

# Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi / Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili

## Theatre of the Uncanny: His Master's Voice /The Uncanny Theatricality and The Representation of the Minor Voice in S.Burak's Text

Beliz Güçbilmez \*

### ÖZET

*Sevim Burak'ın Sahibinin Sesi oyunu türk tiyatro yazınında “tekinsiz teatrallik” olarak adlandırılabilir bir teatral strateji üzerine kurulmuştur. Bu makalede Deleuze ve Guattari'nin üretmiş olduğu “minör edebiyat” kavramı ile Freudyen ve Derridacı “tekinsizlik” arasında bağlantı kurularak, Burak'ın oyununda minör sesin temsil kanalları ele alınmaktadır.*

### ABSTRACT

*Sevim Burak's His Master's Voice text is considered to be developed on a theatrical strategy which might be called “uncanny theatricality”. In this article, the representation channels of the minor voice is revealed within minör literature concept of Deleuze and Guattari and the Freudian and Derridean concept of the “uncanny”.*

---

*Ses temsil edilemez; temsil eder, kendini temsil eden bir varoluş/sunum eylemidir.*

*Dennis Vasse<sup>1</sup>*

*İğne kalbe girdi..... (plakta gürültüler, bağırılmalar yükselir.....)*

*Sevim Burak<sup>2</sup>*

### I

*Tekinsizlik kavramı, Freud'un 1919 tarihli bir bildirisinde korkunun kaynağı olarak gösterildiğinden bu yana, aşamalı bir gelişim içinde eleştirel dilin kavramlarından biri haline gelmiştir. Freud, bu bildirisinde, tanımını geliştirirken Schelling'den yararlanmışır. “Unheimlich”<sup>\*</sup>, sır olarak ya*

---

\* Öğretim Görevlisi, Doktor Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü

<sup>1</sup>Dennis Vasse, *L'Ombilic et la Voix*, (Paris: Seuil, 1975), s. 14.

<sup>2</sup>Sevim Burak, *Sahibinin Sesi*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), s.77-78.

\* Tekinsiz sözcüğü *unheimlich* (alm.) ve *uncanny* (ing.) sözcüklerini karşılamaktadır. Sözcüğün Türkçesindeki –sız eki ile yaratılan olumsuz anlam yabancı dillerdeki –ün öneki ile karşılanmakta ve yabancı dillerde sözcük bir [un-concept] (-sız kavram) olarak tanımlanarak olumlu haldeki kullanımı neredeyse olanaksızlaştırılmaktadır. Türkçede de “tekin” sözcüğünün yaygın biçimde “tekin olmayan”, “tekin değil”

da örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şeydir.”<sup>1</sup> Freud, Schelling’in tanımını, kendi akıl yürütmesi ve terminolojisi içinde ele alarak “bastırılmış olanın geri dönüşü” formülü ile genişletmiş ya da özelleştirmiştir. Bu genişlemiş Freudyen formüldeki “geri dönüş”ün ima ettiği gibi, açığa çıkan şey tanıdık; madem ki geri gelmiştir, öteden beri bilinmektedir; olağan şartlarda karşılaşıldığında herhangi bir ürküntü yaratması beklenmemektedir; ancak “bastırılmış olmasının” bir sonucu olarak yeniden ortaya çıktığında tuhaflaşmış, anlaşılmasız biçimde yabancılaşmıştır ve bu nedenle karşılaşıldığında kuşku, endişe ve belirsizlik yaratmaktadır. Tekinsiz olan, muhakkak bir tekrar vurgusu taşır içinde. Yine Freud’un örneğiyle, insanın, yolunu kaybettiğinde, istemediği halde dönüp dönüp aynı noktaya çıkmasının yarattığı ürkütücü belirsizlik duygusuna benzer bir duygu yaratmaktadır tekinsiz olan. “Tekinsiz bir deneyim, ya bastırılmış bir çocukluk kompleksinin belli bir dürtüyle canlanması ya da aşılmış bir ilkel inanışın doğrulanmış gibi görünmesi durumunda ortaya çıkar.”<sup>2</sup> Freud, tekinsiz olan’ın çerçevesini çizerken belli sınırla(mala)r da getirmiştir.. Her şeyden önce Freud, örneğin, *Hamlet*’teki hayaletin –ve Shakespeare’in metinlerindeki diğer hayaletlerin- korkutucu olduğunu, ancak hiçbir biçimde tekinsiz olarak değerlendirilemeyeceğini belirtmiştir. Çünkü bu hayaletler bir kurmaca içinde ortaya çıkmışlardır ve dolayısıyla tekinsizliğin asal özelliklerinden biri olan belirsizlik ve kuşku duygularına yol açmazlar. Özellikle yazar, yazma tutumu ya da seçimleriyle yazınsal bir gerçeklik alanı içinde kaldığı sürece okur için her tür tekizsizlik ihtimali de ortadan kalkar.<sup>3</sup> Zira Freud için tekinsiz, gerçek yaşamda olup bitenlerde saklıdır. Yazar, peri masallarının dünyasına değil de, okurun ait olduğu gündelik gerçekliğin bir parçasıymış gibi yazdıkça tekinsizlik niteliği de keskinleşecektir.

En gelişkin ve erken teorizasyonu Freud’a ait olan tekinsiz’in bir niteleme sıfatı olmaktan bir kavram olmaya doğru gelişen serüvenine zaman içinde yeni eleştirel okumalar eşlik etmiş ve “unheimlich” sözcüğü kökenindeki çifte/karşıt değerlilik nedeniyle tartışmaların arenası haline gelmiştir. Almanca’da “heimlich” sözcüğünü iki uzak anlam grubuyla açıklanan iki yüzü vardır: hem “evle ilgili, tanıdık, yakın” gibi anlamları, hem de “gizli, yasak, töredışı, yasadışı” gibi en azından çağrışımlarıyla neredeyse birbirine karşıt iki anlam grubunu birden içermektedir. Bu durumda “unheimlich” kavramının “heimlich” sözcüğünün birinci anlam grubundan olumsuz önek –un- ile türetildiğini varsayanlar, kavrama Deleuzeyen bir yersiz-yurtsuzluk yakıştırarak teorize ederken, ikinci anlam grubundan türetilmiş olduğunu iddia edenler için kavram, gizli, töredışı ya da yasak olduğu halde, görünür, işitilir kılınmış, açığa çıkarılmış olması; bastırılanın etkili bir şekilde geri dönüp açığa

---

gibi olumsuz ifadeler içinde kullanıldığına dikkat çekmek gerekiyor. TDK sözlüğü “tekin” için boş, içinde kimse olmayan/ uğurlu anlamlarını gösteriyor. Yine de yaygın kullanımın olumsuz olduğu söylenebilir.

