

SEVİM BURAK'I ARTAUD İLE OKUMAK

READING SEVİM BURAK WITH ARTAUD

BELİZ GÜÇBİLMEZ*

ÖZET

Bu yazı Sevim Burak tiyatrosunu Artaud'nun tiyatrosu ile birlikte okumayı denemektedir. Özellikle de Derrida'nın onun tiyatrosuna bakarken ürettiği "sufle söz" (la parole soufflée) Burak'ın metinlerindeki "hayalet ses" kullanımı ile karşılaştırılırken bir yandan da karakterden azade metinlerinin oluşturduğu "beden sahnesi" fikri yine Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'na referansla çözümlenmektedir. Son olarak düşüncenin hareketi olarak dilin Burak metinlerinden türetilebilecek gestural imkânlarına bakılmaktadır.

ABSTRACT

This article is a reading of Sevim Burak's theatre with Artaud. "La parole soufflée" borrowed from Derridean readings of Artaud is employed as a key to understand Burak's "ghost voices". The idea of the "body scene" deprived of character in her writings is again analyzed by referring to Artaudian Theatre of Cruelty. Language as an action of thought is considered as a gestural potential in her texts.

* Doç. Dr., Ankara
Üniversitesi Dil ve
Tarih - Coğrafya
Fakültesi,
Tiyatro Bölümü

Sevim Burak'ın uzaktan bakınca küçük, yanına yaklaşınca aşılmaz bir dağ gibi görünen tiyatro külliyatı üç oyundan oluşuyor: *Sahibinin Sesi*, (1982) *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* (1983) ve *Everest My Lord*. (1983). Bu üç oyuna rağmen, hikâyeye müthiş güçlü ve kendine özgü bir sesle giren Sevim Burak'ı belli ölçülerde teknik bir alan olan tiyatro metnine çeken eğilimin ne olduğu belirsizdir. Mektuplarında kendi oyunlarının hayata geçirilmesi ile ilgili bir takım kaygılardan ya da girişimlerden söz edildiğini okuruz, Ali Poyrazoğlu gibi, Müşfik Kenter gibi kimi oyuncuların adı geçer, Miller'ın *Bedel* adlı oyununu oğluna önerir. Bir de genel olarak Türk tiyatrosu sahnesini pek beğenmediğini okuruz. Sanki Sevim Burak'ın tiyatro için metin yazmak dışında tiyatro ile bütün ilgisi bu kadar gibi görünür. Yazı üzerine çok düşünmüştür; orası kesin, ama tiyatro için yazmak kendi ifadesiyle “çok korkutucudur” ve “hikâyeye” benzemez. Şöyle diyor:

Fakat bu hikâyeye falan benzemiyordum –bütünüyle düşünmeye kalkacak olsam korkuyordum- çok zorluk çektim.[...] Bütün bildiklerimi yazsam da piyes ilerlemiyordu, çünkü hikaye gibi değildi, soyutlamalar kısıtlıydı.[...] (Sevgili Abidin Dino) Bu piyesten hâlâ o kadar korkuyorum ki, belki bana cesaret verirsiniz diye yazıyorum. (Burak, 2009;28)

Yani Sevim Burak'ın tiyatroyu *bildiği*-ne dair hiçbir işaret yoktur fakat yazı söz konusu olduğunda onun insanın zihnini ürperten bir sezgisi vardır; bu sezgisi ile Türkçede yazılmış en radikal, en avangard tiyatro metinlerini üretmiştir. Oyunların-

dan hiçbirini sahnede görme, yani sahneden öğrenme olanağı bulamadan bu dünyadan çekip gitmiş olmasına rağmen her metniyle tiyatro sanatının sınırlarını biraz daha zorlarken, Orhan Koçak'ın Turgut Uyar için söylediği gibi “bahisleri” hep biraz daha “yükseltmiştir”. Tiyatro için yazdığı metinlerini avangard diye adlandırdık ancak onun yazdıklarının kaderi bana kalırsa aynı sıfatla anılan diğer metinlerden farklı olmuştur. Burada yazdıkları ilk anda değilse de, zaman içinde okur/seyirci üzerindeki şok edici ya da şaşırtıcı niteliklerini kaçınılmaz biçimde kaybetmeye başlayan, gittikçe kanıksanan, hatta sıkıcı olmaya başlayan avangard yapıtların kaderini hatırlamak gerekiyor. Her tür sanatsal yeniliğin başına gelen aşağı yukarı budur. Bizim *Godot* metni ilişkimiz ebeveynlerimizin ilişkisine benzemez, bu konu üzerine düşünmesek bile. Yani konvansiyon dışı olmak tabii ki tarihseldir. Ama kimi metinler bu sürece her nasılsa direnir. Sevim Burak'ın metinleri de böyledir. Onun tiyatro metinleri kavramsal olarak/zihinsel olarak yazdıkları döneme oranla bugünün seyircisine ve tiyatro sanatçısına yaklaşmış olsa da, sahnede gerçekleştirilmele-ri hâlâ son derece göz korkutucudur. Şimdi “koşullarına erken doğmuş olma”nın bütün zorluklarını yaşamış bu metinlere, Sevim Burak'a özgü bir poetikanın kurulmasını nasıl sağladıklarını görmek için biraz daha yakından bakmayı deneyeceğim. Ancak “yakından bakarken” burada sadece ve ancak bu yazının gerekleri açısından özellikle de Artaud'yen ortaklıklar kurmak açısından hayati gördüğüm noktalara değinmekle yetinecek, oyunlar üzerine kapsamlı bir

