

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANADALI  
TİYATRO PROGRAMI**

## **SEVİM BURAK OYUNLARINDA PARÇALILIK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Volkan ÇIKINTOĞLU**

**Danışmanı  
Yar. Doç. Fatma KEÇELİ**

**İstanbul – 2015**

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANADALI  
TİYATRO PROGRAMI**

**SEVİM BURAK OYUNLARINDA PARÇALILIK**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan  
Volkan ÇIKINTOĞLU**

**Danışmanı  
Yar. Doç. Fatma KEÇELİ**

**İstanbul – 2015**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

..... Tiyatro Anabilim/Anasanat Dalı ..... Tiyatro Programı Tezli Yüksek Lisans  
öğrencisi ..... Volkan Gökintöglü tarafından hazırlanan  
"..... Sevim Burak Oyunlarında Parçacılık....."  
.....

adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 02/06/2015

( Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Fatma Keleş  
Danışman: Düzce Üniv. Tiyatro ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....  
.....

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevdet Çapan  
Haliç Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....  
.....

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Ayşın Candan  
Haliç Üniv. Tiyatro ASD/ ABD Öğr. Üyesi

.....  
.....

Jüri Üyesi: .....  
..... Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

Jüri Üyesi: .....  
..... Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

.....

## ÖNSÖZ

“Sevim Burak Oyunlarında Parçalılık” isimli bu araştırma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Parçalılık; bütünlüklü akışı, neden-sonuç ilişkilerini göz ardı eden, kesinliklere karşı çıkan, çok sesli, açık yaklaşımları temel alan bir olgudur. Fakat akademik tez, pozitivist doğası gereği, tüm parçaların birbirleriyle ilişkilendirmeyi, anlatıma giren diğer sesleri, tek sesli ve nesnel hale getirmeyi, objektif ve genel geçer bir tınıda kesinlikler elde etmeyi ön görür. Bu çalışma boyunca, bu ikilemi göz önünde bulundurarak hareket edilmiştir.

Bu çalışma boyunca desteğini esirgemeyen, artık bir hocadan ziyade arkadaşım diyebileceğim, “güzel hayaller insanı” danışmanım Yar. Doç. Dr. Fatma Keçeli’ye; beni her daim dağılmaktan kurtaran dostum Damla Dönmez’e; tiyatroyla uğraşmama en sonunda göz yuman aileme; okulun tüm yetersizliklerine rağmen bir arada olmanın ve yardımseverliğin enerjisiyle her daim varlıklarımı en güzel şekilde hissettiren Haliç Üniversitesi Yüksek Lisans arkadaşlarıma çok teşekkür ederim.

İstanbul, 2015

Volkan ÇIKINTOĞLU

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
1. GİRİŞ.....	1
2. BÜTÜNCÜL YAKLAŞIMLAR .....	5
3. MODERN ve SONRASI BÜTÜNCÜL OLMAYAN YAKLAŞIMLAR.....	11
3.1 Modern ve Sonrası Gerçek Kavramının Dönüşümü .....	11
3.2 Parçalı Yaklaşımın Kavramsal Hazinesi .....	16
3.3 Yeni Gerçeğin Doğrultusunda Sanatta Parçalı Yaklaşımlar .....	23
4. EDEBİYAT ve TİYATRO METİNLERİNDE PARÇALILIK .....	27
4.1 Edebiyat Metinlerinde Parçalılık.....	27
4.2 Tiyatro Metinlerinde Parçalılık .....	36
5. SEVİM BURAK OYUNLARINDA PARÇALILIK .....	43
5.1 İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar .....	47
5.2 Everest My Lord.....	57
5.3 Sahibinin Sesi .....	67
6. SONUÇ.....	74
7. KAYNAKLAR.....	83

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Volkan ÇIKINTOĞLU  
Anabilim Dalı : Tiyatro  
Programı : Tiyatro  
Tez Danışmanı : Yar. Doç. Dr. Fatma KEÇELİ  
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans – Haziran 2015

### SEVİM BURAK OYUNLARINDA PARÇALILIK

#### ÖZET

Bu çalışma, Sevim Burak oyunlarını ‘parçalılık’ kavramı üzerinden incelemek için kaleme alınmıştır. Bu sayede hem parçalılık kavramının tanımlanması hem de Sevim Burak oyunlarının yapısal bir analizinin yapılabilmesi amaçlanmıştır. Bu çerçevede önce parçalılığın kavramsal karşıtı olarak bütüncül yaklaşımlar ortaya konulmuştur. Sonrasında gerçek kavramının yaşadığı dönüşümün, epistemolojik krizlerin postmodern dönemi nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur. Bu etkilenmenin sonucunda anlam ve yapılar bakımından hangi başat akımların ortaya çıktığı ve parçalı yaklaşımlara nasıl bir kuramsal alt yapı kurdukları açıklanmıştır. Burada önemli nokta, parçalılığın hem bir metinsel strateji hem de bir varoluş hali olduğudur. Bu bakımdan, edebiyat ve tiyatro metinlerinde, özellikle modern ve sonrasında parçalılığın nasıl bir paradigma yarattığı, metin-yazar-okuyucu ekseninin izinin nasıl sürülebildiği tartışılmıştır. Böylece Sevim Burak oyunları, hem parçalı yaklaşımın örnekleri olarak sunulmuş, hem de teatral olarak nasıl bir potansiyel vadettiği ortaya konulmuştur.

Bu tezin yazım amacı, geleneksel dramaturjilerin Sevim Burak oyunlarında görmezden geldiği potansiyeli ortaya çıkarmak ve benzer oyunlar ve uygulamalar için yönetmen ve oyunculara parçalı yaklaşımları temele alan farklı bir paradigma sunabilmektir.

**Anahtar kelimeler:** Sevim Burak, parçalılık, metin, performans, postmodern

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Volkan ÇIKINTOĞLU  
Field : Theatre  
Program : Theatre  
Supervisor : Assoc.Prof.Dr. Fatma KEÇELİ  
Degree Awarded and Date : Master – June 2015

## FRAGMENTATION IN THE PLAYS OF SEVİM BURAK

### ABSTRACT

This thesis is written to analyze Sevim Burak's plays in accordance with the concept of 'fragmentation'. Thus, in the thesis both defining the concept of 'fragmentation' and studying Sevim Burak's plays' structural analysis is aimed. First of all, 'integrated approach' is explained as a conceptual contrast to 'fragmentation'. Second, the evolution of the concept of 'reality' and how the epistemological breaks affected the postmodern period is discussed. With respect to these influences which dominant doctrines has come into being and what kind of theoretic substructure they have provided is explained. The essential point is that fragmentation is both a textual strategy and an existential notion. In this respect, how the fragmentation caused a new paradigm and affected the context of text-writer-reader is explained in the texts of literature and theatre especially in modern and postmodern period. As a result, Sevim Burak's plays are introduced both as an example of fragmental approach and theatric potentialities.

The aim of this study is propound the potentiality of Sevim Burak's plays which are ignored by the traditional dramaturgical approaches and present a different paradigm for the directors and actors who want to deal with similar textual and theatrical forms consisting of fragmental approaches.

**Key words:** Sevim Burak, fragmentation, text, performance, postmodern

## 1. GİRİŞ

Tiyatro üzerine yapılan araştırmalara bakıldığında, iki genel eğilimden bahsetmek mümkündür. Birincisi, önde gelen tiyatro insanları ve topluluklar üzerinden hâlihazırdaki terminolojiyi kullananlar. İkincisi, türlerarası veya disiplinlerarası kategoriler üzerinden çalışmalarını yapanlar. Bu çalışma, parçalılık kavramını ve Sevim Burak'ın yazımını merkeze alarak, ikinci kategoriye girmeyi hedeflemiştir. Çünkü aslen zamanın ruhu ve insanın biricik deneyimi üzerine odaklanması amaçlanmıştır. Bunun yolunun da tiyatronun halihazırdaki paradigmasını değiştirebilmekten ve türün sınırları içinde yeni ifade kanalları açabilmekten geçtiği düşünölmektedir.

*Parçalılık*, kavram olarak hem bir oluş halini hem de bir üretim yaklaşımını temsil eder. Diğer sanat dallarına edebiyat alanından transfer edildiğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla roman kuramlarında ve incelemelerinde diğer sanat dallarına nazaran çok daha net görünür. Özellikle 20. yüzyıl itibarıyla batı kültüründe ve sanatında izini sürebileceğimiz bir olgudur. Bu bakımından, araştırmada edebiyat ve roman kuramlarından yaralanması kaçınılmaz olmuştur.

Hâlihazırda, Batı sanatını ve 20. yüzyılı araştıran ve bu çalışma kapsamında da yararlanılan birçok araştırmacı mevzu bahis periyodu *modern* ve *postmodern* olarak çerçevelemiştir. İnceleme boyunca, modern ve postmodern üzerine süre gelen tartışmalara girmemekle beraber, bu ifadelere tarihsel dönemleri ve yaklaşımları işaret etmeleri açısından yer verilmiştir. Tam bu noktada parçalılık, oluş hali bakımından modern ve postmodern dönemlerin paradigmasının bir ifadesi olurken, üretim yaklaşımı bakımından bu paradigmanın ön plana çıkardığı bir strateji olarak karşılık bulur. Sevim Burak ve oyunları bu kesişim kümesi çerçevesinde karşımıza çıkar. Böylece, Sevim Burak oyunlarının parçalılık yönünden incelenmesi, hem bu genel kavramın ima ettiği konuların izini sürmeyi sağlarken, hem de bu izlerden elde edilen kabullerle Sevim Burak metinlerinin özel bir okumasını amaçlar. Bu bakımdan, birbirini besleyen ikili bir süreçten bahsetmek mümkündür.



Parçalılık kavramına yaklaşabilmenin kaçınılmaz bir sonucu olarak, bu çalışmada kelimenin karşıtı yani *bütünlüklü* olma hali de ele alınmıştır. Bu ikilik karşılığını, en çok *gerçek* kavramının algılanışı ve geçirdiği dönüşümler de gösterir. Bu yüzden, çalışma boyunca epistemolojik yaklaşımlardan sıkça yararlanılmıştır. Sanatsal motivasyonun, epistemolojik krizlerden nasıl etkilendiği, sanatçı-yapıt-alımlayıcı ilişkisinde gerçek ve bilme olgularının nasıl bir paradigma yarattığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu şekilde, Sevim Burak oyunlarının parçalılık yönünden okumasında felsefi bir çerçeve oluşturulması amaçlanmıştır.

Ayrıca yine bu konularla beraber tiyatro özelinde ortaya çıkacak oyun yazarı-oyun metni-performans arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiği sorusu da ele alınmıştır. Burada yeni paradigmanın, postmodern fikirlerin yazar ve oyuncu arasında bir çekişmeden bir işbölümü yarattığı, performansla bir anlamıyla oyuncu seyirci arasındaki özerk ilişkiye dair konularda oyun yazarlarının sorumluluğu olduğu tartışılmıştır. Ayrıca, hep kendine gönderen bir tiyatronun kendi dışındakilere, yani onu yazınsal bir yapıt olarak okumak yerine izlemek isteyen seyirciye ne ifade edeceği, metin düzeyinde de tartışmanın bir parçası olmuştur.

Sevim Burak'ı araştırmanın merkezine almanın ve oyunlarını parçalılık konusunda örneklem olarak sunmanın, onun sanatsal iddiadan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Araştırmanın konusu olan Sevim Burak'ın oyun yazımı, onun edebi yönünden çok fazla beslenmiş, daha doğru bir ifadeyle yazar kendisi türler arası farklara meydan okuyan postmodern yaklaşımı sahiplenmiştir ve bu yüzden türlerin dayattığı geleneksel kurallar dışında üretim stratejileri geliştirmiştir. Böylece yaşadığımız zamanın ruhuyla nasıl sezgisel bir ilişki kurabileceğimiz konusunda yeni bir kanal açmıştır. Ayrıca, bu türler üstü yaklaşım ve sonucunda ortaya çıkan radikal metinler, tiyatro teorisinin hali hazırdaki paradigmasını da başka noktaya çekip yeni okuma olanakları sağlar. Burak'ın oyunları, kendisinin parçalama ve montajlama iddiasının bir uzantısı olduğu için bu tür incelemelere direnmezler. Fakat benzer iddialarla yazılmadıkları halde, sezgisel olarak bu şekilde çıkmış yapıtların da parçalı yaklaşımlar açısından okumasının yapılmasının veya sahneye transferinin parçalı yaklaşımlarla gerçekleştirilmesinin mümkün olduğunu belirtmek de fayda var.

Her üretim stratejisi, insanın varoluş dinamiğinin bir uzantısıdır. İnsanın bütün ve aşkın olma arzusu, varoluşunun bir parçası olarak kalacağı için her koşulda öznenin kuruluşunda ve ifadesinde izi olacaktır. Yalnızca, her paradigmanın bazı üretim yaklaşımlarını, eğilimlerini ön plana çıkarttığını belirtmek gerekir. Bu çalışmada da,

içinde bulunduğumuz koşulların parçalı yaklaşımı ön plana çıkardığı iddia edilmiştir. Ayrıca İnsanın gerçekle olan ilişkisini incelemek, hem dönemsel farklılıklar ortaya koymaya hem de insanın anlam üretme ve alımla ilişkilerini ele almaya olanak sağlar. Çünkü gerçekle ilişkinin dönüşümü sanatsal yaklaşımları etkiler. Bu tartışmaların bağlamında iki soruyu temel almak mümkün. Birincisi anlamın nasıl ve nerede oluştuğu, ikincisi ise anlamın parametreleri ve bağlamının ne olduğudur. Çalışma boyunca parçalı yaklaşımın dinamiklerini ele alırken bu sorulara verdikleri yanıtlardan hareket edilmiştir.

“Bütüncül Yaklaşımlar” başlıklı birinci bölümünde, bütünlük/tamlık olgusunun mükemmel gerçeklikle ilgisi tartışılmış, buna ulaşmayı hedefleyen dünya görüşleri ve bu görüşün uzantısında sanatta ne tür üretim stratejileri ortaya çıktığı ele alınmıştır. Böylece, parçalılığın bir üretim stratejisi olarak ortaya çıktığında neyi karşısına aldığı ve ne farklar yarattığının daha net görülmesi amaçlanmıştır.

İkinci bölümde ise “Modern ve Sonrası Bütüncül Olmayan Yaklaşımlar” başlığında parçalılık kavramı merkezi alınmıştır. Öncelikle gerçek kavramının dönüşümünü etkileyen bilimsel gelişmeler, sosyo-kültürel değişimler üzerinde durulmuş, bunun sonucunda gerçeğin algılanışı ve insanın bunun karşısında konumu, parçalılık ile ilişkilendirilmiştir. Geline nokta, parçalı üretim stratejileri üzerine konuşabilmek ve ortak dil oluşturmak için “Parçalı Yaklaşımının Kavramsal Hazinesi” alt başlığı altında bazı temel dinamikler üstünde durulmuştur. Bunlar kısaca; içerik yerine yapıları ve biçimi temele alan yaklaşımlar, her şeyi bir işaretler dizisi olarak kabul eden ve dil olgusunu inceleyen yaklaşımlar ve son olarak da bilinç ve bilinç dışı kavramlarıyla insan zihni üzerinden hareket eden psikanalitik yaklaşımlardır. Tüm bu tartışmalar, ekseni kaydırmaması için, ‘anlamın hangi parametreler üzerinden ve nerede oluştuğu?’ sınırlarında ele alınmıştır. Bu bölümün son alt başlığında ise Modern ve modern sonrası dönemde bireyin ötesinde sanatçının kendini nasıl konumlandığı izi sürülmüştür.

Dördüncü bölüm “Edebiyat ve Tiyatro Metinlerinde Parçalılık” başlığıyla oluşturulmuştur. Burada, artık bir oluş olarak kurulan ve bağlamı ortaya kurulan ‘Parçalılık’ olgusu, bir metin stratejisi olarak ele alınmıştır. Yazar-metin-okuyucu ekseninde, her birinin neye tekabül ettiği, nasıl bir ilişki ortaya çıktığı, sonucunda sanatsal deneyiminin neyi ima ettiği üzerinde durulmuştur. Parçalı yaklaşımın metin üzerindeki pratik sonuçları gösterilmek istenmiştir. “Tiyatro Metinlerinde Parçalılık” alt başlığında ise konunun dışına çıkmamaya özen göstererek; modern sonrası tiyatro

metinlerinin de roman gibi edebi türlerde görülen aynı dönüşümleri yaşadığı üzerinde durulması ve Sevim Burak oyunlarındaki parçalılığın tiyatro bağlamında nasıl bir potansiyeli işaret ettiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

Son bölüm olan ve araştırmanın merkezini oluşturan “Sevim Burak Oyunlarında Parçalılık” başlığında yazarın üç oyunu; ; Sahibinin Sesi (1982), Everest My Lord (1983), İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar (1983) incelenmiştir. Tezin iddiasının tersi bir noktaya savrulmamak adına, Sevim Burak’ın hayat hikayesi veya yapıtlarında varsayılan anlamların peşine düşülmeden, bu oyunlarda parçalı yaklaşımların nasıl kullanıldığı, nasıl bir yapı oluşturduğu ya da yapıyı nasıl bozduğu bu yaklaşımın okuyucu, oyuncu ve yönetmen için nasıl anlam alanları açtığı ele alınmaya çalışılmıştır.

## 2. BÜTÜNCÜL YAKLAŞIMLAR

Sanatta bütüncül yaklaşımlar, başat tür kuramlarının etkisiyle ve dönemin dünya görüşü çerçevesinde 18. ve 19. yüzyılların batı medeniyetlerinde öne çıkan üretim stratejilerindedir. Bu üretim stratejilerinde, antik çağ ve onun etkisindeki Rönesans'tan gelen bir devamlılık da olduğundan bu yaklaşımları geleneksel olarak değerlendirmek de gerekir. Ayrıca 18. ve 19. yüzyılların neo-klasik çağ olarak adlandırılmasını, bütüncül yaklaşımların devamlılığı olarak kabul edebiliriz.

Bütüncül yaklaşımlar ifadesi, kavramsal olarak içeriğinde iki unsuru barındırır. Birincisi, kelime karşılığında hareketle *totaliterliği* yani tüm parçaları bünyesinde toplayan, ilişkilendiren ve mükemmellik arz eden bir kavramdır. İkincisi, *mimesisi* yani karşıladığı şeyi taklit edebilen, işaret ettiğinin temsil yoluyla yerine geçen ve gerçeklik arz eden kavramdır. Böylece bütüncül yaklaşımlar, bizi mükemmel gerçekliğe götüren yollarla eşitlenebilir. Dönemin dünya görüşlerini ve sanattaki yansımalarını incelediğimizde mükemmel gerçeklik kavramının vurgusu daha iyi ortaya çıkacaktır. Zaten 20. yüzyıl başlarından itibaren bu üretim stratejilerinin sarsılmasında mükemmel ve gerçek kavramlarının sorgulanır hale gelmesinin büyük etkisi vardır.

Gerçeği mükemmellekle eşitleyen ve batı dünyasını etkileyen en önemli filozof olarak Platon'u ele alabiliriz. Platon, göreceliliğin aksine değişmeyen, her şeyden bağımsız mükemmel bir gerçeğin varlığını felsefesinin merkezine yerleştirdi. Bunun için duyularla algılanan maddesel dünya ile formlar dünyasını ayırdı. Ona göre maddeler dünyasında her şey eksikti ve değişkendi. Mesela bu dünyadaki ağaçlardan hareket ettiğimizde birçok 'ağaç' fikrine ulaşıyorduk ama bunların hepsinin üstünde olan tek bir ağaç fikri olmalıydı. Platon, bu ağaç fikrine maddeler dünyasında duyularla elde edilen deneyimlerle değil formlar dünyasında zihinle deneyimlenebilen ağaç *ideasına* ulaşılarak elde edilebileceğini savunuyordu (Moran, 1974: 5).

İdea, bir şeyin eksiksiz yani mükemmel formudur. Maddeler dünyasındakiler ise ideaların ancak birer taklitleri(mimesis) olarak eksiktirler ve gerçek değildirler.

Platonun felsefesiyle gerçek; bütünlüklü, değişmez, böylece eleştirilemez ve sonuçta aşkın (transcendental) bir hal alır.

Platon kendi kurduğu *idea* ve *mimesis* sisteminde sanatı, maddenin eksiğini(kusurlarını) gidererek bütüne ulaştırma(mükemmelleştirme) çabası olarak değil tam tersine gerçekten iyice uzaklaşan bir eylem olarak görür. Sanatın, bütüncül bir yaklaşımla yapıldığını iddia etme görevi Aristoteles'e düşer. Batı edebiyatının ilk tür kuramı sayılabilecek Poetikasının'da Aristoteles, bu iddiası için mimesis kavramını yeniden tanımlar. Ona göre sanatçı "tek bir şeyden geneli, yani hayatta evrensel olan unsurları yansıtır; olanı değil olabilir olanı." (Moran, 1974: 23). Platon, sanatçının maddeler dünyasındaki taklit formları taklit ederek gerçekten iyice uzaklaştığını savunuyordu. Aristoteles, sanatçının maddeler dünyasındaki formlardan, deneyimlerden yaralandığını kabul eder. Fakat sanatçı, bu dünyadaki parçaları öyle bir şekilde bir araya getirip bütünlüklü bir sistem kurar ki eseri mükemmel bir gerçekliği olabilirlik düzeyinde temsil eder. Böylece Platon'un sistemindeki maddesel dünya ve formlar dünyası yerini korurken ve gerçek yine mükemmel olanla eşitlenirken Aristoteles, sanatı temsil(mimesis) yoluyla bu iki dünya arasında aracı olma işlevine yerleştirir.

Platon ve Aristoteles'in kurdukları felsefe, akılcılık ve evrensellik tınısı çok yüksek bir sistemdi. İnsanın öznesini kurarken bilgisinin zihinle ulaşılmış ve aşkın olması arzusunu karşılayan bir dünya görüşüydü. Göreceliliğin oluşturabileceği dağınık ve yatay dünya ihtimalini siliyor, bunun yerine gerçeğin her şeyin ötesinde bir yerde saklı olduğunu ve bu bilgiye ulaşan öznenin üstün konumunda bir düzeni temsil edebileceğini ima ediyordu. Bu noktada belirtmek gerekir ki, sonrasında ortaya çıkan gerçekçilik akımı da bu çerçevede şekillenmektedir. Eserden deneyimlediği bilginin eksiksiz olduğunu düşünen özne, kendisinin de bütünlüklü olduğu kanısına varır.

Gerçekçilik bizi kuşkulardan korur. Bize bildiğimiz dünyanın bir resmini sunar ve bizler de bu süreç içinde bize sunulan bu resmi doğrulayarak bilen özne konumunu pekiştiririz. (Belsey, 2013: 138)

Böyle bir dünya görüşünde 'mükemmel gerçek' ile 'doğru' kavramlarının da eşitlenmesi gerekir. Rönesans'ta yükselen pozitivist ve rasyonel fikirler, neo-klasik çağda oluşan bilimsel çerçeve hem Platon'un felsefi sisteminin yeniden canlanmasına hem de doğruyla eşitlenecek şekilde yorumlanmasına uygun bir ortam oluşturdu.

Newton'un ortaya koyduğu fiziksel yasalar bilimin ötesinde iki ana etki yarattı. Birincisi doğanın mekanizmasının nedensellik üzerine kurulu olduğu ve bunun insan tarafından çözülebileceği düşüncesi yerleşti. Böylece doğadaki tüm parçalar birbiriyle ilişki içerisindeydiler ve büyük bir düzen oluşturmaktaydılar. İkincisi, doğadaki her şeyin bir kesinlik içerisinde olduğu ve bunun insan tarafından tanımlanabileceği(yasalaştırılabileceği) düşüncesi yerleşti. Bir şey ya siyah olabilirdi ya beyaz, aynı anda hem siyah hem beyaz olamazdı.

Batı dünyasının bu paradigması içinde şekillenen özne, çevresini neden sonuç ilişkisi içinde çözümleyebileceğine inanıyordu. Doğanın bir parçasında keşfettiği neden sonuç ilişkisini bütüne uyarlayabilirdi çünkü doğa süreklilik arz ediyordu. Ulaştığı gerçeği yasalaştırabilirdi çünkü bu neden sonuç ilişkisinin tek bir doğru çıktı vermesi zorunluydu. Aslında neo-klasik çağın paradigmasının bir sonucu olan bu eğilim geleneksel üretim stratejilerinin de temeliydi.

Geleneksel yazma biçimi düzenleyimin zorunluluklarına, bütünlük ve süreklilik düşüncesine bağlı kalmayı gerektirir, çünkü bunlar aristoteles'ten (poetika) miras kalan klasik ve neo-klasik tiyatrodaki sıkı sıkıya uygulanan bir estetiğin temel unsurlarıdır. (Aktulum, 2004: 51)

Neo-klasik çağın öznesi, bütüncül yaklaşımıyla çağın paradigmasını yeniden üretiyordu. Büyük anlatılar kuruyordu, tek-doğru savunması içinde ötekiyi yok sayıyordu. Tek doğru kurmanın bir getirisi olarak bütün olabilmeyi, tüm parçaların bu bütünün işleyişine hizmet edecek şekilde yararlılık kazanmasını amaçlıyordu. Bu kapalı çevrimin içinde işlev kazanamayan parçalar dışlanmalıydı. Böylece insan, idealleri doğrultusunda bir birey olabiliyordu. İdeallerinin işaret ettiği doğrular için çevresindeki bazı şeyleri feda etmeli ya da onları değiştirmeliydi. 18. yüzyılda insan yeniden tanımlanmıştı:

Newton fiziğinin ışığında insan davranışları yeniden sistematize edilmeye çalışılarak yeni insan tanımı ortaya atılmıştır. Buna göre insan, bencil güdüleriyle hareket eden, önce kendi çıkarını düşünen, acıdan kaçan, hazzaya yönelen, oldukça mekanik bir varlıktır. (Parla, 2008: 138)

Her şeyin neden sonuç ilişkisiyle süreklilik arz ederek tek bir doğruya ulaşması, dünyayı dikey şekilde yapılandırıyor: doğaya hükmedebilen insan, öteki

toplumlara hükmedebilen toplum, öteki insanlara öğretebilen sanatçı... Platonla ve Aristoteles ile başlayan akılcı ve evrensel olma amacındaki bilme arzusu, beraberinde yukarıda belirtilen sert hiyerarşiyi ve çelişkileri de getiriyordu. Fakat 18. ve 19. yüzyılların sanatçıları, gerçekle ilişkilerini bu şekilde sorunsallaştıramazlardı. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi bir şey varoluşunun sürekliliği gereği tek bir şey olabilirdi. Bir şey aynı anda iki gerçeğe tekamül edemezdi. Bu yüzden üretim stratejilerinde bütüncül yaklaşımları merkeze koyan sanat akımları ortaya çıktı.

Bu sanat akımlarının başında gelen gerçekçilikte süreklilik, yazmanın önemli bir dinamiğini oluşturur. Bu yapısal bir tercihtir. Sonuçta sanatçının bütüncül tekniğiyle, bütünlük arayışında bir yapıt ortaya çıkarma arzusunun üst üste binmesini görürüz. Gerçekçi akımın önde gelen yazarlarından Balzac'ın İnsanlık Komedyası'nda kişilerin geri dönüşü veya Flaubert'in Madam Bovary'de bölümler arası geçişler yalnızca eseri estetik özellikleri olarak düşünülemez. Gerçeği temsil ettiğini düşünen yazarlar için, dünya süreklilik ve bütünlük üzerine kuruludur ve bu yüzden eserleride böyle şekillenir (Aktulum, 2004: 52).

Bu bağlamda kabul edilen sanatçı eserinde doğruyu işaret edebilen insandı. Gerçek eserinde gömülüydü, çünkü kendisi bunu oluşturabilecek şekilde yapıtı düzenlemiş, parçaları ilişkilendirmiş, düzeni kurmuş tanrı-yazardı. Alımlayıcının görevi, yoruma yer bırakmaksızın bu tek doğruya ulaşmaktı. Bu onun için hem haz aldığı hem de öğrendiği bir deneyimdi. Böylece sanat, bütüncül yaklaşımlar doğrultusunda eğitmek ve haz vermek işlevini kazanıyordu. Geleneksel üretim stratejilerinin nasıl bir yapı kurduğunu, Yıldız Ecevit'in (2012: 23) realist romanlar için söyledikleri açık şekilde ortaya koymakta:

19. Yüzyıl romanın, nerede, ne zaman, nasıl ve neden sorularına neredeyse kesin yanıtlar veren biçim-içerik dokusunun, çağın gerçeklik anlayışıyla birebir örtüştüğü söylenebilir. 19. Yy realist romanı Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümündedir. Çağın romancısı olayları zaman dizimsel bir akış içinde, dün-bugün-yarın sıralamasına sıkı sıkıya bağlı kalarak öyküler. Uzam yerli yerindedir üç boyutlu ve sağlam. En-boy-derinlik henüz bilinçaltının dipsizliğinde ayrılmaya uğramamış, amorlaşmamıştır... Dış gerçeği yansıtmının ana ilke olduğu mimetik estetiğin sanat anlayışıdır bu.

Bu şekilde bir yapılandırma diğer sanat dalları içinde geçerlidir. Zamanın sürekliliği ve mekan tutarlılığı korunur, sanatçı eserine tek bir ses koyar ve bunu yıkıma uğratmaz. Her şey bir ahenk yaratır. Böylece gerçeğin temsiline soyunan eser, bir bakıma bir bütün halinde kendini gerçekler. Klasik fiziğin doğayı çözümllediği gibi

alımlayıcı da sanat eserini çözümlayebilmelidir. Eser, kafa karışıklığına yer vermeyecek açıklıkta olmalı; karakter, zaman ve mekan okuyucuyu tek bir merkeze yönlendirmelidir. Tanrı-sanatçı, natüralist akımlarda olduğu gibi doğanın bir temsili olarak kendi sesini tamamen silmeli ve alımlayıcı bu merkeze eserin gerçekliğine inanarak ulaşmalıdır. Veyahut yazar gerçekçi akımlarda karşılaştığımız türden bir üslupla kendi sesini bir yol gösteri pozisyonunda konumlandırarak alımlayıcının merkeze ulaşmasında yol arkadaşlığı yapmalıdır. Bu merkez, sanatçının özenesinin ve idealinin bulunduğu noktadır.

Rönesans ile yükselen birey ve idealleri fikri taşıdığı akılcılık ve evrensellik tınılarına rağmen beraberinde dünyaya yeni sorunlar getirdiği söylenebilir. Özellikle 19. yüzyıl sanatçıları, bu yeni trajediyi eserlerinde yansıtmak ve takipçilerini bu konuda uyarmak istediler. Bu misyon sanata yine öğretici bir işlev yüklüyordu ve bütüncül yaklaşımları başat üretim stratejisi haline getiriyordu. Yazar; tam, bütün, büyük anlatılara yönelen yazardır ve idealindeki okur da kendi fikirlerine yakın ya da eseri deneyimledikten sonra onun fikirlerini anlayıp kabul edeceğinden umutlu olduğu, eğitilmiş ve sorumluluk hisseden okurdur. Tolstoy, Dickens, Stendhal, Zola bu eğilimin sanatçılarıdır ve göstermek istedikleri trajedi; kapitalizme eşlik eden pozitivist mantığın körelttiği duygular, rasyonalizmin öngördüğü tekdüze insan ilişkileri, yalnızca insanın kendini kandırmasına yarayan büyük ideolojiler sonucunda para, hırs ve çıkar uğruna kaybolan insanlıktır (Parla, 2008, s. 164). Fakat bu romantik bir çabadır. Çünkü büyük anlatılar yoluyla bir bütün olma idealiyle yola çıkan dünya parçalanmaya doğru gidiyorsa, başka büyük anlatılarla bunu durdurmaya çalışmak beyhude bir uğraştır. Bu eğilimdeki yazarlar, yeni paradigmanın yarattığı sorunları yine bu paradigmanın içinden çıkan üretim stratejileriyle yani bütüncül yaklaşımlarla ifade etmeye çalışmaktaydılar. Bu ironik bir tutumdur.

