

## FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ AÇISINDAN SEVİM BURAK

Uzm. Gonca ARIK KIRTIL

The aim of this article is to examine Sevim Burak, an eccentric woman writer of the contemporary Turkish literature. Although a detailed criticism does not exist, her way of writing is generally defined as obscure and ambiguous by the critics. It is apparent that the structure and the language of her stories stand completely outside the form of classic story of her time. That is why she could not find a place in the literary canon for herself. In this study, the obscurity of her writing is interpreted as expressive of alienation and disintegration of the female characters in her stories. Feminist literary criticism, which concentrates on women writers and women's writing, constitutes the theoretical base of this study. Therefore, the article starts with a short overview of the basic arguments of feminist literary criticism. Then, two stories by Sevim Burak are analyzed to illustrate the way in which the women characters perceive the outside world, and to show how Burak's obscure and ambiguous writing style stems from that kind of perception.

### Giriş

Modern Türk Edebiyatı'nın geleneksel formunun dışına çıkmış ve ayrıksı olarak nitelenebilecek bir çizgide kalmış bir öykü ve oyun yazarıdır Sevim Burak. Hem bu ayrıksılığından, hem genç bir yaşta bu dünyadan ayrılmasından (1983 yılında henüz 52 yaşında iken) ve bununla bağlantılı olarak, Türkiye'de feminist eleştirinin yeni yeni gelişmeye başladığı bir dönemde belki de artık unutulmuş olmasından dolayı adını çok sık duymadığımız bir kadın yazar olarak kalmıştır. Genel olarak anlaşılması zor ve kapalı bir yazar olarak tanımlanageldiği için de hakkında yazılanların sayısı sınırlıdır. Böylesi bir zorluk Sevim Burak hakkında yapılacak bir incelemede cesaret kırıcı hatta ürkütücü bir nokta olarak belirse de onu bir kadın yazar olarak, üstelik kadınlığının bilincinde bir yazar olarak gördüğümüzde bu zorluk aşılmakta ve feminist edebiyat eleştirisi açısından üzerinde özellikle durulması gereken yapıtlar bıraktığı anlaşılmaktadır. Sevim Burak'ın öykülerinde beliren kadın benlikleri, tanımlanması güç özellikler taşır. Kadınların gerek yaşamlarını gerekse kendilerini ve dünyayı algılama biçimleri günlük ve alıştığımız kalıpların dışındadır; ki bir bakıma bu farklılık Sevim Burak'ın anlaşılması güç bir yazar olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Öte yandan yazarın kurmuş olduğu dil ve stil de geleneksel formun dışında yer alır. Bu dil ve stil, öykülerdeki kadın benliklerinin ayrılmaz bir parçası olarak ele alındığında özel bir önem taşımakta ve anlaşılır hale gelmektedir. Çalışmamızın

esas konusu Sevim Burak'ın öykülerindeki kadın benliklerinin aldığı biçimler olmakla beraber, bu soruna yaklaşıırken, feminist eleştirinin yazma eylemine ve kadın yazarlara ilişkin belirlemelerinden yola çıkılmıştır. Feminist eleştiri, içinde birçok farklı görüşü barındıran çok genel bir ifade olmakla beraber, oluşma sürecinde ona yön veren temel itici güçler en azından bu çalışmanın sorunsalının belirlenmesinde ve ismini unutmaya başladığımız ve “anlaşılması zor” diye nitelendirdiğimiz bir kadın öykücünün incelenmesinde rol oynamıştır. Bu nedenle öncelikle feminist eleştirinin sözü edilen itici güçlerine çok kısa bir biçimde değinilmesi gerekmektedir.

### **Eleştiride Yeni Bir Bakış Olarak Feminist Edebiyat Eleştirisi**

Feminist eleştiri, edebiyatı kültürel bir olgu olarak ele alarak onun yarattığı tiplerin, değerlerin ve dilin kadınların yaşamı üzerindeki etkisini sorgulayan bir özellik taşır. Tabii, bu da uzun yıllar boyunca “büyük” olarak kabul edilen yazarların “başyapıt”larının kadınlar açısından yeniden okunmasını ve değerlendirilmesini getirerek, kadınlara karşı barındırdıkları bazen önyargılı bazen de düşmanca denilebilecek tutumun sergilenmesine yol açmıştır. Avrupa ve Amerika’da feminist eleştiriye bir yöntem olarak kullanan pek çok yazar, “önemli eser” olarak kabul edilen yapıtları tek tek inceleyerek buralardaki kadın düşmanlığının erkekleri ve kadınları nasıl etkilediğini araştırmışlardır. Bu tip çalışmaların Batı’da büyük bir yaygınlık kazanmış olduğunu, feminist eylem içeren hararetli bir ortamda geliştiğini ve bunun verdiği ivme ile edebi geleneği sorgulayıp, içerdikleri eril bakış açısını ortaya çıkarmaya yönelik devrimci bir tutum içinde olduklarını söyleyebiliriz. Bu arada küçük bir parantez açarak Türkiye’ye ilişkin birkaç nokta üzerinde durabiliriz. 1960’ların sonu ile 1970’ler boyunca Batı’da bu tip bir gelişme yaşanırken, Türkiye aynı alanda farklı bir yol izlemiştir. Aynı yıllar Türkiye’de kadın yazarların edebiyat alanında daha geniş söz sahibi oldukları yıllardır. Ancak, eleştiri anlamında, edebiyatta cinsiyet kategorisini de göz önüne alan değerlendirmelerin yapılması henüz yenidir. Bu alandaki çalışmaların, kadın araştırmalarının üniversitelere girmesiyle birlikte daha çok akademik bir çerçevede yapıldığını söyleyebiliriz. Öte yandan, bir bölümü kadın olan “söz sahibi” eleştirmen ve yazarlarda, edebiyatın cinsiyetler üstü bir nitelik taşıdığı, dolayısıyla cinsiyet kategorisine göre yapılan değerlendirmelerin edebiyatın ve eleştirinin yaratıcılığına zarar vereceği yönünde bir kanı vardır. Bu gerçeğe karşın, son dönemlerdeki çalışmalar sayıca az ve sistematikten uzak olmasına rağmen, önemli bir açığı kapatmaktadır. Özellikle, edebi geleneğin dışında görüldükleri için edebiyat tarihlerinden dışlana dışlana unutilan kadın

yazarların yeniden kazanılması yönündeki çalışmaların katkısı büyüktür. Ayrıca, yukarıda da değinildiği gibi özellikle akademik çalışmalarda cinsiyet kategorisini kullanarak erkek yazınına inceleyen araştırmaların da sayısı artmaktadır. Dolayısıyla, parantezi kapatarak devam edersek, gerek Türkiye’de gerekse diğer ülkelerde feminist edebiyat eleştirisi, edebiyat geleneğinin sorgulanması yönünde yeni bir sayfa açmıştır. Böylece gizli kalmış kadın eserleri ortaya çıkarıldığı gibi şimdiye kadar “görülmemiş” olmaları beraberinde yeni sorular getirmiştir. Sydney Janet Kaplan, “önemli eserler”i belirleyen egemen eleştirinin, hem yazar ile okuyucu arasındaki ilişkiyi hem de yazar ve okuyucunun öznelliğini göz ardı ettiğini savunur. Bu belirlemeden yola çıkarak da, özellikle kadın yazarların egemen eleştiri tarafından göz ardı edildiğini söyler. Bu nedenle feminist edebiyat eleştirisi, kadın yazarların eserlerinin neden “önemli eser”ler, başyapıtlar arasında sayılmazken, erkekler tarafından yazılmış daha az karmaşık eserlerin daha ayrıcalıklı bir yere sahip olduklarını sormalıdır. Bu tür sorular da, edebi geleneği kimin yarattığı ve bunun kimin çıkarına hizmet ettiği yönünde sorulara yol açacaktır.<sup>1</sup>

Feminist edebiyat eleştirisi, daha başlangıcından itibaren, edebiyata ve edebiyat eleştirisine karşı bir meydan okuma şeklinde gelişmiştir. Kadın yazarların nesilden nesile aktarılan bir unutulmaya maruz kalışları, yukarıda da değinildiği gibi, bu meydan okumayı hazırlayan somut koşullardan birisidir. Yıllar boyu gönül rahatlığı ile kabullenilmiş dışlamanın ortaya konması ile birlikte edebiyat ve cinsiyet ilişkisine dair daha teorik sorular dile getirilmiştir. Tartışılan önemli konulardan birisi de edebiyatı değerlendiriş biçimlerinin hangi teoriler ve kriterler doğrultusunda olduğu ve bunların taşıdığı cinsiyete dayalı (ya da onunla ilişkili) bakış açısıdır.<sup>2</sup> Sorun, bu bakış açısı ile belirlenen yapının kadın yazarların eserlerini dışarıda bırakma eğilimidir. Avrupa ve Amerika’da edebiyat kürsülerindeki akademisyen kadınlar, feminist hareketin de etkisiyle, kendilerine yıllar boyu öğretilen kurumlaşmış öğretilere karşı çıkarak feminist edebiyat eleştirisinin gelişimine olanak vermişlerdir. Bu kadınların, disiplinlerinde oluşmuş kalıpların rahatlığından kendilerini sıyrabilmiş olmaları ve kanıksanmış cinsiyetçi önyargılarla yüzleşebilmeleri de ayrıca altı çizilmesi gereken bir noktadır ki bu sayede edebiyata, öznel deneyimlere dayanan izlenimlere yer veren daha kişisel yaklaşımlar getirilmesi sağlanmıştır. Kadın

<sup>1</sup> Sydney Janet Kaplan, “Varieties of Feminist Criticism”, *Making Difference: Feminist Literary Criticism*, Ed.by. Gayle Greene and Coppelia Kahn, London and New York, Routledge, 1988, p. 41.

<sup>2</sup> Nina Baym, “Melodramas of Beset Manhood: How theories of American Fiction Exclude Women Authors”, *American Quarterly* 33, 1981, p. 123.

eleştirmenler, edebi büyüklüğü tartışmasız kabul edilen yazarların eserlerine karşı öğrenim hayatları boyunca duydukları korku dolu yaklaşımları rahatlıkla anlatan yüzlerce makale yazmışlar ve bu eserlere karşı tepkilerini, hissettiklerini, bir kadın olarak kendi yaşamları ile ilişkilendirerek anlatmışlardır. Bu çalışmanın kapsamı bakımından, feminist eleştirinin izlediği gelişimi ve ortaya çıkan farklı görüşleri belirlemek imkansız olmakla beraber, burada altı çizilmek istenen nokta, genel olarak feminist eleştiriye yön veren itici güçtür. Bu güç, kabullenilip kullanılması bilimsel çalışmalarda büyük kolaylık ve rahatlık sağlayan teorilerin, kendi yaşamlarımız ve duygularımız karşısında aslında sorgulanmaya ne kadar açık olduklarının keşfi ile birlikte ortaya çıkmıştır.

