayrıcalık ve verilen değer, mevcudiyet biçiminin ya da çağının mutlak ayrıcalığının sorgulanmasıyla, sarsılmalıdır. Bunun için de Derrida varlığın mutlak ana biçimi olarak mevcudiyet yerine, bir “saptama/belirlenim”(determination) ve bir “etki” olarak mevcudiyeti önerir.⁴¹

Bilincin otoritesinin soru konusu haline getirilmesini öncelikli ve her zaman için farka dayalı/ayrımsal bulan Derrida gibi, bilincin kendi kesinliğine güvenini sorgulayarak, bilinç olarak mevcudiyetin üstünlüğünü/önceliğini sorunsallaştırma eğilimini Freud'un düşüncelerinde de takip edebiliriz. Bu sayede Freud'un kuramında, *différance*'ın görünüşte ayrı olan iki anlamının birbirine bağlandığını görürüz: *Fark-/ayırt- edilebilirlik (distinction), sapma/ayırılma (deviation), diastem* yani uzamlaşma olarak *farkedilebilme/ayırdedilebilme (differing)* ile dolandırma/saptırma (*detour*), erteleme (*delay*), yedeğe alma (*relay*), sonraya ayırma (*reserve*), zamanlaşma olarak *geciktirme/sonraya bırakma (deferring)*.⁴²

Öncelikle, Freud'da *iz (trace/spur), yol-geçit açma/kolaylaştırma, gücün kendisine alan açması (facilitation/Bahnung)* fark/ayırım kavramıyla birlikte düşünülmelidir. Belleğin ve genel anlamıyla bellek olarak ruhun kaynağı yalnızca, yol-geçit açma/kolaylaştırma eşikleri/sınırları arasındaki fark/ayırım göz önünde

⁴¹ Derrida, Jacques. “Différance”, s.145-147.

⁴² *Aynı eser*, s.149.

bulundurulduğunda tanımlanabilir. Yol-geçit açma/kolaylaştırma olmadan fark/ayırım, fark/ayırım olmaksızın da *iz* olamaz.⁴³

Bilinçsiz *iz*lerin üretimindeki ve yazı (*writing/Niederschrift*) sürecindeki tüm farklar/ayrılmalar, sonraya ayır(ıl)ma (*placing on reserve*) anlamında *différance* anları olarak yorumlanabilir. Burada *iz*'in hareketi, tehlikeli olan yatırımı geciktirme/sonraya bırakma aracılığıyla bir stok (*reserve, Votter*) oluşturarak yaşamın kendisini koruma çabası olarak tanımlanabilir. Ve Freudyen düşüncede yol/*iz* açan (*furrow*) tüm karşıtlıklar, her bir kavramı ötekiyle *différance* ekonomisindeki bir dolandırmanın/saptırmanın unsurları olarak ilişkilendirir. Biri ötekinin geciktirilmiş/sonraya bırakılmış, fark/ayır(-m) olarak konulmuşudur, biri ötekiyi, geciktiren/sonraya bırakan, fark/ayır(-m)olarak koyandır. Biri *différance* içindeki ötekidir, biri ötekinin *différance* olarak konmasıdır.⁴⁴ Böylece, birincil ve ikincil olan arasında olduğu gibi, görünüşte katı ve indirgenemez olan her karşıtlığın bazı zamanlarda bir “kuramsal kurgu” (*theoretical fiction*) haline geldiği söylenebilir. Buradan baktığımızda, Freud'da haz ilkesiyle gerçeklik ilkesi arasındaki farkın/ayırımın, yalnızca dolandırma/saptırma-geciktirme/sonraya bırakma (*Aufschieben, Aufschub*) olarak *différance* olduğu görülebilir.⁴⁵ Bu ayırım doğrultusunda, Ben'in kendini koruma dürtülerinin etkisi altında haz ilkesi, haz kazanma amacını terk etmeden doyumun ertelenmesi, kimi doyum imkânlarından vazgeçilmesi ve bu uğurda geçici sıkıntılara katlanılması gibi uzun ve dolambaçlı yollarla hazzı sağlayan gerçeklik ilkesiyle yer değiştirir.⁴⁶

⁴³ Derrida, Jacques. “Différance”, s.149.

⁴⁴ “The one is only the other deferred, the one differing from the other. The one is the other in difference, the one is the difference from the other.”

⁴⁵ Sigmund Freud. *Haz İlkesinin Ötesinde*, Metis Yayınları, 2014, s. 21-24.

⁴⁶ Derrida, Jacques. “Différance”, s.149-150.

Böylece *différance*'ın en karanlık noktasına hatta gizemine/bulmacasına, orada kavramı garip bir ayrılma/boşluk (*seperation*) ile bölen yere/şeye ulaşmış oluruz. Derrida tam bu noktada *différance*'ı nasıl hem hazzı ya da hesaplamayla geciktirilmiş/sonraya bırakılmış mevcudiyeti yeniden bulmayı amaçlayan, aynı/benzer olanda yer alan sistematik bir dolandırma/saptırma olarak hem de, imkânsız mevcudiyetle ilişki, stok yapmaksızın harcama, telafi edilemeyen mevcudiyet yitimi, geri döndürülemez enerji tüketimi, ya da aslında ölüm içgüdüğü ve her türlü ekonomiyi keser gibi görünen apayrı/bambaşka olanla bir ilişki olarak düşünebileceğimizi sorar. Derrida'ya göre açıktır ki, düzenli olanla düzensiz olan ya da aynı/benzer olanla apayrı/bambaşka olan birlikte düşünülemez ve eğer *différance* işte bu düşünülemez olansa ona açıklık getirmek için acele etmemek gerekir.⁴⁷

Derrida için, *différance*'ın ekonomik karakterine, geciktirilmiş/sonraya bırakılmış mevcudiyetin her zaman için yeniden bulunabilmesi, mevcudiyetin geçici olarak ve herhangi bir kayıp olmaksızın temsili, yararın algısını ve algının yararını erteleyen bir yatırımın varlığı hiçbir şekilde dahil değildir. Çünkü ona göre burada kaybedenin kazandığı ve her kaybın bir kazanca, her kazancın da bir kayba dönüştüğü bir oyunu kabul etmek gerekir. Eğer bu ayrılmış/saptırılmış gösterim, belirleyici ve tartışmasız olarak reddedilmiş kalıyorsa, bu belli bir şimdi-burada olanın saklı kaldığı ya da yok sayıldığı anlamına gelmez ama *différance* bizi mevcudiyet ve na-mevcudiyet seçeneğinin aşıldığı bir ilişki içinde tutmaya devam eder. Böylece burada Derrida bizi kendisini tüm temsil sürecinden kesin olarak ayıran, Freud'un metafizik adlandırmasıyla bilinçsizle, belli bir başkalıkla karşı karşıya bırakır. Bu bildiğimiz anlamda, kendisinde saklı, farazi, gizil bir

⁴⁷Aynı eser, s.150 – 151.

mevcudiyet olarak bilinçsiz değildir. Kendini ayrı koyan, kendine farklar/ayrımalar ören olarak o, temsilciler gönderir, görevlendirir ve tam da bu nedenle, var olma, şimdi-burada olan olma, kendi olma ve bilinçli olma şansına sahip değildir. Bu anlamda o, örtülü ya da maskeli bir bilinçten başka bir şey, bilinçsiz bir şeyden daha fazla bir şey değildir. Bu kökten başkalık, mevcudiyetin her türlü olanaklı biçimiyle karşılaştırıldığında, artçı-etkiyle ve erteleme etkisiyle nitelenebilir. Bunları tanımlamak, bilinçsiz *iz*'lerin belirtilerini okumak için, mevcudiyetin ve na-mevcudiyetin dili, fenomenolojinin metafizik söylemi yeterli/uygun değildir.⁴⁸

Görüldüğü gibi, erteleme/alıkoyma (*retardement*) yapısı gerçekten de zamanlaşmanın, şimdi-buradanın basit diyalektik bir karmaşası olarak görülmesini engeller/yasaklar ki bu oldukça aşkın fenomenolojiye ait bir davranış biçimidir. Bu yapı kesintisiz bir kaynağın sentezi olarak canlılığı/yaşayan şimdi-buradayı (*living present*), daima kendine yeniden dönen, hem bellekte tutan/koruyan hem de geleceğe açan/genişleten izleri biraya getirmiş ve getirmekte olan bir sentez olarak tanımlar. Böylece bilinçsiz başkalığıyla birlikte geçmişe ya da geleceğe uyarlanmış şimdi-buradalık anlayışlarıyla bir alışverişimiz kalmaz; işimiz artık, asla şimdi-burada olan olmamış/olmayacak, geleceğinin de asla mevcudiyet biçiminde üretim ya da yeniden-üretim olmayacağı bir geçmişledir. Buradan yola çıkarak Derrida, *iz* kavramının alıkoymayla/bellekte tutmayla, şimdi-burada olmuş olanın geçmiş-olmasıyla herhangi bir ortaklığı olmadığı sonucuna vararak, *iz*'in ve dolayısıyla *différance*ın şimdi-burada olandan, şimdi-burada olanın mevcudiyetinden hareketle düşünülemediğini ileri sürer.⁴⁹

⁴⁸Derrida, Jacques. "Différance", s.151 – 152.

⁴⁹ *Aym eser*, s.152.

O halde *différance* düşüncesinin sorunsallaştırdığı şeyin, varlığın mevcudiyet ya da var olmaklık belirlenimi olduğu söylenebilir. Böyle bir soru ancak, varlığın var olandan farkı/ayrımı açıldığında ortaya çıkabilir ve anlaşılabilir. Buradan hareketle varılabilecek ilk sonuç *différance*ın var olan olmadığıdır. O bir hâlihazırda olan değildir. Hiçbir şeyi emretmez, hiçbir şeye hükmetmez, hiçbir yerde otorite iddia etmez. Büyük harfle işaretlenmez. *Différance*, bir krallık/dünya (*realm*) olduğu kadar, bir krallığın/dünyanın yıkımıdır da. Bu şüphesiz onu, içimizde bir krallığı, bir krallığın geçmiş veya gelecekteki mevcudiyetini arzulayan her şey için, tehditkâr ve korkutucu hale getirir. Ve her zaman bir krallık adıdır ki, büyük harf olma yolunda yürüdüğüne inanılarak, yönetmeyi arzulamakla suçlanabilir.⁵⁰

Bu nedenlerle Derrida *différences*ın bir açıdan, varlığın ya da ontolojik farkın/ayrımın tarihsel ve dönemsel açılmasından başka bir şey olmadığını da düşünür. *Différance*ın *a*'sı ise, bu açılma hareketine işaret eder. Ancak burada akıllara gelen ilk soru, Derrida'nın da değindiği gibi, varlığın anlamını ya da hakikatini kuran düşüncenin, *différance*ın ontolojik farkta/ayrımında tanımlanmasının hala *différance*ın metafiziğe ait bir etkisi olarak görülüp, görülemeyeceğidir. Ancak *différance*ın açılması belki de yalnızca varlığın hakikati ya da dönemselliğinden ibaret değildir. Aslında varlık her zaman var olanların kılığına bürünerek/arasında gizlenerek, “anlam” ı üretir, bu şekilde kurulur ve söylenegilir. Böylece oldukça garip bir şekilde, *différance*ın ontolojik farktan/ayrımdan ya da varlığın hakikatinden daha eski olduğu söylenebilir. Bu artık, varlık kavrayışına ait olmayan, fakat oyunuyla varlığın anlamını taşıyan ve

⁵⁰ *Aynı eser*, s.153.

onu sınırlarının içine alan *izlerin* ya da *différance*ın anlam taşımayan ve olmayan bir oyunudur.⁵¹

Kendinin, ne varlığın dönemselliğiyle ne de ontolojik fark/ayrım olarak tanımlanmasına izin vermeyen böyle şiddetli bir *différance* hazırlanmak şimdi, ne varlığın hakikatiyle yol almaktan vazgeçmek, ne de bu durumun zorunluluğunu görmezden gelerek onu eleştirmek ve karşı çıkmak demektir. Aksine Derrida'ya göre metafiziğin Batı söyleminde normlaştığı her yerde, sürekli bu zor yol üzerinde gidip-gelinerek, varlığın hakikatinin ötesindeki şeyin izini tam bir kesinlikle orada görünmeye/görünmemeye bırakmak gerekir. Bu, asla kendini sunamayanın *izi*, asla sunamayan/sunulamayan *iz*, kendi fenomeninde/görüngüsünde asla tezahür edemeyen ve kendini açığa çıkaramayan *izdir*. Kendini sunarken, kendini silen bu *iz*, tıpkı *différance* gibi, hiçbir zaman kendini sunduğunda kendi değildir. İşte Derrida için, bu hareketin izinin her zaman metafizik söylemde ortaya çıkarılabilir oluşu, şimdi-burada olanın özünü, şimdi-burada olanın mevcudiyetini sorgulanabilir hale getirir. Öyleyse, şimdi-burada olan ne olduğu, şimdi-burada olanı mevcudiyetinde düşünmenin ne anlama geldiği sorularını sormanın zamanı gelmiş demektir.⁵²

Bu sorulara yanıt aramak için Derrida, Heidegger'in *Speech of Anaximander* başlığını taşıyan metnini örnek olarak seçer. Heidegger bu metinde varlığın unutulmasını, varlığın var olana olan farkının/ayrımının unutulması olarak tanımlarken, varlığın var olana olan ontolojik farkını/ayrımını, mevcudiyetin şimdi-burada olana farkı/ayrımı olarak hatırlatır. Hatırlatır çünkü metafiziğin unuttuğu bu şey herhangi bir iz bile bırakmadan yiterken, geride bu ayrımın da izi bile kalmaz.

⁵¹ *Aynı eser*, s.154.

⁵² *Aynı eser*, s.154-155.

İşte Derrida bu noktada, eğer *différance*'in, na-mevcudiyetten ve mevcudiyetten başkalığını kabul ediyorsak ve eğer *différance iz* bırakıyorsa, sözünü ettiğimiz farkın/ayrımın unutulması konusunda *izin izinin* yitirilmesinden konuşmaya başlamanın zorunlu hale geldiğini ileri sürer. Bunun için yine Heidegger'in aynı isimli metnine dönüp bakarak, metinde unutmanın varlığın özü olarak kabul edildiğine işaret eder. Öyle ki metinde varlığın tarihi, varlığın bu unutulmuş neticesinde kendi özünü, yani var olanla farkını/ayrımını kendine saklamasıyla başlatılmıştır. Bu noktada, farkın/ayrım unutulup kaldığı ve mevcudiyetin bir şimdi-burada olan olarak görülmesiyle kendini silip, kökenini en üstün şimdi-burada olanda bulduğu söylenebilir.⁵³

Görüldüğü gibi silinme *iz*'in yapısına aittir. Onu *iz* olarak kurar, yer değiştirme aracılığıyla yerleştirir, görünüşünde görünmez hale getirir ve kendisinin dışına koyar. Burada farkın/ayrımın *izin*in silinmesinin onun, metafizik metne *iz* bırakmasıyla “aynı” olduğu söylenebilir. Bu metin yitirdiği ya da yedeklediği şeylerin bir işaretini taşımalıdır. Metafiziğin kullandığı dilde böyle bir yapının açmazı metafizik kavramının tersine çevrilmesinin yarattığı, şimdi-burada olanı göstergelerin göstergesi, *izin izi* haline getiren etkidir. Şimdi-burada olan artık, bütün göndermelerin kendisine göndermede bulunduğu şey değil, genelleştirilmiş bir göndergesel yapının içindeki bir işlev haline gelir. Şimdi o *izdir*, *izin* silinmesinin *izidir*. Metafiziğin metni işte bu şekilde kavranır. Farkın/ayrımın *izi* dönüşsüz bir görünmezlik içinde yiterken, bu yitiş, metinde mevcudiyet formu altında örtülmüş, korunmuş, onaylanmış, geciktirilmiştir.⁵⁴

⁵³ *Aynı eser*, s.155-156.

⁵⁴ *Aynı eser*, s.156-157.

Peki, bir metnin dışını nasıl düşünebiliriz? Örneğin Batı metafizik Metni'ne karşıt olarak şeyi? Açıktır ki, Heidegger'den alıntıyla Batı metafiziği olarak varlık tarihinde hemen yittiğini söyleyebilecek *iz*, bütün tanımlamalardan, *metafizik metinde* alabileceği bütün isimlerden kaçmakta, bu isimlerde saklanmakta ve bu şekilde kılık değiştirmektedir. Yani *iz metafizik metinde* kendisi olarak görünmez ki bu, izin hiçbir zaman kendisi gibi görünemeyeceğindedir. Heidegger farkın/ayrımın neyse o olarak görünemediğini söyleyerek, az önce *ize* dair söylediklerimizi fark/ayrım için de dile getirir. Buradan şu sonuca varılabilir, *Différance*in özü yoktur, o yalnızca, adıyla ya da görünüşüyle neyse o olarak ele geçirilemez olmakla kalmaz, neyse o olmanın otoritesini, şeyin kendisinin özündeki mevcudiyetin otoritesini de tehdit eder. Bu noktada *différance*in özünün olmaması, *différance*ı ilgilendirdiği ölçüde yazı oyunun, ne varlığının ne de hakikatinin olmadığına da işaret eder.⁵⁵

Şimdi, *différance* metafizik bir ad olarak kalırken, dilde kazandığı tüm isimler de isim olarak metafizik kalır. Özellikle de *différance*in mevcudiyetle şimdi-burada olan ayrımında ve varlıkla var olan ayrımında tanımlanmasından söz edildiğinde. Varlığın kendisinden çok “yaşlı” olduğu söylenebilecek böyle bir *différance*in, dilde hiçbir adı yoktur. Eğer o adlandırılmıyor ise bunun nedeni sınırlı dil sistemleri içinde henüz bir ad bulunamamasından değil, bunun bir adının olmamasındandır. Özün ya da varlığın adı bile onun adı değildir. Hatta bir isim olmayan, farklı ikameler/yerine-geçenler zincirinde sürekli kayma halinde olan “*différance*” sözü bile onun adı değildir. Burada adlandırılmaz olan şey, isimsel etkileri, isim olarak adlandırılan nispeten birleştirici veya atomik yapıları ya da isimler için ikame/yerine-geçen zincirlerini meydan getiren oyundur. Örneğin

⁵⁵Aynı eser, s.158.

*différance*ın isimsel etkisi, hala oyunun bir parçası, sistemin bir işlevi olan, bir oyunun yanlış bir başlangıcı ya da sonu gibi, kendinde içerilir, taşınır ve yeniden yazılır. Derrida'ya göre burada bütün bilebileceğimiz, biricik bir sözcüğün, başkalarının efendisi olacak bir ismin asla var olmadığı ve olamayacağıdır. Ancak bu uygun sözcüğün ve biricik ismin aranmasının önünde bir engel oluşturmaz. Çünkü Derrida'nın Heidegger'den aktardığı gibi; “*Varlık her yerde ve her zaman bütün dil boyunca konuşur.*”⁵⁶

I.3. *Différance*, Dil, Yazı ve Metin

Derrida'nın dile dair çabası temelde, dilin, dil-dışı bir şeyi temsil etmekten sorumlu olduğu anlayışını kökünden sarsma girişimi olarak görülebilir. Şüphesiz dil, dil-dışı kendilikleri bildirmede kullanılabilir ve kullanılmaktadır da. Ancak Derrida'nın altını çizdiği şey, dilin bu kullanımının bir oyundan ibaret olduğudur. Bu oyun gerçekten yararlı olabileceği gibi, dilin temsil yeteneğine bizi inandırmaya çalıştığı ölçüde yanıltıcı da olabilir. İşte bu noktada *différance*, mevcut durumu sorunsallaştırarak bizi radikal bir biçimde uyarır. Bu aynı zamanda, temelini, dilin bağımsız bir varoluşa sahip, kaynak/köken olarak tasarlanmış, düşünce, hakikat, mantık gibi bir anlam düzeni tarafından yönlendirildiği ve bu anlam düzenini yansıttığı/aktardığı inanisinde bulan *sözmerkezci* iddiayı yeniden düşünmemiz adına bir taleptir. Çünkü *sözmerkezci* iddia, dilin anlamlandırabileceği bir takım dil-dışı kendiliklere duyulan güçlü ve bastırılmaz arzunun bir ürünüdür.

Bunun gerisinde ise aşkın bir gösterilenin hakikat hakkında konuşmamızı mümkün kıldığı düşüncesi vardır. İşte, belirli bir anlam da ancak, göstergeler arasındaki mevcut *özgür oyuna* bir çözüm getirme ve böylece mevcut oyunu

⁵⁶ Aynı eser, s.158-160.

sonlandırma çabası olarak görülebilecek bu durum sayesinde ortaya çıkabilir. En başta da söz ettiğimiz gibi, *sözmerkezciliğin* belirli anlama dair bu arzusu ve bu doğrultuda gerçekleştirdiği eylemler göstergeyi ikincil kılar. Oysaki bildiğimiz gibi, Derrida için sadece gösteren değil gösterilen de ikincil konumdadır ve aralarında mutlak bir ayırım yapılamaz. Çünkü her ikisi de bağlantı içerisinde oldukları unsurlardan *izler* taşırlar. Kısaca, kendisini belirtmek için kullanılan betimlemelerden bağımsız var olabilecek hiçbir anlam yoktur.⁵⁷

Bu doğrultuda rasyonel söylemin mutlak anlam iddiası da Derrida'nın hedefindedir ve o bu saldırıyı farklı kelimelerle oynayarak yapar. Kesin ve mutlak gösterilen kavramının, bir kelimenin sesletilmesiyle zihinde ortaya çıktığı fikrinin mitselliği, kelimelerin kökenleriyle, çağrışımlarıyla, ses uyumları ve uyumsuzluklarıyla, vurgularla, karşıtlıklarla vb. oynayarak gösterilir. Böylece mantıksal söylemin tek anlamlılığına, kesinliğine ve iletilebilir olduğuna dayanan yanılısamanın Derrida'nın anlamın *kararlaştırılamazlığını* ve biçimsel doğasını dramatize etmesiyle işlevsizleştiği söylenebilir.⁵⁸ Dramatize ettiği şeyse temelde, herhangi bir ifadeye bağlı, tek, kesin ve asıl anlam olamayacağı çünkü, ifadenin tam da sayısız anlama açıldığı anda anlamlı hale gelebileceğidir. Derrida böylece, anlam uğruna çağrışımların, farklı anlamların, belirsizliklerin, çelişkilerin seçilerek ve görmezden gelinerek baskı altına alındığını açığa çıkarırken, anlamın tutarlılığının altını oyan bu unsurları çeşitlendirip, çoğaltarak anlamın ardındaki metafizik varsayımları da açığa çıkarmış olur. Bunu yaparken de dilini, sahte kökenler ve dil bilgileri yaratarak, basım ya da telaffuz hilelerini kullanarak, parodileştirerek, dalga geçerek, iğneleyerek, çalışmalarının tümüne yayılan *kararlaştırılamazlar* yaratarak, içerikleri ve türleri birbirine karıştırarak, asla

⁵⁷ Altuğ, Taylan. a.g.e., s. 231-234.

⁵⁸ Wheeler, Kathleen M. a.g.e., s. 314.

tamamlanamayan bütünlerin fragmanlarını üreterek, dolayısıyla, yalın ve sorunsuz, dil, iletişim, yapı, form, içerik, birlik, okuma ve anlama kavramlarının kendilerine meydan okuyarak kurar.⁵⁹

Dil ve düşünce arasında bir temsil ilişkisi kurarak mutlak anlamın peşine düşmek bizi nasıl mevcudiyet metafiziğine düşürürse, düşünce ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi bir temsil ilişkisi olarak okumak da yine bizi aynı tuzağa çeker. Derrida bu tuzaklara düşmeksizin onları işaret etmek/açığa çıkarmak amacıyla nasıl “dil”i yeniden şekillendirmeye çabalıyorsa, yine bu nedenle yazıyı da metafiziğin *kesinlikler alanının sınırları/tanımları olmaksızın yeniden düşünmeye* çabalar. Bu da ancak kökleri Aristoteles’e kadar uzanan, gerçeklik, düşünce, konuşma, yazı arasındaki temsil ilişkisine dayanan hiyerarşi üzerine düşünmekle ve onu dönüştürmekle mümkün hale gelir. Yazıyı gerçekliği kuran/dokuyan, düşünceyi kateden olarak düşünerek, konuşmayı da yazı olarak kabul eden Derrida için “yazı” sorunsalı bu nedenle merkezi bir önem taşır.⁶⁰

Derrida’ya göre metafizik düşünme biçiminin varlığa özgü olanı bilme arzusu her zaman *logos*⁶¹’a geri döner. Metafizik, varlığa özgü olanı dilde toparlayarak ifade eden bir *logos* arzular. Derrida’nın *sözmerkezcilik* ve dolayısıyla aynı zamanda *sesmerkezcilik* olarak adlandırdığı bu çaba, sözü yazının üzerine koyan bir hiyerarşiye dayanır.⁶² Bu çaba doğrultusunda metafizikte yazı, meşru,

⁵⁹ Wheeler, Kathleen M. a.g.e., s. 338-339

⁶⁰ Direk, Zeynep, Güremen, Refik. a.g.e., s. 141.

⁶¹ Akla dayanan yasa. Yunancada akılla kavrama anlamındadır. Kavrama ve seçme anlamlarını veren *leg* kökünden türetilmiştir. Kök anlamı, akıl ve bu akla dayanan, söz, yasa, düzen, bilgidir. Hıristiyan ve İslam tanrıbilimcileri tarafından tanrısal söz anlamında da kullanılmıştır. (Bkz. Hançerlioğlu Orhan. a.g.e., s.236.) İonya düşünürlerine göre gerçeğin insan sözüyle dile gelmesi. Hem insanın bedeninde ve ruhunda hem de evrende ve doğada mevcut olan yasal düzen. Her yerde ve her şeyde olan, ortaklaşa ve tanrısal olan logos, insanda düşünce, doğada kanundur. (Bkz. Azra Erhat. *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi, 1993, s. 5.) Bir kelimeyi duyup, tanımladığımız ilk anda kavradığımız, kökensel olarak biricik ve tanımlanabilir/belirlenebilir/sınırlanabilir anlamdır. (Bkz. Simon Glendinning. *Derrida: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2011, s. 77.)

⁶² Direk, Zeynep, Güremen, Refik. a.g.e., s. 153.

alışlagelmiş, tanımlanmış kelime ve deyimlerin kuraldışı ve yasaklanmış olanların üzerine yazıldığı, onları baskıladığı, ertelediği ve ötelediği bir form olarak şekillenir. İşte bu biçimin öncelediği anlamları ve formları çözmek amacıyla az önce sözünü ettiğimiz araçları geliştiren Derrida, böylece, metafizik düşünme biçimi tarafından baskılanan, örtülen tabakaları açığa çıkarmayı amaçlar. Her zaman bir temel düşünce, bir anlam hiyerarşisi ve katı bir yapıyı var sayan yazı, bu biçimde düşünüldüğünde yapı kavramına meydan okur hale gelir.⁶³ Buradan hareketle yazının Derrida'nın elinde, eşsiz bir anlamla, bir *logos*'la, bir "baba"yla ilişkiyi koparma, bir eşsiz anlamın, bir *logos*'un bir "baba"nın yokluğunun ifşası haline geldiği söylenebilir.⁶⁴ Klasik fenomenolojinin, kendi için mevcudiyet/kendinde mevcudiyet olarak incelediği bilinci imkânsız kılan, asıl olanın yokluğunda ilişkisellikten anlam üreten *différance* eylemi ise işte bu "yazı"nın ta kendisidir.⁶⁵

Derrida'nın tam olarak söylemek istediği şey "anlam"ın kaynağının *différance* olduğudur. Fenomenolojik dil, düşüncenin içselliğiyle göstergenin dışsallığı, ideal olan anlamın şimdi-burada mevcudiyetiyle değişen temsil, bilincin kendisinde mevcut oluşuyla ortak dildeki yabancılaşması gibi karşıtlıklar arasındaki ilişki *différance*'ın hareketiyle kurulur. "*Différance felsefesi, mevcudiyet felsefesini yokluk/hiçlik adına taciz etmez; mevcudiyetle yokluğun, özle olgunun, zamanla mekânın, bedenle zihnin, anlamla göstergenin, algıyla hayal gücünün, sözle yazının iç içe geçtiğini söyler.*"⁶⁶

⁶³ Sarup, Madan. a.g.e., s. 73.

⁶⁴ Wheeler, Kathleen M. a.g.e., s. 320.

⁶⁵ Direk, Zeynep, Güremen, Refik. a.g.e., s. 139-140.

⁶⁶ Direk, Zeynep, Güremen, Refik. a.g.e., s. 146-7.

Bunu yaparak *différance* daha ilk elden kafaları karıştırır ancak diğer bir yandan da, karmaşayı çözer, yapıyı dağıtır ve şeyleri daha basitleştirir. İkincil anlamları özgür kılmak adına birincil anlamı geçersiz bırakır ve böylece metnin anlam bilimsel yörüngesini bozar. Bundan sonra metin varış noktası öngörülemez bir yolculuk içine girer. Ama metnin içine düştüğü bu kaos Derrida tarafından yaratılmamıştır. O yalnızca metnin barındırdığı kaosu açığa çıkarır/göze getirir. Çünkü Derrida'nın incelemesine tabii tutulsun ya da tutulmasın söz edilen bu kaos bir metnin var oluşunun ön koşuludur.⁶⁷

Peki, öyleyse Derrida için, var oluş koşulu *différance*'ın yarattığı kaos olan bu "metin" denilen şey de nedir? Metin "kavramı" Derrida için, bir dil sistemiyle değil *yazının yapısıyla* ilgili bir "yazma biçimi" dir. Metni bu şekilde düşünerek Derrida bize bu güne dek içselleştirmiş olduğumuz sözel dilin yazılı dile olan üstünlüğüne dair farklı ve yepyeni bir bakış açısı sunar. Bu bakış açısına göre bugüne dek dile ait olduğunu düşündüğümüz, kelimeler, cümleler, işaretler, konuşma, yazma (bildiğimiz anlamıyla), kurallar, anlam, gönderme (*reference*)/kaynak vs. ancak yazının yapısı(nda/yla) mümkün olur, açığa çıkar, anlamlandırılır. "*Böylece, yazı dili kapsar.*"⁶⁸

Mutlak'ın/mutlak anlamın herhangi bir merkezinin/kaynağının/kökeninin olmadığı, sadece bağlamların var olduğu, yazının ve dolayısıyla da *yazının yapısıyla* ilgili bir "yazma biçimi" olarak düşündüğümüzde metnin dili kapsadığı bu yerde, mevcut bağlamlar metni yeni anlamlar üretebilecek potansiyeli barındıran bir anlam makinesine dönüştürür.⁶⁹ Hiçbir metin için tek/yegâne/biricik anlam olmadığından bir metni anlamlı kılacak doğru bir bağlam da yoktur. İşte bu

⁶⁷ Ian Almond. *İbni Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve Yapısöküm*. Ayrıntı Yayınları, 2016, s.72-73.

⁶⁸ Glendinning, Simon. a.g.e., s. 70.