Sanatçılar üzerinde yükseldikleri paradigmanın sarsılması ve yeni bakış açılarının ortaya çıkması için 20. Yüzyılın epistemolojik krizlerini beklemeliydiler. Bu krizler haliyle öznenin bilme, alımlama ve üretme şekillerini değiştirdi. Yeni bakış açıları için mükemmellik ve gerçeklik, insanın bütün ve aşkın olma arzusu hatta arzu kavramının kendisi sorunsallaştırıldı. Fakat bütüncül yaklaşımların tamamen üretim stratejilerinden silindiğini söylemek yanlış bir yaklaşım olur. Çünkü her üretim stratejisi, insanın varoluş dinamiğinin bir uzantısıdır. İnsanın bütün ve aşkın olma arzusu, varoluşunun bir parçası olarak kalacağı için her koşulda öznenin kuruluşunda ve ifadesinde izi olacaktır. Yalnızca, her paradigmanın bazı üretim yaklaşımlarını,



eğilimlerini ön plana çıkarttığını belirtmek gerekir. Bu çalışmada hangi yaklaşımın, stratejinin neyden kaynaklandığını ve neyi karşısına aldığını görünür hale getirmek amacıyla tarihsel çerçeve böyle kuruldu. 20. Yüzyılda bütüncül yaklaşımların izlerini bulmanın mümkün olduğu gibi, neo-klasik çağın parçalı yazı stratejileri açısından bir okuması da yapılabilir.

Sonuç olarak, bütüncül yaklaşımlar sanatçının baştan sona planladığı, kesintilere ve dağılmalara yer vermediği, parçalar arasındaki düzenli ilişkiyi kendi çevresinden, doğayı görme biçiminden ilham aldığı bir yazın stratejisidir. Amaç, kendinin bildiğine emin olduğu gerçeği eseri üzerinden iletme. Bu yüzden eserinin merkezinde öznesi ve ideali vardır. Sanat eseri onun tek-doğrusunu kurabildiği, kendi iktidarının hakim olabildiği bir alandır. Bu yüzden başlanan anlatı kesintiye uğramadan, okuyucunun muhtemel sorularıyla savrulmadan, hedeflediği tek doğrudan kuşkulandıktan, bu doğrulara ulaşmayı engelleyecek zaman, mekan, karakter süreksizliğine izin vermeden sonuna kadar götürülür. Bu yapıdaki unsurlardan birinin bile sarsılması tüm ahengi bozacak ve anlatıyı parçalayacaktır. Geleneksel yazımın karşısına çıkan bu yapısal değişiklikleri parçalı yaklaşımlar başlığı altında inceleyeceğiz.

### 3. MODERN ve SONRASI BÜTÜNCÜL OLMAYAN YAKLAŞIMLAR

#### 3.1 Modern ve Sonrası Gerçek Kavramının Dönüşümü

Bütüncül ve parçalı yaklaşımlar arasındaki farkı belirlemeye çalışırken batı medeniyetinin gerçek kavramıyla olan ilişkiden hareket etmeye çalışmaktayız. Bu yüzden batı medeniyetinde ortaya çıkan epistemolojik krizleri temel alarak söz konusu dönemler arası sınırları belirlemeye ve *parçalılık* kavramı için gerekli paradigmayı oluşturmaya çalışacağız. Bu noktada, çalışma içinde sıkça kullanılacak modernite ve postmodernite ifadelerine bir açıklık getirmek gerekmektedir. *Modernitenin* tarihsel sınırlarını belirleme, bitip bitmediği ve sonrasında *postmodernitenin* başlayıp başlamadığı tartışmalı bir konudur. Bu çalışmada mevzu bahis tartışmalara girmemekle beraber, modernite ve postmodernite ifadeleri dönemsel olarak neo-klasik çağ sonrasını ifade etmek amacıyla kullanılacaktır.

19. yüzyılın sonlarında başlayan yeni bilimsel gelişmeler, sosyolojik hareketler, dünya düzenindeki değişimler sonucu gerçeğin algılanışını yeni bir sürece girdi. Bu yüzden modernite ve postmodernite şeklinde kabul edebileceğimiz 20. ve 21. yüzyıllarda öznenin kuruluşu ve kendini ifade şekli yani üretim stratejileri de değişime uğradı.

Temellerini Newton'un yasalarından alan klasik fiziğin açıklayamadığı konular yeni bulgularla modern fizik adı altında değerlendirilmekteydi. Klasik fizik doğanın mekanizmalarının neden sonuç ilişkisiyle tek yönde çalıştığını ve bu düzen çözüldüğünde elde edilen bilginin yasalaştırılabileceğini iddia ediyordu. Fakat modern fiziğin atom düzeyinde ve makro uzay seviyesinde yaptığı çalışmalar, doğadaki gözlenen bir olayın, yalnız o andaki şartlar altında aynı şekilde tekrarlayabileceğini, ölçeğin değiştiğinde neden sonuç ilişkilerinin tamamen alt üst olabileceğini göstermekteydi. Ayrıca bir olayın edinilen bilgisi, gözlemcinin koşullarından bağımsız ele alınamazdı. Gözlemcinin konumu ve koşulları

değiştğinde edinilen bilgide değişmekteydi. Bir tanrı-gözlemci olamayacağına göre, her bilginin doğruluğunun göreceli olduğu ön koşulu kabul edilmeliydi.

Heisenberg'in Belirsizlik İlkesi ise bilebilmenin sınırlarını ortaya koyuyordu. Bu ilkeye göre, bir atomun aynı anda hem hızını hem yerini belirlemek imkansızdı. Fizik, kesinlik elde etmek için bazı parametreleri ihmal etmek zorundaydı, yani gerçeği kurgulamaktaydı. İnsan, doğadaki düzeni çözdüğünü söylediği an, aynı zamanda doğanın kaotik işleyişindeki bazı olguları görmezden geldiğini söylemiş oluyordu. İnsanı da içine alan doğa ele avuca gelemeyecek kadar karmaşık bir yapıdaydı ve indirgenmeye çalıştıkça gerçeğin bir kısmı elden kaçacaktı. İnsanın doğaya hükmedemeyeceği ve bilgisini belirsizliğin gölgesinde şekillendirmesi gerektiği kabul edilmeliydi.

Işık üzerine yapılan çalışmalar ve bunların sonucundan ortaya çıkan dalga teorisi, gerçeğe ilgili yeni bir durumu ileri sürüyordu. Bazı olgular, mesela ışık aynı anda hem atom hem dalga olarak davranabiliyordu. İkisinden biri olduğunu iddia etmek imkansızdı. Newton fiziği ve klasik dünya algımız, bir şeyin aynı anda tek bir şey olabileceği mantığından hareket eder. Fakat modern fiziğin açıklamalarıyla birlikte artık bir şeyin aynı anda iki şey olabileceği durumunu yani bulanık mantığı göz ardı etmemiz gerekiyordu.

Tüm bu gelişmeleri birlikte değerlendirirken öncelikle modern fiziğin klasik fiziğe tamamen karşı çıkmadığını belirtmek gerek. Modern fizikte, maddenin bir öz bilgisi olabileceğinin, tüm bu karmaşık yapının bir düzene tekabül edebileceğinin varsayımını kabul eder. Fakat insan deneyiminin bu varsayımı doğrulaması imkansızdır. Böylece mükemmel gerçeklik olgusu başka bir noktaya taşınmış olur. Kuantum fiziği bu durumu, parçacığın "üst-konum" halinde bulunması olarak tanımlar. Temelinde dalga hali, parçacığın sahip olabileceği tüm fiziksel özelliklerin (konumu, yönü, hızı, vb.) olasılık dağılımları toplamının, matematiksel bir ifadesidir. Hangi şekil ve yöntemle gerçekleşirse gerçekleşsin bilinçli bir gözlem, dalga halinin bilincin algılayamadığı üst-konum halinden, içinde barındırdığı olasılıklardan bilincin algılayabileceği rastgele herhangi birine doğru, çökmesine neden olmaktadır. Bu çöküş bütünüyle rastlantısaldır; gözlemin sonucunu önceden bilmek olanaksız olmakla birlikte, gözlemcinin hangi gözlemi nasıl gerçekleştireceğine dair yaptığı seçim, ortaya çıkacak fiziksel gerçekliği doğrudan belirlemektedir (Rosenblum, Kuttner, 2006: 87-98).

Sonuç olarak, Newton fiziğinin dünyayı ve insanı yeniden tanımladığı gibi modern fiziğin tüm bu bulgularının bilimin ötesinde sonuçları oldu. Bunlar akılcılık ve evrensellik iddialarını temelden sarsan etkilerdi:

Kuantum fiziğinin getirdiği belirsizlik kuramı, Einstein'in ortaya attığı Relativite kuramı'na göre doğrunun ancak belli koşullarda ve de göreceli olarak "doğru" olduğu fikri; kısaca tekno-bilimin bize evrenin bir sistemler karmaşasından oluştuğunu ve tüm evrenin durmaksızın genişleyerek yok olmaya doğru gittiğini söylemesi, "gerçek" tanımını bir kez daha değiştirdiği gibi evrensel değişmezliğe olan inancı bir kez daha yıkar. (Kale, 2002:10)

20. yüzyıla yayılan bir dizi siyasi ve sosyolojik değişim de insanın gerçek ile olan ilişkisinde yeni bir paradigma yaratmasında etkili oldu. Metropolleşme ve sanayileşme sonucu kamusal alandaki yeni hareketler; medya ve iletişim araçlarındaki gelişmeler sonucu gündelik hayattaki değişiklikler; doğunun yeniden keşfi sonucu oryantalist algıdaki dönüşümler ve dünya savaşları sonucu insanlığın yaşadığı büyük trajediler, yeni paradigmaya etki eden büyük başlıklar olarak sıralanabilir.

Metropolleşme ve sanayileşme öncelikle toplum-birey ilişkisi şeklinde yeni bir bağlam ortaya çıkardı. 20. yüzyılda insan, kendi hayatını kendi çabalarıyla şekillendirip, toplum içinde var olabilen bir sürecin içine girdi. Böylece birey, toplumları oluşturan ve düşünsel, duygusal, iradeyle ilgili nitelikleri toplum içinde belirlenen insanların her biri olarak tanımlanabilir. Öte yandan, bu ilişki kimlik olgusuyla karmaşıklaşmaktaydı. Birey kimlik arasındaki felsefi ayrıma girmeden en genel anlamda şu söylenebilir: birey kamusal alanda birkaç farklı kimliği birden taşımaya başladı. Her kimliği ayrı bir temsiliyet, sorumluluk ve işlev taşıyordu. Bir kimse sadece toplumun bir üyesi olmakla kalmayıp aynı zamanda bir ebeveyn, işçi, göçmen, bir dinin mensubu, bir politik hareketin savunucusu olabiliyordu. Bunların her biri ayrı bir kimlik olarak görülebilir. Her kimliğin ayrı gerçeği ve dili olması, öznenin kendi içinde hem çoğalması hem de çatışması manasına da geliyordu (Eagleton, 2014, s.126). Medya ve iletişim araçlarındaki gelişmeler sonucunda bilginin dolaşımındaki kolaylık bir takım çelişkileri de beraberinde getiriyordu. Bilmek isteyen özne, karşısındaki bilme nesnesi olarak bu yeni dünyanın enformasyon akışı altında ezilmişti. Artık bir yandan hem bilen hem de kendini bu araçlarla ifade ederek yeni bir bilgiyi dolaşıma sokan özne, yeni dünyanın enformasyonunu ivmeli ve yatay şekilde arttırıyordu. Günümüzde de devam eden bir paradoks olarak, bilgi bir

merkezde ulaşılmayı bekler halde sabit kalmamakta. Bir gerçeğe ulaştığımızı dūřündüęümüz anda, o bizim dışımızda bir zamanda değişmeye devam ediyor. Bu yüzden, öznenin kavradığı gerçek hep eksik kalıyor, artık mükemmel ve gerçek kavramının eşitlenebileceği bir paradigmadan bahsetmek söz konusu değil. Bauman'ın (2001: 341-342) da belirttiği gibi:

Bařka bir değişle dünya eskisinden (ya da eskiden olduğunu dūřündüęümüzden) daha değişken görünüyor. Etrafımızda gördüğümüz hiçbir biçim – ne kadar sağlam görünürse görünsün – değişimin dışında kalmıyor; Őeyler bir anda ve hiç habersiz dikkat alanımıza giriyor ve ondan sonra da hiç iz bırakmadan unutuluyor; zaman–her birinin başı ve sonu bulunan fakat ne öncesi ne de sonrası olmayan – vakalar halinde bölünüyor. İçinde yaşadığımız (hayat koşuşturmacalarımızla yarattığımız) dünya, parçalanmışlık, süreksizlik ve sonuçsuzluk ile belirleniyor.

Doğu kùltürlerine yeniden değer biçilmesi, batı medeniyetinin tıkanığı noktada kaynaklarını doğu öğretilerinden alan metafizik felsefelerin popùlerleřmesi de yarattığı çok seslilik ve alternatif gerçeklikler açasından yeni paradigmayı etkiledi. Ötekinin varlığı hem öznel düzeyinde hem kùltürler düzeyinde hissediliyordu. Artık ötekinin de bakış açası gerçeğin üzerindeydi. Gerçek ile doğrunun eşitlendiği tek-doğru anlatılar yıkılıyordu. Öte yandan, Dünya büyük savaşlar geçirmiş akılla bütünlüklü bir düzen kurabileceği iddiası iflas etmişti. Artık birey ve idealinin merkeze alındığı büyük anlatılar yıkılmıştı.

Epistemolojik yaklaşımın bu kısa serüveni toparlandığında gerçek kavramının dönüşümü açasından Şöyle bir tablo ortaya çıkar: Rönesans'la birlikte Şekillenen dünya görüşünün insanı, zihniyle ulaştığı mükemmel ve doğru bilgiyle bütünlüklü bir düzen kuracağı iddiasındaydı. Bu iddia, bir arzu nesnesi olarak varoluşunun da bir uzantısıydı ve öznesini bu yönde oluşturarak mevzu bahis dünya görüşünü yeniden üretiyordu. Fakat sonuçta beklenenin tam tersine bir saçılma oldu. Dünyanın düzenini çözmek isteyen akıl, kendini kaosun ve belirsizliğin ortasında bulurken; bütünlüklü parçaları birbiriyle ilişkilendirmek isteyen irade, her bireyin kendi gerçekliğini oluşturduğu bir yaşam alanıyla karşılaştı. Modernitenin kategorilerinde ve hiyerarşik yapılarında ortaya çıkan bu çözümler, dünyayı kavrayış biçimlerini de değiştirecekti. Birbirini dışlayan ikili karşıtlıkların yerine çoklukların bir arada bulunabilirliğinin öne çıkartılması, bir kùltürel değer olarak farklılığın öneminin vurgulanması, evrensel değerlerin yerini öznel ve yerel bakış açaşlarının alması ve gerçeğin aynı anda birden fazla alternatif tanımının olabileceğinin kabul edilmesi, yeni paradigmayı belirleyen

diğer postmodern açılımlar olarak sıralanabilirler. Söz konusu tüm bilimsel ve sosyolojik gelişmeler gerçeğe yaklaşımda iki başlıca sonuç oluşturdu.

Birincisi, artık gerçeğin tümüne egemen olmak söz konusu değildir. Çünkü bu istek, gerçeğin zaman ve mekandan bağımsız, bu dünyanın ötesinde bir bütün olarak keşfedilmeyi beklediğini ima eder. Fakat modern insan, gerçek denen olgunun kendi gözlemi sonucu ve belli koşullar altında kurgulanan bir şey olduğunu kavramıştır. Bir yandan bunu kabullendiği anda, gerçekle ilişkisi kuşkucu ve eksik olarak şekillenir. Artık, deneyimi parçalı ve süreksizdir. Bu güvensiz ve dağınık alanda birey, bütünlükle bir özne olma arzusunun da etkisiyle manipülasyona açık hale gelir. Yeni medya ve iletişim araçlarının sağladığı enformasyon akışıyla, kavradığı yeni duruma da arzularını da yabancılaşır ve neticede maruz kaldığı bilgi yığınına, mükemmel gerçeklikle eş değer görür. Mimetik olanın yerini simülasyon evreni almıştır. Jean Baudrillard'ın hipergerçek dediği olgudur bu (Ecevit, 2012: 35).

İkinci sonuç olarak da gerçeğin parçalı olması söz konusudur. Herhangi bir şey, bilinç düzeyine gelip kendini doğruladığı an tam tersini de ima eder. Büyük anlatılar yerine, her özne kendi alternatif gerçeğini yaratabilir. Bu alternatif gerçeklik ve görecelilik doğrultusunda yatay, çok sesli ve akışkan bir dünya oluştu. Anderson (1990: 256), *Gerçeklik Artık Eskisi Gibi Değil* adını verdiği kitabında, okuyucusuna postmodern insanlık durumunu açıklamaya çalışırken şöyle der:

Gerçekliğin kesin hatlarla çizilerek tanımlandığı dönemin son demlerindeyiz artık; şimdi, tüm sınırların solup silinmeye yüz tuttuğu bir çağa giriyoruz. Uluslar, ırklar, sınıflar, kültürler ve türler arasındaki sınırlar, giderek belirsizleşip daha zor seçilir oluyorlar.

Tüm bunların doğrultusunda insanlığın gerçekle ilişkisi değişirken, bireyin yükselişle başlayan sorunları büyümeye devam ediyordu. Bir önceki dönemin yazarları, insanın mükemmel ve aşkın olma arzusunun getirdiği sorunları ve insanlığın gittiği yönü sorunsallaştırsalar bile bunları ifade edecek üretim stratejilerinden yoksundular. Bütünlüklü ve tek-doğru anlatılarıyla, karşılıklarına aldıkları durumu biçimsel olarak yeniden üretiyorlar ve bu sıkışmışlıkta geçmişe romantik bir özlem duymaktan öteye gidemiyorlardı. Modern dünyanın sanatçısı ise artık yeni görme biçimleriyle, akılcı ve evrensel büyük bir düzen kurma iddiasındaki insanın parçaladığı dünyayı sorunsallaştırabiliyordu. Çünkü, parçalılık bir üretim stratejisi olarak karşısında aldığı sorunu yeni bir paradigma çerçevesinde ifade edebilen bir özelliği.

Modern dünyanın sanatçıları, önceki dönemin romantik yazarlarına benzer şekilde dünyayı bir bütünlük ve süreklilik olarak görmediler. Onun yerine, bir kopukluk, bir parça olarak yaşadılar ve algıladılar. Bu açıdan ortaklaşmalar da deneyimlerini parçalı, süreksiz, kopuk bir anlatım biçiminde aktardıkları noktada birbirinden ayrılırlar. Bu, bir bakıma modern sanat anlayışının da başladığı noktadır (Aktulum, 2004: 52).

Artık yeni bir dünya vardır. Yıldız Ecevit'in de (2012: 65) belirttiği gibi "Organik birliğin reddi ve parçalılığın benimsenmesi, göreceliğin bir anlam kategorisi olarak görülmesi, tüm mutlak anlamların/doğruların da sonu demektir. Hegelin ünlü tümcesi 'Gerçek bütündür'ü, postmodernizme daha gelinmeden modernist Adorno tersyüz etmiştir: Bütün gerçek olmayandır.". Bu yeni dünyanın başat üretim stratejisi de parçalı yaklaşımdır. Parçalı yaklaşımı temellendiren, üç dinamikten bahsedebiliriz. İlkin, içerik yerine yapıları ve biçimi temele alan yaklaşımlar. Diğer, her şeyi bir işaretler dizi olarak kabul eden ve dil olgusunu inceleyen yaklaşımlar. Üçüncü olarak da bilinç ve bilinç dışı kavramlarıyla insan zihni üzerinden hareket eden psikanalistik yaklaşımlar. Bu yaklaşımlar parçalı üretim stratejilerini incelemekte önemli bir kavramsal dağarcık sağlarken, açtıkları yeni kanallarla da bu eğilimin başat hale gelmesine de neden oldular.

### **3.2 Parçalı Yaklaşımın Kavramsal Hazinesi**

İnsanın gerçekle olan ilişkisini incelemek, hem dönemsel farklılıklar ortaya koymaya hem de insanın anlam üretme ve alımla ilişkilerini ele almaya olanak sağlar. Çünkü gerçekle ilişkinin dönüşümü bir bakıma epistemolojik tartışmaların paralelinde ilerler. Bu tartışmaların bağlamında iki soruyu temel almak mümkün. Birincisi anlamın nasıl ve nerede oluştuğudur. İkincisi ise anlamın parametreleri ve bağlamının ne olduğudur. Parçalı yaklaşımın dinamiklerini ele alırken bu sorulara verdikleri yanıtlardan hareket edeceğiz.

Gerçek, keşfedilen değil gözlemcinin konumuna, zaman ve mekanın koşullarına bağlı olarak kurulan bir şey ise ki yeni dünya bu kabul üzerine şekillenmektedir, her üretim nesnesi gibi bir yapıya tekabül etmesi gerekir. Modern dönemle birlikte bazı düşünürler, fenomenleri bir yapı olarak incelemeye ve bunlara anlam veren mekanizmaları ortaya çıkarmaya çalıştılar. *Yapısalcılık* adı altındaki bu yaklaşım, herhangi bir sistemin içindeki tekil birimleri birbirleriyle girdikleri ilişkiden,

yani birbirlerini etkileyerek anlam kazandıklarını ve ürettiklerini ortaya koyar. Anlam, parçalar arasındaki ilişkidir (Eagleton, 2014: 106). Bu yüzden parçalar neden sonuç ilişkisi olmaksızın bir araya geldiklerinde de birbirleriyle etkileşerek bir anlam ifade ederler. Oluşturdukları sistem de aslında başka bir parça olarak diğer sistemlerle ilişkiye geçerek başka anlamları üretmeye devam eder. Anlam, kurgulandığı gibi sabit de değildir. Fakat üretici tarafından parçalar arası ilişkiler yinelenerek tekrarlanabilir.

Yapısalcıların bakış açısından bir sanatçı da bir toplum da yapı üreticisidir. Yazar ortaya çıkardığı metinle, toplum ise ritüelleri, gelenekleri ve dağıttığı rollerle bir sistem üretir. Fakat sistemin parçalar arası ilişkisi üreticiden bağımsız şekilde varlık bulur ve gelişir. Bu yüzden metnin okuru haline gelen yazar gibi toplumda kendi ürettiği sistemin etkisi altındadır. Bu değişkenlik ve bağımsızlık, yoruma açık olmanın da temelini oluşturur ki ileride ele alınacağı üzere modern sanat akımlarının önemli bir dinamiğidir.

Aslında yapısalcılar, sistemleri inceleyebilmek için onları değişken unsurlardan izole etmeye çalıştılar. Saussure'in göndermeleri parantez içine alınarak göstergeleri inceleyen modern dil kuramını, dilin kendisi dışındaki nesne ve faaliyetlere uygulama çabasındaydılar. Bir mite, güreş müsabakasına, kabilevi akrabalık sistemine, lokanta menüsüne ve bir yağlı boya resme bir göstergeler sistemi olarak bakmak mümkündür. Fakat yapısalcı analiz, bu sistemin içindeki göstergelerin yani parçaların da bir niyet ve eylem barındırdığını, hiçbir ilişkinin masum olmadığı koşulunu göz ardı eder ve bundan bağımsız şekilde yapıya yoğunlaşır (Eagleton, 2014: 107). Eğer bu koşulu dikkate alsaydı, anlamda taşan ve farklılaşan bir şey hep mevcut olacaktı ve asla kapalı bir mekanizmadan bahsetmek mümkün olmayacaktı. Kapalı mekanizmalar kurma gayreti, yapısalcıların bir önceki dönemden devraldığı, yaşamın kaotik yapısını indirgemeye çalışan bir tutumdur. Bu parametreyi de göz önünde bulundurarak yapıları yaklaşmak için post yapısalcı düşünürlere ve bizzat dil olgusunu inceleyen açılımlara ihtiyaç vardı.

Dil, bir işaretleri sistemidir. Saussure'in terminolojisinden yararlanırsak bu işaretleri *gösterge*, işaret ettiklerini *gönderge*, işaret etme şeklini *gösteren* olarak ele alabiliriz. Dille anlam üretmek demek bu üçü arasında mecazi bir ilişki kurmak demektir. Gerçeklik bizden bağımsız değil dilin bu yapısı içinde içkindir. Gerçeklikle ilgili her şey, tamamıyla söylem içinde inşa edilir. Bu yüzden söylem kadar bu söylemin üreticisi ve alımlayıcısı da dilin etkisi altındadır:



Anlam fiilen dil tarafından üretilir. Önceden anlamlarımız veya deneyimlerimiz olup da bunları sonradan kelimelere sarmalıyor değilizdir: ancak bir dilimiz olduğu içindir ki anlamlara ve deneyimlere sahip olabiliyoruzdur. Bu ayrıca birey olarak yaşadığımız deneyiminde iliğine kadar toplumsal olduğunu ima eder. (Eagleton, 2014: 74)

Her insan, dil ile bilinç düzeyini kavrar ve ifade eder. Bir bakıma bireyin öznesi, dil sistemine hapsolmuştur. Öznesini kurarken seçtiğini düşündüğü inançlar, ideolojiler, amaçlar ve tecrübeler dilin belirleyiciliğinde anlam kazanır ve bu yüzden birey büyük bir dil sistemi olan toplumun etkisi altındadır (Parla, 2008: 179). Fakat toplum da, dil de bütünlüklü yapılar değildir. İlişkiler ağından her anlam başka bir şeyi de ima ettiğinden, bir alternatifler ve farklılıklar kümesi olarak sürekli değiştiğinden bu kaygan zeminde özne de, üretimi de ve bu üretimin alımlayıcısı da parçalanarak hareket eder. Eagleton'ın ( 2014: 141) açık şekilde ifadesiyle dilin bir ögesi olan her şey parçalıdır:

Çünkü göstergeleri kullanmak, aktarmaya çalıştığım anlamında dağılmasını, bölünmesini ve kendisiyle hiçbir zaman özdeş olmamasını gerektirir. Aslında yalnızca iletmek istediğim anlam için değil benim için de aynı şey söz konusudur: Çünkü dil sadece kullandığım bir araç olmadığı, benim imal eddiğim şey de olduğu için istikrarlı, bileşik bir bütünlük olduğum düşüncesinin bir kurgu olması gerekir. Kendimi ne sizin ne de kendim karşısında hiçbir zaman tümüyle mevcut kılamam. Zihnime baktığım ve ruhumu yokladığım zaman yine göstergeler kullanmak zorundayımdır ki bu da hiçbir zaman kendimle “tam bir birlik” içinde olamayacağım anlamına gelir: Bu sonradan kusurlu dil ortamının çarpıtacağı, kırınımına uğrattığı saf bozulmamış bir anlama, niyete veya deneyim sahip olduğum anlamına gelmez: dil içinde nefes aldığım için hiçbir zaman saf bozulmamış bir anlam veya deneyim olamaz.

Bir yapıyı bütünlüklü olmak yerine parçalı kabul edersek, bu onun aynı zamanda boşluklu olduğunu gösterir. Post yapısalıcı düşünürler, parçalar arası ilişkilerle birlikte, bu boşluklara da yöneldiler ve dili de bu şekilde ele aldılar. Parçaların taşıdıkları niyet ve eylem bu boşluklara doğruydur. Dile gelen, yani bir kelimeyle gösterilen her imge, bu şekilde bilinç düzeyine çıkmış oluyordu. Bilinç bu kelimeyle o imgeyi eşlerken, onun o imge dışında göstermiş olabileceği diğer her şeyden hareket ederek anlam üretiyordu. Yani anlam, kelimenin(gösterge) içinde değil etrafındaki boşlukta idi. Fakat, bilinç bu boşluğu doldurmak, kelimenin ima ettiği yokluğa yönelmek istediğinde yine o kümeden bir şeyin dile gelmesi, yine bir başka parça boşluk ilişkisi kurması gerekecekti. Böylece bir bütün olma ve boşlukları doldurma arzusu içindeyken, varılan noktada anlamın sonsuz farklılaştırıcılığı ve

erteleyiciliği ortaya çıkıyordu. Derrida'nın *difference* şeklinde tanımladığı dilsel oyundu bu (Auslander, 2002: 53).

Postyapısalcılar böylece yapısalcıların parçalar arası ilişkilerinden daha ileri giderek yeni bir açılım sağlamış oldular. Artık bütün olgulara yapı olarak değil *metin* olarak bakmaya başladılar. Barthes'ın 'her şey metin olarak görülebilir.' önermesi hem yapı fikrini geliştirmek hem de edebi olan olmayan ayrımını ortadan kaldırmak içindi. Yapısalcı yaklaşım, sistemleri inceleyebiliyordu ve bu sistemlerin gerçekleri kuran mekanizmalar olduğunu öne sürebiliyordu. Fakat onları izole ederek bir merkezleri olduğunu, diğer sistemlerle ilişkiye girmediklerini kabul ediyordu (Eagleton, 2014: 145). Bu, bütüncül yaklaşımlar benzeri dikey bir doğrultu yaratıyordu. Her şey metin olarak ele alındığında ise dünyanın Derrida'nın öne sürdüğü dilsel oyun dinamiğine nasıl sahip olduğu görülür hale geliyor ve sistemlerin sabitlikleri, hiyerarşileri sorgulanabilir oluyordu. Hayatın akışındaki bu hareket sonucu, parçalar yeni anlamlar kazanıyor, birbirlerini durduruyor, yerlerine geçiyor veya boşlukta yok olabiliyor, ima ettikleri merkez devamlı yer değiştiriyor, anlam tıpkı ışığın aynı anda hem dalga hem atom olması gibi ikircikli hale geliyordu.

Metnin İngilizce karşılığı olan 'text' kelimesi aynı zamanda dokuma kumaş anlamındaki 'textile' kelimesinin de kökenidir. Bir yazı içindeki iki kelime yan yana geldiği an, arasında dokumadaki gibi bir ağ oluşur. Yazı yazıldıkça artan kelime sayısıyla bu ağ, neden sonuç ilişkisindeki gibi lineer değil dokumadaki gibi örülerek yatay şekilde çoğalır. Hayatın akışı gereği yazım devam edeceği için bir metnin örülüşü sadece kendisiyle sınırlı kalmaz ve diğer metinlerle örülmeye devam eder. Anlam, parçalar arası ilişkiden çıktığı kabulüyle birlikte bu örgü yapısı nedeniyle bağlamsaldır (contextuality) ve diğer metinlerle devam eden ilişki nedeniyle de metinlerarasıdır (intertextuality). Böylece sınırlandırılmaz ve determinist şekilde tek doğruya götürülemez, kelimelerin sonsuz kombinasyonu dolayısıyla çoğuldur. Üreticinin ve alımlayıcının bulunduğu yazının merkezi de, maddenin matematiksel gerçekliğinin olasılıklardan birine çöküp bilinçle algılanabilir hale gelişi gibi raslantısal ve bir anlık geçici bir duraktır. Her şeyi metin olarak görmek, fenomenleri ve hayatın akışını sorunsallaştırma hususunda bu terminolojiyi sağlaması bakımından da önemli bir açılmıdır.

Bu noktada, Barthes'ın başını çektiği fikir akımlarının, her şeyin içini boşaltan ve hiçbir şey deme potansiyeli olmayan parçalı bir yaklaşım önermediğini söylemek gerekir. Parçalı yaklaşımı temellendirmek için gerekli olan gerçekçilik ve determinizm

derdi olmadan çok sesli ve açık anlatılar kurmanın, bu anlatılara yeni görme biçimleriyle yaklaşabilmenin yolunu açar (Aktulum, 2004: 52 ). Bu çerçevede söylemin üreticisi özelde sanatçı, eserinin olması gerekeni temsil ettiği iddiasıyla veya yönlendiriciliğinin öğretici olması eğilimiyle hareket etmesi mümkün değildir. Yukarıda da görüldüğü üzere, post yapısalcı fikirlerle dünyanın kaotik yapısına ve yeni sosyolojik gelişmelere yaklaşabilmenin bir yolu daha açılmış oluyordu. Hayat, makro uzaydan gündelik akışına kadar kaotik ve çok merkezli bir görüntü çizerken ve insanın altından kuşkuculuğu göz ardı edebildiği güvenli zemin yitip gitmişken, özne kendini hiyerarşik anlatılarla ifade edemezdi. Söylemiyle belirleyici olma veya bilgisinin iktidarını kurma çabası tutarsız ve beyhude bir yaklaşım olurdu. Bu yüzden post yapısalcılar anlamı daha da parçalayarak, yapıları daha da çözerek daha büyük boşluklar yarattılar. Kelimenin ve söylemin hareket ettiği veya ima ettiği boşlukla uğraşarak ikircikliği görünür hale getirdiler. Bu boşluklar, yatayda büyük bir genişlik ve çoğulluğu sağlayan daha büyük bir olasılıklar kümesi anlamına geliyordu. Bergson'ın (1913: 261) vurguladığı gibi “Kendisini bozan bir gerçeklikte kendisini oluşturan bir gerçeklik görürüz.”. Bu yapı bozumcu yaklaşımlar, tek doğru anlatıları, öteki yok sayan iktidar hareketlerini yıkan siyasi mücadelelerin de bir uzantısıydı. Modern insan, bütün olma arzusuyla birlikte birey olarak yükselirken, ironik bir biçimde bir bozguncu olarak bütünü parçalayıcıydı.

