

Sevim Burak'ın Queer Nesnelere: *Yanık Saraylar*'da Eşya-İnsan İlişkileri, Öznellik ve Ötekilik

Şeyma Gümüş*

Öz

Sevim Burak'ın eserleri, dil ve karakterlerle beraber insan-dışı varlıkların, cansız nesnelere de merkezi rol oynadığı bir yazın dünyası oluşturur. Dil kullanımı, biçimsel tercihler, karakterizasyona ek olarak nesnelere metinler içerisindeki inşasının da estetik ve politik imaları vardır. Bu yazıda Sevim Burak'ın ilk kitabı olan *Yanık Saraylar*'daki cansız varlıklar, nesne-insan ilişkileri, bu ilişkilerin kimlik ve ötekilik kavramlarıyla bağlantısı çalışılacaktır. Nesnelere görünüşleri ve karakterler tarafından nasıl deneyimlendikleri fenomenolojik bir yaklaşım kullanılarak incelenecek; eleştirel queer bakış doğrultusunda nesnelere çevreye ve onları düzenin dışına iten söylemler analiz edilecektir. Bu bakış doğrultusunda öncelikle *Yanık Saraylar*'da toplanan öykülerdeki iki farklı eşya temsili ve işlevi irdelenecektir. Ardından, sıradan nesnelere düzeni kurarken, "tuhaf" olanların karakterlerin düzen karşısındaki uyumsuzluklarını imlediği tartışılacaktır. Son olarak queer nesnelere ve onların işaret ettiği uyumsuzluğunun ötekiliği temsil etmek ve ötekileştirme pratikleri ile şiddet arasındaki ilişkiyi görünür kılmak için nasıl düzenlendiği irdelenecektir.

Ahtar Kelimeler: Sevim Burak, queer fenomenoloji, nesnelere, ötekilik, şiddet.

* Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Öğrencisi.

seymagus08@gmail.com

Makalenin gönderim tarihi: 01.06.2020. Makalenin kabul tarihi: 22.08.2020

The Queer Objects of Sevim Burak: Object-Human Relations, Subjectivity and Alterity in *Yanık Saraylar*

Abstract

Sevim Burak's works constitute a literary world in which non-human beings and inanimate objects, along with language and characters, play a central role. In addition to language use, formal preferences and characterization, the construction of objects within the texts also has esthetic and political implications. In this article, the inanimate entities, object-human relations and these relations' link to the concepts of identity and alterity will be studied. The appearances of the objects and how they are experienced by the characters will be examined; the discourses surrounding objects, and which push them out of the order will be analyzed through a critical queer perspective. In line with this perspective firstly, two different representations and functions of the objects in the stories collected in *Yanık Saraylar* will be examined first. Then, it will be argued that while the ordinary objects establish the order, the "strange" ones signify the characters' disorientation to the order. Finally, it will be studied how queer objects and the disorientation which they refer to are organized to represent alterity and to make the relationship between marginalizing practices and violence visible.

Key Words: Sevim Burak, queer phenomenology, objects, alterity, violence.

Giriş

Sevim Burak'ın ilk kitabı olan *Yanık Saraylar* yayınlandığında dönemin toplumcu-gerçekçi edebiyat anlayışı doğrultusunda değerlendirilir. İlerleyen yıllarda verdiği eserler de ilki gibi yaşadığı dönemde görmezden gelinir, büyük ölçüde sessizlikle karşılanır. Murathan Mungan (2015), "çizgi dışı olanın, farklı arayışların rağbet görmediği, hatta her türlü bireyselliğin bir sapma olarak değerlendirildiği dönemler" in Türkçe edebiyat eleştirisinin bir refleksi olduğunu belirtir (s.137). Sevim Burak da bu refleksten nasibini almış, *Yanık Saraylar* yayımlandığı dönemin edebiyat kuralları üzerinden eleştirilmiş veya bu kurallara karşı çıkarak değerlendirilmiş/savunulmuştur. Eserleri, yaşadığı dönemde Asım Bezirci, Murat Belge, Memet Fuat veya Selim İleri gibi birkaç kişinin hakkında

yazdığı yazılar dışında rağbet görmemiş, bu yüzden ardında Selim İleri'nin deyişiyle “yok edilmek, yazıda çizide soykırımına uğramak korkusu”yla dolu mektuplar bırakmıştır (2020, s.205). Ancak günümüzde Türkçe edebiyattaki özgün ve önemli yeri tanınmış, metinleri dikkatle okunmaya başlanmıştır. Son dönemlerde biçim-içerik ilişkisini göz önünde bulunduran, bu metinlerin politik imkânlarından bahseden çalışmalar yapılmış, edebiyatı daha bütünlüklü bir açıdan ele alınmıştır. Bugün, Burak'ın yazın evreni “öteki” olanı, madun olanı, insan-dışı olanı anlatması, dille oynaması, onu bozması, okura sürekli yeni anlamlar ve imkanlar sunması, gerçekliği kırarak çoğaltması üzerinden tanımlanır.¹

Mevcut çalışmalarda öykülerdeki insan dışı varlıklar (hayvanlar, eşyalar, mekanlar, makineler) mercek altına alınır. Fakat cansız nesnelere ötekilik ve maduniyet ile ilişkisi irdelenmez. Eşyaların “tuhafliğine” dikkat çekilir: Sevim Burak metinlerinde “insanlar kadar eşyalar da konuşur, insanlar kadar eşyalar da boy gösterir ve neredeyse insanlardan rol çalarlar. Cansız nesnelere birden canlanabilir, eyleme kudretine sahipmiş gibi davranabilirler” (Kayaalp, 2018, s.123). Ancak eşyalar bundan mı ibarettir? Cansız kalmaya devam eden, eylemeyen, işlevselliğini sürdüren nesnelere yok mudur? Veya bu canlanma ve insanlardan rol çalma, nesnelere ve onlarla ilişki kuran öznelere hakkında ne söyler? Sorular ters yüz de edilebilir: Sevim

¹ Selver Sezen Kutup (2019), *Sevim Burak'ta Metinsel Ağ: Ford March'in İnsan Dışı Varlıkları* adlı yüksek lisans tezinde, Sevim Burak yazını hakkındaki mevcut çalışmaların psikanalitik, göstergebilimsel ve postyapısalcı olmak üzere üç başlıkta toplanabileceğini, kendi çalışmasının da posthümanist bir okuma sunduğunu belirtir (s.30). Psikanalitik çalışmalar daha çok yazarın biyografisiyle metinleri arasında bağlantı kurarken, göstergebilimsel ve postyapısalcı bakış metinlerin diline, dil ve içerik arasındaki ilişkiye odaklanırlar. Nilüfer Güngörmüş Erdem'in *Sevim Burak'ın iki hikayesinin uygulamalı psikanalitik açımdan analizi- "sanatçının annesinin kızı olarak portresi* adlı yüksek lisans tezi ve diğer çalışmaları psikanalitik çalışmalara örnek gösterilebilir. Aynı zamanda Seher Özkök'ün *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme* kitabı hem psikanalitik hem de dil üzerinden göstergebilimsel bir okuma sunar. Başta *Postyapısalcı Bir Edebiyat Kuramı: Sevim Burak Edebiyatında Tekillik Düşünüri* kitabı olmak üzere, Mustafa Demirtaş'ın çalışmaları ise Burak'ın eserlerini postyapısalcı kuramlar çerçevesinde değerlendirir. Bu listeye Bedia Koçaçoğlu'nun yazarın hayatını ve eserlerini kapsamlı bir şekilde tartışan *Aşkın Şizofrenik Hali: Sevim Burak* çalışmasını eklemek mümkün. Bu çalışmalara ek olarak çeşitli akademisyen ve eleştirmenlerin katkı sunduğu *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar* (haz. Özge Şahin) ve *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası* (haz. Mustafa Demirtaş) kitapları Sevim Burak yazını hem biçim hem de içerik açısından eleştirel bir biçimde ele alan metinler içermektedir.