<sup>1</sup> Sigmund Freud, “The ‘Uncanny’” [1919] *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trans: A. Strachey (London: The Hogarth Press, 1964), s. 224.

<sup>2</sup> *Aynı*, s. 249.

<sup>3</sup> *Aynı*, s. 250.

çıkması ile kodlanmaktadır.<sup>1</sup> Yine bu kabullerden ilki Deleuze'un etkin bir biçimde kavramsallaştırdığı ve özellikle de Kafka üzerinden verdiği örneklerle somutladığı “minör yazın” düşüncesine bağlanırken, ikinci kabul Derrida'nın özellikle de *Marx'ın Hayaletleri* kitabında yaptığı gibi, *Komünist Manifesto*, *Hamlet* ve Freud'un yukarıda adı geçen yazısını bir “hayalet avcılığı” yöntemi ile [hauntology] içerdikleri hayaletleri -Freud'un çalışmasında özellikle reddedilmiş olmasına karşın- belirginleştirmek üzere bir araya getirerek okuma yapmayı, yani bir anlamda “izleri” takip etmeyi hedefleyen bir iz sürmeyi gündeme getirmekte ve mümkün kılmaktadır. Derrida bu türden bir iz sürme çalışmasının sonunda, tekinsizliğin egemen olduğu, içinde hem gerçek anlamıyla hem de metaforik kullanımıyla hayaletlerin kol gezdiği yazılardaki “gönülsüz konuk etme” üzerinde durarak bitirir çalışmasını:

Konuk etmek, dedik az önce, ama yabancıyı dışlamak isteği ve kaygısı içinde, yabancıyı kabul etmeden buyur etmek, yabancıyı konuk etmeksizin konuk etmek, ne var ki zaten içeri girmiş (das Heimliche-Unheimliche), bize bizden yakın bir yabancıya hemen yanı başımızda bulunması, tekil ve kimliği bilinmez bir güce sahip, adlandırılmaz ve yansız, yani karara bağlanamaz, ne etkin, ne de edilgin bir güce sahip bir yabancı söz konusu, sonuçta bizim de onun da olmayan yerlere göze görünmeksizin ve hiçbir eylemde bulunmaksızın el koymuş bir kimliksizliği buyur etmek söz konusudur.<sup>2</sup>

Hem “göze görünmeden”, hem de “hiçbir eylemde bulunmadan”, ne bize ne de o'na ait olan yerlere “el koymuş bir kimliksizlikten” söz eden Derrida'nın “yakıştırmaları” ile, hem aşağıda tartışılacak Deleuzeyen minör yazın fikrine bir kapı açılıyor ve böylece *unheimlich*'in iki anlam kanalının uzak bir noktada birleşeceğinin sinyali veriliyor, hem de bu çalışmanın asıl meselesi olan Sevim Burak'ın metnini açıklayacak anahtar terimleri şekillendirmek mümkün olacak gibi görünüyor.

## II

Deleuze ve Guattari *Minör Edebiyat Nedir?* başlıklı yazılarında minör edebiyatın, “minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyat olduğunu”<sup>3</sup> saptarlar. Kendi dilini bir yabancı gibi konuşmak, içinde edebiyat yapılan egemen dili minörleştirmektir söz konusu edilen. Deleuze ve Guattari'nin özellikle de Kafka ve Beckett'den yola çıkarak önerdikleri bir tür “ikidillilik”tir. “Tek dilde bile iki dilli olmak”tır tavsiye edilen; “kendi dilimizde ergin olmayan bir

<sup>1</sup> Anneleen Masschelein, “The Concept as Ghost: Conceptualization of the Uncanny in the Late Twentieth Century Theory” *Mosaic (Winnipeg)*, (March 2002, v. 35), ss 53-68.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Marx'ın Hayaletleri* çev: Alp Tümertekin (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001) s.260-261.

<sup>3</sup> Gilles Deleuze-Felix Guattari, *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev.: Özgür Uçkan-IşıkErgüden (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000), s. 25.

dil kullanmak”, “kendi dilimizden bir azınlık dili yaratmaktır.”<sup>1</sup> Nihayet, “kendi dilinde kekeme olmak”tır. Ancak böyle bir kekeme dil, kaçış çizgisinin ucunu gösterecektir. Deleuze, bir tiyatro yazısında “minörite’nin birbiriyle ilişkili ama birbirinden bütünüyle farklı iki anlamı” olduğunu söyleyerek “minörlük” düşüncesine bir kez daha atıfta bulunacaktır.<sup>2</sup> Birinci anlamıyla *azınlık*, sayılarının ne kadar olduğundan bağımsız olarak çoğunluğun dışında bırakılmış ya da dışarıda bırakılmadığında bile çoğunluğa çoğunluk olma *hakkını* veren, ölçüt ve yasalarla ilişkileri içinde bir alt fraksiyon olarak tarif edilen bir grubun içinde bulunduğu durumdur. Buradan bakıldığında, yine Deleuze’un örnekleriyle kadınlar, çocuklar, Güney, Üçüncü Dünya vb. azınlıklırlar. Ancak Deleuze burada durmaz ve bir durum olarak azınlık’ın karşısına bir *oluş hali* olarak azınlık’ı çıkarır. “Minör/Azınlık-oluş”: Bu bir hedeftir, bütün dünyayı ilgilendiren ve içeren bir hedeftir; despotik ölçütlerin karşısına herkesin kendi yarattığı çeşitlemelerle ya da deyim yerindeyse “kekelemelerle” çıkmasından söz edilmektedir. Deleuze’un sözleriyle neredeyse bir “kurtuluş vaadi”dir minörleşme.