Yeni görme biçimleriyle, her şey sorunsallaştırılırken, öznenin ironik hali ve insan bilinci, bundan azade kalamazdı. Bilincin gözlemci pozisyonunun masum olmadığını açan, öznenin dil tarafından kurulmuş parçalı yapısını inceleyen psikanalistik yaklaşımlar bu şekilde derinlik kazandı. Psikanaliz biliminde Freud'un yaptığı çalışmalar bilinç ve bilinç dışı ayrımını koyarak öznenin parçalanmışlığına ilk kategorik yaklaşımı yaptı. Bu bilimin önde gelen isimlerinden Lacan ise bilinç dışının dile benzeyen gizli bir yapısı olduğunu iddia etti (Sarup, 2004: 19). Bu yaklaşım, arzu, benlik, bütünlük ve parçalılık konusunda önemli açılımlar sağladı

Bilinç düzeyinde kendimizi tutarlı olarak algılarız. Aksi halde öznenizi kuramaz ve eylemde bulunamazdık. Fakat bilinç düzeyinde her şey dilseldir. Söylemin ve eylemin üreticisi ve gözlemleyicisi özne; metinlerarası ağdaki bir metin olarak dağınık, sınırları belirsiz ve değişkendir (Sarup, 2004: 26). Kendini tanımlamak için başka söylemlere, öznelerle yani metinlere ihtiyaç duyar, aslında bilincin gözlemci pozisyonu kendi öznesi tanımlamak içindir. Özenin, söylemlerle deneyimi karşılıklı bir etkileşimdir: anlama hareketi hem karşısındaki metni, hem kendini sınırlama, diğer

metinlerin ve boşluğun etkisinden kurtulma çabasıdır. Bu yüzden, dilin etkisi altındaki öznenin gözlemci konumu masum olmayan deforme edici bir tutumdur. Öte yandan bu metin ağının bir sınırı ve sonu olamayacağı için özne aslında hep eksik kalacaktır. Birey, öznesinin bu dağınıklığını gidermek onu bütünlüklü hale getirmek ister. Bunun için dilin sınırlarından çıkıp, imgesel olandan gerçek olana geçmelidir. Fakat bu imkansız olduğu için onun yerine bütünlüklü olma arzusunun bastırılması zorunda kalır. Böylece eyleme geçen bilinçle, onu hareketsiz kılacak arzular arasında özne parçalanmış olur. Lacan, dil kuramlarıyla piskanalitik yaklaşımları bu şekilde birlikte ifade ederek özneye dair bir çerçeve oluşturur.

Bu noktada Lacan'ın yaklaşımı Derrida'nınkiyle benzerlik gösterir. Bütün olma isteğini yaşamda eyleme geçebilmek için bastırılmış olan benlik, dilin dünyasında bir göstergeden diğerine kayarak anlam üretme çabasıdır. Lacan için bu zincir üzerindeki hareket arzudur. Dil bu eksiklik hissi üzerinden çalışır. Difereence kavramı öne sürdüğü gibi kelimeler, diğer kelimeler yokluğu üzerinden dolaylı anlam kazanır, aslında içleri boştur. Bu bağlı evrende eğer tek bir gösterge bile bir mevcudu işaret edebilseydi diğer her şeyi de mevcut hale getirebilme imkanımız olurdu (Eagleton, 2014, s. 176). Böylece temel arzumuz olan bütün olma isteğini bastırılması zorunda kalmayacaktık. Aslında kültür ve insanın toplumsal yaşamı birazda bu imkansızlığın ve parçalanmışlığının uzantısıdır. Böylece dil ve toplum gibi sistemler kadar, öznenin kendisi, istekleri, söylem ve kültür üretme eylemleri de sorunsallaştırılabilir bir konuma gelir. Özneyi bu şekilde sorgulamak için bilinç dışının da durumunu ele almak gerekir.

Kültürün bize gerçek olarak sunduğu hakikatin kendisi değildir. Anlamın dışında yer alan organik varlıktır hakiki olan ve bizler bunun tam olarak ne olduğunu asla bilemeyiz, çünkü nesnenin bulunduğu çevredeki adlar dünyasında ona işaret edebilecek hiç bir gösterge bulunmaz. Hakikat, bilincimizde kavranabilir olmaktan uzaklaşmıştır ve bildiğimizi sandığımız gerçeklikle olan ilişkimizi zedelemek ve alt üst etmek için durmaksızın geri döner. . .Kaybolmuş fakat kendisinden kaçış olmayan organik varlığımıza ait hakikatin o bildik etkisi, tam olarak tanımlayamadığımız bir tatminsizlik duygusuyla ortaya çıkar. Artık organizma ve gösteren özne arasında bir boşluk vardır ve işte bu boşluktan arzu doğar. Lacan'ın deyişiyle arzu, kayıp hakikatin emaresi olan o boşluğun neticesi olması ve dolayısıyla bitimsiz oluşu nedeniyle yapısaldır da. Arzu her ne kadar bilinçaltımızdan da doğsa, pek çoğumuz çeşitli nesnelere bağlanır, onları arzularımızın merkezi haline getirir ve böylece tekrar bir bütün olabileceğimizi, özne ve kayıp hakikat arasındaki uçurumu kapatabileceğimizi umarız. Oysa bunu başaramayız. (Belsey, 2013: 138)

İnsanın varoluşunun, organik varlıktan kültür ve toplum içinde yaşayan özneye giden süreci dil olgusu üzerinden ele alan Lacan, bilinçdışını bir metin gibi ele aldığını

söylemek mümkün. Ona göre bilinçdışı “gösterilenin gösterenin altına kayması, anlamın sürekli solması ve kaybolması, pek anlaşılmayan ve nihaî sınırlarını hiçbir zaman yorumlamaya teslim etmeyen ‘modernist’ bir metin[dir].” (Eagleton, 2014: 190).

Gerçek, Lacan için de Platon’un öne sürdüğü gibi bu dünyanın dışındadır. Fakat Lacan diğer post modern düşünürler gibi onun bilinçle kavranamayacağını söyler. Bu yüzden birey, kendi gerçek varoluş bilgisini de bilinçle kavrayamaz ve öznesini bu bilgiden bağımsız ama sanki böyle bir eksiği yokmuş gibi bir tutarlılıkta kurmaya çalışır. Fakat bilinç dışındaki bu alan, öznenin tutarlılığını, zaman ve mekanla ilişkisini bozar ve süreksizleştirir. Bu geri dönüşler özneyi istikrarsızlaştırır ama bu istikrarsızlık günümüzde artık sanatın bir dinamiği, bir üretim stratejisi olarak görülmektedir. Benliğin parçalılığı, öznenin gerçekle olan eksik ilişkisi, piskanalizle birlikte normal dışı bir olgu değil varoluşun temeli olarak görülmeye başlanmıştır. Neticede, dünyadaki gelişmelerden bağımsız olarak parçalanmışlık varoluşsal bir özellik halini de almış ve üretimin bir dinamiği olarak görülmüştür. Beliz Güçbilmez (2005: 151), bir kişilik bölünmesi durumu olan şizofreni üzerinden bu durumu işaret eder:

Şizofreninin giderek içinde yaşanan dönemi niteleyen bir terim olarak kullanılması da postmodern kuramsal alanın malzemelerindendir. Şizofren kişinin geçmişiyse, birbirinden kopuk anlar dışında bağlantı kuramaması ve bu nedenle süreğen ancak kesintili bir şimdide yaşaması kültürel bir şizofreni tanımlaması için ortak ölçütlerdir. . . .Metni kesintiye uğratan parçalanma salt fiziksel bir parçalanmaya değil, zihinsel ve zamansal bir parçalanmaya da atıfta bulunmaya başlar.

Birey, bireyin kurduğu özne, öznenin çevresi, bu çevresini bilinciyle kavramasını sağlayan dil; hepsi birer yapıydılar. Tüm bu yapılar, tıpkı bir metni oluşturan kelimeler ve aralarındaki boşluklar gibi parçalar ve boşluklardan oluşuyordu. Tüm bu parçalar ve bu parçalardan oluşan yapılar birbirleriyle ilişki halinde sonsuz bir yazım içindeydiler. Bu hacim ve hareket, kaosun genel bir resmiydi ve bu resim karşısında modern insan dehşete düşmek yerine kendine yeni ifade biçimleri bulabilirdi. Parçalı yaklaşımlar, bu resme bakmakla uğraşan açılımları kendi dinamiği olarak gördü. Böylece teori ve pratiğin birbirini desteklediği bir durum oluştu. Derrida’nın öne sürdüğü dilsel oyun, gösteren ile gösterilen arasındaki temsiliyet bağını kırıyordu. Bu mimetik olana bir meydan okumaydı ve altmışların

sonundan itibaren bu görüşü destekleyen çalışmalarla bir dinamik olarak daha da ağırlık kazanıyordu (Güçbilmez, 2005: 30). Postyapısalcılar, dünyadaki değişikliklere paralel şekilde söylem üretmenin, yeni anlatılar oluşturabilmenin yolunu açıyorlardı. Büyük bir dil yapısı olan toplumun bireyi kurguladığı görüşünün ağırlık kazanması, özgürleşme ve başkaldırı hareketlerine yen bir açılım sağladı. Birey söyleminde önce verili dili karşısına almalı ve kendi dilini oluşturmalıydı. Ayrıca bu metinler arası düzlemde hiçbir söylem kendini nihai ve belirleyici iddia edemez; etkilediği ve bozuma uğrattığı önceki söylemler gibi kendi de var olduğu an değişmeye ve çözülmeye mahkûmdur. Parçalı varoluşlarıyla üretici ve alımlayıcının özneleri de artık bu süreçlere dâhildir. Parçalı yaklaşımların başat üretim stratejisi haline geldiği sanat akımları, bu dinamikler çerçevesinde temellendi.

### **3.3 Yeni Gerçeğin Doğrultusunda Sanatta Parçalı Yaklaşımlar**

Nurdan Gürbilek (2010: 49) ‘Yer Değitiren Gölge’ kitabında “Öznenin kendi öznelliğini bile tehlikeye atabildiği, çünkü zaten tehlikede olduğunu anladığı noktada başlamıştır asıl modernizm... üsluptan çok, yaşantının dilinden, dilin yaşantısından söz edebileceğimiz evredeyiz artık.” der. Özetle, İnsanlığın altındaki güvenli zemin çekilmiş ve gerçeğe bağlantısı görmezden gelemeyeceği karmaşık bir hal almıştı. Ekonomik ve siyasi gelişmeler sonucu devrimlerin, ideolojilerin yarattığı hayal kırıklığı karşısında kendi içine kapanan birey, her şeyin pozitivist ve evrensellik ilkesi doğrultusunda iyiye gittiğini işaret eden gelecek fikrine karşı çıkıyordu. Bu nedenle, söylemini bir gelip geçicilik olarak şimdiki zamanda kurup, kendisini çevreleyen dünyayı ise sonsuz bir düzensizlik imgesi olarak sunmaktadır. Parçalı bir yaklaşımla, modern dünyanın yarattığı ve bireyin içerisinde bulunduğu bunalım, çatışma ve kopukluk sanatsal yapıt içerisinde dile getirebilir hale gelir. Modernite çoğu eleştirmenin de belirttiği gibi; bir boşalma ve parçalanma hareketi, dilsel bir oyunbazlıktır (Aktulum, 2004: 62). Bu, öznenin dünyayı gördüğü halden üretimine biçtiği paydır. Sanattaki akış, antik çağın tragediyalarında yaşanan çatışmalardan, neo-klasik çağın romantizm akımında bütüncül yaklaşımların gölgesinde kişisel düalizme ilerlerken, modernle birlikte ikilikleri aşan, ancak ‘çoğul’ diye adlandırabileceğimiz parçalanmalara doğru yönelmiştir (Güçbilmez, 2005: 96).

Gerçekçiliğin dönüşümü sanatta modern ve postmodern olan arasındaki ayrımı da etkiledi. Yeni dünya düzeniyle bazı sanatçılar için gerçekçilik sorgulanan bir akım

oldu. Çünkü onlar için sanatta gerçekçilik, göstergelerin birbiriyle ilişkisini göz ardı ediyor, onları sadece temsil eden bir unsur olarak dışarıda bir noktaya bağlayarak kullanıyordu (Belsey, 2013: 138). Örneğin, resim yapıtı referansını duyularla deneyimlenen dünyadan alıyor ve değerini, alımlayıcısıyla ilişkisini bu mimetik estetikten alıyordu. Roman anlatısı, olması gerekeni gösteriyor, mekanı ve zamanı gündelik deneyimimizdeki gibi sürekli ve bütünlüklü kuruyordu. Modernizmdeki akımlar, bunun kandırmaca olduğunu söylerken bir yandan da gerçeğe ulaşmanın imkansız olmasından kederlenen, bütünlüğe özlem duyan bir yaklaşımdaydılar. Postmodernizmde ortaya çıkan akımlar ise bu imkansızlığı bir olanak olarak görmeleriyle bir önceki dönemden ayrılırlar. Bu bakımdan, göstergelerden yeni bir dil yaratabilmenin, özgün yapılar ve kurallar kurabilmenin olanağıdır gerçeğin parçalanması.

Tarihsel avant-garde akımların ortak yanı, doğalcılık ve gerçekçiliğe karşı çıkmalarıdır. Ortaçağdan bu yana hiç tartışılmadan süregelen, sanatın doğayı ve yaşamı bağlılıkla yansıtmaya görevi, ilk kez bu dönem sorgulanır. Gerçekçi yansıtmaların yerini alan seçenekler çeşitlidir. Dışavurumculukta öznellik adına gerçekliğin çarpıtılmasına, gerçeküstücülükte bilinçaltı içeriğinin kendiliğinden sanat yapıtına ökülüşüne, fütürizmde doğa yerine makinenin yüceltilmesine tanık oluruz. Dadacılık ise gerçeklikle sanat yapıtı arasındaki tüm bağları ortadan kaldırır. (Candan, 1994: 90)

Modern sanatçı, kendi varoluşu ve öznesiyle ilişkisinden hareketle de sanatsal üretimine pay biçti. Psikanalitik çalışmaların parçalı yaklaşımlarla kesiştiği noktadır bu. Bireyin varoluşunu nasıl gördüğü, yapıtın varoluşunu belirler ve etkiler. Birey, varoluş ve öznesi arasında bir boşluk olduğunu, öznesinin parçalı olduğunu kavramışsa, yapıtı da parçalı hale gelecektir. Yapıtın kopuk parçalar halinde ortaya çıkışı, her zaman sanatçının bilinçli tercihi olmayabilir ama özne skolastik düzenden ve hatta daha ileri giderek her şeyi bir düzene koymaya düşüncesinden kopmak isteğinin dışı vurumu olarak yapıtını sezgisel şekilde parçalı kurabilir (Aktulum, 2004: 25)

Tüm bunların çerçevesinde, gerçek kavramının dönüşümü yeni paradigmayı şekillendirdi. Artık bütüncül yaklaşımların egemenliğinden bahsedemeyeceğimiz bir evredeyizdir. Parçalı yaklaşımlar, hem yeni paradigmanın başat hale getirdiği bir üretim stratejisi hem de başta metinler olmak üzere sanat eserlerini bu şekilde yeniden değerlendiren geriye doğru bir okumadır.

Özel olarak 20. yüzyılda postmodern yazıma odaklandığımızda, gerçekçilikten bağımsız olarak dış dünya ile iç dünyanın harmanlanması, özgün bir zaman ve mekan

kurulması olduğu söylenebilir. Sanatçının yarattığı özgün gerçeklikte, duyuyla algıladığımız görüngüsel dünyaya yabancılaşırız. Yapıtın kendine has dünyasını anlamak için mimetik yaklaşımdan yararlanamayız, onun yerine yapıtın dünyasının kurallarını çözmeliyizdir. Yeni estetiğin postmodern temsilcisi Susan Sontag, “bir konuşma, hareket, davranış ya da nesne en dolaysız, en yararlı, en duyarsız ifade tarzından ya da dünyadaki varoluştan ne zaman belli bir sapma gösterirse, bunlara biçime sahip şeyler gözüyle, hem özerk hem de örnek şeyler gözüyle bakabiliriz.” der (Ecevit, 2012, s. 36). Artık metin yazımı, temsiliyet kaygısı taşımayan bir yapı kurma meselesidir. Fakat bu yapılar, merkezinde sanatçının ideali ile bulunduğu, alımlayıcısını da buraya yönlendiren kapalı mekanizmalar değil, tam tersine değişmeye tabi açık yapıtlardır.

Parçalı yaklaşımların temel göstergeleri olarak, metinlerarasılık, somut ve soyut yer değiştirmeler, kavramları ve kuralları sounsallaştırarak eklektik özellikler sıralanabilir. Bu çalışma kapsamında Sevim Burak oyunlarını incelemek adına, yaklaşımın ön plana çıkardığı *parça* özelliğinden hareket edilecek. Bu özellik, teknik olarak yapıtın parçalardan oluşan halini görünür kılma ve yapıtın kendisini tamamlanmamış bir parça olarak sunma biçimidir. Parçalar, yeni anlamlara olanak sağlayan montajlamalara, kolajlara ve en önemlisi de boşluklara yer açar. Süreksiz ve eksik bir hali ima eder. Bu konumlarıyla birbirlerini kesen, yıkan, tamamlayan yer değiştiren bir ağ halini alırlar. Böylece yapıtın *parçalılık* özelliği ile bu çalışmada dile getirilen yeni paradigmanın biçimsel ve estetik ilk adımı atılmış olur. Üretici tarafından *parçalılık* şu şekilde ortaya konabilir:

Tekil bir ben yaratma zorunluluğundan kendini kurtarmak, dünyanın bütüncül bir gösterimini sunmak ilkesini sarsmak, katı kurallarla belirlenmiş, düzgülenmiş yazınsal türleri parçalamak; görüntüler karşısında yazarın tam bir özgürlükten yararlanması, farklı iklimleri karıştırarak yeni, ülküsel bir dünya yaratması, çizgisel bir söyleme yazarın karşı çıkması, bir çok seslilik alanı yaratması ve böylece yaratısının tüm iplerini elinde tutan, tanı konumundaki bir öznenin parçalanmasıdır. (Aktulum, 2004: 36)

Parçalılık, 20. yüzyılda farklı sanatların odağındadır. Resim alanında kübizmin sonuçlarından biri, bitmemişliktir. Maurice Blanchot, yeni müzik üzerine yaptığı incelemede ortaya çıkan akımlar doğrultusunda yapıt kavramının müziğin dışına itileceğinden, müziğin tamamlanmayı amaçlamayan deneysel bir evreye girdiğinden bahseder. Charles Du Bos 1923 yılındaki tespitinde parçalı anlatılara ihtiyaç duyan ve



bunu aç bir şekilde talep eden yeni bir okuyucu kitesinden söz eder (Aktulum, 2004, s. 170). Günümüze yaklaştıkça modern insanın parçalanmışlığını ve günlük hayatın enformasyon hızını düşündüğümüzde parçalılık hem sanatçı hem alımlayıcı açısından çok daha görünür bir olgu halini almıştır. Bir sonraki başlıkta, Sevim Burak oyunlarına eğilmeden önce parçalı yaklaşımların belli başlı estetik ve teknik özelliklerini edebiyat ve tiyatro metinleri üzerinden göstermeye çalışacağız.

## 4. EDEBİYAT ve TİYATRO METİNLERİNDE PARÇALILIK

### 4.1 Edebiyat Metinlerinde Parçalılık

Bu bölümde *parçalılık* özelliğinin, edebiyat yazımı üzerinden açıklanmasının başlıca iki nedeni var. İlkin, parçalı yaklaşımların postmodern romancıların üretim stratejilerinde ve dolayısıyla roman kuramlarında diğer sanat dallarına nazaran çok daha net görünür olmasıdır. Hatta kavram olarak diğer sanatsal alanlara edebiyat alanından transfer edildiğini söylemek mümkündür. İkinci olarak, araştırmanın konusu olan Sevim Burak'ın oyun yazımı, onun edebi yönünden çok fazla beslenmiştir, daha doğrusu kendisi türler arası farklılara meydan okuyan postmodern yaklaşımı sahiplenmiştir ve bu yüzden türlerin dayattığı geleneksel kurallar dışında üretim stratejileri geliştirmiştir.

Gerçek kavramının dönüşümü, dünya düzenindeki değişiklikler ve insanın kendi varoluşuyla ilgili bilgisindeki yeni eşikler yazarların metin üretimindeki yaklaşımlarını etkiledi. Çünkü değişen bağlam, yazarın bazı tercihlerini manasız kılarken, bazı yeni imkanlar da sunuyordu. Parçalılık bu değişimi görünür kılan yazım stratejileri ve metin özelliklerinin önemli bir koludur. Parçalılık, metinle birlikte yazar ve okuyucu üzerinde de etkili olmuştur. Halihazırda her şeyi metin olarak gören ve anlamın izini metinler arası ilişkide süren postmodern yaklaşım da bu üç öğeyi yani yazar, metin ve okuyucuyu kapsayacak şekilde kendini kurar.

Bütüncül bir yaklaşımla üretilen metinler, kuşkulardan arınmış bir güvenle, savrulmadan, zaman ve mekan sürekliliğini koruyarak, okuyucunun da beklentisinin bu olduğundan hareketle tek-doğru anlatılar oluşturularak yazılmışlardır. Metnin alt parçaları –bunlardan birer metindir- bir neden sonuç ilişkisiyle, ana ve yan olacak şekilde bir hiyerarşiyle ve tüm bu ilişkileri gizlemeyi hedefleyen doğadan ilhamla ortaya çıkmış bir ahenkle birleştirilir. Bu düzenli ilişkiyle birlikte tüm bunların arkasında -merkezinde-, tanrı-özne ve onun bu mekanizmayı kurma amacı olan ideali yani metinden çıkarılması gereken anlam vardır. Yeni paradigmada yazar, bu şekilde iktidarını kurabileceği, belirli ve temsili bir üretimde bulunamaz. Çabası, varoluşu

gereği yine bu yöndedir fakat gerçeğin tamamını bildiğinden kuşkuludur, söylediği her şey hemen aksini de ima eder; kelimelerinin, anlatılarının içi boştur ve yazar onlara her baktığında başka anlamlar yükler. Yazar, ne metin üzerinde ne de yazdığı metin aracılığı ile okur üzerinde iktidar kurabilir. Anlatı, yazarla birlikte yaşayan bir organizma gibi ya da yazar anlatısıyla birlikte postmodern bir metin gibi davranarak birlikte açık bir süreç oluştururlar. Nurdan Gürbilek (2010: 96) karşı karşıya kaldığımız bu durumu şöyle açıklar:

Yazıda tamlığı, keskin bir aydınlığa ulaşma isteği tam karşıtını doğurmuştur sanki: Kusursuz olabilmek, daha ötede bir tamlığa ulaşabilmek için anlatıyı sürekli parçalanmak, yeniden kurgulanmak, kendisine yeni dayanaklar aramak zorunda kalacaktır. . . . Okurun önünde iki yol birden açılır bu yüzden. Hem bir öykü vardır; hem de bu öykü kendisinden kuşkuya düşer, yazıya olan inancın kendisini sorun eder, bu yüzden de kesintiye uğrar, yitip gitme tehlikesiyle karşı karşıya kalır.

Böylece parçalanmış yapı, eksik bir metin oluşturmuş olur. Eksik metin; öznenin, varoluştan daha eksik kurulması veya bilginin, gerçeğin tamamına ulaşamayarak eksik kalmasına benzer bir durumdur. Bu, insanlığın postmodern dönemde idrak ettiği bir dünya halidir. Bunun uzantısı olarak da yazarın ürettiği eksik metin, bir çaresizlik değil yapısal bir tercihtir. Parça, bir bitmemişliği ima eder. Bitmemişlik, kurulan yapı ile onu kurma felsefesinin kesiştiği noktadır. Bu yüzden postmodern dönemde metin değerini parça olmasından alır ve parçalı yaklaşımlar başat üretim stratejisi olurlar (Aktulum, 2004: 14). Bu bağlamda Yıldız Ecevit'in (2012: 29) postmodern yazar için yaptığı tespitler, bu üretim stratejisinin genel çerçevesini de bize verir:

Yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır artık. Avangardist-modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/kolaj teknikleriyle bir patch-work dönüşür. Görecelendirilmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık biçimde birbirine karşı. . . . Neden sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde yolculukları kurguluyordur yazar artık. Dış dünyayı teke tek yansıtan kontuarları belirgin bir gerçeği sarsılmaz bir güvenle sunan geleneksel mimesis-katharsis estetiğın de sonudur bu. Sanatçı; tam olarak kavrayamadığı, bu nedenle de doğrudan yansıtmının söz konusu olamayacağı bu yeni gerçekliği dile getirmenin yollarını aramakta, onu sezgi/düş gücü aracılıyla biçim kıvrımlarında yeniden üretmeyi denemektedir.

Parçalı üretim stratejisi, bir bakıma yazarın kendine ve üretimine uyguladığı bir yapı bozumudur. Sonuçta birey kendini ifadesiz bırakmak istemez, ama idrak ettiği

yeni gerçeklik paralelinde bir ifade şekli arar. Bunun için yapabileceği teknik tercihlerden biri eserin bir üretim nesnesi olduğunu okuyucuya hatırlatmak ve bu üretim şeklini, yapının nasıl kurulduğunu okuyucuyla paylaşmaktır. Gerçekçi metinlerde yazar, doğadaki mekanizmaların görünmez işleyişi gibi kendini gizler. Böylece metnin okuyucu üzerinde bir otorite kurmasına neden olur. Bütüncül yaklaşım içindeki yazar, tahakküm ilişkisinin farkında değildir. Çünkü bu dikey ilişkiyi ve kendi pozisyonunu doğal karşılar. Bunu sorunsallaştıracak ve büyük oranda bundan vazgeçecek olan postmodern yazardır. Postmodern yazar, kendini gizlemekten vazgeçtiğinde okuyucuya önemli bir imkan sunar: metnin mutlak hakikatin göstergesi olmadığı görünür olur (Eagleton, 2014: 179). Okuyucu, eleştirel bir pozisyon kazanır, her şeyin farklı olabileceği ihtimalinden hareketle kendi yorumunu yapabilir, yapısı görünür olan metnin parçalar arası ilişkisini ve parçaların vurgusunu değiştirerek yeni bir anlam oluşturabilir. Yazar, metin ve okuyucu arasındaki bu yatay ilişki, postmodern yazımın, postyapısalcılıkla kesiştiği önemli bir noktadır. Bu teknikle metin çoğul anlam kazanır.

Yapı bozumu için, yazarın yapabileceği diğer bir teknik tercih, anlatıya müdahaleleridir. Postmodern yazar, geleneksel yaklaşımlardan farklı olarak anlatı tam kendi yapısı içinde düzen kazanırken, akışını tamamlayıp bütünlüğe ulaşacakken müdahale eder. Anlatıyı muhtemel sorularla, şüphelerle, başka anlatılarla veya anlatmayarak kesintiye ve sapmalara uğratar. Böylece okuyucu nezdinde oluşan yapı çözülmeye, eksik anlatılar(parçalar) birbirleriyle kaygan bir ilişki kurmaya hazır hale gelirler. Yazar, hikayenin içinden veya dışından geliştireceği bu müdahalelerle, eserini hayatın kaotik yapısının bir uzantısı haline getirmiş olur.

Yazar, metnin bir kurmaca olduğunu hatırlatabilmenin, anlatısını eksik bırakabilmenin rahatlığı içinde kendini ifade edebileceği yeni bir kanal bulmuştur. Fakat bu teknik üzerinden içeriği, karakterleri, onların kurgusunu tekil, belirli ve kapalı bir biçimde kurarsa, kendi yaşam deneyimine karşı yine tutarsızlık içine düşmüş olur. Çünkü dilin sınırları içinde her şeyin kaygan bir zeminde olduğunu hisseder. Bilinç düzeyindeki her şeyin boşlukların içinde hareket ederek açık ve değişken hale geldiğini, zaman ve mekan ilişkisinin süreksizleştiğini deneyimlemiştir. Ayrıca, ötekinin varlığının gölgesi artık kendi gerçeğinin üzerindedir. Hiçbir hakikat tek bir bakış açısının merkeze alındığı ve ötekilerin görmezden gelindiği bir anlayışla kurulamaz. Bu yüzden, oluşturduğu karakterlerinde metin içi rolleri değişkendir. Kurgunun kahramanı iken anlatıcısı haline gelebilir. Olaylar, farklı karakterlerin

gözünden farklı anlatılabilir. Karakterlerin zaman ve mekanla ilişkilerinde sıçramalar, tutarsızlıklar yaşanabilir. Anlatılanların, öne sürülen şeylerin doğruluğu konusunda okuyucu şüpheye düşmeye başlar:

Hiçbir şeyin sağlam bir anlam temeli üzerinde oturmadığı bu kaygan/geçişimli oyun ortamında yazar da, anlatıcısı da, anlatı kişisi de aynı özelliği taşırlar; her türlü değişimin/dönüşümün/takasın olası olduğu bir ortamın varlıklarıdır onlar. Geçmişin güvenilir/sağlam/ağırbaşlı yazarı, yerini ağırlık/bilgelik sergilemekten hoşlanmayan, yaşamın anlamı konusunda kuşku dolu olan ve okurunu yönlendirmeyi aklından bile geçirmeyen oyunbaz bir kurgu sanatçısına bırakır. (Ecevit, 2012, s. 144)

Bu oyunbazlık, yazarın okuyucuya, okuduklarını doğrulamaya çalışmaktan daha farklı bir şey yapmasını öneren bir davettir aynı zamanda. Bu estetik oyun, yine iktidar kurmayı engelleyip her şeyin yatayda genişlemesini sağlayacak bir üretim stratejisidir. Yazarın öznesi farklı anlatıcılar, farklı hikayeler üzerinden parçalanırken, okuyucu da bir takım özdeşleşmeler ve bunların yıkılması doğrultusunda boşlukları doldurarak ilerleyip bir anlamda anlatının yazarı pozisyonu alır. Dilde göstergelerin ve gösterilenlerin arasındaki yer değiştirme oyunları gibi yazar, okuyucu ve karakterler arasında bir kayma yaşanır. Bu, parçalılığın önemli bir etkisidir. Eagleton (2014: 152), bu yer değiştirme oyununda tarafların üzerine düşeni şu şekilde tanımlar: “Yazıda yapısal anlamın diktatörlüğü, dilin serbest oyunuyla bozulabilir; yazar/okuyan özne tek bir kimliğin deli gömleğine bürünmekten kurtulup darmadağın benliğin vecdini yaşayabilir.”. Bu aynı zamanda sanatsal deneyimin gündelik dışına çıktığı alandır.