Çok kısa bir şekilde özetlemeye çalışırsak feminist edebiyat eleştirisinin bir yandan tarih dışında kalmış kadın eserlerini gün ışığına çıkarmaya çalıştığını, bir yandan da edebiyat otoriteleri tarafından baş yapıt olarak gösterilen eserlerdeki kadın düşmanlığını deşifre ederek - bunun ilk örneklerini Kate Millett vererek kendinden sonraki eleştirmenlere ilham kaynağı olmuştur - bazı somut, görülür kazanımlar elde ettiğini söyleyebiliriz. Diğer bir yandan da yukarıda belirtmeye çalıştığımız gibi, daha zor bir görevi yerine getirmeye çalışarak, kadınların edebi gelenekten dışlanışının teorik nedenlerini araştırmaya girişmiştir. Feminist eleştirmenler, kendi kişisel deneyimlerine kulak vererek geleneğin hem kadın yazarları, hem de kadın okuyucuları dışlamasından kaynaklanan yabancılaşmanın farkına varmışlardır. Söz konusu yabancılaşma yalnızca, edebi eser olarak okutulan eserlerin hep erkek yazarlara ait olmasından kaynaklanmamaktadır; eleştirmenlerin kullanması beklenen objektif kriterlerin, evrensel olduğunu iddia ederken erkek okuyucuyu merkeze alan ve kadınların yaşamlarına kayıtsız nitelikleri de yabancılaşmayı arttırmaktadır. Radikal feminizmin özel olanın politik olduğunu duyuran sesi, kadın edebiyat eleştirmenlerinin özel yaşamları ile okudukları eserler arasında bir bağ kurmalarını sağlamıştır. Böylece, kadın olarak kendi yaşam deneyimlerinin ikincilliğini fark eden feminist eleştirmenler, eserleri ikincil konumları nedeniyle görmezden gelinen kadın yazarlara büyük bir yakınlık duyarak yaklaşmışlar, onların eserlerinin çeşitli özelliklerini inceleyerek, örneğin kadınların yaşamlarının, ilişkilerinin, bu eserlerde nasıl ifade edildiğini ve kullandıkları edebi dilin aldığı biçimleri araştırmaya girişmişlerdir. Bir bakıma, tüm bu çalışmalar, Virginia Woolf'un tutkulu bir biçimde üzerinde durduğu, edebiyatta kadın geleneği yaratma çabaları ile bağlantılıdır. Woolf'un

**Kendine ait oda'sı**, içinde yalnızca bir kadının bulunduğu, kitap okuyup yazı yazdığı bir odayı ifade etmiyordu. Aynı zamanda, kadınların birbirine bağlanmasına, seslerini birbirlerine duyurmasına olanak veren bir kadın geleneğini anlatmaktaydı; böylece, kadına ait ayrı bir biçimin ve stilin varlığına da işaret etmekteydi. Daha sonraları, pek çok feminist edebiyat eleştirmeni, bu konuya özel bir önem vermiştir. Josephine Donovan, feminist eleştirmen Mary Elman'ın 1968 yılında yazmış olduğu **Thinking About Women** isimli çalışmasında, Elman'ın da Virginia Woolf gibi, kadına ait bir ifade tarzının ve söylemin geliştiği ayrı bir biçimin varlığına işaret ettiğini söyler. Ellman aynı zamanda erkek söyleminin belirleyici biçimlerini saymaktadır: Kendini hissettiren otoriter bir ses, güven, mantık, uyum sağlama, yararlı olma ve istikrar.<sup>3</sup> Öte yandan kadın yazını yine Ellman'a göre, bu otoritenin ya da eril hükümlerin evrenselliğini bozan bir perspektif sağlamaktadır.<sup>4</sup> Kadın yazarlarda benliğin parçalı, merkezsiz ve kendi sesini dikte etmeyen yapısı, Virginia Woolf'un da betimlediği özelliklerdir. Woolf, kendi döneminin tanınmış bir erkek yazarından bahsederken onun eserinin dolaysızlığının, düşünce özgürlüğünün, kişisel bağımsızlığının ve güveninin gerçekten iç açıcı ve rahatlatıcı olmasına rağmen onda rahatsız edici bir şey hisseder:

"Ama birkaç bölüm okuduktan sonra bana, sanki sayfaların üzerine düşmüş bir gölge varmış gibi geldi. Bu, düz siyah bir sütundu. 'I' (ben) harfinin biçimini andıran bir gölge...Bu 'I' son derece saygındı; dürüst ve mantıklıydı;...'I' harfinin gölgesindekilerin tümü sis gibi biçimden yoksundu... Mr. A'nın aklında, yaratıcı erkin çeşmesini tıkayıp dar sınırlar içine sokan bir engel, bir neden varmış gibiydi."<sup>5</sup>

İşte bu nedenledir ki, kadınlar yazmaya başladıkları anda bu tarzın kendileriyle pek bir ortak yanı olmadığını anlarlar. Ünlü erkek yazarlardan yardım ummaları imkansızdır. Virginia Woolf, kendilerine dayanak olacak bir geleneğin yoksunluğuna rağmen, Dorothy Richardson gibi kadın yazarların kendi biçimlerini keşfetmiş olduğunu söyler. Bu biçim, soyut felsefi iddiaların değil, psikolojik iç yaşantının farkında olan kadın bilincini ifade edecek iç-monolog olabilir.<sup>6</sup> Bilincin akışına izin verildiği takdirde yazar, kendi

<sup>3</sup> Josephine Donovan, "Feminist Style Criticism", *Images of Woman in Fiction: Feminist Perspectives*, Ed.by. Susan Koppelman Cornillon, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1973, p. 343.

<sup>4</sup> Todd, *Feminist Literary History: A Defence*, Oxford, Polity Press, 1988, a.g.e., p.121.

<sup>5</sup> Woolf, *Kendine Ait Bir Oda*, İstanbul, Afa Yayınları, 1992, s. 113-114.

<sup>6</sup> Josephine Donovan, p. 343.

bütünlüğünü oluşturan ve nesnelere üzerinde hakimiyet kuran bir otorite olmaktan çıkacaktır.

Kadın geleneğine dair bu görüşlerin tartışmasız kabul gördüğü tabii ki söylenemez. Bazı feministler konuya kuşkuyla yaklaşmışlar ve bu konuda çok sayıda çalışma yayınlamışlardır. İtirazların bir bölümünü, “kadın geleneği”, “kadın stili” gibi kavramların, kadınların birbirinden farklılığını yok edecek, fazlasıyla genelleştirici kavramlar olduğu iddiası oluşturur. Bir başka itiraz ise, dil üzerine çalışan Fransız ekolünden gelmiştir. Örneğin Viviane Forrester, kadının ne olduğunu tam olarak bilemeyeceğimizi, buna özsel bir anlam yükleyemeyeceğimizi söyler. Sorgulanması gereken, kadın dili kullandığını ileri sürdüğümüz kadın yazarlar ya da sanatçıların kadının mı yoksa erkeğin mi dilini kullanmakta<sup>7</sup> olduğudur. Konuya ilişkin bir başka eleştiri özellikle Türkiye’de edebiyat eleştirmenleri ve yazarlar tarafından dile getirilen bir görüştür. Bu görüşe göre edebiyat sadece cinsiyet kategorisine, kadın ya da erkek olmamıza göre açıklanamaz, çok değişik etkenler söz konusudur ve edebiyatın kendine özgü bir yapısı vardır, bu nedenle de bir kadın dili ya da erkek dilinden söz etmek mümkün olamaz. Böylesi bir eleştiri tamamen haklı ve doğru bir görüşe dayanmaktadır. Ancak, bunu kabul etmek, cinsiyet kategorisini göz ardı etmemizi gerektirmez. Kadınlar, tüm farklılıklarına rağmen, belirli politik, toplumsal, iktisadi ve psikolojik deneyimleri paylaşırlar. Burada sorun, ortak koşulların kadın yazınına ne şekilde yansıdığına araştırılması ve bu yapılırken şematik belirlemelerden kaçınılması, kadın yazarların tarihsel, toplumsal ve edebi şartlar çerçevesinde ve öznelliklerine hassasiyet gösterilerek değerlendirilmesidir. Bu şekilde bir kadın yazar olarak çevreleri ile nasıl bir ilişki kurdukları, kendilerini saran kültüre ne şekilde uyum sağlayıp, ne şekilde çatışma yaşadıkları ve uyumsuzluklarını ifade etme yolları araştırılabilir. Günümüzde feminist eleştirinin klasiklerinden biri olarak kabul edilen **Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination** bu konuda iyi bir örnektir. Gilbert ve Gubar, 19. Yüzyılın diğer kadın yazarlarına oranla daha tanınmış ve kabul görmüş yazarlarını (Jane Austen, Mary Shelley, Bronte kardeşler, George Eliot ve Emily Dickenson gibi) incelemiş ve eserlerinin görünen biçimlerinin altında yatan farklı bir yöne işaret etmişlerdir. Gilbert ve Gubar’a göre bu yazarlar, ilk bakışta var olan patriarkal kültürle uyum sağlamışlardır ve kabul görmek için gerek biçimlerini gerekse kadın karakterlerini dönemlerinin erkek yazarlarına

<sup>7</sup> Mary Eagleton, **Feminist Literary Theory A Reader**, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1996., p.6.