⁶⁹ Almond, Ian. a.g.e., s. 96

nedenle bir anlam makinesi olarak metin hiç bitmeyecek bir devinim halindedir. Bu devinim metni anlamın sınırsız ihtimaline ve dolayısıyla potansiyel olarak farklı biçimlerde okunabilmeye ve yeniden okunabilmeye açar/açık tutar. Her zaman göndergesinden veya gösterilenlerinden ayrılmış yapısal ihtimalleri barındıran metin, bağlamlar tarafından mümkün kılınsa dahi, onlar tarafından kontrol edilemez. Buradan hareketle de metin denilen şeyin, yazarın nerede, kime/neye göre anlamının çözüleceğini bilmeden kâğıdın üzerine yaptığı karalamalardan ibaret olduğu söylenebilir.⁷⁰

Derrida'nın metninde gözetleyen hiç kimse yoktur. Dolayısıyla da bu metinde kimse metni kimin nasıl okuduğu konusunda endişe duymaz. Bir yazarının bile olmadığı rahatlıkla söylenebilecek bu metin, bir yandan kapanmış/tamamlanmış/ nihayete ermiş bir "yapı" olarak var olması nedeniyle hiçbir kimsenin/şeyin bakışının erişemediği bir mutlak anlamı saklı tutmaktayken, bir yandan da kime/neye göre anlamının çözüleceğini bilmeden kâğıdın üzerinde devinen kararlamların durmaksızın ürettiği sonsuz anlam olasılıkları arasında yarılr/çatlar. Bu yarılmaların/çatlamaların sonsuza uzanan rastlantısal devinimi içinde Derrida'nın metni, onu yetiştirecek/kendine benzetecek/ona geçici olarak yuva olacak bir okuyucuyu arzular. Çünkü Derrida için bir metni okumak/değiştirmek demek, onu birine ait kılana, birinin parçası haline getirene kadar ona sahip çıkmak demektir. Ancak görüldüğü gibi bu aidiyet/sahiplik geçicidir ki böylece, başka yorumlar açığa çıktığında asıl merkez/kaynak/köken fikrinin önemini kaybetmesiyle metin elden çıkar/yuvadan kaçar.⁷¹

⁷⁰ *Aynı eser*, s. 103.

⁷¹ Almond, Ian. a.g.e., s. 124-125.

Dolayısıyla metnin sakladığı/saklayacağı hiçbir şeyi/anlamı yoktur. Bu şey/anlam hakkında konuşmaksa yalnızca o şeyi/anlamı ertelemeye hizmet eder. Bununla birlikte hiçbir metin diğerinden daha anlamlı/derin/dolu/örtük/gizemli, hiçbir karakter bir diğerinden daha üstün değildir. Çünkü az önce de söylediğimiz gibi, onu anlamlı/derin/dolu/örtük/gizemli kılacak, anlamlı olan-olmayan arasındaki farkı koyacak bir Kimse'den de söz edilemez. Böylece metin sonsuz sayıdaki olasılığa/yoruma açık hale gelmektedir. Görüldüğü gibi, onun anlamsal olasılığını çoğaltırken aynı zamanda onu tehdit eden şey metnin kalbin(d)e yerleşir: Hiçlik/Boşluk. İşte metni anlamsal ve bağlamsal olarak çoğaltan şey, onu kontrol eden/belirleyen/tanımlayan herhangi bir mevcudiyetin yokluğu, tam kalbine yerleşmiş bu hiçlik/ boşluktur.⁷²

Bu nedenlerledir ki, anlamı sonlandırmak veya bir metnin tutarlı-tutarsız tek bir şey söylemesini sağlamak imkânsızdır.⁷³ Anlam her zaman dağılmıştır/bölünmüştür ve bu çözümlenin kalbinde bir hiçlik/boşluk yatar. Metafizik ise tüm olup bitenlerin farkında olmadan – belki de yalnızca iyi niyetli düşünüldüğü zamanlarda- anlamın artık herhangi bir derinliği olmadığı, başlangıç-son, merkez-çevre olmaksızın sonsuz yerine geçmelerin giderek çoğaldığı bu yerin ortasında kendi yapılarını inşa etmeye devam eder.⁷⁴ Dilde gösterenlerin birbirinin yerini alma ve birbirine eklemlenme hareketinden doğan bu oyun hem mevcudiyetin hem de yokluğun aşkın koşuludur ve onu durdurabilecek herhangi bir aşkın gösterilen ise mevcut değildir. Oyunun ya da metnin dışında bir şey yoktur.⁷⁵

⁷² Aynı eser, s. 126-135.

⁷³ Aynı eser, s. 75.

⁷⁴ Aynı eser, s. 83. (Daha detaylı bilgi için bakınız. Jacques Derrida. *Dissemination*. University of Chicago Press, 1983.)

⁷⁵ Direk, Zeynep, Güremen, Refik. a.g.e., s. 145.

Şu ana kadar *différance*'ın metafizik tanımlamaların sınırlarını silen ve iç içe geçiren “yapı”sından ve bu “yapı”nın merkeze dayalı ve hiyerarşik ilişki biçimiyle örülü ikili karşıtlıklar üzerindeki etkilerinden söz ettik. Bunun yanı sıra, *différance* farklı bağlamlarda farklı karşılıklarla/isimlerle karşımıza çıksa da etkilerinin onun her yüzüyle/isimiyle geçerli olduğunu, bağlamlarla birlikte bu yüzler/isimler değişse bile *différance*'ın değişmeyen bir doğaya sahip olduğunu gördük.⁷⁶ *Différance*'ın bu doğasının dilin temsil işlevini nasıl sorunsallaştırdığından söz ederek, bu doğrultuda Derrida'nın hangi araçları kullanarak, dili, yazıyı ve metni nasıl yeniden yorumladığını inceledik. Şimdi sıra *différance*'ın izini metinde sürebilmek ve onu iş üzerinde görebilmek adına metafizik düşünme biçiminin o “nazik” davetini kabul etmeye geldi.

Allan Megill kitabında Derrida'nın mantıksal derli topluluktan uzaklığını betimlerken onu, “... saçı başı dağınık, seçkin bir davette kasten durmadan huzursuzluk çıkaran biri”ne⁷⁷ benzetir ve cümlenin sonuna “Ama davete icabet ettiğini de unutmamakta fayda var.”⁷⁸ cümlesini parantez içerisinde, sanki bizimle bir sırrı paylaşır gibi ekler. Megill burada şu ihtimali görmezden gelmiş ya da gözden kaçırmıştır: Ne de olsa, daveti dağıtmak için öncelikle ona icabet etmek gerekir. Belki de Derrida'nın en başından beri bu davette bulunmaktaki niyeti, tıpkı Sevim Burak'ın ki gibi, ortalığı dağıtmaktır. Sevim Burak'ın *Everest My Lord* metni ise, bu ortak niyetin açığa çıktığı/göze geldiği yer olarak düşünülebilir.

Burak'ın dilin sınırlarını yokladığı bu metin, şekil-bedene bürünmüş sözcükler ve sözcüklere bürünmüş şekil-bedenlerden oluşur. Metin söze taşınırken

⁷⁶ *Différance*'ın değişmeyen doğası onun bir mutlak olduğu anlamına gelmez. Aksine onun doğası, daha önce de belirttiğimiz üzere, mutlaktan kaçış üzerine kuruludur. Farklı bağlamlar(da/la) sürekli değişen yüzü/ismi bunun en iyi göstergesi olarak kabul edilebilir.

⁷⁷ Megill, Allan. a.g.e., s. 402.

⁷⁸ Aynı yer.

yitirilen, söze gelmeye direnen bu şekil-bedenler ancak “yazı” da görünür olabilirler. Bu hemen akıllara *différ(e/a)nce*’in üzerine kurulduğu harf oyununu getirir: Ancak “yazı”da görünür olabilen ve böylece sözdeki boşluğunu/yokluğunu imleyen fark/ayırım. Burak’ın burada tam olarak yapmak istediği de bu sözde yitirilen farkın/ayırımın boşluğunu/yokluğunu imleyecek, hatta bu boşluk/yokluk söze gelmediği sürece – ki sözün metafizik yapısı itibariyle bu durum olası değildir- söze gelmeye direnecek bir dil oluşturmaktır. Ancak dilden söz etmek kaçınılmaz olarak tekrar tekrar metafiziğe düşmek, metafizik düşünce biçiminin bir parçası olmak anlamına gelir. İşte Burak’ın metinlerindeki yapısal sapmaların, ol(ama)ma halinin ve bir yolunu bulup sürekli kaybolan Gerçek’in nedeni bu metafiziğin bir parçası olmaktan kaçış çabasında aranabilir. Oluşturduğu kendine has yazım biçimi adeta Burak’ın kaçış planının bir parçası gibidir ve bu planı hayata geçirirken bir an olsun durmak metafiziğe yakalanmak anlamına gelir. Soluk soluğa süren bu koşuşturmacanın “özne”leriye doğal olarak metafizik düşünme biçiminin düzenlediği ve yönettiği dünyamızın “[...]kaybetmişleri, bunamışları, hayalperestleri, çok acıklıları, intihara meyilli olanları, aşktan aklını kaybetmişleri, şizofrenleri, aşırı romantikleri, aşırı sadistleri, delileri[...]”⁷⁹ yani sözcüğün tam tanımıyla ötekileridir.

Bu “özne”lerin hikâyelerini, ol(a)ma(ma)larını/eyle(yeme)melerini aktaran Burak’ın “dramatik” metinleri de haliyle metafizik düşünme biçiminin bir ürünü olarak görülebilecek gerçekçi tiyatronun temsile dayalı dramatik metin yapısından oldukça uzak bir karaktere sahiptir. Denilebilir ki, Burak’ın dildeki arayışı “dramatik” metinlerine de yansır. İşte metafizikten bu kaçma çabası ve bu doğrultuda metafiziğin sunduğu Gerçek’in ötesinde bir “gerçek” arayışı, bir yandan

⁷⁹ Sevim Burak, *Mach I'dan Mektuplar*. Om Yayınevi, 2004, s. 35-36.

Sevim Burak'ın metinlerinde *différance*'ın açığa çıkması için gerekli zemini hazırlayıp, onun yazma biçimini bir *différance* eylemine dönüştürürken, bir yandan da Sevim ve Jacques'ı aynı davetteki iki oyunbozan misafir haline getirirler.



II. BÖLÜM: BİR DİKİŞ İĞNESİNİ KUCAKLAMAK

Olağan metinlere aşına bir göz Sevim Burak'ın metinlerinin sıra dışılığını daha ilk bakışta kavrar. Peki, nedir bu metinleri sıra dışı olarak tanımlamamıza neden olan şey(ler)? Sorunun cevabı, bir dramatik metne dair tüm tanımlamaların ve sınırların birbirinin içine geçtiği hatta bazı yerlerde silinerek muğlaklaştığı metinlerle karşı karşıya olduğumuzdur.

Burak'ın dünyasında öyküleriyle “dramatik” metinleri arasındaki ve “dramatik” metinlerinin kendi arasındaki temas anları ve bu anlarda açığa çıkan geçitler vardır. Geçitlerde hikâyeler, kişiler, sözcükler hem kendi içlerinde hem de birbirleriyle sürekli bir hareket, bir gidiş-geliş halindedirler. Bu geçitleri farklı bağlamlara göre şekillenen geçirgen ve muğlak sınırlar olarak görmek mümkündür. İşte bu “sınır”lar sayesinde Burak'ın metinleri metafizik yapıya direnmeyi ve ondan kaçabilmeyi başarırlar. Derrida'nın göz/mekân karşıtı tavrı üzerinden açıklamaya çalışırsak, tanımlandıkları/gözle görülür oldukları anda silinen “sınır”larla karşı karşıyayızdır.

Burak'ın kendisinin de belirttiği gibi yazdığı metinler tek bir hikâyenin farklı bağlamlarda şekillenmesinden ibaret bir evreni paylaşırlar.⁸⁰ Burak'ın bu evreni, az önce sözünü ettiğimiz “sınır”larca kurulan “yapı”(lar)dan oluşur. Her “sınır”ın/bağın/çerçevenin, varlığı/kavramı diğerlerinden ayrı bir yere yerleştirdiği söylenebilir. Öyleyse her sınır koymada bir fark/ayrım kurulduğu ve aslında sınır sorununun gerçekte bir fark/ayrım sorunu olduğu düşünülebilir. Metafizik sınır

⁸⁰ Burak, Sevim. “Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor”, *Kitaplık*, 2004, Sayı 71, s. 100.

tanımından –katı, kesin, özdeşleştirici, mutlaklaştırıcı- farklı olarak daha geçirgen ve muğlak sınırlar tarafından kurulan yapılarda, metafizik düşünme biçimde gizlenen fark/ayırım açığa çıkar. Artık Derrida’ya göre ne sınırlanan alanın içinde ne de dışında hiçbir güvenli bölge kalmamıştır. Buradan hareketle de, metafizik içinde gizlenen bu “yapı” açığa çıktığında, hiçbir anlamın durağanlaştırılmayacağı ve hiçbir anlam hakkında belli bir karara varılamayacağı sonucuna ulaşılabilir.

Burak’ın “dramatik” metinlerinden *Sahibinin Sesi* metni öykülerinden *Ah Ya Rab Yehova*’nın, yine dramatik metinlerinden *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* metni ise öykülerinden *Sedef Kakmalı Ev*’in yeniden yazımıdır. Ancak bu farklı türde yeniden yazımlar/tekrarlar farklı yorumlarla ve bağlamlarla şekillenerek hikâyelerde ve kişilerde farklılaşmalara neden olurlar. Bazı sonlar değişir ve böylece bazı kişiler yokken var’a katılırken, bazı kişiler ise varken yok’a karışır. Bu doğrultuda geçirgen ve muğlak sınırların Burak’ın her iki türdeki metinlerinin de kapanmasına engel olarak, onları yapısızlaştırdığı, tanımlandıkları/gözle görülür oldukları/anlama gelmeye başladıkları anda silinmelerine neden olduğu söylenebilir.

Ah Ya Rab Yehova öyküsünde Bilal Bağana’nın onu mahalleyi kundaklamaya vardırıan hikâyesini, yine onun günlükleri aracılığıyla takip ederiz. Öykünün sonunda Bilal planladığı bu eylemi gerçekleştirir. Ancak *Sahibinin Sesi* metniyse mahalleyi kundaklama planını gerçekleştiremeyen Bilal’in ölümüyle sonuçlanır. Aynı zamanda öykünün dramatik bir metin olarak yeniden yazımıyla Bilal’in sevgilisi Zembul başta olmak üzere tüm mahalleli yok’tan var’a katılırken, Bilal ise, varken yok’a karışmıştır.

Sedef Kakmalı Ev öyküsünde ise, Ziya Bey’le Nurperi Hanım’ın hikâyesini Ziya Bey’in cenazesıyla eşzamanlı olarak anlatılırken, *İşte Baş İşte Gövde İşte*

Kanatlar metninde Ziya Bey yaşamla ölüm arasında bir yerde durmakta/suluk almaktadır. Bu yeniden yazımda Nurperi Hanım ise Melek'e dönüşmüştür. Ziya Bey'in cenazesıyla birlikte Nurperi Hanım'ın yok'a karıştığı öykünün sonundan farklı olarak, dramatik metin olarak yeniden yazımın sonunda kimin var kimin yok olduğuna dair bir belirsizlik vardır.

Öykülerden fırlayarak ete kemiğe bürünen kişiler artık kimdir? Kim ne zaman vardır/?yoktur? Her şeyin/metnin sonu ne zaman/nerede gelir? Öyküler ve dramatik metinler arasındaki yorumlama/bir bağlama oturtma dışında öngörülemeyen/tanımlanamayan bu ilişkide yanıtsız birtakım sorularla birlikte karşı karşıya kaldığımız şey anlamın *kararlaştırılamazlığı*nın sonuçlarıdır. Bu kimin iç, kimin dış, kimin merkez kimin çevre olduğunu anlayamadığımız ilişki biçiminde acaba, öykü kendiyle özdeş-bütünken, dramatik metin yalnızca öyküye bir *ek-fazlalık* mıdır, yoksa varlığıyla öyküdeki eksikliği/yokluğu açığa çıkaran ve böylelikle öykünün kendiyle özdeş-bütün olmadığını vurgulayarak, onu tamamlayan bir asıl unsur mu? Buradan türeyecek tüm sorular, yanıtların göreliliğinin ve bağlamsallığının/yorumsallığının yanında, ilişki içerisindeki ağırlıklarının değişkenliği nedeniyle de yine *kararlaştırılamazlığa* mahkûm görünmektedir. Sonlar'a ve Başlar'a, Önceler'e ve Sonralar'a, Varlar'a ve Yoklar'a dair karşıtlıkların belirsizleştiği Burak'ın metinlerinde, metafizik sınırların ve dolayısıyla onlardan türeyen yapıların –kavramların, tanımların ve türlerin- tartışma konusu haline geldiği, beraberinde de Anlam'ı ve Gerçek'i de tartışma konusu haline getirdiği söylenebilir.

Tamamlanışında/kapanışında farka kayıtsızlığın egemen olduğu metafiziği aşmak demek, “*başka türlü düşünmeye dönmek*”, başka bir başlangıç yapmayı

denemek için yazmak demektir.⁸¹ İşte Derrida da *kesinlikler alanını/metafizik alanı* aşmak ve anlamı özgürleştirmek adına yazma ediminde, Burak'ın metinlerindeki gibi, *kararlaştırılmazlıkta* ısrar eder. Bu doğrultuda Sevim Burak'ın yazma biçimi yapıdan kaçan, buldukça saklanan, göze geldikçe kendini silen, sınırların sorgulandığı, *kararlaştırılmaz* yerleşen ve tüm bunlardan dolayı da *différance*'in açığa çıkabileceği/kendini gösterebileceği koşulları hazırlayan, (kültürler/diller/edebi türler)-arası bir “yapı” olarak tanımlanabilir. Zaten Derrida da bir metni belirli bir türün ya da sınıfın bir parçası olarak kabul etmemizi sağlayacak hiçbir sınır işaretinin olmadığına ve bize bu konuda karar verme imkânını sağlayan hiçbir tekil ya da çoğul özelliğin bulunmadığına işaret ederek, bu doğrultuda yapılan türsel ayrımları anlamlı kılamayacağımızı iddia eder.⁸²

Bu noktadan hareketle Burak'ın evreninde tür tanımlarının da iç içe geçmiş ve muğlaklaşmış olduğu söylenebilir. Bunun temel nedeni olarak da, tüm metinlerinin türediği bu evrende “yapı”ya dair bir unsurun barınamaması gösterilebilir. Bu durum en iyi karşılığını, Burak'ın *Everest My Lord* metnine dair ifadelerinde bulur. Metni daha ilk anda “Roman 3 Perde”⁸³ şeklinde tanımlayıp, konuşmalarında sıklıkla roman olarak bahsetmesinin yanı sıra, bir de onu “[...] *en kuvvetli, işi kökünden kuran, kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiir*dir. [...]”⁸⁴ şeklinde anarak bu metne dair bilinen hiçbir tanıma uymayan “tanımlama”larıyla Burak, bize daha en başından hem roman türünü hem şiir türünü hem de dramatik metin türünü tanımlayan sınırların tanınmadığını/ihlal edildiğini/dönüştürüldüğünü işaret eder. Artık bu metin, onlara dair birtakım izleri

⁸¹ Direk, Zeynep, Güremen, Refik. a.g.e., s. 155.

⁸² Wheeler, Kathleen M. a.g.e., s. 331.

⁸³ Sevim Burak. *Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. Yapı Kredi Yayınları, 2014.

⁸⁴ Burak, Sevim. *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 219.

barındırsa da ne bir roman ne bir şiir ne de bir dramatik metin olarak tanımlanabilir durumdadır. O hep yazacağı, bitmeyecek 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 imkânlarımı sonuna dek harcayacağım halde) İngilizleşebileceğim. İşte Everest My Lord’un konusu bu. Daha doğrusu bir özlem şiiri benim için.. [...]”⁸⁵

Différance’ın yüzlerinden/farklı bir bağlamda aldığı isimlerden biri olarak düşünülebilecek olan *kararlaştırılmazlık* Burak’ın metinlerinde türler arasına (roman-öykü-dramatik metin) olduğu kadar dramatik metinlerin kendi içine, tür içine de de ustaca yerleştirilmiştir ki, zaten Burak’ın dramatik metinlerinin *différance*’ı açığa/ortaya çıkaracak biçimde nasıl örgütlendiği bu çalışmanın izleklerinden birini oluşturmaktadır. *Kararlaştırılmazlık* bu metinlerde karşımıza, karakter ol(a)ma(ma) halinde, doğrusal zamanı/uzamı k(u/1)rarken, metafiziğin kurduğu dile, dilimize yakından bakarken, izleme/dikizleme – bakış(la/ta) kurulma eylemleriyle parçalanarak çoğalan gerçeklikler arasından tekrarlar aracılığıyla “gerçek” i seçmeye çalışırken çıkar.

İşte Derrida da tıpkı Burak’ın metinlerinde yaptığı gibi, metafizik sistemi yönlendirip organize eden ve onun işleyişini sınırlayan aşkın merkezi çekip alarak, *différance*’ı açığa çıkartan *göstergelerin özgür oyununu* mümkün kılmış ve böylece anlamın nihai olarak *kararlaştırılmaz* olmasına/kalmasına yol açmıştır. *Kararlaştırılmazlık* burada karşımıza bir üçüncü seçenek ya da karşıtlıkların uzlaşması değil, karar-verilemez olan olarak çıkar. O, bir “içeri-dışarılık”,

⁸⁵ Aynı yer.

sınırların, sınıflandırmaların ve ikili karşıtlıkların sorgulanması ya da ihlalidir. Ve *différance* da bir kavram değil bir *kararlaştırılamazdır*. Çünkü o da, tanımlanamaz, belirlenemez ve sınırları çizilemezdir ve varlığı da, yeni sınırların konulmasına değil, ihlaline dayanır.⁸⁶

Oysaki Gerçeklik/Gerçek yanılması kurmaya hizmet eden dramatik metnin sınırları bellidir; çemberi kapanmıştır; burada bir muğlaklık/belirsizlik asla söz konusu değildir. Bu metinler, taklit, yanılma ve eylem üzerine kurulmuş, kendi kurmacası dışındaki tüm ilişkilere kapalı yapılardır. Dışarıdan müdahalenin söz konusu olamayacağı, kendi içinde bütünsel bu yapı, dışsal referanslı ve izi sürülemeyen, bir merkeze/kaynağa/kökene, yani kurucu unsura işaret eder, onu temsil eder. Bu temsil, merkezin/kaynağın/kökenin yokluğu ve bu yokluğun örtülmesi/gizlenmesi/silinmesi üzerine kuruludur; asla erişilemeyen, erişilemeyecek olanın, o zamanın ve o mekanın temsilidir. Bu metinlerde, neden-sonuç bağı ile kurulmuş, dramatik aksiyon çerçevesinde belli bir sona doğru daima ileri yol alan olaylar dizisiyle, başı sonu belli bir hikaye aktarılır. Bu doğrultuda zaman doğrusal bir gelişim gösterirken, mekan da bütünselliğini korur. Metni sahneye taşıyan ve ona beden veren, anlamın kurucusu/koruyucusu olarak dil ise olabilecek en mükemmel şekli ile kurulmuştur.

Temsilin bir Gerçeklik olduğu yanılmasını sahne üzerinde tam olarak kurması içinse tiyatrunun bütün araçları ona hizmet eder. Dekor, kostüm, ışık, ses ve oyuncu kendilerine ait bir gerçeklikleri olmaksızın, sadece bu temsilin bir unsuru olarak kabul edilirler ve bu doğrultuda eylemler. Varlığı, bu iş için seferber ettiği tüm araçlarıyla birlikte metnin temsilini eksiksiz bir biçimde seyirciye taşımaya

⁸⁶ Wheeler, Kathleen M. a.g.e., s. 330.

adanan sahneyse tamamen seyirciye kapalıdır. Bu doğrultuda anlamın tek ve tartışmasız olduğu bu dramatik metinlerde seyirci pasif, sadece izleyici/alımlayıcı konumunda tutulur. Bu konumdaki seyirci anlamı ancak onunla özdeşlik kurarak alımlayabilir. Seyirciyle özdeşliği kurmanın, onu temsilin kurduğu Gerçeklik yanılısamasının içine çekmenin ve bunu yaparak O Tek Anlam'ı aktarmanın en önemli aracı olarak karşımıza, dilin taşıyıcısı, diyalogun ve dramatik aksiyonun kurucusu olan, irade sahibi, eyleyen insan, yani karakter çıkar.

İşte, mutlak bir Gerçek'in imkanından hareketle, Gerçek'i kurmaya, Gerçek olmaya öykünen bir dramatik metnin bütün ve parçaları arasındaki bu karakteristik ilişkiyi kuran sınırlar Burak tarafından silinmiştir. *Kararlaşdırılmazlığı* daha en başından kendi yazma biçiminin merkezine yerleştiren Burak, düştüğü “gerçek”in peşinde, bugüne dek tanımlanan tüm edebi tür tanımlarının dışında/ötesinde metinler üretmiştir. İleride göreceğimiz gibi ürettiği bu metinler, temsile dayalı gerçekçi dramatik metnin konvansiyonlarını alt-üst edip, bir yandan onun sırlarını ifşa ederken bir yandan da barındırdığı imkânları/olanakları açığa çıkarır. Metinlerini merkezsizleştirmesi *différance*'ın açığa çıkması için uygun ortamı hazırlarken, dramatik metnin konvansiyonlarını dönüştüren Burak'ın yazma biçimini bir *différance* eylemi haline getirir.

Bu süreci kavrayabilmek için öncelikle Burak'ın metinlerini nasıl merkezsizleştirdiği üzerinde durmamız gerekir. Bunu yaparken Burak işe, metnin o biricik Anlam'ının taşıyıcısı, seyirciyle özdeşlik bağını kurup, onu temsilin kurduğu Gerçeklik yanılısamasının içine çeken karakterle başlar. Burak, metinlerini etrafın(d)a ördüğü, metinlerinin s-/g-özü olan “karakter”lerin “özne”/ben olarak kurulmalarına/vücut bulmalarına asla izin vermez. Onun için de, tıpkı Derrida için

olduğu gibi, “özne”, metafizik bir kurgudan ibarettir ve Burak metinlerinde işte bu kurguyu yapıbozuma uğratar. Böylece daha en başından merkezsiz/kaynaksız/köksüz hale getirdiği metinlerini, metafizik karaktere sahip bir dramatik metnin örttüğü/gizlediği/sildiği, “özne”nin/benin kurgusallığına işaret eden bu yokluk üzerine kurar. Bu ise bir *différance* eylemi haline gelen Burak’ın yazma biçiminin Gerçek’i kurmaya, Gerçek olmaya öykünen dramatik metnin konvansiyonlarını alt-üst edecek biçimde örgütlenmesi için gerekli koşulları sağlar.

II.1. “Karakter” in (S/G)özü

Batı metafizik geleneği, yapının yapısallığını, ona bir merkez vererek ya da onu bir mevcudiyet noktasıyla, bir sabit kökenle ilişkilendirerek kurmuştur. İşte bu yapıya bir merkez kazandıran şey Derrida için, daha önce de sözünü ettiğimiz yapının oyununu/işleyişini sınırlandıran *kesinlikler alanı/metafizik alandır*. Bu bakış açısına göre merkez, yalnızca yapıyı yönlendirmekle, dengelemekle ve düzenlemekle kalmaz, aynı zamanda, *kesinlikler alanının* kurulmasını da sağlar. Böylece merkez, yapıyı tanımlayan ve bu nedenle de onun bütünselliğini içeren bir şey olarak karşımıza çıkarken, yapı için de bir zorunluluk haline gelir. Denilebilir ki, metafizik düşünme biçimde merkez/kaynak/köken olmaksızın bir yapı kavramı düşünülemezdir. Ancak bu merkez/kaynak/köken adı her ne olursa olsun yapıyı mümkün kılan şey, bütün içerisindeki herhangi bir unsur tarafından karşılanamaz, doldurulamaz, telafi edilemez olduğundan, mümkün kıldığı bu yapıdan/yapısallıktan kaçır.⁸⁷ Bu hem tam/bütün/özdeş hem de eşsiz/temsil

⁸⁷ Altuğ, Taylan. a.g.e., s. 220-221.

edilemez olma hali onu bütünlüğün merkezinde olsa dahi, onun bir parçası olmaktan alıkoyar.

İşte Derrida'ya göre bu merkez olmayan merkez, anlamın ya da metafiziğin tarihini kuran ve yapı kavramını belirleyen şeydir. Derrida'nın kaynağa/kökene az önce sözünü ettiğimiz müdahalesiyle yapı kavramını sabit bir merkeze ya da mutlak bir mevcudiyete bağlı olarak düşünemeyeceğimiz noktaya gelmiş oluruz.⁸⁸ Bu geldiğimiz noktada Derrida bizden bildiğimiz anlamda merkez kavramının mevcut anlamını reddetmemizi ve onu, belli bir odağı bulunmayan görelî bir işlev/ilişki olarak yeniden düşünmemizi ister. Sürekli olarak yapı içerisinde hareket halinde olan merkezi/kaynağı/kökene, göstergeden-bağımsız gösterileni bir kez reddedip Derrida'nın bizden istediğini yaptığımızda, göstergelerle baş başa kalmış ve *göstergelerin özgür oyununa* doğru yol almaya başlamış oluruz.⁸⁹ Artık *différance*'ın açığa çıkması için uygun ortam hazırdır. Bu açığa çıkan haliyle o, mutlak doğrulanabilirlikten/tanımlanabilirlikten ve dolayısıyla bir yapı/kavram olmaktan uzak, ikameler/yer değiştirmeler yaratma işlemi olarak kabul edilebilir.⁹⁰ Böylece metafizik sistemden aşkın merkez çekilip alınmıştır.

Bilindiği gibi gerçekçi tiyatrodaki metin, anlamın, dolayısıyla s-/g-özün taşıyıcısı olarak kabul edilir. Bundan dolayı anlamın ve s-/g-özün merkezinde yer alan *logos*, metnin merkezinde de yer alır. Metinle aralarında karşılıklı bir üret(-il)en ilişkisi vardır. Metin *logosun* sürekli yeniden üretiminin ve aktarımının teminatıyken, *logos* da metnin kaynağını/kökene oluşturarak onun varlığının teminatı haline gelir. Doğal olarak dilin taşıyıcısı, diyalogun ve dramatik aksiyonun

⁸⁸ Altuğ, Taylan. a.g.e., s. 221-223.

⁸⁹ Wheeler, Kathleen M. a.g.e., s. 202-203.

⁹⁰ *Aynı eser*, s. 306.

kurucusu olan ve seyirciyle özdeşlik bağını kurarak O Tek Anlam'ı aktarmaktan sorumlu olan karakterin de aslında *logosu* metinden sahneye taşıdığı, ona beden verdiği söylenebilir. Dolayısıyla Derrida'nın az önce sözünü ettiğimiz şekilde, metafizik sistemden aşkın merkezi çekip alarak, *différance* için uygun koşulları hazırlamasıyla birlikte, ne *logosun* hem üreticisi hem de aktarıcısı olarak düşünülebilecek dramatik metin yapısına aynı şekilde bakmak ne de *logosun* taşıyıcısı/somutlayıcısı olarak kabul edilebilecek karakteri aynı şekilde düşünmek mümkün hale gelir. Kaçınılmaz olarak karakterin metafizik s-/g-özü sakatlanmıştır. İşte Sevim Burak'ın merkezsiz merkez, -ya da başka ve belki de daha doğru bir deyişle- merkez ol(a)mayan merkez üzerine kurulu, "dramatik" metinlerinin karakterde bu arazları yaratan "yapı"ları da, Burak'ın yazma biçimini bir *différance* eylemine dönüştürecek sürecin başlangıcı olarak kabul edilebilir.