Türk edebiyatında metinleriyle bu türden bir kurtuluş vaadinin rüzgarına yelken açmış, hep bir minöritenin ya da minör oluşun imkanlarını açığa çıkarmayı aramış iki önemli isim var kanımca: Latife Tekin ve Sevim Burak. Latife Tekin’in “dil” üzerine yazdığı da söylenmiştir, “dil olamamış, iyi ki de olmamış, bir çok sesin ayırt edilemeyecek biçimde içiçe geçtiği, sahipsiz, gayri şahsi bir “mırılty” üzerine de.<sup>3</sup> Kıyımın diliyle merkezi “bozan”, sözlü kültürün anlatı geleneğinden kopardığı parçalardan yarattığı tahrip gücü yüksek bombalarıyla, yazılı kültürün ve onun en şımartılmış çocuğu romanın güvenli sınırlarına saldıran Tekin, gecekonduları ve yoksulluğu özel bir tür dilsizlik olarak kurup bu dilsizliğin dilini minör yazınının yöntemi haline getirmiştir. Tam da Deleuze’un minör edebiyata yakıştırmış olduğu gayri şahsılık, her durumda ve kendine rağmen politiklik gibi özellikleri da bünyesinde taşıyarak yapmıştır bunu. Bir başka yazıda ele alınabilecek denli iştah açıcı Latife Tekin yazını hakkındaki bu parantezi kapatıp Sevim Burak’ın metnine geçmeden önce son bir söz daha. Tekin şunun gayet iyi farkındaydı muhtemelen: yoksul hep azınlıktır; yoksulluğun bulunduğu hemen her ülkede yoksulun sayısı zenginlerin sayısından fazla olsa da, azınlıktır yoksul. Bu yüzden kentin norm oluşturan çoğunluğundan izole edilmiş bir biçimde, dinsel, ırksal ya da ulusal ortaklıkla kurulmuş gettolara benzeyen ama oluşturulma ölçütü öncelikli olarak ekonomik olan, kendilerine ait mahallelerinde oturur, “gayrişahsi bir mırıltyya” dönüşmüş minör bir dille kentin şahsiyetsiz uğultusunun karşısına dikilirler.

### III

<sup>1</sup> Gilles Deleuze- Claire Parnet, *Diyaloglar* çev.: Ali Akay (İstanbul: Bağlam Yayınları, , 1990), s. 19.

<sup>2</sup> Timothy Murray, ed. *The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, içinde Gilles Deleuze, “One Less Manifesto” (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997), s. 255.

<sup>3</sup> Nurdan Gürbilek, *Ev Ödevi*, (İstanbul: Metis Yayınları,1999), s. 37-38.

Bu yazının Sevim Burak'ın bütün yazdıklarına ya da örneğin başka bir oyununa değil de özellikle *Sahibinin Sesi* oyununa odaklanmasının nedeni bellidir: Sevim Burak yazını belirgin bir tekrar düşüncesi üzerine kurulmuştur. Sevim Burak'ın yazdıklarında hemen her unsur bir tekrardır. İsimler, kişiler, öyküler, durumlar, anılar, sözcükler hep bir çeşitlemenin ürünü gibidir. Kendisine bütün bu tekrarlar, geri dönüşler sorulduğunda yanıtını biliyordur.

Çünkü ben gerçeği bir kerede yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki yirmi kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçektir. Bir gerçeğin ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman- gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığı- ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım.<sup>1</sup>

Metinleriyle “kekeleyen” bir yazarın sözleri bunlar. Bir tümceyi ya da sözcüğü tek bir seferde, bir çırpıda söyleyemeyen “kekeme” gibi, bir çırpıda yazamamaktan, aynı heceyi defalarca yineleyerek, onu “çeşitleyerek”, her defasında küçük kazanımlarla ya da bazen kazandığını da kaybetmeyi göze alarak yazmaktır burada söz konusu olan. Aynı zamanda da, en temel motifi tekrar olan Freudyen tekinsizliğin içine oturtulabilecek biçimde, hep tekrar tekrar yüzeye çıkan, her defasında hem tanıdık hem yabancı gelen, Burak'ı ve onunla birlikte okurlarını dönüp dolaşıp aynı noktaya çıkaran bir yazınsal döngünün tekinsizliğidir bu. *Sahibinin Sesi* (1982) Burak'ın “tam on yedi yıl süren bir sessizliğin” üzerine yedi yılda oluşturulmuştur ve ilk kitabındaki “Ah Ya’Rab Yehova” hikayesinin oyunlaştırılmış biçimidir.<sup>2</sup> Sevim Burak'ın ölümünden bir yıl önce yayımlanan ve kendi içinde Burak'ın daha önceki pek çok metninden parçalar, çağrışımlar, isimler, durumlar barındıran bu metni okumak, bir bakıma onun bütün yazdıklarını ve ölümünün imkansız kıldığı “sonrasını” da okuma imkanı vermektedir. Biraz da bu nedenle, bu çalışma, Burak'ın bütün yazdıklarına değil de özellikle *Sahibinin Sesi*'ne odaklanmıştır. Bu anlamda metnin adının bir vaat olarak değerlendirildiği, tek metnin yazarın -“sahibinin”- “sesi”ni taşıyacağı iddiasına boyun eğilmiş olduğu da söylenebilir.

Öncelikle tutturduğu kekeme tonu ve fonu ile Deleuze'un üzerinde çalışmak isteyebileceği türden metinleri içeren Sevim Burak yazınının minörite koşulunu, bu aksayan, tekleyen niteliği sağlayan nedir? Bir başka sorma biçimiyle, Sevim Burak yazını neden minör edebiyattır? İstanbul'da bir Yahudi olarak yaşayan ancak bu kimliğini bir başka isimle ve olabildiğince örtterek taşımak durumunda olan bir kadının kızıdır Sevim Burak; çocukluk anıları arasında hep bir dille savaştan, onu “kekeleyen” anneler, büyükanneler vardır. Burak'ın aktarımlarından annesi Anne Marie Mandil'in – evlendikten sonra Aysel Kudret adını almıştır- Yahudiliğinin, babasının ailesi açısından hep bir huzursuzluk kaynağı olduğunu ve çevreden olabildiğince gizlenmeye çalışıldığını biliyoruz. Ancak Güngörmüş'ün derlediği kitapta söylediği gibi Türk olmadığını hemen “belli eden” fiziği ve zaman zaman gülüşmelere ya da utanca neden olan hep çok bozuk türkçesi ile bu çabaları nasıl boşa çıkarmış

<sup>1</sup> Nilüfer Güngörmüş, *A'dan Z'ye Sevim Burak*, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Kitaplık Dergisi Armağanı, 2003), s.24.