Burak'ın metinlerinde insanların nesneleşip cansızlaştığı, eyleme kudretlerinin yara aldığı anlardan bahsedilemez mi? Ya da özneliklerini yitiren karakterlerin eşyayla ve düzenle ilişkisi nasıl kurulur? Bu eşyalara biçim, dil ve içeriğin üçünü de içerecek şekilde bakmak Sevim Burak yazınının edebi mahiyeti ile politik imkanlarına dair yeni pencereler açacak, yeni sorular oluşturacaktır. Bu yüzden bu yazıda, *Yanık Saraylar*'daki eşyaların karakterler tarafından nasıl tecrübe edildiğine bakmak amaçlanmaktadır. Böylece farklı eşya tecrübelerinin karakterlerin kimliklerini, dolayısıyla ötekiliği anlatmaya dair sunduğu ima ve imkânları analiz edilecektir. Bütün bir Sevim Burak külliyatını tartışmak bu makalenin sınırlarını aşacağı için yazı tek bir eserle sınırlandırılmıştır. *Yanık Saraylar*'ın seçilmesinin sebebi ise Burak'ın ilk eseri olmasıdır. Dolayısıyla Burak'ın yazın evreninin başlangıç noktası olarak *Yanık Saraylar* incelenecek, bu kitapta toplanan öykülerdeki eşyalar ve karakterler tartışılacaktır.

Kuramsal Çerçeve: Fenomenolojik Yaklaşım ve Queer Bakış

Yanık Saraylar'daki “insanlardan rol çalan” eşyaları ve onları kullanan, onlarla ilişkilenen karakterleri incelemek için nesnelere nasıl görüldüğüne, karakterler tarafından nasıl algılandığına bakılmalıdır. Bu da fenomenolojik bir okumayı gerekli kılar. Fenomenlere, dolayısıyla eşyanın kendisine, algı ve duyum ile bilinebilecek olana bakan bu yöntem sayesinde metinlerdeki nesnelere birer gösterge olmanın ötesinde tartışabiliriz. Nesnelere, metinlerde var olma şekilleri ve görünme biçimleri üzerinden inceleyebiliriz. Martin Heidegger (2008) “fenomen” kavramını açıklarken varlıkların kendilerini farklı tarzlarda, hatta olduklarından başka bir şey gibi, diğer bir deyişle olmadıkları bir şey gibi gösterebildiklerini belirtir (s.29). Bu -miş gibi görünme hali, edebi düzlemde kurgulanan eşyaların birer sembol/gösterge olmanın ötesinde anlamlar taşıdığına da delalet eder. Çünkü bir eşya, doğrudan gönderme yaptığı varlık olarak değil, başka bir biçimde hareket etmektedir. Örneğin, bir kalem yazma gereci olarak metinde yer almak yerine tokaymış gibi davranabilir. Merkezde olan nesnelere nasıl görünüp ne yaptıkları, kendisiyle ilişki kuran özne tarafından nasıl algılandıklarıdır. Bu noktada,

eşyaların varlıklarının veya görünümünün ilişkisel olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir. Dolayısıyla hikayelerdeki nesnelere varlığını anlamlandırmak için nesnelere ilişkiler, karakterlerle olan etkileşimlerine bakılmalıdır.

Mezkûr ilişkiler ve etkileşimlere bakmak için fenomenolojiden bir adım öteye geçip queer tartışmalardan da destek alınmalıdır, çünkü nesnelere veya öznelere ilişkiler, hatta nesnelere görünme şekilleri de belirli söylemler tarafından çevrelenmiştir. Bu ilişkiselliğin barındırdığı bilgi pratiklerini ve iktidar yapılarını açığa çıkarmak, onları çevreleyen söylemleri yapı sökümü uğratmak için queer teoriden faydalanılabilir (Rodemeyer, 2017, s.330). Rodemeyer (2017), fenomenolojik yaklaşım ile eleştirel queer bakışın birlikte kullanıldığı bir yöntemde bireysel duyum ile söylemin beraber değerlendirilebileceğini, böyle bir yöntemin tercih edilebileceğini belirtir (s.331). Queer teori, yalnızca norm dışı kabul edilen cinsel pratikleri ve kimlikleri odağına alarak normu (heteronormativiteyi) sorgulamaz. Queer kelimesinin kendisi “garip, tuhaf, yamuk gibi anlamlara” gelirken, “*Queer* kuramının merkezinde de acayip, tuhaf, yamuk, anormal, iğrenç, aşağılık olana; normatif olanın dışında kalana; bu alanın dışında bırakılana; normu ihlal edene bir gönderme ve bu ‘kötüyü’, ‘anormali’ yeniden anlamlandırma imkânı” yatmaktadır (Yardımcı ve Güçlü, 2013, s.17). Zaten queer teorisinin oluşmasına gey ve lezbiyen çalışmalar kadar, yirminci yüzyılda yapılan post-yapısalcı çalışmaların sabit ve verili görülen kimlikleri sorgulaması ve konumlandığı merkezi parçalaması da katkı sağlamıştır (Jagose, 2010, s.77-78). Bu yazıda da queer kavramı norm dışı olanı, “normal” olarak kabul görmeyeni, sistem ve dolayısıyla dil içerisinde tanımlan(a)mayı anlatmak için kullanılacaktır.

Sara Ahmed (2006) de *Queer Phenomenology* kitabında queer kavramını hem norm dışı olanı hem de heteronormativite tarafından dışlanan cinsel kimlikleri ve pratikleri tanımlamak için kullanır. Fenomenolojinin maddeselliği ve nesnelere ilişkileri açıklamak için başvurduğu yönelim kavramı üzerinden bedensel, mekânsal ve toplumsal olanın iç içe geçmişliğini tartışır.² Böylece queer olanla uyum

² Metnin orijinalinde kelime “orientation” olarak geçer. Kelimenin hem yönelim hem de uyum sağlama anlamı vardır ve Sara Ahmed tarafından iki anlamıyla da kullanılır. Bu metin içerisinde de hem yönelim hem de uyum olarak, bağlam doğrultusunda kullanılacaktır.

sağlama arasındaki bağlantıyı sorgular. Sara Ahmed, nesnelere ilişkilerin bedenlerin dünyaya uyum sağlamasına yaradığını ancak eşyaların işlevselliğini yitirdiği, queerleştiği noktada öznelere de uyumsuzlaştığını söyler. Üstelik bazı bedenler -norm-dışı olanlar- diğerlerine göre daha az içerilirler, dolayısıyla daha uyumsuzdurlar. *Queer Phenomenology*, nesnelere ilişkiler ile kimlikler arasındaki rabıtaya işaret ettiği için önemlidir. *Yanık Saraylar*'daki eşyaları ve onların politik imkânlarını tartışmak için de verimli bir kaynaktır. Bu yüzden, *Yanık Saraylar*'daki öykülerin eşyaları, özellikle Sara Ahmed'in queer fenomenoloji tartışmasından faydalanılarak düşünmek mümkündür. Özellikle bütün bu nesnelere temsiline queer imkânları, özne ve öteki olmaya dair politik imaları bulunur. “Sedef Kakmalı Ev,” “Yanık Saraylar” ve “Ah Ya Rab Yehova” öyküleri üzerinden önce eşya ile düzen arasındaki ilişki incelenebilir. Bu nesnelere işlevselliklerini yitirmeleri karakterlerde uyum ve öznellik kaybına sebep olur. Böylece eşya-düzen ilişkisi bağlamında eşyanın “ötekilik” kavramını ve kavramın şiddetle bağlantısını temsil etmeye olanak sağlar.