incelemeye soyunmaktan kaçınacak ancak uçta duran metnine *Everest My Lord*'a diğer metinlerine oranla biraz daha yoğunlaşacağım. Sevim Burak'ın tiyatro üzerine düşünmediğini yukarıda belirtmiştim; tiyatro üzerine fazlasıyla düşünmüş hatırladıkça düşünürken delirmiş Artaud'nun yaklaşımının Sevim Burak için anahtar olarak önerilmesinin ardında, ta zeminde bir yerde bulunduğunu varsaydığım bir "yazıya bakış" ortaklığının yanı sıra, bir ruh ortaklıkları da bulunduğunu da düşünüyor olmam yatmaktadır. Burada bu karşılaştırılmanın yapılmasının ardında Sevim Burak'ı Artaud ile onurlandırmak gibi bir fikir yok hiçbir biçimde, açık ki, Sevim Burak'nın böyle bir şeye ihtiyacı da yok. Ama Sevim Burak'ı Artaud ile birlikte okuduğumuzda, ikisi birden daha yakınlaşıyor, birinde bize karanlık görünen noktalar öbürünün yazdığına bakıldığında aydınlanıyor ve bana öyle geliyor ki Artaud Sevim Burak'ın metinlerini görseydi diyelim Strindberg'in *Rüya Oyunu*, ya da Büchner'in *Woyzeck*'i yerine *Everest my Lord*'u ya da İşte Baş İşte Gövde İşte *Kanatlar*'ı yapmak isteyebilirdi.

Artaudyen Sufle-Söz'den Burak'ın hayalet seslerine....

Artaud 1929 yılında yazdığı mektuplardan birinde Dybbuk isimli bir senaryo üzerine çalıştığını söyler. (Yampolsky, 1993; 57) Dybbuk Yahudi folklorunun bilinen bir parçasıdır; bir yaşayanın bedenini ele geçirip onun ağzından konuşan bir figürdür Dybbuk. Yaşayan beden, içindeki Dybbuk yüzünden hiç durmadan fiziksel bir acı çeker ve sadece sözünü değil, sesini de kaybeder. Ağzından çıkan ne

kendi sesi, ne de kendi sözüdür. Derrida Artaud'yu okurken bu Dybbuk filmine değinmez ama onun metinlerinden koca bir *la parole soufflee* kavramı üretir. Sufle söz olarak da çevrilebilecek kavram aşağı yukarı şöyle bir şeydir; *Soufflee*'nin öncelikle "musallat olunmuş" anlamı vardır, bu bir bakıma da Dybbuk tarafından ele geçirilmiş bedendir. Artaud bedenden çıkan sözün kendini duyulmaya ve algılanmaya açarken, kendini görülür hale getirirken, zaten çalıntı söz olmaya başlayacağının farkındadır hep; zira ona göre kültür içinde ses ve beden sonsuza dek birbirine yabancılaşmıştır. İşitilen söze karşı müthiş bir güvensizliği vardır Artaud'nun; çünkü, "söz söyleyenden önce vardır." (Tiyatro terimlerine çevirdiğimizde oyuncunun sözü önceden yazılmıştır) Ve bu ilk kaynak, orijinal belirsizdir. O nedenle söz hep bir tekrardan ve çalıntıdan ibarettir. Sözün ilk çıktığı yere yaklaştığımızda ilk hırsızlık düşüncesi de anlamını yitirir, mülkiyetin olmadığı yerde hırsızlık anlamı bilinmeyen bir sözcüktür.

O nedenle soufflee: başka bir dilden, kendisinin de, bedenimin ya da jestlerimin atasından daha eski, daha arkaik, belki de anonim ve bu yurgan başka bir metni okuyan başka bir dil tarafından esinlenmiş demektir. (Derrida, 1978; 176)

Hiç kuşku yok ki burada, tiyatro makinesinde hep görünmez kalacak o suflör fikri de var, oyuncu çoktan ele geçirilmiş bedenini, görünmez bir kaynaktan (önce yazardan, sonra suflörden, ama daha geride bir yerde tanrısal Söz'den) gelen tekrar söze ve sese bağlamıştır.

Artaud'nun Dybbuk takıntısını ve ondaki çalıntı söz fikrine Derrida'nın yaklaşma biçimini birlikte ele aldığımızda Sevim Burak'ın tiyatro metinlerine bakmamızı sağlayacak düşünce anahtarları da yavaş yavaş uç vermeye başlıyor. Geçmişteki bir şeylerin musallat olduğu bedenler ve bu bedenlerin sahnesi, ele geçirilmiş bedenlerin çektikleri fiziksel acının bir tür beden sahnesi kurmaya başlaması ve bu beden sahnesinin hikâyeyi ve ona bağlı karakteri iptal etmesi, dramatik karakterin yokluğundan doğan beden sahnesinin ancak duyumsal bir dille kurulabilmesi.