<sup>2</sup> *Aynı*, s.40.

olabileceğini tahmin etmek pek de güç değil. Burada bir kez daha yinelemekte yarar var. Minör yazın azınlıkların yazını değildir; bu yazıda Sevim Burak'ın minör yazının ölçütleri ile ele alınma nedeni Yahudi annesi değildir. Sevim Burak'ın ulusal kimliği ile Türkiye'de bir azınlık oluşu, Sevim Burak'a bir dil farkındalığı kazandırmıştır; bu nedenle minöritenin ölçütleri ile ele alınabilmektedir. Bir dili o dilin içinden bakarak değil de kıyısında yaşayarak kavrama “olanağı”na sahiptir ve yazılarında bu olanağı en ucuna kadar taşımıştır. Peki burada nasıl bir olanaktan söz edilmektedir? Her şeyden önce minör yazının belirtilerine ve ölçütlerine Deleuze'un rehberliğinde baktığımızda Burak, norm oluşturan, kural koyan, belirleyici “çoğunluk” olarak kabul edilen bütün “unsurlar”ın karşısına, onların çoğunlukta ve daha da önemlisi iktidarda/güç sahibi olmalarıyla azınlık kıldıkları ve sonuçta ellerindeki gücü üstlerinde denedikleri, uyguladıkları kitlelerin diliyle konuşur. Bu nedenle yazdıkları, en öznel tınılarla kurulduğunda bile “gayri şahsidir”, bir anlamda “cemaatin” dili, onun sesidir. Hastalık konusunda bilgi ve dolayısıyla iktidar sahibi olan doktorun karşısında hasta da, kocasının karşısında kadın da, yaşayanların karşısında ölümler de, Türk mahallesindeki Yahudi de minör bir coğrafyanın “yerlisi”dir. Minör yazın yerleşik ve baskın/baskıcı perspektife meydan okur. Büyük bir nehrin içinde ters akıntıdır. Akıntının yönünü değiştirmek istemeyen –çünkü bu onu ana akım yapacaktır- ama varlığıyla o büyük akışın önüne boyuna bakmadan dikilip neticede göz kamaştırıcı bir anaför yaratan yıkıcı, “tekinsiz” bir ters akıntıdır. Dolayısıyla Sevim Burak, tek başına Yahudi bir annenin kızı olduğu için değil, o annenin kimliği değiştirildiği için de değil, bu deneyim sayesinde geliştirdiği dilsel, kültürel ve ontolojik farkındalık nedeniyle o ana akımın içinde tersten aktığı ve başka türlü yazmanın imkansızlığının bilincinde olduğu için minöritenin dilini kurabilmiştir.

Hemen her metninde yarattığı kurmaca karakterlerden en az birinin azınlıktan ya da Yahudi olması, metinlerinde Yahudilere değinmesi ya da Tevrat'a göndermeler yapması Burak'ın minör yazarlığının en az önemli yanındır belki de. *Everest My Lord* metni düpedüz yetişkinler için bir alfabe niteliğindedir. Sonu gelmez bir “türkçe dersinin” eşliğinde fiiller çekilip durulur, sözcükler ezberlenir, bir dil yıkıntıları üzerine inşa edilmeye çalışılır. Ya da daha uç örneklerin bir arada yer aldığı *Afrika Dansı* içinde yayımlanmış *On Altıncı Vay*'da bütünüyle sözel kalmış bir diyalektin edebiyatı yapılı ve geleneksel yazın, tıpkı Latife Tekin'in yaptığı gibi, ya sözlü kültürden alınan parçalarla kısa devreye uğrattılır:

Djennet giubi baghtche.. Beuyurtlen fidane.... gullindjñh tcitchehyi.....  
mouchmoula aghadjé<sup>1</sup>

ya da yine sonu gelmez fiil çekimleri ile:

achek oudoum ....

---

<sup>1</sup> Sevim Burak, *Afrika Dansı*, (İstanbul: Adam Yayınları, 1982), s.74. (Cennet gibi bahçe... böğürtlen fidanı, gelincik çiçeği...muşmula ağacı)

Yerleşik ve egemen dilin işlevinden çok gramerinin ön planda olduğu bir kullanım, dilin gündelik yaşam içinde kavranışını imha etmektedir açıkça.

Benzer bir yıkıcılığı yazdığı metinleri dahil ettiği türleri belirtirken de gösterir Burak, metinlerinin yapısını oluştururken de.

Burak'ın, ana dili olan İngilizce yerine Fransızca yazan Beckett'e hayranlığı rastlantı değildir –“Beckett'le beraber olmak bu odada Beckett'i görsem ayaklarına kapanır öperdim diyorum makineye”<sup>2</sup>- Kafka hayranlığı da: öyle ki Kafka'nın hocası, tanrısı olduğunu söyleyecektir *Mektuplarında*. Onu hiçbir zaman aşamayacağını önsezisi, hatta bilgisidir onu böyle karamsar kılan. Ama aynı zamanda bu ondan devraldığı bir güçtür de. <sup>1</sup> Ve Kafka'nın metinleri, bu yazının ele aldığı iki kavramı da -tekinsizlik ve minörite- bünyesinde taşıırken, bir yandan da Sevim Burak'ın minör metinlerinin tekinsizliğine girişi de mümkün kılmaktadır.

#### IV

*Sahibinin Sesi* etkileyici bir öykü üzerine kurulmuştur. Bilal Bağana, sevgilisi Zembul Allahanati ile birlikte yaşamaktadır. Zaten hastalıklı biçimde kuşkucu bir karakter olan Bilal, Zembul'un hamile kalması üzerine kendisine yapılması muhtemel evlenme baskısından tedirgin olur. Zembul'un kendi akrabalarını ve diğer “gayrimüslim komşuları” devreye sokarak kendisini zorlayacağını düşünen Bilal, düşmanları tarafından koz olarak kullanılabilir ya da şantaj malzemesi olabilecek pürüzleri hayatından temizlemek üzere harekete geçer. Bir asker kaçağıdır Bilal; bu durumun aleyhine kullanılmasını engellemek için babasının çevresini kullanarak, görevi başında uçağının infilak etmesi sonucunda yanarak ölmüş bir askeri pilotun, Muzaffer Seza'nın kimliğini alır. Böylece soruşturmalarda ve kayıtlarda asker kaçağı olarak görünmeyecektir artık. Ancak Seza'nın “hayaleti” onu bir türlü rahat bırakmaz. Bu arada babası da ölmüştür. Babasının yatağını kendi evine taşır Bilal ve yatağa uzanır uzanmaz topuğundan bir dikiş iğnesi girer. Zembul'un çocuğunu doğurması ile artan sıkıntıları ve marazi kuşkuları onun muhbir ve “yabancı düşmanı” kimliğini açığa çıkarır. Oyunun bundan sonrasında finale kadar Bilal'in bedeninde bir yürüyüp bir duran ve hep kalbine saplanma tehlikesinden söz edilen iğnenin ilerleyişini ve Bilal'in bütün mahalleyi kundaklama planını hayata geçirme çabası bir arada verilir.