***Yanık Saraylar*'da Eşyanın Çift Temsili ve Düzenin İnşası**

Yanık Saraylar'daki öykülerde hem canlanan ve eyleyen eşyalar hem de yalnızca meta olarak var olan, imgesellikle yüklenmemiş, dolayısıyla okurun dikkatini çekmeyip gözden kaçan nesnelere vardır. Diğer bir deyişle, tek bir eşya temsiline bahsedilemez. İki farklı eşya formu için iki farklı dil, iki farklı anlatım biçimi kullanılmıştır. İkinci grupta bahsedilen, dikkat çekmeyerek gözden kaçan nesnelere bilhassa “Ah Ya Rab Yehova”³ öyküsünde görünürler. Kitapta topl-

³ “Ah Ya Rab Yehova” metni Zembul Allahanatı'nın mezar taşı yazısıyla açılır ve bu bölümde abisi İsrail Allahanatı'nın Zembul'u ölüm döşeginde ziyaret edişini, Zembul'un Yahudi iken din değiştirip nikahlanmadığı Bilâl Bey'den çocuk sahibi olduğunu anlatır. Ardından “Bilâl Bey'in Not Defteri” kısmıyla devam eden öyküde Bilâl Bey'in gün içerisinde yapıp ettikleri, babasının ölümü ve topuğuna batan iğnenin kalbine doğru ilerleyiş karakterinin kendisi tarafından aktarılır. Öykü, iğnenin yolculuğu ve Bilâl Bey'in evin bodrumuna biriktirdiği gaz tenekelerini ateşe vermesiyle son bulur. *Yanık Saraylar*'daki öykülerin çok-anlamlılığını ve girift yapısını göz önünde bulundurunca “Ah Ya Rab Yehova”nın burada sunulan özetinin mümkün versiyonlardan biri olduğunu belirtmekte fayda var. Versiyon ihtimallerinin ve imkanlarının çokluğu, metin içerisinde sunulacak diğer hikâye özetleri için de geçerlidir.

nan diğer öykülerden farklı olarak “Ah Ya Rab Yehova” çift dilli, çift anlatıcılı, dolayısıyla bedensellikleri/maddesellikleri farklılaşan iki evrenli bir öyküdür.

Öykünün biçimsel ve psikanalitik okumalarında, giriş bölümündeki üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve sonrasındaki “Bilâl Bey’in Not Defteri” kısmı üzerinden Bilâl Bey’in dillerinin farklılığına odaklanarak bu öykünün çift dilli olduğu aktarılır. Öyküleri psikanalitik bir okumaya tabi tutan Nilüfer Güngörmüş Erdem “Tevrat dilinin yanında, günce biçiminde yazılmış kısımlarda Müslüman Osmanlı dil ve ifade tarzının yansıtıldığını görürüz. (...) Tevrat diliyle günce tarzını bir arada kullanarak, anne ile babayı dilsel ve sessel bakımdan da bir araya getirmiş gibidir” der (2015, s.33). Güngörmüş Erdem’in çift dillilik vurgusu düzenle kurulan ilişkiye dair söyledikleri açısından önemlidir. Her ne kadar Güngörmüş Erdem neden bu iki dilin beraber kullanılmasını anne ve babanın bir araya getirilişi olarak yorumladığını açıklamasa da Bilâl Bey’in güncesinde kullandığı dilin eril bir dil olduğunu söylemek mümkündür. Bu dil erildir çünkü Bilâl Bey dili bozmadan, gramer kurallarına uygun olarak kullanır.⁴ Aynı zamanda onunki duygu barındırmayan, ilişki kurduğu nesnelere duygusal yatırım yapmayan bir dildir. Babasının ölümü, gündelik hayatında kullandığı eşyalar veya insanlarla ilişkileri mesafeli bir üslupla dile getirilir. Zembul’le kavgalarını dahi bu mesafeyi bozmadan, ancak Zembul’u suçlayarak aktarır. Sevim Burak’ın eserlerinde dilin kullanımıyla toplumsal düzeni sorgulama ve sarsma arasındaki ilişkiyi inceleyen Seher Özkök, öykünün büyük bir bölümünü oluşturan Bilâl Bey’in notlarında “simgesel dilin parodisi”nin yapıldığını, “öyküde her ayrıntı[nın] Osmanlı kültürünün son temsilcilerinden olan bir erkeğin cumhuriyet düzeni içinde biçimlenen bakış açısı ve dili ile aktarıldığını” (2014, s.95) söyler. Bu tarzın “Tevrat’ın dili kullanılarak gerçekleştirilen öyküye girişten” farklı olduğunu, Bilâl Bey’in notlarındaki dilin şiirsel olanın yıkıcılığına sahip olmadığını belirtir

⁴ Kristeva, babayla ilişkilenen sembolik dilin aksine anneyle ilişkilendirilen semiyotik dilin kuralları bozan, avant-garde, şiirsel olduğunu belirtir. Bkz. Kristeva, “Revolution in Poetic Language”, *The Kristeva Reader* içinde. Kristeva’nın kuramsal ve kavramsal tartışması bu yazının sınırlarını aşacağından “Ah Ya Rab Yehova”nın semiyotik ve sembolik dil kullanımını metnin içerisinde incelememiştir. Konuyla ilgili daha detaylı bir inceleme için bkz. Seher Özkök, *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak’ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*.

(2014, s.87). Diğer bir deyişle Bilâl Bey'in eril dili düzene, sisteme uyum sağlarken üçüncü tekil şahıs anlatıcının şiirsel dili onun zıddında konumlanan, yıkıcı bir dildir. Bu iki farklı dil ve ilişkilendikleri düzen kurma/yıkma ilişkileri göz önünde bulundurulduğunda, öykü evreninin iki farklı biçimde inşa edildiği söylenebilir. Bir yanda Bilâl Bey'in katı, soğuk dünyası; diğer yanda ise Zembul'u ve mahalledeki diğer Yahudileri içerisine alan müphem ve şiirsel olan vardır. Her ikisinde de dille beraber eşyanın temsil biçimi ve cismani olanla kurulan ilişkinin mahiyeti değişir. Bu değişim, zıtlığın oluşmasına, okurun bu evrenler karşısında pozisyon almasına katkı sağlar.

“Ah Ya Rab Yehova”da Bilâl Bey notlarında düzenli olarak satın aldığı şeyleri not eder, yiyip içtiklerini uzun uzun anlatır. Not defterine ilk olarak 5 Eylül 1930 gününü yazar ve ilk söylediği şey zamana ve alışverişe dairdir: “Zembul bu gece hastalandı. Bu sebepten geç kalktım. Saatim durmuştu. İskeleye kadar inip saatimi ayar ettim. Sonra kasap dükkanına uğrayarak yarım kilo kıyma 250 gram kebablık et aldım” (Burak, 2016, s.61). Eylemlerini herhangi bir duygu veya düşünce belirtmeden kayda geçen karakterin bahsettiği tek şey metaldır. Kıymanın, etin miktarı; eylemlerinin sırası, zamanı ve gerekçesi önemlidir. Onlara hiçbir kişisel yatırım yapmaz. Hatta zaman dahi Bilâl Bey'in dili aracılığıyla, saat üzerinden maddelleştirilmiştir. Bilâl Bey ayağına iğne battığını söyleyene kadar gerçekleştirdiği her eylemi hiçbir duygusal yatırım yapmadan, bir çeşit günü tüketme hali olarak aktarır. Zaten öykünün dili ve hatta Bilâl Bey'in not alma biçimi de iğnenin yolculuğunun anlatılmasıyla beraber değişecektir. Bilâl Bey iğneyi vücudunda gezen bir şey olarak tecrübe etmeye başladığında (iğnenin gerçekten gezip gezmediğinden bağımsız olarak) nesnelere ve yaşadıklarına bakışı, dolayısıyla üslubu da düzensizleşir. Tarihlendirilmiş, rasyonel ve kurallı cümlelerden oluşan notlar yerini daha düzensiz, zaman zaman sanrılı bir anlatıya bırakır. Ancak iğneden önceki anlatısına ve bahsedilen zamanı tüketme eylemine, işlevinden ibaret olan eşyalar, satın alınan metalar eşlik eder. Anlatının bu kısmında eşyalar, dil kullanımıyla da uyum gösterecek şekilde somut, göstereni net göstergeler olarak metne girer. Ekonomik, sosyal veya kültürel düzeni imleyen, hatta onu oluşturan unsurlar olarak temsil edilirler.