benzer bir tarzda geliştirmişlerdir. Ancak 19. Yüzyılın kadın yazarlarının eserleri yakından incelendiğinde görünüşte var olan uzlaşmayı bölen başka bir kadın karaktere de rastlanır ki, bu da roman kahramanı olan kadın değil daha ikincil roller verilen deli kadın (madwoman) tipleridir. Aslında bu tiplerin yazarın kendi içine tuttuğu aynadan yansıdığı söylenebilir. En tutucu ve patriarkal değerleri benimsemiş kadın yazarlar bile, kabullenilmiş değerleri bozmaya çalışan böylesi tipler ortaya çıkartmışlardır. Öyle ki, hem kadın yazarın kendisi hem de uysal kadın kahramanları patriarkal düzenin varlığını kaçınılmaz olarak görürken, bu deli kadın tipi tam bir yıkıcılık sergiler. Böylece kadın yazarlar, kendilerinde fark ettikleri bölünmeyi yansıtmış olurlar. Patriarkal toplum yapısıyla uzlaşma ve kabul görme istekleri ile onu reddetme arzuları arasındaki çatışmanın ortaya koyduğu bir bölünmedir bu.<sup>8</sup>

Kadın yazını araştırmalarında yol gösterici olabilecek bir diğer nokta, yukarıda bahsedilen “bölünme” durumu ile bağlantılı olarak, kadınların **öteki** konumlarıdır. Çok küçük yaşlardan itibaren kadınlar, babanın temsil ettiği iktidarın dışında kaldıkları için, kendilerini ikincilleştiren bu iktidarla tam bir özdeşleşme kuramazlar. Bu özdeşleşmenin sağlanamaması nedeniyle kadın yazarlar **öteki** olma konumlarının bilincine varırlar ve bu dışlanmışlık hissi yazılarında dolaylı ya da dolaysız bir biçimde ortaya çıkar. Bu durumu, toplumda bulunduğu konumu bütünüyle sahiplenememek ve savunamamak; aynı anda hem içerde hem de dışarıda olmak olarak da ifade edebiliriz. Toplumsal cinsiyeti ve iktidarla olan ilişkisi nedeniyle kendini **dışarıda**, marjinal bir konumda hissederken, örneğin toplumsal sınıfı nedeniyle de **içeride** hissedebilir.<sup>9</sup>

Sonuç olarak, tüm kadın yazarlar için geçerli olabilecek net çizgilerle belirlenmiş özelliklerden bahsetmenin mümkün olamayacağını altı çizilerek kadın yazını araştırmalarında feminist eleştirinin temel öncüllerinden yola çıkılmasının yararlı olacağı söylenebilir. Bu şekilde toplumsal cinsiyet kategorisinin edebi araştırmalarda kullanılmasına olanak tanınacaktır. Bunun var olan eleştiri geleneğine basit bir ekleme olmaması, feminist eleştirinin hep vurguladığı gibi edebiyat eleştirisinin eril kriterlerini sorgulayan ve bunları genişleten bir yol izlemesi gerektiği de bir başka kazanıma olanak verir. Bu çalışmada, yazdığı döneme egemen olan edebi biçimden ayrılarak kendine bir

<sup>8</sup> Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *Madwoman in the Attic: The Woman-Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979, p.75.

<sup>9</sup> Fatmagül Berktaş, “Gendering the Writing Subject”, *Kadın Araştırmaları Dergisi*, Sayı.4, 1996, s.117

yol bulmaya çalışan Sevim Burak'ın öykülerine ve öykülerindeki kadın benliklerine, onların toplumsal cinsiyeti göz önünde bulundurularak yaklaşmıştır. Döneminin edebi kriterleri çerçevesinde fazla bir değer atfedilmeyen yazma biçimine bir kadın yazar olarak yaşadığı bölünme, yabancılaşma ve öteki olma konumu dikkate alınarak özel bir önem verilmiştir. Sevim Burak'ın öykülerindeki biçimsel farklılığa, kadın karakterlerinin düşünce akışında beliren bölünme, parçalanma ve döngüsellüğün doğal bir sonucu, adeta onun cisimleşmiş hali olarak yaklaşmış ve söz konusu özellikler, kadınların yaşamına ve bilinç durumuna içten bakmayı deneyen bir metnin önemli bileşenleri olarak ele alınmıştır. Öykülerinin incelenmesi yoluyla bu özellikler belirgin hale getirilmeden önce, kısa bir biçimde yazarın yaşamına ve eserlerine değinilecektir.

### Sevim Burak

30 yaşında iken çalışma yaşamını bırakarak kendisini yoğun bir biçimde yazmaya vermiş bir yazardır Sevim Burak. “İlk ciddi eserim” diye tanımladığı **Sedef Kakmalı Ev'i** 1961 yılında yazmıştır. Aslında yazmaya 1950'li yıllarda başlamış olduğunu, ancak bu yıllarda yazdıklarını kitaplaştırmadığını biliyoruz. Asım Bezirci'nin verdiği bilgilere göre 1951'de **Büyük Günah** isimli öyküsüyle **Yeni İstanbul** gazetesinin Dünya Hikayeleri Yarışması'nda ilk altı yazar arasında yer almıştır.<sup>10</sup> Ancak bu öykü mevcut kitaplarında bulunmamaktadır. A. Sülükpaşalar da, 1953 yılında **Yenilik Dergisi**'nde yayımlanmış **Beşten Sonra** isimli bir öyküsünden bahsetmekte ve bu öykünün daha sonraki eserleri gibi özgün olmamasına rağmen tatlı ve içten bir tonda yazıldığına işaret etmektedir.<sup>11</sup> Sevim Burak da, yaşamını anlatırken ilk ciddi çalışmasını 1961 yılında verdiğini söylediğine göre 1950'li yıllarda yazdığı bu öyküleri kitaplarında toplamayı tercih etmediğini söyleyebiliriz.

1966 yılında Yeni Ufuklar dergisinde Mübeccel İzmirli'nin kendisi ile yaptığı bir röportajda yaşamını şu şekilde anlatır:

“1931'de İstanbul'da doğdum. 21 yaşıma kadar Kuzguncuk'un tepesindeki evimizde, babaannem ve büyükbabamla birlikte geçirdim. Bu yüzden çocukluğumla büyüklüğüm arasında büyük bir fark yok gibidir. Aile çevremizde çocuktan çok, yaşlı komşular, yaşlı akrabalar bulunduğu için,

<sup>10</sup> Asım Bezirci, “Yanık Saraylar, Sevim Burak”, **Seçme Hikayeler**, Yayına Haz. Asım Bezirci, Refika Taner, 3.bs., İstanbul, Evrensel Basım Yayın, 1990, s.313

<sup>11</sup> A.Sülükpaşalar, “Yanık Saraylar”, **Türk Dili Dergisi**, Ekim 1968, s. 70.



onların arasında yaşlı bir insan gibi yetiştim. İlkokulu Kuzguncuk'da, Ortaokulu Tünel'deki Alman Lisesinde bitirdim. Öğrenimim bu kadardır. Çalışma alanındaki öğrenimim, okuldakinden daha başarılı oldu diyebilirim. Sırayla Olgunlaşma Enstitüsünde – Başka terzhanelerde-Beyoğlu Kitap Sarayında çalıştım. Bir elbise sipariş atölyesi kurdum. 1954'den, 1959'a kadar yurt dışı seyahatlere çıktım. (Ödevle katıldığım seyahatlerdi) Bu yıllarda, geniş ve karışık bir çevrenin içinde yaşamasını öğrendim. Çok fazla ve çeşitli insan tanımak mutluluğuna eriştim. Hikaye alanında, ilk ciddi çalışmamı 1961'de, terzhaneyi kapıyarak verdim. Bu, "Sedef Kakmalı Ev"di. Türk Dili Dergisinde, aynı tarihte, yayımlandı. İki kere evlendim. Karaca adında, 10 yaşında bir oğlum var."<sup>12</sup>

İlk öyküsü **Sedef Kakmalı Ev**'in de içinde yer aldığı ilk öykü kitabı 1965 yılında yayımlanan **Yanık Saraylar**dır. 1982 yılına gelindiğinde ise bir diğer öykü kitabı **Afrika Dansı** ve tiyatro oyunu olan **Sahibinin Sesi** yayımlanır. Kendisini şahsen de tanıyan Selim İleri'nin anlattığına göre Sevim Burak yazdıklarını zor yayımlayan bir yazardır.<sup>13</sup> Buradan yola çıkarak, 1960'tan sonra yazdıkları arasında da ortaya çıkmamış eserlerinin olması muhtemeldir diyebiliriz. Ölümünden sonra, 1984 yılında iki tiyatro oyunu daha yayımlanır. Bunlardan birisi Devlet Tiyatrolarına verdiği bir oyun olan **İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlardır**.<sup>14</sup> Bir diğeri ise "bir piyes tasarısı olarak başladığı, ama sonradan 'roman' diye nitelemekte direndiği"<sup>15</sup> **Everest My Lord**dur. 1991 yılında oğluna yazdığı mektuplardan oluşan **Mach 1'den Mektuplar** basılmış, 1993'de ise bir öyküsü hariç hiç bir yerde yayımlanmamış öykülerinden oluşan **Palyaço Ruşen** açığa çıkartılmıştır.

**Mach 1'den Mektuplar**, bir anne, bir kadın ve bir yazarın yaşamına ışık tutabilecek belgeler olarak okunabilir. Mektuplar, yayımlanma amacı güdülmeyen yazıldığı için biçimsel olarak dağınıktır ve çok fazla tasarlanmadan, genellikle de çok sıkışık ve zor zamanlarda yazılmış olmasının da etkisiyle yazarın ruh halini, duygularını yansıtan içten bir sese sahiptir. 1978 ve 1983 yılları arasında yazılmış bu mektuplar, yazarın sağlık durumunun iyice bozuk olduğu, yanında sadece kızı ile birlikte ameliyatlara girdiği ve parasal yönden sıkıntı içinde olduğu günlere aittir. Bir çok açıdan ele alınıp

<sup>12</sup> Mübeccel İzmirli, "Sevim Burak", **Yeni Ufuklar**, Nisan 1966, s.57.

<sup>13</sup> Selim İleri, "Hatırlıyorum"; akt. Ömer Lekeşiz, **Yeni Türk Edebiyatında Öykü**, C.4, İstanbul, Kaknüs Yayınları, s. 515.

<sup>14</sup> Sennur Sezer, "Sensin-Sevimsin-Karanlıktasın", **Varlık Kitap Eki**, sayı.19, Aralık 1993, s. 3.