Sevim Burak'ın bu öyküyü bir tiyatro metni olarak kurma biçimi, bu yazının başlığında geçen ve Türk tiyatrosunda Burak'ın icadı olarak değerlendirilmesi gereken “tekinsiz teatrallik” kavramını

---

<sup>1</sup> *Aynı*, s.73.

<sup>2</sup> *Aynı*, s. 20.

çağırılmaktadır. Burada *teatral olan* ya da *teatrallik* hem tiyatro sözcüğünün Yunanca'daki etimolojisine atıfta bulunularak hem de tiyatronun dünden bugüne değişmeyen asal çekirdeğine dayanılarak çerçevelenmektedir. Heidegger 1954 yılında yazdığı bir makalede tiyatro sözcüğünü teori sözcüğünün kök sözcüklerinden biri olması dolayısıyla ele alır. Heidegger'e göre Yunanca'da teatrallik, bir şeyin içinde kendisini sunduğu dış görünüş, dışa bakış, kendini gösterdiği bakıştır.<sup>2</sup> Bu tanımıyla teatral denklemin oluşabilmesi için tarif edilmiş bir dış'ın varlığının kesinlenmesi gerekmektedir. Bu tanıma paralel olacak biçimde Josette Féral de "teatrallik kendiliğinden oluşmaz, birileri için oluşur. Bir başka deyişle Öteki için geçerlidir."<sup>3</sup> derken teatrallığın doğması için bir dış'ın, dışardan bakmanın varlığının önkoşul olduğunu belirtmiş oluyor. Bakan/seyreden bir Öteki göz olmadığı sürece teatrallikten bahsedilemeyeşi de, teatral varoluşu, açıkça, Öteki'nin varlık koşuluna bağlamak anlamına gelir.

*Sahibinin Sesi* oyununun asal kişisi olan Bilal Bağana ait olduğu metnin ilk satırlarından itibaren Heidegger'in teatrallik ölçütünü bütünüyle karşılayacak biçimde var edilmiştir. Oyun açıldığında Bilal, "özentili ve süslü tavırlarla, elinde bir dürbün dışarıyı gözetlemektedir."<sup>1</sup> Tavırlarının özentili oluşuyla *görüldüğünün* farkında bir figürdür belli ki, ama elindeki dürbünü sayesinde aynı zamanda *görendir* de. Bir tiyatro metnine ait olmanın kendisine bahsettiği seyirlik hali, onun özentili hali ile birleştiğinde görülüyor/izleniyor olmanın bilincini taşıdığı söylenebilir. Bilal'in oyunun başındaki konumu, tam da Heidegger'in tiyatro sözcüğünü tanımlamak üzere başvurduğu terimlerle açıklanabilir durumdadır. Öyleyse daha oyunun başında Burak, bize dış görünüşüne dikkat çekilmiş bir dışa bakan özne üzerinden bir teatrallik halesi yaratmıştır. Bilal bir metnin içinde *bulunduğu* halde düpedüz teatral bir karakterdir. Oyun boyunca bu konumu, elinden bırakmadığı dürbünü ile bütün mahalleyi gözetleyip durmasıyla vurgulanırken bir yandan da sürekli görülür olmasına ilişkin belirtiler, işaretlerle desteklenir. Oyunun hemen başında Bilal'in sık sık Beyoğlu'na/Avrupa'ya geçerek eğlence yerlerine gittiği oradaki gösterilerin müdavimi olduğu anlaşılır. Seyreden ve seyredilen adamdır Bilal, "Garden Bar'da ayakta dans *seyrettim*. Bir aralık kapıda, polise benzeyen bir şahsın *bana bakmakta olduğunu* müşahade ettim." [s.15 vurgular bana ait] Bu örnekte olduğu gibi bakma/bakılma, görme/görülme, seyretme/seyredilme metin içinde hep birbirini takip eder, giderek de birbirinin üstünü örter. Aynı konuda bir başka zihin açıcı örnek de Bilal'in, babasının düşlerini seyretmesidir. Babasının anlattığı rüyaları, izleyiciye "rapor" ederken, düşler canlandırıldıkça, Bilal babasının gördüğü düşleri *gören* kişi haline gelir; ama bu konumu, babasının rüyasının içinde yer almasıyla düş içindeki diğer kişilerin onu izlemesi ile ters yüz edilir. Aynı görme eyleminin hem öznesi, hem nesnesi olan Bilal, bu iki konumun birbirini sürekli saf dışı bırakması ile giderek

<sup>1</sup> Güngörmüş, *Önver*, s. 47.

<sup>2</sup> Martin Heidegger, "Science and Reflection" *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lowitt (New York: Harper, 1977), s. 163.

<sup>3</sup> Josette Féral, "Performance and Theatricality", *Modern Drama*, Vol:25, no.1, 1982, s. 178.



hayaletleşir, varlık ile yokluk arasında bir yere asılır ve başka *hayaletlerle* ilişki kurması kolaylaşırken, sıradan mahallelilerle dil düzleminde bile anlaşması imkansız hale gelmeye başlar. Bir ölünün, Muzaffer Seza'nın kimliğine el koyması ile zaten *hayaletler* arasına karışmış olan Bilal Bağana bu “kimliği” ile de kurgusal teatrallığına hayaletimsi bir varlık kazandırır.

Ancak Sevim Burak'a salt teatral, dışa bakan ve dışına bakılan bir karakter yetmez. Karakter sürekli içine de bakarak, içine de (bilinçaltı da) bakılarak, görünen yüzeyine ekli bir görünemeyen ama hissedilen, örtülü ama aşikar edilen, ölmüş ama hortlatılan bir iç ile; kasıtlı bir biçimde tekinsiz kılınmış ya da varlığı ile tekinsiz olan bir iç ile birlikte sunulur. Bu bileşim Sevim Burak'a özgü bir formül olarak değerlendirilmesi gereken “tekinsiz teatrallık”ın çerçevesini oluşturmaktadır. Tekinsiz teatrallıktan söz edilebilmesini sağlayan asal oluşum Sevim Burak'ın oyun kişisi düzeyinde geçerli olan bu dramaturgiyi oyunun kurgusuna işlemiş olmasından kaynaklanır.