Aynı öykünün üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından, şiirsel bir dille aktarılan girişinde İsrail Allahanati; din değiştirmiş, evlenmeden Bilâl Bey’le beraber yaşamış ve onun çocuğunu doğurmuş kardeşiyle konuşur. Ona “Bize niye yüz çevirdin? Ananı, atanı, kardeşlerini, evini, sandığını, tunç ve demir eşyayı, sana ait olanların hepsini niye bıraktın” (Burak, 2016, s.60) diye sorar. İsrail’in saydığı, terk edilmiş şeyler arasında hem “ana,” “ata,” “kardeşler,” dolayısıyla duygusal, sosyal ve insani bağlarla bağlanılan kişiler vardır. Hem de “ev,” “sandık,” “tunç ve demir eşya” gibi aslında maddi olan, Bilâl Bey’in anlatısında tüketilen/metalaştırılan materyallerin var olduğu dünyaya ait olan eşyalar vardır. Ancak eşyalar ve kişilerin hepsi “sana ait olanlar” denilerek tek bir kategoride birleştirilmiş, sahip/ait olma kavramları üzerinden bağlanılan, duygusal yatırım yapılan nesnelere olarak inşa edilmişlerdir. Zembul’un din değiştirerek terk ettiği şeyler arasında nesnelere de sayılması, objelerin maddi veya manevi değeri olan bir cisim olmanın ötesinde bir geleneği, bir topluluğu, bir değerler bütünü de temsil ettiğini gösterir. Ayrıca meta olan kuru, duygusuz, kurallı ve eril bir dille, bozulmamış/oyanmamış bir Türkçeyle anlatılırken; geleneği ve insani olanı gösteren şiirsel, oyanmış, düzensiz bir dille temsil edilir. Bu noktada meta olanın düzeni temsil ettiği, düzene işaret ettiği; işlevinden veya maddeselliğinden arındırılmış olanın ise bu düzenin çerperinde veya dışında kalana, duygusal veya bireysel olana gönderme yaptığı söylenebilir. Çünkü ilki Müslüman-Türk-erkek olan Bilâl Bey’in dünyasına aitken diğeri kendi cemaatinden uzağa düşmüş, Yahudi bir kadının dünyasında var olur.

Her iki karakterin eşyalar üzerinden kurulan dünyası ve bu dünyaları çevreleyen söylemler iki toplumsallığa işaret eder. Bu işaret etme hali minör edebiyat kavramı doğrultusunda tartışılabilir. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, minör edebiyatın üç özelliğini “dilin yersizyurtsuzlaşması, bireyselin dolaysız-siyasal olana bağlanması ve sözcelemin kolektif düzenlenişi” olarak belirler (2001, s.28). Dolayısıyla geleneksel kullanımı ve konvansiyonları yıkıp sınırları zorlayan bir dil üzerinden aktarılan bireysel hikâye aslında siyasal olanı anlatır ve böylece “yazarın tek başına dile getirdiği şey zaten ortak

bir eylemi oluşturur” (2001, s.27). “Ah Ya Rab Yehova”da da özellikle Zembul’un ve mahallenin diğer Yahudi unsurlarının dünyası anlatılırken kullanılan dil tekrarlayan, anlamlandırılmayı ve göstergeselliği reddeden, dolayısıyla yerleşikliği bozulan, “yersizyurtsuzlaşmış” bir dildir. Mustafa Demirtaş, “Sevim Burak’ın Minör Edebiyatı” adlı yazısında “Zembul’un bütün Yahudi tanıdıklarının, metnin ilerleyen bölümlerinde, Bilâl Bey üzerinde bir baskı yaratmaya başladığı”nı, böylece “bireysel tarih ile toplumsal tarih[in] iç içe geç[tiğini]” söyler (2015, s.18). Bilâl Bey üzerinde yaratılan bu baskı, mekânın ve mekânı oluşturan nesnelere Bilal Bey tarafından deneyimlenme şeklini de değiştirir. Baskıyla beraber Bilâl Bey düzenle olan ilişkisi zedelenir, ev ve eşyalar hasmane görünür. Öykünün sonunda evi yakması da bu hasımlıktan kurtulma, düzenle yeniden ilişkilene çabası olarak okunabilir. Dolayısıyla “Ah Ya Rab Yehova”daki bu ikili dünya düzen tarafından içerilen Bilâl Bey ve onun ötekisi olarak damgalanan Zembul Hanım ve Zembul Hanım üzerinden gösterilen Yahudi azınlıklara işaret ederek, metinde siyasal ve kolektif bir zemin açar. Burada önemli olan yalnızca dilin değil, bu dil tarafından çevrelenen eşyaların da aynı ikiliği göstermesidir. Zembul’un minör oluşu, çeperde konumlanışıyla uyumlu bir şekilde etrafındaki nesnelere de gösterdiği imgeler olarak yer almıştır. “Öteki”nin dünyası yalnızca dilin minör kullanımı veya karakterler üzerinden değil; eşyaların düzenin dışına çıkarak kendi başlarına varoluşları, kendi sınırlarını zorlamaları, hatta yersizyurtsuzlaşmaları üzerinden de gösterilir.

Eşyanın temsilinin gösterdiği olması ve metinlerde konumlanışının yersizyurtsuzlaşması, ikili bir dil kullanımının olmadığı öykülerde ötekilik durumuna işaret etmek açısından önemlidir. Diğer öykülerde düzen tarafından içerilen öznenin ve öznenin düzenin dışında kalan ötekisinin dünyaları aynı yersizyurtsuzlaşmış dille anlatılır. İçerilme ve dışlanma durumlarını aktaran, eşyalarla kurulan ilişkilerin değişmesi, eşyaların öykülerde var olma biçiminin farklılaşmasıdır. Eşya, düzeni kuran unsur olarak “Sedef Kakmalı Ev” veya “Yanık Saraylar” öykülerinde de kullanılır. Her ne kadar “Ah Ya Rab Yehova”daki gibi ikili bir dilden bahsedilemese de bu hikâyelerde de nesnelere varlığı ve onlarla kurulan ilişkiler karakterlerin farklı

dünyalarını imler. Örneğin “Yanık Saraylar”⁵ Daktilo Kadının düzenine girişini anlatarak başlar:

DEMİR KAPIDAN GİRDİLER

YEŞİLKÖY

YOL

KADIN

Uğraş düzeninin koridorlarından geçtiler

Artları sıra yürüdü

Odalar

Pencereler

Birbirini arayıp buldular

Tüm ayrıntılarıyla...

Kapılar

Anahtarlar

Kilitler

Yerine takıldı

Kuruldu

Çalışma Yüzeyi (Burak, 2016, s.25)

Anlatıcının “uğraş düzeni” olarak adlandırdığı dünya eşyalardan, katı nesnelere oluşur. Karakterlerin müphem bir mekândaki bedenselliği, oradaki hareketleri özellikle eşyalarla beraber görselleştirilir. Mekâna ve bu mekândaki hareketliliğe eşyalar (“kapılar, anahtarlar ve kilitler”) eşlik eder. Üstelik bütün bu unsurların bir araya gelmesi “çalışma yüzeyi”nin kurulmasını sağlar. Bu yüzden “Yanık Saraylar”daki düzen, kapitalist olarak adlandırılabilir bir iş/maddiyat düzenidir. Öykünün girişinde kullanılan ve öykü boyunca tekrarlanan “YEŞİLKÖY,” “YOL,” “KADIN” ifadeleri öykünün ikinci katmanına, Daktilo Kadına ait olan anılara işaret ederler. Yazının devamında bu ikinci katmandaki eşyalara daha detaylı değinilecek olsa da “uğraş düzeni” ve “Yeşilköy”de var olan eşyaların işlevsellik açısından farklılaştığını baştan belirtmekte fayda var. Uğraş düzeni-

⁵ “Yanık Saraylar” öyküsü “uğraş düzeni” ile ana karakter olan Daktilo Kadının Yeşilköy hatıraları arasında zikzaklar çizer. “Uğraş düzeni” içerisinde kadının çalışma hayatı ve düzeni ve iktidarı temsil eden Baron Bahar ile ilişkisi anlatılırken, Yeşilköy hatıralarında kadının sarayda, Fulya Teyze ile yaşadıkları, kimsesiz kalıp onun tarafından büyütülmesi ve sarayın yanarak yok oluşu işlenir.