Dilin bireyi ve gerçeği kurma durumu, yazarı bununla hesaplaşılan veya buna meydan okunan dilsel oyunbazlıklara yönlendirmekle sınırlı kalmaz. Bireyin, kendisinin bilincine dil ile varması fakat hakikatin bilinç dışında kalması veya Derrida'nın kastettiği şekilde kelimelerin anlamlarının çevresindeki boşlukta olması gibi olguların da postmodern romanda etkilerini görmek mümkündür. Parçanın bitmemişlik hali bir kez daha, bu sefer dilsel bir unsur olarak devreye girer. Çünkü metnin anlamı da, tıpkı bireyin öznesi gibi her zaman kaygan bir yanı olan dilin ürünüdür (Eagleton, 2014, s.83). Derrida'nın iddiasında olduğu gibi metnin anlamı, yazar nezdinde de devamlı boşluk içinde hareket halindedir. Anlatının kesintiye uğradığı, yazımın yoklukla karşılaştığı bu nokta, postmodern roman için yapısal tercih olarak daha da önem kazanır. Çünkü Kubilay Aktulum'un (2004: 87) belirttiği gibi “Anlam, kesintiye uğratılan metnin sürekliliğe yeniden dönmeyi beklediği anda

oluşur; metin çizginin koparıldığı anda da henüz söylemediği, ancak kapalı olarak akla getirdiği anlarda da anlam üretir.”. Böylece yazmanın da okumanın da söylenmeyen, söylenemeyen üzerine odaklandığı bir noktaya varırız. Söylenemeyenin varlığı, çoğul anlamın ve yorumun dinamiği haline gelir. Anlatı, dile geldiği anda paradoksal biçimde dile getirilemeyenin aracı halini alır. Postmodern yazar ve okuyucuyu anlatıya basıp, dile gelemeyene sıçratan ve yapıyı kurcalatan arzu bu durumdan çıkar.

Metnin içi ile dışı arasında, metne giren ile giremeyen arasında hep bir gerilim vardır. Şunu hisseder okur: Bütün bunlar birer metindir, yazıdır; ama aynı zamanda yazıda var edilemeyen bir şeyler hep kalacaktır. Bir dış vardır çünkü; yazının söylemediği, anlatılamayan, metne giremeyen, girdiği an metinselleşen, metnin içine ancak bir yokluk olarak taşınabilen şeyler. (Gürbilek, 2010, s.101)

Postmodern yazar, kendi öznesinde bölünmüşlüğe meydan okumak ve bireyindeki rasyonalist eğilimlerden kurtulmak ister. Bu, Bilinç dışının kapılarını açacak, anlatısına yansıtacak bir teknik arayışı anlamına gelir. Çünkü hakikat, öznenin bilinçle kavradığında değil, bilinç dışında, dilin sınırları içindeki zihnin kontrolünü yitirdiği noktadır. O yüzden anlatısında zihnin kontrolü dışına çıkarabileceği alanlar yaratmaya çalışır. Bilinç akışı tekniği bu bağlamda ortaya çıkar. İlk kez psikolog William James tarafından insan düşüncelerinin yarı bilinç halinden bilinç düzeyine çıkışını gösteren bir zihinsel durumu açıklamak için kullanılan bilinç akışı terimi 20. Yüzyıl romancıları için önemli bir esin kaynağı olmuştur (Parla, 2008: 170). Postmodern yazar, bu teknikle düşünce akışını bilinç düzeyine yani dilin sınırlarına hapsolmeden ortaya saçma, belleğinin gizli odaklarına ulaşma ve bir serbest çağrışım dizgesi oluşturma olanağı yakalar. Bu şekilde ortaya çıkan metin, dilin klasik akışı ve mantığın neden sonuç ilişkilerinden uzak, bir parçalar mozaiği halini alır. Geleneksel üretim yaklaşımları yapı bozuma uğratılmıştır. Yazarın üretimi, rüya görme deneyimiyle benzerlik göstermeye başlar. Her türlü yoruma ve esine açık hale gelir. Böylece yazar, okuyucuyu daha tekinsiz ve belirsiz bir oyuna davet etmiş olur. Hiçbir referansa ve merkeze yaslanmadan gelişen bu sürecin devamlılığını sağlamak yine yazara düşer, bilinç akışı tekniğinin rüyadan ayrılan ve bir anlamda sanatsal eyleme yaklaştıran noktadır bu. Postmodern romancılar, neden sonuç ilişkisinin ve kronolojinin yerine bilinç akışını koysalar da, bütünlüğü sağlamak için *leitmotifler* kullanırlar. Ritim olarak çevirebileceğimiz leitmotif, zaman zaman yinelenen, arada bir görünen ve kaybolan izlekler, imgeler ve simgelerdir. Bu noktada bu ritim ve tekrar

öğelerinin, bir teknik açımdan daha bahsetmekte fayda var. Bilinç akışında, anlatıya bir akış kazandıran bu ritimsel unsurlar, yazarın gündelik anlatısında ise araya girerek ve tekrarlanarak sürekliliği bozarlar. Gerçekçi olma eğilimindeki söylemi çarpıtmaları ve onun bir yapıntı olduğunu açığa vurmaları bakımından postmodern romancılar için önemli bir araçlardır.

Parçalı yaklaşımla romanını yazmak isteyen yazarın karşısına tüm bu teknik ve estetik tercihler sonucunda iki ana kulvar çıkar. Birincisi, parçalar arası yapısal ayrımın net olduğu, her şeyin eklektik durduğu, montaja ve kolaja olanak veren, anlatım katmanlarının oluştuğu romanlardır. Bu üretim stratejisiyle yazılan romanlara Joyce'un, Musil'in, Oğuz Atay'ın metinleri örnek verilebilir. İkinci ana kulvar ise, Kafka'nın, Canetti'nin Yusuf Atılgan'ın romanlarında görebileceğimiz yaklaşımlardır (Ecevit, 2012: 44-45). Bu teknikte, parçalar görünür kılınarak anlatı parçalanmaz. Daha anlatı içi yöntemlerle, dilin, ifadenin tekinsizliğinden yararlanır. Bu tekinsizlik bir anlamda kelimelerin anlam kazanmak için boşluğa hareketinden, göstergeler arasında yer değişmelerden, kaymalardan yararlanan yabancılaştırıcı bir etkidir. Böyle bir anlatı, mantığın olağan akışı dışında, neden sonuç ilişkilerini karşılamayan ve mekan-zaman boyutu başkalaşmış bir çizgi izler. Buradaki yabancı ve absürd estetiğe tuhaf, acayip ve garip anlamlarını içeren *grotesk* demek de mümkündür. Bu çalışma kapsamında incelenecek Sevim Burak oyunları, yaklaşım olarak ikinci ana kulvara yakındır. Fakat birinci türden örneklerde bulmak mümkündür.

Bu kulvarlardan ilerleyerek ortaya çıkarılan metin, yazar için de okuyucu için de bir son durak değildir. Yazarın, okuyucuyu davet ettiği oyun kapalı devre bir mekanizma olarak düşünülemez. Bu yüzden parçalanmış anlatının, ilişkiye ve değişime açık hale geldiğinin altı çizilmelidir. Bunu takip edebilmenin en iyi yolu okuyucu deneyiminin nasıl şekillendiği ele almaktan geçer. Postmodern dönemde okuyucu tarafı, salt etkilenmesi ve yönlendirilmesi gereken pasif bir uç olarak düşünülmez. Üretim stratejisinin, yazarın yapı kurma gayretinin daha en başında varlığını hissettiren, dolayısıyla denklemin dışlanamaz ögesidir. Ayrıca parçalı yaklaşımı bu denklemlerle ele almak, Sevim Burak oyunlarını oynamadan önce okuyucusu olacak oyuncu ve yönetmen deneyimi içinde yol gösterici olacaktır.

Barthes, eleştirinin amacını incelediği bir yazısında önemli olanın anlamı çözmek değil yapıntı kurallarını ve sınırlarını belirlemek olduğunu söyler. Aynı şekilde eleştirinin kabule etmesi gerekenin, yazmak denen şeyin dünyaya bir anlam getirmek değil; anlam oluşturmaya olanak veren bir yapı ortaya çıkarmak olduğunu

belirtir (Barthes, 2009, s.76). Bu yaklaşımla Barthes, bir bakıma postmodern yazar ve okuyucu deneyiminin de tanımını yapmış olur. Yazarın sabitleyebileceği şey anlam değil, estetik ve teknik tercihlerini yapabileceği yazınsal alanın kuralları ve sınırlarıdır. O bir alan içinde, çitlerle çevrili bir parkta oynayan çocuk gibi bir deneyim yaşar ve okurla eseri paylaşır ki benzer bir deneyimi o da yaşayabilsin. Okurun yapması gereken, yazarın deneyimini değil parkın sınırlarını keşfetmektir. Umberto Eco, oyunda kalmasını bilen bu tip okurdan, yazarın olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken bu dünyayla ilgili her şeyi söyleyemeyip, belli şeylere değinebildikten sonra kalan bir dizi boş alanı doldurması için işbirliği yapmasını istediği *örnek okur* olarak bahseder (Eco, 2013, s. 13). Demek ki, postmodern yazar, yazma esnasında parkta tek başına oynayan çocuk kadar yalnız değildir, kendisiyle anlamı oluşturma konusunda ilişkiye girecek bir örnek okuru düşler. Bu aynı zamanda öznenin üzerine düşen ve onun kendini merkezde mutlak hissetmesine engel olan ötekinin gölgesidir. Burada yazarın parçalı yaklaşımla yazmasının önemli bir etkeni ortaya çıkar. Yazar bir yandan yazma eyleminde bulunurken diğer yandan yarattığı eseri sınayan okuyucu eyleminde bulunur. Çünkü ötekinin konumundan bakıldığında yazarın göremediği şeylerin görülebilmesi veya gerçeğin bir başka alternatifinin belirmesi olasılığının dikkate alınması, postmodern yazarın varoluşu açısından kaçınılmazdır. Yazar gündelik deneyiminden de hareketle, gerçeği bulunduğu konumdan tamamıyla kavrayabileceği ve anlatısını bütünlüğe ulaştırabileceği konularında şüpheye düşer. Öteki konumundaki okurun tepkisini kollayan yazar, anlatısını tamamlamayı ve kesintiye uğratarak parçalar. Bakhtin'in diyaloji olarak tanımladığı bu durumda metin son söz olmaktan çok uzak, yazan öznenin kendisine nasıl döneceğini kaygıyla beklediği, her an tamamlanmayı bekleyen ama hep gönderenle gönderilen arasında gidip gelmekten tamamlanmayan eksik parçalardır (Parla, 2008, s.51). Kendi varlığı dolayısıyla bütünlüklü kurulamayan metni, anlamlandırma yine okuyucuya düşer. Tıpkı modern fiziğe göre sözgelimi bir masanın boşluklardan oluşması gibi, alımlama kuramına göre de her eser, ne kadar elle tutulur görünümü olursa olsun, boşluklardan oluşur. Okur örtük bağlantılar kurar, bu boşlukları doldurur, çıkarımlar yapar, önsezilerini sınar (Eagleton, 2014, s. 89). Sonuç olarak, postmodern metin için bir parçalar galaksisi denilebilir. Pek çok bağıntı ağları vardır, biri ötekileri örtmeden aralarında oynarlar; bir temsil edilenler yapısı değildir; başlangıcı yoktur; geriye çevrilebilir; içine hiçbirinin ana giriş olduğunu söyleyemeyeceğimiz birkaç girişten ulaşılır; eyleme



geçirdiği imgeler göz alabildiğince uzanır, karara bağlanamaz. Anlam –zar atılmadıkça- hiçbir zaman bir karar ilkesine uymaz (Barthes, 2009: 127).

Bu aşamada okuyucunun nihai anlamın oluştuğu nokta olup olmadığı sorusuyla karşılaşırız. Okuyucu için iki nokta belirir. Birincisi, yazarın bilinçli olmasa da kurduğu yapının kastettiği anlama ulaşmak, yani yazarın koymasa da anlatının kendiliğinden oluşan merkezini bulmak. İkincisi, kendi deneyimini katarak yapının merkezinden kendi kastettiği anlamı çıkarmak. Burada her iki durumda da okuyucu için, sabit bir merkeze ulaşma hedefi ortaya çıkar. Fakat, metinle ilişki yazar için olduğu gibi okuyucu için de kapalı değildir. Orhan Pamuk, roman kuramı üzerine düşüncelerini ele aldığı *Saf ve Düşünceli Romancı* kitabında okurun bir merkez bulma gayretini bir okuma motivasyonu olarak kabul eder. Bu, her parçanın birbiriyle ilişki kurarak bir düzen oluşturmasını arzuladığımız varoluşsal çabamızla paraleldir. Fakat romanın ima edilen merkezi hareketlidir ve asla ele geçmez (Pamuk, 2011: 25). Metnin yazar ve okuyucu işbirliğine rağmen merkezinin ve dolayısıyla anlamının neden sabitlenemediği sorusu bizi postyapısalcıların metinler arası kavramına götürür tekrar. Terry Eagleton (2014: 148), anlamın hareketliliği konusunu ele alırken metinlerarasılığı işaret eder:

“Yazdıran metnin” –çoğunlukla da modernist metnin- belirli bir anlamı, yerleşik gösterilenleri yoktur, çoğul ve dağınıktır; eleştirmenin aralarından kendi yolunu belirleyeceği tükenmez bir gösterenler dokusu veya galaksisi, dikiş yerleri gözükmeyen bir kod ve kod parçaları örgüsüdür. Başlangıçlar ve sonlar yoktur; tersine çevrilmeyecek hiçbir sıralama, size hangisinin daha önemli ya da önemsiz olduğunu söyleyebilecek metinsel düzeyler hiyerarşisi yoktur. Bütün edebiyat metinleri başka edebiyat metinlerinden örülmüştür... Bütün edebiyat metinlerarasıdır... Yazı sürekli olarak bir yok olma noktasına yönelen yüzlerce farklı perspektif üreterek etrafında kümelenmiş olan eserlere taşar.

Yazarın ve okurun öznesi de birer metindir. Okur, metni yazarla birlikte değerlendirip bir merkez bulmaya kalksa, yazarın öz yaşam öyküsü veya roman yazma deneyimi, başka metinler olacağından ve metinler arası ilişki, yeni metinlere doğru açılan çok fazla ihtimal barındırdığından yine anlam sabitlenemeyecektir. Okuduğu metni kendisiyle birlikte sınırlandırmak istediğinde ise anlamı her sabitlediği an, yaşamın devamından mütevellit kendisinin yeni bir deneyimi bağlama eklenecek ve anlamı değiştirecektir. Heisenberg'in belirsizlik ilkesinde bir atomun aynı anda hem hızını hem yerini bulmanın imkansızlığı gibi anlamın hem yerini hem içeriğini aynı anda belirlemek olanaksızdır. Bu yüzden her anlatı, geçmiş ve gelecekteki diğer

anlatıların gölgesinde değişmeye açık bir anlatıdır, nasıl hiçbir kitap son kitap değilse hiçbir okuma da son okuma değildir (Parla, 2008: 62). Postmodern yazar, iktidarından vazgeçerek metin üretiyorsa; postmodern okur da otorite kurmayarak, bir anlamda kendi deneyimini yapı bozuma uğratarak bu dilsel oyunun parçası olabilir. Postmodern romanın, öğretici olmadan okuyucusuna yapabileceği en iyi katkıdır bu; okuyucunun kendisini yapı bozuma uğratmasına alan açmak:

Okuduğumuz metni hiçbir zaman ele geçiremeyeceğimizi gömenin getirdiği eksiklik duygusuyla kaliveririz. Başka tür bir okumayı çağrıştıran bir andır bu, bir vazgeçiş anı: ulaşılmaz, erişilmez olan karşısında edilgenliğe razı olur, okuduğumuz metni bizim kalmaktan vazgeçeriz. . . Okuma deneyiminin bir yönü metni sahiplenmeye, onu kendi imgelerimize çevirmeye itiyorsa bizi, bir başka yönü de metnin kurduğu mesafeyi kabul etmeyi gerektirir. (Gürbilek, 2010: 11)

Parçalı, tamamlanmamış yazıya karşı okuyucunun duygusu bu eğilimdedir. Yazar ve okuyucu vazgeçiş anında bir buluşma yaşarlar. Peki, oyuncuyla izleyici de böyle bir vazgeçiş anında, temsilin ve göstermenin imkansızlığında buluşabilir mi? Bunun içinde ilk adım olarak oyun metninin parçalı ve eksik inşası gerekebilir.

Tüm bunların doğrultusunda yazar gündeliğin dışına çıktığı; kullandığı dili, yapısını, anlattıklarını, anlatma isteğini, öznesini ve konumunu sorunsallaştırabildiği bir yazınsal ürün elde eder. Metnin öğelerinin, belirsiz, değişebilir ve eklektik bir akışın içine konulması, günümüz insanın ilgisini çekmeyi sağlar. Çünkü öznenin şizofrenik haline, gündelik deneyiminin hiper gerçekliğine ve evrenin kaotik yapısına uygun şekilde kurulan eser, kendini ilginç kılmıştır. Bu tür bir yazım ürünü, merkezden ve kapalılıktan yoksun olduğu, dolayısıyla sonsuz biçimde parçalara ayrışabildiği ve deforme edilebildiği için postmodernitede iyi sanat eseri değeri kazanır (Eco, 2013: 164). Yıldız Ecevit'in postmodern roman tanımı, yazınsal ürününün anlatılan teknikler sonucu nasıl şekillendiğini özetler niteliktedir:

Tipik postmodernist roman; keyfi, eklektik, melez, merkezsiz, akışkan, devamlılık arz etmeyen, pastiş benzeri niteliklere sahiptir. Postmodernliğin ilkelerine uygun olarak metafizik derinliği reddeder ve onun yerine bir tür tasarlanmış dipsizliği, oyunculuğu ve duygulanım yokluğunu esas alan bir hazlar, yüzeyler ve geçici yoğunluklar sanatını koyar. Bütün garantili hakikatlere ve kesinliklere kuşkuyla yaklaşan bu eserin biçimi ironik, epistemolojisi de göreci ve şüphecidir. Kendi ötesinde istikrarlı bir gerçekliği yansıtmaya yönelik bütün girişimleri reddederek, öz bilinçli olarak biçim ya da dil düzeyinde var olur. Kendi kurgularının temelsiz ve keyfi olduğunu bildiğinden, ancak bu gerçeğin ironik biçimde farkında oluşunu sergileyerek, inşa edilmiş bir yapıntı sıfatıyla sahip olduğu kendi statüsüne alaylı bir yüz ifadesiyle işaret ederek bir tür negatif sahiçilik kazanabilir. (Ecevit, 2012: 238)

Sonuç olarak, 20. yüzyıl romancıları, gerçek kavramının dönüşümü sonucunda yeni ifade biçimi olarak düşüncenin daha serbestçe, açıklıkla aktarılabilceği parçalı üslubu tercih etmiş oldular. Bu yazı biçimi, bir parçalanma, yazarın bilincindeki yıkıntıyı somutlaştırma ve simgeleştirme şeklindedir; sürekliliğin olmayışı parçaları belli bir anlam içeriğine sokma kaygısından kurtarır. Romanları, okuyucunun gözünde çizgiselliği kesen, bütünüğe gidişi izlemeye olanak vermeyen, anlatım sınırlarını zorlayan kurmacalardır. Bu yüzden postmodern metni okumak ve incelemek için geleneksel okuma biçimlerinden uzaklaşmalı, yukarıda anlatılan üretim stratejilerine yaklaşan postyapısal yöntemler geliştirilmelidir. Hali hazırda yeni paradigmanın açtığı alan da bu doğrultudadır. Bu okuma ve inceleme yaklaşımı postmodern kategorindeki romanlara yapılabileceği gibi, bütüncül yaklaşımla yazılmış metinlere de uygulanabilir. Her iki durumda da okuyucu yarattığı boşlukların, göndermelerin ve çoğullukların nasıl olanaklar sağladığını keşfeder. Söz konusu durum oyun metni ile oyuncu arasındaysa, bu olanak oyuncunun sahneye açık bir yapıt transfer edebilmesi şeklinde olabilir.

#### **4.2 Tiyatro Metinlerinde Parçalılık**

Sevim Burak metinlerine odaklanmayı amaçlayan bu çalışmada tiyatrodaki parçalılık özelliği bazı unsurlarıyla ele alınacaktır. Çünkü temsil ve özne kavramlarının özelleştiği, bu yüzden sorunsallaşmasının daha karmaşık olduğu performans sanatında parçalılık, çalışmanın eksenini kaydıran ayrı bir araştırma konusudur. Bu başlık altında amaç, modern sonrası tiyatro metinlerinin de roman gibi edebi türlerde görülen aynı dönüşümleri yaşadığını belirtilmesi ve Sevim Burak oyunlarındaki parçalılık örneklerini tiyatro bağlamında nasıl bir potansiyeli işaret ettiğinin gösterilmesidir.

Modern tiyatrodaki ilk olarak yapılan, diğer sanat dallarında olduğu gibi yeni paradigmanın ihtiyaçlarını karşılamayan gerçekçi akımlardan uzaklaşmasıydı.

Raymond Williams doğalcı tiyatronun toplumsal radikalizmi ile biçimsel yöntemleri arasındaki ilginç çelişkiye dikkat çekmiştir. Oyunun söylemi değişim, eleştiri ve başkaldırı gereklidir diyebilir; ama dramatik biçimler kaçınılmaz olarak hizmetçinin çoraplarının renginin bile değişmediği değişmez bir toplumsal dünya imgesi yaratır. Tiyatronun bu bakış açısını aşması için doğalcılıktan bütünüyle uzaklaşarak son döneminde İbsen ve Strindberg'in yaptığı gibi daha deneysel tarzlar gerekiyordu. Bu dönüştürülmüş biçimler, seyircinin tanıdığı bir dünyayı seyrederken duyduğu güven duygusunu sarsar. (Eagleton, 2014: 195)

Gerçeğin bütünlüklü bir yaklaşımla sahnede temsil edilebileceği düşüncesi, hem oyuncunun hem oyun yazarının, kendi parçalı deneyimini ve değişen dünya algısını yansıtabileceği alanı yok ediyordu. Gerçeğe tamamıyla hakim olmanın imkansız olduğu, onun keşfedilen değil kurulan olduğu, öznenin deneyiminin parçalalandığı post modern dönemde, tiyatrodaki parçalılık özelliği Karacabey'in deyişimiyle karşı-kurmaca bir durum yaratır (Karacabey, 2003). Karşı-kurmaca kavramı bir yandan gerçeğin aslında üretildiğini ima ederken bir yandan da oyuncu ve seyirci arasında oluşan ilişkininde özerk bir gerçeklik oluşturduğunu varsayar. Böylece performans ve bu performansın açık yapısını kuran yazım ve rejî ön plana çıkar. Performansın açık yapısını kurabilmek için modern ve sonrası dramatik yazım; uyumun, mantıksal akışın, gündelik dilin parçalandığı, tekinsiz ve yabancılaştırıcı bir atmosferin amaçlandığı üretim stratejilerine yönelir (Şener, 1982: 213).

Modern ve postmodern tiyatro, türler arası farkların ortadan kalkarak üretim stratejilerinin edebiyata yaklaştığı ve bununla birlikte teatrallik kavramıyla da performans alanının özelleştiği bir alan olarak görülebilir (Karacabey, 2003). Böylece tiyatro disiplini, Performans alanının özelleşmesi bakımından; tiyatro oyuncusunun çalışma yöntemleri, prova süreçleri ve sahnede olma durumu, şimdiki zamanda seyirciyle ilişki gibi konular üzerinden kendi paradigmasını ve tarihsel çerçevesini kuruyordu. Türler arasındaki farkların ortadan kalkması ise sanattaki gelişmelere paralel ilerlenmesi ve gerçek kavramının dönüşümünün etkisi olarak mimetik (temsil) kavramının sorunsallaşmasına ve yapını olmayı ön plana çıkaran türlerarasılığa neden oluyordu. Bunun sonucunda modern tiyatrodaki olanın da bir yapı bozumu ve seyirciyle yatay ilişki kurulması yönünde eğilimler olduğu söylenebilir. Bunun için kullanılan yöntem, romanda da görüldüğü üzere parçalı yaklaşımdır. Performans alanında oyuncu ve rol figürünün ayrılmaz görünen birliğini parçalayıp, onun yerine bedensel göstergelerden oluşan bir yapı yerleştirmeye çalışılırken, oyun yazımında da dramatik metinler parçalanmaya ve değişime açık halde oluşturuluyor veya eklektik bir malzeme olarak dramatik olmayan metinler kullanılıyordu (Karacabey, 2003). Bunun bir gereği olarak tıpkı diğer sanat alanlarında da görüldüğü üzere, oyun yazarının merkezdeki tanrısal konumu yıkılmıştır. Performans anındaki deneyim ve süreç ön plana çıkarılır, seyirci ve oyuncunun arasındaki ilişki anlamın çoğullaşması için merkeze alınır. Böylece seyirci, post modern roman okuyucusuyla benzer bir pozisyonda konumlandırılmış oluyordu. Bu bağlamda, post modern dramatik metinler de üretim stratejileri olarak romanlardakine benzer teknikleri kullanırlar:

Genelde sanatsal yaratımın iki tarafı kabul edilen yaratıcı ve “tüketici” cephesinde, tiyatrodaki sahne ile seyir yerinin, dramatik metinde oyun yazarı ile okurun sanat eseri karşısında eşitlenmesini sağlayan kendine özgü terkinin, parodi, pastiş, kolaj, brikolaj, palimpsest gibi metinlerarasılık araçları ile sağlanan çok katmanlı yapı oluşturmaktadır. (Güçbilmez, 2005: 34)

Romandan farklı olarak, dramatik metnin oluşturduğu söylem ve dil öncelikle oyuncunun kullanımını içindir, kendi başlarına var olamazlar. Sahne sisteminde söylemin oluşturduğu karakterler ve bu karakterlerin konuşmaları fiziksel oyuncuya bağlanarak araçsallaşır (Karacabey, 2003). Bu nokta, postmodern oyun yazarı için temsil krizinin ilk aşamasıdır ve sonuç olarak parçalanma oluşur. Çünkü yazımda gösterenle gösterge arasındaki bağ kırılırken, özne yer değiştirmeler sonucu parçalanırken, sahne de bunun taşıyıcısı insan ve kullandığı dil ister istemez bir işaretler alanı yaratacak ve temsil edici bir estetik oluşturacaktır. Bu iki durum arasındaki gerilim, postmodern tiyatronun yeni imkanlar alanıdır ve karşı-kurmaca kavramını merkeze alan yeni tiyatro düşüncesinin yazım alanında ortaya koyduğu önemli bir dinamiktir.

Bir diğer dinamikte, yine edebiyat metinlerinde de karşılaşılan süreksizlik estetiğidir. Süreksizleştirilenin bir yolu, metnin yapısında parçaları görünür kılan, boşluklar yaratan, akışı çarpıtarak seyircinin izleme deneyimini süreksizliğe uğratıp, onu boşlukları doldurmaya, yorumlaya teşvik eden duraklardır. Anlatının tiyatronun özel koşullarını da dikkate alarak katmanlı hale gelmesini sağlayan durak olgusu, ilk olarak 20. Yüzyılın başındaki dışavurumcu oyun metinlerinde gözlenir:

Dışavurumcu dramının yapısı temelde durak modeline dayanır... Durak oyununun temelinde şöyle bir sahnesele yapı modeli yatar: Oyunun gelişimi psikolojik bir nedensellikten kaynaklanan eylemler zincirine dayanmaz; oyunun gelişimi eylemde bulunan oyun kişisini sürekli yeni olaylara, yeni yargılara sürükleyen her bağımsız oyun bütünlüğü içerisindeki duraklarla sağlanır. Bu sırada çoğunlukla gerçeklik düzlemleri de değişir. Düş, imge, masal dünyası ve somut gerçeklik birbirinden ayrılmaz, bunlar son derece karmaşık, ancak eylemde bulunan kişilerin yaşantılarında söz konusu olabilecek bir oyun dünyası oluştururlar... Geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek iç içedir. (Çalışlar, 1993: 91)

Süreksizleştirilenin bir diğer yolu ise Frederic Jameson’un otonomlaştırma dediği anlatımı çok keskin şekilde bir sürü parçaya ayırmaktır. Böylece dramatik gerilim tersine işleyecek, çünkü bir türlü gerekli sürekliliği yakalayamayacak ve her parça kendi bağımsızlığını elde edecektir (Güçbilmez, 2005: 106). Brecht’in oyunu bölümlere ayırması, bölüm içerikleri bilgisi, eylem yerine anlatı kullanılması bu

şekilde bir süreksizleşmeye örnek verilebilir. Ayrıca Brecht, kendi deyişiyse seyircide çelişkiler yaratmak, inançları sarsmak, kabul ettikleri kimliklerini sökmek ve yeniden biçimlendirmek, bu benlik bütünlüğünün ideolojik bir yanılsama olduğunu göstermek ister (Eagleton, 2014: 195). Bu noktada Brecht'in politik olanı hedeflemesinin dışında, yapıyı parçalayan ve boşluklarda da oyuncu ve seyirciyi buluşturan postmodern teknikleri kullandığı üzerine bir argüman öne sürülebilir. Epik tiyatrodaki, bu şekilde esintiye uğratılmış süreklilik, karakter çizgisini parçalar. Bu aynı zamanda oyun kişisi ve rol kişisi arasında da bir parçalanma anlamına gelir. Dolayısıyla, hem yatay hem dikey düzendeki hareket kesintiye uğratılmış, parçalanmış olur. Brecht'le birlikte, dramaturjik anlamda parçalanmanın oyunculuk tekniği açısından da bir derinlik kazanmış olduğunu söylemek mümkündür. Barthes bir anlatım ilerlerken kendi varlığına da dikkat çekebilene/görünür kılabilen göstergeyi tanımlamak için "çifte gösterge" ifadesini kullanır (Eagleton, 2014: 147). Bunu sahne sanatlarında, oyunun anlatısı sırasında kendi varoluşunu da görünür kılan/izleğe katabilen ve böylece katmanlı bir yapı oluşturan oyuncu şeklinde düşünebiliriz. Bu, kurduğu gerçeklikteki etkisini ifşa eden ve bütüncül yaklaşımları karşısına alan post modern yazarın tavrıyla aynıdır. Brecht, yabancılaştırıcı göstergeleri kullanması bakımından oyuncuya bu tavrı kazandırmıştır. Böylece Brecht'i her şeyden önce bir yapı bozumcu olarak kategorize etmek mümkündür. Bu sayede tiyatro teorisinin hali hazırdaki paradigmasını da başka noktaya çekmek ve postmodernizm üzerinden okumak için iyi bir olanak elde etmiş oluruz.

Tiyatroda parçalılık özelliğini başat hale getiren bir diğere dinamik absürt tiyatro ile ön plana çıkan uyumsuzluk ilkesidir. Absürt tiyatrodaki uyumsuzluk, eylem birliğinin parçalanmasını, zamansal çizgisellikten sapılmasını, mantığın tutarsızlaşmasını kapsayan bir kavram olarak kullanılmıştır. Kubilay Aktulum, absürdt tiyatrodaki bu uyumsuzluğu belirtmek için türün önde gelen yazarlarından Ionesco'nun *Cantatrice Chauve*'de oyununu örnek gösterir:

Tiyatro alanında Ionesco'nun oyunlarında süreksizlik temel özelliklerden birisi durumuna getirilmiştir. Süreksizlik özelliği nedeniyle onun yapıtları "tutarsız" olarak nitelendirilmiştir. Ionesco'nun yapıtlarında da gerçekten kopukluğun pek çok biçimine rastlamak olasıdır: geleneksel tiyatrodan kopmak yanında, *la Cantatrice Chauve*'de olduğu gibi sürekli bir zamansal kopukluk yer alır, özellikle de parçalanmış bir dilin yarattığı süreksizlikle kendini belli eden mantıktan kopma bu yapıtların belirgin özelliğidir. Şu konuşmalar bunu iyi somutlaştırır: M. Smith: "(...) iki yıl önce öldü. Anımsarsan bir buçuk yıl önce cenazesine gitmiştik." Birkaç satır sonra şu yanıt karşımıza çıkar: "(...) Öldüğünden söz edildiğinden bu yana üç yıl geçti." Hemen ardından şunu okuyoruz: "(...) Zavallı Bobby, öleli dört yıl oldu." (Aktulum, 2004: 65).

