



**SEVİM BURAK ÖYKÜLERİNİN
PSİKANALİTİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman **Hazırlayan**
Prof. Dr. Ebru Burcu YILMAZ **HİCRAN KARATAYİN**

Malatya 2019

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

SEVİM BURAK ÖYKÜLERİNİN PSİKANALİTİK AÇIDAN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
HİCRAN KARATAY**

**DANIŞMAN
PROF. DR. EBRU BURCU YILMAZ**

Malatya, 2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**SEVİM BURAK ÖYKÜLERİNİN PSİKANALİTİK
AÇIDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

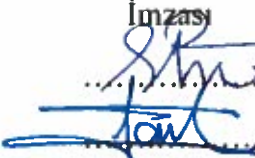
DANIŞMAN
Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ

HAZIRLAYAN
Hicran KARATAY

Jürimiz tarafından 10.01.2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans tezi oybirliği ile başarılı bulunarak Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyelerinin Unvan Ad Soyadı

1. Prof. Dr. Ebru Burcu Yılmaz
2. Doç. Dr. Fatih Arslan
3. Dr. Öğr. Üyesi Ferda Atlı

İmzası

Hicran Karatay

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih ve sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ’ın danışmanlığında yüksek lisans tezi olarak hazırladığım “Sevim Burak Öykülerinin Psikanalitik Açıdan İncelenmesi” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere ayrı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların metin ve kaynakça içerisinde yöntemine uygun bir biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

Hicran KARATAY

ÖN SÖZ

Freud'un, nevrozların uygulamalı tedavisine verdiği isim olan psikanalizi sanat eserlerine uygulamasıyla başlayan *psikanaliz* ve edebiyat ilişkisi, Carl Gustav Jung'un *analitik psikoloji* kapsamında yaptığı değerlendirmelerle yeni bir şekil alır. Buna göre edebi eser, sanatçının çocukluk komplekslerine götüren bir araç olmaktan çıkıp özerklik kazanır. Jung'un bilinç ve bilinçdışı üzerine yaptığı çalışmalar ve özellikle "arketip" kavramı, edebi metnin incelenmesi konusunda yeni bir yol açar.

Hazırlanan bu çalışma Giriş, iki bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır. Giriş bölümünde Freud'un psikanalize kısaca değinildikten sonra, Jung'un analitik psikoloji ile Freud'dan nasıl ayrıldığından bahsedilmiştir. Bu bölümde özellikle Freud'da cinsel enerjiyi tanımlayan "libido"nun, Jung'da kapsamının genişlediği ve "ruh" kavramına karşılık geldiği üzerinde durulmak istenmiştir. Devamında, analitik psikolojinin temel kavramları üzerinde ayrıntılı biçimde durulmuş ve Jung'un psikanalize verdiği yön belirlenmiştir. Yine giriş içinde, analitik psikoloji ile edebiyat ilişkisinden bahsedilmiş, bu konuda Freud ile Jung arasındaki ayrıma dikkat çekilmiştir.

Birinci bölümde, çalışmada öyküleri incelenen Sevim Burak'ın yaşamı, eserleri ve öykücülüğünden bahsedilmiştir. Öyküleri dışındaki eserlerine kısaca değinildikten sonra öyküleri hakkında bilgi verilmiş, ardından yazarın öykülerindeki ortaklıklar belirlenmeye çalışılmıştır. Öykülerindeki ortak yapı çözümlenirken Burak'ın öykü anlayışı, postmodern, avangardist ve minör edebiyat bağlamında değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde çalışmanın asıl amacı olan, Sevim Burak'ın öykülerinin analitik psikoloji bağlamında incelenmesi yapılmıştır. Bu bölümün başında, öykülerin neden ayrı ayrı ele alındığına dair kısa bilgi verildikten sonra, altı öykü içeren *Yanık Saraylar*, onbir öykü içeren *Afrika Dansı* ve *Palyaço Ruşen* kitapları kronolojik bir sıralama ile ele alınmıştır. *Palyaço Ruşen*, Sevim Burak'ın ölümünden sonra, ardında bıraktığı çalışmaların derlendiği bir eserdir ve sekiz öykü, beş öykü taslağı, bir küçürek öykü ve bir şiirden oluşur. Kitaptaki tamamlanmış öykülerden yalnızca dördü incelemeye dahil edilmiştir. Diğer tamamlanmış öykülerden, "Tavuskuşları ve Kartallar" ve "Ekilenler", "Foto Febüs" öyküsünde, "Yalnızlık" ve "Sır" ise "Bir Gece Yemeği"nde Sevim Burak tarafından kolaj tekniği ile bir araya getirilmiş olduğundan, bu öyküler *Afrika Dansı* başlığı altında incelenmiştir. Öykülerin incelenmesi sırasında, birinci bölümde kapsamı verilen analitik psikoloji teorisi temel alınmış ve öyküden elde edilen verilere göre arketipler, davranış tipleri, kişilik tipleri ve karakterlerdeki kompleksler belirlenmeye çalışılmıştır. Öykülerin incelenmesi sırasında yeri geldikçe diğer psikanalitik teorilerden yararlanılmıştır. Yalnızca psikoloji değil zaman zaman sosyoloji, tarih, felsefe gibi yardımcı bilim dallarına da başvurulmuştur.