nin nesnelere birer kelimeyle, yalnızca kendilerinin gösterenleriyle öyküde yer alırken öykünün devamında, Yeşilköy'e ait olan eşyalar hakkında daha uzun cümleler kurulacaktır. Dolayısıyla "Ah Ya Rab Yehova"daki Bilâl Bey'in duygusuz, kuru diliyle "uğraş düzeni"nin yalın nesnelere arasında bir ortaklık kurmak mümkündür. İkisinde de nesnelere duygusal bir yatırım yapılmaz. Nesnelere maddi değere sahiptirler veya maddi değer üretim sürecine dahil olan varlıklar olarak yer alırlar. Kendilerini ifade eden kelimeler dışında onları metinde var eden, niteleyen veya karakterlerle ilişkilerini yansıtan herhangi bir unsur yoktur. Diğer bir deyişle, Bilâl Bey veya Baron Bahar'la ilişkilendirilen ve salt maddeden oluşan bu düzenlerde eşyalar bireysel veya çoğul anlamlar üreten imgeler olarak işaretlenmezler. Onun yerine işlevselliklerini hatırlatacak şekilde var olurlar. Her ne kadar "uğraş düzeni"ni anlatan dil kesik satırlar, büyük-küçük harf kullanımı gibi hamlelerle yersizyurtsuzlaşmış olsa da o düzeni oluşturan eşyalar net gösterenler tarafından göstergeselliğe, dolayısıyla dilin kurallı ve sembolik kullanımına uygun bir biçimde metinlere yerleşir.

Queer Nesnelere, Çözülen Bedenler ve Uyumsuz Ötekiler

Sevim Burak'ın metinlerinde görülmeyen, dikkat çekmeyen, incelenmeyen nesnelere Bilâl Bey'in veya Baron Bahar'ın dünyasına ait olan eşyalardır. Ertelenen veya birbirine eklenen göstergeler kullanılmadan aktarılan bu eşyalar; bir meta olarak var oldukları, belirli bir işlevsellik barındırdıkları veya anlatı düzleminde kendi başlarına hareket etmedikleri için çalışmalarda yakından incelenmemişlerdir. Çünkü onlar birer araç-gereçtir. Heidegger, "nesne" kavramının pragmatik karakterini merkeze alır ve nesnelere "gereç" olarak adlandırır (2008, s.70-71). Dolayısıyla nesnelere temel özelliği işlevsellikleri, araçsallıklarıdır. Ancak gereçler işlevselliklerini yitirdiklerinde, işe yaramaz hale geldiklerinde göze çarparlar. Gerecin işe yaramazlığı veya noksanlığı, ona olan aşinalığımızı zedeler ve gerecin ne için ve nasıl işe yaradığını, nesnenin kendi özelliklerinin (neler) olduğunu ancak o zaman anlarız (Heidegger, 2008, s.75, 77). Heidegger,

varlığı çevreleyen-dünyanın kendisini bu şekilde bildirdiğini açıklarken, Bill Brown (2001) ise -Heidegger'den de faydalanarak- nesne ("object") ve şey ("thing") arasında bir ayrım yapar. Nesnelere şeyliğini işlevselliklerini yitirdiklerinde anlamaya başladığımızı ve nesnelere kendilerini eşya olarak öne sürdüklerinde hikâyenin nesne-özne ilişkisi haline geldiğini söyler (Brown, 2001, s.4). Dolayısıyla bir cansız varlığı ancak işimize yaramadığında, Brown'ın kavramsallaştırmasını kullanacak olursak bir "şey"e dönüştüğünde fark eder ve onunla nesne-özne ilişkisi kurarız. Sevim Burak'ın öyküleri için de bu ayrım geçerlidir. Bilâl Bey'in bahsettiği, kullandığı, tükettiği nesnelere ve "uğraş düzeni"nin eşyaları, Daktilo Kadının hatırladığı fincan veya Bilâl Bey'in topuğuna batan iğne gibi dikkat çekmez. Haklarında onlar kadar konuşulmaz veya anlamları hikâyelerdeki diğer eşyalar kadar irdelenmez. Fakat bu işlevsel, dikkat çekmeyen halleriyle düzenin varlığına ve karakterlerin düzenle uyumuna işaret ederler. Sistemi oluşturan unsurları, anları, söylemleri görünmez kılarlar. Ancak işe yaramayı bıraktıkları veya amaçları dışında bir durumda kullanıldıkları/var oldukları anda okur tarafından fark edilirler. Bu sayede nesnelere, onlarla ilişki kuran insanlar ve bu insanların gerçeklikle bağı görünür olur. "Ah Ya Rab Yehova"daki iğnenin, dikmiş dikmeye veya iki parçayı birbirine tutturmaya yarayan bir araç olmaktan çıkıp Bilâl Bey'in vücudunda dolaşan bir "şey"e dönüştüğünde fark edilmesi gibi. Bu yüzden "normal" olan bu nesnelere şeyleşerek, queerleşerek sapmanın, tahrifin veya kopuşun varlığını görünür kılarlar. Ayrıca bozuldukları/değiştikleri anların işaretlenmesiyle beraber queer olana, öteki olana işaret ederler.

Yanık Saraylar'da dikkat çeken nesnelere, Kayaalp'in "insanlardan rol çalarlar" dediği eşyalar, işlevselliğini yitirip başka niteliklerle ön plana çıkan cisimlerdir. "Yanık Saraylar"da Daktilo Kadının geçmişini hatırladığı anlarda gösterilen eşyalar bu değişimin örnekleridir ve metnin temel imgelerinden olan fincana dair bir sahnede, eşyanın dönüşüp düzenin dışına çıkması, queer bir nesneye evrilmesi açıkça gösterilir:

BİR YAZ GÜNÜYDÜ FAKAT HER TARAF KARANLIKTI. Fulya Teyze'm balkonda oturuyordu. Elindeki fincanla aramda bir bağlantı oldu. Gözlerimi fincandan ayıramıyordum. Fulya Teyze'min kırmızı

tırnaklarıyla fincana hafif hafif vurduğunu gördüm. Fincandan çın çın sesler çıkmaya başladı. Fincanı kırmızı tırnaklı pençelerden kurtarmak istiyordum. Çın çın çın çın. Fulya Teyze'min tırnakları, fincanın ince derisinde çizikler, yaralar açmaya başladı. Çın çın çın. (...) Fincan, beni çağırıyor, sesleniyor, onu alamıyordum Fulya Teyze'den.

O, canlı bir varlıktı

O, tılsımlı bir oyuncaktı

Çocukluk günlerimin sesiydi

Çocukluğumun en büyük hastalığıydı...

(...) *Günlerce*, Fulya Teyze'min anlamadığı, bir dil konuşmaya başladım (Vurgular metne ait) (Burak, 2016, s.37)

Alıntılanan sahnede Daktilo Kadın, çocukluğundan bir sahneyi aktarır ve Fulya Teyze'nin bir fincanla bir şeyler içtiği an, kadın ile teyzenin tuttuğu fincan arasında “bir bağlantı” olmasıyla değişir. Fincan artık bir şeyler içmeye yarayan bir nesne olmaktan çıkar, “*canlı bir varlık*,” “*tılsımlı bir oyuncak*” olur. Hatta tırnakların “fincanın ince derisinde çizikler, yaralar açmaya başla[ması],” fincanın Daktilo Kadını “çağırıyor, sesleniyor” olması onun insani özellikler edinmeye başladığını, Kayaalp'in bahsettiği “eyleme kudretine sahipmiş gibi davranan[n]” (2018, s.123) eşyalardan biri olduğunu gösterir. Bu noktada artık metin queer bir alanda, norm dışında kalan ve tanımlaması zor nesnelere düzleminde ilerler. Sara Ahmed (2006), bedenlerin erişimlerindeki nesnelere yönelimleriyle şekil aldığını tartışırken (s.2), onların yönelimini (“orientation”) zamanı ve mekânı kaplama biçimlerinin belirlediğini ve bedenler arası mad-di/cismani ilişkilerin sonucunda “fark”ların oluştuğunu söyler (s.5). Dolayısıyla bir bedenın yönelmesini, uyum göstermesini sağlayan, zaman ve mekân içerisinde var olma biçimidir. Ancak bu zaman ve mekân içerisinde diğer nesnelere kurduğu ilişkiler onu bir özne olarak var ederken, aynı zamanda diğer bedenlerle arasındaki farkları da işaretler. Burada da Daktilo Kadının yönelimini fincanla kurduğu ilişki belirlemiş, fincanın değişimi karakterin değişimini ve farklılaşmasını tetiklemiştir. Öncesinde, “Akşamları, temiz yatağıma uzandığımda, vücudumdan bir türlü ayrılmayan ahşap parçalar Fulya Teyze'min eviydi. Ben de Saray'ın eşyalarından bir parça gibiydim” (Burak, 2016, s.35) diyen karakter bu uyumunu yitirmiş, evle bir bütünlük içinde olduğu, daha huzurla bahsettiği bir halden tekinsiz,