Verilen örneğin benzerlerini, bu tür altında toplanmış oyun metinlerinde sıkça görmek mümkündür. Seyirciyi mantıksal boşluk ve yabancılıkla baş başa bırakmaktan çekinmeyen dilsel oyunlar yapılır. Bununla birlikte, postmodernist edebiyatın en belirgin özelliklerinden biri olan dilin parçalanması, absürt tiyatronun da kullandığı araçlardan biridir. Burada dili parçalayan yaklaşım yine, bireyin dili değil dilin bireyi kurduğu, anlamın dile gelmeyene doğru hareket ettiği, dille bilinç düzeyine çıkanın hep eksik olduğu şeklindedir. Dil, karakterler arasında ve ya oyuncu ile seyirci arasında bir iletişim aracı olmaktan, gerçeği ortaya çıkarmaktan ziyade buna engel olur, bir eksiklik ima ederek hakikatin tamamıyla kavranamaz olduğunu hissettirir. O yüzden oyun yazarı tanrısal bir konumdan ve oyuncularını da bir işaretler sistemi, bir araç olarak kullanarak söylemsel bir mesaj iletmeye çalışmaz. Onun yerine herkesin eşitleyen ve eksik kalanların işaret edilerek seyirciyle işbirliği talep eden teatral yapılar kurulmaya çalışılır. Beckett'in yaptığı bir anlamda budur (Güçbilmez, 2005: 121). Kimilerine gören modern kimilerine göre postmodern bir yazar olarak görülen Beckett, anlam üretme iddiası yerine, seyircinin görebileceği, anlamı taşıyan, hareket ettiren, oluşturan ve yıkan yapılar, yani teatral evrenler kurar. Salt kendine göndermede bulunan metinlerden ziyade performansı ön plana çıkartan yaklaşım da buradan ortaya çıkar. Çünkü hep kendine gönderen bir tiyatronun kendi dışındakilere, yani onu yazınsal bir yapıt olarak okumak yerine izlemek isteyen seyirciye ne ifade edeceği, metin düzeyinde de ele alınması gereken bir durumdur. Bu durum, dramatik metinlere romanlardan farklı olarak yapı bozuma uğratılması, parçalanarak görünür hale getirilmesi gereken bir katman daha ekler. Sonuçta postmodern tiyatronun da yapabileceği kendini her düzeyde parçalayarak boşlukları ve hatta performans dışını işaret etmek, hayatın kaotikliği karşısında var edilenin hep eksik olduğunu göstermektir:

Beckett tiyatrosu, tiyatroyu var eden, bütünleyen bütün teatral araçları bir anlatım aracına dönüştürmüş olsa da, son tahlilde, tamamlanmamış, eksiksiz bir anlatımın imkansız olduğunu gösterir. Sahne dışı dolayısıyla izleyiciyle kurulan ilişki bir tür kusurlu, eksik iletişimdir. Sahne dışı hem somut, hem görünmez yapıyla, sahneye ve izleyicilere işaretler gönderip tepkiler alır ama yine de eksik iletişimin, kesintiye uğratılmış iletişimin varlığına işaret eder. (Güçbilmez, 2005: 125)

Ayrıca hem absürt tiyatronun bir uygulaması olarak, hem de gerçek kavramına yaptığı atıf bakımdan rüya olgusu, postmodern tiyatro için önemli bir sahne izleği

haline gelmiştir. Rüya sahneleri, oyunun gündelik izleğini kırmak için kullanılması yanı sıra, her Şeyin düzensizleŐtiđi, mantık dizgelerinin kaybolduğu, bir çok farklı yorumun yapılmasına olanak verdiği bir ortam yaratır. Böylece gerçeğin parçalı yapısı kolaylık yansıtılabilir, hatta bundan hareketle absürt tiyatrodaki tüm oyun bir rüya gibi sunulabilir.

Sonuç olarak, modern ve sonrasında tiyatro, iki ana başlıkta parçalılık özelliğini bir üretim stratejisi olarak kullanır. İlkin gerçeğe ulaşma ve gösterme iddiasının bir uzantısı olarak ‘gerçekçilikten’ vazgeçer. Böylece tiyatronun metin, sahne tasarımı, oyuncu gibi tüm unsurları performans düzleminde ayrı iŐlenebilecek Şekilde birbirinden ayrılır. Kendisini doğanın emsali bir ahenkle kurma iddiasından vazgeçen, yapıtı olduğunu seyirciyle paylaŐan, modern ve sonrası tiyatro, bu unsurların eklektik kullanılmasını, performans deneyiminin ön plana çıkarılmasını ve seyirciyle ikircikli ilişkisini yeni paradigmayla birlikte ele alır. Bu bağlamda, dramatik olmayan metinlerin kullanımı mümkün olmuştur. Dramatik yazım ise bu ihtiyaçlara göre evirilmiŐtir. Postmodern dönemde yönetmen ve oyuncu için metinler, artık onlar üzerinde iktidar kuran kapalı anlatılar değillerdir. Tam tersine, ikinci bir yaratıcı süreci teşvik eden, bir takım işaret ve sınırlardan oluşan, sahneye transfer edilebilecek malzeme sunan yapılardır. Süreyya Karacabey’in de (2003) tabiriyle: “Okumalar ve rejinin dŐ gücü için yeni anlamsal mekanlar amayı hedefleyen bu metinler, söylendiği gibi içerdikleri Őiirselliđi sahnede yeniden yaratacak ikinci bir yaratıcılığı talep ederler. Metin bir tekliftir, potansiyel bir "değişim değer" barındırmaktadır. Onun yarattığı imgelem, rejisör için klasik metnin sahnelenme çağrısının uzağındadır; rejisör metnin anlam olanaklarını sahnede yorumlayacaktır.”. Bu potansiyeli vadetmeyen; yönetmen ve oyuncunun yeniden kullanması için bozulmaya, parçalanmaya direnen metinler modern tiyatronun unsuru olamazlar. Fakat burada dikkat edilmesi gereken bir diğer unsur yani kullandığı metnin yapı bozuma uğratan yönetmenden ve oyuncudan bir diğer önemli beklenti, kendi tiyatro eserlerini de seyircinin yapı bozuma uğratabileceği Şekilde açık tasarımları ve bu metinler arası diyebileceğimiz zincire eklenmeleridir.

Bir diğer ana başlık ise oyun yazarlarının, diğer edebi yazarlar gibi yeni dönemin paradigmasının uzantısı olarak yazma deneyimlerini gerçekleŐtirmiŐ olmalarıdır. Yani znenin Şizofrenik haline, gündelik deneyiminin hiper gerçekliğine ve evrenin kaotik yapısına uygun Şekilde kendilerini ifade etme olanağı yakalamıŐ oldular. Bu ifade biçimi *postdramatik* olarak nitelendirilmiştir. Bunun sonucunda



ortaya çıkan metinlerin yukarıda anlattıklarımızla birlikte genel özellikleri şu şekildedir:

Metnin yeni konumu, yapı-bozumu ve çok-seslilik kavramlarının çerçevesinde açıklanmaktadır. Tiyatronun tüm unsurları gibi dil de bir anlam bozumunu gerçekleştirecektir. Diyalog ise yerini çok-sesliliğe bırakmıştır. Dilin başat unsurlarının görsellik tarafından "durdurulduğu" bu tiyatrodaki, tiyatro metni "sahnenin dışındaki dünya", "yabancı beden" olarak ele alınacaktır. Dilin bir şeyleri göstermesi, anlatması yerine, seslerin, sözcüklerin, cümlelerin, tınıların anlam oluşturmaya durumlarının sergilenmesi hedeflenir. "Olmak ile anlam arasındaki kırılma şok etkisi" yaratacaktır. Dil, postdramatik tiyatrodaki sergilenen bir nesne haline gelmiştir. Dilin sergilenen nesne olması, açık anlamsal bağlantılarından ayrılmasıyla gerçekleşmiştir. Anlamsal bağlantılardan ayırma, tekrarlarla, sözdizimsel ya da müzikal ilkelere göre yapılan düzenlemelerle elde edilir ve dil, "sergi nesnesi" haline getirilir ya da Peter Handke'nin "konuşma oyunlarında"örneğin "Publikumbeschimfung" oyununda, Heiner Müller'in Bildbeschreibung oyununda olduğu gibi, dilin unsurları yalıtılıp, parçalara ayrılır. Postdramatik tiyatrodaki, kolaj ve montaj kyanında çok-dillilik de ilkesel bir seçimdir. (Karacabey, 2003)

Bu üretim stratejileriyle yazılan metinler, bütüncül yaklaşımlarla sahneye transfer edilemezler. Süreksizliklerini, boşluklarını, mantıksal çarpıklığını, tekinsiz halini, dilsel oyunlarını, anlamsızlığı andıran eksikliğini görebilen, bunları bir potansiyel olarak değerlendiren dramaturgilere ihtiyaç duyarlar. Metinde keşfedilecek bir anlam kalmadığına göre, oyuncu ve yönetmenin yapabileceği metinle girilen yaratıcı gerilim sonunda anlamı yaratmaktır. Sevim Burak metinlerin de yapılacak inceleme de hem bu tekniklerin bir örnekleme, hem de postmodern dönemde metinle girilen gerilimin vaat ettiği potansiyelin bir imasıdır.

## 5. SEVİM BURAK OYUNLARINDA PARÇALILIK

Sevim Burak, 52 hayatının özellikle son dört senesine (1979-1983) sığdırabildiği bir yazın külliyatı vardır. Birçok metnine, araya giren başka meseleler nedeniyle son halini verememiştir. Bu bakımdan onun edebiyatı için aslında bir bitmemiş eserler toplamı da denilebilir. Oyunlarının çok fazla sergilenme şansı bulamamıştır. Sanat çevreleriyle, kendi sanat tarzı üzerinden sürekli bir ihtilaf içinde olmuştur. Bu anlaşmazlığı, batıda yapıyı parçalayan post modern değişimlerle Türkiye’de buna karşı yaşanan senkronizasyon problemlerinin bir uzantısı olarak görmek de mümkündür. Fakat tüm bu çerçeveye karşın ölümünden sonra bile Türkiye edebiyatında mevzubahis olabiliyorsa, bunun nedeninin ortaya koyduğu sanatsal iddiadan kaynaklandığını söylemek mümkündür. Sevim Burak’ın iddiası bir kurma veya biriktirmeden ziyade bir deformasyondur. Üretim tarzı, verdiği yaşam mücadelesi, eserlerinin özellikleri hatta bitmemişlikleri bile bir bozma ve boşluklar yaratma işlemi olarak hali hazırda süregelen ve beklenene meydan okuma şeklinde değerlendirilebilir.

Bu çalışma kapsamında Sevim Burak’ın yazdığı üç oyunu da; Sahibinin Sesi (1982), Everest My Lord (1983), İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar (1983) incelenecektir. Bu oyunlarda parçalı yaklaşımların nasıl kullanıldığı, nasıl bir yapı oluşturduğu, bu yaklaşım ve yapının okuyucu, oyuncu ve yönetmen için nasıl anlam alanları açtığı ele alınmaya çalışılacaktır. Bu analizler için, Sevim Burak’ın hayat hikayesi veya yapıtlarına koyduğu, kastettiği anlamların peşine düşülmesi söz konusu değildir. Çünkü yukarıda da anlatıla geldiği üzere, parçalı yaklaşım anlamın sabit olmadığını, keşfedilmek yerine üretildiğini kabul eder. Tanrı-yazar mevzu bahis olamayacağına göre, yazar ve hayatı, eserin merkezinde konumlanmaz. Sevim Burak’ın yazma motivasyonu ve tarzını bilmek, önceki bölümlerde ele alınan parçalı yaklaşımı onun metinleri üzerinden örneklemeyi ve yapıda hangi izlerin takip edileceğine karar vermeyi kolaylaştırır yalnızca. Çünkü oyunları, kendisinin parçalama ve montajlama iddiasının bir uzantısıdır ve bu tür incelemelere direnmezler. Fakat benzer iddialarla yazılmadıkları halde, sezgisel olarak bu şekilde

çıkılmış yapıtlarında parçalı yaklaşımlar açısından okumasının yapılmasının veya sahneye transferinin parçalı yaklaşımlarla gerçekleştirilmesinin mümkün olduğunu belirtmek gerekir.

Sevim Burak'ın dünyayı algılayışında post modern dönemin insan halini görmek mümkündür. Mektuplarında “Herkes birbirine bakıyor ve birbirinden şüpheleniyor... Kendimin de düş olduğuna inanıyorum... Sanatımın da düş olduğunu biliyorum.” (Burak, 2014: 37) diye yazarken gerçekle bağının hem sorunlu olduğunu hem de sanatının bunun uzantısı olduğunu belirtir. Böylece yazısını, düşsel bir oyun şeklinde tasarlayacak ve gerçeği sorunsallaştırabileceği bir yaklaşım kullanacaktır. Aynı şekilde, kendi hikayeleri üzerine yaptığı bir açıklama da yine gerçekle ilgili meselesini vurgular:

Ancak hikâyelerim için çıkar yol, temelinden bağlı olduğumuz şu bilimsel dünya gerçeği değildir. Hikâyelerim için çıkar yol, hikâyelerimin özünde olan güvensizlik (tıpkı kendi özümde olan güvensizlik gibi) günlük yaşamın gelişimine katılamaması, gerçeğin gidişine ayak uyduramamasıdır. (Altın, Burak, 2011)

Güvensizlik, dünya karşısındaki haline olduğu kadar kendi varoluşuna karşıdır da. Çünkü post modern bir hal olarak birey, kendi içinde de bir yabancı bulur. Bu yabancıyla arasındaki boşluk ve eksiklik aslında kendi bilinç dışıdır. Bununla yaşadığı gerilim sonucu elde ettiği tek bilgi özünün imkansızlığı ve varoluşunun uygunsuz halleriyle karşılaşmadır (Belsey, 2013, s.89). Gerçekle ilgili dışsal ve içsel olarak bu deneyimi yaşayan Sevim Burak, kendini ifade noktasında bütüncül yaklaşımlardan uzaklaşmış olur. Beliz Güçbilmez, Sevim Burak'ı Artaud ile karşılaştırdığı makalesinde ortaklık olarak düş kavramını gösterir. İkisinin de ortak amacının, işaretleri ve göstergeleri düşlerdeki, dolayısıyla bilinç dışındaki duruma getirmek ve sanatsal deneyimi gündelik olanın dışına çıkarabilmek olduğunu söyler (Güçbilmez, 2011). Bu bağlamda Sevim Burak'ın gösteren ve göstergelerin yer değiştirdiği dilsel oyunlara yönelmesi doğaldır. Yine mektuplarında “Bir devri daim işidir yazmak, boyuna kelimeler ve sen yer değiştireceksin.” derken; yazar, metin, okuyucu arasında yer değiştirmelerle oluşan yatay çoğalmayı hatırlatır. Yazar, yazarken bir hedefe ulaşmaktan vazgeçip, bunu bir döngü olarak gördüğü an, kendi iktidar pozisyonundan vazgeçmiş olur ve öznesini kurcalama, parçalama şansı yakalar. Sevim Burak'ın

yazma biçimini açıklamak isteyen Nilüfer Güngörmüş de (2011), bu konu özelinde öznenin parçalanmışlığının metne yayılmasını temele alır:

Okurla yazar arasında bir ara yüzey olarak düşünebileceğimiz edebiyat yapıtı, psikanalistlerin katkılarıyla ruhsal anlamda da iç dünya ile dış dünya arasındaki bir ara yüzey gibi düşünülebilir. Yazarın iç dünyasından gün ışığına çıkardığı farklı “ben”ler ve bunlar etrafında öbekleşmiş duygulanımlar ve bilinçdışı düşlemler metinde tıpkı bir tiyatro sahnesindeki gibi kendilerine yer bulur.

Sevim Burak, biçimin bu eğilimleri ortaya çıkarmada belirleyici olduğunun farkındadır. Bu yüzden geleneksel anlatılardan, içeriği ve hikayeyi ön plana çıkaran dilsel düzenden uzaklaşır. Kendisinin de belirttiği üzere metinde yapının kendini teşhir ettiği, okuyucunun metnin kurmaca varlığını görmezden gelemeyeceği kadar açık olan yerler aynı zamanda özel bir durumda ortaya çıkarır. Satırların alt alta kaymaları, kırılmaları, harflerin kullanımı, yazım türünün aniden değişmesi hatta yazıdan resimli anlatıma geçilmesi, yazarın hem anlatımın sınırlarının zorlama hem de okuyucuya bunun bir yapıtı olduğunu hatırlatma şeklidir. Sevim Burak’ın oyun metinlerinde bu özellikler örneklenirken, bu biçimin sadece yazınsal unsurlar olduğu düşünülmemelidir. Yazarın ima ettiği biçimsel özgürlük, oyuncunun da seyirciyle dilin bilindik düzeni ve işaretlerinden farklı bir iletişim kurabileceğini işaret eder.

Sevim Burak, öznenin parçalanmışlığını, rüya halini ve dilin yer değiştirmeye müsait kaygan zeminini yazısında üretim stratejileri üstünden kurarken, yazma tarzı ile yapısını kaçınılmaz biçimde deforme edeceği pratik bir yöntem uygular. Terzilik tecrübesinden ilhamla kullandığı bu pratikte, yazdığı metinleri küçük parçalar halinde kesip, çalışma alanına yayar ve çeşitli şekillerde birbirine iğneler ve metinden dokuma yapar. Böylece hem metinlerini istediği kadar parçalama, onları bir plastik malzeme gibi ele alma ve farklı yapıdaki, türdeki metinleri yan yana getirme, parçaları istediği gibi tekrar tekrar montajlama imkanı elde eder (Güngörmüş, 2011). Bir bakıma metin örmek denilebilecek bu işlem, metinler arası ilişkiyi oluşturan bağlamsallık (contextual) kavramını da anımsatır.

Sevim Burak oyunlarındaki parçalılık özelliklerinin izleri, bu tekniklerin yanında estetik yaklaşımlar üzerinden de takip edilebilir. Sevim Burak, absürt ve yabancı bir estetiğe neden olan tekinsiz bir atmosfer yaratır. Bunu yaratmak için dilin kullanımını groteskleştirir, yazımda dilin sınırlarının aşıldığı bilinç akışı ve yapısal bozukluklar kullanılır. Türkiye’de postmodernist yaklaşımın önemli yazarlarından

görülen Yusuf Atılgan'ın dilinin özellikleri, Sevim Burak'ın kurduğu dil estetiğini anlamak konusunda iyi bir yerel örnek olabilir. Nurdan Gürbilek (2010: 68), Yusuf Atılgan'ın kullandığı dili şöyle tanımlar:

Düşünce yada duyguya yer vermeyen, sevişmeyi de cinayeti de intiharı da aynı soğuk bakış açısıyla aktaran, yalnızca eylem belirten, neden ya da sonuçlara girmeyen, imgelerden vazgeçmiş, anlam vaat etmeyen dışsal bir dil... Romanın sonuna doğru bu dil gidebileceği en uç noktaya varır. Yazar artık cümleleri okurun süreklilik beklentisini karşılamayacak biçimde art arda değil, onların birbirinden kopukluğunu, bir anlam biriktirmediklerini vurgularcasına art arda sıralar... Üsluptan çoktan vazgeçmiş bir yazarın sahipsiz kalmış cümleleri: Yalnızca bildiren arkalarında bir yazar olduğunu hissettirmeyen cümleler.

Sevim Burak oyunlarının, okunduğunda bıraktığı ilk izlenim de bu şekildedir. Artık yazar öznesini parçalanıp konumundan vazgeçtiyse, her okuyucu metni yeniden üretiyorsa, oynayacağı metnin ilk olarak okuyucusu konumunda olan oyuncu da emirlerini yerine getireceği bir tanrı yazar aramayı bırakmalıdır. Onun yerine ilham alacağı, bozacağı, yıkıp tamamlayacağı bir yapının peşine düşmelidir. Sevim Burak metinlerinde ağızda garip bir tat bırakan, mesafe hissi yaratan, bir şeylerin bütünleşmediğinin hissedildiği anlar, tam da yaratmaya başlayabileceğimiz anlardır aslında. Bu yüzden okuyucu/oyuncu, kendi yaratım süreci bakımından yapıları görünür kılabilmeli, anlam çıkarmak yerine anlam üretmeyi sağlayan dizgeleri takip etmenin tadını çıkarmalıdır.

Sevim Burak, tüm bu yaklaşımlarıyla diğer postmodern yazarlarda da görüldüğü üzere, okuyucuyu bir oyuna davet eder. Mektubunda, kimler için yazdığını belirtirken aslında oyuna davet ettiği okura, nasıl bir deneyim vaat ettiğini işaret eder: iktidar ve düzen kurmak arzumuzun dışında kalabilmenin yolunu arayan, hayatın kaotik yapısının içinde devinebilen bir sanatsal deneyim:

Dünyalarını kaybetmişler için, kendim için yazacağım. Erken bunamışlara, hayalperestlere, çok acıklılara, bu dünyadan gitmek üzere hazırlık yapanlara yazacağım. Yalnız aklını kaybetmişlerle bu dünyayı paylaşacağım. Aşktan aklını oynatanlara, şizofrenlere, aşırı romantiklere ve aşırı sadistlere... Delilere yazacağım. (2014: 24)

Sevim Burak, postmodernitede sanatçı ve alımlayıcının nasıl özneler olduğunun farkında olarak yazar. Kendisini yol gösterici ve öğretici, okuyucusunu da öğrenen ve toplumda yükselmek isteyen birey olarak görmez. Toplumun ötekileri,

'normal olmayanları' vurgusu böylece ortaya çıkar. Bu yüzden oyun metinlerini ele alan yönetmen ve oyuncunun da ilk adım olarak aynı farkındalık noktasından bakması, yazara ve esere bir iktidar bahşetmeden metnin ima ettiği bu oyunbaz deneyime eklenmesi gerekir. Sevim Burak'ın mevcut üç oyununun parçalılık bakımından detaylı incelenmesi ve beraberinde örneklendirme işleminin doğası, parçalı yaklaşımların temelindeki oyunbazlığın gölgeleyebilecek bir kesinlik ve rasyonellik yaratabilir. İnceleme esnasında bu tuzağa düşmemeye özen gösterilecektir.

Sonuç olarak, Sevim Burak tavrını, gerçeğe ulaşmanın imkansız olduğu, maddeler dünyasında her şeyin fiziksel bir ikircilikte davrandığı, belirsizlik ve kaosun kaçınılmazlığı işaret eden dünya görüşünden alır. Bu yüzden sanatsal yaklaşımını, parçalanmayı, parçalar arası ilişkiyi, çoğulluğu ve olasılıkların getireceği çok sesliliği teknik ve estetik tercihlerle oluşturmaya çalışır. Bu noktada tiyatrodaki dramatik olmayan metinlerin kullanımı mümkün olmasının yanı sıra onun oyunları gibi ilişkiye açık şekilde 'iddiasız' ve 'belirsiz' tanrı-özne konumundan vazgeçmiş metinler de teatral yaklaşımın parçalanmasına olanak sağlar. Sevim Burak, bu yaklaşımı örneklebileceğimiz bir yerde durur.

### **5.1 İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar**

Sevim Burak'ın 1983'te yazdığı *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* oyununda gerçeği düşünle bozma ve süreksizliğe uğratma stratejisini temele alır. Bu yüzden hikayeye yer alan Melek, Nıvart, Mezar Taşçı, Avukat gibi karakterlerin, anıların ve Ziya Bey'in konumu ikirciklidir. Hikaye tek bir versiyonda ifade edilemeyecek hale getirilir. O yüzden metnin içeriğinden çok biçim ve biçimin yarattığı atmosfer ön plana çıkar.

Metnin başında, Sevim Burak daha dekoru betimlerken kurulacak yapıyı işaret eder: "Geçmiş bir günü... Bir ölümü tekrarlamaya çalışan eşyalar..." (2012: 43). Buradaki soyut ifade, seyircinin karşısına zaman çizgisinde bir kapı açar. Seyircinin şimdiki zamanda izleyeceği şey aslında geçmişte olmuş bir gündür ve tekrardır. Sonra bu kapının açıldığı alan daha da absürtleşir. Çünkü Nıvart karakteri "sözde başsağılığına gelenleri geçirmiş gibi bir tavırla kapıyı kapatıp"(Burak, 2012: 43) oyunu başlatır. Baş sağlığı sözdedir. Oyun kendi gözümüzle şahit olamayacağımız bir noktadan başlar. Böylece şimdiki zamanda geçmişe ait bir günü izlediğimizden bile emin olamayız. Fakiye Özsoysal (2008: 165), araştırmasında Burak'ın, oyunun kendi

zamanını tek bir geçmiş günün zamanıyla ve ölümün donukluğuyla iç içe soktuğunu ve bunu teatral yabancılaştırmayı öne çıkararak yaptığını ifade eder. Nivart ve Melek'in ima ettiklerine inanmak, hikayenin başını zihnimizde tamamlamak zorundayızdır. Fakat karakterlerin oyunu başlatan diyalogları hikayeyi açılımlamaktan, zamanla birlikte ilerleyerek boşlukları oldurmaktan ziyade mantığı çarpıklaştırarak ve süreksizce ilerler.

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

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

NIVART (çenesiyle yatani 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 öğlen kalkıyor.

NIVART: Buna emin misin?

MELEK: Karar... Kalkacak

NIVART: Ohhh... Neredeyse demin inanacaktım. (Burak, 2012: 43)

Böylece yazar, seyirciyi iki karakterle baş başa bırakır. Seyirciye sunulan gerçeklik, onların kurduğu gerçekliktir, yani belirsizdir. Dilsel oyunlar, bilinç akışı eğilimdeki yazım, kelimenin anlamının hareketliliği ve diyalogun, eslerin tekinsizliği... Sevim Burak oyunun yapısını kuracak tercihleri ve yaratacağı atmosferi en baştan seyirciyle paylaşır ve onu buradan bakmaya davet eder. Cümleler şiirselliğe yakın bir şekilde havada asılıdır. 'Kalkıyor' kelimesi, hem bir ölünün defnedilmesini hem de hastanın yataktan iyileşerek kalkmasını ifade ediyor olabilir. "Emin misin?" sorusuna "Karar." şeklinde cevap verilmesi her şeyi muğlaklaştırır. Nivart'ın "Neredeyse demin inanacaktım." derken bütün bunların doğru olduğuna mı yoksa yalan olduğuna mı inanacağını anlayamayız.

Sevim Burak, dilin kaygan zemininde her şeyi içerden parçalamaya başlamıştır. Bu durum, karakterlerin birbirine imaları üzerinden seyirciye açık edilir.

MELEK: Beni korkutmaya başladın... Her zaman bir şeyden şüphe edersin... Beni de inandırmaya kalkarsın...

...

MELEK: Bizi dinleyen olmasın...

NIVART: Çok şüphesin

MELEK (manalı): Haklı değil miyim? (Burak, 2012: 44)

Bu noktalar, oyunun parçalı yapısı bakımından replikten öte bir anlam taşırlar. Çünkü öncelikle oyunun gerçekliğinin güvenilmez bir noktada olduğunun, anlatının inanma-şüphe etme ikilemiyle ilerlediğinin seyirciyle açık paylaşımıdır. İkincisi, oyuncunun durumuyla karakterin durumu konusunda bir çakışma yaratır. Melek “Bizi dinleyen olmasın?” diye sorarken, oyuncu gerçekliğinde haklıdır; çünkü kendilerini dinleyen seyirci vardır. Bu yüzden manalı biçimde “Haklı değil miyim?” diye sorarken bu jest oyuncunun kendi öznesine ait olabilir. Öte yandan oyunun gerçekliğini sadece karakterlerin kurabilmesi bakımından, –seyircinin değerlendirmede bulunabileceği başka referans noktası bırakılmamıştır- söylediği her şey kendiliğinden haklılık kazandığı için bu jest oyuncunun oynadığı karaktere de ait olabilir. Böylece Sevim Burak hem oyuncunun özneleri arası –oyuncu kişisi ve rol kişisi olarak- hem de kurgunun birimleri arası parçalı bir yapının ilk adımını atmış olur.

Oyuncunun katmanlı ve parçalı durumunu, oyunun aslında bir yapıntı olduğunu, bu karakterleri oynayanların birer oyuncu olduğunu altını çizen, seyirciye açık eden teatral yabancılaşma anları, hikayeye iç içe şekilde bulunur metinde. Zaten, hikayeden çok biçimi ön plana çıkaran da kurgunun içinden yaratılan bu yabancılaştırıcı etkidir. Yemek sahnesi, bunların ilk ve bir bakıma en önemlisidir. Yazar, parantez içinde “Gerçekte yemek yoktur. Melek tabaklara bir şey koyuyormuş gibi yapar, sonra da ikisi yemek yiyormuş gibi yaparlar.” (Burak, 2012: 45) şeklinde açıklama yapar. Böylece oyun gerçek olmadığını saklamaz; her şey tiyatrodur; oyuncuların eylemleri ve yarattıkları dünya, seyircinin zihniyle tamamlaması, ima edilen kabul etmesiyle varlık kazanır, ayakta kalır. Öte yandan, sahnenin ilerlemesiyle Melek ve Nıvart’ın yemeklerle ilgili yorum yaptığı, doyduklarını söylediklerini veya daha çok yemelerini ısrar ettikleri bir durum ortaya çıkar. Böylece oyuncuların oynadığı oyun gibi karakterlerde kendi arasında oyun oynarlar. Bu oyun içinde oyun durumu, metni bir katman daha parçalanmış olur.

Yemek oyununda Melek, gerçeği kurucu, Nıvart eşlik edici bir pozisyon alır. Ziya Beyle veya geçmişleriyle ilgili anlattıkları hikayeler tali bir duruma gelir ve dramatik beklentiyi kırarak şekilde yemekle ilgili muhabbetler yaparlar. Fakat geçmişi anlatmaya çalışan ve yemek oyununa devam etmek isteyen pozisyonları süreksizdir, devamlı rol değiştirirler. Bir yerde Nıvart, Melek’e rağmen oyunu oynamaya devam etmek ister:



NIVART: Bu ne yemeği böyle, anlayamadım?

MELEK: (Lafı kesildiğinden sinirlidir): Anlayamayacak ne var? Makarna... Düşünsene, onunla nasıl karı koca olabilirdik? Bir kere ben Ziya Bey'in eline kaç yaşında geldim? (Burak, 2012: 48)

Burada Melek, Ziya Beyle ilgili durumu anlatmaya devam etmek istese de, hemen sonrasında karşıt pozisyonda oluverir: “Hiç... Yalan... Dedikodu... Gene eski meseleler, sen gene bu meselelerle uğraşıyorsun, makarna yemiyorsun.” (Burak, 2012, s. 49). Böylece Sevim Burak yapıda iki durum yaratmış olur. İlkin, yemek oyunuyla, beklenen hikayeyi iç içe geçirerek kurguyu süreksizleştirip parçalar. İkincisi, karakter çizgisini tutarsızlaştırarak süreksizleştirir. Böylece aslında birbirinden net şekilde ayrı iki karakter yerine tek bir monolog dinliyor gibi oluruz. Bu monolog da iki durum ima eder. Birincisi, her şey Melek'in rüyası, sanrıları, hayal dünyası olabilir. İkincisi, dinlediğimiz her şey karakterlerden bağımsız şekilde bir sesin, mesela yazarın bilinç akışı monoloğu olabilir. Sonuçta, parçalılık artıkça, seyirci ortaya çıkan ihtimaller kümesinde kendi anlamını çıkarabileceği yorum alanları elde etmeye, her şey yatayda çoğalmaya başlar. Oyun metni, seyirciyle oyuncu arasındaki dördüncü duvarı bilindik teatral şekillerde yıkmadan da seyirciyi yazar konumuna getirecek yorum alanları sayesinde açık metin halini alır.

Oyunun parçalılığı, sadece katmanlar aracılığıyla gerçekleşmez. Parçalar süreklilik sağlamayarak ve bir tutarlılık oluşturmayarak, anlatı deforme olmaya, boşluklu kalmaya devam eder. Örneğin yemek oyunu, bizzat karakterler tarafından, belki de onu tam kabullenebileceğimiz, mantık çizgisinde bir yere oturttuğumuz anda yıkılır. Melek, “Hayır, ölmek istemiyorum... Sanki midem kazanıyor... Dizlerim titriyor... Gözlerim kararıyor... Açım... Yemek istiyorum... Yaşamak istiyorum.” (Burak, 2012: 52) diyerek, demin yapılanın bir oyun olduğunu, aslında doymadıklarını açık eder. Buradan bir boşluk bırakarak başka bir parçaya, Mezar Taşçı'nın gelmesinin gerilimine sızırız. Kapıda borcunu almaya gelecek Mezar Taşçı vardır, her şey yeni bir mantık kazanmaya başlar. Fakat yine bu izleği kabullenip süreklileştiremeden, Melek'in Mezar Taşçıyı bulmak için kapıdan çıkmasıyla parça absürtleşir ve anlatı bir kez daha içeriden yıkılır:

MELEK: ... (Mezar Taşçı'yı arar gibidir, evin her köşesine bakar. Sokak kapısını açıp çıkar, sesi dışarıdan gelir.) Ooo, burada ne duruyor... Gene gelmiş... Hemde canlı dolaşiyor...