Sonuç bölümünde, bu çalışmanın amacından ve ulaşılan sonuçtan toplu halde bahsedilmiş, Sevim Burak'ın öykücülüğü hakkında bilgi verildikten sonra, onu analitik psikoloji bağlamında okumanın kazanımlarına değinilmiştir.

Tezin son bölümü olan kaynakça kısmında, çalışmada yararlanılan metinler alfabetik sıraya göre verilmiştir.

Tez çalışması boyunca önerileriyle bana yol gösteren ve her aşamada yardımını yanımda hissettiğim değerli hocam Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ'a teşekkür ederim.

Çalışma süresi boyunca manevi desteklerini yanımda hissettiğim değerli ailem ve mümkün olan her türlü yardımı benden esirgemeyen arkadaşlarıma da teşekkürü borç bilirim.



ÖZET

Türk edebiyatının ayrıksı seslerinden biri olan Sevim Burak, özellikle öykü türünde kendinden söz ettirmiş bir yazardır. Burak, yeni biçim ve içerik denemeleriyle Türk öykücülüğünü 1950'lerin toplumcu- gerçekçi geleneğinin dışına çıkarır. Bilinçdışı verilerinden yararlanan, rüyalardakine benzer bir gerçekliği yansıtan öyküleri psikanalitik okumaya açık metinlerdir. Bu çalışmada amaçlanan Jung'un Analitik Psikoloji'sini temel alarak Sevim Burak'ın öykü metinlerinin incelenmesidir. Jung'un teorisi edebi metne kısmen ontolojik bir varlık olarak yaklaşır ve onu var eden tüm dışsal öğelerden soyutlayarak metinden elde edilen veriler içinde değerlendirir. Edebi açıdan yapısalcı bir metot kullanan Jung, bu biçimde edebi eserin temel karakterini yaratıcısından bağımsız olarak ortaya koymayı amaçlar.

Çalışmada Analitik Psikoloji ve Sevim Burak hakkında temel bilgiler verildikten sonra, Sevim Burak'ın yayınlanmış üç öykü kitabı içinden seçilen 21 öykü incelemeye dâhil edilmiş ve ele alınan öyküler hem arketipsel sembolizm hem de Jung'un diğer teorileri kapsamında incelenmiştir. Bazı öykülerde Freud, Adler ve Rollo May'in psikanalitik kuramları da yardımcı kaynak olarak kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sevim Burak, Jung, Analitik Psikoloji, Arketip, Türk Edebiyatı, Öykü

ABSTRACT

Sevim Burak, one of the different voices of Turkish literature, is especially famous for his short stories. Burak, with its new form and content experiments, takes Turkish story-writing out of the socialist-realistic tradition of the 1950s. Her stories, which use unconscious data and reflect a reality similar to those in dreams, are open to psychoanalytic reviewing. In this study, the stories were examined on the basis of Jung's Analytical Psychology. Jung's theory treats the literary text as a partially ontological entity and evaluates literary text from its own content. Using a literary structuralist method, Jung aims to reveal the basic character of the literary work independently of its creator.

In this study, after giving basic information about Analytical Psychology and Sevim Burak, 21 stories selected from Sevim Burak's published 3 story books were included in the study and stories were examined both in archetypical symbolism and in other theories of Jung. In some stories Freud, Adler and Rollo May's psychoanalytic theories have been used as a resource book.