hatta bir nebze dehşetli bir duruma geçer. Kadının “Günlerce, Fulya Teyze'min anlamadığı, bir dil konuşmaya başladım” demesi, fincanla kurduğu ilişki doğrultusunda kendisinin de değiştiğini gösterir. Konuştuğu dil, dolayısıyla kendini ifade etme biçimi, Fulya Teyze'yle ilişkisi (anlaşabildikleri bir düzenden anlamadıkları bir düzene geçmeleri) ve kimliği başka bir şekil almıştır. Burada konuştuğu dilin anlaşılmayan bir dile dönüşmesi ile fincanın “çocukluk günleri[n] in sesi”ne dönüşmesi arasındaki ilişkiyi de irdelemek gerekir çünkü fincanın işlevselliğini yitirip şeyleşmesi üzerine kurulan ilişki kadının “fark”ını, uyumsuzluğunu inşa eden unsurdur.

Yanık Saraylar'daki öykülerde inşa edilen farklar, metnin politik imkânlarının soluklandığı, öteki olmaya dair anlatıların oluştuğu noktalarıdır. Değişen nesne ilişkileri, karakterin uyumunun bozulmasına, dolayısıyla uyumsuzluğa neden olur:

Bedenin uyumsuzluğuna, diğer nesnelere yanı sıra bir nesne olmasına sebep veren şey içerilmenin zayıflamasıdır. Basit anlamda uyumsuzluk, nesneye dönüşmeyi de içerir. Bedenin nesne halini aldığı bu noktada, Fanon'un siyahi beden fenomenolojisi başlar. Dolayısıyla, uyumsuzluğun eşitsiz bir şekilde dağıtıldığını öğreniriz: bazı bedenlerin dünyaya katılımları, diğerlerine göre daha çok krize sürüklenir. Bu bize, dünyanın kendisinin, bazı bedenleri sıradan deneyimin dış çizgileri olarak aldığı için, bu bedenlerde diğerlerinde olduğundan daha fazla içerildiğini gösterir (Ahmed, 2006, s.159)⁶.

Ahmed, Fanon'un ırk temelli fenomenolojisine de atıfta bulunarak bedeninin uyumsuzluğunu özne pozisyonundan nesne pozisyonuna geçmek olarak adlandırır. Buna göre kişiler/şeyler düzen tarafından içerilmediklerinde şeyleşir ve yönelimlerini kaybederler. Bu noktada Fanon ve diğer feminist, queer veya ırk odaklı yaklaşımlar gösterirler ki uyumsuzluk veya içerilme eşit olarak dağıtılmaz. Bazı bedenler, diğerlerine göre daha fazla düzenin dışına itilir, düzen tarafından içerilmeyerek uyumsuzlaştırılır. Dolayısıyla bazı bedenlerin dünyaya daha fazla uyum sağlamasına ek olarak; dünya da, bu bedenleri “sıradan deneyimin” yüzeyi olarak aldığı, on-

⁶ Aksi belirtilmediği takdirde, bu metinden yapılan alıntıların İngilizceden Türkçeye çevirisi bana aittir.

ları norm kabul ettiği için onlarla daha çok ilişkilendirilir. Örneğin eril olan norm kabul edilip düzenle ilişkilendirilirken, eşzamanlı olarak ataerkil bir dünyadan da bahsedilir. Düzenler ve bedenler karşılıklı olarak birbirlerini yönlendirir ve içerirler. Ahmed'in bu argümanı Sevim Burak öykülerindeki "ötekilik" pozisyonlarını anlamak için önemlidir. Canlanan eşyalarla, konuşan fincanlar ve hareket eden mobilyalarla ilişkilenen karakterler bir şekilde toplumun dışında bırakılmış, dolayısıyla kendileri de şeyleşmiş "öteki"lerdir. "Yanık Saraylar"daki Daktilo Kadın hem "ANA TARAFINDAN ERMENİ KUMANDANI ANTRANİK'E" dayandığı için (Burak, 2016, s.32) hem de Baron Bahar'ın temsil ettiği eril/kapitalist düzende, para kazanarak var olmaya çalışan bir kadın olduğu için düzenin dışında kalır. Eril, kapitalist veya ulus-devlet düzeni tarafından içerilmez. Fincanla arasında bağlantı oluştuktan sonra uyumsuzlaşması, bir anlamda kaybolması ve bunun sonucunda anlaşılmayan bir dil konuşması da bu ötekilik pozisyonunu gösterir. Kadının; "Bazı, ana tarafı[n]ın, aile[sin]in, Büyük Kumandan ANTRANİK'le nehirden geçerken boğulduklarını, ayaklarından birbirlerine kalın zincirlerle bağlı olduklarını, ZAP Nehri'nin sularının soğuk ve çok kötü olduğunu" düşünmesi (Burak, 2016, s.35) ötekilik imasının en görünür olduğu andır. Karakter kendi geçmişini tahayyül ederken bir sürgün, esaret ve zulüm/şiddet görüntüsü çizer. Sıklıkla azınlıklarla ilişkilendirilen belirli bir coğrafyadan ("ZAP Nehri") bahsetmesi de tarihsel ve politik düzlemde bir ötekiliğin, derin anlamları ve yaraları olan bir dışlanmışlığın ima edildiğini gösterir. Bütün bu anlatı, gösterge ve imalara imkân sağlayan ise düzenin dışında kalan queer nesnelere ve karakterin onlarla kurduğu ilişkilere dir.

Dünya tarafından içerilmemenin, bedenlerin eşitliksiz bir biçimde uyum sağlamasının ve uyumsuzluk sonucunda şeyleşmenin farklı bedenler tarafından nasıl tecrübe edildiği de önemlidir. Düzen tarafından içeren Baron Bahar ile dışarıda bırakılan kadının odakları birbirinden oldukça farklıdır:

SİZ, *Baron Bahar*, hayatın dehşetini hiç düşünmüyorsunuz:
HER ŞEYİNİZ VAR
OTOMOBİLİNİZ
YATINIZ

7 CÜCELİ EVİNİZ
BONOLARINIZ
ÇOCUKLARINIZ.

BENSE, ÖLÜMDEN KORKMAYACAK KADAR YALNIZIM.

Baron Bahar, kadını, iyiden iyiye sevmiştir. “*Bu daktilo çok iyi bir daktilo; ondan çok memnunum. Çok iyi bir daktilo bu,*” diye düşündü (Burak, 2016, s.35)

Kadın Baron Bahar’ı “*hayatın dehşetini hiç düşünmüyorsunuz*” diyerek suçlar. Bu suçlamanın hemen ardından bir sürü nesneyi -çocuklar dahil- sahip olunacak unsurlar olarak sayması Baron Bahar’ın bir özne olarak, bu eril-kapitalist düzende nesnelere kurduğu ilişki üzerinden hareket ettiğini gösterir. Buna karşılık kadının kendisini nitelendirdiği sıfatın “yalnız” olması da nesnelere kurulan ilişkinin kendisi için sahip olmak anlamına gelmediğini gösterir. Nesnelere onun için bir çeşit yalnızlıktan kurtulma, dolayısıyla içerilme, dahil edilme araçlarıdır. İki karakterin sistem karşısındaki (içerilme/dışlanma) konumları, odaklarının farklı olmasına da sebep olur. Baron Bahar, kadından sürekli “daktilo” diye bahseder. Bunu öyle bir üslupla yapar ki bir insandan değil de cansız bir varlık olan, yazmaya yarayan ve öykü bağlamında son derece işlevsel olan bir eşyadan bahsediyor gibidir. Bu durum uyumsuzluğun nesneleşme olarak tecrübe edildiği düşüncesine uygundur. Kadın, bir nesne gibi görülmüş ve böyle muamele görmüştür. Ancak bunun karşısında o da Baron Bahar’ı “*hayatın dehşetini hiç düşün[memekle]*” suçlar. Kadının odağında da hayatın dehşeti vardır. Bu dehşeti düşünmesi, bunun farkında olması uyumsuzluğun, dışarıda bırakılmanın bir sonucu olarak görülebilir. Çünkü tam da uyum sağlamasına yardım edecek eşyalardan yoksun olduğu, “yalnız” olduğu, dolayısıyla ilişkilenecek bir nesneden mahrum olduğu için düzenin aksayan yanları onun için görünür ve konuşulabilir olur.