NIVART: Getir... Getir... (Sofraya oturmuş, masaya vurarak sabırsızlanır.)

...

MELEK: Sen buraya gel ama usulca... Şuna bir bak, bayılacaksın... (Ses dışarıdan gelmeye devam eder.)  
Ah, ne iri, ne güzel şey... Onan ne yapmalı?  
NIVART (Sofra başında): Ona ne yapacaksın?  
MELEK: Tabii ki yiyeceğim.  
NIVART (Sofrada sabırsızlanarak): Hemen pişiriver, çabuk öldür onu.  
MELEK: İlk önce kafasını kesmeliyim... (dışarıdan içeriye sözde bir insan, Mezar taşıyı, Mezar Taşı'ı sürükler, odanın öbür ucundaki mutfığa öldürmeye götürür.. Mutfakta kaybolur, gene sesi gelir.) İşte kafasını gövdeden ayırdım; işte baş işte gövde, işte kanatlar... (Burak, 2012, s. 52-53)

Mezar Taşçı yenebilen, hem de kanatlı bir varlığa dönüşür. Yemek oyunuyla iç içe geçer ve kanatlı bir varlık olarak ölüm meleği olma ihtimalini de barındırır. Artık, Mezar Taşçı geriliminden çıkabilecek hikayeyi, kurulan mantık çerçevesinde takip etme olanağımız kalmaz. Seyirci, kendisinden istenen işbirliğinin her parçanın kendi içinde tutarlı olduğunu kabul etmekten geçtiğini fark etmesi gerekir. Karşımızda her şeyin tuhaflaştığı ve korkunçlaştığı, düşsel bir dünya vardır. Önümüzdeki ihtimaller kümesinden bir anlam çıkarırken, parçaları birbirine bağlamaya çalışırken, bu durumu göz önünde bulundurmalıyız. İlerletebileceğimiz bir hikaye yerine geçen oyunsuluk tüm metine yayılmıştır ve rüyadakine benzer kurallar işlemeye başlamıştır. Tam bu noktada metin de biçimsel olarak rüyaya en yaklaştığı ana gelir ve anlatı yeni bir parçaya zıplar. Sevim Burak, sahne açıklamasında yapıyı hangi noktaya taşımak istediğini işaret eder:

Bir rüya havasını yansıtan kırmızı ışıkta iki kadın birbirlerinden tamamen koparlar, birbirlerine yabancılaşırlar. Arka arkaya üç kez tekrarlanacak olan yabancılaşma sahneleri, oyunun özünü yoğun bir biçimde vermektedir... İkisi başka dünyalarda yaşıyorlarmış gibi birbirlerini bazen duyarak, bazen duymayarak, ayrı ayrı, bazen de beraber konuşurlar. (2012: 54).

Böylece dil ve atmosfer özel bir hal alır. Sevim Burak, mantığın iyice çarpıklaştığı, parçalılığın cümleler ve anlar düzeyine indiği bu rüya alanı içinde konudan konuya daha özgürce atlayarak serbest çağrışımla bir anlatı oluşturur. Karakterler birbirlerini tanımazlar; konuşmanın içinde Ziya Bey'den bir an çocuk olarak, başka bir an ise yaşlı olarak bahsedilir; belli duygu durumları, geçmişten izler, bilgiler, sarsıntılar ortalığa saçılır. Hem rüya sekansı üç kez tekrarlanarak, hem bazı cümleler, tepkiler, sesler ritmik kullanılarak ve her rüyanın Ziya Bey'in sesiyle bitmesi sağlanarak leitmotif ve özel bir dizge oluşturulur. Bu dizgenin içinde dil amorflaşır; oyunun başındaki gündeliğin dışında kurulduğu halden daha da sınırları zorlayan bir noktaya gelir. Karakterler arasında, dolayısıyla oyuncuların birbirleri ve seyirciler ile

arasında farklı iletişimi talep eden bir durum ortaya çıkar. Sorular, cümleler, eylemler havada asılı kalır, bir akış oluşturmazlar. Her kelimenin anlam kazanmak için boşluğa hareketi, tüm bu grotesk atmosferin içinde görünür hale gelir. Çünkü kelimelerin ne ima ettiğini anlamak ve bir bağlama oturtmak için seyircinin izleği ve diyalogu takibi de bir ivme ve yoğunlaşma gerekir. Alımlayıcı, kendi konumunu da etkileyen bu değişimi hareketi fark edecektir.

Bu şekilde biten birinci perdeyle birlikte oyun, parçalı yapısını tam olarak ortaya koymuş ve biçim içeriği belirlemeye başlamıştır. Bu sayede hikaye determinist şekilde ilerlemese bile seyirci, metnin önerdiği oyunbazlığı kabul ederek oyuna özgü bir izleme deneyimi içine girebilir. Yukarıda da belirtildiği gibi şimdiki zamanın içine yerleştirilmeye, çağrılmaya çalışılan geçmiş, aslında orada olmayan, bir anlamda yüzleşilmeye çalışılmıştır. Bunun için Melek ve Nıvart, geçmişi anlatmaya kalkışır ya da oyunsallaştırırlar. Anlatıları güvenilmezdir ve oyunları tekinsiz bir atmosferdedir. Geçmiş geri çağırarak, yüzleşmeye, boşlukları tamamlamaya, onu bir bütün haline getirmeye çalışırken daha büyük boşluklar, yarılmalar meydana getirirler. Sevim Burak, oluşturduğu biçim ve dilsel estetikle içerikteki bu çabayı şekillendirir. Tam olarak ele geçmeyen ‘gerçek’ dediğimiz şeyin oyundaki karşılığı tam olarak hatırlanamayan ‘geçmiştir’. Fakiye Özsoysal da (2008:156) oyunun atmosferi ve içeriği arasında aynı ortaklığı kurmuştur:

Melek, anılarını oyunlar, düşler yoluyla tekrar yaşayarak geçmişle bir çeşit hesaplaşma içine girer ve gerçekleri böyle bulmaya, anlamlandırmaya çalışır. İki kadının aralarında oynadıkları ve geçmişle hesaplaşmalarının parçası olan çocuksu oyunların ardında gizli bir gerginlik, korku, şüphe ve gittikçe tırmanan bir şiddet hakimdir.

Aynı biçime ve estetiğe maruz kalan seyircinin boşlukları dolduramayan, süreklilik sağlayamayan, hikayeyi zihinlerinde bütünlüklü hale getiremeyen izleme eylemi de benzer biçimde sarsıcı bir hale gelir. Yazarla yer değiştirmiş seyirci, bu deneyim benzerliği ile şimdi de oyunun karakterleri ile yer değiştirme yaşar.

İkinci perdeyle birlikte, artık eylemin de çarpıklaştığını görürüz. Nıvart, “Ben de çoraplarımı, firketelerimi, saatimi, yüzüğümü, hepsini çıkarttım, rahatım, artık yatağa gireceğim.” derken, paranteziçinde “tersine, odada birkaç boy dolaşır, bir şey arar, bir albüm ve bazı elbiseler çıkarır.” şeklinde yazar (Burak, 2012, s. 63). Bu ayrışma fotoğraftaki anıları canlandırma oyununa kadar devam eder. Oyuncunun

özneler arası parçalanışı, artık eylemleri arasında da yaşanmaya başlamış, sözün hareketi ve beden hareketi birbirinden ayrılmaya başlamıştır. Buradaki çarpıklık, sadece estetik bir teatral tercih olarak değerlendirilemez. Oyunun parçalı yaklaşımının bir uzantısıdır. Hem oyuncu seyirci katmanında, hem rol katmanında öznelerin aporia<sup>1</sup> bir duruma gelmesine neden olur. Hem karakter/oyuncuların hem de onlarla benzer deneyimi yaşayan seyircilerin sadece içinde buldukları durum değil kendileri de mantık dışı hale gelirler. Bu parçalanma, fotoğraftaki anıları canlandırma oyununda bir adım ileri gider: artık eylemek yerine eylemin anlatılması söz konusudur:

MELEK (Nıvart'ın yanına gelir, oturur, resme eğilir): Bak... İşte sensin... Oradasın... Orada Ağaçların altında. Yalnız başına ne yapıyorsun?  
NIVART: Seni bekliyorum... Bir saattir buradayım... Seninle Kuşdili Çayırına gideceğiz... Sen hala görünürlerde yoksun... Sen kadınsın ben erkeğim... Seni seviyorum... Senin adın Melek...  
...  
NIVART: Şimdi ne tarafa gideceğiz?  
MELEK: Bu tarafa... Bağlarbaşı'na çıkacağız... Bağlarbaşı tramvay caddesine çıkınca da aşağıya ineceğiz... İşte Kuşdili Çayırı... Ova görünüyor aşağıda. (Burak, 2012, s. 64-65)

Postmodern tiyatro da eylemin anlatıma dönüştürülerek gerçeğin parçalanıp yabancı hale gelmesi gibi Sevim Burak da aynı teknikle tamamlamaya çalıştığımız gerçeği, yorumlamaya uğraştığımız rüya/anıları yabancı hale getirir. Aynı durumla biraz ileride, Nıvart'ın Ziya Bey'le yaşadığı anıyı anlattığı yerde de karşılaşılır:

MELEK: Gözünün içine bak! (Heyecanla bağırır) Gözünün içine bak!  
NIVART: Gözü kan çanağı... "Hadi benim ol!" dedi. ( O anı yaşamaya başlar.)  
MELEK: Duuur...  
NIVART: Hemen şu minderin üzerine fırladım, şu yere düşen tepsiyi de kalkan gibi elime aldım... Bir üstüme atlasa, fırlatacağım...  
MELEK (bağırır): Gözünün içine bak, korkma! Dosdoğru gözünün içine! Korkma!  
NIVART: Kartal kanatlı yılan gibi bir şey üstüme dosdoğru geldi. (Burak, 2012, s. 74)

Sevim Burak, anlatıcı-oyuncunun katmanlı yapısından ve hareket özgürlüğünden yararlanır. Ayrıca Melek'in aslen geçmişten aktarılan bir olayı

---

<sup>1</sup> İlkçağ Yunan felsefesinde bir sorunun çözümünde karşılaşılan içinden çıkılmaz mantıksal güçlük anlamında kullanılır. Evrende var olduğu söylenen düzenin ve dilin gerçekliğine ilişkin kuşkuyu ifade eder. Bu yüzden kartezyen akılcılığa ve determinist anlayışa karşı duran postmodern yaklaşımın çıkış noktasıdır aporia. Sevim Burak'ın kişilerinin, kurgusunun ve dilinin aporetik özellikleri vardır.

değiştirmeye çalışan tepkiler vermesiyle zamansal olarak bir ikilik yaratılmış olur. Sonuçta eylemin çarpıklaşmasıyla, seyircinin elinde bir rüya şuursuzluğunda değerlendirmekten öte, inandırıcılığını kaybetmiş ve tekinsiz (toplumsal normlarda deli olarak kabul edebileceğimiz) gibi gözükmeye başlayan iki karakter ve onların yabancı hikayeleri kalır. Gelinen noktada şüphe ve inanç durumu seyirci açısından daha da kaotik bir hal alır:

NIVART: O zaman Ziya Bey vardı.

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 (sınırlı): Karar verdim. Ziya bey yok tabii. (Burak, 2012, s. 69)

Oyunun başında Melek'in söylediği "Karar" kelimesi tekrarlanarak çakışır ve oyun yeni bir ihtimal kazanır: oyunun en başından beri gördüğümüz her şey Melek'in rüyası olabilir. Oyunun tekinsiz atmosferinin merkezinde olduğu düşünülen Ziya Bey bile hiç olmayabilir veya yakalamaya çalışılan gerçek tam tersi işliyor da olabilir. Bir ihtimal olarak; Ziya Bey, yaşanıldığı düşünülen sarsıntılı olayların sorumlusu değildir ve hatta Melek'in işkencesine maruz kalıyordu. Oyunun geldiği yabancılaştırıcı noktada seyircinin kendi yorumuna güvenemez hale gelmesi de aporia deneyimin bir parçasıdır.

Rüya sahnesine benzer bir tekrar ve süreksizlik biçimi üçüncü perdede Mezar Taşçı ve Melek sahnesinde de gerçekleşir. Birinci perdede Melek'in parçalara ayırdığını söylediği Mezar Taşçı'nın sahneye girmesiyle öncelikle sahneler/parçalar arası liner akış devre dışı kalır. Bu şekliyle yazar, oyuncuya ve yönetmene parçalar arası bir sıralama dayatmamış olur: Oyunun parçalı yapısı sahneye transfer edilirken istenildiği sırada yeniden montajlanabilir. Mezar Taşçı sahnesinin çarpıklaşması, artık rüyadan çıkıldığı ve her şeyin mantık çerçevesinde sonlanmak üzere olduğu düşünüldüğü sırada yaşanır:

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 (Burak, 2012, s.82)

Sevim Burak, rüya düzleminden kaçılabilir hiçbir nokta bırakmayarak tekinsiz atmosferi karbasana dönüştürür. Sayılar, bilgiler, tepkiler yine tutarsız şekilde ortaya saçılır. Serbest çağrışım şeklinde kelimeler anlam kazanmak için birbiri ardına hareke halinde dizilirler. Her tekrar, gerçeğin diğer bir alternatifi olarak metindeki yerini alır. Sevim Burak, buradaki saçılmayı, serbest çağrışımı ve ihtimaller kümesini bir çaresizlik olarak sunmaz. Bu yapısal tercih, imgelerin ve temaların özgürce ortaya çıkarılmasını sağlar. Geçmiş, yaşam, ölüm, yalnızlık, mezar, melek, Azrail ve daha sıralanabilecek birçok imge ve kavram, bilinç düzeyinde kazandıkları ilk anlamdan daha fazlasını açık ederek hareket ederler.

Sevim Burak'ın anlatıyı bütünlüklü hale getirmemesinin sebebi sadece iktidar kurmaktan imtina etmesi değildir. Anlatmaya çalışılanın, dile getirilerek tam olarak ifade edilemeyeceğini hissettiği anda anlatısını yarım bırakır. Bu vazgeçişler ve tekrar denemelerin bir uzantısı olarak da metin parçalıdır. Oyun ilerledikçe, metindeki anlatıların eksik parçalar haline geldiği ve anlatılmayanların birikmeye başladığı bir yokluk alanı oluşur. Öznenin asıl hakikatinin bilinç dışında olması gibi metnin de ima ettiği gerçek, metin dışında kalmaya, birikmeye başlar. Örneğin, evin geçmişi hakkında bilgi bu yokluk alanında kalır:

NIVART: Bizim Haydar Bey, Süvari Kumandanı Haydar Bey tepeden eve atla gelirdi... (Durur) Hani...  
O ne oldu o?  
MELEK (gayet ciddi): Gitti.  
NIVART (abartır): Durup dururken... Otururken... Birdenbire... Bir zmaanlar Fıstıkağacı'nda bir Zihçıyan vardı... Zamanın doktorlarından... O ne derse onu yapardık, meşhur Zihçıyan... (Durur) Hani...  
Ne oldu?  
MELEK (ağlamaklı): Gitti...  
NIVART: İnsan nerdeyse karşısındakinden şüpheleniyor...(Durur) Bu gün sen, yarın ben... (Durur)  
Ekmekçi Canik Ağaya ne oldu? (Durur) Hani o nerede o?  
MELEK: Gitti... O da gitti...(Durur) Bu adeta bir salgın... Nivart, bana yemek ver. (Burak, 20012, s. 51)

Sevim Burak, bu kısmın yazımında duraklarla ve kelime tekrarlarıyla yine özel bir ritim yaratmıştır. Aynı zamanda söylenen bu ritmin içinde tam açıklığa kavuşamamış, kimi zaman da yarım kalmıştır. Bu metindeki evin geçmişi, metnin dışındaki hayatta veya başka metinlerde aranmalıdır. Oyun, bu gibi örneklerle söylemin gelip geçiciliğini, orada olanın sadece oyuncu ve seyirci olduğunu ima eder. Melek, “İkimiz de hiçbir şey olamayız, ikimiz de bir şey değiliz.” (Burak, 2012, s. 77) derken; sadece Melek'in etrafındakilerin değil metine ait olan her şeyin aslında yok olduğunu belirtir. Oyun başlamasıyla yalnız kalan bu iki karakter değil, oyuncu ve

seyircidir. Yaşadıkları deneyim sonunda da sahne dışında biriken bir şey olmuştur. Ortaya saçılan kavramların hareketliliği, seyircinin zihninde oyundan sonrada devam edecektir. Oyunun son kısmındaki fotoğrafçı ve avukatın yer aldığı parça, bu hareketliliğin en uca gittiği noktadır.

NIVART (Melek'in öbür elini tutar ve çeker.): Biz gidiyoruz... biz sizden kaçıyoruz, haydi uç uç Melek'im... (Hepsi el çıkar, gülerler.)  
Avukat (Nivart'a): Hey çapkın bahriyeli, kıızı nereye kaçınıyorsun? Kıızı getir... (gülerler.)  
MELEK: Haydi haydi, vakit geçirmeyelim, eğlenelim...  
FOTOĞRAFÇI: Demir alalım... Açılalım... Yelkenler fora...  
NIVART: Sepetleri açalım, içelim, açılalım...  
MELEK: Önce bir hep beraber resim çektirelim, poz verelim.  
DİĞERLERİ: Tamam, haydi... (poz verirler.)  
MELEK: Bu bir balo fotoğrafı olsun... Balo başlıyor... Bir fotoğraf... Bir balo haklı ilk danstan önce... Sonu meçhul bir balo... (Hep beraber poz alırlar Fotoğrafçı makinesini kurar koşup aralarında yerini alır.)  
NIVART: Tamam, oldu... oldu. Haydi atlı karıncaya binelim...  
MELEK (kanatlarını çıkar): Haydi salıncakta sallanalım...  
NIVART: Tamam, oldu... oldu... Haydi atlı karıncaya binelim...  
MELEK (kanatlarını çıkar): Haydi salıncakta sallanalım...  
NIVART: Yok yok, hava sıcak ayaklarımızı dereye sokalım...  
FOTOĞRAFÇI: Koşmaca oynayalım... Körebe oynayalım...  
KADINLAR: Körebe... Körebe... (Burak,2012: 92)

Sevim Burak, yazım performansının gidişatı olarak dili gidebileceği en uç noktaya vardırır. Artık cümleleri okurun süreklilik beklentisini karşılamayacak biçimde art arda değil, onların birbirinden kopukluğunu, bir anlam biriktirmediklerini vurgularcasına rastgele sıralar. Üsluptan çoktan vazgeçmiş bir yazarın sahipsiz kalmış cümleleri vardır ortada. Cümlelerin sahipleri karakterler de değildir. Bu sahnenin diğerlerine göre daha kalabalık tasarlanmasının nedeni, bu kopukluğu, sıralamayı daha rahat yapabilecek yapıyı kurmak olarak düşünülebilir. Bir kez daha karakterlerin yokluğu ve sadece oyuncu-seyirci varlığıyla baş başa kalırız. Perdenin inmesiyle duyulan düşme sesi, oyuncuyu ve seyirciyi rüyadan uyandırır. Kimin kimi öldürdüğü, kimin sahnedeki şiddetin nedeni olduğunu oyun söylemez/söyleyemez. Herkes, bu bilinç akışında saçılan imgeler kümesinde kendi yorumunu yapacaktır.

Sonuç olarak, Sevim Burak *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* oyununda geçmiş, ölüm, yaşananlarla hesaplaşma gibi izlekleri sorunsallaştırmasını onları dilsel alanda parçalayarak gerçekleştirmiştir. Yapıda hiçbir karakter, diyalog veya olay, tutarlılıkla ve determinist bir şekilde bütünlüğe ulaşamaz. Ortaya çıkan boşluklardan seyirci kendi yorumunu üretir. Hiçbir şeyi tamamlama yükümlülüğü hissetmeyen yazar, istediği şekilde parçalar arasında ilerler ve metin birikmeye başlar. Fakat

tamamlanmayan metinlerin anlamı da dışarıda birikmeye başlar. Bu da metnin anlamının sabitlenemeyeceği, metinlerarası zincire ekleneceği bir durum ortaya çıkarır. Ayrıca Sevim Burak'ın dili kullanımında sınırların dayattığı düzen ve akış görmezden gelinerek bir serbest çağrışım dizgesi oluşur. Sonunda yazarın ve söylemin gelip geçici hale geldiği sadece orada olması gereken oyuncu ve seyirciyi varsayan bir açık bir biçim ortaya çıkar. Tüm bunlar her şeyin yatay olarak çoğaldığı bir rüya ortamı yaratır. Oyuncu ve yönetmen, elindeki malzemeyi istediği gibi şekillendirebilir; deforme etmek veya tekrar montajlamak konusunda özgürdür. Tek üstünde durması gereken; seyirciye de aynı özgürlüğü verecek açık bir sahne yapıtı elde etmesidir. Bunun temel gereklerinden biri olarak, oyuncunun sözü ve eylemini parçalayana kadar uçlaşan anlatı karakterlerini ve tekinsiz atmosferini taşıyan diyaloglara, farklı bir iletişimi ima eden konuşmalar olarak bakılması; oyunun söz ve hareket dizgesinin bu bağlamda oluşturulması söz konusu olabilir.

## 5.2 Everest My Lord

*Everest My Lord* hem tiyatro türüne hem de bütüncül yazıma meydan okuyan bir metindir. Türün özellikleri ve geleneksel yazım sorunsallaştırılarak parçalanmıştır. Oyunu incelerken bir hikayeden bahsetmek yerine kesişmelerden ve çağrışımlardan yola çıkılabilir ancak.

Sevim Burak, oyunun başlığının altına “Roman, 3 perde” yazarak daha ilk adımda bir belirsizlik ve çelişki yaratır. Normal koşullarda yazar ve okuyucu, metinlerin türü üzerinden bir sözleşme yapar. Yazar, türün sınırları içerisinde yazımını gerçekleştirirken; okur da türle ilgili bilgisinden yola çıkarak metindeki işaretleri değerlendirir, açıklık gösterir. Parçalı yaklaşım, farklı metin türlerini bir araya getirerek ve ya eklektik bir yazımda bulunarak, tür üzerinden yapılan sözleşmeye meydan okur. Tamda bu noktada, *Everest My Lord* izleği, “roman, 3 perde” tabiriyle okuyucusunu/izleyicisini bu meydan okumaya hazırlar; okuduğu malzemeyi hiçbir türsel beklenti içinde değerlendirmemelidir. Işığın hem dalga hem atom olması gibi, alımlayıcının elindeki “metin”<sup>2</sup> hem roman hem de üç perdelik bir oyun olabilir. Bu yaklaşım, oyunun girişinde dekorun anlatımıyla da devam eder.

---

<sup>2</sup> Burada metin kavramı, yazılı bir ürünü değil, kurmaca bir malzemeyi ifade eder.



Koyu gölgeli yeşil ağaçlar/biçilmiş çimenler dümdüz halı gibi alabildiğine gidiyordur/ağaçlar göğü kapatır/bu yüzden ortalık karanlık bir gün gibidir/ön planda yüksek selvi ağaçları buraya kederli bir hava vermektedir/güneş selvi ağaçlarının arkasında kalır/ortalık daha da karmakta arka cephede neşeli insan sesleriyle renkli şemsiyeleriyle havuzlarla bayraklar ve flamalı insan kalabalığı ile Hyde Park'ın öbür ucu yok gibidir/ çünkü ön cephedeki koyu yeşil selvi ağaçları insan seslerini, gürültülerini ve insan yaşantısını keserler/ve Hyde Park'ın bu köşesine bir mezarlık görünümünü verirler/Everest My Lord bu esrarengiz sessizlik içinde tek başına kalmış gibidir/Everest My Lord'un ayaklarının dibinde çok sevimli beyaz bir ördek yavrusu dolaşmaktadır/ancak Everest My Lord onu görmez/dalgın ve anlamsız bakışlarla gözlerini ağaçlara dikmiştir/ (Burak, 2010: 9)

Buradaki betimleme, bir tiyatro dekoru için çok fazladır ve detaylıdır, daha çok bir düz yazı girişini andırır. Fakat düz yazı akıcılığında okunmasını veya algılanmasını engelleyen noktalama işaretleri de kullanılmıştır. Bu noktalama işaretleri oyun yazımında parantez içlerinde kullanılan türdendir ve dekoru tanımlar gibi başlar, fakat bir roman gibi Everest My Lord'un durumunu hikayeleyerek devam eder. Sonuç olarak bu parça eklektik bir alan yaratır. Sahneye transfer edilmek istendiğinde, dekorun bu şekilde anlatımının yarattığı boşluklu alan doldurulmak/yorumlanmak zorundadır. Sevim Burak, dekor açıklamasını bütün içindeki işlevinden bağımsız şekilde bir parça olarak ele almış ve kendi bağlamında değerlendirilebilecek bir malzeme ortaya çıkarmıştır.

Metindeki başka bir önemli unsur, Yazarın Gölgesi adında bir karakter bulunmasıdır. Böyle bir karakterin varlığı, hem metnin kendinin yapısını olduğunu hatırlatan bir üstkurmaca olduğunu seyirciye açık eder hem de Sevim Burak'ın yazar sesini metne doğrudan karıştırarak, metnin daha keskin biçimde içeriden parçalamasını sağlar. Bir anlamda metin yazılma sürecini, şeklini ifşa ederek kendini parçalar.

Kendini ikircikli ve belirsiz sunan oyun metninin karakter isimleri de tekinsizdir; Everest My Lord, Sucu, Başvekil, Lady. Bu isimler hem kendi başlarına hem de birbirileriyle ilişkilendirilmenin güçlüğü/imkansızlığı nedeniyle bir mesafe yaratırlar. Bu mesafe, oyunun başlangıcından itibaren diyaloglarda da devam eder. Dramatik bir izlek veya karakter inşası söz konusu değildir. Daha çok bir monoloğun parçalanıp, kişilere dağıtılmış hali gibidir. Bu yüzden kişilerin analizi veya oyunun içeriği değil yapısı üzerine söz söyleme potansiyeli oluşturur. Ayrıca metin, bu parçalanmış monolog yapısı aracılığıyla da bir şey söylemek istemediğini seyirciyle paylaşır:

Başvekil: Ne demek istiyorsun?  
Everst My Lord: Hiçbir şey demek istemiyorum.  
Başvekil: Gene de anlaşılabilir.  
Everst My Lord: Şu Hyde Park'ta kendimi dinliyorum. (Burak, 2012, s. 11)

Başvekil her okuyucu/seyircinin yazara yönelteceği ilk soruyu sorar başkaraktere: söyledikleri ne anlama gelmektedir? Sevim Burak, baş karakterin ağzından bu dikey ilişkiyi reddeder: söylediklerinin arkasında gizli bir anlam ve merkez yoktur. Başvekil, yazara parçaların birbirileriyle ilişkilendirilerek anlamlandırılacağı o alımlama oyununu hatırlatır; okuyucu her hâlükârda kastedilen bir anlam bulduğunu iddia edecektir. Bu durumda Sevim Burak, okuyucuyu davet ettiği oyunu dillendirir; “herkes kendini dinlesin”. Böylece yazar, parçalı yapının içerisine -akışı bozma kaygısı olmadan- yazar ve okuyucu ilişkisini açık şekilde dile getirdiği bir parça koymuş olur.

Bu parçalı yapının bir diğer imkanı olarak, cümlelerin bağlamdan ve diyalogdan bağımsız olarak kendi vurgularını kazanabilmeleridir. Böylece yazar ve okuyucu, metinden aforizmaya benzer şekilde parçalar yakalayabilir.

Başvekil: Teveccühüne teşekkür ederim  
Everst My Lord: Bu teveccüh bana ait, sana ait değil.  
Başvekil: Yahut da bana... Bu neyi ifade eder?  
Everst My Lord: Dünya ihtiyarlıyor... Zaman geçiyor ve geçiyor... Her şey değişiyor. İnsanı bir korkudur alıyor. (Burak, 2012, s. 13)

Everset My Lord, son cümlesiyle bu diyalogun akışından beklenmeyen derinlikte bir şey söylemiş olur. Diyalogun akışında bu şekilde bir sıçrama, cümlelerin vurgusunu artırmış, onu daha fark edilir kılmıştır. Bu sıçramanın da etkisiyle, cümlelerin ima ettiği felsefi derinlik artsa da buradaki zaman, değişim ve insanın korkusunun elimizdeki metnin temel meselesi olduğunu iddia edemeyiz. Genele yayılmayacaktır. Hatta Sevim Burak, bundan metin boyunca bir daha bahsetmez. Fakat buradaki vurguyla ve devamının hiç gelmeşiyle –ancak anlık bir parlama olarak- Sevim Burak, eksik bir alan, ‘ima edilen ama tam olarak söylenemeyen’, metin dışı bir boşluk bırakır. Belki yazar ve okuyucu, bireysel olarak zaman ve değişim üzerine çok fazla düşünmektedir –hatta daha ileri bir iddia olarak- birinin yazma diğeri okuma nedeni

bu düşünmenin bir uzantısıdır, fakat metin bunun dile gelebileceği bir yer değil ancak ima edilebileceği bir yerdir. Bu yüzden eksik ve uyumsuzdur, bütünlüğe ulaşamaz.

Sevim Burak, oyunun kısa girişinde hiçbir olay bütünlüğüne izin vermeden konudan konuya atlamaya devam eder. Yazar performansındaki hareketlilik bir süreksizlik krizine doğru evirilmektedir. Yazarın Gölgesi'nin, sahneye dahil olmasıyla metin birden kendi hakkında konuşmaya başlar.

Yazarın Gölgesi: Ooo, Everest My Lord, deminden beri sizi izliyordum. Ağaçların arasındaydım, baktınız, fakat görmediniz.

Everst My Lord (Umutla Başvekil'in kolunu çeker): Sizi Başvekil'le tanıştırayım: Bu centilmen de bir yazardır... Beni yazıyor... (Burak, 2012, s. 14)

Takip ettiğimiz bu oyun, gerçek veya onun temsili değil sonuçta bir yazar tarafından yazılmış üretim nesnesidir. Bu yüzden yazarın gölgesi ister istemez metnin üzerine düşecektir. O halde metni yazarın varlığı ile birlikte yorumlamalıyız. Metin kendi hakkında konuşmaya devam eder. Yazarın gölgesini kabullenir, fakat birlikte yorumlanmaya ısrarla karşı çıkar:

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

Başvekil: Bu ne demek?

Everst My Lord: Bu hiçbir şey değilmiş; o da bunu yazıyormuş!

Başvekil: Anlamadım. (Burak, 2012, s. 14)

Göstergelerin/kelimelerin içi boştur, onlarla işaret ettikleri arasındaki bağlantı mecazi ve değişkendir. Bu yüzden onların oluşturduğu söylem, her şeyi de ifade edebilir, hiçbir şeyi de. Sevim Burak, Lacanvari bir yaklaşımla bu dilsel durumu paylaşır: bir gerçek dile getirilmeye çalışıldığında, hep söylenenin dışına kaçacaktır. Burada yazarın çıkmazı, bu yalın durumu bile dille ifade etmek zorunda kalması, dilsel alana mahkum olmasıdır. Yazarak anlaşılamayacağını bile yazarak anlatmaya çalışmaktadır. Bu yüzden Başvekil, onun nezdinde örnek okurdur, anlamadığını söyler. Parça kısır bir döngüye girmekle karşı karşıyadır ve tam bu noktada yarım bırakılır. İzlek başka bir parçaya sıçrayarak devam eder.