Daha tiyatro için yazdığı ilk metninde, *Sahibinin Sesi*'nde, Sevim Burak halüsinatif, belki şizofrenik bir dil kurar Bilal Bağana ile; onun içinde sadece babasının ölümünü kesinleyen iğne değil, kimliğini çaldığı Muzaffer Seza'nın da sesi dolaşıp durur. Kafasının içinde hiç durmadan çınlayıp duran "asıl mesele kibriti çakmaktır" diyen sesler, onun bedenini çoktan ele geçirmiştir. O nedenle ses hep kaynağından kopartılarak temsil edilir bu metinde ve bu strateji, kaynağı belirsiz seslerle tekinsiz bir teatrallik üretirken aynı zamanda seyirciyi de sahneyi gözleriyle dinleyen bir topluluğuna dönüştürür.¹ Oyunun adı da nihayet buradan okunduğunda gerçek anlamına kavuşur; ses hep bir başkasınıdır. Buradaki başkalık hem sufle söz kavramında ima edildiği biçimiyle, Tanrıya atfedilebilir; (metin boyunca elden ele dolaşan Tevrat'ı, Sevim Burak'ın Tevrat'ı deli gibi hep baştan okuduğunu ve yeniden yazmak istediğini de mutlaka hatırlayalım) hem de oyun kişisini ele geçiren Muzaffer Seza'dan, Ölü Baba'ya ya da Şahende hanıma bütün

dybbuk'lar gibi okunabilir. Başkalık dilin kullanımına da sirayet edecektir, bir dili kıyısında durarak kurmayı ve oradan dile saldırmayı öğrenmiş bütün yazarlar gibi Sevim Burak'ta da dil, kullanımı ile başkalık duygusunu besler.

Sevim Burak'ın günlüklerine ve mektuplarına bakıldığında çevresinde görüp duyduğu her şeyin yazılarına doğrudan ya da dolaylı kaynaklık ettiği görülür. Anılar başkalarına aittir. Sahte otobiyografiler yazan Gertrude Stein gibi, o da başkalarının anılarını "çalar". Çevresinde duyduğu yaşantı parçaları, kendi acılarına dönüştürdüğü başkalarının acıları, anneannesinin, annesinin dili, dille mücadelesi bu kez Sevim Burak için hep akılda tutulması gereken bir çalıntı sözü, bedeni ele geçirmiş yabancı sesleri, ses ile konuşanın birbirinden sonsuza dek kopmuş olduğunu ve diyelim ki *Everest my Lord*'un bedensiz sesinin bir kez de buradan okunması gerektiğini öğretir bize.

Beden sahnesi

Sevim Burak poetikasının en belirgin hamlesi oyunlarında hikâyeyi ve karakteri gözden çıkartarak bir beden sahnesi kurmasıdır. Peki onun sahne için yazdığı metinlerde beden nasıl belirir? Bu soruya yanıtlamaya çalışmaya başlamadan önce, tiyatronun karakterle hesaplaşmasını şöyle bir anımsamak gerekiyor belki de.

Batı tiyatro geleneğinde karakter daha kâğıt üzerindeyken bile sahnedeki oyuncu ile doğrudan ilişki kurulmasını sağlamasıyla tiyatroya büyük bir konfor sunar. Bunun

yokluğunda elde kalan; “içi”ni hiç göremediğimiz ya da bütünlüklü geçmişi ile temsil edilmek yerine anlarına ya da parçalı deneyimlerine odaklanılmış figürlerdir. Bu figürler daha metinleri okurken fazlaca kağıda yapışık, ya da bir yüzeye yapışık gibi görünen figürlerdir ve bunları sahnede ayağa kaldırmak özellikle Stanislavski metoduyla çalışan tiyatro fikri için güçlük çıkarır. Karakterin kâğıt üzerinde ve sahnede dağılmaya başlamasına bireylik ve öznelik fikrinin de dağılması eşlik etmiş, sahnede varlığıyla bu ikisinden mülhem bir bütünü seyirci ile arasına neredeyse dokunulabilir bir zırh gibi geçiren oyuncunun bedeni sahnede olduğundan daha az “giyinik” görünmeye başlamıştır. Demek ki artık karakterin psikolojisini giyemeyen, giymeye kalkıştığında da bir türlü üstüne uyduramadığının ayırtına varan oyuncu inkâr edemeyeceği ve saklayamayacağı bedeni ile sahnede varlık göstermeye başlamıştır. Peki bir karakterden boşalan yere beden-figürleri ya da beden sahnesini yerleştiren metinler bu bedeni nasıl temsil edecektir? Buna ilişkin örnekleri Sevim Burak tiyatrosundan çekip çıkartmak mümkün.

Hiç değilse görünüm düzeyinde üç metin arasında karakterden ve bağlı bulunduğu hikâyeden kopma anlamında bir hiyerarşi var gibi görünür. *Sahibinin Sesi*, üç metin içinde klasik dramatik yapıya en yakın metinmiş gibi durur; oysa bu bir “göz yanılmasıdır”. Bilal Bağana bilinen anlamıyla dramatik bir karakter değil, kâğıt üstündeyken bile açıkça tiyatral bir karakterdir. Bir içi olduğunu o içte bir dikiş iğnesi dolaşmaya başlamadan anlamak neredeyse olanaksızdır. Ve o zaman bile seyir-

cinin (duyarak) gördüğü, ancak bir röntgen filminin gösterebileceği kadar bir iç, bir ruh'tur. Öykü Bilal'in etrafında kurulu gibi gösterilirken bile aslında alımlayıcısına çalım atar ve onu, “acaba öykü/ ya da sahne Bilal Bağana'nın bedenidir de, o bedende can bulan ölü Baba, ona bakan ve onun baktığı komşuların ve Zembul'un o beden-sahnedeki yansıması, o bedende çınlayan sesler ve en nihayet o öykü ya da sahne boyunca serüvenini takip ettiğimiz dikiş iğnesi mi karakterdir aslında” diye düşündürtmeye başlar.