Key words: Sevim Burak, Jung, Analytical psychology, archetypes, Turkish Literature, Story

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI.....	iii
ONUR SÖZÜ	iv
ÖN SÖZ.....	v
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	ix
GİRİŞ: EDEBİYAT VE ANALİTİK PSİKOLOJİ İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KAVRAMSAL BİR ÇERÇEVE	1
I. BÖLÜM	15
SEVİM BURAK, YAŞAMI, ESERLERİ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ	15
1.1. Yaşamı.....	16
1.2. Eserleri	18
1.2.1. Roman	18
1.2.2. Tiyatro.....	19
1.2.3. Anı- Mektup.....	21
1.2.4. Öykü	21
1.3. Sevim Burak Öykülerinde Ortak Yapı	24
II. BÖLÜM	33
SEVİM BURAK ÖYKÜLERİNİN C. G. JUNG'un ANALİTİK PSİKOLOJİ'si BAĞLAMINDA İNCELENMESİ	33
2.1. Yanık Saraylar	34
2.1.1. Sedef Kakmalı Ev	34
2.1.2. Pencere	41
2.1.3. Yanık Saraylar	44
2.1.4. Büyük Kuş	48
2.1.5. Ah Ya Rab Yehova.....	52
2.1.6. Ölüm Saati (İki Şarkı)	56
2.2. Afrika Dansı.....	59
2.2.1. Afrika Dansı.....	59
2.2.2. Bir Gece Yemeği.....	64
2.2.3. Foto Febüs.....	68
2.2.4. Osmanlı Bankası.....	70
2.2.5. On Altıncı Vay	72
2.2.6. Bremen Vaporu	75
2.2.7. Ayakkabıcı Bürjenci	76
2.2.8. Terzi Kalivrusi.....	77
2.2.9. Sainte Pulcherie	79
2.2.10. Bir Evlilik.....	80
2.2.11. Ümmü Gülsüm	81
2.3. Palyaço Ruşen.....	82

2.3.1. Mut	82
2.3.2. Palyaço Ruşen.....	85
2.3.3. Kurtla Avcı	88
2.3.4. Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye	91
SONUÇ.....	94
KAYNAKÇA	98
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	103



GİRİŞ: EDEBİYAT VE ANALİTİK PSİKOLOJİ İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA KAVRAMSAL BİR ÇERÇEVE

19. yüzyılın, akli katı biçimde önceleyen bilim çerçevesini, zorlayan ve psikolojiye yeni bir boyut kazandıran en önemli keşiflerden biri şüphesiz Sigmund Freud'un bilinçaltı söylemidir. Psikoloji bilimi Freud'la yeniden önem kazanmış ve bugünkü halini almak üzere ciddi bir gelişme göstermiştir.

Nevroz psikolojisinin temelini atan Freud, Breuer ile yaptığı çalışmaların etkisiyle, nevrozların uygulamalı tedavisine psikanaliz adını verir. 1900 yılında yayınladığı *Düşlerin Yorumu* adlı eseriyle çalışmalarını bilim dünyasına sunar (Freud, 2016). Bundan sonra psikanaliz, bilim dünyasında tartışma konusu haline gelir.

Freud, nevrozların ortaya çıkışını bastırılmış güdülere bağlar. Yapısalcı kuramındaki *ide* bağlanan doyumsuz güdüler, bir üst mekanizma tarafından bastırılır ve doyum arayan güdüler çeşitli yollarla tekrar gün yüzüne çıkar. Nevrozların temel kaynağı bu güdülerin doyum aramasıdır. Bilinçdışı kaynaklı güdülerin temelinde cinsellik ve saldırganlık yatar. Nevrozun nedeni bilinçdışının ahlakdışı ilkelerin peşinden koşarken bilincin ahlaki ilkelere sıkı sıkıya bağlı kalma çabası nedeniyle ortaya çıkan çatışmadır (Jung, 1997: 5-14).