Metnin biçimi üzerinde doğrudan çalışmadığı için gerçekten okunmaktan çok sahne için yazılmış olduğu söylenebilecek *Sahibinin Sesi* metni de “sıradan” görünümüne karşın bu yazının ikinci bölümünde dil düzeyinde tartışılan türde bir minör yıkıcılıktan payını almıştır. Dramatik geleneğin asal yönelimi olan “bir şeyi *anlatmak* yerine o şeyi *gösterme*” formülü önce tersine çevrilerek oyun Bilal'in anlatımı üzerine kurulmuş ve bu anlatım, geleneksel “anlatıcı” karakterinin bütünüyle dışında bir yöntemle geliştirilmiştir, sonra da “göz/görme/görülme” odağının yerine “ses/dinleme” odağı geçirilmiştir. Oyunun doruğu ve finali plaktan gelen seslerle temsil edilir. Birinci perde boyunca Bilal Bağana'nın, gün içinde yaptıklarını, her şeyin duygu ve olgu değerini eşitleyen mesafeli bir tümce yapısı ve nesnel bir üslupla anlatışını belki anlatma fiili ile değil de rapor etme fiili ile karşılamak daha doğru olacaktır. Çünkü bu bölümler dinleyene salt bilgi verme amacını taşır; herhangi bir kişisel düşüncenin etkilemediği, bütünüyle “gayri şahsi” bir duruşla kendi günlük yaşantısını aktarır durur Bilal. Oyunun finaline yaklaştıkça Bilal'in çevresine ilişkin artan kuşkuları ile bütün mahallede bir “tertibin” düzenlendiğini istihbaratçı arkadaşı Osman Sabri'ye bildirirken düş, yalan, kurmaca, gerçek birbirine girer. Ama bu bütün mahalleyi ihbar eden muhbirin, bu “haberci” kimliği oyunun başında verilmiştir aslında. Komşularının kim oldukları, ne zaman girip ne zaman çıktıkları, nereye gittiklerini not ettiği gibi, gün içinde kendi yaptıklarının da notunu tutar ve deyim yerindeyse oyunun ilk sahnesinden itibaren kendini izleyicisine rapor/ihbar eder. *Sahibinin Sesi* metninin izleyicisi ya da Sevim Burak'ın zekice adlandırmasının da katkıda bulunduğu bir sonuç olarak *dinleyicisi*, oyun boyunca Bilal'in kendisi ve yaşadıkları ile ilgili raporunu *dinler* ve oyunun sonunda, Bilal'in raporundaki bütün sesleri kaydedilmiş halde plaktan gelen seslerin içinde yeniden yakalar. Bilal ve bağlı bulunduğu metin, Bilal'in daha baştan görülebilir bir dış ve işitilebilir ses olarak temsil edilmesinin doğal bir sonucu olarak, kendini var edebilmek için kendine ait bir gören/duyan Öteki'yi kurmuş/yaratmış olur. Ancak burada asıl dikkat çekici nokta görme odaklı Öteki'nin işitme

---

<sup>1</sup> Burak, *Ön.ver. Sahibinin Sesi*, s. 9.

odaklı Öteki'ye dönüşmesi ile, yani oyunun alımlanmasında işitme/dinleme, bakma/görmenin önüne geçirilerek, tekinsizlik'in genel bir dramaturgi stratejisi olarak oyunun kalbine yerleşmesinin sağlanmış olmasıdır. Tekinsiz teatrallik de bu odak değişikliğinden türeyecektir.

## V

Sevim Burak'ın hayran olduğu Kafka, Mavi Oktav defterlerinin ilkinde şu cümleyi yazmıştı:

Her insan kendi içinde bir oda taşır. Bu gerçek, işitme duyusuyla bile kanıtlanabilir. Diyelim gecenin bir vakti, dört bir yan sessizliğe bürünmüşken, biri hızlı adımlarla yürümektedir; kulak kabartan bir başkası, örneğin duvara iyice tutturulmamış bir aynanın takırdadığını işitebilir.<sup>1</sup>

Sevim Burak'ın kahramanı Bilal Bağana, içinde bir dikiş iğnesi taşıyor, iğnenin topuğundan girdiği andan itibaren hep içini dinliyor, içini dinlerken, oyun metnine oyun kişilerinden biri gibi yazılan MUZAFFER SEZA'NIN SESİ'ni duyuyor; bütün sesleri duyuyor, Sahibinin Sesi marka bir plaktan dinliyor içinin, geçmişinin, mahallesinin ve bilinçaltının bütün seslerini. Kendi unutsa bile Muzaffer Seza bir vicdan azabı gibi hiç unutturmuyor ona bedeninde dolaşan iğneyi: “İğne bacağından yukarıya doğru çıkıyor... İşte kasığına kadar çıktı... Kasığına saplandı.[s. 65] Kasıkta ilerliyor yukarı çıkıyor..[s. 66]... İğne beline çıktı...[s. 66.] İğne sırtına saplandı [s.68].

Bele kadar ilerlemiş dikiş iğnesi müthiş bir gerilim yaratmaktadır. Bu gerilime oyunda Bilal'in aylardır evinin bodrum katında biriktirdiği kırk teneke gaz ile mahalleyi ateşe verme planını ölmeden hayata geçirme çabası ve bunun yarattığı panik eşlik eder. Ama paniği bile ikinci el, rapor edilmiş, nötrleştirilmiş bir paniktir.

BİLAL: Zembul'ün fikir teatisi ve münakaşa sırasında büyük sancı ve ızdıraplarla yürümeye başlayan dikiş iğnesi, ben Zembul'ü bodruma kilitleyip yukarı çıktıktan sonra sağ kürek kemiğime yürümüş...(.) saat 20:30 da ağrı kesilmiştir... Ağrı ve sancının kesilmesiyle iğnenin izi kaybedilmiştir. İğnenin izini kaybetmem, zaten bozuk olan sinirlerimi büsbütün perişan etmiş, ancak herhangi bir hareket iğneyi yerinden oynatır, ürkütür korkusuyla ayakkabı giymeyip iki saat belki iki saatten fazla bir zaman sandalyenin üstünde hareket etmekten dahi çekinilerek oturulmuştur [...] Bütün dikkatimize ve ihtimamımıza rağmen, kurtulma ve zaman kazanma umutlarımızın hilafına şiddetli bir sancıyla iğne saplanmış olduğu göğüs kafesinden ayrılmış ve hareket etmiştir.[...] Göğüs kafesinden hareket eden dikiş iğnesi şiddetli bir ağrı ve sancıyla kalp yoluna girmiş sonumuzun geldiği şüphesini uyandırmış(...) kibrit çıkartılmış tutuşturulmak üzereyken sancı kesilmiş ve iğnenin yürümesi durmuştur. Ecel bizimle alay ediyor. [s. 75-76] İğne kalbe girdi... [s.77.]