Metnin biçimi, konudan konuya serbest çağrışımını andırır şekilde geçen bir yazım performansı özgürlüğü vermektedir. Bu özgür performans da, yapının

tetiklemesiyle içeriği oluşturur. Sevim Burak, bilincin sınırlarını zorlayan, zihni devre dışı bırakan bu özgürlük için parçalı yapı kullanmış gibidir. Yazarın süreksizlik krizi, kendisindeki epistemolojik krizle paralel gitmektedir. Kullandığı parçalı yapı sayesinde de bunu örtük olarak ifade etmek zorunda değildir. Bunun sonucunda, temel epistemolojik krizlerden biri olan ‘gerçeğin ne olduğu’ meselesinin ortaya çıkması son derece doğaldır:

Everest My Lord: Amann! Sen bizim gibi! Malum! Biliyoruz! GERÇEK DEĞİLSİN!  
Yazarın gölgesi: DEĞİLİM.  
Everest My Lord (sitemli): Ama konuşuyorsun.  
Yazarın gölgesi: KONUŞMUYORUM (Susar)  
Everest My Lord: Konuşmamak bence de daha iyi.  
(UZUN BİR SUSKUNLUK) (Burak, 2014, s. 15)

Yazarın kendisi ile Yazarın Gölgesi arasındaki temsil ilişkisi sorunsallaştırılır. Yazarın Gölgesi, yazarın bütünlüklü bir ifadesi değildir ama konuşmaya devam ettikçe, alımlayıcı ona yazarın sesi olduğu gerçeği atfetmeye devam edeceği için belli bir noktadan sonra karakterler konuşmayı reddederek, söyleme ve dilsel olanın devamına karşı çıkarlar. Bu performansa ait uzun sessizlik, parçanın yarattığı boşluktur ve yazarın metnin başında önerdiği oyunu tekrar işaret eder; “herkes sadece kendini dinlemelidir.”. Karşı-kurmacanın önerdiği oyuncu ve seyirci arasındaki ilişkiden oluşan özerk gerçekliğe örnek bir suskunluk anıdır bu. Sonrasında malum soru ortaya çıkar:

Everest My Lord: GERÇEK NE DEMEK?  
Yazarın Gölgesi: BİLMİYORUM. (Birden bağırır) Yeter be!.. Bıktım bu saçmalardan. (Burak, 2014: 15)

Yazarın yaşadığı kriz bir isyana dönüşür ve sahnede bir bağırişla kendine yer bulur. Bu andan sonra oyun yeni bir katmana geçer. Artık gerçeği bilmediğini kabul eden bilinç, dilsel sınırları iyice zorlayacaktır. Bu, ayrıca Everest My Lord’un “Eğer Bilmiyorsan ne olur?” sorusunun da bir cevabıdır (Burak, 2014, s. 15). Oyunun geri kalanı, bilemeyen ve söyleyemeyen bir bilincin yazım performansının iz düşümü olarak görülebilir.

İkinci perdeyle birlikte artık diyalog, replik, parantez içi ayrımı kaybolur. Gösterge ve gönderge ilişkisi parçalanmış, kimden çıktığı ve neyi işaret ettiği belirsiz bir takım kelime öbekleri ortaya çıkmıştır. Buradaki en dikkat edici parçalar, bir kelimenin çeşitli çekimlerinin sıralanmış halidir:

Tükenmiş miydi  
Tükenmiştiler  
Tükenirsen  
Tükenmiştim  
Tükeneceğiz  
Tükeniyor  
Tükeniyordu  
Tükeniyormuşuz  
Tükendiler  
Tükendim  
Tükenmezsem  
Tükenme  
Tükenmeden  
Tükeniyorum (Burak, 2012, s. 21)

Bu farklı çekimler üstünden yaratılan kelime öbekleri dilsel bir yabancılaşma meydana getirir. Yarıttıkları ses performansı, hem bir sayıklamayı hem de tekinsiz bir diyalogu andırır. Artık kendi parçalanmasıyla performansı işaret eden, oyuncuya istediği şekilde değerlendirebileceği sahnesel malzeme veren bir yazımla karşı karşıyayızdır. Yazım, parçalı haliyle kendisini geri plana çekmek ve performans için bir ivme yaratmak ister. Postdramatik yapıyı örnekleyebileceğimiz bir durumdur bu.

Bu aşamadan sonra metne eklenmiş resimlerle karşılaşılır. Bunun iki etkisinden söz edilebilir. İlkine türe meydan okuma iddiasındaki yazım, resimlerle birlikte daha da türler arası bir hal alarak kendini iyice radikalleştirir ve türler üzerinden yapılan alımlama kabullerini parçalar. İkincisi, bir montajlama ve türler arası olarak resimler yeni parçalar ve parçalar arası boşluklar yaratarak yorum alanını genişletir.



Şekil 1: Everest My Lord'da resimlendirmeye bir örnek

Bu kısımda parantez içi varsayılabilecek parçalar da başka bir görünüm alır. Düz yazı ve resim arasında gidip gelen metin bir anda bizi başka bir türün eşğine doğru sürükler:

Sevinerek  
Boynuna sarılır  
Umutla  
Uşağı çağırarak için zile basar  
Bekler  
İngiliz centilmen girer  
Birbirine uzak bir mesafe ile arkalarını dönmüş olarak dururlar

Elinde bir şişe ve kupa ile bir uşak  
Hep bir ağızdan  
Kadehlerini kaldırırlar  
Bu sırada Everest My Lord'a doğru yürür  
Bir şey söylemek ister  
Unutkan ve kendinden geçmiş bir halde  
Susar  
Bir tabure bularak kütüphanenin önünde oturur  
Sahifeleri çevirmeye başlar  
Ellerini ovuşturur  
Karşısına geçip onu süzmeye başlar  
İkisi birden  
Arkasından koşarak  
Hizmetçi odasına yürür  
O tarafa bakarak  
"Hani?" gibilerinden  
Yatak örtüsünü kaldırır  
Silkeler (Burak, 2012: 23)

Bütünlüklü bir metinde paranteziçinde sahnedeki durumu betimleyen bir birim olabilecek bu parça, Everest My Lord'un yazımı içinde gerek biçim olarak gerek üslup olarak lirik bir ton yakalar ve şiire yaklaşır. Hem yazar açısından özgün bir yazım olarak kendi bağlamında bir vurgu kazanmış hem de performansa sunulan bir malzeme olarak yerini almıştır. Oyuncu, buradaki şiirsellikten yararlanabileceği gibi işaret edilen hareket ve olaylardan bir hareket dizgesi çıkarabilir.

Metnin süreksizlik krizi içinde bir ritim ve kural oluşturmak için leitmotif kullanılmıştır. Her paranteziçi gibi duran parçanın sonundaki kelime, bir sonrasında çekimlenerek kelime öbeği parçası oluşturulur. Metnin savruluşu içinde bir dizge oluşturan bu durum oyuncunun performansında da kelimenin yankılanması ve belli bir döngü ima eder.

Karşımızdaki oyun, kavramları sorunsallaştıran ve kendini bir kolaj olarak sunan avangart bir eser özelliği gösterir. Anlamlı bir bütün yoktur, onun yerine büyük boşluklar havada asılı parçalar vardır. Bu merkezlessiz parçalar istendiği gibi yorumlanabilir. Bu parçalara yapılacak yorumlar da kelime öbeklerinin yarattığı serbest çağrışımın izdüşümü şeklinde olması mümkündür. Böylece oyuncu ve seyirci için de toplumsal kategorilerin dışında bir zihinsel süreci tetikleyen serbest çağrışım alanı açılabilir. İkinci perdedeki kelime öbeklerini, saçılmayı ve parçaların ikircikliğini bir teatral yetersizlik olarak ele almak, bunların yapısal bir tercih olduğunu kabullenmemek metne karşı baştan bir direnç oluşturur. Bu tür yaklaşımla, rejî veya oyuncunun metinle diyalog kurması çok zorlaşır.

İkinci perdenin sonunda metin kendi üzerine eğilmeye devam eder. Artık bu düşünme hali bir özneye ait olmaksızın metinde kelimenin tekrarı ve yankısı olarak özel bir vurgu kazanır:

Merdiven/düşünür/merdivenaltı/düşünüt/kömürlük/düşünür/kürek/düşünür/taşlık/düşünür/musluk/düşünür/kuyu/düşünür/tulumba/düşünür/kömürkovası/düşünür/mutfaktezgahtı/düşünür... (Burak, 2012: 33)

Bu şekilde devam eden ikinci perdenin son parçası, nihai bir soruya sayfanın ortasında büyük harflerle yer vererek son bulur: “BEN NEYİM?” (Burak, 2012: 34). Herkesin kendini dinlemesi üzerine kurulu davet, ulaşılan bu soruyla kesişir. Bizi; yazan, okuyan, oynayan ve seyreden rollerine büründüren bu oyuna kalkışmanın yegâne amacı, kendimizin ne olduğunu bulmaktır. Fakat hiçbir metin bu hakikati gösteren anahtar olamaz. O yüzden bir bütünlük ve iktidar kurmaktan çok, parçalanarak ve bilincin sınırlarını zorlayarak bu soru tekrarlanabilir ancak: “neyim?”. Metin, kendinden sonra da devam edecek bir metinlerarası süreci işaret edercesine yalnızca sorar ve kendini değişime açık bir şekilde sunar.

Üçüncü perdeyi incelemeyen önce şunu belirtmek faydalı olabilir; parçalı yapının bir imkanı olarak perdelerin sırası değiştirilebilir. Örneğin, ikinci perde sona alınarak oyun ‘ben neyim?’ sorusuyla bitirilebilir. Metinlerarası durum, üçüncü perdede güçlü bir vurgu kazanır. Buradaki cümleler, Sevim Burak’a veya bir edebi yazıma ait değilmiş gibi bir yabancılik yaratır. Sanki bir haber bülteninden, bir tarihi doküman veya rapordan alıntılanmış gibidirler. Sevim Burak, cümlelerdeki bu sesi hiç yumuşatmadan onları montajlamıştır. Parçanın vaat ettiği bu durum yine okuyucu/seyirciyle açık bir şekilde, lirik bir dille paylaşılır:

Sessiz tarih içeri girer  
Başıyla selamladıktan sonra  
Bir sandalye çekerek oturur  
Gene eski bir masal anlatır  
Konuşmasız  
Hareketsiz (Burak, 2012: 35)

Üçüncü perdenin anlatımda her söz bir eylem belirtmektedir. Fakat her sözün sonuna düşülen dipnotla sahnede sözün tam tersi bir eylem işaret edilir. Zaten yabancı



ve montaj halinde duran metin, söz ve eylemin de birbirinden ayrılmasıyla bir kez daha parçalanır. Böylece Sevim Burak, *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* oyununda yaptığı gibi karakterin/oyuncunun bedeni bir bütün olarak düşünmez ve kendi yazımının bir uzantısı olarak parçalı ele alır. Bir şey söylemekten imtina eden, parçalarını eksik bırakan ve tüm özneleri kendiyle baş başa bırakan metin, perdenin sonunda yine kendi üzerine kapanır:

Yazarın Gölgesi içeri girer  
Yazı odasına giderek  
Yazı masasında oturur  
Yazmaya başlar (Burak, 2012: 40)

Yazarın yazmaya başlamasıyla biten metin yarattığı imge ile, bir kurmaca olduğunu bir kez daha ifşa eder. Bununla birlikte, bizim okumayı ve metni bitirdiğimiz yerde, yazım –belki de okuduğumuz metnin yazımı- paradoksal biçimde yeni başlamıştır. Belki de bütünlüğe ulaşamayan, hep eksik bırakılan asıl hikayeyi yazmaya başlamıştır yazar. ‘Gerçek’ denilen olgunun metnin dışında kaldığı; hiç söylenemeyen, dile gelemeyen bir şey olduğu vurgulanır. O yüzden yazarın yazım eyleminin devam etmesi gibi okuyucunun da arayışı devam etmesi beklenir.

Sonuç olarak, kendisini kapalı hale getiren geleneksel yaklaşımlara meydan okur. Oyunumsu, resimsi ve şiirimsi bir tavır içinden en sonunda bir ‘şeyimsi’ denebilecek bir varoluşa tekabül eder. Bu yapısıyla, Everest My Lord bir avangart eser olarak parçalı bir teatral performans işaret eder. Rol-oyuncu ilişkisinden ziyade bir performansçıdan bahsedebilir; kimliksiz şekilde parçaları belli süre taşıyabilen bir eylemciden... Böylece postdramatik tiyatronun alanına giren bir metin söz konusu olur. Yazarın yazım performansındaki hareketlilikten doğan süreksizlik krizi oyuncu performansı için ilham verici olabilir. Sözün ve hareketin bilincin kendini ifade şeklini taşıyamadığı, yaşanan yoğunluğun gündeliği aştığı noktada oyun uyumunu yitirip, süreksizleşmiştir. Bu, oyuncunun kullanabileceği özel bir hareket ve söz dizgesi ortaya çıkarabilir. Böylece metnin betimlediği veya varsaydığı dekor, ikincil bir hal alır, sahneye direk taşınmasına gerek yoktur. Sahne; kelime öbeklerini, kimden çıktığı ve neyi işaret ettiği belirsiz olan parçaları, bilinç akışı diyalogları performansının rahatça kullanabildiği, onu bir dekorla ve hikâyeyle uyuma zorlamayan özgür bir alan olarak

tasarlanırsa, metnin sunduğu serbest çağrışım ve kendini dinleme durumu sahnenin özerk gerçekliği içinde oyuncu ve seyirci arasında da gerçekleşebilme olanağı kazanır.

### 5.3 Sahibinin Sesi

1982 yılında yayınlanan '*Sahibinin Sesi*' oyunu, Sevim Burak'ın 1965 yılında çıkan ilk kitabı Yanık Saraylarda yer alan 'Ah Ya Rab Yehova' adlı öyküden uyarlanmıştır. Sahibinin Sesi, her ne kadar diğer iki oyuna nazaran daha bütünlüklü bir yapıda görünse de; bir öyküden transfer edilmesinin ve kullanılan dilin getirdiği özellikler nedeniyle oyunun parçalı ve boşluklu yapısı vardır. Böylece, Sevim Burak'ın bu oyunundan diğer ikisinden farklı olarak parçalılığın başka bir uzantısını örneklemek de mümkün olacaktır.

Oyun, çeşitli boşluklar bıraksa ve sonradan çelişkiye düşürse bile neden sonuç ilişkileriyle açıklanabilecek, takip edilebilir bir hikayesi vardır. Bilal, etnik azınlıkların oturduğu bir mahallede yaşamaktadır. Kendisi de bir azınlık olan ve çocuk bekleyen Zembul ile nikahsız yaşamakta, onun ısrarlarına rağmen evlenmeye yanaşmamaktadır. Asker kaçağı olmaktan kurtulmak için Muzaffer Seza adlı yanarak ölmüş bir askerin nüfusunu üstüne alır. Bilal; babası, mahalleli, eşi ve eğlence hayatı arasındaki karmaşık durum sonucu bir takım gerilimlere ve korkulara meyil eder. Vücudunda iğneden kaynaklandığını söylediği ağrılar ve mahallenin kendisine yönelik kumpas planları iddialarında bulunmaya başlar. İlk bakışta, metin Bilal'i merkeze alarak, onun etrafında örülen olayları öykülediği ve onun korkuları üzerinden de dramatik çatışma kurduğu izlenimi yaratmaktadır. Fakat Sevim Burak, bu izlenimi ve kafamızda tamamlanmaya müsaitmiş gibi görünen yapıyı, aslında bozabileceği bir malzeme olarak sunar. Bu bozulma sürecini iki ana hat üzerinden; Bilal'in anlatıcı rolü ve metnin dili, sesleri ile ele almak mümkündür.

*Ah Ya Rab Rehova* hikayesi Bilal'in günlük şeklinde tuttuğu notlara dayanır. Günlük biçiminin kullanılması, birçok postmodern özelliği birlikte getirmektedir. İlk, günlük tarih başlıkları ve bu başlık altında ilgili tarihte yaşanan dair birbirlerine edebi bir bağlama gereği duyulmadan alınan notlardan oluşur. Bu klasik biçim kendiliğinden bir takım parçalar ve boşluklar yaratır. Ayrıca, günlük şeklinde yazım, klasik görüntüsü ve öznelliği itibariyle kendisinin bir yazın nesnesi olduğunu ve bir yazar tarafından oluşturulduğunu açık eder. Üslupunda bir gizleme çabası görülmez. Böylece gerçek ile temsil ilişkisi çarpıklaşır. Seyirci, okuduğu şeyin bir yazar

tarafından yazıldığıının devamlı bilincinde olarak hareket etmek zorunda kalır. Velhasıl günlük, gerçekte sorunlu ilişkisini inanç ve şüphe ekseninde devam ettirir. Nihayetinde okumayla edinilen bilgi, yaşanan günün bir objektif sunumu değil; günlük yazarının inisiyatifi ile aktarılan, yorumlanan belki de çarpıtılan bir halidir. Yazılanlar artık yazarının varlığından bağımsız ele alınamaz. Yazara olan güvenle paralel şekilde yazılanlara inanma/değerlendirme, onları yorumlama ve günlük parçaları arasındaki boşlukları doldurma meselesi halini alır. Bu durumları gözetmesi ve anlatıcısının/yazarının gittikçe kontrolden çıkan hali bakımından Ay Ya Rab Rehova hikayesi, bu türün önde gelen eserlerinden Gogol'ün *Bir Delinin Hatıra Defteri*'ni anımsatır.

Sevim Burak, Sahibinin Sesi metnini oluştururken, orijinal hikayenin günlük biçiminden kaynaklanan özelliklerinin teatral yapıda ve diyaloglar içinde kaybolmasına izin vermemiştir. Böylece, günlük parçaları birer teatral nesne haline gelmiştir. Oyunun açılışında Bilal, seyirciyi iki eylemle; gözetleme ve anlatma ile karşılar. Böylece sahne dramatik eylemle değil günlükvari bir aktarım ile kurulur:

BİLAL (Dürbünü sağa sola çevirmekte, ayarlamaktadır. Birden kaşları çatılır.): Ziya Bey geliyor... Mösyö Verdu... Mahallemizdeki dulların gözdesi... Mavi Sakal... Ooo... Ne görüyorsunuz? Ebe Hanım... Pardon, Ee Madam Anastasya...

Ziya Bey kapıyı açtı. İçeri Girdi. Ebe Madam Anastasya da arkasından... Kapı kapandı... Gene bir şeyler dönüyor... Acaba ne? Akşama öğreniriz. (Durur, dolaşmaya başlar, seyircilere anlatır, anlatım mesaj biçimindedir). Zembul, bu gece hastalandı. Bu sebepten sabah geç kalktım. Saatim durmuştu, iskeleye kadar inip saatimi ayar ettim. Sonra, kasap dükkanına uğrayarak yarım kilo kıyma, iki yüz elli gram kebablık et aldım, ve geldim. Sonradan bir yere çıkmayıp evde istirahat etmekle vakit geçirdim. Yarın Fatih'e gidip Valide merhumun mezarını ziyaret edeceğim. Dün, Şahende ablamdan haber aldığıma göre günlerdir yağın şiddetli yağmurdan lahidin kapısı açılmış, içeriye sular dolmuş (esner), bir serseri çocuk bulunarak içi süpürülmeli... (ışık söner) (Burak, 2014: 7)

Seyirci, olan biteni Bilal karakterinden dinleyecektir. Bilal'in başkalarının eylemlerini izleyerek, kendi eylemlerini de anlatarak aktaran tek kişilik bir yapı ile karşılaşılır. Ayrıca bu tek kişilik anlatının dilindeki edebilik sahnede eklektik durarak yabancılaştırıcı bir etki de yaratmaktadır. Hemen akabinde bu tek kişilik anlatıya, bir gölge gibi *Bilal'in Sesi* eklenir. Bu bedensiz ses, bir kayıt olarak değil sahne eylemi olarak anlatıya karışır. Böylece oyundaki ilk parçalanma ses üzerinden gerçekleşir:

Bilal'in sesi: Babam dün gece uyurken geçirdiği buhran esnasında benim ve Zembul Hanım'ın istikbaline ait oldukça sıkıntılı ve tasnifli bir rüya görmüş, anlattı. (Burak, 2014: 8)

Oyunda karşımıza çıkan ilk dramatik sahne rüyanın sunumunun olduğu bir parçadır. Böylece seyirci yine gündelik gerçeğin bir uzantısıyla değil, bir fantezi ile karşı karşıya kalır. Sahibinin Sesi metnindeki rüya sahneleri, İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar oyunundaki gibi diğer anlatılarla iç içe, hikayeyi yıkıcı bir yapıda değillerdir. Fakat bir fantezinin uzantısı olarak grotesk bir atmosfer kurma, performansı başkalaşıma uğratma işlevi görürler. Sevim Burak (2014: 9), sahne direktifi olarak “Duruşlar, bakışlar, bir aşk sahnesi, örneğin, korku filmlerindeki bir aşk sahnesi gibi ya da hayvanların sesleri ve yürüyüşleri taklit edilerek bu sahne iyice abartılıp insani ölçülerden çıkarılmalı” şeklinde not düşerken bu grotesk vurguyu yapmış olur. Böylece, günlükteki mesafeli anlatıcı dilin yanına, Sevim Burak’ın kendine ait grotesk dili de metne sızma imkanı bulur. Grotesk, gerçekliği parçalayan bir etkiyle yapıya eklenmiştir. Rüya parçasında Bilal karakteri eylem alanına girmez ve yine izleyici/dinleyici pozisyonunda kalır. Bilal’in izleyici/dinleyici pozisyonunu estetik bir tercih olarak değil, yapıyı bozuma uğratacak, odak kaydıracak biçimsel bir tercihtir.

Oyunun yapısını kuran bu giriş sahnesinden sonra dramatik karakterler ve olaylar sahnede yer almaya, oyun bütünlüklü bir izlek oluşturmaya başlar. Fakat Bilal’in anlatıcılığı bir saplantı halindedir. Anlatma ısrarı, eylem alanını sürekli kesintiye uğratır. Anlatıcı sesi, *Ah Ya Rab Yehova* hikayesindeki dilin bir uzantısı olarak kişisel bir anlatımdan çok, geçmiş referans eden rapor parçaları şeklindedir. Böylece sahne üzerindeki izlek, araya giren bu parçalarla birbirlerinden kopar ve yapı sekanslardan oluşan bir hale gelir.

Hâlihazırda, teatral bir yapıda anlatıcı karakter kullanmak yaşıntıyı sekteye uğratıp paralel bir katman yaratacağından, parçalı bir yapı oluşturur. Sahibinin Sesi oyununda da Bilal anlatıcı rolüyle bu durumu yaratır. Sevim Burak, Bilal’in anlatıcı katmanını, bazen odada tek başına konuşma, kendi kendine söylenme şeklinde oyunun gerçekliği üzerinden kurarken; bazen de seyircinin farkında olarak anlattığı parçalar olarak kurgulamıştır. Seyircinin bilincinde olma durumu hem Bilal’in izleme-izlenme durumuyla çakışırken, hem de sahnedeki illüzyonu kırar. Böylece tiyatrodaki anlatıcı karakterin sağladığı katmanlı yapı ve seyircinin bilincinde olma imkanlarından yararlanılmış ve bütünlüklü yaklaşımdan uzaklaşmış olur. Bilal’in anlatıcı metinlerindeki dilsel özellikler, bu parçalılığı daha da uç noktaya taşır. Bilal, onun uzantısı ek bir karakter olarak Bilal’in sesi ve onların anlatıcı metinlerindeki öznel bir tını yaratmayan üslup -bilinçli bir tercih olarak- seyirci nezdinde veya oyuncunun karakter çizgisinde tüm parçaları birleştirip bir Bilal karakteri oluşmasını engeller.

Beliz Güçbilmez'in (2011) "Bilal Bağana bilinen anlamıyla dramatik bir karakter değil, kâğıt üstündeyken bile açıkça teatral bir karakterdir. Bir içi olduğunu o içte bir dikiş iğnesi dolaşmaya başlamadan anlamak neredeyse olanaksızdır." şeklinde değerlendirmede bulunması da Bilal'in bir araya getirilemeyen bu parçalı yapısından kaynaklanır.

Bilal'in izleyici/dinleyici pozisyonu rüyaları yorumlamasıyla kesişir. Çünkü yine izlenimlerinden çıkarımlar yapmakta -ama bu sefer daha açıktan- ve rüyaların ne anlama geldiği hakkında konuştuğu birimler oluşturmaktadır:

Bilal (Yattığı yerde sayıklar): Melek Hanım büyü kaşığı koydu. (Alaylı bir sesle) İki kaşık yüz yüze... Nikah... Hi nikah... bizi nikahlayacaklar. Haaa. Haaa (Durur birden). Ziya Bey'in kapı aralığından Zembul'un eline verdiği beyaz şey ne? Kundak, bebek. Basbayağı çocuk... (Durur) Bu neyi ifade ediyor? Ziya Bey Zembul'un eline verdiğine göre, Zembul'un karnındaki çocuğun Ziya Bey'in çocuğu olduğunu anlatıyor... Çocuk Ziya Bey'den, benden değil... O mahut çocuk... Rüyadaki çocuk. Raşitik çocuk. Babasız... Çocuk... (Durur) Mutlaka Ziya Bey'den... Rüyada babam çocuğa pelerin hediye ediyor. Acaba bu ne demek? Ha... Demek çocuğun doğması fikri müdafa ediliyor (Burak, 2014: 17)

Bilal'in izleyici konumu tıpkı seyirci/okuyucunun konumu gibi gördüğünü yorumlamaya, ondan anlamlar çıkarmaya neden olur. Böylece Bilal, sahne üstünde seyirci konumuna geçer. Seyirci, kendi kendini izleme, dikizleme şeklinde çarpık bir durumda kalmaktadır. Anlatıyı çarpıklaştırarak kesintiye uğratan Bilal karakteri, şimdi de seyircinin izleme eylemini çarpıklaştırmakta, parçalamaktadır. Ayrıca Bilal'in izlediği rüyalar kâbus şeklindedir ve yorumları gerilim ve korkuya kapılmasına neden olur. Böylece yorumlama, anlam çıkarma paranoyaklaşmaya eşitlenir. Artık seyirci hem Bilal'in güvenilirliğinden hem de kendi yorumlama reflekslerinden şüphe etmesi gereken bir duruma düşer. Oyun parçalı yapısı içinde arkasındaki, anlatının yazarı konumundaki Bilal karakterini sarsarak, kendini daha açık ve merkezless hale getirir.

İkinci perdeyle birlikte sahnedeki diğer izlekteki olaylar da groteskleşir ve diğer parçalardaki grotesk atmosfer oyunun tamamını sarmaya başlayarak, gerçeklik algısını iyiden iyiye sarsar. Sahne, tamamıyla fantastik bir yer halini alır. Öncelikle Bilal kendisine batan bir iğnenin, içinde yürüdüğünü iddia eder. Öte yandan, bir takım tekinsiz sesler duymaktadır. Askerden kurtulmak için kimliğini aldığı ve yanarak öldüğü bilgisine sahip olduğumuz Muzaffer Seza, bir karakter olarak sahneye girer:

Adam: Hayır, hiç biri değil... Gazla yandım. (Eğilir bilal'e doğru, kaşlarını kirpiklerini gösterir ve inceletir.) Bakın, bakın, kirpiklerim, tutun, kaşlarım... Yok değil mi? (Asap bozucu bir şekilde güler) Yok, yandı yandı, yerlerine beyaz tüyler çıktı... Bakın bakın.  
Bilal: (Şaşkın duraklar, anlamıştır, fakat anladığını belli etmemeyi emin bir tonda): Şimdi size başka bir hastalıktan bahsedeceğim. (Durur) Yürüten bir iğne... (Durur) Nasıl? Yürüten iğne? Ya bu hastalığa ne dersiniz?  
Adam (Hiç şaşırmaz): Dikiş iğnesi mi?  
Bilal (Adam yerlere kadar eğilir, selam verir): Şimdi sizi tanıdım.  
Adam: Adiyö mösye Bilal (yürür gider)  
Bilal: Adiyö Muzaffer Seza. (Burak, 2014: 50)

Zaten bütünlüklü olmayan, askerden kaçmak için kullandığı Muzaffer Seza'nın nüfusuyla yeni bir kimlik edinmeye çalışan Bilal, bu karşılaşmayla şizofrenik bir hal alır. Artık, seyirci açısından hiç bir güvenilirliği kalmamıştır. Muzaffer Seza ile yaşanan karşılaşma, bir neticeye vardırılmadan, tekinsiz bir şekilde havada asılı bir parça olarak anlatıya eklenir ve metin, Bilal'in sesinin araya girmesiyle devam eder.

Oyunun başında Bilal ve onun anlattıkları üzerinden bütünlüklü bir izlek vaat eden yapı, deforme edilerek dağılmıştır. Bilal'in kimliksizliği veya çok kimliliği tüm metni sarar ve karşıtlıklar bir arada durarak gerilimi iyice yükseltmeye başlar. Aynı şekilde, içerikte mevzu bahis edilen azınlık/ötelik durumu da, tüm metni saran yapısal bir unsur haline gelir. Burada üzerinde durulması gereken husus, Sevim Burak'ın geleneksel anlamda bir dramatik gerilim kurmamasıdır. İçerikteki karşıtlıklar, hikayenin gerçekliğini kıran parçaların yarattığı absürtlükler içinden karşı karşıya gelir. Bilal'in çok kimliliği ve korkuları/paranoyaları da birer ses olarak birbirine karışmaya, araya girişleri, ortaya çıkışları yüksek bir ritim ve düzensizlik yaratmaya başlar. Muzaffer Seza'nın milliyetçi duygularla, Bilal'in asker kaçağı olma hali; babaya hayran olmakla nefret arasındaki gidip gelmeler; eşi Zembulla birlikteliğine rağmen Yahudi düşmanlığı, kendisine kumpas kurulma korkusu yaşarken, mahalleli hakkında muhbirlik yapışı ve bunlara benzer her bir karşıtlık, bir tutarsızlık veya kriz anı yaratacak şekilde metnin parçaları ve sesler mozaik şeklindeki yapısında bir arada durur. Ötekiyle olan sağlıklı ilişki, hiyerarşik yapı, ona karşı bastırılmış duygular ve ondan tam olarak kurtulamama, Sevim Burak'ın metnini bu şekilde çok sesli ve çok kimlikli kurmasının temel dinamiği olarak görülebilir. Oyunun bu özelliği, parçalı yaklaşımlar için önemli bir örnek teşkil eder.

Yukarıda bahsedildiği gibi, grotesk atmosfer içinde sesler de birbirine karışmaya, eylemler başkalaşmaya başlamıştır. Bilal'in Sesi karakteri Muzaffer Seza'nın Sesi karakterine dönüşür. Bilal'in raporlayın sesi dengesizleşerek ve

saplantısını daha da uç noktaya taşıyarak sayılarla hesaplamalara ve sayıklamalara başlar.

Bilal: 1,2,3,4,5 (Durur) 6,7,8,9 (Durur) 10,11,12,13,14,15 Tam 15 adım. Geriye kadar 15 adım... Nahum Efendi'nin kapısı bizim evin kaysından tam 15 adım. (Durur, hesaplar) Bir teneke gaz daha lazım.

...

M.Seza'nın sesi: Bütün mesafeler ölçülmüştür.

Bilal: Mesela, siz Sümbül Hanım, eviniz yokuşta, burada oturuyorsunuz... Ziya Bey'in bir taş atımı ileride, bize yakın... Ebe Madam Sultana ise Dereboyu'nda oturuyor, bize uzak... Doktor Bizanti gene Dereboyu'nda fakat derenin daha da kuru olduğu yerde oturuyor. Ebe Sultana'nın evinden bize daha da uzak...

M.Seza'nın sesi: Doktor Bizanti'nin evinin uzaklığı sizin evinizden tam yüz adımdır.

Bilal: Kaptan beylerin evi yukarıda yokuşun başında.

M.Seza'nın sesi: Kaptan beylerin evi sizin evden tam elli adımdır.

Bilal: Tenekeci İzak ise aşağı yokuşun altını tutuyor, bizim eve kaptanların evinden daha yakın.

M.Seza'nın sesi: Tenekeci İzak'ın evi otuz adımdır. (Zembul bir koltuğa yığılır, dehşetle Bilal'e bakmaktadır.) (Burak, 2014: 63)

Birbirine karışan sesler, artık öznelere kopmaya da başlamıştır. Hâlihazırda oyunun başından beri bedensiz/öznesiz bir ses olarak sahnede var olan Bilal'in sesi gibi oyundaki tüm karakter ve parçaların sesleri ortalıkta dolanmaya başlar. Bedenin bir türlü bütün olamadığı Sevim Burak Dünyasında, özne ve eylem arasındaki ilişki yine bozulmaya uğramıştır.