En geniş tanımıyla ötekiler için yazdığını söyleyen Burak'ın dramatik metinlerinin merkezine koymayı tercih ettiği eril karakterler çoğu zaman bir eleştiri konusu olmuştur. Gerçekten de eril karakterin s-/g-özü Burak'ın dramatik metinlerinin merkezinde yer alır. Ancak burada gözden kaçan bir şey vardır: Bu karakterler asla kendileriyle özdeş-bütün olamaz, bir mevcudiyete eremez, irade gösterip metindeki neden-sonuç ilişkilerini belirleyecek şekilde eyleyemez, olayların gelişiminde etken olamaz, özne/ben haline gelemeler. Sevim Burak bunu, temsile dayalı gerçekçi bir dramatik metindeki *logos*'un öznesi/beni olarak kabul edilebilecek karakterin elinden onu var eden ve onun aracılığıyla var edilen Gerçek(lik)'i alarak yapar. Metinlerinde peşine düştüğü "gerçek", metafizik düşünme biçimi içerisinden türeyen dramatik metnin konvansiyonlarının altını oyarak, karakterin bir özne olarak kurulmasının imkansızlığını ifşa eder. Bu ifşa Burak için, seyircinin gerçe(ğ/kliğ)ine öykünerek kurulan Gerçek(lik)'in altını

oymanın yollarından biridir. Burak'ın dramatik metinlerinin merkezinde yer alan bu karakter olamayan “karakter”ler *Sahibinin Sesi*'inde Bilal Başana, *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*'da Ziya Bey, *Everest My Lord*'da ise Yazarın Gölgesi'dir.

Sahibinin Sesi metnini açan sahne direktifindeki ifadelerden biri şu şekildedir:* “*Bilal özentili ve süslü tavırlarla elinde bir dürbün dışarıyı gözetlemektedir.*”⁹¹ Görüldüğü gibi daha bu cümleden itibaren Bilal ev/iç uzam, oyun kişilerinin ve seyircinin de dâhil olduğu uzamı kapsayacak şekilde sahnenin geri kalanı öteki/dış uzam olarak belirlenir. En başından itibaren öteki/dış uzam tarafından izlenildiğinin/tanımlandığının farkında olan Bilal de kendisinde izleme/tanımlama/belirleme ve bu eylemlerin sonuçlarını üçüncü kişilere - seyirciye- dillendirme/söze dökme hakkını bulmaktadır. Böylece biz ötekiyi/dış uzamı/geri kalanı oyunun başından itibaren Bilal'in sözünden ve gözünden dinlemeye ve izlemeye başlarız.

“BİLAL (*dürbünü sağa sola çevirmekte, ayarlamaktadır. Birden kaşları çatılır.*): Ziya bey geliyor... Mösyö Verdu... Mahallemizdeki dulların gözdesi... (*Alaylı*) Mavi sakal.. Mavi Sakal... Ooo... Ooo... Ne görüyorum? Ebe Hanım... Pardon, Ebe Madam Anastaya...
Ziya Bey kapıyı açtı. İçeri girdi. Ebe Madam Anastasya da arkasında... Kapı kapandı... Gene bir şeyler dönüyor... Acaba ne? Akşama öğreniriz. [...]

* Sevim Burak'ın metinlerinden yapılan alıntılarda yazarın özgün yazımına müdahale edilmemiş, metin olduğu gibi korunmuştur.

⁹¹ Burak, Sevim. *Sahibinin Sesi*. Yapı Kredi Yayınları. 2014, s. 7.

⁹² *Aynı eser*.

Metinde ilerledikçe Bilal'in kendisinin yanı sıra ötekiye/dış uzama/geri kalana dair bu betimlemelerinin sahne-dışına kadar uzanmakta olduğunu, hatta metnin sahne-dışını da kurduğunu görürüz. Metnin geneline yayılan bu ısrarlı tanımlama/belirleme çabasıyla Bilal adeta oyuna sızmaya çalışan bir yazar gibi çalışır. Bu doğrultuda Bilal'in, metinde sıkça karşılaştığımız, “*Ziya Bey kapıyı açtı. İçeri girdi. Ebe Madam Anastasya da arkasında... Kapı kapandı.*” gibi dramatik metinlerde parantez içinde yazılan sahne direktiflerini andıran sözleri pekala onun metne yön verme/metni yönlendirme çabasının bir ürünü olarak düşünülebilir. Ancak metnin içine sızıp, orada sürekli yazmaya devam eden, belki de bu şekilde metni içeriden sürekli büyüten/genişleten Bilal, adeta yazdıkları eliyle kendine duvarlar örmekte, giderek metne saplanmakta/hapsolmakta gibidir.

İşte Bilal ve dolayısıyla onu giderek metne splayan/hapseden bu tanımlama/belirleme çabası, sanki bir yazarın izi gibi, her zaman oradaymış/metindeymiş/sahnedeymiş gibidir. Kendi yaşadığı olaylar ve gerçekleştirdiği eylemlerin yanı sıra, diğer oyun kişilerinin yaşadıkları olaylara ve gerçekleştirdikleri eylemlere dair bilgileri Bilal aracılığıyla öğreniriz⁹³. Bu durum kimi zaman öyle boyutlara varır ki Bilal'in anlatıları ve betimlemeleri hakkında oldukları kişilerle, olaylarla, şeylerle sahne üzerinde aynı anda varlık bularak onların yokluğuna yerleştikleri eş zamanlı başka uzam(lar) açar.

“BİLAL (*Zembul odada oturmuş çocuk patiği örmektedir. Bilal birtakım kâğıtları karıştırmakta ve oturmaktadır. Zembul yokmuş gibi konuşur.*): Ebe Madam Anastaya hadisesinde, Zembul'le aramızda geçen şiddetli kavga ve niza yüzünden sabah Zembul'le konuşulmamış, kahvaltı edilmemiş, erkenden evden çıkılarak

⁹³ Aynı yer.

Bağlarbaşı'na gidilmiş, (...) eve öğleden sonra döndüğünde Zembul yine surat yapmış ve dargınlık devam etmiştir.”⁹⁴

Adeta bir dramatik metnin sınırlarını gasp edip, içinde giderek büyüyerek/genişleyerek, onun yapısını parçalamaya başlayan bir roman anlatısı gibi uzayıp giden Bilal'in bu anlatıları, metin ilerledikçe sahnedeki kişilerin, olayların, şeylerin somut varlığının yerini Bilal'in sözünün ve gözünün almasıyla birlikte sahneyi ele geçirir. Böylece metafizik düşünme biçimine temellenen dramatik metnin arzu ettiği Gerçek(lik) giderek kaybolmaya başlar. Artık sahne belli mantık dizgesi doğrultusunda, neden-sonuç ilişkileriyle doğrusal zamanın içinden ilerleyerek seyircinin gerçe(ğ/kliğ)iyile özdeşlik kurmak/kesişmek için kurulmaz çünkü sahne, yalnızca Bilal'in tanımlamalarından/belirlemelerinden ibaret, merkezinde onun olduğu bir dünya haline gelmeye başlamıştır. Ancak Bilal'(in oluşturduğu/den oluşan) bu merkez yalnızca boş bir göstergeden/göstergelerin birbirinin yerine ikame olduğu bir oyundan ibarettir.

Bir tartışma anı sırasında Zembul'ün söylediği gibi orada/metinde/sahne “*tek başına ortada*”⁹⁵ ve Muzaffer Seza'nın söylediği gibi hep “*hâkim*”⁹⁶ olan Bilal, etrafı kuşatılmış bir halde tek başına ortadayken/merkezdeyken, bütün metin boyunca tanımladığı/belirlediği düşmanları tarafından bu merkezin etrafındaki çember giderek daraltılmakta, metin tarafından eli kolu bağlanan yazar giderek metne hapsolmaktadır/saplanmaktadır. Ama var olmak kalmak adına başka çıkar yol yoktur; Bilal'in var oluş motivasyonu sürekli kendisini doğrulayan bir dünya kurmak ve bu dünyayı her ne olursa olsun yaşar kılmak üzerine kurulmuştur. Bu durum, çocukluğundan itibaren ailesi tarafından idealize edilmiş, şimdi ise yok

⁹⁴ Burak, Sevim. *Sahibinin Sesi*. s. 20-21.

⁹⁵ *Aynı eser*, s. 23.

⁹⁶ *Aynı eser*, s. 30.

olmakta olan bir hayatı/kimliği yaşamaya, kendisini bu hayata/kimliğe ait olduğuna inandırmaya çalışma çabası olarak görülebilir. O, yaşadığı mahalleye ve eve değil, ancak Paris'e layık olan, asil bir paşazadedir.

Sevim Burak'ın çizdiği teatrallik, başka gözler kadar Bilal'in kendi gözleri için, kendisini bu dünyanın varlığına/gerçekliğine inandırması içindir aynı zamanda. Bilal'in içinde bulunduğu koşullar altında içgüdüsel olarak geliştirdiği bu kendini doğrulayan dünya, anlatılarındaki ve betimlemelerindeki tekrarlar aracılığıyla açığa çıkar. Bilal'in bu dünyayı ve dolayısıyla idealize ettiği hayatını/kimliğini devam ettirmek adına başvurduğu bu tekrarlar metnin de ana çatısını oluşturur. Bir yandan metnin sahne dışında Bilal gündelik hayatını tekrarlardan ibaret bir biçimde yaşamaya devam ederek, aynı mekânlara gidip, aynı kişilerle görüşüp, aynı eylemleri gerçekleştirirken, bir yandan da bu sahne dışı yaşantısını diğer oyun kişilerine ve seyirciye anlatmaya devam eder. Adeta Bilal, bizim "aslına" tanıklık edemediğimiz bu hayatı/kimliği tekrar katmanları aracılığıyla gıyabında, her defasında yeniden var kılmakta ve onun varlığını korumaktadır. Üstelik bunu yaparken de, var olmasına/kalmasına çaba sarf ettiği hayatı/kimliği, gerek sahne üzerindeki gerekse sahne dışındaki -seyirci- tüm bakışların odağına yerleştirir.

Onca bakışın şahitliğine rağmen, Bilal'in var olmasının/kalmasının olanaksızlığının izlerine metnin başından itibaren rastlanabilir. Daha ilk rüya sahnesinde Bilal kendisine seslenen babasını tanımaz.

"BABA (*bağırır*): Bilaaal... Nereye gidiyorsun?"

BİLAL (*bir an için babasından yana başını çevirir, sonra zenci kadına döner*): Biri Bilal diye mi bağırıyor? Denizdeki bu ihtiyar da kim?"

ZEMBUL (*arka planda Ziya Bey'e*): Bakın... Bakın babasını tanımadı...⁹⁷

Bu durum, Bilal'in bir merkez olarak kendi merkezini/kaynağını/kökenini unutmaya başlaması olarak görülebilir. Zaten bu rüya sahnesinin sonundan itibaren de Bilal, bütün oyun boyunca ilerleyişine tanıklık edeceğimiz, kendi sonunu hazırlayacak olan paranoyasını/oyunun sonuna dek giderek daralacak çemberini inşa etmeye başlayacaktır. Her ne kadar ertelemeye çalışsa da, Bilal'in kendine kurduğu bu hayatın/kimliğin sonu gelmektedir. Bilal'in babasının ölümü, asker kaçaklığından kurtulmak için aldığı yeni kimliğin ölü bir savaş pilotu olan Muzaffer Seza'ya ait olması ve Zembul'den doğan engelli çocuğu bu durumun göstergeleri olarak kabul edilebilir. Böylece merkezini/kaynağını/kökenini yitiren Bilal için, bir de kimliğini geri isteyen Muzaffer Seza'nın şimdisine ve geleceğine musallat olmasıyla ne geçmişte, ne şimdide, ne de gelecekte varlık alanı kalmayacaktır. Bir (geçmiş / çocuklarına aktaracağı bir mirasa sahip) ol(a)madığı için ne şimdi de ne de gelecekte kendisine varlık alanı bulamayan asil paşazade Bilal Bağana da yerini giderek avam Muzaffer Seza'ya terk etmeye başlayacaktır. Ölü olan Muzaffer Seza'nın kimliğiyle kendini yeniden doğmuş olarak tanımlayan Bilal Bağana'nın⁹⁸ bu doğumu, aslında bir ölü doğumdur. Ne yaparsa yapsın artık Bilal için hiçbir zamanda var oluş imkânı kalmamıştır.

Giderek daralmakta olan bir çemberin ortasındaki Bilal için mesafeler de giderek önem kazanmaya başlar. Var olması/kalması kendisiyle özdeş bir hayat/kimlik inşa edebilmesi için bu mesafeler sürekli kontrol edilmeli, korunmalı

⁹⁷ *Aynı eser*, s. 11.

⁹⁸ *Aynı eser*, s. 26.

ve bu mesafeleri ihlal/tehdit edenler ortadan kaldırılmalıdır. Ancak mesafelerin düzeni de çoktan Bilal'in kontrolünden çıkmıştır.

“BİLAL: [...] Görüyorsunuz ki çok derin bir mevzu... Bu mesafeler ayrıca dal budak sarıyor; gözle görülebilen mesafeler, duran mesafeler, yürüyen mesafeler, intikam alınacak kadar yakın mesafeler, alınamayacak kadar yakın olan mesafeler, duyuyor musunuz, bütün mesafeler ölçülmelidir. Ve sonra benimle Muzaffer Seza arasındaki mesafe en mühim esas, işte hayatımın kilit noktası.

M. SEZA'NIN SESİ: Bütün mesafeler ölçülmüştür.”⁹⁹

Bilal bir “özne” olarak varlık kazanamamıştır. Çünkü “*her şey önceden hesaplanabilir*” ve “*hesapla istenen her neticeye gidilebilir*” olsa bile “*mesafeler de değişebilir, tıpkı insanlar arasındaki mesafeler gibi.*”¹⁰⁰ Mesafelerin değişmesiyle birlikte yeni bir bağlam oluşabilir ve bu yeni bağlamda, tanımlar yeniden konumlanabilirken, konumlar da yeniden tanımlanabilir. Artık Bilal için kendiyi özdeş olma, bir ben olma, bir bilen olma halinden söz etmek artık mümkün değildir. Şimdi Muzaffer Seza ile arasındaki mesafe onun iradesi dışında kapanmakta ve Bilal giderek kendisi gibi tekinsiz bir var oluşa sahip Muzaffer Seza haline gelmektedir.

Sahibinin Sesi metni ilk bakışta, odağına Bilal Bagana'yı kendi sonunu hazırlayacak olan kundaklama girişimine götüren son anları koyan ve bunu yaparken de bir ilerleme gösteren ve belli bir sona doğru evrilen bir metindir. Artık sürdüremediği bir kimliğe hapsolmuş, rutine bağlanmış, kendisi için bir gelecek

⁹⁹ Aynı eser, s. 63.

¹⁰⁰ Aynı eser, s. 62-63.

vadetmeyen ve ancak belli dayatmalar/zorunluluklar altında sürdürebileceği bir hayatın içinde giderek sıkışmış, sonunu kendi hazırlayan bir adamın hikâyesidir bu. Ancak metnin görünen yüzünün ardında Bilal, yazma/söyleme ediminin hiçbir şeyi değiştir(e)meyeceği bir metnin içine hapsolmuş/saplanmış bir yazar gibidir. Ne kadar çok yazarsa yazsın/söylerse söylesin bu edimler onu, bir özne/ben kılamaz, metafizik düşünme biçimine temellenen dramatik metnin arzu ettiği karakter olarak var edemez. Bunu başarabilecek Gerçek(lik) Sevim Burak tarafından yitirilmiştir. Burak'ın gerçek'inin içinde Bilal Bagana olarak, gözle(n)mek ve söyle(n)mek dışında hiçbir eylemde bulun(a)mayan Bilal'in tek amacı tehdit altında olan hayatını/kimliğini mümkün olduğunca uzun bir süre korumasını ve devam ettirmesini sağlamak için kurduğu dünyasını ayakta tutmaktır.

Bilal bunu yaparken sürekli bir gör(ün)me ve söyle(n)me halindedir. Görür, anlatır; görür, görür, anlatır; anlatır, görür, anlatır... Bu anlatılarında İstanbul'daki lokantalara, barlara ve çeşitli eğlence mekânlarına düzenli ziyaretlerde bulunur, mektebe giderek düzenli olarak maaşını alır, ablasını ziyarete gider vs. Aynı mekânlara gider, aynı kişilerle görüşür, aynı eylemleri gerçekleştirir. Bu sürekli birbiriyle yer değiştirir haldeki gör(ün)me ve anlatmalar çoğunlukla, metnin/sahnenin şimdisinde okuyucu/seyirci olarak bir kısmına bizim de tanıklık ettiğimiz tekrarlardan ibaret gündelik hayat üzerinedir. Diğer oyun kişilerine/seyircilere/kendine anlatırken sürekli tekrarlanan bu göz ve söz birbirinin üzerine de katlanır. Böylece, küçük farklarla tekrarlanan anlatma edimi aracılığıyla Bilal, her defasında hayatını/kimliğini var etmesini/kılmasını sağlayan dünyasını yeniden kurar. Bu onun varlık koşuludur. Üstelik bunu yaparken de hem oyun kişilerinin/sahnenin hem de sahne-dışının/seyircilerin odağına yerleşerek, var olmak/kalmak adına onların tanıklığını talep eder. Bilal'in bu talebi gerçekçi dramatik metindeki bir karakterin varlık koşulunu gerçekleştirmek için ihtiyaç

duyduğu kendinden menkul, tamamlanmış/kapanmış bir Gerçek(lik)'i olanaksız kılar. Yine de Bilal dünyasını ve dolayısıyla idealize ettiği hayatını/kimliğini var/devam ettirmek adına bu/bir karakter olmaya öykünerek olanaksız bir Gerçek(lik)'i tekrarlanan görme, anlatma -ve aslında yazma- edimleriyle bir sürekli kurma/yeniden kurma halinde kalır.

Edim her tekrarlandığında kendi tekilliğini kuran ayrımı/farkı üretirken aynı zamanda bağlı olduğu hikâyeyi/dünyayı da yeniden kurar. Bilal'in var olma/kalma adına kurduğu bu sürekli eylem döngüsü aslında bir eylemsizlik, özdeş/bütün/özne olamama, o karaktere erememe halidir. Bu Burak'ın özne olamama hali(ni/mizi) ifşası olarak düşünülebilir. Bilal ne kadar özne değilse/olamıyorsa biz de aslında o kadar özne değilizdir/olamayız.

Burak tarafından bu olamama hali Bilal'in bedeninde de somutlaştırılır. Metafizik öznenin/karakterin bütünlüğünün/tamlığının göstergesi olan beden Bilal'in bedeninde ilerleyen iğneyle parçalanır ve ters-yüz edilir. İğne ilerledikçe her anına tanıklık ettiğimiz bu tersine bedenleşme, Bilal'in metafizik özne/karakter olmasını olanaksız kılan olamama halinin sebebi olur. Artık onun bedeni bütünlüğün/tamlığın uzağında ancak bu halin ifşasıdır.

İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar'da ise karşımıza çıkan Ziya Bey'dir. Metnin başında Sevim Burak tarafından "*Odanın dibinde bir yatakta, ağır hasta, ama ölü görünümünde, beyaz çarşaf boğazına kadar çekilmiş bir adam kımıldamadan yatmaktadır.*"¹⁰¹ şeklinde betimlenen Ziya Bey yüz yaşında bir ölü bebektir.¹⁰² Metnin başından itibaren, bir anlığına ayağa kalkması dışında, sürekli yatağında bir ölü/bebek gibi yatar. Metnin ilk perdesindeki üç repliği dışında geri

¹⁰¹ Burak, Sevim. *Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. s. 43.

¹⁰² *Aynı eser*, s. 56-57.

kalan iki perdede inlemeler, haykırmalar, bağırışlar dışında ses bile çıkart(-a)maz ama yine de sözü ve gözü metni kuran oyunların ve rüyaların sahibi Melek'in üzerinden eksik olmaz.

Onun bu yaşam-ölüm, var-yok arasındaki *hayaletimsi* var oluş biçimi metnin üzerine bütünüyle çökmüş, Melek'in kaderini de kendine bağlamıştır. Neredeyse kendini bildiğinden beri Ziya Bey'e bir şekilde hizmet eden Melek'in bütün hayatı onun bu *hayaletimsi* varlığı üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla ilişkilerinin başından itibaren kontrol her zaman Ziya Bey'in elindedir. İlişkileri boyunca Ziya Bey'in ölümünden kendisine kalan mal varlığıyla bu esaret hayatından kurtulacağı günün hayallerini kuran Melek için işler hiçbir zaman yolunda gitmemiştir. Ziya Bey mirasının tamamını kızına bıraktığında Melek'in var oluşu da bütünüyle Ziya Bey'e bağlanmış olur. Onun yok oluşu artık Melek'in de yok oluşuyken, ağırlığı yaşanılan mekânın bile üzerine sinmiş bu çok uzun ölüm ise sonsuz bir yalnızlık ve esaret altındaki Melek'in var oluşu haline gelmiş, adeta bu iki kişinin varlıkları bütünleşmiştir.

İşte tam da bu nedenle "*Geçmiş bir günü... bir ölümü tekrarlamaya yarayan eşyalar...*"¹⁰³ arasına sıkışıp kalmış bir kadının var olma/kalma oyunları üzerine kurulmuş bir metin olan *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* metni aslında Ziya Bey'in s-/g-özü üzere kurulur. Bu dünyada eyleyen, oyunlar oynayan, rüyalar gören Melek ve aslında onun bir yansıması olarak kabul edilebilecek Nıvart olsa dahi, hatta Melek metnin sonlarına doğru belki de belirleyici olabilecek bir iradeyi göstermeyi başarsa dahi, bu dünya, Ziya Bey olmasaydı var ol(-a)mayacak bir dünyadır. Ziya Bey bedeniyle eyleyemese de, onun sesi/sözü ve gözü metinde her zaman bir oyun kişisi gibi devinir ve irade gösterir. Melek ise hiçbir zaman eyleyen bir

¹⁰³ Aynı eser, s. 57.

özne/karakter olamaz, kendi oyun(lar) kuramaz. Ziya Bey'in varlığı adeta Melek'i denetleyen/belirleyen toplumun eli/dili/gözü gibi, sürekli oralarda bir yerde, olması/yapılması gerekenleri fısıldayan bir *hayalet* gibi Melek'in civarında dolaşır durur.

Metnin başında Melek'in yalnızlıkla başa çıkmak ve yaşama tutunmak adına Nıvart'la oynadığı yemek oyunu Ziya Bey'in sesiyle/sözüyle kesintiye uğrayarak bir yabancılaşma anına dönüşür. Melek'in ve Nıvart'ın kendilerine, birbirlerine, hatta Ziya Bey'e yabancılaşıp, her defasında yeniden kendilerini kurmak ve konumlandırmak zorunda kaldıkları bu yabancılaşma anı üç defa tekrarlanır. Her tekrar anını kuran Ziya Bey'in sesidir/sözüdür.

“MELEK: [...] Yemeğe devam ediyor muyuz?”

NIVART: Ediyoruz.

ZİYA BEY'İN SESİ (bağırarak): Sofrayı kaldıır...

(Bu ses duyulur duyulmaz, sahne kırmızı bir ışıkla renklenir. Bir rüya havasını yansıtan bu kırmızı ışıkta iki kadın birbirlerinden tamamen koparlar, birbirlerine yabancılaşırlar. [...] Ziya Bey'in sesi iki kadını, birbirinden koparır birliklerini bozar. İki başka dünyadalarmış gibi birbirlerini bazen duyarak, bazen duymayarak, ayrı ayrı, bazen de beraber konuşurlar. Aslında Ziya Bey'in öyküsü bu iki kadının ağzından birkaç kopmayla anlatılmış olur...[...])”¹⁰⁴

“ZİYA BEY'İN SESİ: Paralar nerede?.. Paraları ne yaptın?..

Paralar!..

¹⁰⁴ Aynı eser, s. 54-55.

(İkinci Yabancılaşma.)”¹⁰⁵

“ZİYA BEY’İN SESİ: Kâseyi sen çatlattın... kâseyi sen çatlattın.

(Üçüncü Yabancılaşma)”¹⁰⁶

Ziya Bey bu yabancılaşma anlarını kurarak arka planda Melek ve Nıvart’ın metin boyunca kullanacakları bir bahçe uzamı açar ve sahneyi yemek oyununun oynandığı uzamla bu bahçe uzamı arasında böler. Bunu yaparak, var olmak/kalmak adına kendisine sürekli tekrar eden oyunlardan ve rüyalardan bir dünya kurmuş Melek için yeni bir oyun/rüya alanı açan Ziya Bey, aynı zamanda metnin uzamını da genişleterek, kendisi dışındaki oyun kişileri için bir eylem/devinim alanı açar. Buradan hareketle denilebilir ki, Ziya Bey, Melek ve Nıvart’ın oyun/rüya alanlarının sınırları kadar metnin uzamının sınırları için de belirleyicidir ve aslında Burak’ın da söylediği gibi, iki kadının ağzından anlatılan, birkaç kopmayla da olsa Ziya Bey’in öyküsüdür.

Bu nedenle Melek’in var olmak/kalmak adına Nıvart’la birlikte oyunlardan ve rüyalardan kurduğu bu dünya her zaman Ziya Bey’in sesi/sözü ve gözü altındadır. Ve onlar da bu esaretin, aslında bir nevi toplumsal hapsedilmişliğin farkındadır.

“(Ziya Bey yüksek sesle inler, Melek’le Nıvart dönüp Ziya Bey’e bakarlar, kısa bir sessizlik.)

MELEK: Anlat... anlat... aldırma...

ZİYA BEY’İN SESİ: Ahhh!... (Tekrar Ziya Bey’e bakarlar, gene kısa bir sessizlik.)

¹⁰⁵ Aynı eser, s. 57.

¹⁰⁶ Aynı eser, s. 60.

NIVART: Korkuyorum... (Karyolaya bakar.)
Anlatmayacağım... ”¹⁰⁷

“NIVART: Suuss, böyle şeyler gizli olur bilirsin. (Melek’i odanın başka bir köşesine doğru iter, Ziya Bey’i gözetlerler.)

MELEK: Dur... dur... Ben ne yapacağımı biliyorum... Ona göstereceğim...

NIVART: Bakıyor... Burada bizi görüyor. (Melek’i odanın başka bir yerine doğru götürür.)

[...]

NIVART: Gözlerini de bağla... Bakmasın... O baktıkça fena oluyorum...

MELEK: İşte gözlerini de bağladım sımsıkı, her tarafı sağlam oldu.

NIVART: Ohh, artık bana bakamaz.”¹⁰⁸

Ziya Bey’in sesinin/sözünün ve gözünün esaret anlamına geldiği ve bu esaretin ise tek var oluş yolu olduğu bu dünyada yaşama arzusu çok güçlü olan Melek’in Nivart’la ve Mezar Taşçı’yla oyunlarına ve rüyalarına devam etmekten, ona belirlenen toplumsal sınırlarda kalmaktan başka çaresi yoktur. İşte bu nedenle giderek Ziya Bey’in yok oluşu Melek’in de yok oluşu anlamına gelirken, varoluşu ise ancak Ziya Bey’in *hayaletimsi* varoluşundan ibaret hale gelir.

Sevim Burak tarafından odanın dibindeki bir yatakta, beyaz çarşaf altında, ölü görünümünde yatan bir ağır hasta olarak tanımlanan ve bütün metin boyunca

¹⁰⁷ Aynı eser, s. 69.

¹⁰⁸ Aynı eser, s. 75-76.

varla-yok arasında bir yerde konumlanan Ziya Bey'in bu *hayaletimsi* varoluşu onun zayıf noktasıdır.

MELEK (*sitemli*): O vakit sen de saklamıştın, söylememiştin, unutma daha şimdi söylüyorsun...

NIVART: O zaman Ziya Bey vardı. (*Yatağa bakar.*)

MELEK: Şimdi Ziya Bey yok, yani bunu demek istiyorsun, değil mi?

NIVART(*ciddi*): Bu senin düşüncen unutma...

MELEK: Şimdi Ziya Bey öldü mü demek istiyorsun? Öyle mi?

NIVART: Buna sen karar ver.

MELEK: Karar verdim. Ziya Bey yok tabii. [...] ¹⁰⁹

MELEK: [...] Nasıl, ondan şüphelenmekte haklıyım değil mi! Ne çok bilmiştir o!.. Gene mahsus ölmüş gibi yatıyor... Akli sıra bizi kandırıyor...[...] ¹¹⁰

Görüldüğü gibi, çok yaşlı ve uzun süredir yatan bir hasta olarak kurulduğundan Ziya Bey'in bedensel varlığı sakatlanmıştır/kısıtlanmıştır. Bu nedenle metindeki diğer oyun kişileri üzerinde ancak ses/söz ve göz olarak varlık gösterebilir. Sevim Burak'ın metinde *ölü bebek* olarak adlandırdığı yaşamla ölüm arasına sıkışmış bu var oluş/ol(-a)mayış biçimi, onun metindeki varlığını hem bizim hem de diğer oyun kişilerinin gözünde tartışmalı hale getirir.

Nasıl ki *Sahibinin Sesi*'nde Bilal'in gör(ün)melerden ve anlatmalarından kurulu, onun var olmasını/kalmasını sağlayan bir dünyası vardır, *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*'da da böyle bir dünyayı oyunları ve rüyalarıyla Ziya Bey'in

¹⁰⁹ Aynı eser, s. 69

¹¹⁰ Aynı eser, s. 71.

s/g-özü altında kuran kişi Melek'dir. Çevresi sürekli bir ölümü tekrarlayan eşyalarla sarılmış olan Melek, yaşamak, yaşama karşı doymak bilmeyen arzusunu gidermek için kendine böyle bir dünya kurmuştur. Melek'in oyunları ve rüyaları, metin bu doğrultuda, kimi zaman "gerçek" bir uzama, kimi zaman kendi gerçekliğinde "kurmaca" bir uzama, kimi zamansa bu iki uzamın kesişim/birleşim yerini oluşturan geçirgen ve muğlak bir aralığa/*askıda uzam-ana* yerleşen oyunlar ve rüyaların döngüsel tekrarlarıyla kurulmuştur. Bu eylem döngüsü Bilal'in içinde bulunduğu döngüyü andırır. Tekrarlar aracılığıyla bir yandan her bir tekrarın tekilliğini kuran ayırım/fark yeniden üretilirken, bir yandan da bağlı olunan hikâye/dünya sürekli yeniden kurulur. Var olmak/kalmak adına oyunlar ve rüyalarla kurduğu dünyasını ayakta tutmak için Melek de tıpkı Bilal gibi eylemlerinin artık hiçbir şeyi değiştir(e)meyeceği bir metnin için(d)e, sürekli bir eylem halinde – az önce de söylediğimiz gibi bu sürekli bir eylemsizliktir aslında-sıkışıp kalmıştır.

Bu sıkışma hali Bilal'in metne saplanmış/hapsolmuş bir yazar olarak özdeş/bütün/özne olamama, o karaktere erememe halini hatırlatır. Bu defa bu hal birbirleriyle özdeşleşmiş olan Melek-Ziya Bey ikilisi için geçerlidir. Adeta Bilal'in/yazarın bedeninde ilerleyen iğne onu, bu ikili(yle/de) ayırmış/parçalamış gibidir. Yazarın (s-/g-)özü ve eylemi, eril ve dişil olarak ayrılmıştır/parçalanmıştır. (S-/G-)özün sahibi olan Ziya Bey yazarın eylemden, eylemin sahibi olan Melek ise yazarın özgürlükten mahrum edilerek metne hapsedilmiş/saplanmış birer parçası gibidir. Yazarın bedenindeki bu çözülme/ayrılma/parçalanma hali, Melek ve Nıvart'ın Mezar Taşçı'yı, temsili olarak ölüm meleğini yedikleri, metne adını veren sahnede de görülür.¹¹¹ Yemek

¹¹¹ Aynı eser, s. 52-53.

için hazırlanırken, baş, gövde ve kanatlar olarak ayrılan/parçalanmış Mezar Taşçı gibi Melek-Ziya Bey ikilisi de metinde, metafizik özne/karakter olmalarını olanaksız kılabilecek bir formda bedenleşmiş, bu bedenleşme de onların olamama halinin sebebi olmuştur.