Freudcu topluluktan ilk ayrılan isim Alfred Adler olur. “Adler’e göre kişi sosyal bir varlıktır ve sadece çocukluğundaki cinsellik kaynaklı komplekslerden yola çıkılarak anlaşılamaz. Bireyin gelişiminde ailevi ve çevresel faktörler de mevcuttur. Bu faktörler herkeste farklı olduğu için her birey kendi içinde değerlendirilmelidir” (Atlı, 2012: 262). Adler, *bireysel psikoloji* terimini ortaya atarak çeşitli yönlerden Freud psikanalizini eleştirir. Freud'un cinsel enerji olarak tanımladığı libido enerjisinin temel kaynağının liderlik içgüdü olduğu savunur (Adler, 2015: 35). Ancak Carl Gustav Jung'a kadar psikanaliz Avrupa sınırları içinde kalmaya devam edecektir. Jung, psikanalizin sınırlarını bütün ırkların ve halkların düşünme biçimlerini kapsayacak şekilde geliştirir. Jung, Freud'un açıklayıcı tutumunun aksine yorumlayıcı bir yol izler ve *derinlikler psikolojisi*ni ortaya koyar (Jung, 1997).

Freudcu psikanaliz bireyi topluma kazandırmayı ve onun diğer insanlarla olan ilişkisini düzenlemeyi amaç edinirken Jung, bireyin kendi kişisel bütünlüğünü gerçekleştirmeyi amaçlar. Bunun yanında en temel farklardan biri de Freud'un üstbeninin eril oluşudur. Freudcu psikanalizin ataerkil düzenine kıyasla Jungcu psikanaliz olabildiğince anaerkindir. Ender Gürol'un ifadesiyle; “Freudcu psikanaliz ataerkindir: Görev duygusu ve ceza korkusu bilinçdışının temelini oluşturur. Freud'un ÜSTBEN'i erkeksidir. Jung'un Analitik Psikoloji' sinin temeli ise anaerkindir; hem yutup yok edici hem de koruyucu kadın imgeleriyle doludur” (Jung, 1997: 14). Bu temel karakteristik ayrım bütün teoride kendini gösterir. Jung'un psikanaliz içeriği bir anne içgüdüyle bireyi kucaklar ve onun temel gereksinimlerini karşılamayı hedef edinir. Toplumla temas ve toplumsal bir varlık olarak birey daha sonra gelir.

Freud'un temel aldığı cinsel enerjinin (libido) yerine, Jung ruhsal enerjiyi koyar. Ona göre ruh, hem bilinci hem de bilinçdışını kapsayan sınırları oldukça geniş bir yapıdır. Psişe olarak adlandırılan bu yapıda bilinç, bireysel bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı yer alır. Bilinç, ortasında özne olarak benin olduğu uyanık yapıdır.

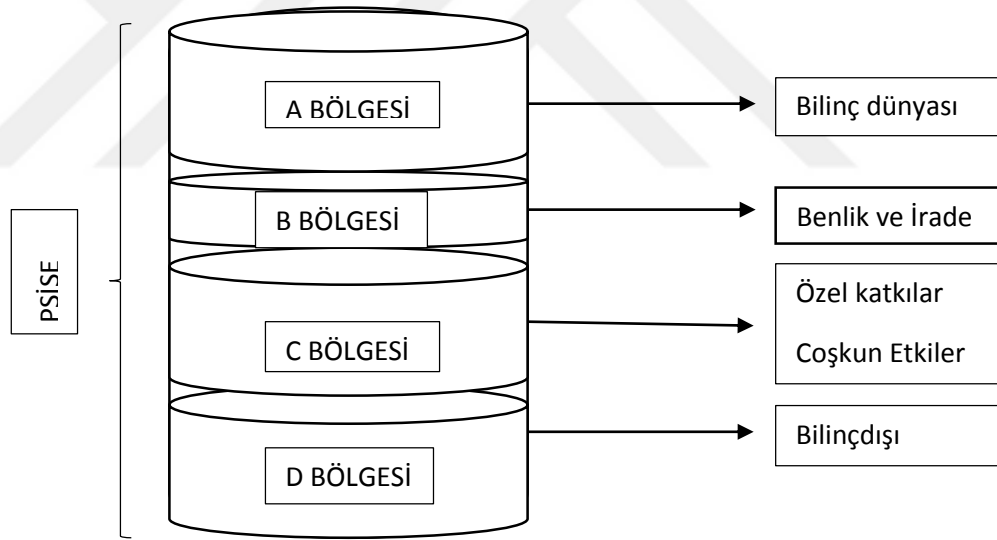
Her şeyden önce bilincin merkezi BEN demektir. Eğer nesne BEN'e ulaşmaya uygun değilse, nesneyi BEN'e bağlayacak bir köprü yoksa nesne bilinçdışıdır, yani bireyde yokmuş gibi bulunur. BEN diye adlandırdığımız merkezî bir olguyla kurulan ruhsal ilişki olarak da açıklayabiliriz bilinci (Jung, 2013: 74).