Sürekli olarak “dinleyen gözleriyle” kendisinin –kendi gövdesinin, içinin, düşlerinin- ve çevresinin muhbiri Bilal, bu niteliği ile aynı zaman da rapor verdikleri tarafından –izleyici- dinlenen olma özelliğini aynı anda taşır. Nihayet oyunun sonunda izleyici/dinleyici Bilal'in ölümüne, polis ve

itfaiyenin gelişine, Zembul ve bebeğin kurtarılmasına, mahallelinin Bilal'i linç etmek istemesine ilişkin bütün gündelik sesleri ölmeden önce Bilal'in dinlediği plağın takılmasıyla birlikte aynı plaktan dinler. 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 tanımındaki 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. Bir tür ses dramaturgisidir Burak'ın yarattığı. Sesin temsil edilemeyeceğini, olsa olsa kendini temsil edebileceğini, duyulmasıyla birlikte kendini var ettiğinin bilincindedir Sevim Burak. Ses'i, kendi yazma konumu düşünüldüğünde minör bir sesi yani, sahne için yazılmamış metinlerinde yazınsal olarak kurgulayabildiği bir dili bu kez konuşup dinletmenin yolunu bulmuştur. Deleuze ve Guattari, Kafka'nın *Günlükler*'ine, metaforların, yazma uğraşında onu umutsuzluğa düşüren pek çok nedenden biri olduğunu söylediği sayfalara atıfta bulunarak onun yazma serüveni içinde metaforların kasıtlı bir biçimde karşıtları olan metamorfozlara dönüştürüldüğünü saptarlar.[K. s.33] Sevim Burak için de aynı şeyi söylemek mümkündür pekala; ne plak, ne plaktan gelen ses, ne de dikiş iğnesi metafor değildir. Bilal kendine batıp duran bir dikiş iğnesidir artık, Sahibinin Sesi marka gramofondan gelen sesler temsile *dönüşür*. Üstelik sesin bir temsil unsuru olarak teatralitenin bir parçası haline getirilmesi baştan beri işlenen "tekinsizlik" özelliğini de olağanüstü güçlü bir biçimde desteklemektedir. Gözle görülmeyen ama seslerden takip edilen, "mırıltılardan dinlenen" bir metindir *Sahibinin Sesi*. Oyun ilerledikçe görme duygusu ikinci plana itilir, işitme duygusu özellikle Bilal'in yürüyen iğneyi dinleyişinde doruğuna ulaşarak hem sahneyi hem de algıyı kaplar ancak görme duygusunun sağladığı açık seçiklikten mahrum olduğundan duyulanların müphemliği metnin tekinsizliğine yeni bir boyut ekler. Öyküsü ile o öyküyü anlatma biçimi birbirine o denli yaklaşır ki, artık onun metni bir şey hakkında olmaktan çıkıp o şeyin kendisine dönüşür. Aynı anda izleyicisini de kafkaesk bir deyişle metamorfoza uğratar ve izleyicinin gözleri duymaya başlar. Dennis Vasse alıntısının da desteklediği gibi sesin temsil edilemezlik özelliği metnin tamamına yayılmış, metin kendini temsil eden bir noktaya gelmiş, bir uç metin olarak Türk tiyatro yazınının belki de en dikkate değer metnine dönüşmüştür.

Metnin genetik şifresine işlenmiş "tekinsiz oluş" tam da Deleuze'un tarif ettiği bir minör oluş düşüncesiyle birleşmektedir. her tür odak kaydırmacanın, tekinsizleşmenin sahnede adım adım gösterilmesi ile olmuş değil de olmakta olan, oluş halinde olan bir tekinsizliği göstermeyi başarmış Sevim Burak'ın bu metninde minörite koşulunun nasıl sağlandığına bakılmasıyla bu makalenin düşünsel çemberi de kapatılmış olacaktır.

## VI

---

<sup>1</sup> Franz Kafka, *Mavi Oktav Defterleri*, Çev.: Osman Çakmakçı, (İstanbul: Bordo-Siyah, 2003), s.7.

Bilal Bağana için kendisi gibi olmayan herkes düşmandır. Belli ki İstanbul'un daha çok azınlıklar tarafından tercih edilen bir mahallesinde, onlar tarafından "kuşatılmış" halde yaşamaktadır. Zembul'e duyduğu varsayılabilecek "sevgi", bastırılmış bir nefretin tezahürü olarak çıkar ortaya.