Sevim Burak'ın metinleri işte karakter olmayan beden-figürleri böyle temsil eder; o bedenleri sahneye dönüştürerek. Ancak beden bir kez organlarına ayrıldığı yerden, bölünmüşlüğü, parçalanmışlığı çoktan kabul ettiği yerden başlayacaktır serüvenine. İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar adıyla bile bu parçalanmayı çağırır. Beden yani, bir bütünlük vaadi değil bir bölünmüşlük teminatıdır. *Sahibinin Sesi*, öncelikle bir ses kaynağı olan bedeni sessiz, sesi de bedensiz bırakarak; sesi çıktığı kaynaktan kopartıp, bağımsızlaştırarak böler bedeni. Yine *Everest My Lord*, sanki oyundaki asal kişinin adı ile oyunun adını ortaklaştıran (Macbeth, Hamlet, Jon Gabriel Borkmann, Tartuffe, Phaedre vs) ve hikâye için karaktere baktıran onlarca oyun metnini tersinden okur gibi, ya da yapısöküme uğratar gibi, aynı anda her yerde bulunan, ya da diyelim nesnelerin evrenine bir parçacık bilinciyle dalan bir ses üretir. Bölünme bir sonuçtur; onu önceleyen bir parçalayıcı etkinliğin; demek ki hem estetik hem düşünsel düzeyde bir vahşetin ürettiği bir yazı alanında bulunmaktayız.

Sahibinin Sesi, bir iğnenin bir bedende ilerleyişini, hortlayıp gelmiş yanık bir bedeni, ölmüş bir babanın cesedini taşır, İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar bedeni öncelikle açlık ve bedensel iştahla kurar, ölü babanın cesedi bir önceki metinden buraya da sızmıştır, ölüm hayatın/gerçeğin ikizi olarak hiç durmadan “tekrarlanır”, Mezar taşçı’yı içeri çekip onu parçalara ayıran, başını, gövdesini kanatlarını ayıran aynı ölüm düzlemidir. Ve elbette ölüm kendi ikizini de çağıracaktır çok geçmeden. Rüya ve uyku özellikle ilk iki metne asal rengini veren ölçüler kurarak neredeyse çok zorlanmadan rüya âlemi gibi düşünebileceğimiz bir Sevim Burak Âlemi’nin kapılarını zorlar. Rüya nasıl uyanık yaşamda ancak zihinde, belki de bedende bıraktığı belli belirsiz izlenimlerle hatırlanırsa, özellikle İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar’da da aşağı yukarı aynı işlevle donatılmıştır. Geçmiş, ruhta değil de aslında bedende izler bırakarak geçmiş olmuştur ve Tıpkı Beckett tiyatrosunda olduğu gibi Sevim Burak tiyatrosunda da geçmişin izleri oyun kişilerine bir iç vermeksizin beden-can’larına bıraktıkları ile ölçülür.

Bu nedenle olacak Sevim Burak tiyatrosu daha kâğıt üstünde kurulurken duylara hitap eder, aslında daha doğru bir ifade ile duylara “saldırır”. Duyumsal, demek ki fiziksel bir dille kurulmuştur metinleri. İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar’da ve *Sahibinin Sesi*’nde parçalanmış beden, acı çeken beden olarak kurulur. Çünkü acı bedeni parçalar, acı bedeni acıyan yere indirger (eskilerin dediği gibi insanın neresi acıyor-

sa canı orada atar çünkü.) Yani konvansiyonel tiyatronun duygusal anestezisinin yerini burada anestezisiz, sonuna kadar duyumsanan bedensel acı alır ve bedensel acının kendi başına kurduğu bir dil olduğu iddia edilebilir. Klossowski, migren nöbetleri yüzünden sık sık intiharın eşğine gelen Nietzsche hakkında şöyle yazıyor:

Eğer beden bu kadar ıstırap vericiyse, eğer beyin artık çöküntü sinyalleri gönderiyorsa, bunun nedeni burada akıl pahasına kendini duyurmaya başlayan bir dilin söz konusu olmasıdır. (Klossowski; 1999, 52)

Sahibinin Sesi’ndeki Bilal’in topuğundan vücuduna giren iğne, seyirci/okurun da zihnine batır; seyircinin/okurun zihninin teninde ortak bir karıncalanmayla doluşmaya başlar. Bu neredeyse Artaud’nun “Tiyatro ve Veba”nın hemen başında anlattığı anekdotu hatırlatır. Prens, rüyasında vebanın ülkesini ele geçirdiğini görür ve uyanıp ufuktaki geminin limana yanaşmasını yasaklar. Ancak gördüğü düş o denli etkindir ki, rüyasından veba mikrobu kapmıştır: “çünkü veba ile kendisi arasında çok ince bile olsa, elle tutulur bir ilişki kurulduğu yadsınamaz.” (Artaud; 1993, 18) Sevim Burak’ın düşsel sahnesi bize aşağı yukarı böyle bulaşır.