Bu açıdan bakıldığında *ben*, tek başına büyük bir anı kuyusudur. Bilinç aracılığıyla algılanan her şey bir biçimde ona katılır. Kişisel bilinçdışı birey tarafından algılanmış, bastırılmış, unutulmuş olan tüm verileri içerir. Kolektif bilinçdışının oluşumunda ise kişisel algıların bir etkisi yoktur. Bireyin, evrenin varoluşundan itibaren getirdiği ırksal bilgilerinin bütünü içerir. Bütün insanlarda, hatta hayvanlarda var olan kalıpsal davranışların kaynağı kolektif bilinçdışıdır. Korku, nefret, sevgi, cinsellik, ölüm gibi temel duygular esasında tüm insanlarda ortaktır ve ırkla ilgilidir. Bilinçdışı durağan bir yapıdır. Geçmişten getirdiği tüm evrensel bilgileri ihtiyaç olduğunda kullanmak üzere depolamış bir ambara benzer. Zaman zaman semboller aracılığıyla bilince yükselen tüm veriler, bilinçdışında ezelden beri mevcuttur. Bilinç ise uyanık ve dinamik bir yapıdır. Yeni bilgilerle güncellenir. Haznesine yeni veriler eklenir. Jung, teorisini, bilinç ve bilinçdışını içeren *psişe*, *arketipler* ve *psikolojik tipler* üzerine kurar (Jung: 1997). Bu kavramlar ve içeriklerinin anlaşılması analitik psikolojinin anlaşılması demek olacaktır. Aşağıdaki bölümlerde bilinç ve bilinçdışından başlayarak temel kavramlar üzerinde teker teker durulmuştur.

Derinlikler psikolojisi, davranışı yönlendiren ruhsal güçlerin bilinçaltında olduğunu savunan görüştür. Jung, uzun süren çalışmalarının sonunda bu psikolojinin temelini atar. Bu yüzden Jung'un analitik psikolojisinin temelini oluşturan kavramların başında "ruh" gelir. Freud'un cinsel enerjisini tanımlayan libido kavramı, analitik psikolojide ruhsal enerjiye karşılık gelir. Jung, Yunanca ruh anlamına gelen *psişe* kavramını da hem bilinci hem de bilinçdışını kapsayacak biçimde kullanır. Psişe "kişilik" kavramının da karşılığıdır. İnsan kişiliği, bilinçli zihin ve onun kapsadıkları ve bilinçdışı ile onun kapsadıklarından meydana gelmiştir. Bilinç, tanımlanabilir ve sınırları belli bir alandır. Bilinçdışı ise sonsuzca uzanan ve içeriği gizli arka planı oluşturur. Bilinçdışı, tüm varlığı ile bilincin var olmasının ön koşuludur. Bilinç, içerik üretme enerjisini bilinçdışından alır. Bilinçaltı içeriklerin enerjisi, güçleri ve güçsüzlükleri bilinçli zihnin karakterini belirler (Jung, 1997: 20-33).

Ruhsal enerjinin sağlayıcısı, zıt kutuplardır. Jung'un analitik psikolojisinde her önerme zıddıyla var olur. Çünkü enerjinin açığa çıkması için gerekli olan, pozitif ve negatif yüklerdir. Bilinç ve bilinçdışı en temel karşıtlıklar, bunun yanında varlığı birbirini tamamlayan kaynaklardır. Psişenin bütünü bir buzdağına benzetilecek olursa, yüzeyde olan ve görünen kısım bilinç, su altında kalan ana parça ise bilinçdışıdır (Jung, 1997: 35-