<sup>15</sup> Mehmet Fuat, akt., Sennur Sezer, s.2.

incelenebilecek mektuplarda, bu çalışmanın amacı bakımından dikkat çeken noktalardan birisi Sevim Burak'ın yer yer kızgın ve çevresine küskün, yalnız bir kadın olarak karşımıza çıkmasıdır. En büyük sorunu, döneminin toplumsal edebiyata önem veren edebi çevreleri tarafından anlaşılmamış ve görmezlikten gelinmiş olmasıdır. Kendisinin, hep istenegeldiği gibi başı ortası sonu belli, ezber gibi okunacak öyküler yazmayacağı<sup>16</sup>söyler. Kendi bildiği gibi yani arzularını ve hislerini biçimlendiren, alışılmamış ve yeni bir tarzda yazmanın bedelini ödediğini düşünmektedir.

Konumuz açısından önemli bir diğer nokta ise, kadınların yazı yazmasının ne kadar güç bir iş olduğu ile ilgili düşünceleridir. Sevim Burak'ın yazarlık yaşamında 1965 ve 1980 arasını kapsayan yaklaşık 15 senelik bir boşluk göze çarpar. Bu dönemde kafası sürekli bir biçimde yazma düşüncesiyle meşgul olmuş ama yazamamak onun için dünyanın en acı şeyi olsa da bir türlü kendisini bu yöne çevirememiştir. İki evlilik yapmış, iki çocuk büyütmüş ve kendi deyişle kocalarına ve çocuklarına yapışmış ama hastalık ve yalnızlıklarla dolu yıllar geçirmiştir. (114-115) Mektuplarında oğluna, kadınlar gibi sorumluluk alıp eve tıkalıp kalmamasını, evin dar çemberi içinden çıkıp hürriyetin tadını çıkarmasını öğütler:

“Oğlum, ben bu sorumluluk duygusuyla eve bağlandım, ve de artık hiçbir şeyden zevk almıyorum. EŞYALARI ÇOK SEVİYORUM. İNSANLARI SEVMİYORUM. Çünkü: İnsanları sevmek için onlara ayıracak bol vaktim olmadı. Bunu eskiden bilseydim, boyuna arkadaş tanırdım, gezerdim. Sizler de olmazdınız o zaman da.. Bunu düşündüğüm zaman da “boş ver” diyorum, ben de sorumlu olarak dünyaya gelmiş bir kadını. Daima bir evi ben bekleyeceğim ve başkalarının sorumluluklarını da ben yükleneceğim... (120)

Bu nedenle Sevim Burak'a göre bir yazar erkek olmalıdır. Çünkü onun yanında sorumluluk yüklenecek bir kadın vardır, oysa kadın yazarın yanında böyle fedakar bir erkek bulması genellikle çok zordur. (178)

Sevim Burak, mektuplarında her iki kocasından da çok fazla söz etmemekle birlikte, başka bir konu dolayısıyla, ikinci kocasının içkisinin yaşamlarını nasıl etkilediğinden bahseder. (23) Elimizde çok az bilgi olmasına rağmen, yazarın yıllar süren suskunluğunda bunun da etkisinin olduğunu, belki de uzun yıllar boyunca bir başkasının peşinden sürüklenip, bir başkasının

<sup>16</sup> Sevim Burak, *Mach 1'dan mektuplar*, İstanbul, Logos Yayıncılık, 1990, s.258. Bundan sonra bu kitaptan yapılan alıntılar sadece sayfa numarası ile verilecektir.

hayatını yaşadığını öne sürebiliriz. En azından, aşağıda incelenmekte olan öykülerindeki kadın kahramanlar yoluyla bu duyguyu çok güçlü bir biçimde şekillendirmiş olduğu kesindir.

### “Büyük Kuş” ve “Sedef Kakmalı Ev”de Kadın Benlikleri ve Öykü Yapısı

“Büyük Kuş”, **Yanık Saraylar**’ın dördüncü hikayesidir ve 1963 senesinde Anadoluhisari’nda yazılmıştır. Sevim Burak, Asım Bezirci’nin kendisiyle yaptığı röportajda bu hikayesinin kendisi için ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu söyler.<sup>17</sup> Hikayede, isimsiz bir kadın kahraman ve bu kadının benliğinin ayrılmaz parçaları olan iki erkek ve bir anlatıcı bulunmaktadır. Erkeklerden biri kadının ölen kocası ya da eski sevgilisi, diğeri ise sonraki bir sevgilidir. Öykünün irdelenmesi öncesinde bazı noktalara değinilmesi gerekiyor. Sevim Burak’ın hikayelerinin pek çoğunun birbirleriyle bağlantısı bulunmaktadır. Bir hikayede bulunan bazı karakterlerin başka hikayelerde tekrar ortaya çıkması yoluyla hikayeler adeta birbirinin içine geçer, bir yerde başlayıp bir yerde bitmez. Örneğin, “Sedef Kakmalı Ev”deki Ziya, Tayyar ve Haydar Beyler bu hikayede ölmelerine rağmen, bir başka öyküde, “Ah Yarab Yahova”da tekrar ortaya çıkarlar. Nurperi Hanım ve Madam Nivart da öyle. Ölmüş karakterlerin başka yerlerde tekrar ortaya çıkması yazarın ölüm ve yaşama bakışıyla ilgilidir, çünkü bu iki kavram sürekli bir aradadır. Yaşam ve ölüm birlikte dönmektedir denebilir. Öykülerin bağlantısı sadece karakterler yoluyla kurulmaz. Bir hikayenin konusunun -daha doğrusu Sevim Burak’ın eserleri için buna konu demekten ziyade ağırlığını hissettiren bir öz demek daha doğru olur- bir diğer hikayesinde tekrar yaşanması yoluyla da öyküler arasında bir bağlantı kurulur. **Palyaço Ruşen** kitabının “Tavus Kuşları ve Kartallar” isimli hikayesinde **Foto Süreyya**’da çektirilen nikah resimlerinden bahsedilir. Burada bir fotoğrafta gelinlerden birinin gelinliği tavus kuşu gibidir, etekler yere kadardır:

“Sanki canlı bir tavuskuşu Ahmet’in karısı. Bir kuş....Ahmet’te öyle bir kartal kendi kendinden ayrılmış gibi.....Önü sadece beyaz.....Arkası siyah.....Öyle eldivenlerinin altına pençelerini saklamış gibi.....”<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Asım Bezirci, “Yanık Saraylar dolayısıyla sevim burak’a bazı sorular”, *Soyut*, Sayı 2, Mayıs 1965, s.11

<sup>18</sup> Sevim Burak, “Tavuskuşları ve Kartallar”, **Palyaço Ruşen**, İstanbul, Nisan Yayınları, 1993, s. 9-10. Bundan sonra Tavuskuşları ve Kartallar’dan yapılan alıntılar sadece sayfa numarası ile verilecektir.

Erkek karakterlerin kuşa, ama özellikle de yırtıcı kuşlara benzetilmesi “Büyük Kuş”ta da önemli bir özelliktir. “Tavuskuşları ve Kartallar”da anlatıcı, **Foto Süreyya**’da çekilen nikah fotoğraflarındaki gerginliği anlatır. Tavus kuşları ve kartallar kapışmakta, tüyler havada uçuşmakta ve kartal saldırmak üzere kanatlarını germektedir. Kanat sesleri Kuzguncuk Vapur İskelesinde Boğaziçi Vapuru’na atılan halatın gerilirken çıkardığı sese benzer. “İnsanın tüylerini ürperten” sesler yayılır havaya:

“...bütün canlı varlıkların sanki o Kuzguncuk Vapur İskelesi’ndeki vapur halatından bir bir gerilip kopan ip, halat parçaları gibi gerilip gökyüzüne parçalanarak fırlatılmak istedikleri bir fotoğraf” olacaktır. “Bir nikah fotoğrafına benzediği halde benzemeyecektir.”(10)

Fotoğrafları çektirenler gencecik mutlu çiftlerdir ve kendilerini bekleyen acıları bilmezler aslında. Ama **Foto Süreyya** o gerginliği görür:

“İğneli fiçı gibi-iğneli fiçı’yı da bilmezler-iğneli fiçı’dır hayat-sizler ne sandınız? Beş aşağı beş yukarı iğneli fiçidir hayat.....Foto Süreyya bu ızdırabı görür önceden, iğneli fiçı’ya aksettirir.” (11)

İşte “Tavuskuşları ve Kartallar”da olduğu gibi “Büyük Kuş”ta da **iğneli fiçı** biçiminde algılanan bir yaşam, her yana saplanır durur ve öyküyü içine alır.

“Büyük Kuş”, doğrudan bilinci yansıtılan yazarın bir silueti tasviri ile başlar. “Seni görüyorum sensin duruşundan da belli bulut içindesin hafif bir aleve bürünmüşsün”<sup>26</sup> (77) Bulut içinde hafif bir ateşe bürünmüş olmak bir **ara zamanı** çağırıştırır. Güneşin ve ayın doğuş ve batışları ile, tutulmalara uğradıkları zamanlar o andan sonrasının belirsizleştiği, sanki sonunda yeni bir şey olacakmış hissi ile umutsuzluğun aynı anda yaşandığı zamanlardır. Bu anlık giriş, anlatıcının tarzı hakkındaki ilk ipucudur. Hemen sonra üçüncü kişi anlatıcı öyküye girer. Anlattığı, öykünün üç kahramanından biri olan, ilk cümlede yazarın gördüğü kadın kahramandır. “Evin kapılarını açtı/Saç örgülerini çözdü” (77) Ev, Sevim Burak’ın öykülerinin büyük bir kısmında ama özellikle de kahramanı kadın olan öykülerinde önemli bir yer tutmaktadır. “Evin kapılarını açtı” cümlesi, başlangıçta, içeri doğru mu yoksa dışarı doğru mu açtı sorusunu getirir. Ancak daha sonra bunun kadının dışarı açılması olduğunu anlarız. Burada, öykülerde anlamın yavaş yavaş ortaya çıktığını, döne döne tekrar okunduğunda öykünün yeni anlamlar kazandığını ve okuyucunun

<sup>19</sup> Sevim Burak, “Büyük Kuş”, **Yanık Saraylar**, İstanbul, Nisan Yayınları, 1993, s. 77. (Bundan sonra “Büyük Kuş”dan yapılan alıntılar sadece sayfa numarası ile verilecektir.)

farklı anlamlar katmasına açık olduğunu da hemen belirtmek gerekir. Başlangıçta okuyucuda beliren bir anlam, sonraki sayfalarda bazen değişime uğrar.