Everest My Lord metninde ise söz ve göz Yazarın Gölgesi'ne aittir. Sonunda, metinlerin merkezindeki yazar bir gölge halinde göze gelmiştir/dile düşmüştür. Bu Yazar, gölgesi metinde fütursuzca dolaşan, ağaçların, dolapların, kütüphanenin, gardırobun ya da metindeki herhangi bir yerin arkasına saklanarak, gerilerde bir yerde, hiçbir çekincesi olmaksızın her yeri ve her şeyi gözetleyen¹¹² gölgenin sahibi Yazar, akla ilk geldiği gibi Sevim Burak değil, bir kadın değil, metafizik dünyanın yazarı, *logosun* biricik taşıyıcısı ve de koruyucusu olarak bir erkektir.

“Everest My Lord (*Umutla Başvekil'in kolunu çeker*): Sizi Başvekil'le tanıştırayım: Bu *centilmen*¹¹³ de bir yazardır... beni yazıyor.

[...]

Everest My Lord: Bu *bey* zaten Yazar'ın Gölgesi'dir.”¹¹⁴

Sevim Burak da tıpkı Derrida gibi metafizik dünyanın düşünme biçiminden ve dilinden bütünüyle kaçamayacağı farkındadır. Eril söz ve göz daima onun peşindedir. İşte bu nedenle Erkek Yazar'ın gölgesi bu metinde, bir kadının yazdığı metinde, sinsice saklanır, onu izler ve gözler. Her zaman olduğu gibi, eril gölge dışı metnin üzerine düşmüştür. Metnin adı *Everest My Lord*'dur ve Everest My

¹¹² Aynı eser, s. 14, 20, 24, 26.

¹¹³ Bu alıntıdaki vurgular bana aittir.

¹¹⁴ Burak, Sevim. *Everest My Lord - İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. s. 14.

Lord karakterini yazan bu eril gölgedir. Öyleyse metne adını veren erkeği yazan erkek olarak *Everest My Lord*'un merkezinde yer alan ve onun dünyasını şekillendiren kişi artık Yazar'ın Gölgesi'dir.

Ancak bu metni yazan dişi Sevim Burak'tır ve Yazar'ın Gölgesi'nin *bilmesini* elinden almıştır. Oysa ki, *logosun* taşıyıcısı olan Yazar her zaman bilir ve zaten yazmanın amacı da bu bilginin, *logosun*, aktarılmasıdır. Böylece metafizik dilin ve düşünme biçiminin devamlılığı sağlanır. Ama Sevim Burak'ın Erkek Yazar'ı bilmez; o Gerçek'i bilmediğini itiraf etmiştir.

Everest My Lord: GERÇEK NE DEMEK ?

Yazarın Gölgesi: BİLMİYORUM. (*Birden bağırır:*)Yeter be!...
bıktım bu saçmalardan...

Everets My Lord: EĞER BİLMİYORSAN!..... NE
OLUR ?

Yazarın Gölgesi (*gırtlığına sarılır*): EĞER BİLMİYORSAM
BİLMİYORUM DEMEKTİR

[...]”¹¹⁵

Bu bilmeme hali bir yandan Erkek Yazar'ın ürettiği/taşıdığı/aktardığı dil ve düşünme biçiminin altını oyarken bir yandan da onun var oluş amacının altını oyar. İşte bu nedenle Erkek Yazar *Everest My Lord* metninde yalnızca bir gölgeden ibarettir. O, Sevim Burak'ın evreninde *hayaletimsi* bir var oluşa mahkûm edilmiştir; o, tıpkı *Sahibinin Sesi*'ndeki Bilal ve *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*'daki Ziya Bey-Melek ikilisi gibi Yazar ol(a)mayan yazardır.

¹¹⁵ Burak, Sevim. *Sahibinin Sesi*, s. 14-15.

Metin, eril Yazar'ın Gölgesi'nin "*Gerçek'i bilmiyorum*"¹¹⁶ itirafıyla başlar. Çünkü *Gerçek asla Gerçek olmamıştır*. İşte metin de bunu kalbine yerleştirerek yol alır; metafizik içinden türeyen metinler gibi bu yokluğu reddederek değil. Gerçek'in bu yokluğu metnin plastiğinden dilsel göstergelerine kadar akıllara gelebilecek tüm yapısal unsurlarını metafizik dilin tekrarları içinde dönüştür(müştür/ür). Artık ne yapacağını/söyleyeceğini ve nasıl yapacağını/söyleyeceğini bil(e)meyen dil sürekli yeniden üret(il)me döngüsüne girmiş, yapısı, Burak'ın içine tekrar tekrar soktuğu farklı göstergelerle ihlal edilmiştir. Kendi tekilliğini kurmak adına her defasında ayrımı/farkı üreten bu tekrarlar, metnin kendini metafizik dil içinden yeniden kurma, tamlığına/bütünlüğüne ulaşma çabasının beyhudeliğinin ifşasıdır. Bu "yapı" bize, Gerçek'in aslında hiç var olmadığını kabul edildiği bir dünyada, metafizik dilin asla özdeş/bütün olan olamayacağını, mutlak Anlam'dan hiçbir zaman söz edemeyeceğini ve dolayısıyla metnin yapısını da asla bu doğrultuda kuramayacağını gösterir. Böylece bir kez daha -ve belki de en açık biçimde burada- bütünlüklü bir anlatı kurmanın imkansızlığıyla ve böyle bir anlatı kurmanın metafizik düşünme biçiminin ürettiği bir yanılsama olduğuyla yüzleşmiş oluruz.

Bu yüzden de ne Sevim Burak'ın, sürekli tekrar eden sök-taklarla, parçala-birleştirelerle, *söz-şekillerle*, tüm öznelde mevcut bütün zamanları ve uzamları kapsayacak şekilde örgütlediği dili bildiğimiz anlamda bir dile, ne de mutlak bir anlam dizgesi oluşturmaktan yoksun, *özgür oyun* içinde devinen göstergelerden oluşmuş metni, metafizikten türeyen bir dramatik metne benzer. Bu nedenle, gerçekçi bir dramatik metindeki gibi bir gelişimsel hattan söz edemeyeceğimizi daha ilk bakışta anladığımız *Everest My Lord* metni sadece bağlamsal olarak, zamansal ve uzamsal ilişkiler içinde, anlık olarak ele geçebilen, ele geçtiği anda da

¹¹⁶ Burak, Sevim. *Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. s. 15.

yit(iril)en sonsuz anlam olasılıklarının içinden, kökensiz/kimsesiz türeyen bir metin olarak düşünülebilir. Bu öyle bir metindir ki, hem kimsesizdir hem de herkesindir. Sınırları da bu yüzden hem herkesi içine alabilecek kadar geniş hem de kimseyi içine sığdıramayacak kadar dardır.

Sevim Burak'ın oyunlarının merkezinde yer alan “karakterlerin” bu ol(a)mama halleri onları var olmaktan/kalmaktan yoksun kılar. Ancak metafizik düşünme biçimi için bu durum bir tartışma konusu değildir. Çünkü en basit haliyle Bilal Bağana var, Ziya Bey yoktur. Ölü bir adamın kimliği dışında bir var oluş alanı kalmamış Bilal Bağana'yı, varken yok kılan göstergeler yok sayılıp, gözden uzaklaştırılırken, Ziya Bey de ölü kabul edilerek, hayatta olduğuna dair, onu var kılan göstergeler yok sayılıp, gözden uzaklaştırılmıştır. Denilebilir ki, metafizik düşünme biçimi bu metinlerin merkezindeki kişileri varken yok-yokken var kılan göstergeleri, görmezden gelme eğilimindedir. Çünkü ancak bu şekilde, kişiler kendileriyle özdeş-bütün kabul edilip bir karakter olarak var olabilir/kalabilir, metinde metafizik yapıyı kurup koruyacak merkezi/kaynağı/kökünü kurabilirler. İşte bu nedenle, Burak'ın onlara biçtiği *hayaletimsi* var oluşlar – ki aslında var oluşun doğası böyledir- metafizik düşünme biçimi içinden türeyen dramatik metin yapısı için birer tehdit unsurudur. *Everest My Lord* metnine baktığımızda ise, metnin “yapı”sının metafizik bir olma halini doğrudan reddeden bir şekilde örgütlenmiş olması nedeniyle, metafizik ondan bakışını sakınmıştır. Bu da daha en başından hem bu metni hem de bu metindeki Yazar'ın Gölgesi'ni metafizik düşünme biçimi içinden türeyen dramatik metin yapısı için bir tehdit unsuru haline getirmiştir.

Metinde (Gerçek/Gerçeklik)'i bilmediğinin itirafıyla göze gelen/dile düşen Erkek Yazar, böylece özdeşliğe/bütünlüğe/tamlığa erme ihtimalinden vazgeçerek

metafizik içinden türeyen dramatik metnin Yazar'ı olma ihtimalini de yitirmiş olur. Bu durum onun bedenleşmesine yansır. Gerçekçi bir dramatik metinde (Gerçek/Gerçeklik)'i bilerek/elinde tutarak, özdeşliğe/bütünlüğe/tamlığa ermiş olan Yazar, görünmezdir/söz e(t/dil)mezdir. Ancak Burak tarafından (Gerçek/Gerçeklik)'inden edilmiş olan Yazar göze gelerek/dile düşerek, görünür/söz ed(e/ile)bilir, yazdığı karakterler tarafından sorgulanabilir bir gölgeden ibaret hale gelmiştir. Böylece, Burak'ın her üç metninde birden takip edebildiğimiz Yazar'ın ve tabii ki onun dilinin, Gerçek'inin ve bu Gerçek'i kurma/metni şekillendirme biçiminin Yazar'ın bedeninde somutlanan çözüme/ayrılma/parçalanma hali de nihayete ermiş olur. *Sahibinin Sesi* metninde damarlarında dolaşan bir iğneyle beden bütünlüğü parçalanan Yazar, *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* metninde – aslında Burak'ın metne verdiği isimde de görülebileceği gibi- parçalara ayrılmış, onu taşıyan “karakter”lerin metafizik özne/karakter olmalarını olanaksız kılacak bir formda bedenleşmiş olmalarıyla paralel olarak da varlığı *Everest My Lord* metninde bir gölgeye indirgenmiştir.

Burak'ın oyunlarının merkezinde yer alan “karakterlerin” bu (özne) ol(a)mama halleri Derrida'da güçlü bir biçimde hissedilen kurucu söz ve göz karşıtı tavrı hatırlatır. Tanımın/konumun, sınırın çizildiği/belirlendiği/açığa çıktığı anda dağılmaya/göze gelir gelmez silinmeye ve kişiselliğini yitirmeye başladığı bu tavrı benimseyen Derrida için doğal olarak, Kartezyen geleneğin bir parçası olan öznellik, kişisellik ve benlik de tartışmalıdır. Çünkü öznellik bu düşünme biçimine göre, kendiliğinden var olan bilince ait bir alan olarak tanımlanır. Bu durum da epistemolojik olarak ötekiyi her zaman bir problem haline getirir. Oysa ki Derrida için kişinin kendini konumlandığı alan, kendi seçemediği kültürel miras ve dil tarafından belirlenen verili bir alandır. Yani bu alan her zaman ve çoktan ötekinin

izini taşımaktadır.¹¹⁷ İşte görüldüğü gibi Derrida'nın bu düşünme biçimiyle paralel bir biçimde, Burak'ın metinlerinin merkezlerine yerleştirdiği "karakter"leri de kendiyile özdeş-bütün ol(a)maz, bilinen anlamıyla bir var oluştan yoksun olan yapılarıyla metafizik düşünme biçimine temellenen metinleri de istikrarsızlaştırıp, süreksizleştirirler. Böylece, bir yandan kendi anlatısını kuran, metnin onun sözüne/bakışına yerleştiği, eyleyen, aktif, irade sahibi Kartezyen özne ve onun merkezine yerleşen metin çözülürken, bir yandan da onları kurmakla sorumlu tutulan Yazar da çözülmeye başlar.

Metin ve özne arasında tarafların birbirini üretirken üretildiği karşılıklı bir ilişki olduğu söylenebilir. Metin özneyi üretirken onun tarafından üretilir; özne metni üretirken metin tarafından üretilir. Bu nedenle yapısal olarak kurulamayışları birbirlerini etkiler ki, metnin kurulamayışı öznenin, öznenin kurulamayışı da metnin kurulamayışı anlamına gelir. Zaten, daha önce söylediğimiz gibi Derrida için, dil içerisinde ne öznenin ne de metnin *differánce* dışında bir var oluşu mümkün değildir. Derrida'nın, kendisi yapıdan kaçtığı, ona direndiği halde bir yapı kurmaya çalışan, *differánce* dışında bir var oluşu mümkün olmayan merkezi, nasıl bütünlüklü bir yapıyı imkânsızlaştırırsa, tamamlanmış ve bütünlüklü bir metni de imkânsızlaştırır. Artık bu metinleri kuran *logosun* söz-bakışı değil onun yeryüzüne acımasızca fırlatıp attığı parçalanmış evlatlarının söz-bakışıdır ve Yazar'ın da babalarının mirası olan anlatıyı devam ettirmesi mümkün görünmemektedir.

Metafizik düşünce biçimindeki merkez fikrinin altının bu şekilde oyulmasıyla, aslında merkez denilenin, kendisiyle özdeş ol(a)madığı, bir yapı kurmaya çalışırken kendisinin yapıya direndiği vurgulanır. Haliyle böyle bir

¹¹⁷ Glendinning, Simon. a.g.e. s. 44.

merkezden bilinen anlamda bir “yapı”nın açığa çıkması mümkün değildir. İşte Sevim Burak’ın dramatik metinleri için de aynı durum geçerlidir. Burak’ın ol(a)mama halindeki karakterleri dramatik metinlerinin merkezine yerleştirirken, yazma biçiminin merkezine de *kararlaştırılamazlığı* koyması, metafiziğe temellenen bir dramatik metin formunun açığa çıkmasını imkansız kılar. Metafizik düşünme biçimi içerisinden türeyen, eyleyen ve irade sahibi karakterin yer aldığı bu dramatik metin formunu, bu formu kuran Gerçek(i/liği) ve onların kurucusu olan Yazar’ı daha en başından reddederek Burak, metafizik-eril düşünme biçiminin dayattığı Gerçek(lik) yanılısamasına karşı, kendi “gerçek” arayışına girmiş ve bu doğrultuda kendi metin “yapısını kurmuş” ve yazma biçimini oluşturmuştur.

Bu biçimi “(...) *ama o bir hikâyedir hep, bir tek hikâyenin on kez biraz ayrı biçimde tekrarlanmasından başka bir şey değildir.*”¹¹⁸ şeklinde tanımlayan Burak’ın onu kurarken kullandığı en önemli araç ise tekrarlardır. Burak’ın metinleri bir yandan genel olanla, yani o bir hikâye ile bağlantılarını korurken bir yandan da her tekrarda kendi tekillikleri içinde yeni, eşsiz ve biricik kalmayı başarırlar. Her tekrar ürettiği farkla/ayrımın aslında, Burak’ın tabiriyle, hem yeni bir “gerçek”i bulur/tanımlar hem de yitirir/siler. Böylece onun metinlerinde, ileriye doğru belli bir gelişim hattında, bir sona ve tabii ki Anlam’a doğru bizi yönlendiren bir yapı yerine, bunun imkânsızlığını bize ifşa eden bir “yapı”yla karşılaşırız. Bu “yapı” bize, fark/ayrımdan söz etmeden özdeş/bütün olandan yani mutlak Anlam’dan söz edemiyorsak, tam anlamıyla özdeş/bütün olandan, yani mutlak Anlam’dan hiçbir zaman söz edemeyeceğimizi söyler. Bütünlüklü bir anlatı kurmak imkânsızdır; aslında *Gerçek asla Gerçek olmamıştır* ve tüm bunlar metafizik düşünme biçiminin

¹¹⁸ Burak, Sevim. “Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor”, s. 100.

ürettiği bir yanılmasadan ibarettir. İşte burada *différance* 'ın diğer bir yüzü/ismi olan *tekrarlanabilirlikle (iterability)*¹¹⁹ karşı karşıya kalırız.

Sevim Burak'ın *Ah Ya Rab Yehova ve Sedef Kakmalı Ev* öykülerinin birer yeniden yazımı olarak ortaya çıkan *Sahibinin Sesi* ve *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* metinleri bir tekrardan türemiş olmalarının yanı sıra, tekrarlarla örülmüşlerdir/kurulmuşlardır; her ikisinin de var olma/kalma koşulları bu nedenle *tekrarlanabilirlike* dayanır. Görüldüğü gibi *Sahibinin Sesi* ve *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* metinleri türeyiş ve kuruluş biçimleri itibarıyla, yapının mutlaklığının/ideallığının *tekrarlanabilirlike* dayandığını ve bunun da metafizik yapının sabit bir anlam "merkez"ine sahip olduğu düşüncesini ve de dolayısıyla kendi sınırlarını, özdeşliğini/bütünlüğünü yıprattığını gizleyen metafiziği ifşa ederler. Aynı ifşayı *Everest My Lord* metni de yine tekrarlar aracılığıyla ama başka bir biçimde gerçekleştirir. Gerçek'in bu yokluğu bu metinde metafizik dilin tekrarları içinde dönüştür(müştür/ür). Kendi tekliğini kurmak adına her defasında ayrımı/farkı üreten bu tekrarlar, metnin kendini metafizik dil içinden yeniden kurma, tamlığına/bütünlüğüne ulaşma çabasının beyhudeliğinin ifşası olarak görülebilir.

Temsilin bir Gerçek olduğu yanılmasının sahne üzerinde tam olarak kurulması ve bu Gerçek'le seyircinin bir bağ/özdeşlik kurması adına kilit bir rolü

¹¹⁹ Niall Lucy *Derrida Sözlüğü* isimli kitabında *tekrarlanabilirlik (iterability)* hakkında konuşurken, şeyin teklik koşulunun genelle kurduğu bağ olduğundan bahseder. Ve bunu basit bir örnekle açıklar. Arka arkaya yapılan birkaç bardak kahveden hiçbiri birbirine benzemez, her biri kendi içinde tekindir. Ancak neticede her biri genel olanla bağını sürdürür, yani her bir fincan da kahvedir. Bu bir şeyin neyse o olması için yinelenmesi gerektiği anlamına gelir. Her biri hem kendi tekliklerine sahiptir hem de aynıdır. Ama her yineleme bir fark/ayrım yaratır ki bu, şeyin teklik koşuludur. Buradan da her tekliğin daima yinelenebilir olduğu ama bu yinelemenin hiçbir zaman saf olmadığı sonucuna varılabilir. Bu demektir ki bir şeyi yinelediğimizde onu başkalaştırmış ayrım/fark yaratmış oluruz ki, bu bir yandan ona kendi tekliğini verirken bir yandan da onun saflığını bozar, onu kirletir. Denilebilir ki, şeyin mutlak özdeşliği, onun özdeşliğini yapılandırırken aynı zamanda yapısızlaştıran *tekrarlanabilirlik*in yapısına dayanır. Her özdeşliğe içkin olan *tekrarlanabilirlik*, hem özdeşliği bölerken hem de onu üretir. (Bkz. Lucy, Niall. a.g.e, s. 59-62.)

olan karakterin Burak'ın metnlerinde işlevsizleştirilmesiyle, yanılısama evrenini başarılı bir şekilde kurmak adına seferber edilmiş olan tiyatronun dekor, kostüm, ışık, ses ve en önemlisi oyuncu gibi araçlarının da yeniden tanımlanması zorunluluğu doğar. Kendilerine ait bir gerçeklikleri olmaksızın, sadece temsilen bir unsur olarak kabul edilen ve bu doğrultuda eyleyen bu araçlar artık Burak'ın metnlerinde, hiyerarşileri barındırmayan bir ilişkisellik içinde kendi tekil var oluşlarını koruyan unsurlar haline gelirler. Şüphesiz, metafizik düşünme biçimine temellenen dramatik metnin konvansiyonlarının bu şekilde dönüşmesi, sahnenin seyir yeriyle olan ilişkisinin de yeniden tanımlanmasına neden olacaktır. Böylece, bu metnin seyirciyle kurmaya çalıştığı özdeşliğin ve onu içine çekmeye çalıştığı yanılısama evreninin tartışma konusu edilmesi de artık kaçınılmazdır. Bu bir yandan da, anlamın tek ve tartışmasız olduğu bu dramatik metnin kapalı dünyasının seyirciyi konumlandığı pasif, sadece izleyici/alımlayıcı konumunun da değişeceği anlamına gelir.

Görüldüğü gibi, Burak'ın mutlak kaynağın/kökenin reddi olarak da okunabilecek bu tavrı, dramatik metinlerdeki mutlak olanın kaynaklık ettiği diğer bütün hiyerarşilerin de sonunu getirir. Artık burası *différance*'ın alanıdır ve burada zamansal ve uzamsal ilişkiler/öteleme-erteleme eylemleri dışında bir var olma hali yoktur. İşte bu nedenle, Burak'ın dramatik metinleri, hiyerarşiler-üstü ve türler-arası bir metin haline gelirken, Burak'ın “gerçek” arayışı, yazma biçimini de bir *différance* eylemine dönüştürmüştür. Bu dönüşümün izleri metnlerinde en iyi zaman-uzam kullanımında, dilin kuruluşunda ve metafizik-eril gerçek tanımlarının/konumlarının yıpratılma biçimlerinde görülebilir. Bizse ilk olarak bir *différance* eyleminin yazdığı zaman-uzam kullanımına ve bu kullanımın gerçekçi dramatik metnin konvansiyonlarını nasıl dönüştürdüğüne bakalım.

II.2. Uzam-An Oyunları

Différance bilincin erteleme hareketi ile Saussure'ün dil teorisinde ön gördüğü fark/ayırım ilişkisini birbirine bağlar. Derrida, bilince baktığında gördüğü sürekli ertelemeye, göstergelerin sürekli olarak birbirlerinin yerine geçen doğasını bir arada düşünerek, göstergenin olanaklarının *ertelemeye (deferral)* bulunduğu anlayışına ulaşır. *Différance* hem bilincin kendi hareketliliğini hem de dil ile kurduğu erteleme ilişkisini içerir. Derrida'ya göre gösterge mevcut olanı yokluğunda temsil eder. Bu şey'i gösteremediğimizde, kavrayamadığımızda ya da mevcut olanı ortaya koyamadığımızda göstergeye başvurduğumuz anlamına gelir. İşte bu anlamda gösterge ertelenmiş mevcudiyet olarak kabul edilebilir. Göstergenin varlığı mevcudiyetle karşılaşma anımızı sürekli ertelerken, kendi varlığını da bu eylem temelinde kazanır ve bu nedenle de sürekli o eyleme yönelir. Bu bakış açısına göre gösterge hem ikincil hem de geçicidir. Gösterge, zaman bakımından işaret ettiği/gösterdiği şeyden sonra geldiğini belirtirken, işaret ettiği/gösterdiği şeyin mevcudiyetinden zamansal olarak ayrılır. Mevcudiyetin vadedildiği yere işaret ederken ise gösterge bu defa, göndergesiyle mekânsal bir ayırım oluşturur. İşte *différance* bu zamansal ertelemeye uzamsal ayrımı temsil eder.¹²⁰ Böylece *différance* Derrida'ya, o zamana kadar farkına varılmamış/görülmemiş olana işaret edebilmek için, mantığı, hakikati ve anlamı erteleyip paranteze alarak, şeylerin ne olduklarına dair varsayımları askıya alma şansını vermiştir.¹²¹

¹²⁰ Altuğ, Taylan. a.g.e., s. 225-226.

¹²¹ Wheeler, Kathleen M. a.g.e., s. 306-307.

Metafizik düşünme biçiminden türemiş bir dramatik metin merkez/kaynak/köken olarak her zaman belli bir zamanın ve mekânın içinden konuşur, her zaman belli bir zamana ve mekâna işaret eder. İşaret edilen bu zaman- yer ise istisnasız her zaman sahne-dışıdır. Hiçbir zaman vadedilen mevcudiyete/anlama/bütünlüğe sahne üzerinde ulaşamaz. Mevcudiyet/anlam/bütünlük denilen şey, erişilemeyecek bir uzamda yerleşik halde bizi beklemektedir. İşte bu “yapı”, sahne-dışında yerleşik, asla ele geç(irile)meyen ve tanımlan(a)mayan, yapılaşmaya direnerek yapı/tanım/belirlilik oluşturan bir merkeze/kaynağa/kökene dayan(dırıl)arak, sahne üzerindeki zamansal ertelemeyle uzamsal ayırmda, o zamanda ve orada, yani *différance*(da/la) kurulur. Ancak metafizik düşünme biçimi içerisinden konuşan bu metinler her şeye rağmen mevcudiyet/anlam/bütünlük iddiasındadır. Denilebilir ki, bu metin yapısında az önce sözünü ettiğimiz zamansal ertelemeyle uzamsal ayırım yok sayılarak, gözlerden uzaklaştırılmış, *différance* eylemi sahne üzerinde örtülmüş/perdelenmiştir.

Bu metinler zaman(lar)ın ve uzam(lar)ın kendi içlerinde de birbirleriyle olan ilişkilerinde de her zaman için belirleyicidir. Anlam'ın okuyucuya/seyirciye Gerçek(lik) yanılması içinde aktarılmasının birincil unsur olduğu bu metinlerde zaman ve uzam da bu yanılmayı kuracak biçimde örgütlenmiştir. Okuyucunun/seyircinin aşına olduğu zamansal ve uzamsal konvansiyonlar doğrultusunda, zamanın doğrusal olarak hareket ettiği var sayılırken, uzamın bütünlüğü de her zaman korunur. Metnin/sahnenin zamanı her zaman için geçmişin etkisi altındaki bir şimdiken, metnin/sahnenin uzamı da her zaman için şimdi de yerleşiktir ve bunları ayıran sınırlar Gerçek(lik) yanılmasının tam anlamıyla kurulabilmesi adına oldukça katı bir şekilde tanımlamıştır/belirlenmiştir. Bu sınırlardaki herhangi bir zayıflama/muğlaklaşma/geçirgenlik Anlam'ın Gerçek(lik)

olarak aktarım sürecini sekteye uğratacağından, metnin/sahnenin inandırıcılığını zafiyete düşürür.

Burak'ın yazma biçimiyle merkezsizleştirdiği dramatik metinleri ne Anlam'ı aktarmanın ne de okuyucuyla/seyirciyle özdeşleşecek bir Gerçek(lik) yanılması kurmanın peşindedir. Aksine büyük harfli bir Anlam'ın, tek/biricik bir anlamın olamayacağını çünkü onu temellendirecek Gerçek(lik)'i kurmanın imkansızlığının bilincini taşıyan bu metinler, bu Gerçek(lik)'i kurmayı arzulayan metin yapısını çözecek biçimde örgütlenmişlerdir. Kaçınılmaz olarak bu durum okuyucunun/seyircinin aşına olduğu zamansal ve uzamsal konvansiyonların da Burak'ın metinlerinde dönüştürüldüğü anlamına gelir. İşte bu yapısal dönüşüm *différance*'ın açığa çıkması için gerekli koşulları sağlayan yapısal dönüşümlerden biridir. Zaman(lar) ve uzam(lar) bu metinlerde, Gerçek(lik)'i kurmak için değil, bu çabanın imkansızlığını açık etmek, *Gerçek'in asla Gerçek olmadığını* ifşa etmek için kurulurlar. Böylece mevcudiyete/anlama/bütünlüğe dair vaat ve inanç da *différance*'a yakalanır. Burak'ın diğer metinlerinde olduğu gibi dramatik metinlerinde de tekrar tekrar aradığı o “gerçek” – ki bu asla bulmak için bir arama değildir-, tekrarlarla örülü, süreksiz bir anlatının içerisinde, sürekli parçalanmış zamanlar ve mekânlarla beraber, giderek çoğalan uzamlarda kaybolmuştur. Artık onun “gerçek” olarak işaret ettiği şey(ler) yalnızca, zamansal ve uzamsal ilişkiler içerisinde, zamanlara değil - geçmiş, şimdi, gelecek- an'lara yerleşmiş uzamlarla, *uzam-an* oyunlarıyla “tanımlanabilir”dir.

Sahibinin Sesi metninde Bilal Bağana gündelik hayatına dair anlatıları ve betimlemeleri aracılığıyla birçok dış uzam açar. Bu durum metnin uzamını bu anlatılardaki, İstanbul'un Fatih, Beyoğlu gibi farklı ilçelerinin yanı sıra, şehirdeki farklı eğlence ve yeme içme mekânlarına kadar genişletir. Aynı zamanda Bilal'in annesinin mezarı, babasının evi, ablasının evi, öğretmenlik yaptığı okul hatta

alışveriş yaptığı kasap dükkânı bile bu şekilde sahne üzerinde kendine anlatının anına yerleşen bir uzam açar. Bir de buna Bilal'in anlatılarının sahne üzerindeki tekrarları eklenince sahne-dışının uzam(lar)ı metnin/sahnenin şimdinin uzamını an an parçalamaya başlar. Bu sürekli genişleyen ve metnin/sahnenin şimdinin parçalayan sahne-dışı *uzam-anlara* metnin sonlarına doğru Bilal'in kendisini merkez kabul ederek ölçtüğü mesafelerle adeta sahnede yeniden kurduğu mahalle uzamı da eklenir.

“(Bilal sahneye girer.)

BİLAL (*adımlarını sayarak yürür*): 1...2...3...4...5... (*Durur*) 6...
7... 8... 9... (*Durur*) 10... 11... 12... 13... 14... 15... (*Durur*) Tam
15 adım... Geriye kadar tam 15 adım... Nahum Efendi'nin kapısı
bizim evin kapısından tam 15 adım...

(Durur. Hesaplar.) Bir teneke gaz daha lazım.

(Bilal sahneden çıkar.)

(Bilal sahneye girer.)

BİLAL: Mahalledeki bütün evlerin bizim eve olan uzaklıkları adımlarım sayılarak, yürümek suretiyle, ölçülmeye başlanmış; ölçtüğüm evlerin, yani düşmanlarımın bizim eve olan uzaklıkları bir deftere yazılıp tespit edilmiştir.[...]

BİLAL (*Adımlarını sayarak yürür*):): 1...2...3...4...5... (*Durur*)

6... 7... 8... 9...(*Geriye doğru saymaya başlar.*) 9... 8... 7... 6...

(Yön değiştirerek:) 35... 36... *(Yeniden yön değiştirir.)* 49... 50...

*(Sahnedan çıkar.)*¹²²

¹²² Burak, Sevim. *Sahibinin Sesi*. s. 56.