45). Bilinçdışı da kendi içinde iki bölümden oluşur: Kolektif bilinçdışı ve kişisel bilinçdışı. Kişisel bilinçdışı buzdağının su yüzeyine yakın kısmıdır. Zaman zaman bir kısmı su yüzüne çıkabilir. “Kişisel bilinçdışında, unutilan anılar, bastırılıp geri itilmiş olan (yani bile bile unutilmuş) acı hatıralar, eşik altı algılamalar, yani bilinç yüzeyine çıkacak gücü bulmamış duyu algılamaları, en sonra da, bilinç için henüz olgunlaşmamış içerikler vardır” (Jung, 1997: 45). Kişisel bilinçdışının içeriğın insanın doğumundan itibaren biriktirdiğı tüm anılar, bastırılıp geriye itilmiş yaşantılar, bütün bireysel algılamalar ve sayısız unutilmuş deneyim oluşturur. Bu içerikler bastırmanın azaldığı durumlarda, rüyalarda ve çeşitli nevroz durumlarında gün yüzüne çıkabilir. Jung, psişeyi çeşitli şematik bölgelere ayırır ve bilinç yüzeyinden bilinçdışına doğru bölümlendirir. Buna göre: A bölgesi, yönlendirmeli bilinç dünyasıdır ve düşünce, duyu, duyum ve sezgiyi kapsar; geçiş görevi gören B bölgesi, benliğin dış dünyadan iç dünyaya geçtiğı alandır, burada benlik ve irade bulunur; bilinçaltı kaynaklı olup arada yüzeye çıkabilen bölge olan C bölgesinde anılar, özel katkılar, coşkun etkiler ve ataklar bulunur; bireysel bilinçaltı ve kolektif bilinçaltını kapsayan D bölgesi ise psişenin en derinidir (Jung, 2013: 115-130). İnsan psişesi bu bölgelerin bütünüdür. Birey, yaşamını devam ettirecek ruhsal enerjiyi içinde bulunduğı duruma göre bunlardan alır.



Şekil 1: Psişenin katmanları

Kolektif bilinçdışı, bilinçdışının en derin bölümüdür. Bireysel bilinçdışından çok daha ötelere gider ve ondan önce şekillenmiş, içeriğı tamamlanmıştır. Bu içeriğın bilince yükselmesi mümkün değildir. Varlığı ancak rüyalarındaki mitolojik içerikler ve içgüdüsel davranışların taranması ile belirlenebilir. Kolektif bilinçdışı kalıtsal içerikleri barındırır. Bu içerikler insanlığın, hatta bütün olarak evrenin var olduğu tarihten günümüze kadar uzanır. Merkezi güç, hayvan atalarımız, ilkel insan atalarımız, ırk toplulukları, ulus, oymak ve aileye ait içerikler tüm varlığıyla kolektif bilinçdışında

depoludur (Jung, 1997: 43). Bilinçli davranışlar olamayan içgüdüler, ölüm, sevgi, korku, cinsellik gibi tüm insanlığa ait ortak hislerin kaynağı bilinçdışıdır ve kalıplaşmış biçimleriyle daima hazır bulunurlar.

Bilinçdışı sürekli etkin konumdadır, içindeki malzemeyi, geleceğe yararlı olacak şekilde karıştırıp yoğurur. Bilinçli zihin gibi o da ileriye yönelik eşik altı karışımlar meydana getirir; ancak hem içerik hem de şekil bakımından bilinçli kombinasyonlarına çok üstündür. Yanlış yöne yöneltilme tuzağına karşı durabilmesi koşuluyla, bilinçdışı söz konusu nedenlerden insan biricik kılavuz olabilir (Jung, 1997: 188).

Yanlış yöne yöneltilmiş bilinçdışı, kompleksler aracılığıyla, açığa problem olarak çıkar. Kompleks, uyumsuz eğilimlerden oluşan ve zaman zaman özerk bir ruh olarak hareket eden, bilincin davranışını bozan ve bireyin günlük yaşamını etkileyen uyumsuz parçalardır.

Komplekslerin çoğunun bilinçten ayrılmasına sebep, bilincin geri iterek onlardan kurtulmayı tercih etmesidir. Ama öyleleri vardır ki, önceden hiçbir zaman bilince gelmemişlerdir, bu yüzden istenerek geri itilmiş olamazlar. Bilinçdışı zihinden çıkarlar, acayip, karşı konulmaz kanılar ve içtepillerle bilinci kaplarlar (Jung, 1997: 247).

Kompleksler, bilinçli davranışı etkileyip onu engelleyebilir, bastırabilir veya destekleyebilirler. Kompleksler, bilinçdışının canlı birimleridir. Varlıkları bilinçdışının varlığını kanıtlar niteliktedir. Jung, kompleksleri enerji yüklü bir çekirdeğe benzetir, “Gerçekten bir kompleks en ilgisiz şeylerle bile bağ kurabilen bir mıknağa, çekici enerjiyle yüklü bir merkeze benzer” (2013: 147). Bu özelliği nedeniyle bilince gelen bir takım fikirler kompleks etrafında toplanır.