Hasan Turgut (2018) *Yanık Saraylar*’da maduniyet konusunu irdelediği yazısında Baron Bahar ve Daktilo Kadını benzer bir ikilik üzerinden karşılaştırır: “Yaşları olmayan’ eşyalardan mürekkep saray hayatının karşısında ise ‘otomobilleri, yatları, 7 cüceli evi ve bonoları’ olan Baron Bahar vardır. Daktilo Kadın hayatı dışıyla, tırnağıyla kazanmış, ‘yüz gün mücadele etmiş’ bir kadinken, Baron Bahar ‘tam bir erkek’tir, ‘canavar’dır, ‘uğraş düzeni’nin kurucusudur”

(s.212). Turgut'un "uğraş düzeni"nin karşısına "Yaşları olmayan eşyalardan mürekkep saray hayatını" koyması ve kadını "yüz gün mücadele etmiş" bir kadın olarak adlandırması nesnelere kurulan ilişkileri merkeze alırken, kadının mücadelesinin aslında saray hayatında da devam ettiğini görünmez kılar. Diğer bir deyişle, saray hayatının ve zamansız eşyaların oluşturduğu düzenin parçası olan Daktilo Kadın, fincan sahnesinde görüldüğü gibi bu düzene de tam anlamıyla dahil olamamış, bir noktada sarayla olan ilişkisi zedelenmiş, böylece bir geçmiş/aidiyet arayışına girmiştir. Öykünün sonu bu açıdan anlamlıdır; saray, içinde Fulya Teyze varken, eşyalarla beraber yanar ve karakter bu yangını dışarıdan seyrederek. Eskiden ilişkilendiği eşyalarını bırakmış, bir zamanlar içinde konumlandığı düzen yıkılmıştır. Dolayısıyla karakterin mücadelesi yalnızca Baron Bahar'ın temsil ettiği düzen karşısında verilen bir mücadele değildir. O, sarayın simgelediği kültürel düzenin dışına çıkmanın verdiği hasarla baş etmek ve her açıdan dışarıda kaldığı bir dünyada kendisini konumlandırmak için uğraşmıştır. Ancak ümitvâr veya kapsanma, uyum sağlama vaat eden bir son değildir bu. Öyküye hâkim olan şiddetli bir yalnızlık ve tekinsizlik hissidir. Sarayın dünyası yok olmuş, kadın ait olmadığı, nesneleştiği başka bir düzende tek başına tutunmaya çalışmak zorunda kalmıştır.

Şedit Hisler: Şiddetin Sebebi veya Sonucu Olarak Uyumsuzluk

"Yanık Saraylar"ın sonu sembolik bir düzlemde değerlendirilirse, aktarılan yangını/yıkımı karakterin düzenden kopuşu üzerinden okumak mümkündür. Kadını içermeyen dünyanın nesnelere tamamen yok olmuş, dolayısıyla zamansal ve mekânsal ilişkilenebilirlik imkanları ortadan kaldırılmıştır. Öykü içerisinde kadının anılarını sakladığı, çantasından "KENDİ DERTLERİNİ – Saray'ı - Tapu senedini – Kahve fincanını ve akraba fotoğraflarını" çıkarttığı söylenir (Burak, 2016, s.31). Ancak bütün bu unsurların anı olması, cismani düzlemde ilişki kurulamaması kadının yalnızlığını, dolayısıyla herhangi bir düzen tarafından içerilmiyor olduğunu gösterir. Bir zamanın ilişkilenebilir somut eşyalarının anılara dönüşmesi, üstelik bunun

bir yıkım sonucunda gerçekleşmesi kadının ötekiliğini, bu ötekilik halinin getirdiği karmaşa ve şiddeti görünür kılar: “Uyumsuzluk, meskenini kaybetmenin ve bir meskenin yitiminin bedensel duyumsamasıdır: bu, şedit bir duygu olabilir. Ve şiddetten etkilenmiş veya bedene yönelik şiddet tarafından şekillenmiş bir his. Uyumsuzluk, başarısız yönelimler içerir: bedenler, şekillerini genişletmeyen mekânlarda ikâmet ederler veya erişimlerini uzatmayan nesnelere kullanırlar” (Ahmed, 2006, s.160). Diğer bir deyişle, şiddet çözülme hissini sebebi veya sonucu olabilir. Bedenler şiddete maruz kaldıkları için uyumsuzlaşarak, bu şiddetten etkilenmiş duygular tecrübe edebilirler. Veya uyum sağlayamadıkları için şiddetli duygular yaşayabilirler. Daktilo Kadın örneğinde de bu şedit bir his olarak yaşanmış; Daktilo Kadın hem hastalanmış hem de meskenini tam anlamıyla, geri dönülemez bir biçimde kaybetmiştir.

Benzer bir dışlanma/ötekilik hali “Sedef Kakmalı Ev”⁷ adlı öyküde de vardır. Yanya’dan savaş esiri olarak gelen ve Ziya Bey’in evinde ömrü boyunca çalışan Nurperi Hanım da Ziya Bey’in ölümünün ardından uyumsuzlaşır. Ev ve ev içindeki eşyalarla kurduğu ilişki değişir:

[E]vde geçirdiği uzun yıllar ve sahip olduğu anılar Nurperi Hanım’ın evin içinde güvende hissettirir. Çünkü Nurperi Hanım geçirdiği yıllar ve anılarla bu evle bağ kurar, onu sahiplenir, ev onun için tanıdık, bilindik bir mekândır. Ancak Ziya Bey’in ölümüyle birlikte, Nurperi Hanım’a güven veren bütün hatıralar artık tekinsizlik üreten birer araca dönüşürler (Tokat, 2018, s.143).

Burcu Tokat’ın “tekinsizlik” olarak adlandırdığı durum, Ziya Bey’in ölümüyle beraber Nurperi Hanım’ın meskeniyle (evi ve evin içindeki eşyalarla) olan uyumunu yitirmesi şeklinde de değerlendirilebilir. Evin ve eşyaların kendisine ait olmadığı gerçeğiyle yüzleşen Nurperi Hanım’ın bu mesken yitimi bir şiddet anı olarak temsil edilir:

⁷ “Sedef Kakmalı Ev” Yanya’dan köle olarak gelen ve Ziya Bey’in yanında yaşayan Nurperi Hanım’ı anlatır. Hikâyede Nurperi Hanım bir yandan geçmişten fragmanlar hatırlamakta, bir yandan da Ziya Bey’in cenazesinin gidişini seyretmektedir. Bu hatırlama ve seyretme eylemlerinin odağında ise ev ve eşyalar bulunur, çünkü Nurperi Hanım evin kendisinin olmasını istemekte/hayal etmektedir. Bu arzuya Ziya Bey ve ölen erkek kardeşlerinden duyulan korku eşlik etmektedir.

O'nun yangın duvarlı, rüzgâr fırlı, şimşek çekenli EVİNİ almaya gelmişleri.

Nurperi Hanım kırk yıldan beri pencerede oturuyordu.

Hiç kımıldamamıştı yerinden

MENLİK'ten ÜSKÜDAR'a geldiğinden bu yana tırnaklarını yiyip duruyordu.

Kapının önüne dizilenler tırnaklarını yiyip duran bu saçma hayvana yumruk salladılar.