Sevim Burak özellikle tiyatro için, demek ki oradaki oyuncunun fenomenal bedenini hesap etmeden ama onun mevcudiyetini sezerek yazdığı metinlerinde bedeni temsil edilemediği bütünlüğü (oyuncu-rol, ses-gövde, organik bütünlük) içinden değil, parçalanmanın ötesinden

sunar. Bu seçim neredeyse sınırları açıkta kalmış bir beden histerisi gibi okunmalıdır ve bu duyumsallık hem imgelerinde, hem de dilinde yeniden ve yeniden üretilecektir. Özellikle de dil söz konusu olduğunda Artaud ile Sevim Burak'ın aynı yazı kabilesinden geldiğini iddia etmek ya da daha hafif bir ifadeyle hissetmek o kadar da güç değildir. İkisinde de ve ikisine de dil neredeyse her zaman bir yabancı madde gibi görünecek, anlamı bulmak için onu kaybetmeyi göze almış histerik çırpınmalar eşliğinde kendini kendi sınırlarına hiç durmadan vuracaktır.

Everest My Lord; “jest ile düşünce arasında kalan” dilin imkânları

İşte Baş, İşte Gövde, İşte *Kanatlar*'da zaten *Sahibinin Sesi*'nde ve öykülerinde çoktan keşfettiği “gerçeği düşle bozma” stratejisini daha da geliştirir Sevim Burak. Bu metnin kalbinde duran düş, şiddeti artan tekrarlarla, kâbus gibi, sanrı gibi kendi çeşitlemelerini çağırır. Ve nihayet *Everest My Lord*'da Sevim Burak en baştan başlarında çoktan bir sona dayanmıştır- denebilir ki, *Afrika Dansı*'nın yazın alanında yaptığını tiyatro sanatında *Everest My Lord* yapar. Artık burada bir hikâyeden, ya da hikâyenin gölgesinden çoktan vazgeçilmiştir, çok daha büyük bir şeyin, hikâyeyi değil, yazıdilin bizzat kendisini, öyleyse dil ile mümkün olan düşünceyi, organsız bir zihni, bedeni ve yüzü olmayan ama nesnelere bakan bir gözü, bir göz dilini ya da dil-gözünü kurar. Organizması bozulmuş, organizmadan olmuş bu organlar git-

tikçe daha fazla kafa karıştırmaya başlıyorsa, belki de Artaud'nun tutkulu okurlarından bir olan Deleuze'ün Artaud'nun “organsız beden” keşfini bir kavrama dönüştürdüğünü anımsayıp oraya yaklaşmak gerekiyor. Özellikle de *Everest My Lord*'dan içeri Deleuze'ün Artaud'sunu dışarıda bırakarak girmek o kadar da kolay değil. Şöyle yazıyor Artaud; “Beden bedendir Yalnız Başına Ve organa İhtiyacı yok Beden asla bir organizma değil Organizmalar beden düşmanları”. Yani “Ağız yok. Dil yok. Diş yok. Gırtlak yok. Yemek Borusu yok. Mide yok. Karın yok. Anüs yok.”

Böyle bir bedeni yoğunlaştırılmış olarak tanımlayacaktır Deleuze; organdan çok organların organizmasına karşı çıkan bir oluş. Deleuze Bacon'un resimlerine anahtar kılacağı organsız bedeni şöyle okur

... organsız beden, ten ve sinirdir; üzerinde düzeyler belirleyen bir dalga katedilir; duyumsama dalgayla, beden üzerinde etkiyen kuvvetlerin buluşması gibidir, duygulanımsal atletizm” , soluk-çığlık ; beden böyle etildiğinde yumsama temsili olmayı bırakır, gerçek olur, *zulüm* ise gide-rek dehşet veren bir şeyin temsili olmaktan çıkarak sadece uvvetlerin beden üzerindeki eylemi ya da yumsama (sansasyonelin tersi) olur. (Deleuze, 49)

Everest My Lord sözcüğün gerçek anlamıyla bir uç metindir. Sadece temsili olmayı terk etmek için gösterdiği dirençle değil, sahneyi imkânsız bir yerden kurma teşebbüsüyle de. Burada Burak'ın tiyatroya attığı çelmenin ardı arkası kesilmez, önce

tiyatro türünü “roman üç perde” alt başlığıyla parçalar. Ne yaptığını çok iyi biliyordur, zaten bir ihlâl metninin başına oturmuştur.

EVEREST MY LORD

Roman 3 Perde

Metne bakıldığında oyun yazımının teknik özelliklerinin yüzeysel bir şekilde kullanıldığı görülür; Kişiler listelenir, -san-ki bir önemi varmış gibi- metin kimi bölümlerinde -neredeysse görüntüyü kurtar-

mak için- diyaloglar halinde akıtılır. Bütün bunların ardında bir bakıma Sevim Burak'ın temel hamlesinin hız alacağı çatışma zemini kurulmaktadır. Bu çatışma zemini en temelde mimetik olanla diegetik olanın çatışması, mücadelesi üzerine inşa edilmiştir. Tiyatro canlandırarak temsil etme fikri nedeniyle mimetik bir sanat olarak adlandırılmalıdır ve kendini diğer yazı formlarından -Aristoteles'e göre- epikten bu yolla ayırır. Burada Sevim Burak'ın biçimsel olarak gerçekleştirmeye çalıştığı şey, hem Gertrude Stein'ci anlamıyla bir manzara sahnesi kurma girişimini anımsatır; hem de tiyatronun mimesis fikriyle savışı başlatır.