Kadın, göz merceklelerini çıkarmıştır. “Buğulu, duman rengi, bir parça titreyen göz merceklelerini çıkardı.” (77) Bu, gözlüğü anlattığı kadar bir **görememeyi** de anlatır. Birçok defa karşımıza çıkan çift yönlü anlatımla burada da yüzyüzeyiz. Kent’in hem sevgilisini hem de karmaşık şehri anlatması gibi... Kent ile kurduğu ilişki gerilimli, buruk ve acı veren bir ilişkidir. Öykünün akışı içinde bunun nedenleri de ortaya çıkar. Evin kapılarını açışını Kent’le buluşması olarak anlayabiliriz. Acı, bedenine yansımış ve bedeni saydamlaşmıştır. Kent’in önünde yukarıdan aşağıya doğru yuvarlanmaya başlar. Bedeni cisme dönüşen bir ışık demeti gibidir. Bu ışık demeti bizi de hayatı üzerinde bir gezintiye götürür. Yuvarlanırken, geçmişe gider, ölen sevgilisini arar; suçluluk içinde olduğunu anlarız. “Yukarıdan aşağı” bu düşüş, Kent’le olan ilişkisinde beliren bir anlamdır. “Kent’in önüne gerildi/ Kaygan/ Yumuşak/ Evlere/Değdi/ Yokuş aşağı yuvarlanmaya başladı.”(77) Gerilerek aşağı yuvarlanır; bu onun düşüşüdür aynı zamanda. Kentin ve sevgilinin içinde aşağı doğru kaymaktadır. Kent’in onu gene anlamadığı, hafife aldığı konuşmalarından birinde “yukarıdan aşağı doğru düşme” tekrar belirir. Kent’e şöyle der:

“Ben yalnız votkalarım için yaşıyorum. Sense derilerimi yüzüyorsun... Her akşam yukarıdan aşağıya doğru düşüyorum. Ben tekim...Siz bir sürüsünüz. Bütün yollarım inceldi. Günahlara battım. Bunları gazetene yaz istersen.” (87)

Erkeklerin dünyasında duyduğu yalnızlık, tüm yaşamına yayılmıştır ve adeta çocukluk yılları ile şimdiki iç içe geçiren unsur olmaktadır.

Hikayede yer yer çocukluk anlarına dönülür. Aslında **dönülür** demek tam olarak doğru bir ifade değil. Çünkü geçmiş ara sıra hikayeye girip çıkan bir unsur olarak var olmaz, hikayede kendini sürekli hissettirir. Tam olarak nerede başlayıp nerede bittiği anlaşılmaz. Böylece tüm zamanlar birbirine karışarak belirsizleşir denebilir. Bu arada imgeler de birbirine karışır. Yokuş aşağı yuvarlanırken, tahtaboş (taraça) ve sandıklarda yabani çiçeklerin suyuyla sarhoş olan, sapanlarını ve oyuncak tüfeklerini çıkartarak soyunan ve ellerindeki kadehleri birbirine göstererek sevinçle içen çocukların kadehlerine çarpar ve kırılan sesleri peşi sıra evin odalarına taşır. (77-78) **Sandık** ve **içki** imgesi daha sonra tekrar karşımıza çıkacaktır. Ancak bu sefer yaşanan duygu, erkek

çocukların sevincinden çok farklıdır. İlk başta sesi duyulan yazar, bir Tanrı gibi, kadının çocukluğuna seslenir:

“Ey güzel kız-Ey küçük kız-seni görüyorum ordasın- küçücüksün, sandığın arkasındasın-ağlıyorsun-yanındaki küçük oğlan, suyuna hep votka karıştırıyor-hep ağlıyorsun-su içmek istiyorsun-çok sinirli bir çocuksun-ordasın-kurtuluş yolu olmayan kendi ülkendesin” (89)

Kent’le konuşurken, kendini günahkar hissettiğini söylemişti. Küçük bir kız çocuğu iken de alındaki günah işareti ile birlikte kurtuluş yolu olmayan kendi ülkesinden çıkartılıp yargılanacağı bir dünyaya girmiştir. Yargıçlar onu kadehleri ile karşılarlar:

“Yargıçların ellerinde yeşilimsi kadehlerini tutuyorlar kibarca eğiliyor sana kadehlerini kaldırıyorlar/Seni tutmuyorlar/Seni bırakıyorlar aldatılmış sırdaşlığına yaşamın” (90)

Burada yine yaşanan hislerin ortaklığı yoluyla zaman unsuru birbirine girer. Daha önceki satırlarda Kent’in önünde aşağı doğru kayarken erkek çocukların ellerindeki kadehlere çarpıyordu. Burada yine yargıçların kadehleri arasında yaşamın içinde aşağı doğru yuvarlanmaktadır. Kent’e açılmak (sevgilisiyle olmak ya da dışarı açılmak anlamında) onda hep aşağı düşme, suçluluk ve yalnızlık hisleri uyandırır. Bu arada yuvarlanırken çocukluğunun onda benzer hisler uyandıran imgelerine takılmaktadır. Çocukluğundan itibaren başının üzerinde Atmacayı taşımıştır. Atmaca, öldüğüne bir türlü inanmak istemediği ve onu her yerde ve Kent’te aradığı sevgilisidir. Burada ilginç olan nokta hayatına giren ilk erkek olan bu sevgilinin küçüklüğünde başının üstüne saldıran Atmaca ile özdeşleşmiş olmasıdır. Yine **çok-katmanlı** bir anlatımın içinde buluruz kendimizi. Atmaca onun “göğünü karartmıştır”. Buradan, onu kör ettiği anlamı çıkartılabilir. Ancak aynı zamanda tüm kaderini paylaştığı sevgilisidir o. Erkek, ona saldırmış ve yaşamını karartmıştır. Atmaca imgesi Büyük Kuş imgesi ile birliktedir. Her ikisi de onun başının üstünde yükselen, uçan ve ona saldıran büyük kuşlar olarak algılanmaktadır. Burada, çok net bir biçimde eski sevgilinin Atmaca ile ve yeni sevgilinin Büyük Kuş ile anlam kazandığını söyleyemeyiz. İkisinin birbirine karıştığını, çünkü kadında benzer duygular uyandırdıklarını söylemek daha doğru olacaktır. Ona kaderini anlatan Tanrı ( ya da yazar), yargılanmak üzere itildiği ve arkasında sürekli yargıçların bulunduğu dünyasını anlatırken Büyük Kuş görünür:

“Yargıçların/Eğilmiş konuşuyorlar aralarında/Sabahın alacakaranlığında sokak kıvrımlarında kayboluyorlar/Büyük kuşun uyanıyor/Kenti kat eden-yürüyen-uçan-büyük kuşun-seni çağırıyor-silkiniyor-kanatlarını çırpıyor-koşuyorsun-çok hızlı koşuyorsun-alçalıyor-başının üstüne saldırıyor”(90)

Atmaca, küçük kızın başının üzerine saldırmıştır. Sevgilisini çocukluğunun bu anısı ile özdeşleştirmiştir. Ondan kaçmış, kurtulamamış ve onun kaderini paylaşarak aynı hayatı yaşamıştır. Bu nedenle öldükten ya da uçup gittikten sonra onu her yerde arar. Belki de Atmaca’dan kaçtığı an, Kent’te yokuş aşağı yuvarlandığı anlarla da birleşmektedir. Yaşamındaki **düşme** hissi kaçtığı andan itibaren başlamış, sonra kendisinden kaçtığı kuş tüm yaşamı olmuş, o kaybolunca her yerde aramış, Kent’te de onu ararken yine aynı **düşme** hissi varlığını kaplamıştır. Yaşam karşısında geliştirmiş olduğu duyma ve hissetme biçimleri Sevim Burak’ın gerçekliği algılayışdır aynı zamanda. Ancak bu gerçekliği ifade edebilmesi için gerçek yaşamın dışına çıkması gerektiğini söyler. Öyküdeki kadının erkekleri algılayış biçiminin ancak **Büyük Kuşlarla** ifade edilebilmesi gibi:

“Kendi yaşamımın ve başkalarının yaşamlarının dışında, bir düş ve imgelem karmaşığı ortasında yazabiliyorum. Yaşam’ı yaşam’dan kesilerek (bilinçle bağlarımı kopararak) yazabiliyorum. Hikayemin temellerini dünya görüşümün üstüne kurmuyorum. Hikayemin temellerini, kendi benliğimin altında kazıyorum. Hikaye yazarak, kendimde ikinci bir yaşam’ın biçimini kurmaya çalışıyor, başaşağı ve dikine inerek kendime saplanıyorum. Hiç düşünmemiş olduğum bir şeyi düşünüyorum. Belki çocukluğumun ilk günlerindeki konuşmalara dönüyorum. Karanlıkta düş görüyorum.”<sup>20</sup>

“Büyük Kuş”ta da düş ve geçmişin karmaşık bir biçimde birleşmesi ve yaşamın açık seçik gerçekler ile değil de sürekli değişen, tek olmayan anlamlar ile anlatılışı egemendir. Bunu, kendi düşünceleriyle de ifade etmektedir:

“Öz’ler, nefes alan, yaşayan, bambaşka kılıklara girebilen, değişebilen anlamlardır bana göre. Bizimle beraber, yaşar, bizimle beraber değişebilirler. Öz’ü yöneten bilincimizdir. (daha doğrusu; benim kendi varlığımı yönettiğim bilincimdir)...Bilinç, duygunluğa doğrudur hikayelerimde”<sup>21</sup>

“Büyük Kuş”ta kadının düşüncelerinin ve zamanın sürekli bir biçimde değiştiği sezilir. Kadın kahraman, kendisine önceden çizilen bir rotada

<sup>20</sup> Mübeccel İzmirli, a.g.e., s.58.