Bilal'in bu tanımlama/belirleme, konumlandırma/konum alma çabası bütün mahalleyi merkezi Bilal'in evi olacak şekilde sahneye taşıyarak, metnin/sahnenin uzamını adeta sahne-dışının sınırlarına kadar genişletir. Bunu sezen Sevim Burak metnine uzam dediğimizde akıllara ilk gelen bu yatay eksenli uzamın yanı sıra bir de dikey eksenli uzamı dâhil eder. Böylece metinde son sınırlarına ulaşan yatay eksenli bu genişlemeyle birlikte, bir içe/merkeze çekilme, daralma ve sıkışmayla tanımlanabilecek dikey eksenli bir başka uzam açığa çıkar. Bilal'den doğru, onun anlatıları aracılığıyla genişleyen ve metnin/sahnenin şimdisini parçalayan sahne-dışının *uzam-an*ları, onun topuğundan kalbine yol almaya başlayan iğneyle birlikte, içe/merkeze/Bilal'in bedenine doğru çekilip, ilerleyerek, Bilal'in dağılmakta olan zihnine eşlik edecek biçimde bedenini de parçalamaya başlar. Yalnızca Bilal'in anlatıları ve betimlemeleri aracılığıyla tanıklık ettiğimiz iğnenin yok edici yolculuğu, sahnedeki bedende bizim deneyimlerimizin ve algılarımızın ötesinde sürerken, adeta sahne üzerindeki bedenin içinde bir sahne-dışı yaratır.

Metinde, bu genişleme ve daralmalarla parçalanmaların yanı sıra, Bilal'in anlatılarıyla sahne üzerindeki ve dışındaki her şeyi tanımlama/belirleme eğiliminin yol açtığı *uzam-an* çoğalmasını da görmek mümkündür. Bu çoğalma, Bilal'in anlatılarının ve betimlemelerinin hakkında oldukları kişi, olay ya da şeylerin yokluğuna yerleştikleri başka *uzam-an*lar kurmalarıyla açığa çıkar. Kimi zamansa hakkında oldukları bu kişi, olay ya da şeylerle sahnede aynı anda varlık bulduklarında bu çoğalma gerçekleşir. Bu anlarda kişilerin, olayların, şeylerin sahnedeki somut varlıkları ve onların yerleştiği uzamlar giderek silinmeye başlayacak ve onların yerini Bilal'in anlatılarındaki ve betimlemelerindeki temsilleri ve bu temsillerinin açtığı *uzam-an*lar alacaktır.

“ (Zembul odada oturmuş çocuk patiği örmektedir. Bilal birtakım kağıtları karıştırmakta ve oturmaktadır, Zembul yokmuş gibi konuşur.)

Zembul’le aramızda geçen şiddetli kavga ve niza yüzünden sabah Zembul’le konuşulmamış, (...) eve öğleden sonra döndüğünde Zembul yine surat yapmış ve dargınlık devam etmiştir.

(Bu sahne, ışık yanıp sönmesiyle iki parçaya bölünür. Işık söner, yanar. Zembul’le Bilal hiç değişmemiş aynı durumdadırlar. Bilal konuşur.)

(...) Ebe Madam Anastasya hadisesinden beri benimle dargın olduğu için, Zembul bugün de benimle konuşmamıştır.

(Işık söner.)”¹²³

Görüldüğü gibi Bilal Zembul orada yokmuş gibi konuşmakta, aralarında geçen tartışmaya dair anlatıları ve betimlemeleriyle, Zembul’ün sahnedeki somut varlığının silindiği bir *uzam-an* açmaktadır. Böylece bu *uzam-an* çoğalmasının sonucunda, Zembul’ün somut varlığının ve onun yerleştiği uzamın yerini Bilal’in anlatıları ve betimlemeleri tarafından kurulan *uzam-an* ve bu *uzam-andaki* Zembul temsili alacak ve Zembul sadece bu temsilden ibaret olmaya başlayacaktır.

Sahibinin Sesi’nde adeta somut bir varlık kazanan ve bir oyuncu gibi eyleyen Ses de söz konusudur. Az önce sözünü ettiğimiz çoğalmaların örneklerinin yanına, metinde Ses’in bu biçimde varlık kazanmasının yarattığı *uzam-an* çoğalmaları da eklenebilir.

¹²³*Aynı yer, s. 20-21.*

Metinde Bilal'in babasının, bir buhran anında gördüğü rüyanın canlandırıldığı ilk rüya sahnesinde Ses ait olduğu bedenden bağımsız eylemeye ve bu eyleme anlarına yerleşen kendine ait bir *uzam-an* açmaya başlar.¹²⁴ Sözü geçen rüya sahnesinde Ses'in açtığı bu *uzam-an*, metnin/sahnenin şimdinin(d)e yerleşir. Sonrasında sırasıyla sahneye, Zembul-Ziya Bey, Bilal-Zenci Kadın ve Baba girerler. Sahneye ilk giriş anıyla birlikte, Ses'in metnin/sahnenin şimdinin(d)e yerleşerek açtığı *uzam-an* açılır ve her giriş anıyla giderek genişler. Genişlemenin sonuna gelindiğinde bu *uzam-an*ın içinde, hem sahneye her dâhil olduğunda açılan birbirinden bağımsız *uzam-an*lardan hem de bu *uzam-an*ların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yekpare bir rüya *uzam-an*ından söz edilebilir.

“ BABA (*bağırır*): Bilaaal... Nereye gidiyorsun?

BİLAL (*bir an için babasından yana başını çevirir, sonra zenci kadına döner*): Biri Bilal diye mi bağırıyor? Denizdeki bu ihtiyar da kim?

ZEMBUL (*arka planda Ziya Bey'e*): Bakın... Bakın babasını tanımadı...

BABA: Oğlum nereye gidiyorsun? Ah nasıl yetişeceğim? Dön geri... O kadınla gitme... Ah... Deniz dalgalı... Çok dalgalı... Yetişemiyorum. (*Yerinde sayar.*)

ZİYA BEY: Asker kaçaklığından aranmakta...

ZEMBUL (*Ziya Bey'e sokularak, miyavlayarak*):Ondan kurtarın beni... Kurtarın o adamın elinden beni! (*Ziya Bey'e sokulur, sarılırlar.*)

[...]

¹²⁴ Aynı yer, s.8.

BABA: Ah... Hainler... Alçaklar... Oğlumu ele verdiniz...
Uzaklaşıyorum... *(Geri geri gitmeye başlar.)* dalgalar beni atıyor...
(Yavaş yavaş çıkış yerine yaklaşır.)”

Sahnenin sona ermesinin ardından, Bilal’in sesi boş sahnede anlatısına devam ederek açtığı rüya *uzam-anını* kapatır¹²⁵ ve onunla birlikte ortaya çıkan çok odaklı ve katmanlı bu “yapı”yı sonlandırır. Metin içindeki rüya sahnelerinin her birinin bu biçimde çoğullaşan *uzam-anın* habercisi olduğu söylenebilir.

Metnin başından itibaren parçala(n/y)arak çoğalan bu dış *uzam-anlar*, ilk perdenin sonunda Bilal’in babasının ölümüyle birlikte artık herhangi bir zamanda bir araya getirilemez hale gelmiştir. Bu perde sonlanırken, evine getirdiği babasının yatağına uzandığında bir dikiş iğnesinin Bilal’in topuğuna girmesiyle¹²⁶ artık iç *uzam* olarak kabul edebileceğimiz, Bilal’in bedeni de parçalanmaya başlamıştır. İkinci perdenin başında, Bilal’in bozulmakta/dağılmakta olan zihnine ve bedenine, ötekilerle arasındaki sınırı oluşturarak onu tanımlayan/belirleyen, yani onu olduğu haliyle var kılan evi de katılır.

“(Bir cam kırılma sesi duyulur ve bir ses pencereden bağırır:)

BİR SES: Heyt... tül perdenin arkasından çık, saklanma. Oradasın görüyorum... Asker kaçağı... Sana ihtar ediyorum... Ortaya çık...

(Bilal tül perdenin arkasından elinde tabancasıyla ortaya çıkar.)

BİR SES: Paşa evladı... Paşazade. Asker kaçağı sana söylüyorum.

Tül perdenin arkasından değil evden çık... Mahalleye de çık...

İnsanların arasına çık.

¹²⁵ Aynı yer, s. 11-12.

¹²⁶ Aynı yer, s. 44-45.

BİLAL: Hangi cam kırıldı? Yooooo (*kendi kendine*) cam kırılmamış.
Kim bu yahu?... Ben bu sesi tanıyorum...

BİR SES: Heyt asker.. Ver bakalım nüfus kağıdını... ölülerin şerefiyle namusuyla oynamak nasıl oluyormuş? – Bana hüviyetini ver.

(*Cama atılan birkaç taş sesi daha duyulur. Bilal tekrar tül perdenin arkasına gizlenir. Elleri ile kulaklarını kapar.*)

BİLAL(*birden iki büklüm olur, ayağını tutar*): İğne... O iğne... bu sefer baldırıma çıktı...

BİR SES: İğne mi battı? Ha ha ha ha ... (*Güler alaylı:*) Hadi Allahısmarladık... (*Cama atılan bir taş sesi daha duyulur; Bilal iki büklüm ayağını tutmaktadır.*)

BİLAL: İğne yürüyor... (*Cam sesleri. Bilal cama korkuyla bakar.*)

SES: Unutma gene geleceğim.

BİLAL: (*Kolunu mahalleye uzatır*): İşte ayaktakımı. Elde revolver bekleyeceğim... Ayaktakımını bir bir öldüreceğim... Hepsini temizleyeceğim.

(*Sahne kararır.*)¹²⁷

Bilal'in kendini tehdit altında hissetmeye başladığı ilk andan itibaren, pencerelere gazete kâğıdı sıkıştırarak, duvar diplerindeki aralıkları paçavralarla kapatarak¹²⁸, içe doğru kapanarak, kendine var olacak/kalacak kurgusal bir güvenli mekân oluşturma çabası başarısız olmuştur. Artık çember daralmış, onun sınırlarını,

¹²⁷ Aynı yer, s. 46-47.

¹²⁸ Aynı yer, s. 15.

onu tanımlayan/belirleyen dış-iç uzamları dağıtmış ve onu yeniden tanımla(n)maya/belirle(n)meye zorlamıştır.

Muzaffer Seza'nın Bilal'in peşine düşmesiyle başlayan bu yeniden tanımla(n)ma/belirle(n)me süreciyle eş zamanlı olarak, ona saplanarak beden bütünlüğünü/sınırlarını dağıtan iğnenin ilerleyişi de devam eder. Ardından ikinci perdenin başında Bilal'i var eden mekânın tehdit edilmesi - camlara atılan taşlar- ve kurmaca dünyasının da dağılmasıyla birlikte – ki cam kırılma sesinin duyulması ancak Bilal gidip baktığında camın hala sağlam olması buna iyi bir örnektir- , zihinsel ve bedensel dağılmaya, onları bir arada tutmaya çalışan uzamın dağılışı da eklenmiştir. Metnin başından itibaren uzamı parçalayan eş zamanlı *uzam-an*larda tanıklık ettiğimiz rüya/kurmaca ve gerçek olan da bu dağılma ile birlikte artık içi içe geçmiştir. Bu noktadan sonra Bilal için mahallenin/çevrenin tamamı bir tehdit haline gelirken, bir bütünlük/tamlık ancak tüm mevcut tehditlerin ortadan kaldırılması, yani mahallenin bütünüyle yok edilmesiyle mümkün hale gelir.

Bu doğrultuda, onu var eden, koruyan ve güvende tutan mekânsal sınırların dağılmasıyla birlikte, Bilal giderek kendisini daha da sıkışmış ve yalnızlaşmış hisseder. Zihninin merkezine hızla ve durdurulamaz bir biçimde ilerlemeye başlayan paranoyayla birlikte, aynı hızla ve engel tanımazlıkla dikiş iğnesi de bedeninin merkezine doğru ilerlemektedir. Sona giden bu süreçte metnin merkez ol(a)mayan merkezi olarak gördüğümüz Bilal bir son tanımla(n)ma/ belirle(n)me, konumlandırma/konum alma çabası içerisinde mahalledeki bütün evlerin kendi evine/kendisine olan mesafesini adımlayarak hesaplar. Bu hesaplar doğrultusunda da kendi bütünlüğünün/tamlığının önündeki bütün tehditleri ortadan kaldırmak için, evinin bodrumuna depoladığı gazlarla tüm mahalleyi kundaklama planını hayat geçirir. Bu, onun imkânsız varoluşunun kendi elinden gelen sonu olacaktır.

İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar metninde de benzer *uzam-an* oyunlarını görmek mümkündür. *Sahibi'nin Sesi* metninde Bilal'in anlatıları ve betimlemelerinin aracılığıyla sahne-dışından/beden-içinden açığa çıkarak, metnin/sahnenin şimdisinin uzamına yerleşerek onu parçalayan *uzam-an*ların kurduğu oyunlar, bu defa Melek'in oyunları ve rüyaları aracılığıyla açığa çıkar. Çünkü yaşamı/varlığı bütünüyle Ziya Bey'e ve onun bir ölümü tekrarlayan eşyalarla dolu olan evine bağlanmış olan Melek'in esaret altındaki bu var olma halinden tek kaçış yolu/sığınağı tıpkı Bilal gibi kendisine bir dünya kurup, onun içinde devinmektir. İşte bu dünyayı kurarken Melek de, öngörebileceğimiz gibi, oyunlarını ve rüyalarını kullanır. *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* metni, sürekli kendini var eden ve doğrulayan bu dünyanın kendini tehdit eden unsurla mücadelesine, belki bir nevi çöküş/yok oluş anına belki de bu anın o dünyadaki olağan bir tekrarına odaklanır. Bu yaşananın bir son mu yoksa sonlardan örülü tekrarlar zincirinin bir parçası mı olduğundan hiçbir zaman emin olamayız. Çünkü metni takip ederken doğrusal zamanın önemini yitirdiği, eylemle eylemsizlik, başlangıçla son arasındaki farkın bir öneminin kalmadığı bir yerde, çoktan iç içe geçmiş zamanlar, mekânlar, uzamlar arasında kaybolmuşuzdur.

İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar metni *Sahibinin Sesi* metninin aksine iç uzamda genişleyen bir metindir. Ziya Bey'in *hayaletimsi* varlığıyla yaşamına musallat olduğu Melek'in sınırlarını belirleyen evin sınırları aynı zamanda dış uzamla iç uzamı ayıran sınırları da oluşturur. İşte bu sınırlar dâhilinde, Ziya Bey gibi, Melek de, ev de/iç uzamda yaşamla ölüm arasında *hayaletimsi* bir var oluşa sahiptir ve Ziya Bey'in varlığı sona ermediği sürece onların bu biçimde var oluşları da sona ermeyecektir.

“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 nikâhına alacak, sen Ziya Bey’e bakarsın,” dediler... Ben Ziya Bey’in bakıcısıyım... Bu evden ayrılamam...”¹²⁹

Melek ondan ayrıl(a)madığı gibi bu ev de Melek’ten ayrıl(a)maz ve o da kendisi için belirlenen bu sınırları, tıpkı Melek gibi, asla ihlal etmez/edemez. Bu nedenle metnin sahne-dışı bütünüyle dış uzamdan oluşurken, metnin/sahnenin şimdisinin uzamı ise bütünüyle iç uzamı kap(l/s)ayacak biçimde yatay eksende genişler.

İç uzamın/metnin-sahnenin şimdisinin uzamının üç ayrı katmandan oluştuğunu söylemek mümkündür. Bu uzam katmanlarınsa, bir çeşit *şimdiki zaman ve gerçeklik* olarak düşünebileceğimiz bir katmandan, bir çeşit *geçmiş zaman ve kurmaca* olarak adlandırabileceğimiz bir katmandan ve hiçbir zamana ve mekâna ya da Gerçek(lik) boyutuna ait olmayan, iki uzamın kesişim/birleşim yerini oluşturan geçirgen ve muğlak bir aralığa yerleşen bir çeşit *askıda uzam* olarak düşünebileceğimiz bir katmandan oluştuğunu söylenebilir. Yatay eksene yerleşen *şimdi-gerçeklik ve geçmiş-kurmaca* katmanları arasındaki ilişki, hiçbir karşıtlık ve öncelik-sonralık barındırmadığı gibi, hiçbir hiyerarşiyi de barındırmaz. Adeta eş zamanlı yayılan ve aynı düzleme yerleşen bu uzamlar arasındaki sınırlar geçirgen ve muğlak olduğundan bu sınırlara yerleşen *askıda uzamı* kullanarak aralarında kolaylıkla geçiş yapmak mümkündür.

¹²⁹ Burak, Sevim. *Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. s. 66-67.

“Bir eski zaman odası”yla – “Geçmiş bir günü... bir ölümü tekrarlamaya yarayan eşyalar.”¹³⁰la dol(durul)muş, evde/iç uzamda ilk karşılaştığımız sürekli olarak geçmiş bir günü şimdide tekrarlayan *askıda uzam*dır. Bu uzam katmanında Melek’le Nivart kendi aralarında ya da Ziya Bey’e karşı, yaşam arzusunu ayakta tutmaya çabalayan ama yalnızca ölümü tekrarlamaya, ertelemeye, tekrar tekrar ertelemeye yarayan ve bu katmanda *uzam-anlar* açan oyunlar oynarlar. Tekrar ede ede iç içe geçmiş oyunlardan örülü *uzam-anlar şimdi-gerçeklik ve geçmiş-kurmaca* uzam katmanları arasındaki geçirgen ve muğlak sınırlara, şimdideki geçmişe yerleşmiş ve burada asılı kalmıştır.

“SAHNE: [...] Perde açıldığı zaman iki kadından birinin – (Nivart’ın) sözde başsağılığına gelenleri geçirmiş gibi bir tavırla kapıyı kapatıp, derin bir soluk alarak Melek’in yanına geldiği görülür.

NIVART (*kapıyı kapatmaktan dönerek Melek’in yanına oturur*):Herkes gitti.

MELEK (*kısa bir suskunluktan sonra*): Evet, ikimiz kaldık.

NIVART (*çenesiyle, yatanı işaret eder*):Ziya Bey bu akşam burada mı?

MELEK: Evet, bu akşam burada misafir... Bu akşam ben bu koltukta, o orada.

NIVART: Ne zaman kalkıyor?

MELEK: Yarın öğleye kalkıyor.

NIVART: Buna emin misin?

MELEK: Karar... kalkacak...

¹³⁰ Aynı eser, s. 43.

NIVART: Ohhh... Neredeyse demin inanacaktım.

[...]

MELEK (*yarı kızgın yarı sitemli*): Hah... haa... İşte gene inanmadı!”¹³¹

Asılı kalınan an ise bir cenaze anı, nihayete eremeyen bir ölümdür. Böyle bir anın içinde “yaşar kalmak”, yaşama arzusunu ayakta tutmak adına Melek bu anı türlü oyunlarla örmüş ve oyun oynama halini olağanlaştırmıştır. O kadar ki, oyun oynamak bir gündelik hayat rutini haline gelmiş ve aslında ev/iç mekân kadar oyunlarla kurduğu bu dünyaya da sıkıştırmıştır. Artık yaşamak demek, oyun oynamak demektir.

Büyükkü küçükü oyunlarla tıka basa doldurulurken, bu oyunların açtıkları *uzam-an*larla parçalanmış bu *askıda uzamda*, oyun oynama ediminin üzerine kurulduğu yaşamak arzusunu en açık biçimde Melek ve Nivart arasındaki yemek yeme oyununda görülür. Bu bir *-miş gibi yapma* oyunudur. Bu oyun boyunca, yemek hazırlayıp, yiyormuş gibi, yalnız değilmiş gibi, gündelik hayat olağan seyrinde akıp gidiyormuş gibi, kısaca, yaşıyormuş gibi yapılır. Bir ölümü tekrarlayan bu evde/iç uzamda yaşamak arzusu/açlığı öyle büyüktür ve buna karşılık öyle doymaz bir yalnızlık vardır ki, yemekte temsili olarak yenilen Mezar Taşçı/ ölüm meleği bile bu açlığı dindirmeye yetmez, ne kadar çok yemek yenirse yensin yine de her zaman bu masadan aç kalkılır.¹³² Bu *askıda uzamda* zaman, çoktan gelmesi gereken/ertelenmiş bir anı beklemekle ve beklerken de yaşar kalmaya çabalamakla geçer. Beklenen, bir cenazenin kalktığı, bir ölü(m/n)ün

¹³¹ Aynı eser, s. 43-44.

¹³² Aynı eser, s. 53-54.

gömüldüğü, açlığın/yalnızlığının giderildiği, evin/iç uzamın sınırlarının çözüldüğü, yani yaşamın bu uzama dahil olduğu, yaşama dahil olunan andır.

Yaşamı beklerken oynanan oyunlarla dolu bir halde şimdi/gerçek ile geçmiş/kurmaca'nın geçirgen ve muğlak sınırlarında yerleşen *askıda uzam*, konumu nedeniyle süreli kesintiye uğrayarak, diğer iki uzam katmanı arasında bir geçit oluşturur. Örneğin az önce sözünü ettiğimiz yemek yeme oyununun Ziya Bey'in "*Sofrayı kaldıur...*"¹³³ buyruğuyla birlikte kesilmesiyle *askıda uzamda geçmiş zaman ve kurmaca uzama* böyle bir geçit açılmış olur.

"([...] *Sesin duyulmasıyla arka planda bir perde yavaş yavaş kalkar, (ağaçlar) bahçe gibi bir görüntü ortaya çıkar. Sahne Melek'in oturduğu sofrası ve ağaçlar olmak üzere ikiye ayrılır, sahnenin kırmızı ışıkla aydınlanmayan bölümleri karanlıktadır.*")"¹³⁴

Bu geçitten geçerek, her bir tekrarı Ziya Bey'in sesi tarafından tetiklenecek ve böylece üç defa tekrar edecek olan yabancılaşma anına geçmiş oluruz. Melek ve Nıvart'ın metin boyunca kullanacakları, geçmiş bir günü geçmişte tekrarlayan, *geçmiş zaman ve kurmaca uzam* olarak adlandırdığımız bir bahçe uzamı açılır ve sahne yemek oyununun oynandığı *askıda uzamdan*, bu "*geçmiş*" *zaman ve kurmaca* uzama doğru yatay ekseninde genişlemiş olur. Ancak daha önce de söylediğimiz gibi bu katmanlar arasındaki sınırlar geçirgen ve muğlak olduğundan tıpkı bu yabancılaşma anlarında olduğu gibi, oyun kişileri uzam katmanları arasında kolaylıkla geçiş yapabilir.

¹³³ Aynı eser, s. 54.

¹³⁴ Aynı yer.

“Nıvart sofradan kalkar geriler, ağaçlı bölüme giderek oradan, uzaktan konuşur. İkisi başka dünyalarda yaşarlarmış gibi birbirlerini bazen duyarak, bazen duymayarak, ayrı ayrı, bazen de beraber konuşurlar.”¹³⁵

Açılan bu geçit metnin uzamını yatay ekseninde genişleterek, var olmak/kalmak adına kendisine sürekli tekrar eden oyunlardan ve rüyalardan bir evren kurmuş Melek ve oyun arkadaşı Nıvart için yeni oyun/rüya *uzam-an(lar)*ı açmış olur. Sevim Burak metin boyunca uzamı bu biçimde yatay ekseninde genişleterek rüya sahnelerinin ve oyunların açtığı *uzam-an*ları yerleştirmek için Melek ve Nıvart’a olduğu kadar kendisine de yer ve zaman açar.

Perde arası verildikten sonra, *yemek yeme oyununun* sonunda yabancılaşma anlارının *askıda uzamda* açtığı geçitle “geçmiş” zaman ve “kurmaca” uzama geçen Melek ile Nıvart’ı ikinci perdenin başında sanki hiçbir şey olmamış gibi, *askıda uzamda*, yemek sonrasında masa başında buluruz. Bu, yeni başlayacakları *rüyaya yatmak oyununun* başlangıcıdır. Bu oyuna göre yemeğin ardından basan rahatlıkla Melek’le Nıvart yatmaya hazırlanırlar. Melek soyunur ve Ziya Bey’in yanına yatar. Ancak ardından hiçbir şey beklendiği gibi gelişmez ve yatarken giyilmesi gereken giysiler birer kostüme dönüşürken, rüyaya yatma hazırlığı ise sahneye çıkma, rol oynama/canlandırma ve hikâye anlatma edimlerine dönüşür. *Askıda uzamdan geçmiş zaman ve kurmaca uzama* geçidi açan şey(ler) bu defa albümde bakılan fotoğraflarla birlikte, çerçeveletilip duvara asılmış olan bir diğer fotoğraftır. Birden bire albümdeki fotoğrafların ve duvardaki fotoğrafın Melek ve Nıvart’ı kendi zamanlarına ve uzamlarına götürecek birer anahtara dönüştüklerini görürüz.

¹³⁵ Aynı eser, s. 54-55.

“NIVART: Ben uyudum, rüya görüyorum, (*resme bakar*) bir dere akıyor... Uzakta iki ağaç, bir ova görüyorum.

(*Sahne loşlaşır, arkadaki perdeler kalkar, ağaçlar ve bahçe görüntüsü ortaya çıkar. Duvardaki eski resim de ışıktanmıştır. Melek ve bahriyeli kıyafetinde iki kız: Nıvart’la Melek’in genç kızlıklarıdır.*)”¹³⁶

Böylece yabancılaşma anıyla ortaya çıkmış olan *geçmiş zaman ve kurmaca uzam* bir kez daha açılır ve geçmişte yaşandığını düşündüğümüz mutlu bir anı rüya sahnesi olarak canlan(dırıl)ır. Bu Melekle Nıvart’ın çıktığı bir piknik anıdır. Bu an boyunca Melekle Nıvart piknik alanına varıncaya dek yaşadıklarını rol oynama/canlandırma ve hikâye anlatma edimleriyle yeniden kurarlar. Yolda onlara katılan Avukat ve Fotoğrafçı da bu aşamada yine Melek ve Nıvart tarafından canlandırılır. Fotoğrafçı tarafından bu piknikte çekilen fotoğraflardan biri olan duvardaki fotoğrafın çekilme anında *geçmiş zaman ve kurmaca uzamdan* bir geçit açılarak tekrar *askıda uzama* dönülür.

Askıda uzamda Melek ve Nıvart’ın Ziya Bey’e acı vermek, bir nevi ondan intikam almak üzere oynadığı oyunlardan sonra bir davete katılmak üzere hazırlanmak için ayrılımlarının ardından Melek’in “*Şimdi başlıyoruz, Ziya Bey...*”¹³⁷ repliğiyle kostümünü giymek üzere hazırlanmaya başlamasıyla birlikte geçit yeniden açılır ve başlayan yeni oyunla bu defa “şimdi”deki bir günü “şimdi”de tekrarlayan, *şimdiki zaman ve gerçeklik uzamına* geçilirken, aynı zamanda bu oyunun açtığı *uzam-anla* daha ilk adımda geçmekte olduğumuz bu uzam da parçalanır. Bu oyunda Melek, giydiği melek kostümüyle Ziya Bey’in ölüm meleği olarak rol alır. Takındığı korkutucu yüz ifadesiyle kanatlarını çırparak Ziya Bey’in

¹³⁶ Aynı eser, s. 63-64.

¹³⁷ Aynı eser, s.78.

çevresinde adeta yırtıcı bir kuş gibi dolanmasından, Melek'in bu tekrar eden ölümü artık sonlandırmaya kararlı olduğu anlaşılır. Sevim Burak'ın deyişiyle Melek, Ziya Bey'in Azrail'idir.¹³⁸ Ancak bu oyun da bir son değildir. Zira öncesinde Ziya Bey'in Melek'i bir ölüm meleği olarak gördüğü hezeyanları anlatılmakta, hatta bu hezeyanlarından birinde Melek'in kostümünü parçaladığından söz edilmektedir.¹³⁹ Demek ki bu da döngüsel olarak tekrarlanan ve bir türlü nihayete eremeyen bir *can al(ama)ma* oyunudur.

Yemek yeme oyunu ve rüyaya yatmak oyununun ardından son ana oyun ise üçüncü perdedeki Mezar Taşçı ve Melek arasında geçen *ziyaret* oyunudur. *Can al(ama)ma* oyununu gibi bu oyun da açtığı *uzam-anla* yerleşik olduğu *şimdiki zaman ve gerçeklik* uzamını parçalar. Mezar Taşçı'nın Ziya Bey için kendisine on yıl önce sipariş edilmiş bir mezarın yapımına başlamayı beklerken Melek'e verdiği ve geri alamadığı borçlar nedeniyle aralarında açığa çıkan gerilimin, zaman içinde kendini tekrarlayan bir oyuna dönüşmesiyle ortaya çıkan bu oyunda, anlaşıldığı kadarıyla Mezar Taşçı Melek'in oyunlarının farkındadır ve bir gün gelip verdiği borçları geri almak umuduyla bu oyunlara gönüllü olarak katılmaktadır.

Görüldüğü gibi bu uzam bildiğimiz anlamda bir şimdiye en yakın uzamdır ve Melek'in bu "şimdi"deki gerçekliğine doğrudan bağlıdır. İşte bu nedenle de *şimdiki zaman ve gerçeklik* uzamında yer alırken, metinde en çok olağan/gündelik hayatla bağlantısı olan katman da burasıdır. Bu katmanda süre giden Melek ve Mezar Taşçı arasındaki oyun, Mezar Taşçı aracılığıyla Melek'in gündelik hayatla, olağan olanla, dış uzamla bağını devam ettirmesini sağlar. Melek'in kendine kurduğu dünyanın/iç uzamın dış uzama açıldığı, daha doğrusu onu kabul ettiği tek

¹³⁸ Aynı eser, s.78.

¹³⁹ Aynı eser, s. 76.

nokta bu katmadır çünkü, Melek asla kendini dış uzama açıp, dünyasının dışına çık(a)maz.

Melek'in bu oyunu, kendine kurduğu dünyayla/iç uzamla dış uzam arasındaki sınır, onun "gerçeklik"le kurduğu zayıf bağ olarak da düşünülebilir. Hem var olmak/kalmak adına kendine kurduğu dünyayı ayakta tutmalıdır hem de sahip olmak istediği "gerçek" yaşama dair umudunu korumak adına dış uzam ile bağını sürdürmelidir. Belki de bu nedenle, Mezar Taşçı da tıpkı Ziya Bey gibi Melek için bir yandan tehdittir ki, her gelişinde oyunlar ve rüyalardan kurulu dünyayı çatlatır/zayıflatır, bir yandan da yaşam şansıdır ki, yaptığı düzenli ziyaretlerle ve verdiği maddi destekle hem Melek'in onu dış uzamdan koruyan dünyasını ayakta tutar hem de onu dış uzama bağlar.

Tıpkı Melek'in diğer oyunları gibi, kendini sürekli tekrarlayan bir oyuna dönüştüğünü söylediğimiz *ziyaret oyununun* tanıklık ettiğimiz anda dört farklı biçimde tekrarlanmasından ve dört farklı *uzam-an* katmanı oluşturmasından sonra, eli boş ve umutsuz bir şekilde evden ayrılan Mezar Taşçı'nın ardından, fotoğraf makinesinin flaşıyla *şimdiki zaman ve gerçeklik uzamından*, tekrar duvardaki fotoğrafın çekildiği piknik anına, *geçmiş zaman ve kurmaca uzama* geçilir. Melek davet edildiği bu pikniğe Ziya Bey'in Azrail'i olduğu kostümüyle, Nıvart'la birlikte katılır. Melek ve Nıvart, piknik alanına varıncaya dek yaşadıklarını rol oynama/canlandırma ve hikâye anlatma edimleriyle aktardıkları piknik anının ilk aşamasından farklı olarak, bu defa yalnızca kendilerini canlandırırlar. Fotoğrafçı ve Avukat'la birlikte yaptıkları bu piknikte, alkolün ve dansın etkisiyle Melek'in kendinden geçerek, belki de yaşama en yaklaştığı anda, *şimdiki zaman ve gerçeklik uzamından* sızan Mezar Taşçı'nın görülmesiyle birlikte Melek'in dünyasının duvarları çatlamaya/zayıflamaya başlar. Melek hem onun var olmasını/kalmasını sağlayan hem de var olması/kalması önünde en büyük engel olan – ki sunduğu var

oluş ancak esaret altında, oyunların ve rüyaların içindedir- dünyasından şimdisindeki gerçekliğe geri çağırılıyordur.