Ses hep kaynağından kopartılarak temsil edilir bu metinde ve bu strateji, kaynağı belirsiz seslerle tekinsiz bir teatralite üretirken aynı zamanda seyirciyi de sahneyi gözleriyle dinleyen bir topluluğuna dönüştürür. Oyunun adı da nihayet buradan okunduğunda gerçek anlamına kavuşur; ses hep bir başkasındır. (Güçbilmez, 2003)

Tüm seslerin toplanıp plaktan geldiği oyunun son parçası, yapının ve içeriğin örtüşmesi olarak düşünülebilir. Metin veya performans kendi üstüne kapanarak, ürettiği sesleri, seslerin sahiplerinden bağımsız olarak ve Bilal'in paranoyasının bir uzantısı şeklinde tekrarlar. Oyunun hikayesi plaktan devam ederken, sahnede eylemde bulunamayan, sadece raporlayan ve içindeki iğneyle ölüme sürüklenen Bilal kalır. Bu keşişme ve birikme içinde Sevim Burak, kendini çözüm öneren, metni ve aslında seyirciyi aydınlığa taşıyan bir noktaya konumlandırmaz. Metnin parçalı yapısı, grotesk bir atmosfer ve kaotik bir şiddet üreterek kendini saçılmış ve dağınık sunar. Grotesk ve tekinsizlik bir şiddet içeriğine dönüşür, Bilal'in içinde yürüyen iğne ve mahalleyi biriktirdiği varillerle yakma girişimi olarak kendini gösterir.

Oyunun finalinde, Sevim Burak inanç ve şüphe mekanizmalarını sarsmaya devam eder. Plaktan Bilal'in ölü olduğuna dair sesler gelmektedir. Oyun boyunca git gide güvensizleşen, zihinlerde bütünlüklü algılanamayan, raporlayan haliyle bir mesafe yaratan ve özneleşemeyen Bilal ve onu anlattıkları bir fantezi midir? sorusu belirir. Seyirci, görüntünün aldatıcı olduğu, sadece plaktan işittiği seslere güvенеbileceği bir izleme deneyimi içinde olabilir. Metin tıpkı Bilal gibi kendi yarattığı ötekisiyle –plaktaki seslerle- karşı karşıya gelir.

Sevim Burak, izleme odaklı olmaktan çok dinleme odaklı bir görsellik yaratmıştır. Üstelik bu “yıkıcı” odak değişikliğini adım adım, tiyatrodaki sahne üzerinde, teatral bir dünyanın içinden göstererek yapar. Önce geleneksel tanımına uygun olarak görme odağı üzerine kurulmuş olan Burak sahnesi ile, oyun ilerledikçe görüntünün ikinci plana itildiği dinlemenin/duymanın merkezde olduğu bir başka teatralite yaratılmış olur. (Güçbilmez, 2003)

Sonuç olarak, Sahibinin Sesi oyununun gerek bir düz yazı metninden hareketle oluşturulmuş olması gerekse dilindeki grotesk yapı içinde birçok eklettik unsurun doğmasına neden olmuştur. Yazar, bir temsil ve illüzyon yaratma kaygısıyla bunları saklama gereği duymamıştır. Böylece başkarakter ve çevresindeki anlatı ile bunları takip eden sesler, parçalı ve boşluklu bir metin ortaya çıkarmıştır. Yazar kendi sesini karıştırmadan veya metin kendi adına konuşmadan da merkezde ve açık bir yapı kurulabilmiştir. Bu, merkezde olduğu düşünülen Bilal karakterini sakatlayarak, güvensizleştirilerek içeriden yapılmıştır. Ayrıca, oyundaki parçalar ve sesler yapıdaki konumlandırılma şekilleri ve gerçeği çarpıklaştırmaları vesilesiyle oyunun içeriğindeki birçok olguyu bir araya getirme ve gerilimi yükseltme olanağı sağlar. Böylece Sahibinin Sesi'nin teatralitesi, Sevim Burak'ın diğer oyunlarında olduğu gibi yine yapısal bir yerden kurduğunu söylemek mümkündür. Reji ve oyuncu, oyunun Bilal ve etrafında örülen hikayesinden klasik bir dramaturgi çıkarmadan, anlatıcı seslerini ve yapısal parçaları bulduğu, bu teatraliteyi transfer edebildiği takdirde oyunla doğru bir diyalog kurmuş olur. Oyuncu, performansında, özellikle Bilal üzerinde, klasik bir karakter çizgisi ile değil; parçaları ayrı skorlarla oluştur ve taşırsa, Burak'ın Dünyası sahneye taşınmış olur.



## 6. SONUÇ

Bütüncül yaklaşımları, insanın bütün ve aşkın olma arzusunun bir ifadesi olarak ele aldığımızda her dönem karşımıza çıkması şaşırtıcı olmayacaktır. Parçalı yaklaşımın bir özgürleşme vaadi içerdiğini düşünen bu çalışma, bütüncül yaklaşımları parçaların tümünü bünyesinde toplamaya çalıştığı ve mükemmelliği işaret ettiği için totaliter bulmaktadır.

Bütüncül yaklaşımlarla şekillenen sanat eserleri, okuyucu üzerinde iktidar kuran ve hakikati işaret edebilen mükemmellikte olduklarını iddia ederler. Bütüncül yaklaşım içindeki yazar, tahakküm ilişkisinin farkında değildir. Çünkü bu dikey ilişkiyi ve kendi pozisyonunu doğal karşılar. Bunu sorunsallaştıracak ve büyük oranda bundan vazgeçecek olan parçalılığı benimseyen yazardır. Mesela, bütüncül yaklaşımla üretilen bir yazılı eserde, başlanan anlatı kesintiye uğramadan, okuyucunun muhtemel sorularıyla savrulmadan, hedeflediği tek doğrudan kuşkulandıktan, bu doğrulara ulaşmayı engelleyecek zaman, mekan, karakter süreksizliğine izin vermeden sonuna kadar götürülür. Bu yapıdaki unsurlardan birinin bile sarsılması tüm ahengi bozacak ve anlatıyı parçalayacaktır.

19. yüzyılın sonlarında başlayan yeni bilimsel gelişmeler, sosyolojik hareketler, dünya düzenindeki değişimler sonucu, gerçeğin algılanışını yeni bir sürece girdi. Artık bütüncül yaklaşımların egemenliğinden bahsedemeyeceğimiz bir evredeyizdir. İçimizde yaşadığımız 21. Yüzyılın –çalışma ifade edildiği haliyle postmodern çağın- parçalı yaklaşımları ön plana çıkardığını söylemek mümkündür.

Birey, varoluş ve öznesi arasında bir boşluk olduğunu, öznesinin parçalı olduğunu kavradığında, yapıtını da parçalı hale getirmiştir. Söylemini bir gelip geçicilik olarak şimdiki zamanda kurup, kendisini çevreleyen dünyayı ise sonsuz bir düzensizlik imgesi olarak sunmaktadır. Parçalı bir yaklaşımla,

sanat eseri olarak modern dünyanın yarattığı ve bireyin içerisinde bulunduğu bunalım, çatışma ve kopukluk dile getirebilir hale gelir.

Bu bağlamda post yapısalcılar, anlamı daha da parçalayarak, yapıları daha da çözerek daha büyük boşluklar yarattılar. Kelimenin ve söylemin hareket ettiği veya ima ettiği boşlukla uğraşarak, ikircikliği görünür hale getirdiler. Bu boşluklar, yatayda büyük bir genişlik ve çoğulluğu sağlayan daha büyük bir olasılıklar kümesi anlamına geliyordu. Modern insan, bütün olma arzusuyla birlikte birey olarak yükselirken, ironik bir biçimde bir bozguncu olarak bütünü parçalayıcı bir rol üstlendi.

Yeni paradigmada yazar, iktidarını kurabileceği, belirli ve temsili bir üretimde bulunamaz. Çabası, varoluşu gereği yine bu yöndedir fakat gerçeğin tamamını bildiğinden kuşkuludur, söylediği her şey hemen aksini de ima eder; kelimelerinin, anlatılarının içi boştur ve yazar, onlara her baktığında başka anlamlar yükler. Yazar, ne metin üzerinde, ne de yazdığı metin aracılığı ile okur üzerinde iktidar kurar. Anlatı, yazarla birlikte yaşayan bir organizma gibi ya da yazar anlatısıyla birlikte postmodern bir metin gibi davranarak birlikte açık bir süreç oluştururlar.

Parçalı üretim stratejisi, bir bakıma yazarın kendine ve üretimine uyguladığı bir yapı bozumudur. Sonuçta birey kendini ifadesiz bırakmak istemez, ama idrak ettiği yeni gerçeklik paralelinde bir ifade şekli arar. Bunun için yapabileceği teknik tercihlerden biri eserin bir üretim nesnesi olduğunu okuyucuya hatırlatmaktır. Kendi sözünü son söz olarak dayatmadan, onunla açık bir diyalog kurmaya çalışır

Postmodern yazar, geleneksel yaklaşımlardan farklı olarak anlatı tam kendi yapısı içinde düzen kazanırken, akışını tamamlayıp bütünlüğe ulaşacakken müdahale eder. Anlatıyı muhtemel sorularla, şüphelerle, başka anlatılarla veya anlatmayarak kesintiye ve sapmalara uğratar. Böylece okuyucu nezdinde oluşan yapı çözülmeye, eksik anlatılar(parçalar) birbirleriyle kaygan bir ilişki kurmaya hazır hale gelirler. Yazar, hikayenin içinden veya dışından geliştireceği bu müdahalelerle, eserini hayatın kaotik yapısının bir uzantısı haline getirmiş olur.

Anlatının kesintiye uğradığı, yazımın yoklukla karşılaştığı bu nokta, postmodern roman için yapısal tercih olarak daha da önem kazanır. Böylece yazmanın da okumanın da söylenmeyen, söylenemeyen üzerine odaklandığı bir noktaya varırız. Söylenemeyenin varlığı, çoğul anlamın ve yorumun dinamiği haline gelir. Anlatı, dile geldiği anda paradoksal biçimde dile getirilemeyen aracı halini alır. Parçalı, tamamlanmamış yazıya karşı okuyucunun duygusu da bu eğilimdedir. Yazar ve okuyucu vazgeçiş anında bir buluşma yaşarlar.

Bu oyunbazlık, yazarın okuyucuya, okuduklarını doğrulamaya çalışmaktan daha farklı bir şey yapmasını öneren bir davettir aynı zamanda. Bu estetik oyun, yine iktidar kurmayı engelleyip her şeyin yatayda genişlemesini sağlayacak bir üretim stratejisidir. Yazarın öznesi farklı anlatıcılar, farklı hikayeler üzerinden parçalanırken, okuyucu da bir takım özdeşleşmeler ve bunların yıkılması doğrultusunda boşlukları doldurarak ilerlerleyip bir anlamda anlatının yazarı pozisyonu alır.

Modern sonrası dönemin yazarı, iktidarından vazgeçerek metin üretiyorsa; okur da otorite kurmayarak, bir anlamda kendi deneyimini yapı bozuma uğratarak bu dilsel oyunun parçası olabilir. Heisenberg'in belirsizlik ilkesinde bir atomun aynı anda hem hızını hem yerini bulmanın imkansızlığı gibi anlamın hem yerini hem içeriğini aynı anda belirlemek olanaksızdır. Bu yüzden her anlatı, geçmiş ve gelecekteki diğer anlatıların gölgesinde değişmeye açık bir anlatıdır.

Modern sonrası tiyatro metinleri, roman gibi edebi türlerde görülen aynı dönüşümleri yaşamıştır. Tiyatro disiplinindeki değişim; performans alanının özelleşmesiyle, oyuncunun çalışma yöntemleri, prova süreçleri ve sahnede olma durumu, şimdiki zamanda seyirciyle ilişkisi gibi konuları etkiledi. Türler arasındaki farkların ortadan kalkması ise sanattaki gelişmelere paralel ilerlenmesi ve gerçek kavramının dönüşümünün etkisi olarak mimetik(temsil) kavramının sorunsallaşmasına ve yapıntı olmayı ön plana çıkaran türlerarasılığa veya parodi, kolaj, montaj gibi tekniklerin kullanılmasına neden oldu. Bunun sonucunda modern tiyatrodaki olanın da bir yapı bozumu ve seyirciyle yatay ilişki kurulması yönünde eğilimler olduğu söylenebilir. Bunun için kullanılan yöntem, romanda da görüldüğü üzere parçalı yaklaşımdır. Performans alanında oyuncu ve rol figürünün ayrılmaz görünen birliğini parçalayıp, onun yerine bedensel göstergelerden oluşan bir yapı yerleştirmeye çalışılırken, oyun yazımında da dramatik metinler parçalanmaya ve değişime açık halde oluşturuluyor veya eklektik bir malzeme olarak dramatik olmayan metinler kullanılıyordu.

Sevim Burak, *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* oyununda gerçeği düşle bozma ve süreksizliğe uğratma stratejisini temel alır. Sevim Burak oyunun yapısını kuracak tercihleri ve yaratacağı atmosferi en baştan seyirciyle paylaşır ve onu buradan bakmaya davet eder. Metinde, oyun içinde oyun tekniğinden yararlanılmıştır. Oyuncunun katmanlı ve parçalı durumunu, oyunun aslında bir yapıntı olduğunu, bu karakterleri oynayanların birer oyuncu olduğunu altını çizen ve seyirciye açık eden teatral yabancılaşma anları, hikayeyle iç içe şekilde metinde bulunur. Zaten, hikayeden

çok biçimi ön plana çıkararak da kurgunun içinden yaratılan bu yabancılaştırıcı ve süreksizleştirici etkidir.

Parçalılık artıkça, seyirci ortaya çıkan ihtimaller kümesinde kendi anlamını çıkarabileceği yorum alanları elde ederken, metin de yatayda çoğalmaya başlar. Oyun metni, seyirciyle oyuncu arasındaki dördüncü duvarı bilindik teatral şekillerde yıkmadan da, seyirciyi yazar konumuna getirecek yorum alanları sayesinde açık metin halini alır. Oyunun sonlarına doğru, oyuncunun öznel arası parçalanışı, artık eylemleri arasında da yaşanmaya başlamış, sözün hareketi ve beden hareketi birbirinden ayrılmıştır. Buradaki çarpıklık, sadece estetik bir teatral tercih olarak değerlendirilemez. Oyunun parçalı yaklaşımının bir uzantısıdır; hem oyuncu seyirci katmanında, hem rol katmanında görülür. Oyun içinde oyun tekniği öznelerin rasyonel verilerle açıklanamayan bir noktaya, aporia bir duruma gelmesine neden olur. Hem karakter/oyuncular hem de onlarla benzer deneyimi yaşayan ve kendi yorumuna güvenemez hale gelen seyircilerin konumu da yani seyir hali de mantık dışı hale gelir. Oyunun tekinsiz atmosferinin merkezinde olduğu düşünülen Ziya Bey bile hiç var olmamış veya yakalanmaya çalışılan “gerçek” tam tersi işliyor olabilir. Kimin kimi öldürdüğü, kimin sahnedeki şiddetin nedeni olduğunu oyun söylemez/söyleyemez. Melek, “İkimiz de hiçbir şey olamayız, ikimiz de bir şey değiliz.” (Burak, 2012, s. 77) derken; sadece Melek’in etrafındakilerin değil metine ait olan her şeyin aslında illüzyon/canlandırma olduğunu ve söylemin gelip geçiciliğini de ima etmiş olur. Oyun başlamasıyla yalnız kalan bu iki karakter değil, oyuncu ve seyircidir.

*Everest My Lord* metnin de ise, bir hikayeden bahsetmek yerine kesişmelerden ve çağrışımlardan yola çıkılabiliriz ancak. Sevim Burak, dekor açıklamasından, parantez içlerine; diyaloglardan, karakter isimlerine kadar tüm unsurları bütünü içindeki işlevinden bağımsız şekilde bir parça olarak ele almış ve kendi bağlamında değerlendirilebilecek bir malzeme ortaya çıkarmıştır. Kendisini sahne üstü için bir malzeme haline getiren metin, postdramatik bir yapı ortaya çıkarmıştır Dramatik bir izlek veya karakter inşası söz konusu değildir. Daha çok bir monoloğun parçalanıp, kişilere dağıtılmış hali gibidir metin. Bu yüzden kişilerin analizi veya oyunun içeriği değil yapısı üzerine söz söylemek önem kazanır.

Metindeki başka bir önemli unsur, Yazarın Gölgesi adında bir karakter bulunmasıdır. Böyle bir karakterin varlığı, hem metnin kendinin yapıntı olduğunu hatırlatan bir üstkurmaca olduğunu seyirciye açık eder hem de Sevim Burak’ın yazar sesini metne doğrudan dahil ederek, metnin daha keskin bir biçimde içeriden

parçalamasını sağlar. Bir anlamda metin yazılma sürecini ve şeklini ifşa ederek kendini parçalar.

Sevim Burak'ın okuyucuyu davet ettiği metnin, herkesin kendini dinlediği bir oyun olduğu söylenebilir. Bu yatay ilişki talebi, hayatın kaotikliği bakımından önemli bir sanatçı isteğidir. Belki yazar ve okuyucu, bireysel olarak zaman ve değişim üzerine çok fazla düşünmektedir –hatta daha ileri bir iddia olarak- birinin yazma diğerinin okuma nedeni bu düşünmenin bir uzantısıdır. Fakat metin bunun dile gelebileceği bir yer değil ancak ima edilebileceği bir yerdir. Bu yüzden eksik ve uyumsuzdur, bütünlüğe ulaşamaz. Herkesin kendini dinlemesi üzerine kurulu bu davet, “Ben neyim?” sorusuyla derinleşir. Bizi; yazan, okuyan, oynayan ve seyreden rollerine büründüren bu oyuna kalkışmamızın yegâne amacı, kendimizin ne olduğunu bulmaktır. Fakat hiçbir metin bu hakikati gösteren anahtar olamaz. O yüzden bir bütünlük ve iktidar kurmaktan çok, parçalanarak ve bilincin sınırlarını zorlayarak bu soru tekrarlanabilir ancak. Metin, kendinden sonra da devam edecek bir metinlerarası süreci işaret edercesine yalnızca sorar ve kendini değişime açık bir şekilde sunar.

Bir gerçek dile getirilmeye çalışıldığında, bir kısmı hep söylenenin dışına kaçacaktır. Burada yazarın çıkmazı, bu yalın durumu bile dille ifade etmek zorunda kalması, dilsel alana mahkum olmasıdır. Yazar performansındaki hareketlilik bir süreksizlik krizine doğru evirilmektedir. Oyun yeni bir katmana geçer. Artık gerçeği bilmediğini kabul eden bilinç, dilsel sınırları iyice zorlar. Bu, ayrıca Everest My Lord'un “Eğer Bilmiyorsan ne olur?” sorusunun da bir cevabıdır (Burak, 2014, s. 15). Oyunun geri kalanı, bilemeyen ve söyleyemeyen bir bilincin yazım performansının iz düşümü olarak görülebilir.

Yazım, parçalı haliyle kendisini geri plana çekmek ve performans için bir ivme yaratmak ister. Postdramatik yapıyı örnekleyebileceğimiz bir durumdur bu. Yazarın yazım performansındaki hareketlilikten doğan süreksizlik krizi oyuncu performansı için ilham verici olabilir. Sözün ve hareketin bilincin kendini ifade şeklini taşıyamadığı, yaşanan yoğunluğun gündeliği aştığı noktada oyun uyumunu yitirip, süreksizleşmiştir.

Bir şey söylemekten imtina eden, parçalarını eksik bırakan ve tüm öznelere kendiyi baş başa bırakan metin, perdenin sonunda yine kendi üzerine kapanır. Oyunumsu, resimsi ve şiirimsi olan metin, en sonunda bir ‘şeyimsi’ denebilecek bir varoluşa doğru evrilir. Bu yapısıyla, Everest My Lord bir avangart eser olarak parçalı bir teatral performans işaret eder.

*Sahibinin Sesi*, her ne kadar diğer iki oyuna nazaran daha bütünlüklü bir yapıda görünse de; bir öyküden transfer edilmesinin ve kullanılan dilin getirdiği özellikler nedeniyle, aslında parçalı ve boşluklu yapısı vardır. Oyundaki hikayenin bozulma/parçalanma sürecini iki ana hat üzerinden; Bilal'in anlatıcı rolü ve metnin dili, sesleri ile ele almak mümkündür.

Sevim Burak, *Sahibinin Sesi* metnini oluştururken, orijinal hikayenin günlük biçiminden kaynaklanan özelliklerinin teatral yapıda ve diyaloglar içinde kaybolmasına izin vermemiştir. Bilal'in anlatıcı metinleri, günlük şeklinde yazılan öyküdeki haliyle rapor verir, duygusuz bir tondadır. Böylece günlük parçaları, eklektik halleriyle birer teatral nesne haline gelmiştir. Ayrıca, Bilal'in anlatma saplantısı ve paranoyaklaşmasının bir uzantısı haline getirilmişlerdir.

Bilal'in tek kişilik anlatısına, bir gölge gibi *Bilal'in Sesi* eklenmiştir. Bu bedensiz ses, bir kayıt olarak değil, sahne eylemi olarak anlatıya karışır. Bilal ve Bilal'in sesi anlatıcı metinlerindeki öznel bir tını yaratmayan üslup -bilinçli bir tercih olarak- seyirci nezdinde veya oyuncunun karakter çizgisinde tüm parçaları birleştirip bir Bilal karakteri oluşmasını engeller. Bilal'in anlatma saplantısı da hikayenin akışını ve gündelik anlatıyı kesen bir unsur haline gelmiştir. Ayrıca Bilal'in anlatıcı parçalarının yer yer seyircinin varlığının bilincinde olarak kurgulanması da oyuna bir katman daha eklemiştir. Böylece hikayenin gerçeklik illüzyonu bozulur, akış parçalanmaya başlar.

Günlükteki mesafeli anlatıcı dilin yanına, Sevim Burak'ın kendine ait grotesk dili de metne sızma imkanı bulmuştur. Bu dil, kendini ilk rüya sahnelerinde gösterirken, Bilal'in git gide paranoyaklaşmasıyla tüm metne yayılmıştır. Burada grotesk, gerçekliği parçalayan bir etkiyle yapıya eklenmiştir. Metnin parçalı yapısı, grotesk bir atmosfer ve kaotik bir şiddet üreterek kendini saçılmış ve dağınık sunar. Grotesk ve tekinsizlik, bir şiddet içeriğine dönüşür ve Bilal'in içinde yürüyen iğne ve mahalleyi yakma girişimi olarak kendini gösterir.

Hikayenin merkezindeymiş gibi görünen Bilal'in paranoyaklaşması, bir karakter olarak bütünlüklü hale gelememesi ve oyunun grotesk atmosferi, seyircinin anlatılanlardan hareketle hikayeyi tamamlamasını engeller. Böylece seyirci nezdinde şüpheyle yaklaşılacak, farklı ihtimallere olanak sağlayan merkezsiz bir izlek oluşur. Yazar kendi sesini karıştırmadan veya metin kendi adına konuşmadan da merkezsiz ve açık bir yapı kurulabilmiştir.

Üç oyunun incelemesinden hareketle, Sevim Burak'ın yazar tavrını iki şekilde açıklayabiliriz. Birincisi, anlatmaya çalışır, olmaz, başka şekillerde de dener olmaz. Böyle bir yazımda, her şey eksik kalıp, anlatıdan anlatıya sıçranırken, bir parçalar mozaiği oluşur. Ulaşılmaya çalışılan gerçek hariç bu parçaların ortak noktası yoktur. O da hiç dile gelemeyeceğinden yazım merkezsizdir. Fakat Burak, bunu gözetmez, yazım performansı sonuna kadar götürerek bir yokluk alanıyla, eksik metinle karşılaşmış olur.

İkincisi, Sevim Burak daha baştan, hayatın kaotikliğini, hiç bir şeyin indirgenemeyeceğini kabul etmiştir. Bu hareketsizlik karşısında pes etmiştir. Fakat kendisini ifadesiz bırakmak istemez, dilsel alanın içine sızabilmenin bir yolunu arar. O zaman dilin dayattığı düzeni, tutarlılığı görmezden gelerek içindeki malzemeyi ortaya döker ve dilsel alanın içinde bir anlık da olsa 'bilinçdışı' bir model oluşturur. Bu grotesk bir üslup ve serbest çağrışıma dayalı bir yazar performansını da beraberinde getirir.

Sonuçta tüm bu metin incelemelerinin, yazar tavrı üzerinden ortaya konan çerçevenin gelip dayanacağı nokta performansın kendisidir. Kendisinden ötesini işaret eden postdramatik yazımın doğal bir sonucudur da bu, aynı zamanda.

Sevim Burak'ın iddiası bir kurma veya biriktirmeden ziyade bir deformasyondur. Üretim tarzı, verdiği yaşam mücadelesi, eserlerinin özellikleri hatta bitmemişlikleri bile bir bozma ve boşluklar yaratma işlemi olarak hali hazırda süregelen ve beklenene meydan okuma şeklinde değerlendirilebilir. Oyuncu da benzer bir deformasyonu kendisine sahne üstünde uygulamalıdır. Böylece oyuncu ve seyirci için de toplumsal kategorilerin dışında bir zihinsel süreci tetikleyen serbest çağrışım alanı açılabilir. Kelime öbeklerini, saçılmayı ve parçaların ikircikliğini bir teatral yetersizlik olarak ele almak, bunların yapısal bir tercih olduğunu kabullenmemek metne karşı baştan bir direnç oluşturur. Bu tür yaklaşımla, rejî veya oyuncunun metinle diyalog kurması çok zorlaşır.

Bu çalışmanın ima ettiği ve devam edebileceği potansiyel de oyuncunun kendini nasıl kurguladığı sorusu üzerine gitmelidir. Parçalı yaklaşım, içinde bulunduğumuz çağın bir uzantısıysa, oyuncu sadece metnin bir talebi olarak değil kendi gündelik deneyiminin bir karşılığı olarak da performansını parçalı kurmak isteyebilir. Bu, her zaman oyuncunun bilinçli tercihi olmayabilir ama özne skolastik düzenden ve hatta daha ileri giderek her şeyi bir düzene koyma düşüncesinden kopmak isteğinin dışı vurumu olarak, sanatını sezgisel şekilde parçalı kurabilir. Seyirci ile

arasındaki özerk ilişki –seyirci de bu çağın koşullarına bağlı olduğuna göre- parçalı yaklaşımla kurulan bir performansta daha biricik hale gelebilir.

Bu yüzden yönetmen ve oyuncu için metinler, ikinci bir yaratıcı süreci teşvik eden, bir takım işaret ve sınırlardan oluşan, sahneye transfer edilebilecek malzeme sunan karmaşık yapılar olarak görülmelidir. Süreksizliklerini, boşluklarını, mantıksal çarpıklığını, tekinsiz halini, dilsel oyunlarını, anlamsızlığı andıran eksikliğini görebilen, bunları bir potansiyel olarak değerlendiren dramaturgilere ihtiyaç vardır. Geleneksel dramaturgiler, kaotikliğe karşı indirgemeci yaklaşma, parçaları birbirine bağlayarak anlamlı bir bütün oluşturma eğilimindedirler. Bu parçalı yaklaşımın tersi bir süreç doğuracağından, kapalı ve determinist yapılar ortaya çıkarır. Onun yerine, oyuncu ve yönetmen; metinde keşfedilecek bir anlam kalmadığından hareketle, bozguncu bir tavır içerisinde, metinle yaratıcı bir gerilim/çatışma yaşamalıdır.

Oyuncunun sahne üzerinde kendini kurgulaması bakımından rol-oyuncu ilişkisi yerine, bir performansçıdan bahsetmek daha uygundur. Böylece oyuncu, kimliksiz şekilde parçaları belli süre taşıyabilen bir eylemci haline gelir. Çünkü yazarın kendini saklamaktan, metni hakikatin kendisi gibi göstermekten vazgeçmesi gibi, oyuncu da rolün arkasında görünmez olmaktan, seyirciyle sadece hikayenin gerçekliği üzerinden ilişki kurmaktan vazgeçmelidir. Süreksizliği, aksiyonun ve sanatının bir parçası haline getirebilecek bir oyuncu varoluşu kurgulamalıdır. Bu şekilde yaklaşan bir oyuncu için, karakter çizgisini ve fiziksel eylemlerini bütünlüklü ele alan oyunculuk teknikleri, onun ihtiyaçlarını karşılamaz. Bu paradigma içerisinde oyuncu kişisi-rol kişisi ikilemini, oyun içindeki parçalar ve birimleri yeniden ele alan, aksiyon çizgisinde neden-sonuç ilişkisini aramayan tekniklere ihtiyaç vardır. Ayrıca parçalı yaklaşımda yazarın, yazım esnasında bilincin sınırlarını zorlayan, düşüncenin kendi akışını dışa vurmasını sağlayan bilinç akışı, serbest çağrışım gibi teknikleri kullanması gibi oyuncu da benzer bir pratik içinde olmalıdır. Zihin-beden ilişkisinde zihnin sınırlarından kurtaran, gündelik dışına çıkaran tekniklerden yararlanmak da sahne üzeri varoluşu ve estetiği açısından önemli bir unsur olarak görülmelidir.

Sonuçta böylesi bir tiyatronun yapacağı kendini her düzeyde parçalayarak boşlukları ve hatta performans dışını işaret etmek, hayatın kaotikliği karşısında var edilenin hep eksik olduğunu göstermektir.

Yönetmen ve oyuncuların kaçındığı Sevim Burak ve onun gibi parçalı metinleri kaleme alan diğer yazarlar, aslında yeni görme biçimleriyle yaklaşıldıklarında kesinlikleri sorgulayan, açık ve bu sayede özgürleştirici bir



potansiyel vaat etmektedirler. Bu çalışmanın, mevzu bahis potansiyelin izini sürmek ve ortaya çıkarmak konusunda, tedirgin tiyatro insanlarına geleneksel yaklaşımlardan farklı bir yol açması ve cesaret vermiş olması umulmaktadır.

## 7. KAYNAKLAR

- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık Metinler Arasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Altın, İ. (2011). Sevim Burak'ın "İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar" Oyununu Çalışırken Keşfettiğim 24 Not. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(32), 89-102.
- Anderson, W. (1990). *Reality Isn't What It Used To Be*. New York: New York: HarperCollins Press.
- Auslander, P. (2002). Just Be Yourself. P. B. Zarrilli içinde, *Acting Reconsidered* (s. 53-62). Londra: Routledge Press.
- Barthes, R. (2009). *Yazı ve Yorum* (3. b.). (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Belsey, C. (2013). *Postyapısalcılık*. (N. Öрге, Çev.) Ankara: Dost Yayınevi.
- Bergson, H. (1913). *Creative Evolution*. Londra: Macmillan Press.
- Burak, S. (2012). *Everest My Lord, İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* (2. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burak, S. (2014). *March One'dan Mektuplar* (5. b.). İstanbul: Palto Yayınevi.
- Burak, S. (2014). *Sahibinin Sesi* (4. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Candan, A. (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *Yirminci Yüzyılda Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat Kuramı* (4. b.). (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları

- Ecevit, Y. (2012). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (8. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2013). *Anlatı Ormanlarında Gezinti* (7. b.). (K. Atakay , Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Güçbilmez, B. (2003). Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(16), 4-17.
- Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a İroni ve Dram Sanatı*. Ankara: Deniz Kitabevi.
- Güçbilmez, B. (2011). Sevim Burak'ı Artaud ile Okumak. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(32), 47-60.
- Güngörmüş, N. (2011). Yaşam Öyküsünden Edebiyata: Sevim Burak, Gemiler ve Otomobiller. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(32), 71-78.
- Gürbilek, N. (2010). *Yer Değiştiren Gölge* (3. b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kale, N. (2002). Modernizmden Postmodernizme. *DOĞU-BATI Dergisi*(19).
- Karacabey, S. (2003). Modern sonrasında dramatik metinler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*(15), 36-95.
- Moran, B. (1974). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (2. b.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Özsoysal, F. (2008). *Oyunlarda Kadınlar*. İstanbul: E yayınları.
- Pamuk, O. (2011). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: İletişim.
- Parla, J. (2008). *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (8. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rosenblum, B., & Kuttner, F. (2006). *Quantum Enigma: Physics Encounters Consciousness*. New York: The Oxford University Press.
- Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm* (2. b.). (A. Güçlü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Şener, S. (1982). *Dünden Bu güne Tiyatro Düşüncesi*. İstanbul: Adam Yayıncılık.