KİŞİLER : Everest My Lord
Sucu
Başvekil
İki Lady
Yazarın Gölgesi
Hyde Park'ta تنها bir köşe

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 kararmakta 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 görünümü verirler/Everest My Lord bu esrarengiz sessizlik içinde gerçeklerle alakasını kesmiştir ve sanki hayatta yalnızlık 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/

Bir roman başlangıcı havası veren sahne direktifi, sahne için imkânsız olanı içerdği halde sahneseleliğe demirlemekte, sahneden kovulmaya direnmektedir. Bu aşırı detaylarla yüklü ve içinde bulunan ortamı gerekmediği halde yoğun ayrıntılarla veren direktif akla hemen gerçekçi oyun yazarlarının ortamın nesnel bir fotoğrafını vermeye çalışan sahne direktiflerini getirir. Elbette tersten işlemek üzere. İlk bölümün sonunda “Gerçek nedir?” diye sorar Everest My Lord, Yazarın Gölgesi’ne. Zira Everest My Lord’u yazmaya oturmuş yazarın “gerçek”i biliyor ve onun içinde duruyor olması gerekir. Ama Yazarın Gölgesi’nin “bilmiyorum” yanıtı ile hem politik (dille toplumsal temsil ilişkisi) hem de düşünsel (dil hakikati temsil etme gücü) anlamıyla metnin o büyük dil meselesi başlar, dil devrimine dalıp çıktığı süreç boyunca, dil encümeninin onayladığı harfler listesini gösterdikten sonra artık bir daha diyaloga dönüşecek olan metin, sonu gelmez fiil çekimleriyle ilerler bir süre. Yani *filin kendisinin* gösterilmesi gereken sahnede *fiil çekimleri* vardır şimdi, oyun kişileri ve hikâye zamanının yerini de, fiil çekimlerini yönlendiren kipler almıştır.

Sevim Burak’ın metni burada sahiden dilin dil olarak sunulduğu, görsel- fiziksel bir dil olarak temsil edildiği, o imkânsız noktaya gelip dayanmıştır. Dilin tıpkı Artaud’da olduğu gibi jestural hale geldikçe aynı zamanda duyumsallaştığı da görülmüyor. Bu bölüm boyunca alttan alta evin

beyi/babasının tecavüzüne uğramış ve belli ki evin hanımını/anneyi rahatsız etmiş bir hizmetçinin hikâyesinin hayaleti nesnelere içinden bakar, konuşur, yorulur, ağlar, düşünür gibidir...

EVEREST MY LORD

Lord’un koluna girer
Lord çalışmasını bitirmiştir

Ş

yüzüne
bir şamar attım
ki sorma .

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

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

20

KARYOLA yatak odasında dolaşır.

Dikiş sepeti/ ayna/ abajur/ elektrik kordonu/ bir deste mektup kâğıdı/ tığ/ klozet kapağı örtüsü/ yün/ şiş/ bebek patiği/ zambk/ tepsi/ şişe takılmış ceket/ el/ örgü/ perde/ tuvalet masası/ küvet/ su ibriği/ tarak/ saç fırçası/ sabun/ sünger/ küçük şişe/ kova/ oda girişi/ şemsiye/ şemsiyelik/ portmanto/ buzdolabı/ çamaşır/ hizmetçi odası/Yatak/Gökyüzü / Yatak örtüsü/ Ranza /Çarşaf /Yastık Kılıfı/Yorgan/

Koltuğa oturur

Yorgan çarşafı/ gece masası/ mum/ ay/ şafak/ uyanış/ yataktan kalkış/ tabure/ kahvaltı masası/ iş masası/ makas/ anahtar/ gazete/ su saati/ duvar/ elektrik sayacı/ zil/ kapı/ porsele kapı tokmağı/ **su borusu/ oluk/ su/ damlamak/ boşalmak/ dolmak/Soba borusu/Ağlamaya başlar /Musluk/ ağlama/ kurşun boru/ ağlar/ merdiven/ ağlıyor...** (Burak, 1984, 27 vurgular bana ait)

Bu durum aile içinde huzursuzluklara neden olacak ve büyük ihtimalle hizmetçi evden gönderilecektir.

Aile içinde geçimsizliklere sebep olduğunu mırıldanır/ anlaşılamayacak garip bir sofraya yaklaşır/ eğilerek oraya bakar/ bu hadise eskidir/ bu ev eskidir/ odalar eskidir/ eşyalar eskidir/ (Burak, 1984; 28)

Sevim Burak'ın yapmak için yazının başına oturduğu şeyi, o dil arayışını Artaud'nun şu pasajını, tiyatro için nasıl bir dil aradığını anlattığı bölümü -burada mecburen biraz uzunca alıntılanmak duru-

munda kalınan haliyle- görmezden gelerek okumak mümkün mü biliyorum:

Ama, hele bir, az da olsa, dilin soluklandırıcı ve plastik kaynaklarına geri dönülsün, sözcüklerle, onlara yaşam veren fiziksel devinimler arasında bağ kurulsun, sözün mantıksal ve yargıya dayanan niteliği, onun fiziksel ve duygusal niteliği altında yitip gitsin, bir başka deyişle, sözcükler yalnızca dilbilgisel açıdan anlatmak istedikleri şeyler için ele alınmak yerine, sessel bağlamda ele alınsın, birer devinim olarak algılanılsın ve bu devinimler de, yaşamın bütün durumlarında yaptığımız ve sahnede de oyuncuların bıkmadığı, başka dolaysız ve yalın devinimlerle iç içe geçsin, işte o zaman, gerçek yazın dili yeniden oluşacak ve canlanacaktır; dahası, bazı eski ressamın tablolarında olduğu gibi, bizzat nesnelere kendiliğinden konuşmaya koyulacaktır. Işık, dekor görevi görmek yerine, gerçek dil görünümüne girecek ve sahnedeki nesnelere tümü anlamla uğuldayarak sıralanacak ve yüzlerini göstereceklerdir. (Artaud, 1993; 105)