“MELEK bakar, aranır, yarı karanlıkta duran Mezar Taşçı'yı birden görür, bağırır): Neee!.. Mezar Taşçı!.. (Durur.)

NIVART: Seni almaya gelmiş... Seni alacak...

MELEK: Beni kimse alamaz... (Bağırır.) Gitmeyeceğim... Ölmek istemiyorum... Sabaha kadar eğleneceğim... Yaşamak istiyorum...

Yaşamak... Hah... hah...haa... [...]"¹⁴⁰

Mezar Taşçı'nın *şimdiki zaman ve gerçeklik uzamında* bir tehdit olarak ortaya çıkmasının ardından, o doymak bilmez yaşama dönme arzusunun ve buna dair çabasının etkisiyle Melek Ziya Bey'le hesaplaşmaya, sürekli tekrar eden oyunlarla ve rüyalarla dol(durul)muş/örülmüş evi yıkmaya, bir ölümü/esaret altındaki bir yaşamı sonlandırmaya karar verir. Ve *şimdiki zaman ve gerçeklik uzamına* yalnızca birkaç adımla geçer.

“(Sendeleterek karyolaya gitmeye uğraşırken yataktan Ziya Bey'in kımlıdadığı, kalkıp başı önünde oturduğu görülür. [...])

ZİYA BEY: Meleek...

(Yabancılaşmalarda olduğu gibi, Ziya Bey'in sesi duyulunca, piknik yeri bir anda kaybolur. Odada Ziya Bey'le Melek kalmışlardır. Öbür kişiler piknik sahnesi ile birlikte kaybolmuşlardır. Ziya Bey'in yataktan kalktığı ve sendelediği görülür. Melek kanatlarını açıp kapayarak Ziya Bey'e yaklaşır. Ziya Bey de bir iki adım atar ve

¹⁴⁰ Aynı eser, s. 94-95.

korkunç iniltile, birbirlerini iterler ve sürüklerler, birbirlerine abanırlar, tekrar ayrılıp tekrar birbirlerini iterler, dayanırlar.)

MELEK: Bırak beni... Bırak beni... Bırak...

(İniltile, soluklar arasında mücadele perde kapanıncaya kadar devam eder.

PERDE İNER

(Perdenin inmesiyle bir düşme sesi duyulur.)”¹⁴¹

Böylece “şimdiki” zaman ve “gerçeklik” uzamındaki bu son hesaplaşmayla birlikte metin sona ererken, metin içinde üç uzam katmana yayılan oyunlar ve rüyalar da metinle birlikte bu katmanda nihayete erer. Tüm bunlardan geriye kalan, *uzam-an*larla bölünmüş bir metindir/sahnedir.

Görüldüğü gibi Burak’ın, Gerçek(lik)’i kurmak için değil, bu çabanın imkânsızlığını açık etmek, *Gerçek’in asla Gerçek olmadığını* ifşa etmek için kurduğu zaman(lar)ı ve uzam(lar)ı aşına olduğumuz zamansal ve uzamsal konvansiyonların sınırlarını zayıflatmış/muğlaklaştırmış/geçirgen hale getirmiştir. Bu durum zamanın uzamlaşması veya uzamın zamanlaşmasıyla, her ikisinin ayırt edilemeyecek biçimde birbirinin içine geçtiği *uzam-an*ların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu *uzam-an*lar da geçmişe, şimdiye, geleceğe yani doğrusal zaman akışında tanımlanmış/belirlenmiş belli bir zamanın içine değil an’lara yerleşmişlerdir.

Uzam-anlar, Sahibinin Sesi’nde Bilal’in anlatıları ve betimlemeleri, *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar’da* Melek’in oyunları ve rüyaları aracılığıyla kurularak doğrusal zamanın akışındaki anlara yerleşerek bu akışı parçalarlar. İşte her iki

¹⁴¹*Aynı eser, s. 95-96.*

metinde de artık sözünü edebileceğimiz ne tam olarak zaman ne de tam olarak uzam olan bu *uzam-an*lardır. Böylece bir dramatik metnin neden-sonuç bağı içerisinde ve belli bir sona doğru ilerleyecek biçimde kurulmasına yardımcı olan doğrusal zamanın parçalamasıyla, onun aracılık ettiği Anlam'ın üretim ve aktarım süreci de kırılmaya uğrar. Burak ise metninde “gerçek”i zamansal ve uzamsal ilişkiler içinde bir kuruluşa bir yıkılan *uzam-an*larda arar ve bu arayış durmaksızın devam eder. Doğal olarak metin/sahne de bu bir görünüş bir kaybolan *uzam-an*larda kurulmasıyla metafizik düşünme biçimine temellenen dramatik metin yapısı da çözülmeye başlar.

Öncelikle Gerçek(lik)'in kurulmasına kaynaklık ettiği iddia edilen o zaman-oradanın, şimdi-buradaya hiyerarşik üstünlüğü ortadan kalkmıştır. Burak'ın *Sahibi'nin Sesi* ve *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* metinlerinde bu hiyerarşik ilişki biçiminin yerine geçirdiği *uzam-an*lar arasında hiyerarşinin söz konusu olmadığı, zamansal ve uzamsal bağlamlar aracılığıyla kurulan, eşitlerarası ve geçirgen bir ilişki biçimi söz konusudur. Gerçek(lik) yanılışmasının merkezinin/kaynağının/kökeninin yerleşik olduğu o zaman-orada ile şimdi-burada arasındaki tanımlanmış/belirlenmiş sınırların zayıflaması/muğlaklaşması/geçirgen hale gelmesiyle artık o biricik Anlam da üretilemez ve aktarılamaz hale gelmiştir. buradan Burak'ın metinlerinde mevcudiyetin/anlamın/bütünlüğün yerleşeceği bir zeminin kalmadığı sonucuna ulaşılabilir. Böylece Burak'ın dramatik metinlerinde, yalnızca zamansal ve uzamsal ilişkiler içerisinde, *uzam-an* oyunları(nda/yla) bir anlığına kurulan “gerçek”in asıl üreticisi olan *différance* eyleminin, önüne çekilmiş olan perde açılmış, üzerine örtülen örtü kaldırılmıştır.

Bu doğrultuda dil de doğal olarak, bir *différance* eylemine dönüşmekte olan Burak'ın yazma biçiminin etkisi altında kalmıştır. *Everest My Lord* ise Burak'ın

dramatik metinleri arasında onun yazma biçiminin dramatik metnin dilini ve dolayısıyla konvansiyonlarını nasıl dönüştürdüğüne dair verilebilecek en iyi örnektir. Şimdi de bu dil dönüşümünü ve onun dramatik metnin konvansiyonları üzerindeki etkilerini kavramak adına, bu örneğe daha yakından bakalım.

II.3.  / Dil

“Oda kapıları açılmış
DÜNYAYA GELİŞİMİ
Artık çevresini saran eşyalar arasındadır”¹⁴²

Sevim Burak’ın dramatik metni merkezlesztirme faaliyetiyle birlikte, alışageldiğimiz dramatik metin konvansiyonlarında gündelik hayatta kullandığımız metafizik dilin bir devamı olarak kurulan dil, Gerçek’in/Gerçeklik’in/yapının sınırlarından arınmış ve *özgür oyuna*, gelişmeye, değişmeye açık ortak uzlaşmanın/anlaşmanın bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Kurduğu istikrar ve kesinlik yanılsamasıyla, öznelarası iletişimi var sayan yapısıyla, yüklediği Anlam’ı dramatik metnin sonuna dek taşımakla yükümlü olan dil yerini bütün sonuçların geçici ve bitimsiz, bütün merkezlerin/kaynakların/kökenlerin ise göreliliğe geldiği, birbirlerinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmayan *göstergelerin özgür oyununa* bırakmıştır. İşte tüm bunlar bir *différance* eylemine dönüşen Burak’ın yazma biçiminin sonucudur.

¹⁴² Aynı eser, s. 31.

Burak'ın bu hamlesi Derrida'nın dile dair temel çabası olan, dilin, dil-dışı bir şeyi temsil etmekten sorumlu olduğu anlayışını kökünden sarsma girişimi üzerinden okunabilir. Şüphesiz dil, dil-dışı kendilikleri bildirmede kullanılabilir ve kullanılmaktadır. Ancak Derrida'ya göre bu bir oyundan ibarettir ve bu oyun gerçekten yararlı olabileceği gibi, dilin dil-dışı bir gerçekliği tam olarak temsil edebileceği konusuna bizi inandırmaya çalıştığı ölçüde de yanıltıcı ve tehlikeli olabilir. İşte klasik dramatik metin bu yanıltıcı ve tehlikeli yola saparak kendini, “dil-in dil-dışı bir gerçekliği tam olarak temsil edebileceği”, dilin dil-dışı kendilikleri anlamlandırabileceği iddiasının üzerine kurar ve bu doğrultuda şekillendirir. Bu doğrultuda dil, Anlam'ın üreticisi ve aktarıcısı işlevini üstlenerek bir yandan metnin karakterlerarası diyalog vasıtasıyla belli bir sona doğru gelişen bütünlüklü ve tamamlanmış bir anlatı kurmasına yardım ederken, diğer yandan da oyuncu başta olmak üzere diğer tiyatro araçlarının da yardımıyla metni sahne üzerine taşıyarak, onu ete-kemiğe büründürür, ona bir beden verir. Burak'ın bir *différance* eylemine dönüşen dili ise, klasik dramatik metnin yapmaya çalıştığı şeyi, onun dile yüklediği temsil işlevini sorunsallaştırarak bizi uyarır.

Bu doğrultuda Burak'ın ilk olarak yaptığı şey, dramatik metnin konvansiyonlarının perdelediği/örttüğü *göstergelerin özgür oyununa* işaret etmek olur.

“Kelimeler hatta harfler birtakım işaretlerdir işaretleşmelerdir. Eğer harfler olmasaydı başka işaretler, belki hareketler harflerin yerine geçebilecekti. Kullandığım harfleri bu bayraklarla (gemilerde haberleşmek için kullanılan bayraklar) değiştirebilirim. Kelimeler yerine bayraklar, eşyalar koyabilirim. Bütün mesele hayatımızın içine karışmış olan bir yaşama

dönüşmesi, paçavraların, bezlerin, örtülerin konuşması, bize anlatması.”¹⁴³

Görüldüğü gibi Burak, kelimelerin bir şeyler anlatmak için kullanılan birtakım işaretler/göstergeler olduğunu ve başka göstergelerle yer değiştirebileceğini söyler. Bunun içinse tek koşul göstergenin ortak uzlaşma/anlaşma zemininin yani, hayatın bir parçası olmasıdır.

Temelde Burak’ın sözünü ettiği şey, Anlam’ın mümkün ve aktarılabilir olduğu iddiasını her daim taşıyan hatta kendisini bunun üzerine kuran metafizik düşünce sisteminin *kesinlikler alanından* doğan, harflerin, sözcüklerin, cümlelerin ve bilinen her türlü dil bilgisi yasaının mutlak olmadığıdır. Burada farkında olmaksızın *göstergelerin özgür oyunu* doğrultusunda Burak’ın tariflediği “dil”, aralarında hiyerarşik bir ilişki olmayan göstergelerden ve bu göstergelerin birbirini karşılayabildiği bir zamansal-uzamsal ilişkiler ağından oluşan, ortak bir uzlaşma/anlaşma zemininden türeyen, değişen/gelişen bir sistem olarak görülebilir. Buradan hareketle Sevim Burak’ın hem dramatik metinlerindeki hem de hikâyelerindeki dilinin, onun tanımıyla “gerçek”in peşinde sürekli kendini yeniden tanımlayarak hayat bulduğu/var olduğu söylenebilir.

“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 hikâyelerdeki dil bu yeni gerçeğe göre yeniden uydurulmuştur. Yani, hikâyeler gerçeğe benzeyen kelimelerle yazılmıştır ama tam gerçek değil. (...) Buna göre hikâyelerimde, dağlar- ağaçlar – karalar, yuvarlaklar yeniden

¹⁴³ Mübeccel, İzmirli. “Sevim Burakla Söyleşi - Büyük ve Güzel Olan Yaşamdır”. *Yeni Ufuklar*. Nisan 1966.

bulunmuştur. Bu yüzden hikâyelerimdeki kahramanların sözleri söz değil şekillere benzer.”¹⁴⁴

Aslında Burak’ın yapmaya çalıştığı şey, kendisinin tabiriyle *söz-şekillerle* metafizik dilin yapısını zorlamak¹⁴⁵ ve böylece temsilin olanaksızlığı göze getirmektir. Çünkü var olan dilin yapısı/sınırları ve ona yüklene temsil işlevi Sevim Burak’ın “gerçek” arayışına hizmet etmez. Onun, mevcut metafizik gerçeğin gölgesindeki/ardındaki/ötesindeki “gerçek” arayışı kendisini bulup, açığa çıkaracak yeni bir “dil”i talep eder. Her açığa çıktığında da aynı hızla yiterek/kaybolarak bu talebini yineler. Bu nedenle Burak’ın yapmaya çalıştığı şey her defasında farklı bir bağlama ve zamansal-uzamsal ilişkiye göre yeniden tanımlanan “gerçek”e göre dili sürekli yeniden icat etme çabası olarak tanımlanabilir.

Sevim Burak’ın dramatik metinleri arasında bu çabayı en net görebileceğimiz metin ise *Everest My Lord* metnidir. Bu metinde Everest My Lord’u yazan ve Sevim Burak tarafından yazılan eril Yazar’ın Gölgesi artık “gerçek”ini yitirmiştir. *Logos*’un taşıyıcısı, metafizik dünyayı üreten ve onun tarafından üretilen Yazar olmaktan çok uzakta, yalnızca bir gölge olarak var olabilmektedir. Bu yüzden bir yol göstericisi, güvenle yaslanacağı, onu kuracak ve onunla kurulacak bir kaynağı/kökünü olmaksızın Everest My Lord da kimliğini yitirmiştir. Ne söyleyeceği ve nasıl söyleyeceği müphemdir. Bu nedenle bütün metin boyunca metafizikten kaçamayan Dil üzerine düşür ve adeta Dil’i bir ameliyat masasına yatırıp incelemeye koyulur. Bu adeta Burak’ın Dil’e yüklenmiş temsil işlevini söküp atma operasyonudur. Bu doğrultuda Türkçe yazılan bir İngiliz olarak Everest My Lord, Dil’i yatırdığı ameliyat masasında en ince ayrıntısına kadar kesip biçerek, onu Dil yapan süreçleri en başından kavramaya,

¹⁴⁴ Burak, Sevim. *Mach 1’den Mektuplar*, s. 101.

¹⁴⁵ Aynı yer.

anlamlandırmaya çalışır. Bu arayış da elbet “gerçek”in kapısına gelip dayanacaktır. Şurası açıktır ki bu ne Everest My Lord için ne de Sevim Burak için asla sonlan(a)mayacak bir maceradır. Çünkü Ne Everest My Lord (bütün özelemlerine rağmen) Türkçeleşecek ne Sevim Burak, (bütün dil ve duygu imkânlarını sonuna dek harcayacağı halde) İngilizleşebilecek¹⁴⁶ ne de dil metafiziğin ona yüklediği temsil işlevinden tam anlamıyla sıyrılabilecektir.

Öyleyse aslında bir tür *dille karşılaşma deneyimini* teatralleştirdiğini söyleyebileceğimiz *Everest My Lord* metni nedir? Roman ya da tiyatro? Ya da Sevim Burak’ın söylediği gibi bir şiir? Daha ileriye götürdüğümüzde belki bir resim? Ona maruz kaldığımız ilk anda ona nasıl bakmamız gerektiğini, baktığımızda ne görmemiz gerektiğini bilemeyiz. Çünkü tam anlamıyla zamansal-uzamsal ilişkiler bağlamında bir deneyim olarak, şekillenir/dönüşür. Bu nedenle de tanımlanmaya/belirlenmeye karşı dirençlidir. Bu da bizim için korkutucudur çünkü, karşısında nerde durmamız, nasıl bir konum almamız, ona nasıl muamele etmemiz gerektiği konusunda hiçbir fikrimiz yoktur. Bu bizim için tedirgin edici ve rahatsızlık vericidir. Ne bildiğimiz anlamda bir yapısı ne de bir Dil’i olan, bir türlü ele avuca sığmayan bu “şey” de nedir? Sevim Burak bu sorunun yanıtını metnin başında verir: Hiçbir şey!

“Everest My Lord: Bu yazar herkes için de, kimse için de yazılmayan bir kitap yazıyormuş!

Başvekil: Bu ne demek?

Everest My Lord: Bu hiçbir şey değilmiş; o da bunu yazıyormuş.”¹⁴⁷

¹⁴⁶ *Aynı eser*, s. 219.

¹⁴⁷ Burak, Sevim. *Everest My Lord - İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. s. 14.

Bu kimse için yazılmayan Hiçbir Şey itirafıyla Sevim Burak bizden, bu metinden metafizik düşünme biçiminden türeyen herhangi bir kalıbı/yapıyı talep etmememizi ve ona bir anlam beklentisi içinde yaklaşmamamızı ister. Dil yalnızca dildir ki o da hiçbir şeydir.

Metin ilk bakışta, sürekli devinen, bir araya geldikleri anda çözünen ve yeniden bir araya gelip, başka bir form alarak karşımıza çıkan ve sonrasında tekrar çözünen göstergelerin başboş bir biçimde savrulmalarından/sürüklenmelerinden oluşmuş gibi görünür. Bu bize Saussure'ün dil teorisindeki gösteren-gösterilen arasındaki nedensiz ve keyfiyete dayalı ilişki biçimini ve göstergeler arasındaki fark/ayırma dayalı ilişki biçimini hatırlatır. Bilindiği gibi Saussure'ün dil evreninde “anlam” diye bir şeyden ancak gösteren ve gösterilenin sınırsızca birbirinin yerini aldığı bir oyun sürecinde söz edilebilir. Gösterenlerin sürekli olarak gösterilenlere, gösterilenlerin de gösterenlere dönüştüğü bu oyun içinde nihai bir gösterilene ulaşamayacağından, gösterenin varlığından bağımsız bir gösterilenin varlığı da artık mümkün değildir. Yani Anlam da yalnızca fark/ayırım olarak var olan, gösterenler arasındaki sonsuz ve döngüsel ilişkinin bir ürünü haline gelir. Bu biçimde göstergenin gösterileninden – metafizik içinde hakikatten - bağımsızlaşması hatta Derrida'ya göre hakikati öncelemesi ve onu üretmesiyle anlamın, artık sabit kesinliklerden/özdeşliklerden çok, göstergenin içerisinde bulunduğu, sürmekte olan *fark/ayırım* ve *erteleme* hareketine, yani *différance*'a dayanmaya başladığı söylenebilir.

Dil'i ve dili Dil yapan süreçleri en başından itibaren kavrama çabasıyla atıldığı macera Everest My Lord'u, Saussure'ün dil evrenindeki gösteren-gösterilen arasındaki ve göstergeler arasındaki ilişkilerden *différance* eylemine dek sürükleyecektir.

Bu doğrultuda öncelikle Dil en küçük bileşenlerine hecelerine, harflerine ayrılana dek küçültülür. Sonrasında dilin imkânlarını/olanaklarını en baştan keşfetmek/üretmek adına bu parçalar temrinler şeklinde tekrarlanır. Ardından da dili Dil haline getiren metafizik ortak akıl tarafından Dil'in en küçük gösterge birimi olarak kabul edilen alfabenin ne'liği, beraberinde getirdiği dilbilgisi kurallarıyla/dili kullanma kılavuzuyla birlikte bakışa/tartışmaya açılır. Yine rakamlara da sözcüklere yapılan muamele yapılarak kendiliklerini, onlara yüklenen temsil işlevi dışındaki imkânlarını/olanaklarını keşfetmek/üretmek adına sözcükler gibi onlar da temrinler haline getirilir ve ardından yine onların da bütün ifade imkânları/olanakları sözcüklerinki gibi, kullanılabilir tüm göstergelerle tüketilir.

“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.. lâ.. lâ lâ lâ.

(*Şarkıyı baştan alır*) a b c d e f g h i j k l m n vb. e e el el gel gel”¹⁴⁸

¹⁴⁸ Aynı eser, s. 18.

Büyük harfler

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

Kitap yazısı

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

El yazısı

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

**Dilencümeni tarafından
tasvip edilmiştir**

sayılar nasıl yazılır

1 bir
2 iki
3 üç
4 dört
5 beş
6 altı
7 yedi
8 sekiz
9 dokuz
0 sıfır
12 on iki
567 beş yüz altmış yedi
3940 üç bin dokuz yüz kırk

Burak, Sevim. *Everest My Lord -İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar.* s. 19.

Bu sürecin sonunda metafizik Dil'in temel göstergeleri onlara yüklenen temsil işlevinden sıyrılarak, barındırdıkları ifade imkânlarının/olanaklarının açığa çıkması adına bakışa/tartışmaya açılmıştır. Bu sürecin sonunda göstergeler bilinen/olağan var oluşlarının dışında sonsuz olasılıklara açık halde, olabildiğince/kaçabildiklerince metafiziğin *kesinlikler alanından* özgür kalacakları, Gerçek'e hizmet etmeyen bir dili üretmeye hazır dırlar.

Bu dilin önceliği farka/ayırma dayanmak ve olabildiğince kapsayıcı olmaktır. Bunun için seçilen fiillerin kökleri sonsuz olasılıklara çekilir. Her tekrarda farklı zamanlara ve öznelere göre çekilen dil, her y(eni/ine)lendiğinde başkalaşarak, ayırım/fark yaratmış olur. Her tekrarda üretilen bu ayırım/fark ona bir

yandan kendi tekilliğini kazandırırken bir yandan da onun saflığını yitirip, kirlenmesine neden olur. Buradan yola çıkarak dilin *tekrarlanabilirliğinin*, hem onun özdeşliğini böldüğü hem de ürettiği söylenebilir. Bu durum, metafizik içinde bir yapı olarak Dil'in aslında sabit bir anlam merkezine/kaynağına/kökenine sahip olmadığını ve varlık koşulunun *tekrarlanabiliğe* ve bu eylemin sonunda ortaya çıkan ayrıma/farka dayandığını gözler önüne serer.

Vazgeçsem

Vazgeçemiyorum

Vazgeçmeliydim

Vazgeçmeliydik

Vazgeçeceksiniz

Vazgeçemem

Vazgeç

Vazgeçiyorum

Vazgeçerek

Vazgeçerler

Vaz mı geçecek

Vazgeçiyorlar

Vazgeçiyormuşum

Vazgeçiyordum

Vazgeçiyordun

Vazgeçemedik

Vazgeçemediler

Vazgeçersiniz

Vazgeçecek misin

Vazgeçmiş miydin

Vazgeçmiş miydim

Vazgeçseniz de

Vazgeçsem de

Vazgeçmeyeceğim

Vazgeç¹⁴⁹

Ayrıca bu dil tüm öznelerle, zamanlarla ve uzamlarla ilişki halinde, sonsuz ifade imkânlarına/olanaklarına açıktır. Tükenmek ve yorulmak bilmeksizin her şeyi içine katarak/kapsayarak yoluna devam eder. Onun doğrusu-yanlışı, öncesi-sonrası yoktur; bütün olasılıklar bir diğeri kadar mümkün(dür/ değildir). Bu yüzden hiyerarşik ikili karşıtlıkları barındır(a)maz.

Dil'i yazmak için kullanılan alışlagelmiş gösterge formları da Sevim Burak'ın Dil'in sınırlarını zorlayan bu keşfetme/üretme pratiğinden nasibini alır. Bu dilde göstergeler yalnızca harflerden ve rakamlardan oluşmaz. Her türlü resim ve sembol dili üretmek adına göreve çağırılmıştır. Burak'ın *söz-şekil* ismini verdiği bu göstergeler Dil'in plastiğinin sınırları kadar metafizik metnin plastiğinin sınırlarını da zorlarlar. Metindeki varlıklarıyla metafizik dünyadaki deneyimlerden gelen anlamlandırma/anlam üretme ve aktarma deneyimlerini boşa çıkarırlar. Metni oluşturan bu göstergeler belli bir anlam dizgesi oluşturmaktan uzak bir biçimde bir araya gelirken, metnin bir birimi olarak düşünebileceğimiz sayfada aldıkları konumlar da bir anlam dizgesi oluşturmaktan uzaktır. Metafizik Dil ve metin içerikte olduğu kadar biçimde de *logosa* dayanan belli bir Gerçek'i üretmek ve aktarmak adına örgütlenirken, haliyle bir sayfanın yapısını da bu biçimde örgütlerler. *Logosun* bakışı odağa alınarak, belli kurallar/sınırlar dâhilinde,

¹⁴⁹ Aynı eser, s. 24.

hiyerarşik olarak örgütlenen işte bu sayfa yapısı, Sevim Burak'ın *söz-şekilleri* tarafından iptal edilmiş/işlemez hale getirilmiştir.

Karısına

Devamla

Sahne arkasında hafif bir parça işitilir

Everest My Lord'a

Eldivenini giymeye başlar

"Hızır mıyz gibilerden"

Güler

Eğilir

Kolunu uzatır

Çıkarlar

DONIZETTI

OPERA

Çıkalım mı

Çıkalım

Çık

Çıkma

Çıkmayacağım

Çıkmıyorum

Çıkamazdım

Çıkılmış

Çıkmuştım

Çıkabilmiş miydim

Çıkmuştum

Çıkmuştun

Çıkardım

Çıkardın

Çıkılmazdı

Çıkılırsa

Çıkver

Çıkacaktım

Çıkıyordum

Çıkacak mıydılar

Çıkamayacaktım

Çıkamayacaktın

Çıktın mı

Çıktım mı

Çıkınız



t



tazı gibi ka-
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

Burak, Sevim. *Everest My Lord - İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. s. 22-25.

. Görüldüğü gibi, bir anlam dizgesi oluşturmak adına sayfada önce nereye bakılacağı, okumaya nasıl başlanacağı, *söz-şekillerden* oluşan göstergelerle, harflerden oluşan göstergeler arasında nasıl bir ilişkinin kurulacağı kesin olarak bir kullanma kılavuzuyla belirlenmemiştir. Böylece Burak'ın dili kendini göstergelerin *özgür oyununa* açar; bağlamsal olarak, zamansal ve uzamsal ilişkiler içinde açığa çıkar ve ele geçirildiği anda da yitirilir. Bu dil için başka bir var olma hali yoktur. Burası artık *différance*'ın alanıyken, bu dili "kuran" da *différance* eylemidir.

Burak'ın dilinin kendini kurma biçimi kaçınılmaz olarak metnin uzamını da etkiler. Özne ayırt etmeksizin aynı anda sınırsız zaman ve uzamla ilişki kurma imkânına/olanağına sahip bu dil uzamın sınırlarını da ortadan kaldırır. Sahne – sahne-dışı ayrımı bütünüyle silinmiştir. Çünkü her göstergenin – olasılıklar mevcut göstergeler kadar sonsuzdur- sahnede olma ihtimali sahne-dışında olma ihtimaliyle eşittir. Gösterge bir an sahnedeysen bir an sonra sahne-dışında olabilir. Bu zamansal ve zamansal ilişkiler içinde bağlamsal olarak belirlenir. İşte tam da bu nedenle sahne-sahne-dışı ayrımı anlamsızlaşırken, göstergeler bir Anlam'ı üretmek ve aktarmak adına örgütlenmediklerinden, hiçbir hiyerarşik ilişki biçiminde de konumlanamazlar. Zaten bu hiyerarşik ilişki(n/ler)in metafizik düşünme biçiminden türeyen gerçek-kurgusal olan arasındaki temsil ilişkisinde konumlanan karşıtlık üzerinden tanımlandığı düşünülürse – ki gerçekçi dramatik metinlerde Gerçek her zaman sahne-dışına yerleşir – Gerçek'in hiç bilinmediği bir metinde az önce söylediğimiz gibi sahne ve sahne-dışı arasındaki hiyerarşik ilişkinin de ortadan kalkması oldukça olağandır.

Bu uzam genişlemesinden sayfa yapısı da nasibini alır. Nasıl ki sahneyle dışı arasındaki sınırlar ortadan kalkmıştır, sayfayla sayfa-dışı arasındaki sınırlar da ortadan kalkar. Göstergeler sayfa-dışına taşmaya, varlıklarını orada da devam ettirmeye başlarlar. Sayfanın somut sınırları bu dili oluşturan göstergelerin sahip olduğu sonsuz devinimi ve bu devinimin açığa çıkardığı *özgür oyunu* artık taşıyamaz olmuştur. Bu nedenle göstergelerin sayfaların somut sınırlarının dışına taşan kısmı göze görünmez olur. Çünkü ne de olsa sözcüğün bildiğimiz anlamıyla metin olabilmek adına, tamam/bütün olabilmek adına, metin de bir yerde sanki bitip, tükenbilirmişçesine kapanmalıdır.

SANDALYE
DÜŞÜNÜR
KOLTUK
DÜŞÜNÜR
KOLTUK KOLU
DÜŞÜNÜR
SON BİR SUAL
NEDEN DÜŞÜNÜYORUZ?



EV
DÜŞÜNÜR
EVİN
BAHÇESİ
DÜŞÜNÜR
BAHÇENİN
KAPISI
DÜŞÜNÜR
KAPININ
KİLİDİ
DÜŞÜNÜR

Merdiven/düşünür/merdivenaltı düşünür kömürlük düşünür/kürek/düşünür/taşlık düşünür musluk düşünür sarnıç/düşünür/kuyu/düşünür tulumba düşünür komur kovası/düşünür/mutfak tezgâhı/düşünür malz düşünür tel dolap/ düşünür/avlu/düşünür/bakır sahanlar düşünür raf düşünür/kahve değirmeni/düşünür pirinç mangal düşünür/maşa/düşünür/kahve cezvesi düşünür fincan düşünür/ masa örtüsü/düşünür/kahve cezvesi düşünür fincan düşünür/ masa örtüsü/düşünür/kare peçete düşünür hasırlı damacana/düşünür/bardak/düşünür pirinç kaşık düşünür/kahvaltı masası/düşünür/iş masası düşünür makas/düşünür/çekiç/düşünür/tornavida/düşünür kerpeten düşünür/kapı/düşünür/kapı tokmağı/düşünür porselen düşünür/el örgüsü/düşünür/kazak/düşünür/ çarşaf düşünür/yastık/düşünür/yün/düşünür/şiş/düşünür/yastık kılıfı/düşünür/yorgan/düşünür/ tuvalet masası/ düşünür/tarak/düşünür/saç fırçası/düşünür/

Burak, Sevim. *Everest My Lord - İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. s. 33.