Her gün İstanbul'a inerek bir anlamda Avrupa'ya gidip, gün sonunda doğuya, köye, uygarlığın dışına geri döner Bilal. Fransızca bilgisi ile övünür, kendi kendine ve yüksek sesle "Baudelaire'den, Lamartine'den şairlerin isimlerini sonlarında söyleyerek iki Fransızca şiir okur", tam uykuya dalacakken "Fransızca bir iki kelime daha mırıldanır" (s. 19) Ama bu "yabancı hayranlığı", bir yabancı düşmanlığı ile ters yüz edilmektedir durmadan. Yahudi düşmanlığı biçiminde tezahür eden yabancı düşmanlığı, kamusal alanda da "11 Haziran 1932'de TBMM'de kabul edilen yabancıların Türkiye'de çalışmalarına kısıtlamalar getiren ve bazı iş alanlarında sadece Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarının çalışmasını zorunlu kılan Türk Vatandaşlarına Tahsis Edilen Sanat ve Hizmetler Kanunu" ile da oyunun geçtiği yıllarda desteklenmektedir.<sup>1</sup> Soyut bir yabancı hayranlığı, somut bir olgu olarak yaşandığında bastırılmış olan da açığa çıkmaktadır. Bilal açısından terimin Derridacı anlamıyla "bir gönülsüz konuk etme" durumu yaşanmaktadır. Bilal'in yahudi/yabancı düşmanlığının ulusalcılıkla/milliyetçilikle de bir bağlantısı yoktur. Hayatı boyunca savaşlarda bulunmuş ve sonra kimliği bir "asker kaçağı" tarafından "çalınan" Muzaffer Seza, Bilal'in bu yanını ortaya çıkarmak üzere yerel bir kahraman olarak çizilmiş ve zaten açık karşıtlığı söz düzeyinde de dile getirmiştir. Bilal tam da Muzaffer Seza'nın tanımladığı gibidir: "Vatan yerine milli hisler, tarih yerine müze, broşür, harp yerine resmi geçit, feneralay, ölüm yerine saygı duruşu." (s. 38) . Oysa bir "asker evladır" Bilal; "küçükken bir üniforması" ve "beline taktığı küçük bir kılıcı" vardır. (s.36). Babasının "parlak cenaze merasiminde iki manga asker, Nizamiye ve Bahriye olmak üzere" babasının "tabutunun arkasından yürümüş, bando marş çalmış"tır. (s.49.) Oyun boyunca sürekli babasından söz eden, onun düşleri ile yatıp kalkan hemen her gün onu ziyarete giden Bilal, babası öldüğünde, onun öldükten sonra üç gün gömülmeme vasiyetini önemsemeyerek babasını alelacele gömmeye kalkmış, ama babanın ölmemiş olabileceği korkusundan eli ayağına dolaşmıştır. Dolayısıyla görünüm hep aldattıcıdır. Milliyetçi görüldüğü halde asker kaçağı, asker babasına hayranmış gibi görünürken ona karşı nefret ve öfke dolu, Zembul'le birlikteliği sürerken, sürdürülen yahudi düşmanlığı. Ancak bu karşıt konumlardan/duyuşlardan her birinde bastırılmış bir nitelik olan ikincinin ortaya çıkması belirli kriz ya da kırılma anlarına denk gelmektedir; babanın ölümü, askere gönderilme korkusu, korkulan ve nefret edilen "öteki" ile dönüşsüz bir biçimde birleşme korkusu. Ve her biri bastırılmış olduğu için şekil değiştirerek "geri dönmüştür".Baba nefreti, babanın yatağından ayağına saplanan ve kalbine saplanarak ölümüne neden olan dikiş iğnesi ile, Askere gönderilme korkusu, cesur şehit asker Muzaffer Seza'nın hayaleti ile, Zembul ile süren ilişkisi, ondan olan sakat ve hasta çocuk ile *geri döner*.

---

<sup>1</sup> Cumhuriyetin 75 yılı, cilt 1 s.123

Bu noktada Derrida'nın "gönülsüz konuk etme" motifine kaçınılmaz bir şekilde dönüldüğü hemen fark edilmektedir. "Yabancıyı dışlamak isteği ve kaygısı içinde, yabancıyı kabul etmeden buyur etmek"tir söz konusu olan. Bilal'in kimliğinde temsil edilen, içinde yaşanan toplumun ikiyüzlülüğüdür. Bütün olumsuz düşünceler, görünürde olumlu karşıtlarıyla ikame edilmiştir ama her kriz anı, bastırılmış olumsuz düşüncelerin, sırf bastırılmış olmaları nedeniyle bir ucubeye, sapkınlığa dönüşerek açığa çıkmasına, "hortlamasına" neden olmaktadır.

Evinin bodrumu Bilal'in bilinçaltının gündelik karşılığıdır. Kendi bilinçaltı nefretini semirtir gibi, son günlerinde Bilal'in sürekli bodruma indiği görülür. Bilal'in bastırılmış yabancı düşmanlığı, bastırıldığı yerden; bodrumdan bir kundaklama arzusu olarak geri döner. Sürdürdüğü gündelik yaşam içinde edindiği kimlik ile taban tabana zıt bir kimlik olarak evinin bodrumundan *yeniden* doğar. Üstelik Bilal bu kundakçı kimliği ile marjinal de değildir. Toplumun kıyısı değildir yeri; tam kalbi, merkezidir. Mahalledeki bütün "yabancıların" konumu bu merkeze göre koordinatlandırılır. "Doktor Bizanti'nin evinin uzaklığı" bu merkeze "tam yüz adımdır". "Kaptan Bey'in elli adım", "tenekeci İzak'ın" ki "otuz adımdır". Ziya Bey "yirmi adım", "Madam Ida otuz beş adım", "Furtuni kırk adım" ötededir merkezden. (s. 72-73.)

Sevim Burak *Sahibinin Sesi* metninde kurduğu teatrallik ağını, güçlü işitme/işitilme odağı ile, görülmeden işitilen ve bu nedenle tekinsizliğe yelken açan bir dramaturgiyle kurarken, aynı stratejiyi, özellikle de Bilal'in kimliğinde temsil edilen "bastırılmış yabancı nefretinin kundaklama arzusuyla açığa çıkması" formülünün gösterdiği gibi, Freudyen bir tekinsizlikle desteklemiş olur. Ama çoğunluğun "sesi" Bilal, oyunun finalindeki minör seslerin haykırdığı gibi ÖLÜdür. "PLAKTAN YABANCI BİR SES" duyurur çoğunluğun ölü doğasını.

"Bırakın bu adam.....Bu adam ölü..."

Ölmeyenler bir bakıma oyunun ses düzeyinde temsil ettikleridir, mahallelilerdir. Onların plaktan gelen sesleri, aynı zamanda minör sesin de temsili olarak alımlanmalıdır.

## KAYNAKÇA

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

ıııııı *Afrika Dansı*, İstanbul: Adam Yayınları, 1982.

Deleuze, Gilles - Guattari, Felix. *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev.: Özgür Uçkan-IşıkErgüden  
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000.

Deleuze, Gilles – Parnet, Claire. *Diyaloglar* çev.: Ali Akay İstanbul: Bağlam Yayınları, 1990.

Derrida, Jacques. *Marx'ın Hayaletleri* çev: Alp Tümertekin İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Féral, Josette. "Performance and Theatricality", *Modern Drama*, Vol:25, no.1, 1982.

- Freud, Sigmund. "The 'Uncanny'" [1919] *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*.  
Trans: A. Strachey (London: The Hogarth Press, 1964), ss. 219-253.
- Güngörmüş, Nilüfer. *A'dan Z'ye Sevim Burak*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Kitaplık Dergisi  
Armağanı, 2003.
- Heidegger, Martin. "Science and Reflection" *The Question Concerning Technology and Other  
Essays*, trans. William Lowitt, New York: Harper, 1977.
- Kafka, Franz . *Mavi Oktav Defterleri*, Çev.: Osman Çakmakçı, İstanbul: Bordo-Siyah, 2003.
- Murray, Timothy. ed. *The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*,  
içinde Gilles Deleuze, "One Less Manifesto". Ann Arbor: The University of Michigan  
Press, 1997.
- Vasse, Dennis. *L'Ombilic et la Voix*, Paris: Seuil, 1975.