<sup>21</sup> Aynı yerde, s. 59.

ilerlemez. Bir noktadan çıkıp bir noktaya ulaşmaz. Düşünceler daima yayılmaya açıktır. İki sevgili sürekli olarak birbirine karışır ve kadın Kent'in içinden ölen sevgilisini çıkarmaya çalışır. Kent'e bakarken onun yüzünde sanki ölen sevgilisini görür ve birden onu anlatmaya başlar, zamanın geriye işlediğini görürüz:

“Onun yüzünde korku var. Oturduğu yerden hiç kalkmaz o. Her zaman oturur, o, barın köşesindeki sandalyede, diye düşündü. Moher atkısını attı Kent'e. Onun üşüyen başını örttü. Ayaklarını, dizlerini gövdesini sımsıkı sardı. Girdiği karanlık kovuğundan onu çekip çıkardı. Epeyce bir işti bu. Koskoca bir adamdı.” (92)

Kimi sarmaktadır? Belki ikisini de. Ancak bu sırada birbirine karışmış “karanlık kovuk”tan-Kent'in gözlerinin içinden-ve “barın köşesindeki sandalye”den onu(eski sevgiliyi) çıkartmaya çalışır. Ölüm anı geri gelir ve yaşanmaya başlar. Ölen sevgilisi ve kendisi adamakıllı sarhoştur, adeta ölüm yarışına girmişlerdir ancak kadın içkiye dayanmıştır, ama adam dayanamaz. Buradan sonra karışıklık ve düzensizlik daha da büyür. Adamın ölümünü Kent'e anlatır gibidir ama bu tam olarak belli değildir, çünkü yaşanıyor izlenimi verilmektedir. Ayrıca “şimdiki zaman” yani Kent ile olan ilişkisi de araya girer. Bu şekilde kadın adeta bir sanrının içersindedir. Öte yandan da anlatılanların gerçek olduğunu biliriz. Kadın, yaşamını algılayışını anlatmaktadır.

Öykünün sonu gene bir ölümle olur ancak bu sefer kadın ölecektir. İlk seferinde dayanmış, ölmemiştir. Ama Kent onu öldürür. Kadın Kent'e geçmiş, dertlerini ve unutamadığı sevgilisini anlatırken Kent onu pek dinlemek istemez ve içten içe alay eder. Eskiden sevgilisinden nasıl sevgi dilenirse aynı şekilde Kent'e de yalvarır. (Bu benzerlik yine, iki sevgiliyle yaşanan olayların iç içe geçmiş, birbirinden doğmuş bir biçimde anlatılması ile kurulmaktadır. Ancak önceden tasarlanmış bir şekilde değil de düşüncenin akışı içinde gerçekleştirilmektedir.)

“Kent put gibi kıpırtısız duruyordu. Düşünceli bile değildi isteksiz isteksiz rüzgarın bulutları önüne katarak onları bir küme haline getirişine bakıyordu. Kadın 'nolur sev' 'okşa beni' dedi ağlayarak. 'Hayır' 'Şimdi olmaz' diye cevap verdi Kent düşünceli olmaya çalışarak.” (100)

Bu sahne öykünün başını anımsatır bize, yazarın ya da anlatıcının ilk olarak kadını gördüğü sahneye yeniden dönmüş gibiyizdir. Bu şekilde kadının ölüm sahnesi başlar. Başlangıçta Kent'in önündeki düşüşünü yine görürüz. Bu



seferki ölümle bitecektir. Daha önce de belirtildiği gibi kadının erkek önündeki **düşüşü** öykünün önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Bu, bir anlamda aşık kadının erkek önünde küçülüşünü anlatır. Nitekim Kent hakkında şöyle düşünmüştür: “Adamı gözünde çok büyötmüştü. Ona aşık olduğunu, onun karşısında küçüldüğünü anlar anlamaz gözyaşlarını tutamadı” (98) Bir anlamda da dışarıya açılıştır. Aynı zamanda da kadının, sevdiği erkekleri özdeşleştirdiği kuşlar gibi uçsudur. Ölümle sonuçlanan düşüş şu şekilde başlar:

“Kadın kendini fırlatıp onun önüne attı / Saç örgülerini çözdü / Elbiselerini çıkardı / Soyundu / Ona kollarını açtı / Meleklerin, kuşların uçuğu sessiz gergin bir havada / kadın yalnızlığını ölümsüz Evrenin önünden geçirdi / Bütün kapılardan / Atmacaların tel kafeslerinden / Umutsuz Genel Evlerden / Art arda dizilmiş erkek mezarlarından / Gözleri toprakla örtölmüş / Kulakları kapanmış / Tanrıların önünden geçirdi” (100-101)

Kent’ten anlayış ve acıma bekleyen kadın aradığını bulamaz. Kent, kadının daha önce üşümemesi için başına attığı atkıyı başından alarak yavaş yavaş kadının boğazına dolamaya başlar ve bir şarkı mırıldanır. Kadın, belki de aradığını yakaladığına sevinmektedir. “Kent’in kendisine sokulmasının nedenini düşünerek gülümsüyordu”(105) Halbuki Kent belirsiz bir biçimde eski sevgiliye, kadına saldıran, onu öldürmek ve almak isteyen Atmaca’ya dönüştüğünü hissettirir:

“Sesime dikkat et sesime dikkat ediyor musun? diye adam yaklaştı kadına. Atkıyı kadının boğazına ilmiklede. Bil bakalım ben kimim? Kadın, Kent’in elinden kurtulmak için çırpındı. Hayır olamaz diye düşündü, beni kimse alamaz. Geri geri çekilip yere yuvarlandı. Kent hemen kadının üstüne çullandı, atkıyı bir iki kez daha kadının boynuna dolayıp yeniden ilmik attı.” (106)

Kent şarkısını sürdürür. “Yüz sesli bir adam/bin sesli bir adam/on bin sesli bir adam/yüz bin sesli bir adam”(108) Büyüyen bu erkek sesi kadının şu sözlerini hatırlatır: “Ben tekim...Siz bir sürüsünüz.” (87) Böylece öykü başladığı yere dönmüş olur.

**Yanık Saraylar**’da, kadın karakterin yaşamındaki erkekler çerçevesinde ele alındığı ve yaşadığı yalnızlığın yine gerçek üstü öğelerle anlatıldığı bir diğer öykü, 1961 yılında Kuzguncuk’ta yazılmış olan “Sedef Kakmalı Ev”dir ve kitabın ilk hikayesidir. Öykünün kadın kahramanı olan Nurperi Hanım 15 yaşında iken , Kırım Savaşı’na katılmış olan Ziya Bey ve üç erkek kardeşi tarafından Yanya’dan getirilmiştir. Kırk yıl boyunca bu dört erkeğe birden

bakmış bir cariyedir. Öyküde Ziya Bey'in üç kardeşinin ölmüş olduğu, kendisinin de çok hasta bir şekilde ölümü beklediği anlaşılır. Ziya Bey, geçen bu kırk yıl boyunca Nurperi Hanım ile evlenmemiştir. Bu nedenle de onun ölümü Nurperi Hanım için özel bir önem taşır. Ziya Bey'in evi kendi üstüne yapmaması durumunda Nurperi Hanım içindeki eşyalarla bütünleştiği ve tek yaşam alanı olan yeri, yani evini kaybedecektir. Leyla Burcu Dünder, öyküde asıl vurgulanan olgunun ev olduğunu söyler. Kadın eve kapatılmıştır ama orada bile asıl egemen erkektir.<sup>22</sup> “Sedef Kakmalı Ev”de kadının yaşadığı yabancılaşma ve bu yabancılaşmanın anlatım biçimi dikkat çekicidir. “Büyük Kuş”ta olduğu gibi, kadın karakterin algılayışı sayesinde gerçeklik, alışılan biçimini kaybeder, farklı bir yapıya dönüşür.

Öykü, Nurperi Hanım'ın düşlerinin öyküsüdür. Nurperi Hanım'ı okuyucu için gerçek yapan düşüncelerindeki düşselliktir. Kadının **şimdiki zamanı**, düşleri ve geçmişinin bileşimidir. Ancak Nurperi Hanım'ı bunlardan soyutlayarak düşündüğümüzde yani yaşamının somut koşullarına baktığımızda sıradan bir kadın olarak görünebilir. Evin dışında bir yaşamı olmayan, ömrünü bir erkeğin ölümünü beklemekle geçirmiş bir kadındır. Halbuki tam da bu durumdan dolayı bir yabancılaşma içindedir. Düşüncelerinin akışını izlediğimizde kendiyile ve yaşamla bütünlük kurmadığını görürüz, sanki kendini hiçbir yere yerleştirememekte ve her şeyin dışında kalmaktadır. Nurperi Hanım bu durumu bilinçli bir biçimde yaşamaz. Ancak Ziya Bey'in tabutunun mezarlığa götürülüşünü evinin penceresinden izlerken farkına varır:

“Fakat düşünürken bazı şeyleri atlıyordu, her şeyi unuttuğunu sanması onda alışkanlıktı. Yıllar yılı Ziya Bey'in evinde mutfakla merdiven arasında oyalandı gitti. Gelenlerden gidenlerden mektuplardan uzak kaldı. Kendini işe verdiği gibi Ziya Bey'e vermedi. Şimdi bazı şeyleri değiştirip değiştiremeyeceğini düşündü. Kırk yıl yaşlı bir adamı yedirip içirmesi, yıkayıp paklaması, tıraş etmesi niyeydi? Bazı şeyleri neden yaptığını, bazı şeyleri neden yapmadığını bilemiyordu hala.”<sup>23</sup>

Bunları Ziya Bey'in ölümünden sonra düşünür ama kadın onun tabutunun gidişini öylesine gerçek üstü bir şekilde algılamaktadır ki, okuyucuda bu ölüm sanki bu bir rüyaymış izlenimi uyanır. Belki adamın ölümünü bekleyen

<sup>22</sup> Leyla Burcu Dünder, “Sevim Burak'ın Yazın Geleneğine Müdahalesi”, *Adam Öykü*, Ocak Şubat 2001, sayı., 32, s. 61.

<sup>23</sup> Sevim Burak, “Sedef Kakmalı Ev”, *Yanık Saraylar*, İstanbul, Nisan Yayınları, 1993, s. 18-19. Bundan sonra Sedef Kakmalı Ev'den yapılan alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

kadının düşüdüdür bu gerçekten. Belki de ölümüne bir türlü inanamadığı için onu bir düşmüşçesine yaşamaktadır:

“Ağaçların arasında ilerleyen tabuta baktı. Sanki tabut değildi, tabut biçiminde kesilmiş bir uçurtmaydı. Sağa sola yalpa vurması küçük çocukların hoşuna gidecek bir şeydi” (18)

Ölümüne bir türlü inanamamasının bir başka nedeni de evi kendi üstüne yaptırılmamış olmasının sıkıntısıdır. Ayrıca artık Ziya Bey olmadığına göre özgürdür ve mutlu olmalıdır ama bunca yıldan sonra yaşamını değiştirip değiştiremeyeceğinin tedirginliğini duyar. Kırk yıl boyunca bir erkeğin hayatını yaşamıştır, inanamaması ve tedirginliği bu yüzdendir.