Görüldüğü gibi Burak'ın keşfettiği/ürettiği bu dil artık *logos*dan türeyen Gerçek'i üretmeye ve aktarmaya hizmet eden bir dil değildir. Bu nedenle de metafiziğin *kesinlikler alanında* barınan bir Anlam oluşturacak biçimde örgütlenmez. Aksine Burak dilini, mutlak bir gerçeğe göre değil, her defasında farklı bir bağlama ve zamansal-uzamsal ilişkiye göre yeniden tanımlanan bir “gerçek”e göre sürekli ve sürekli yeniden keşfetme/icat etme çabası içindedir. Bu doğrultuda “anlam” da yalnızca fark/ayrım olarak var olan, gösterenler arasındaki sonsuz ve döngüsel ilişkinin bir ürünü haline gelir. Buradan hareketle de Burak'ın dramatik metinlerinde “anlam”ın, artık sabit kesinliklerden/özdeşliklerden çok, göstergelerin içerisinde bulunduğu, sürmekte olan *fark/ayrım* ve *erteleme* hareketine, yani *différance* 'a dayanmaya başladığı söylenebilir.

Bu doğrultuda Burak'ın dilinin metafizik içinde konumlanan dramatik metnin kurulma biçiminden doğan hiyerarşik ikili karşıtlıkları da iptal edecek biçimde örgütlendiği söylenebilir. Bunlardan en önemlisi bugüne dek dramatik metinler üzerinden yürütülen birçok tartışmaya konu olan metin-performans karşıtlığıdır. Bu karşıtlığı oluşturan tarafların ilkinde, metin mutlak bir bütünlük/tamlık olarak kabul edilirken, performansa bir kaynak/köken oluşturur ve performans metne ek olarak kabul edilir. Bu görüşün karşı tarafında ise performansın metni tamamlayarak ona dair eksikliği ortaya çıkardığı iddia edilirken, performans öncelenir ve metnin mutlak bütünlüğü/tamlığı elinden alınır. Ancak Burak'ın dili ne tam anlamıyla metne teslim olur ne de performansa. Bir metin olmaktan uzaktır, hatta böyle bir oluşa direnerek bilinen anlamıyla metin tanımının sınırlarını çözer ve onu başka bir form almaya zorlar. Bir performansa dönüşmekten de uzaktır hatta tıpkı metin söz konusu olduğunda geçerli olduğu gibi, böyle bir oluşa direnerek bilinen anlamıyla performans tanımının sınırlarını da çözer ve onu da başka bir form almaya zorlar. Kendi karşısında metin ve performansı eşitler, her ikisine de eşit mesafede konumlanır.

Aslında bu dil kendi karşısında herkesi/her şeyi eşitler, herkese/ her şeye eşit mesafede konumlanır. Bilinen hiçbir anlam dizgesine uymadığı gibi kendisine maruz kalanları bu dizgelerin dışına düşmeye zorlayarak, metafizik düşünme biçimin ve de dolayısıyla dramatik metin konvansiyonunun bilinen tüm Anlam üretme ve aktarma araçlarını iptal eder. "Anlam" ancak okuyucun/ seyircinin anlık deneyimiyle geçmişten getirdiği deneyimlerin süzgecinden geçtikten sonra, her okuyucuya/seyirciye has bir şekilde ve anlık olarak ele geçer. Ele geçtiği bu anda ise çoktan yitirilmiştir. Görüldüğü gibi Burak'ın dili bir yandan kısıtlayıcı, sınırlandırıcıdır ki okuyucu/seyirci bu dille bir deneyime hazır değilse kendini kapatır; bir yandan da *özgür oyun* içinde sonsuz olasılıklara açık olan göstergelerle

dilin talep ettiği biçimde ilişkilendiğinde sınırsız bir evreni açar. Bu metin tüm hiyerarşik karşıtlıkların ötesinde konumlanır; o hem yoksul(n)laştırıcıdır hem de zenginleştirici.

Görüldüğü gibi Burak'ın *Everest My Lord* metninde dil, Gerçek(lik)in yapısının sınırlarından arınmış ve bütün sonuçların geçici ve bitimsiz, bütün merkezlerin/kaynakların/kökenlerin ise görelî hale geldiği, birbirlerinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmayan *göstergelerin özgür oyunu* olarak açığa çıkmıştır. Dili, metafizik düşünme biçiminin onu büründürdüğü perdelerinden/örtülerinden arındırırken Burak, bir yandan dilin, dil-dışı bir gerçekliği tam olarak temsil edebileceği/anlamlandırabileceği ve üstelik bundan sorumlu olduğu konusuna bizi inandırmaya çalışan metafizik düşünme biçimine temellenen metnin dile yüklediği bu işlevi sorunsallaştırırken, bir yandan da yazma biçimini bir *différance* eylemine dönüştürmüştür. İşte bu dönüşüm de, tüm yazma eylemine yerleşen “gerçek” arayışını şekillendiren yegane unsur olarak karşımıza çıkar. Acaba bir *différance* eylemine dönüşen yazma biçiminin elinde Burak'ın “gerçek” arayışı nasıl (bir) nihayete ermiştir?

II.4. “Gerçek Dedğin...”¹⁵⁰

[...]
EĞER BİLMİYORSA
EĞER BİLMİYORSAK
BİLMİYORUZ
[...]
Bilinmeyecek”¹⁵¹

¹⁵⁰ “(...) de nedir ki o da bizim yaratıcı gücümüzde.” Burak, Sevim. *Mach 1'dan Mektuplar*, s. 101.

¹⁵¹ Aynı yer, s. 15.

Şu ana dek tanıklık ettiğimiz kadarıyla Burak'ın yazma biçiminin elinde Gerçek, bir *différance* eylemi(yle/nde) “kurulan” “gerçek”e dönüşmüştür. Burak'ın metinlerindeki “gerçek” ise artık, bağlamsal, yorumsal ve kurgusal bir zeminde şekillenen ortak uzlaşmanın/anlaşmanın bir ürünüdür. Gerçek'ten “gerçek” yolculuğuna/arayışına bu dönüşümü şu ana dek incelediğimiz metinlerindeki anlatılarda, rüya sahnelerinde ve oyun anlarında izlemek mümkündür.

Sahibinin Sesi metnine baktığımızda karşılaştığımız “gerçek”, Bilal Bağana'nın anlatısı doğrultusunda kurulur. Oyunun başından itibaren Bilal, sahne üzerinde ya da dışında her eylemi betimlemeye başlar. Aynı zamanda betimlediği dünyanın hem eyleyicisi hem de seyircisi olma özelliğine sahiptir. Burası Bilal'in bakışı(nd/yl)a ve sözü(nd/yl)e kurulan bir dünyadır; bizim temas kurduğumuz bütünüyle Bilal'in tahayyülüdür. Bilal'in metnin “gerçek”ini kuran bu anlatma ve betimleme (tanımlama/belirleme) edimleri her koşulda devam eder. Hatta sahnede yalnız değilken ve anlattığı ya da betimlediği eylemden farklı başka bir eylem halindeyken bile. Bilal metni ele geçirdikçe, zamanla metin Bilal'in dünyası haline gelmeye başladıkça, neyin kurgu neyin gerçek olduğu da anlamını yitirmeye başlar. Tüm yasalarını Bilal'in belirlediği bu dünyada, gerçekler en az bir kurmaca kadar kurgu, kurgular en az bir gerçek kadar gerçek hale gelir. Bu durum Gerçek'in inşa edilmeye çalışıldığı bir dramatik metinde Gerçek ile kurmaca arasındaki sınırın belirsizleşmesine –ki bu sınır tam anlamıyla bir yanılısamanın sağlanması ve özdeşlik bağının kurulması adına oldukça katı bir biçimde inşa edilmiştir.- ve belirsizleşmeyle birlikte Gerçek'in zeminin kaymasıyla bu ikilinin birbirinin yerine geçebilmesine olanak hazırlar.

Aslında metnin başından itibaren Bilal'in metafizik düşünme biçimi içerisinden türeyen kurmaca-gerçek karşıtlığının iç içe geçtiği bir dünyası olduğu

görülür. Yalnızken bile, yitirmekte olduklarına tutunmak, bütünlük/tamlık kurmak, var olmak/kalmak adına yarattığı kurgusal dünyanın içerisinde eyler. Bu karşıtlığın iç içe geçtiği *uzam-anlar* onun var olma biçimi haline gelmiştir.

“(… Sonra okul karnelerini kucaklayarak masasına yayar ve kendi kendine konuşarak, mırıldanmalarla, okul karnelerine süslü ve gösterişli tavırlarla notlar yazar, imzalar atar, sonra ayağa kalkarak mağrur, ders verir gibi dolaşarak yüksek sesle konuşmaya başlar.)”¹⁵²

Bu “gerçeklik” ise rüya sahneleriyle serimlenir. Özellikle Bilal’in ağızından babasının rüyası olarak aktarılan ilk rüya sahnesi neredeyse Bilal’in içinde bulunduğu koşulların bir özeti gibidir. Bu rüya sahnesinde öncelikle Bilal’in Zembulle olan ilişkisi ve bu ilişkiye dair kaygıları açığa çıkar. Bu kaygıları şekillendiren iki temel unsur ise Zembul’ün Ziya Bey ile olan ilişkisi ve hamilelik ihtimalidir. Hamilelik ihtimali beraberinde sağlıklı bir bebeğin dünyaya geleceğine dair korkuları da besler. Aynı zamanda asker kaçağı olmasının aleyhinde kullanılması ihtimali de onu kaygılandırmaktadır. Bunlarla birlikte rüya sahnesinde kendisini uyarmaya çalışan babasını tanımaması, onu tam olarak duymaması da yitmekte, tarih sahnesinden silinmekte olan mirasın/hayatın/kimliğin işareti olarak görülebilir. Bu doğrultuda zaten rüyanın sonunda Bilal’in babası da ona yaşamak için kimliğini değiştirmekten başka bir çaresi olmadığını söyleyecektir.¹⁵³

Metin kendini açıkça rüyada karşılaştığımız kurgusal dünyanın aslında metnin/Bilal’in “gerçeklik”i olduğunu ve metnin tüm “gelişim” hattının bu kurgusal dünyanın izleğini takip ettiğini, bu doğrultuda şekillendiğini anlarız. Rüya sahnelerinin oyunda bu biçimde yer/karşılık bulmasıyla, metnin/Bilal’in

¹⁵² Burak, Sevim. *Sahibinin Sesi*. s. 16.

¹⁵³ Aynı eser, s. 8-12.

“gerçek”inin kurgusal bir dünyaya dayanması daha en başından Gerçek’in kuruluşunu tartışmalı bir konu haline getirirken, az önce de söylediğimiz gibi, kurmaca-gerçek arasındaki sınırlarla birlikte, bu ikili arasındaki hiyerarşik karşıtlığı da muğlaklaştırır. Bunun yanında metnin anlatılar(l/d)a ve rüyalar(l/d)a açığa çıkararak, doğrusal zamanı ve bütünsel uzamı parçalayan *uzam-anlar*(l/d)a kurulması da kurmaca-gerçek karşıtlığında taraflardan herhangi birine zamansal ya da uzamsal olarak ayrıcalıklı bir konum tanınmasının önünde engel oluşturur. Görüldüğü gibi Gerçek’in üzerine kur(ul)duğu temel karşıtlık bu metinde her yerden kuşatılmıştır.

İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar metninde de Burak’ın benzer şekilde kurmaca-gerçek karşıtlığını kuşattığını görürüz. Bu defa bunu oyunlar ve rüya sahneleri aracılığıyla yapar. Oyunlar(l/d)a ve rüyalar(l/d)a açığa çıkararak, doğrusal zamanı ve bütünsel uzamı parçalayan *uzam-anlar*(l/d)a kurulan metin, yine *Sahibinin Sesi*’yle aynı şekilde kurmaca-gerçek taraflarından herhangi birine zamansal ya da uzamsal olarak ayrıcalıklı bir konum tanıyamayacak şekilde kurulmuştur. Metinde bu *uzam-anlar*ın açığa çıktığı, *şimdiki zaman ve gerçeklik uzamı*, *geçmiş zaman ve kurmaca uzamı* ve *askıda uzam* olmak üzere üç uzam katmanı vardır. Ancak *Sahibinin Sesi* metninden farklı olarak Burak, ilk iki uzam katmanı arasındaki muğlak ve geçirgen aralık olarak kurguladığı *askıda uzam* katmanını da tıpkı *uzam-anlar* gibi kurmaca-gerçek arasındaki sınırlarla oynamak için kullanır. Bu sınırlarla oynarken Burak’ın en büyük yardımcısı metindeki rüyaların ve oyun anlarının sahibi olan ve bu nedenle de hem tüm uzam katmanlarında hem de tüm *uzam-anlar*da “eyleyen” Melek’tir.

Metinde Melek’in var olması/kalması *şimdiki zaman ve gerçeklik uzamı* ile *geçmiş zaman ve kurmaca uzamı* arasındaki devinimine bağlanır. *Şimdiki zaman ve*

gerçeklik uzamındaki varlığı Ziya Bey'in *hayaletsi* varlığına, bir türlü sonlanmayan ölümüne bağlanmış olan Melek, belirli/tanımlı bir alanda, evde, kendisine içe doğru genişleyen bir dünya kurmuştur. *Şimdiki zaman ve gerçeklik* uzamında Mezar Taşçı'yla oynadığı oyunlarla, *askıda uzamda ve geçmiş zaman ve kurmaca uzamında* Nıvart'la oynadığı oyunlarla ve kurduğu rüyalarla bu dünyayı ayakta tutar. Metinde yalnızca o anlardaki, tek bir döngüsüne şahit olduğumuz oyunlar ve rüyalar, anladığımız kadarıyla döngüsel bir tekrar halindedir. Her tekrarda bir fark/ayırım üreterek tekilleşmeler dahi aslında her biri aynı hikâyenin bir parçası olarak yeniden ve yeniden kurulmaya devam ederek metnin “gerçek”ini üretirler.

Askıda uzamda bir cenaze kaldırma oyunuyla başlayan metin, adeta Nıvart'ın sırada hangi oyun var der gibi sorduğu “*Şimdi ne yapacağız?*”¹⁵⁴ repliğiyle devam eder. Melek *yemek yeme* oyununa karar verir, *askıda uzamda* açılan *uzam-anda* oyun başlar.

“(YEMEK SAHNESİ karşıda, büfe gibi, çatal tabaka olan bir yere gidip, yemek alıp dönmelerle, su getirip götürmelerle, oturup kalkmalarla oynanır. Gerçekte yemek yoktur. Melek tabaklara bir şey koyuyormuş gibi yapar, sonra ikisi yemek yiyormuş gibi yaparlar.)”¹⁵⁵

Sanki gerçek yemekler varmış gibi, sofranın kurulmasından, sofrada yemekler hakkında konuşmasına kadar bütün yemek yeme ritüellerinin gerçekleştirildiği bir *-miş gibi yapma* oyunudur *yemek yeme* oyunu. Melek bu oyunda en yalın haliyle, yalnızlığını yaşama arzusuyla aşmaya çalışır ve işte tam da bu nedenle oyun Ziya Bey tarafından kesintiye uğratılır. Bu kesintiyle birlikte

¹⁵⁴ Burak, Sevim. *Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. s. 44.

¹⁵⁵ *Aynı eser*, s. 45.

açılan *geçmiş zaman ve kurmaca* katmanında açılan *uzam-anda* Melek’le Nıvart’ın üç kere farklı biçimlerde tekrarlayacağı, Sevim Burak’ın rüya olarak kurguladığı bir yabancılaşma anı yaşanır ve bu anın sonunda iki kadın birbirlerinden ayrılmasıyla ilk perde sona erer.

İkinci perde yine *askıda uzamda* açılan bir *uzam-ana* yerleşen bir oyunla başlar. Bu defa oyunun adı *rüyaya yatmaktır*. Melek’le Nıvart yemeğin ardından bastıran rehavetle hiçbir şey olmamışçasına uyumaya hazırlanırlar.

“NIVART (*Nıvart da soyunmaya başlar*): Ben de çoraplarımı, firketelerimi, saatimi, yüzüğümü, hepsini çıkarttım, rahatım, artık yatağa gireceğim yoruldu. ... (*Tersine, odada birkaç boy dolaşır, bir şey arar, bir albüm ve bazı elbiseler çıkarır.*)

MELEK (*Nıvart’ın yanına gider. Oynarlar*) [...]

NIVART (*Bir bahriyeli elbisesi giymekte, aynaya bakar gibi yapmaktadır.*) [...]

MELEK (*eski bir gelinliğe benzer beyaz bir elbise giymektedir.*) [...]

MELEK: Şimdi uyumak üzere arkamı döndüm. (*Kahkaha ile gülerler.*) Şimdi uyuyabiliriz... (*Gider, sofraya oturur, albümü açar, bir resme bakar.*) İşte şimdi ben de uyumak üzere sana arkamı dönüyorum, gözlerimi kapattım...”¹⁵⁶

Bu yine, bir oyunun ardından bir rüya anına geçiştir. *Askıda uzamdan geçmiş zaman ve kurmaca* katmanına geçtiğimiz bu anda söz ve eylem de giderek ayrı düşmeye başlar. Söz *askıda uzamda* kalırken eylem bizi çoktan *geçmiş zaman ve kurmaca* katmanında açılan *uzam-ana* taşımıştır. Bizi bu düzleme taşıırken Burak’ın

¹⁵⁶*Aynı eser*, s. 63-64.

kullandığı araç fotoğraflardır. Bu anı canlandırmak için gerekli hazırlıklarını bitiren Melek’le Nıvart bizi fotoğrafların çekildiği zamanlara ve uzamlara taşır, yaşadıkları anları bize betimlemeler ve canlandırmalar/rol oynamalar aracılığıyla aktarırlar. Bu da tıpkı yemek yeme anındaki gibi bir *–miş gibi yapma oyunudur*. Şimdi ve geçmiş oyun mekânları olur, evin içindeki eşyalar birer dekor unsurudur. Anlatılanın ise geçmiş bir zamanda evden kaçılarak gidilen bir pikniğin hikâyesi olduğu söylenir. Eşyalar başka bir uzama aitmiş gibi, Melek’le Nıvart başka uzamdaki başka insanlarmış gibi yaparak bize geçmişteki bir an(ı) olduğu söylenen o anı(yı) tekrar ederler. Bu Melek’in zihninin bir ürünü mü/kurmaca mı yoksa “gerçek” mi olduğunu asla bilemeyeceğimiz bir an(ı)dır.

Burak’ın bilinçli bir şekilde sürdürdüğü belirsizlik üçüncü perdede de devam eder. *Şimdiki zaman ve gerçeklik* katmanında açılan *uzam-anda* Melek ve Mezar Taşçı arasında yeni bir oyuna başlarız: *ziyaret oyunu*. Bu oyun Mezar Taşçı’nın Melek’e verdiği ve Ziya Bey’in ölümüyle geri almayı umut ettiği borçlar nedeniyle açığa çıkan gerilimin, zaman içinde kendini tekrarlayan bir oyuna dönüşmesiyle ortaya çıkmıştır. Mezar Taşçı’nın oyun anlarındaki tepkilerinden, bu oyunun daha önce de farklı şekillerde defalarca tekrarlandığı ve Mezar Taşçı’nın oyunun farkında olarak, gönüllü katılım sağladığı anlaşılır.

“MELEK: [...] Neyse, şimdi, size güle güle... Halimi görüyorsunuz, bir başka zaman gelirsiniz... *Kapının önüne geçerek konuşur.*)

MEZAR TAŞÇI (*çaresiz kapıya doğru yürürken*):Yarın da uğrarım...

MELEK: Malum... (*Kapının önünde sabırsız:*) Öbür gün de...

MEZAR TAŞÇI (*kurnazca*): Biraz sonra gelirim.

*(Mezar Taşçı kapıyı açar, kapar, çıkmaz ve döner, yeni gelmiş gibi yapar... Melek de onu yeni gelmiş gibi yeniden yalancı bir sevinçle karşılar... Oyunu Melek'in düşü biçiminde yeniden başlatırlar. Böylece çatışmalarını bilinçli bir oyun biçiminde bir süre uzatmış ve gizlemiş olurlar.)*¹⁵⁷

Aslında bu Melek'in Ziya Bey kadar kendi şimdisi ve gerçekliği tarafından sıkıştırıldığı anlamına gelir. Görüldüğü gibi Melek, en az Ziya Bey kadar onu esaret altında tutan şimdinden ve gerçekliğinden kaçmak için de kendine oyunlar ve rüyalardan bir dünya kurmuştur. Bu düzlemde Melek ve Mezar Taşçı arasında süre giden oyun, bir yandan katılmayı hep arzu ettiği yaşamla onun bağına sağlarken bir yandan da bu yaşamla arasındaki sınırı oluşturur. İşte kurmaca-gerçek arasındaki bu geçirgen ve muğlak sınır onu hem hayatta hem de esaret altında tutar. Aslında tıpkı Bilal için olduğu gibi Melek için de kurmaca-gerçek arasındaki karşıtlığın iç içe geçtiği *uzam-anlar* var olma biçimidir.

*Ziyaret oyununun ardından üçüncü perdede Ziya Bey'le oynanan ve onunla yaşanan ilişkiyi, -özellikle karşılıklı bağımlılık ilişkisini yansılayan- oyunlar vardır. Bu oyunlar daha çok Ziya Bey'den küçük intikamlar almak üzerine kurludurlar. Çünkü Ziya Bey ne yok edilebilir – ki bu Melek'in de yok olması anlamına gelir- ne de o varken özgür bir yaşam mümkün olabilir- ki Ziya Bey'in gözü ve sözü sürekli Melek'in yaşamının ve yaşam arzusunun üzerindedir.- İşte bu yüzden tek çare *uzam-anlarda* oyun oynamak ve rüya kurmaktır.*

“NIVART (neşe içinde bir çocuk havasına bürünerek Ziya Bey'in karyolasına koşar.): ah zavallı Ziya Bey Amcacığım...

¹⁵⁷*Aynı eser, s. 82.*

Amcacığım... Bak, kim geldi! Beni özledin mi! Kim geldi!... Ben geldim... Karpuz... Karpuz... Karpuz geldi... (*Sözde hiçkırıyormuş gibi yalandan Melek'e dönerek:*) Hayır... hayır... Ziya Bey Amca cevap vermiyor..."¹⁵⁸

“NIVART (*Ziya Bey'e yaklaşıp şuhça davranır*): Hatırladın mı?

MELEK (*Nivart'ı taklit ederek*): Beni hatırladın mı?

NIVART: Ya beni? (*Ayrı ayrı birçok kadınlarmışçasına Ziya Bey'e Melek'le Nivart hiçbir yaklaşım kaçarlara, Ziya Bey'e işkence ederler: Ziya Bey homurdanır, inlemeleri sıklaşır, acılı bir sese dönüşür... Kadınlar onun inlemelerine önem vermeyerek oyunlarına devam eder, işkenceyi sürdürürler.*)"¹⁵⁹

Bu oyunlarla ve rüyalarla kurulan dünyanın sonuna yaklaştığımız yerden başlar metin. Şimdisi ve gerçekliği tarafından da sıkıştırılan Melek'in Ziya Bey'den intikam zamanı gelmiş, Melek tekrar eden bu ölümü sonlandırmaya karar vermiştir. O yüzden Melek'in Ziya Bey'le oyunları giderek her ikisi için de ölümcül hale gelmeye başlar. İkinci perdenin sonundaki rüya kurgularından birindeki davete katılmak için hazırladığı melek kostümüyle adeta bir ölüm meleğine dönüşen Melek, canını almaya gelmişçesine Ziya Bey'i korkutur. Aralarındaki bu oyun şiddet(-t/-l)e evrilmeye başlar. Metnin sonuna gelindiğinde aynı kostümle bu defa sonunda birinin düşeceği bir mücadeleye girerler. Bu ölümcül oyunlarla Melek Ziya Bey'i başka türlü hayatta kal(a)madığı, kurmaca-gerçek arasına yerleşen ve burada sürekli kendini tekrar eden *uzam-an*lardan kurulu dünyasına çeker ve belki de artık

¹⁵⁸ Aynı eser, s. 70.

¹⁵⁹ Aynı eser, s. 71.

onu çoktan terk etmiş olan akıyla oynar; belki bu da diğer oyunlar gibi bir döngüdür ve tekrar hiçbir şey olmamış gibi bizi metnin başına götürecektir ve aslında düşen hiç kimse olmamıştır; belki bu sonunu asla öğrenemeyeceğimiz bir sonudur; belki de sonun ya da başın, kurmaca ya da gerçeğin artık fark etmeyeceği bir yer(de)dir.

(Melek kanatlarını hafif hafif oynatmakta, parmaklarının ucunda dolaşmaktadır. Eğlencenin kraliçesi edasındadır. Yüzü aşırı derece boyalı, gençliğe özenilmiş, bir bakışta çocuksu, genç, bir bakışta yaşlıdır. Melek'in bu etkileyici görünüşü ve oyunu son sahnenin anlamı ve yorumudur.)¹⁶⁰

İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar metni, kapalı kaldığı metinde/sahnedeki kendine, kimliğine ve geçmişine unutacak denli yabancılaşmış bir kadının sürekli oynadığı oyunlarla ve kurduğu rüyalarla kaybettiklerini bulmaya, unuttuklarını hatırlamaya, aslında Ziya Bey'in temsil ettiği *logosun* eril sözü ve gözü tarafından yıkıma uğratılan belleğini inşa etmeye dair çabası üzerine kurulmuştur. Bu oyunlar ve rüyalar tıpkı Bilal'in anlatıları ve rüyaları gibi, Gerçek'in inşa edilmesi adına kurulmaya çalışılan tamamlanmış ve bütünlüklü anlatıya birer hayalet gibi sızar, onu parçalarlar. Bu anlatı düzleminin parçalanmasına, az önce sözünü ettiğimiz, metinlerin, anlatılar(l/d)a, rüyalar(l/d)a ve oyunlar(l/d)a açığa çıkan *uzam-anlar(l/d)a* kurulmalarının yarattığı doğrusal zamanın ve bütünsel uzamın parçalanması da eşlik eder. Burak'ın metinlerinde kurmaca ile gerçek arasındaki sınırların muğlak ve geçirgen hale gelmesiyle aralarında metafizik düşünme biçimi tarafından kurulan hiyerarşik karşıtlık iptal edilir. Kurmaca ve gerçek bu metinlerde yan yana, eşitlerarası bir birliktelik içindedir.

¹⁶⁰ Aynı eser, s. 91.

Bu doğrultuda Burak'ın metinlerinin merkezinde olmayan oyun kişileri de izle(n)meyle/dikizle(n)meyle/bakış(la/ta), yani kurmaca-“gerçek” arasında kururlar. Bu oyun kişileri, sürekli bakış(lar)ın ve söz(ün/lerin) üzerlerinde olduğunun bilinciyle hareket ederek, bakış(lar)ın ve söz(ün/lerin) sürekli varlıklarını ve dolayısıyla izlendiklerini/dikizlendiklerini onlara hissettirdiği bir dünyada varlıklarını devam ettirirler. Kısaca hayat bulmalarını ve hayatta kalmalarını sağlayan teatral bir doğaya sahiptirler. Burak okuyucunun/seyircinin açık bir biçimde bunu fark etmesini sağlayarak, onların belleğine kazınmış, teatralliğin yapaylığına ve bu yapaylıktan doğan kötücüllüğüne dair önyargıları kullanır. Böylece gerçekçi dramatik metnin kurmayı arzu ettiği Gerçek(lik) yanılması ve özdeşlik bağından, okuyucuyu/seyirciyi uzaklaştırır. Bu oyun kişileri okuyucunun/seyircinin gözünde giderek inandırıcılıklarını yitirir ve güven kaybederler. *Sahibinin Sesi* metninde aslında seyircinin kolaylıkla özdeşlik kurabileceği bir oyun kişisi olan Zembul'ün Bilal'le kavgalarından sonraki hezeyanlarına baktığımızda Burak'ın teatrallığe yapaylık/Gerçek dışılık olarak atfedilen kötücüllüğü nasıl kullandığını açık biçimde görürüz.

“ZEMBUL: Alçak! Alçak! Siz bir alçaksınız... Artık kimsenin yüzüne bakamam. Beni rezil ettiniz. Melek Hanım'a da Ziya Bey'e de söyleyeceğim beni bu adamın elinden kurtarın... *(Bağırır)* Beni bu adamın eline bırakmayın. Akrabalarımı istiyorum, akrabalarım gelsinler beni bu adamın elinden alsınlar. Kendimi öldüreceğim... Kendimi asacağım!... Bu adamdan kurtulmak istiyorum. Ahhh... Ah... *(Zembul elbiselerini yırtıp parçalamaya, delilik gösterileri yapmaya başlar. Bilal bir adım geriler, sinmiş gibidir, yardım arar*

gibi etrafına bakınır, Zembul avaz avaz bağırır. İmdat... Adam öldürüyorlar. (Bilal perdeleri kapar, sahne kararır.)”¹⁶¹

Görüldüğü gibi Sevim Burak metnin bu bölümünü adeta diğer mahalle sakinleri için, Bilal’e gözdağı veren, tek kişilik bir monolog gibi yazmıştır. Monolog sona erer, gösteri biter ve perdeler kapanır. Zembul’ün bu abartılı teatral tavırları/tepkileri okuyucu/seyirci olarak bizi düşündürür. Zembul’ün, Bilal’i kullanarak ve onu oluşturduğu toplumsal baskıyla yıldırarak, tuzağına çekmeye çalışan bir kadın mı yoksa, gerçekten Bilal’e aşık ve sabırla onu beklemiş ama artık beklemekten yılmış, yorulmuş bir kadın mı olduğunu anlayamayız. Zembul’e dair bir karar vermekte, onun hakkında bir yargıya varmakta zorlanırız. Haklı mıdır haksız mıdır? Dürüst müdür yalancı mıdır? Kurgu mudur Gerçek midir? Böylece Burak okuyucuyu/seyirciyi metinlerini ördüğü, rahatsızlık verici *kararlaştırılmazlık* anlarından birine daha sürükler.

Burak, *Sahibinin Sesi* metninde teatrallığe atfedilen kötücüllüğü, bu defa çift kimlikli olmanın getirdiği tekinsizlikle birlikte kullanarak, bütün metne bu *kararlaştırılmazlık* anlarını oyun kişileri aracılığıyla yerleştirir, kişilerarası ilişkileri ve metnin gelişim hattını bu anlarla örür. Metindeki herkes, istisnasız bütün oyun kişileri çift isimli/kimlikli olarak kurulmuştur.¹⁶²

¹⁶¹ Aynı eser, s. 20.