Üstelik metnin kendi ilerleyişi içinde diyalogdan vazgeçilmesi bir bakıma Artaud'nun diyaloga yaklaşımının bir uygulaması gibi düşünülecek keskinliktedir. Zira “felsefe yapmanın aracı olarak görülen diyalog” Artaud'ya göre “düşünceyi geliştirmek yerine onu durdurur ve felç eder”, öyleyse bunu yerine, “jest ile düşünce kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak önemlidir.” (Artaud; 1993, 79)

EVEREST MY LORD

SANDALYE
DÜŞÜNÜR
KOLTUK
DÜŞÜNÜR
KOLTUK KOLU
DÜŞÜNÜR
SON BİR SUAL
NEDEN D Ü Ş Ü N Ü Y O R U Z ?



EV
DÜŞÜNÜR
EVİN
BAHÇESİ
DÜŞÜNÜR
BAHÇENİN
KAPISI
DÜŞÜNÜR
KAPININ
KİLİDİ
DÜŞÜNÜR

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

33

Sevim Burak metni artık düşüncenin hem kâğıt üstünde, hem de eğer bu sahiden sahne için yazılmış bir metinse, orada, sahnede, düşünce olarak sunulduğu bir noktaya gelerek nesnelere maddi, somut dünyası içinden geçerek imkânsız biçimde somutlanır. Düşünce Burak için de Artaud için de asal yaratıcılıktır ve düşünce ile rüya aynı malzemedir yapılmıştır. Artaud] bilir ki düşünmek zaten orada değildir,

düşünce içinde yaratılması gerekir. Mesele- nin, ilke düzeyinde ya da doğada zaten önceden varolan bir düşünceyi yönlendirmek ya da yönlemsel bir biçimde uygulamak olmadığının, varolmayanı var kılmak olduğunu bilir. [...] Düşünmek yaratmaktır- başka bir yaratma yolu yoktur- ama yaratmak herşeyden önce düşünmenin düşünce içinde üretilmesi, yaratılmasıdır. (Hughes, 2009;75)

Sonuç yerine: Artaud ile Burak ya da iki uzak yazı ikliminin yakınlıkları

Bu yazıda kabaca yapılmaya çalışılan şey şuydu: tiyatroyu “bilmeden bilen” Burak’ın, tiyatro üzerine konuşmaktan, yazmaktan, düşünmekten hiç vazgeçmeyen Artaud ile okunmasının Burak’ı anlamak ya da sahnede uygulamak için yol gösterebileceği düşüncesi ile bir araya getirilmesi. Bu biraradalığın arkasında bir yerde ikisinin yazı iklimlerinin ortak birkaç noktasına daha bakmakta fayda var.

Öncelikle nasıl, Artaud’nun tiyatrodaki yapmaya çalıştıklarını kendi biyografisinden, kim olduğundan, delilik nöbetlerinden ve psikiyatri nefretinden, elektro şok deneyimlerinden bu şokların yol açtığı da söylenen kanserinden ayıramıyorsak, Burak’ın yazdıklarını da yaşadıklarından, diyelim çocukluğunda değiştirmemiş olduğu ıslak mayosunun yol açtığı kalp rahatsızlığından, terziliğinden, o terzilik alışkanlığının koşulladığı metinleri teğelleme fikrinden ayrı düşünmek olanaksızdır. Sevim Burak metinleri üzerine yazılan her yazının bu özyaşamöyküsel anekdotlara değinmeden duramaması bunun önemli kanıtlarından biridir. Her ikisi üzerine yapılan çalışmalarda mektupları, günlükleri sonsuz bir alıntı kaynağıdır. Yine Artaud, nasıl yaptığından çok daha fazlasını yapacak bir potansiyeli hep taşıdıysa, Sevim Burak için de aynı şey geçerlidir. İkisinin de başının üstünde bir başarısızlık halesi vardır ve “başarısızlık” ikisinin de sanat yapma biçimine içkin, demek ki kaçınılmazdır. Artaud söz konusu başarısızlığı şöyle dile getirecektir.

Uğraştım durdum ve şimdi bir uçurumun kıyısındayım. Netice bu. Tiyatral bir bakış açısıyla ele alındığında fikir iyiydi... ama uygulama tarafından ihanete uğratıldım. (Pizzato, 1998; 94)

Demek ki her ikisi de sanatı ile ömrü, yazı deneyimi ile yaşam deneyimi birbirinden ayıramayacak isimlerdir. İkisi de deliliğin yörüngesinde dönerek hep o yokmerkeze doğru çekilmiş ya da itilmişlerdir; biri kendisini ancak ve sadece delilerin anlatacağını ilan ederken, diğeri

Sayıklıyorsunuz Mösyö Artaud

Delirmişsiniz Siz.