Birden Nurperi Hanım'ın penceresi çatırdadı, evin odaları, merdiven altları birbirinden ayrıldı.

On kişi, evi dört parçaya bölüp götürdüler (Burak, 2016, s.14).

Nurperi Hanım'ın sahiplendiği, kendisine ait gördüğü ve eşyalarıyla beraber içerisinde konumlandığı evin elinden alınma anını anlatan bu sahne, oldukça şiddetli bir sahnedir. Burada şiddet mesken yitiminin sonucu değil, karakterin uyum sağlamasına engel olan unsurdur. En görünür olanı, evi zorla, “dört parçaya bölüp” götürmeleri; evin unsurlarının çatırdayıp birbirinden ayrılmasıdır. Eve, Nurperi Hanım'ın mesken tutarak dünyayla uyum sağlamasına sebep olabilecek nesneye saldırılmasıdır. İkincisi ise, doğrudan Nurperi Hanım'a yönelmiş olan yumruklardır. Yalnızca ilişkilendiği diğer nesnelere değil, kendi bedeni de tehdit edilmiş, şiddete maruz kalmıştır. Bir öteki olarak konumlandığı ama bir gün evin kendisinin olacağı hayaliyle düzene uyum sağlayacağı ümidi yerle bir olmakla kalmamış, kendi varlığı da saldırıya uğramıştır. Üstelik metinde “saçma hayvan” olarak adlandırılması, Nurperi Hanım'ın “tırnaklarını yiyip dur[ması]” üçüncü şiddet formunu oluşturur. Nurperi Hanım metnin evrenindeki esas ötekidir. Metnin eril dünyasında, savaş esiri olarak gelen bu kadın asgari düzeyde, insan olma düzleminde dahi bu dünyada yer edinemez. “Yanık Saraylar”daki Daktilo Kadın gibi, Nurperi Hanım da kültürel (her ikisi de azınlıktır, köklerinden koparılmışlardır), ekonomik ve ataerki düzlemlerde dışlanmıştır. Eşyalara bağlanarak ait olmaya, düzen tarafından içerilmeye gayret eden bu kadınlar, yine eşyaların değişmesi, queerleşmesi üzerine tamamen düzenin dışına çıkmışlardır.

Sonuç

Sevim Burak'ın öykü evreni ve bu dünyayı oluşturan metinleri ele alması, yakalaması, tek bir noktadan açıklaması zor metinlerdir. Ancak Kayaalp'in (2018) "acılı bir hatırlama teşebbüsü" (s.133) olarak nitelendirdiği yazma jestleri (metinlerinin biçimi ve içeriği); onun metinlerinde insani-politik bir imkan olduğunu, ötelenmiş ve/ya yaralı olanı anla(t)maya niyetlenen bir yazarla karşı karşıya olduğumuzu hatırlatır. Bu durum, metinlerini anlaşılması zor, çaba ve sabır talep eden anlatılar yapan eşya temsillerinde de görülür. Sevim Burak'ın tuhaf, zaman zaman insan gibi davranan cansız nesnelere düzen ve onun ötekilerini temsil etmek için oldukça özgün bir biçimde bu öykülerde kendilerine yer bulur. *Yanık Saraylar*'da toplanan öykülerde işlevselliği üzerinden, duygusal yatırım yapılmadan, meta olarak var olan eşyalar ve onun tam karşısında yer alan, queer olarak adlandırabileceğimiz nesnelere vardır. İlk düzeni kurar ve onun katılığını temsil ederken ikincisi ele alınamayan, tuhaf özellikleriyle norm-dışındadırlar ve karakterlerin uyumsuzluklarını, dolaşısıyla ötekiliklerini görünür kılarlar. Kişinin uyum sağlamak için belirli bir zaman ve mekânı mesken tutması gerektiği bir düzlemde, bu eşyalar queerleşerek karakterleri de normun dışına çekerler veya zaten düzenin dışına itilmiş, başından itibaren "öteki" olarak damgalanmış bu kadınların maruz kaldıkları şiddeti anlatmanın aracı haline gelirler. Meskenleri, bağ kurdukları/ait oldukları dünyaları şiddet yoluyla ellerinden alınan özneler nesnelere, insan-dışı varlıklara dönüştürülerek ikinci bir darbe alırlar. Veya uyumsuzluğun getirdiği şedit hisler, mesken tutabilecekleri dünyaların kendilerini dışlayan düzen tarafından yok edilmesi yüzünden daha da büyür. Sevim Burak'ın kimsesiz, tuhaf, uyumsuz ötekilerine; kategorize edilemeyen, içerilmeye direnen, queer nesnelere eşlik eder. Böylece Sevim Burak, özün kendisinden talep ettiği biçimi bulur ve ötekileştirilmeyi ve onun içerdiği şiddeti; içerilmeye direnen, kendi varlığını dayatan bir biçimle anlatır. Bu anlatma biçiminin ve queer nesnelere tartışılması, yazarın diğer eserlerini değerlendirmek için de bir kapı aralayabilir. Çünkü *Yanık Saraylar*'dan sonraki metinlerinde de bu öykülerdeki biçimsel tercihlerin ve karakterlerin izi sürülebilir. Örneğin *Yanık Saraylar*'daki biçimsel tercihler *Afrika Dansı*'nda di-

lin sınırlarını daha da zorlayacak şekilde kullanılır veya “Ah Ya Rab Yehova”nın karakterleriyle *Sahibinin Sesi* oyununda yeniden karşılaşılır. Dolayısıyla, her ne kadar bu yazının sınırlarını aştığı için dışarıda bırakılmış olsalar da Burak'ın diğer metinlerinde de eşyaya dair benzer soruların peşine düşülebilir.

KAYNAKÇA

Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology*. Durham ve Londra: Duke University.

Brown, B. (2001). Thing Theory. *Critical Inquiry*, 28, 1-22. <http://www.jstor.org/stable/1344258>.

Burak, S. (2016). *Yanık Saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi.

Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*. Özgür Uçkan ve Işık Ergüden (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Demirtaş, M. (2015). Sevim Burak'ın Minör Edebiyatı. Özge Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar* (s. 13-24). İstanbul: Yapı Kredi.

Güngörmüş Erdem, N. (2015). Yaşamöyküsünden Edebiyata: Sevim Burak'ta Anne Sesleri.

Özge Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar* (s. 31-38). İstanbul: Yapı Kredi.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Agora.

İleri, S. (2020). *Kar Yağıyor Hayatıma*. İstanbul: Everest.

Jagose, A. (2010). *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University.

Kayaalp, A. (2018). Ateşi Avcun İçinde Saklamak: Sevim Burak Metinlerinin Plastik İmkanlarına Dair Bir Düşünme Denemesi. Mustafa Demirtaş (Haz.), *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası* (s. 115-138). İstanbul: Yapı Kredi.

Kutup, S.S. (2019). *Sevim Burak'ta Metinsel Ağ: Ford Mach I'in İnsan Dışı Varlıkları*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Mungan, M. (2015). Sevim Burak'ın Çengelliğneleri. Özge Şahin (Haz.), *Ötekilere Yazmak: Sevim Burak Üzerine Yazılar* (s. 134-147). İstanbul: Yapı Kredi.

Özkök, S. (2014). *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Sentez.

Rodemeyer, L. M. (2017). Husserl and Queer Theory. *Continental Philosophy Review*, 50 311-334. doi:10.1007/s11007-017-9412-x

Tokat, B. (2018). Tekinsiz Mekânların Gölgesinde Sevim Burak. Mustafa Demirtaş (Haz.), *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası* (s. 139-155). İstanbul: Yapı Kredi.

Turgut, H. (2018). “Yeryüzünde Serseri ve Kaçak”: Sevim Burak'ın *Yanık Saraylar*'ında Maduniyet. Mustafa Demirtaş (Haz.), *İkinci Bir Yaşam: Sevim Burak'ın Edebiyat Dünyası* (s. 195-215). İstanbul: Yapı Kredi.

Yardımcı, S. ve Güçlü, Ö. Giriş: Queer Tahayyül. Sibel Yardımcı ve Özlem Güçlü (Der.), *Queer Tahayyül* (s. 17-25). İstanbul: Sel.