¹⁶² Bu cümleleri kurarken Türkiye’de yaşayan Yahudilerin, bu coğrafyada yaşama ve Türk olma haliyle nasıl ilişkilendiğini akılda tutmak gerekiyor. Bu noktada Türk toplumunda Türk Yahudilerinin kurduğu ve sürdürdüğü bir “hassas denge” den söz etmek mümkündür. Bu “hassas denge” Türk olmakla Yahudi olmak arasında, Yahudi kökenli bir Türk vatandaşı olarak bölünmüş bir kimlik içinde dengede kalmak üzerine kuruludur. Bu bölünmüş veya belirsiz bir kimliğe sahip olma hali var olmak/kalmak adına bazı dilsel ve toplumsal stratejilerin geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Bu stratejiler genel olarak olumlu bir kamusal mevcudiyet oluşturmak adına Türk toplumunda, diğerlerinden farklılıklarını gizlemeye dayanır. İsimler ve dil ise, bu farklılığı açık eden başlıca unsurlardır. Yahudiler Türk toplumu içinde, kimliklerini ifşa edecek kendi isimleri yerine kimliklerini gizleyecek Türkçe bir isim kullanmayı ve Türkçe konuşmayı tercih ederek, Türk dilini ve Türkçe isimleri koruyucu bir asimilasyon aracı olarak kullanırlar. Sevim Burak’ın kurduğu çift

“BİLAL (*alaylı*): [...] Niye böyle şaştınız? Ya da şaşar gibi yaptınız Sümbül Hanım? Biliyorsunuz ki sizin de iki adınız var... Zembul... Sümbül... birinci adınız kayıp getirir, ikinci adınız kazanç getirir. Matmazel Zembul Allahanati, siz niye döndünüz?.. Niye Sümbül Hanım, Sümbül Hanımefendi oldunuz? [...] Bende tarihi vardır. Herkesin adı vardır, çünkü vakalarını yazarım... Bu mahallede herkesin iki ismi vardır.”¹⁶³

Her bir oyun kişinin bir diğer oyun kişisinden ve seyirciden gizli, sürekli bakış(lar)ın ve söz(ü/leri)n üzerlerinde olduğunun bilinciyle ve izlenmenin/dikizlenmenin farkındalığı ile şekillendirdikleri bir başka kimlikleri daha vardır. Okuyucu/seyirci şimdi kime/neye dayanarak güvenecektir/karar verecektir? Metinle ya da oyun kişileriyle ilgili yargı(y/lar)a nasıl varacaktır? Sevim Burak, metafizik içinden konuşan dramatik metin konvansiyonunun verdiği/sunduğu bütün konforu okuyucunun/seyircinin elinden almış, onu “gerçek”e kendi ulaşmak/kendi “gerçek”ine ulaşmak zorunda bırakmıştır. Çünkü “gerçek” Burak’ın başlıca *kararlaştırılamazıdır* ve çünkü onun peşinde olduğu “gerçek”, bağlamsal, yorumsal ve kurgusal bir zeminde şekillenen ortak uzlaşmanın/anlaşmanın bir ürünü olarak, bir an’lığına açığa çıkar. Böylece okuyucular/seyirciler metafizik düşünme biçiminin dramatik metnin eliyle kendilerine verdiği/sunduğu Gerçek(lik) kavrayışından/kurgusundan ve bu kavrayışla/kurguyla gelen tüm tanımlamaların/belirlemelerin uzaklaştırılarak, Burak’ın “gerçek”i arayışına ortak edilirler. Bundan sonra Gerçek(lik) ve onu

isimli/kimlikli oyun kişilerinin hikayesinin işte bu “hassas denge”ye dayandığı söylenebilir. (Bkz. Mills, Amy. *Hafızanın Sokakları- İstanbul’da Peyzaj, Hoşgörü ve Ulusal Kimlik*. Çev: Cem Soydemir. Koç Üniversitesi Yayınları, 2014.)

¹⁶³Burak, Sevim. *Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*, s. 60-61.

üretip, aktaran araçlar tarafından imkânsız bulunan her şey Burak'ın metinlerinde mümkündür.

Everest My Lord metni ise Burak'ın “gerçek” arayışında bu mümkünleri taşıdığı en son noktadır. Gerçek'in bilinmediğinin/bulunmadığının itirafı, Gerçek'in yokluğu üzerine kurulmuş metin bütünüyle *kararlaştırılmazlar*la örülmüştür, hatta kendisi bir *kararlaştırılmaz* haline gelmiştir. Dilsel olarak kabul edil(mey)en tüm göstergeler bir metin kurmak/“gerçek”i aramak adına, hiçbir metafizik tanım(laman)ın/sınır(laman)ın olmadığı bir uzamda bir araya gelmişler ve Burak'ın yazma biçimini bir *différance* eylemine dönüştürmüşlerdir. Bu yazma biçimi gerçekçi dramatik metin konvansiyonunun bir yandan onunla kurulurken bir yandan da onu perdelediği/örttüğü öteleme(uzamsal)-erteleme(zamansal) eylemlerinin yani *différance*'ın perdesini/örtüsünü açar, onu açığa çıkarır, metinde/sahnedeki göze getirir. Derrida'nın en başından itibaren söylediği gibi aslında *différance* hep oradadır, eğer bir “merkezden/kaynaktan/kökenden” söz edilecekse bu *différance*'dır. O merkez olamayan merkezdir; öteleme-erteleme eylemleri içinde yapıyı kurarken bir yandan da yapıya direndir.

Burak'ın “gerçek” arayışının adım adım onu getirdiği bu noktada, artık *Everest My Lord* için yanılısamaya dayalı dramatik metne dair hiçbir unsurdan söz etmek mümkün olmadığı gibi, bu metni gerçekçi dramatik metin konvansiyonu üzerinden değerlendirmek de mümkün değildir. Çünkü o Burak'ın bir *différance* eylemine dönüşen yazma biçimi(yl/nd)e geliştirilmiş “gerçek”i işaret etmenin, onu bir anlığına da olsa göze getirmenin formudur. En basit haliyleyse, Gerçek(lik)'ini yitirmiş bir metnin ve bu metindeki “karakterin” *dille ve dille kurulan her şeyle karşılaşma/yüzleşme deneyiminin* teatralleştirilmesi olarak düşünülebilir. İşte bu nedenle *Everest My Lord* metninde herkesin/her şeyin söyleyecek bir sözü vardır,

özellikle de hayatın tam içinde olmalarına rağmen, bugüne kadar söyleyecek bir sözlerinin olup olmadığı sorulmayanların, eşyaların.

“ [...] 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 / [...]

Termometre / ağlayabilirdin / barometre / ağlamasan / kapıcı /
ağlasam / büfe / ağlamıştım / fincan / ağlardık / koltuk / ağlayınız /
[...]"¹⁶⁴

Burak'ın *différance* eylemine dönüşen yazma biçimi, metafizik Dil'de ve onunla kurulan dramatik metinde görmezden gelinerek/yok sayılanı göze getirmiştir. Artık güvenli alan(lar)ımızdan bakarak ve hiçbir sorumluluk almaksızın dramatik yapının bize sunduğu anlam dizgeleri arasında rahatça gezinebileceğimiz bir metinle karşı karşıya değilizdir. Hem bir tiyatro metnine/sahnesine hem de Dil'e dair bildiğimiz ne varsa alt üst olmuştur. Sanki tüm anlam birimlerini oluşturan/oluşturmasını beklediğimiz göstergeler her tekrarda sökülerek, okuyucudan/seyirciden yeniden ve yeniden bambaşka hallerde bir araya getirilmeyi talep etmektedir. Metafizik düşünme biçiminin bildiğimize inanmamızı istediği her şey, bil(e)mediğimiz bir şekilde, bil(e)mediğimiz bir "yapı"yı kurmak üzere tekrar tekrar bir araya gelmekte, çözülmekte, bir araya gelmekte, çözülmekte, bir araya gelmekte... gibidir.

Bu bizim için olduğu kadar alışkın olmadıkları bir zamana/uzama, alışkın olmadıkları bir şekilde, üstelik herhangi bir merkez/kaynak/köken, tanımlama/belirleme ya da metafizik tarafından kurulmuş bir bağ olmaksızın yerleştirilmiş/yerleştirilmekte olan göstergeler için de oldukça zordur. Bu öyle ne yapacaklarını bilmedikleri bir haldir ki, *dille ve dille kurulan her şeyle karşılaşma/yüzleşme deneyimleri* sonucunda göstergeler kimliklerini hatta var oluşlarını sorgular hale gelirler.

¹⁶⁴ Burak, Sevim. *Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*. s. 27.

“SANDALYE

DÜŞÜNÜR

KOLTUK

DÜŞÜNÜR

KOLTUK KOLU

DÜŞÜNÜR

SON BİR SUAL

NEDEN DÜŞÜNÜYORUZ

[...]

Merdiven / düşünür / merdivenaltı / düşünür/ kömürlük/ düşünür/
kürek / düşünür / taşlık / düşünür / musluk / düşünür / sarnıç / düşünür
/ [...] / çarşaf düşünür / yastık / düşünür / yün / düşünür / şiş / düşünür
/ yastık kılıfı / düşünür / yorgan / düşünür / tuvalet masası / düşünür
/ tarak / düşünür / [...] / duvar / düşünür / elektrik sayacı / düşünür /
su borusu / düşünür / oluk / düşünür / soba borusu / düşünür / ampul
/ düşünür / düğme / düşünür / çevirmek / düşünür /

B E N N E Y İ M ?...”¹⁶⁵

Üretecekleri, aktaracakları ve bu süreçte de tanımlanıp/belirlenecekleri bir Gerçek(lik) olmaksızın göstergeler bir dramatik metinde ne yapar? Bazen sandalye, bazen koltuk, bazen musluk, bazen de merdiven ya da yastık kılıfı olmaktan başka ne olabilirler? Bu koşullar altında ortaya çıkan metin Burak’ın da söylediği gibi hiçbir şeydir. Ama her şey olma imkanını barındıran bir hiçbir şey. Ama bir an hiçbir şey bir an her şey.

¹⁶⁵ Aynı yer, s. 33-34.

Bu okuyucunun/seyircinin, Gerçek(lik)'in yokluğuyla karşılaşması/yüzleşmesi gereken andır. Biz bunu yapmak yerine, Gerçek(lik)'in yokluğu arada bir varlığını hatırlatan bir dikiş iğnesi gibi içimizde kol gezerken, *kararverilemezlerin sorumluluğunu almak yerine, metafiziğin duvarlarıyla ördüğümüz dünyamızda, karar alma ve “gerçek”i kurma irademizi ona teslim ederek, onun bize sunduğu Gerçek(lik)'le ve bizim için verdiği cevaplarla yaşamaya devam ederiz.* Sevim Burak en sonunda sorar, Gerçek'in yokluğuyla karşılaşarak/yüzleşerek karar alma ve “gerçek”i kurma iradesini ve bu iradenin getirdiği sorumluluğu eline almak yerine insan neden sürekli kararverenlerin kararverilenlerle yazdığı, metafiziğin o eski masalını dinlemekte ısrar eder?¹⁶⁶

“Bruxelles Royal Palace Paris'teki ilk Almanlar kıza doğru ilerlerler

(1) Napoléon III kılıcını teslim ederken gülmekten katılır (2)

Bir Alman ZEPPELİN'İ tarafından bombalanarak yanmış bir Anvers evi can havliyle yakasına yapışır (3)

Savaş esnasında yıkılmış harap edilmiş DRİNA KÖPRÜSÜ eldivenini giyer (4)

Güçlü Fransa'nın üzerine çekilen alman bayrağı elini çekmeye çalışır (5)

[...]

Fransa üzerinden alman barikatları ve Alman pilotları tarafından yapılan bombardıman uçaklarının geçişi harekâtı

Ciddi mi söylüyorsunuz! Gibilerinden (10)

SIRBİSTAN TOPÇU BİRLİĞİ top atışına başlar tam bu sırada kapının zili çalınır(12)

¹⁶⁶ Aynı yer, s. 35.

İngiliz Mirasyedi Prens'in kollarına atılır (13)

ADIEU!(13)

- 1 Bruxelles Royal Palace Paris'teki ilk Almanlar geri geri giderler
 - 2 Napoléon III kılıcını teslim etmek istemez
 - 3 Bir Alman ZEPPELİN'İ tarafından bombalanarak yanmış bir Anvers evi can havliyle sarıldığı yakayı bırakır
 - 4 Savaş esnasında yıkılmış harap edilmiş DRİNA KÖPRÜSÜ eldivenini çıkarır
 - 5 Güçlü Fransa'nın üzerine çekilen alman bayrağı elini çekmeyerek öpmesi için avucuna bırakır
 - 10 Alman barikatları ve Alman pilotları tarafından Fransa üzerinde gerçekleştirilmek istenen bombardımandan vazgeçilip uçakların üslerine geri dönüş harekâtı Oh! Ciddi değilmiş! Gibilerinden
 - 12 SIRBİSTAN TOPÇU BİRLİĞİ top atışını durdurur topların üstü branda örtü ile kapatılır kapı zilin çalması durur
 - 13 İngiliz Mirasyedi Prens'i başından savmak ister gibi şey... efendim... kekeler”
- 167

“Gerçek” arayışının sonunda Sevim Burak, konuşmasız ve hareketsiz bir halde, bize sürekli eski bir masalı anlatan sessiz tarihle¹⁶⁸ yüzleşir. Metafizik düşünme biçimini sürekli yeniden üreten ve onun tarafından sürekli yeniden üretilen ve her zaman son sözü söyleyen eril/sessiz tarih yazımının kurgusallığı bir metne sığabildiğince ifşa edilir. Mutlak bir Gerçek'ten söz edilemeyeceği için, artık, ne mutlak bir sözden ne de mutlak bir eylemden söz edilebilir. Ana metni oluşturan söz ve eylem bir an sonra ana metne ek olarak gelen dipnotlarda kendini yalanlar, boşa çıkarır, kendiyle karşıt bir konum alır. Mutlak Gerçek üzerine kurulu, neden sonuç ilişkileri içerisinde yol alan, doğrusal ve ilerlemeci bir tarih anlayışının bir karşılığı yoktur bu metinde. Böyle bir tarih, Sevim Burak'ın “gerçek”i karşısında sözsüz ve eylemsiz, elinden bu eski masalı yinelemekten başka bir şey gelmez halde, öylece kalakalır. Bakın! Bu Gerçek değil, kurgu/kurmaca(lardan) ibaret bir eski masaldır sadece.

¹⁶⁷ Aynı yer, s. 35-36.

¹⁶⁸ Aynı yer.

SONUÇ

*“İçimde tutarak kendimden korumak istediğim biri var.”*¹⁶⁹

Sevim Burak ilk karşılaştığımız anda siz(i/e) çarpar ve bu çarpmanın/temasın izini uzun bir süre taşırsınız. Yazarken yaratmak istediği etki de tam olarak budur: İz bırakacak, kendini hatırlatacak, bıraktığı iz(l/d)e yaşayacak anlık bir çarpmayla/temasla bize miras bırakılan bir iz. Yok saydığımız/görmezden geldiğimiz ama sürekli varlığını hatırlatmaya hazır/ hatırlatan bir yara izi. Burak’ın yazma biçimi ötekilere ait, hep öteki kalan, olmaktan kaçan, kayan bir dil icat etmek – aslında kendini sürekli yeniden icat eden bir dil icat etmek- ve bu dille yaranın izini, yani yarayı göze getirmek üzeri(n/d)e şekillenir. Sürekli yara açarak, sürekli aynı yarayı açarak ilerleyen, “gerçek”i aramakla vuku bulan bir yazı. Bu nedenledir ki, mevcudiyetin/anlamın/bütünlüğün varlığını kabul ederek, kendini bu merkez/kaynak/köken yanılması üzerine kuran dramatik yapıda metinler oluşturmak yerine Burak, metnin/sahnenin üzerine kurulduğu merkezin/kaynağın/kökenin na-mevcudiyetine/yokluğuna/izine işaret eden, merkezsizleştirilmiş “dramatik” metinler üretmiştir. Bu yazma eylemi boyunca Burak, merkezsizleştirerek tüm konvansiyonlarını iptal ettiği ve yeniden tanımla(n)maya zorladığı metafizik dil ve düşünme biçimine dayanan dramatik metnin sınırlarını açığa çıkarır.

Burak’ın çabasını daha iyi kavramak için, gerçek(lik) yanılması(nd/y1)a kurulmuş bir metni, neyi nasıl yapmayı amaçladığını, nasıl kur(ul)duğunu, mevcut

¹⁶⁹ Derrida, Jacques. “İstanbul Mektubu”. *Cogito Dergisi*: 47-48. Çev: Elis Simson. Yapı Kredi Yayınları, 2006. s.22.

yapısını oluşturmak için hangi unsurları nasıl/hangi amaçla kullandığını, onun bu metin yapısına müdahaleleriyle birlikte düşünmek gerekir. Burak öncelikle karakteri işlevsizleştirir. Bunu kendiyle özdeş/bütün ol(a)mayan eril “karakterleri” “kurucu” (s/g)-öz olacak biçimde metinlerinin merkezine yerleştirip, onları gerçekçi birer karakter kılan özellikleri ellerinden alarak yapar. Burak’ın bu müdahalesi, karakterin başlıca üreticisi/taşıyıcısı/aktarıcısı olduğu yanılısama(d/yl)a kurulan dramatik metnin Gerçek(lik)’ini üreten ve aktaran gelişim hattını bozarak onu merkezsizleştirir. Bu merkezizleşme, Gerçek(lik)’i sahnede var eden yanılısama evrenini kurmak adına seferber edilmiş olan dekor, kostüm, ışık, ses ve oyuncu gibi tiyatro araçlarının yeniden tanımlanma zorunluluğunu da beraberinde getirir. Süreç içinde yanılısamaya dayalı dramatik metnin kurucu evreniyle birlikte, okuyucuyla/seyirciyle kurduğu özdeşlik bağı da zarar görür. Artık okuyucunun/seyircinin pasif, izleyici/alımlayıcı konumu da tartışmalı hale gelmiş, onun için kurulmuş/oluşturulmuş olan konfor alanının sınırları Burak tarafından bertaraf edilmiştir.

Yanılısama(d/yl)a kurulan dramatik metnin Gerçek(lik)’ini üreten ve aktaran gelişim hattının bozulması doğrusal zamanı ve bütünsel uzamı tanımlayan sınırları da belirsizleştirir. Burak metinlerini tam da bu belirsizliğe yerleşen *uzam-an*larda kurar. Böylece Gerçek(lik)’in kurulmasına kaynaklık ettiği iddia edilen o zaman-oradanın, şimdi-buradaya hiyerarşik üstünlüğü de ortadan kalkmış olur. Bu hiyerarşik ilişki biçiminin yerine metinlerinde, aralarında hiyerarşinin söz konusu olmadığı, zamansal ve uzamsal bağlamlar aracılığıyla kurulan, eşitlerarası ve geçirgen bir ilişki biçiminin söz konusu olduğu *uzam-anlar* oluşturmuştur. Hiçbir doğrusal zaman formuyla belirlenmeksizin her şey, doğrusal zamanı parçalayarak açılan ve kapanan *uzam-an*larda yerleşir, olur ve biter. Denilebilir ki, Gerçek(lik) yanılısamasının merkezinin/kaynağının/kökeninin yerleşik olduğu, o zaman-orada

ile Şimdi-burada arasındaki sınırların zayıflaması/muğlaklaşması/geçirgen hale gelmesiyle mevcudiyetin/anlamın/bütünlüğün yerleştii zamansal ve uzamsal zemin de kaymaya başlamıştır.

Metafizik düşünme biçiminden türeyen dramatik metindeki bu alt-üst oluş on(d/l)a kur(ul)an Dil'i de kaçınılmaz olarak, “dil”e döndürmüştür. Burak'ın Dil'i taşıdığı son noktada artık o, Gerçek(lik)'in/yapının sınırlarından arınmış ve bütün sonuçların geçici ve bitimsiz, bütün merkezlerin/kaynakların/kökenlerin ise görelî hale geldiği, birbirlerinden başka hiçbir Şeye göndermede bulunmayan *göstergelerin özgür oyunundan* ibaret hale gelir. Böylece, metafiziğin dile, dil-dışı bir gerçekliği tam olarak temsil edebileceği/anlamlandırabileceği ve üstelik bu temsil işlevinden sorumlu olduğuna dair yüklediği işlev de iptal edilmiştir. Burak'ın, bilinen hiçbir anlam dizgesine uymadığı gibi kendisine maruz kalanları da bu dizgelerin dışına düşmeye zorlayarak, metafizik düşünme biçiminin ve de dolayısıyla ondan türeyen dramatik metin konvansiyonlarının Anlam üretme ve aktarma araçlarını iptal edecek biçimde icat ettiği bu “dil”, *özgür oyun* içinde sonsuz olasılıklara açık olan göstergeleri kullanır ve sürekli kendini yeniden icat ederek, okuyucunun/seyircinin alımlama/yorumlama süreciyle birlikte sonsuz bir evrende genişler.

Burak'ın metinlerini bu noktaya sürüklemesinin nedeni olarak yazma deneyiminin merkezine koyduğu “gerçek” arayışı gösterilebilir. Bu dünyanın ötekileri için yazan Burak dramatik metinlerini, Gerçek(lik)'i bulmak ve ele geçirmek niyetiyle değil, onun kurulma biçimine öykünerek onu, öteki(y/ler)i (dil/göz)e getirecek, yokluğa, yokluğun izine işaret edecek biçimde yeniden, tekrar tekrar, örgütlemek üzerine kurar. Bu süreç Gerçek(lik)'i tanı(n)a maz hale getirir: Çifte ve/veya çoğul ve/veya üreyen ve/veya biriken bu haliyle Burak ondan

tekliğini/biricikliğini alarak onu bağlamsal/yorumsal olarak sürekli yeniden üretilebilir olan “gerçek”e döndürür. Bu “gerçek” okuyucunun/seyircinin tanıklığında kağıtta/sahnedeki tekrar ve tekrar, yeniden ve yeniden var edilen kimliklerle, kişilerle, eşyalarla, odalarla, evlerle, mahallelerle ve bunların yanı sıra tabii ki, bu sürekli kendini yeniden üretme döngüsüne katılan zamanla, uzamla ve “dil”le inşa edilir. Anlaşılabilirliği gibi, bu süreç bir dramatik metnin kağıttaki/sahnedeki inşa sürecinin de defalarca tekrarlanması anlamına gelir. Bu süreçte harfler, rakamlar, isimler, zamirler, fiiller, özneler, yüklemeler dile dair tüm deneyimlerimizi yeniden yazmak için, yerli-yersiz bir araya gelmelerle-ayrılmalarla, birleşmelerle-çözümlerle, daralmalarla-genişlemelere, seyrelmelerle-birikmelerle seferber olur. Bitmeden tükenmeden çalışılan oyunculuk teknikleri, oynanan roller, alınan ezberler, yapılan dil temrinleri ve böylece sahnede durmaksızın devam eden “gerçek” provası ise Burak tarafından seyir deneyimimizi dönüştürmek için seferber edilmiştir. Sevim Burak “gerçek” uğruna, kağıtta/sahnedeki bitip tükenmez bir arzuyla sürekli inşa eder.

Burada amaç bizde bir Gerçek(lik) algısı oluşturmak ve bizi bu algının içine çekmek, bizi bu algıyla büyülemek değildir. Aksine bu tam da ötekiyi kuran/belirleyen metafizik Gerçek(lik)’(le/ten) konuşmaya, ona yakalanmaya karşı bir direnme çabasıdır. Bu çabanın direnç noktası, Burak’ın okuyucuyu/seyirciyi sürüklediği kurmacayla-gerçek arasında bir yer(ler)deki *kararlaştırılmazlık* an’larında kurulur. Ne bir sözün diğerinden, ne de bir bakışın öbüründen üstün/doğru olduğu bu noktada artık Gerçek olanın/olması gerekenin mutlaklığının ve biricikliğinin aksine, her biri bir diğeri kadar mümkün, sürekli çoğalan *kurmaca-gerçekler* ile karşı karşıya kalırız. Böylece Burak’ın metinlerinde metafiziğin *kesinlik alanının* bir parçası olan Gerçek yerini, bağlamsal, yorumsal ve kurgusal bir düzlemde, ortak uzlaşmanın/anlaşmanın ürünü olarak açığa çıkan “gerçek”e

bırakmış olur. Tüm bunlardan hareketle Sevim Burak'ın dramatik metinlerini, gerçekçi dramatik metinlerin aksine, Gerçek(lik)'i kurmanın imkansızlığını açık etmek, *Gerçek'in asla Gerçek olmadığını* bulabildiği tüm mecralarda ifşa etmek/göze getirmek için kurduğu söylenebilir. Bu durum sahnedeki karşılığını ise, öteki olarak kurulanın/belirlenenin metafizik dildeki yokluğunu belirleyen/gösteren/işaret eden başka bir "gerçek"i seyircinin tanıklığında kurmak olarak tezahür eder.

Burak'ın "gerçek" arayışının bir sonucu olarak ortaya çıkan ve süreç içinde bir *differance* eylemine dönüşen işte bu kağıda/sahneye yazma biçimi metafizik düşünme biçimi içinden konuşan dramatik metinlerdeki mutlak olanın kaynaklık ettiği tüm hiyerarşilerin sonunu getirir. Artık burası *differance*'in alanıdır ve burada zamansal ve uzamsal ilişkiler/öteleme-erteleme eylemleri dışında bir var olma hali yoktur. Böylece Burak merkezsiz, hiyerarşiler-üstü ve türler-arası metinlerini kurarken, gerçekçi dramatik metin yapısının kaynağıyla/kökeniyle bağlarını kopartmış, onun yerleştiği zamansal ve uzamsal zemini kaydırmış, onu kağıtta/sahnedeki yegane araç olan dili elinden almış ve böylece üretmek ve aktarmak üzerine kendini kurduğu Gerçek(lik)'in na-mevcudiyetini/yokluğunu açığa çıkarmayı başarmıştır.

Onun metinleriyle karşılaştığımızda Gerçek(lik)'in ol(a)mayışı/yokluğu bir dikiş iğnesi gibi dolaşmaya başlar içimizde. Burak'ın metinleri bizden, bugüne dek kendimizden itinayla koruyup/sakladığımız bu yoklukla karşılaşmamızı/yüzleşmemizi ister; bu karşılaşmaya/yüzleşmeye engel oluşturabilecek ne varsa onları bir bir temizler ve bizi *kararlaştırılmazlık* an(lar)ının ortası(n/d)a "gerçek" le baş başa bırakır. Bizden talep ettiği şey konfor alanlarımızdan çıkarak, gerçekçi dramatik metin konvansiyonunda bizim için

uygun görülen pasif, izleyici/alımlayıcı rolden kurtulup, bir yargıya varmanın/karar almanın sorumluluğunu taşımamızdır. Çünkü ancak bu şekilde bizim için uygun görülen Gerçek'in ötesinde "gerçek"ın imkanını bir anlığına da olsa deneyimlememiz mümkün olur. Sevim Burak'ın bir *différance* eylemine dönüşen yazma biçimiyle ürettiği "dramatik" metinlerse bu deneyimlere vesile olacak karşılaşmalarla/çarpmalarla/temas an'larıyla doludur.



ÖZET

Postyapısalcı felsefeye göre var olmayı hiçlikle özdeşleştirmiş metafizik düşünme sistemi tarafından kuşatılmış bir dünyada yaşamaktayız. Hayatımızın söylemsel dayatmalarla belirlendiği bu dünyada bize ait olamayan bir dili kullanmaya mecbur edildik. Fakat Jacques Derrida'nın da kabul ettiği gibi metafizikten kaçmak şu an için mümkün değildir. Bunun yerine yapılabilecek tek şey sürekli kaçan bir dil, bir kaçış dili icat etmektir. Sevim Burak dilin sınırlarını zorlayan, dili radikal bir biçimde kullanan bir yazar olarak bilinir. Yazma edimi aracılığıyla metafizik dil(d/l)e ötekileştirilmiş/silinmiş/sus(turul)muş olanların yokluğuna işaret etmeyi amaçlayan Sevim Burak'ın kendine özgü yazma deneyimi, böyle bir kaçış dili icat etmek ve böylece metafizik Gerçek(lik)'ten kendi "gerçek"ine doğru kaçış halinde/yolda olmak üzerine kuruludur. Bu çalışmadaki temel sav, Sevim Burak'ın, metafizikle kuşatılmışlığının farkında olan ve sürekli onun Gerçek(lik)'inden kaçan bir kaçış dili icat ederek, dramatik metinlerinde Derrida'nın kullandığı anlamda *différance*'ın (fark/ayrım) açığa çıkması için gerekli ortamı hazırlayarak, bu metinleri bir *différance* eylemi olarak kurmasıdır. Bu savdan hareketle Derrida'nın *différance* "tanımlaması" incelenerek, Sevim Burak'ın dramatik metinlerinin *différance* eylemine dönüşecek biçimde nasıl örgütlendiği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

ABSTRACT

According to post-structuralist philosophy, we are living in a world which is surrounded by the metaphysical thinking system in which nonexistence is equivalent to nothingness. In this world where our lives are defined by discursive impositions, we are forced into a language which cannot belong to us. As Jacques Derrida also acknowledges, however, it is not possible to escape from the metaphysics for the time being. The only thing that can be done, instead, is to invent a language which perpetually escapes, namely, a language of escape. The writing experience unique to Sevim Burak, who aims to point to the absence of ones who are otherised/erased/silenced in/with the language of metaphysics with her act of writing, develops on the idea of inventing such a language of escape, and thus being in a constant escape/journey from the metaphysical Real(ity) towards her own “real”. This study argues that by inventing a language of escape which is aware of its position as surrounded by the metaphysics and constantly escapes from its Real(ity), Sevim Burak prepares the ground in her dramatic texts for the disclosure of *différance* (difference and deferral of meaning) in the Derridean sense, thus constructing these texts as an act of *différance*. Analysing Jacques Derrida’s “definition” of *différance* with reference to this argument, then, the study aims to figure out how the dramatic texts of Sevim Burak are organised in a way that discloses *différance*.

KAYNAKÇA

Badiou, Alain. **Fransız Felsefesinin Macerası**. Metis Yayınları. 2012.

Burak, Sevim. “Sevim Burak Yazarlığını Anlatıyor”. **Kitaplık**. Sayı 71. 2004. 99-101.

Burak, Sevim. **Everest My Lord-İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**. Yapı Kredi Yayınları. 2014.

Burak, Sevim. **Sahibinin Sesi**. Yapı Kredi Yayınları. 2014.

Burak, Sevim. **Mach I'dan Mektuplar**. Om Yayınevi. 2004.

Derrida, Jacques. “Différance”. **Speech and Phenomena**. Northwestern.

Derrida, Jacques. “İstanbul Mektubu”. **Cogito Dergisi: 47-48**. Çev: Ahmet Soysal. Yapı Kredi Yayınları, 2006. 17-33.

Derrida, Jacques. “İz ve Yokluk”. **Cogito Dergisi: 47-48**. Çev: Ahmet Soysal. Yapı Kredi Yayınları, 2006. 251-255.

Der: Direk Zeynep, Güremen Refik. “Derrida'nın Düşüncesinin Fenomenolojideki Kaynakları”. **Çağdaş Fransız Düşüncesi**. Minör Yayınları, 2013. 133-157.

Eagleton, Terry. **Edebiyat Kuramı**. Çev: Tuncay Birkan. Ayrıntı Yayınları, 3. Basım, 2011.

Erhat, Azra. **Mitoloji Sözlüğü**. Remzi Kitabevi, 1993.

Glendinning, Simon. **Derrida: A Very Short Introduction**, Oxford University Press, 2011.

Haçerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü**. Remzi Kitabevi, 2011.

İzmirli, Mübeccel. “Sevim Burakla Söyleşi - Büyük ve Güzel Olan Yaşamdır”. **Yeni Ufuklar**. Nisan 1966.

Leitch, Vincent B. **Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction**. Columbia University Press, 1983.

Lucy, Niall. **A Derrida Dictionary**. Blackwell Publishing, 2004.

Megill, Allan. **Aşırılığın Peygamberleri**. Çev: Tuncay Birkan. Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

Mills, Amy. **Hafızanın Sokakları- İstanbul’da Peyzaj, Hoşgörü ve Ulusal Kimlik**. Çev: Cem Soydemir. Koç Üniversitesi Yayınları, 2014.

Sarup, Madan. **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**. Bilim ve Sanat Yayınları Yayınları/Ark, 1997.

Wheeler, Kathleen M., **Romantizm, Pragmatizm ve Dekonstrüksiyon**. Çev: Hüsamettin Arslan. Paradigma Yayıncılık, 2011.