Ne sayıklaması

Deli falan değilim ben. (Artaud, 2002, 41)

demıştır. İkisi de batı dışında kalan, ilham kaynağı olarak görmüş; biri pusulasını Bali’ye diğeri Afrika’ya çevirmiştir. Her ikisinin de adı hep gerçeküstücülükle anılmıştır. Birininki manifestoya yatkın ruhu ile açıkça, diğeri hep bir reddiye ile. Buna yol açan zemin ikisinin de düşleri yazının ve düşüncenin kaynağına yerleştirmiş olmasıyla kurulur. Tiyatrodaki başarıya savaşı açmış Artaud’nun “Söz konusu olan metni/dili bütünüyle ortadan kaldırmak değil, sözcüklere aşağı yukarı düşlerdeki önemini kazandırmaktır.” demesi. Düş şimdi Artaud tiyatrosunda bizi hep uyumaya yönlendiren mevcut tiyatro formlarından uyanma yoludur. Hakikatin yolu, yanıltıcı, kör eden gerçek yaşamdan kopmayı sağlayan düş-taşlarla kurulacaktır. Sevim Burak’ın ilk iki metninde düşler önemli bir

yer tutar, hatta iki metnin dramaturgisinin gizli yüreğidir, çünkü “Kendimin de düş olduğuna inanıyorum...Sanatımın düş olduğunu biliyorum” diyen, yazınsal stratejisini

Hikayelerimdeki düş bölümleri, ister bir tümce, ister bir fiil, ister bir anı olsun, hikayelerdeki kişilerin sınırlarının olgularınıdır. Kişilerin yaşamda gerçekleştiremediklerini düşle gerçekleştirirler. Yaşamı uzaklaştırırlar, böylece düş yaşamın yerine geçer, bu da gerçeğin bozulmasına yarar.

diye açıklayan Sevim Burak'ın yazıyı kavrayışının önemli araçlarından biri de düş yaşamıdır.

Son bir ortaklık olarak Artaud'nun ve Burak'ın ateş burcundan söz etmeli. Aristotelyen bir pneuma kavramı hep işler gibidir Artaud'da. Yanmak, yakılmak, ve banın ateşiyle yanıp kavrulmak, oyuncuyu yanmakta olan kazıklara bağlıken can-hıraş bir biçimde sinyal göndermeye devam eden insanlar olarak tanımlayışı ile Sevim Burak'ın “yanık sarayları”, kundakçı Bilal Bağana'ları, yüzü yanmış Muzaffer Seza'ları, ona o “Eski Ateş” öyküsünü yazdıran bunaltıcı harareti, bir bakıma her yeri külle kaplı metinleri aynı alevin ateşinde görünür hale geliyor gibi geliyor insana.

Artık sona geldik:

Artaud'da nereye baksak, bedeni gördüğümüz her yerde bir cesedin de taşındığını görürüz. Onun için ceset hali, doğum-öncesinde, maternal bedende-chora'da ikamet eder. Hayatın doğumla değil ölümle başladığı inancıdır bu. Ölerek başlamak. Burada da Sevim Burak yazısının ta kendisini görüyor gibi oluyoruz. Yani yazmak sadece bir ölüm kalım meselesi değildir aynı zamanda ölecek başlanan ve ölümle biten bir süreçtir.

“Başkasının benliğine girmek- görünümüleri tersyüz etmek- gerçekleri değiştirmek - değiştirmekle de kalmayıp gerçeğin yerine geçmek. Çevremden gizlenerek - korkarak - korkuma karşı zor kullanarak - içten içe ve çok derinden sarsılarak - neredeyse yasadışı bir mücadeleyle benim için yazı yazmak...” (Bezirci, 1965;256)

diyen, “Benim için yeni bir hikâyeye başlamakla tabancayı şakağıma dayamak aynı şeydir.” diyen Sevim Burak'ın yazdıklarını niye seviyoruz diye yalın bir soru sormalıyız belki de kendimize ve bunun yanıtını vermek için Nietzsche'nin alev alev yanan alnına dayamalıyız başımızı: “bütün yazılanlar içinde bir tek kanla yazılanı severim. Kanla yaz, göreceksin ki, o ruhtur.”

KAYNAKÇA

- Artaud, Antonin. (1993) *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- , (2002) *Tanrı Yargısının İşini Bitirmek İçin*,
- , (1984) *Everest My Lord*, İstanbul:Adam Yayınları.
- Bezirci, Asım. (1965) *Yanık Saraylar Dolayısıyla Sevim Burak'a Bazı Sorular*, Soyut Yayınları.
- Burak, Sevim. (2009) *Beni Deliler Anlar*, İstanbul: Hayy Kitap
- Derrida, Jacques. 1978, *Writing and difference*, ed. and trans. Alan Bass, The University of Chicago Press pp. 169-195/324-329
- Hughes, Joe. 2009 *Deleuze's Difference and Repetition*, London: Continuum
- Pizzato, Mark. (1998) *Edges of Loss: From Modern Drama to Postmodern Theory*, Ann Arbor: Michigan University Press.
- Yampolsky, Mikhail. 1993 "Voice Devoured: Artaud and Borges on Dubbing" *October*, Vol. 64 (Spring), pp. 57-77.

NOTLAR

- 1 Başka bir yerde bu mesele üzerine geniş bir biçimde durulduğundan, burada bu kaynağından kopmuş sesin tekinsizlik üretmesi meselesine kısaca değinip geçilmektedir. "Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili" <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1426.pdf>