“Sedef Kakmalı Ev”, Sevim Burak’ın 1984 yılında yayımlanmış oyunu **İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar** ile birlikte okunduğunda öyküdeki bazı boşluklar tamamlanır. Bu iki eserin konusu ve kişileri aynıdır. Ancak bu sefer Nurperi Hanım Melek olarak karşımıza çıkar. Oyundaki Nıvart karakteri ise öyküde Nurperi Hanım’ın pencereden gördüğü, başsağlığına gelen arkadaşı Madam Nıvart’tır. Oyunda, iki arkadaş, Nıvart ve Melek, Ziya Bey’in ölü mü yoksa hasta mı olduğu belli olmayan bir şekilde yattığı salonda birlikte dirler. İki de mutlu ve yaşam dolu bir biçimde sürekli yemek yerler. Ziya Bey’in bağırın sesi ise – bu ses gerçek midir yoksa kadınlar mı onu yaratır?- iki kadının birlikteliğini bozar ve onları birbirlerinden koparır. Birden birbirlerine yabancılaşırlar. Bu şekilde Ziya Bey’in bedeninin varlığının bile (hasta ya da ölü bedeni) kadınlar üzerinde ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır.

Oyunda Ziya Bey pek çok defa komaya girip çıkar; öyle ki, artık yaşayıp yaşamadığı belli değildir. Öyküde Nurperi Hanım’ın, Ziya Bey’in ölümüne inanamamasının bir nedeni de bu olabilir. Adam sadece pencere kenarında oturan ve sürekli kadından bir şeyler isteyen bir varlığa dönüşmüştür. Ondaki bu cansızlık ve sıkıntı öyle bir boyuttadır ki kadının çok sevdiği kedisi Fahri Bey’deki canlılığa bile dayanamaz, hayalarını aldırarak kendisine benzetir. “Ziya Bey’in huyunu almıştı, sade yemek ve uyku saatlerini kolluyordu”(21) Salah Bırsel, **Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi** isimli kitabının Sevim Burak’a ayırdığı **Paylot** bölümünde (Paylot, Sevim Burak’ın, kaptan olan babasına küçüklüğünde verdiği isimdir, pilot anlamındadır.) Fahri Bey isimli bu kedi hakkında ilginç bir not iletmektedir. Bu kedinin bir simge olduğunu ve Nurperi Hanım’ın, kocası evde olmadığı zamanlarda içeri aldığı sevdalısını anlattığını söylemektedir. Bırsel’in aktardığına göre, Sevim Burak’ın bu

simgeyi kullanmasının nedeni böyle yapmasa bayağı olacağını düşünmesidir.<sup>24</sup> Sevgili ile kedinin özdeşleşmesi belki bir düş belki de gerçektir. Ziya Bey'deki cansızlık, sevgilinin düşünüyü de kurutmuştur. Nurperi Hanım'ın da tıpkı Ziya Bey gibi yaşamla bağları kopmuştur. Kırk yıl boyunca Ziya Bey'in yaşlı ve hasta bedeninin gölgesinde kalmıştır sanki. Dahası, öldükten sonra da kadının düşüncelerini bir anaför gibi kendine çeker. Kadın hep Ziya Bey'in bencilliğini, bitip tükenmek bilmeyen isteklerini düşünür durur. Yine bu düşüncelere daldığı bir sırada daha da eski bir güne, İstanbul'a geçmek için vapura bindikleri, ayrı mevkilerde oturdukları günlere döner. "Vapurun burnuna gidip başka şeyler düşünürdü, kendini mutfakta bulaşıkların başında sayardı. Evin içi ölümlerden arta kalan karanlık eşyalarla doluydu." (20) Bunlar, Ziya Bey'in ölen erkek kardeşlerinin eşyalarıdır. Kadın, denizin sonsuzluğunda düşünürken bile düşünceleri yaşamındaki erkeklere doğru gider. Öyküde yaratılan dil, kadının düşüncelerinin bir girdaptaymışçasına sürüklendiğini ve hep yaşamındaki erkeklerin peşinden gittiğini ortaya çıkarır.

Nurperi Hanım'ın kendi benliğinin merkezi etrafında toplanmayan ve sürekli parçalanan düşünceleri yazarın yazma anlayışının bir parçası olarak düşünülebilir. Sevim Burak kendini hikayelerinin dışında bir varlık olarak görmez. Yazmak onun ikinci yaşamıdır, ikinci şansıdır. "Açık yürekli, korkusuz biri değilim. Yazmamın sebebi budur."<sup>25</sup> Öykülerindeki kişilerin ve nesnelerin yerine geçmeye ve orada yaşamaya doğru kendini itmektedir:

"Mesele, hikayelerimde, gerçeği kaldırmak-gerçeği bulmak-gerçek değil-mesele, hikayelerim için, her şeyin bilinmiş olmasıdır-yaşanmış olmasıdır. Bilinçle vardığım bir boşluktur bir tek cümle bile...yazdığım kelimelerin Oda-el çantası-teneke-masa-iğne-tramvay'ın karşılığı kendimdim. Bir iç ve dış kavram diyebileceğim düşüncelilikle yazıyordum."<sup>26</sup>

Ayrıca öykülerdeki kişilere dışardan bakmaz, onların yaşarken unuttukları ve düşünmedikleri şeyleri bulmaya zorlar kendini. "Sanat çevrelerinde, bilgi ve kesinlik arıyorlar. Benimse, yaşamam, düşünmem, yazmam, sanıya (sezgiye) dayanır."<sup>27</sup>

Öykünün başlangıcında, Nurperi Hanım Ziya Bey'in çocukluğuna bakmaktadır. Anlatım, eski ve sararmış bir resme bakıyor izlenimi uyandırır.

<sup>24</sup> Salah Bırsel, *Sergüzeşt-i Nono Bey ve Elmas Boğaziçi*, 2.bs., İstanbul, Nisan Yayınları, 1992, s. 256.

<sup>25</sup> Mübeccel İzmirlî, a.g.e., s.62.

<sup>26</sup> Sevim Burak, "Yanık Saraylar- Hikaye ya da İmge ya da Tansık", *Yeni Dergi*, Nisan 1966, s.301.

<sup>27</sup> Aynı yerde.

Aynı zamanda Ziya Bey'in çok hasta ve ölüyor olmasıyla da ilgili olabilir. Kadın, onu kendi bakımına muhtaç bir çocuk olarak algılamaktadır. **İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar**'da var olan bir sahnede de, Nurperi Hanım, Ziya Bey'in çocukluğuna dönerek onun annesi rolünü üstlenmektedir. Sonuç olarak denilebilir ki, kadın erkeğin ölümünü çocukluğa dönüş olarak yaşantılar ve bakmakta olduğu fotoğraf aracılığıyla o fotoğrafın çekilmiş olduğu eski zamanı görür gibidir. Önce yorgun yüzlü erkekler gelir, sekiz on kişi vardırırlar, ardından ayakları çıplak kadınlar erkeklerin önünde çömelir ve fotoğraf çekilir. "Birden elleri kolları kımıldamaz oldu" (9) Kadın, pencereden aşağı doğru bakıp bu fotoğrafı görürken kendisini aşağı düşer gibi hisseder, pervaza tutunur. "Dizlerini kıvırdı, vücudunu geriye çekti, sütçü kadına baktı, Aşağı atla dedi gene sütçü kadın./Atlamak istemiyordu."(10) Bu cümleler, kadının ölüm havası içinde olduğunu, erkeğin ölümünün ya da ölüyor oluşunun kendisini de çağırdığını anlatmaktadır. Kadın başlangıçta ölüme karşı koysa da, öykünün sonunda dayanamadığını ve adeta yok olduğunu görürüz. Nurperi Hanım, evdeki tüm erkeklerin ölümünün ardından onların eşyalarını toplar ve Üsküdar çarşısına satmaya götürür. Daha sonra da evin muhtemelen akrabalar tarafından dört hisseye bölünerek paylaşıldığını anlarız. Ancak bu olayların anlatımı, yani kadının yaşananları algılayış biçimi son derece çarpıcıdır. Erkeklerin eşyalarını satmasıyla birlikte ev sallanmaya başlar. "Durduğu yer sallanmaya başladı birden. Çevresindeki eşyalar ona düşmanca bakıyordu sanki"(22) Eşyaları satmasıyla evi kaybedişini bir arada düşünür, düşüncesinde bu iki olayı iç içe geçirmiştir. Belki bu eşyaların saçtığı karanlıktan ve ölümden kurtulmak istiyordur, o nedenle satmıştır ama evin egemeni olan erkeklerin eşyalarının gitmesiyle ev de adeta başına yıkılır. Dört kardeşin geri döndüğünü ve kendisinden hesap sorduklarını görür. "Tayyar Bey, kırmızı bıyıklarını titreterek ona tıpkı eskisi gibi bakıyordu. Tayyar Bey'e sofrayı hazırlamak için davrandı..."(22) Sonra evin hissedarları gelirler, "Gelenler çok kızgındılar /Göğüsleri körük gibi inip çıkıyordu/Sekiz on kişi kadardılar."(23) Bu şekilde öykü başladığı yere geri dönmüştür, kadının o eski fotoğrafa baktığı ve belki de evin eski sahiplerini gördüğü ana. Son sayfalarda zavallı bir kadın olarak devekuşuna dönüşür, kendini öyle hisseder, utancından terliklerin ucuna kaçar.(23) Öykü şu cümle ile biter: "Nurperi Hanım, hemen orda tencerenin siyah dibine yapışıp kaldı" (25) Bu, son cümledir ama onun öykünün tümüne yayılan anlam olduğunu da anlarız. Evin, o eski fotoğrafta gördüğü tanımadığı erkekleri, birlikte yaşadığı dört erkek ve evi dört parçaya bölenler kadın için aynı duyguyu ifade eder, onların önünde tencerenin dibine yapışıp kalmıştır.

“Büyük Kuş” ve “Sedef Kakmalı Ev”de beliren en önemli özelliklerden biri, her iki öyküde de kadın karakterlerin yaşamı algılayış biçimlerindeki farklılıktır. Bu farklılığın bir yönünü, düşüncelerdeki düşsellik ve zamanın belirsizleşmesi oluşturur. Geçmiş, yaşamın geride kalmış bir parçası değildir, varlığını hep duyurur. Kendilerini yaşamın dışında kalmış hisseden kadın karakterlerin düşünme biçimleri doğrusal bir yön izlemediği ve sürekli olarak parçalandığı için geçmişe doğru geçişler yaşanır daha doğrusu birbiri üstüne katlanan bir **zaman anlayışı** belirir. Murathan Mungan da, Sevim Burak’ın üslubunda çok katmanlı bir yapının bulunduğunu söylemiştir:

“Görünüşte rasgele anımsamalar, savruk çağrışımlar, zaman ve mekan kaydırmaları üzerine kurulu bir anlatım tekniği Burağinki. Düşler, anılar, sanrılar, imgeler, alegoriler iç içe geçerek çok katmanlı sarmal bir anlatım oluşturuyor.”<sup>28</sup>

Bu çok katmanlı yapı, karakterlerin bir sanrı içersinde oldukları izlenimini doğurmaktadır, ancak daha önce de belirtildiği gibi bunlar aynı zamanda gerçektir, çünkü yaşamı algılayışlarının sonucudur. Kadınların yaşamında erkeklerin varlığının çok büyük bir önemi vardır. Ancak bu varlığa rağmen kendilerini yalnız hissederler. Bir türlü tam olarak içine giremedikleri bir dünyada yaşamaktadırlar ve bu nedenledir ki “Büyük Kuş”ta kadın, çocukluğundan itibaren erkekler tarafından yargılandığı hissine kapılır. Bu dışlanmışlık duygusu çıkışı olmayan bir mutsuzluk ve karamsarlık ile birleştiğinde Sevim Burak’ın anlatım biçimi Murathan Mungan’ın şizofrenik ya da paranoid diye tanımladığı bir biçime dönüşmektedir.

“Nasıl anlatıyor Sevim Burak? Daha çok bir atmosfer yazarı diyebiliriz onun için. Şizofrenik ya da paranoid diye kodlandığında tanımlanabilecek olan sanrılı bir atmosferi ustalıkla kuruyor... Dışarıdan gözlenilerek (ve de özenilerek) değil, içeriden yaşanılarak kurulmuş, dolayısıyla da gücünü sahiciliğinden alan bu karabasansı evren, bir zaman sonra sizi de içine alıyor. Kurumlaşmış algılama biçimleri içersinde kavranılması mümkün olmayan boyutlara götürüyor sizi, ya da gerçeklik diye bildiğimiz şeyin farklı yüzeylerine mucizeli seyahatler düzenliyor.”<sup>29</sup>

Mungan’ın bahsettiği şizofrenik ya da paranoid durumu, Sevim Burak, daha önce ifade edildiği gibi, yazarken bilinç durumundan ayrılması ve

<sup>28</sup> Murathan Mungan, “Ruh Çağırın Metinler”, *Somut*, 22 Temmuz 1983, s.8.

<sup>29</sup> Aynı yerde.

hikayelerinde adeta ikinci bir yaşam kurması ile açıklar. Ancak bu şekilde karakterlerinin algılama biçimlerinin içine girebilmektedir. Bilinç düzleminde değil de daha çok sezgisel düzeyde yaşananları ifade edebilmek için Sevim Burak'ın seçtiği yoldur bu. Selim İleri, bu sezgisel düzeyde yaşananların, özellikle de yalnızlık ve sevgisizliğin, karakterler tarafından alın yazısı biçiminde algılandığını söyler. Bu bilinçsiz durum Sevim Burak'ın kişisinin sahibiliğini ve diriliğini sağlamaktadır.<sup>30</sup> Dışarıda kalmış kadın karakterlerin bizzat bu durum sebebiyle yaşadıkları mutsuzluğu ve yalnızlığı tam olarak ifade edemediklerini, yani bilinçli bir şekilde yaşayamadıklarını söyleyebiliriz. Burak'ın özgün yanlarından birisi de **adı konmamış bir şeyi** anlatmasında yatmaktadır.

### Sonuç

Sevim Burak'ın eserlerinin incelenmesi kadın yazını ve feminist eleştiri açısından çeşitli kazanımlara olanak verir. Geleneksel öykü formunun dışına taşan yazma biçimi, öykülediği (hatta yerine geçtiği) kadınların duyuş, hissediş ve algılayış biçimleriyle ilgilidir. Böylece hem bir kadın yazar olarak Sevim Burak'ın, hem de öykülediği kadınların, kendilerini ve gerçekliği görüş biçimlerindeki farklılığı anlamaya başlarız. Burada önemli olan nokta, Burak'ın özellikle sezgilere ve hissetme biçimlerine somutluk kazandırma yönündeki hassasiyetidir. Düz yazı alanında, yaşamı duyumsama biçimlerini kelimelere dökmek güç bir iştir. Ancak, yaşamı somut fikirler ve kategoriler çerçevesinde değil de tanımlanması güç hissetme biçimleri ile algılayan kadınları anlattığı için kendini buna bir anlamda zorunlu hissetmektedir Sevim Burak. Çünkü aynı zamanda kendi durumunu ifade etmektedir. Onun kendini ve dünyayı algılayışında yeni bir benlik biçiminin izlerine rastlarız. Bu, asla tek boyutlu ve bütünsel olmayan, parçalı, içinde geçmişin ve şimdinin, düş ile gerçeğin iç içe geçtiği, çok katmanlı bir benlik yapısıdır. Öykülerde beliren dile ait farklılıklar da işte bu çok katmanlı benlik yapısı ile ilişkilendirilebilir. Düşünceler çizgisel bir yön izleyerek belirli bir amaca ulaşmak yerine kopuşlar, parçalanmalar yaşanır. Bunun nedeni yazarın ve kişilerinin önceden tasarlanmış fikirlerin temsilcisi olmamalarıdır. Sabit düşünceler ve anlamlar yerine düşüncelere sığmayan psikolojik yaşantının değişimleri, unutulmuş ve artık düşünülmeyen anıların sürekli olarak kendini hissettirmesi ve böylece zamanın belirsizleşmesi egemendir.

<sup>30</sup> Selim İleri, "Yanık Saraylar Üzerine", *Yeni Dergi*, Ağustos 1974, s. 22.

Sevim Burak ve kadın kahramanları, düş görerek ve unutulmuş olanı yakalamaya çalışarak gerçekliği kurmaya çalışmaktadırlar. Kadınlar, yaşamın dışında hissederler kendilerini. Mutsuzlukları buradan gelir ve aşklarında umut yoktur. Sevim Burak'ın kadınların ruh hallerini anlatabilmek için kendini gerçekten zorladığını söyleyebiliriz. Çünkü **dışarda** kaldığını hisseden bir kadın kendini nasıl anlatacaktır? Bunun yolu, yaşamının kronolojik bir özetini vermek, kim olduğunu, hangi aşamalardan geçtiğini, yaşamına giren erkeklerle nasıl bir ilişkisi olduğunu açıklamaya çalışmak olabilir mi? Sevim Burak bu yolu seçmez. Erkeklerle ilişkisinde saldırıya uğradığını hisseden, yargılanan ve seyredilen, ama birlikte olduğu erkeklerin yaşamı dışında da başka bir yaşam olanağı bulunmayan bir kadın kendini nasıl anlatır? Sevim Burak'ın dilindeki yoğunluk ve farklılık aslında **görünmeyen** bir şeyi anlatmadaki zorluktan kaynaklanmaktadır. Freud'un kadınlar için kullandığı **karanlık kıta** nitelemesi bu **görünmeme** durumunu anlatır. Helene Cixious'un söylediği gibi, kadımlar kendilerini, erkeklerin onları görmek istedikleri biçimlerde görürlerse ortada var olan şey bir hiçlikten başka bir şey değildir.<sup>31</sup>

Sevim Burak, **ötekiliğinin** farkında olan bir yazar olarak, kendilerini dışarıda hisseden kadın karakterlerinin durumuna ait bir dil yaratmıştır diyebiliriz. Bu dil, iktidar ile özdeşleşemeyen ve dolayısıyla simge sistemin dışında kalan kadınların yabancılaşmasını anlatır. Öte yandan da, H. Cixous'un tanımlamaya çalıştığı, kültürün dışında kalan grupların düşünme ve algılamalarının aldığı biçimlere verilebilecek bir örneği çağrıştırmaktadır. Cixious, Levi Strauss'un kültür tanımından yola çıkar. Kültür, simgesel sistemlerin karmaşık bir bileşimi olarak tanımlanabilir. Birbirleriyle ilişkili olan ve birbirlerinin devamını sağlayan pek çok simgesel sistem söz konusudur. Bunların başında dil, evlilik kuralları, iktisadi ilişkiler, sanat, bilim ve din gelir.<sup>32</sup> Toplumlara devamını sağlayan şey büyük ölçüde, bu simgelerin bireyler tarafından kullanımının sağlanmasıdır. Bireylerin kurallara tabi olmaları yetmez, bizzat uygulayıcısı olmaları gerekmektedir. Öznenin varlığının **tanımlama-tanımlanma** ilişkisinde kurulduğu bir ortamda, doğaldır ki, bireylerin tümünden kültürün taşıyıcısı olmaları beklenemez. **Tanımlananlar arada ya da dışarıda** kalacaklardır. Cixious; Marcel Mauss'un bu grupları **imgesel gruplar** olarak tanımladığını söyler. Simgesel düzenle sağlam, bütünleşmiş ilişkiler kuramazlar ve simgesel değişkenlik içindedirler.

<sup>31</sup> Helene Cixious, *The Newly Born Woman*, United Kingdom, Manchester University Press, 1986, p. 68.

<sup>32</sup> Cixious, a.g.e., p. 6-7.



Sürekli bir biçimde hayali ve imgesel değişimler, geçişler yaparak gerçekliği bozarlar. Mauss, nevroitikleri, esrikleri, gezginleri, sihirbazları bu gruplar içersinde düşünür. Cixous ise bu listeye kadınları, ortaçağda türlü cezalara uğrayan büyücüleri ve örneğin Freud'un hastası histerikleri de ekler. Simgesel düzene yerleşemeyen tüm alt gruplar gibi kadınlar da hareketlerinin sınırlandırılması yani denetim tehdidiyle karşılaşmışlardır. Ancak bu tehdide rağmen, daha doğrusu bu tehdit nedeniyle, Sevim Burak'ın kadınlarında olduğu gibi eylem düzeyinde olmayan, ancak dil düzeyinde yani simgesel düzeyde yaşanan düzen bozucu ve yıkıcı bir tavır sergilerler.