Böylece içimizde taşıdığımız kompleksler, bizi duyularımızdan yakalanmayan bir yansıtma dünyasında yaşatır, algıladığımız nesnel değerleri de gereksiz kılar. Komplekslerin etkisi bu belirtilerle de sınırlanamaz. Komplekslerin özerkliği, bilincin enerjisini alıp kendine katma yetisi, bir an için bilincin yerini alması, onu etkilemesi, bütün bunlar normal bir komplekste, benlik kompleksinden şaşılacak biçimde hazır halde bulunur. Genellikle komplekslerin normal olmadığı varsayılır, oysa bunlar yaşamsal gereksinimlerdir (Jung, 2013: 151).

Kompleksler ruhsal özlerdir. Kişisel bilinçdışından açığa çıkan kompleksi tanımlamak mümkündür ancak ortak bilinçdışına ait bir kompleks çoğu zaman özerk yapıdadır. Arketiplerle karıştırılabilirler, onlarla değişebilirler, birbirlerini destekleyebilirler.

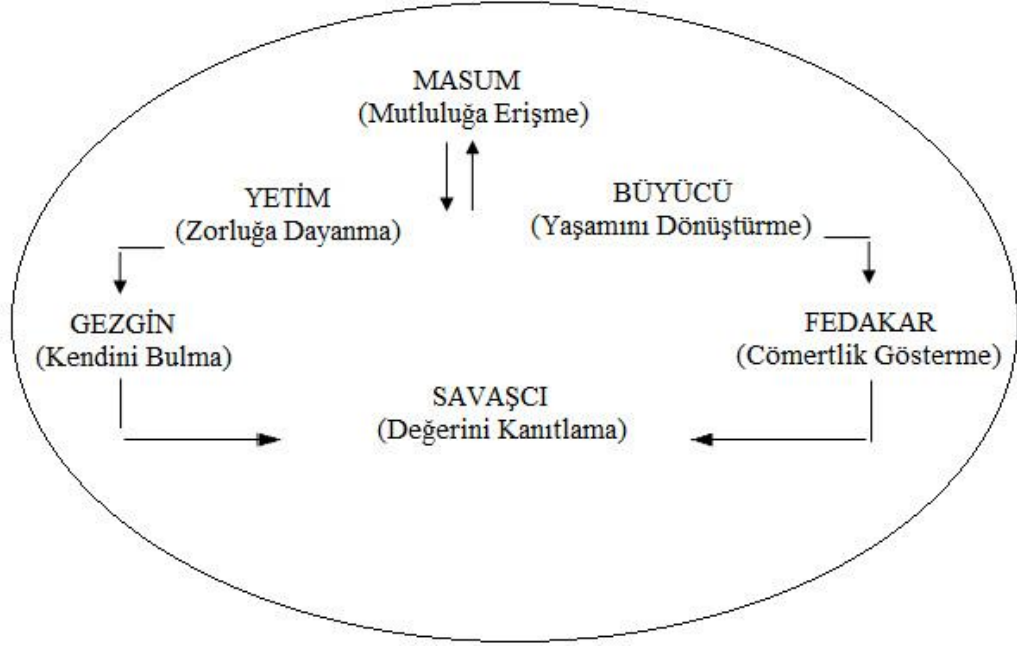
Jung’ un bilinçdışına bakışı, bilinçdışını yalnızca, içimizdeki hoş karşılanmayan, hatta vahşice olan her şeyin, unutmak istediğimiz her şeyin kaynağı olarak kabul eden görüşten daha olumludur. Bütün bu özelliklerin bilinçdışı oldukları gerçektir ve bunlardan bilincin içinde beliren görüntüler de karmaşık ve biçimsizdir. Ancak bilinçdışı bilincin de biçimlendiricisidir ve yeni yaşam olanaklarının tohumları onun içinde bulunmaktadır (Fordham 2001: 23).

Yaratıcı ruhun parçaları burada bulunur. Tanımlanamayan içerikleri ve kompleksleriyle bilinçdışı, varlığın koşuludur (Jung, 2013: 72). Onsuz enerji ve doğal olarak sürdürülebilir bir yaşam olanağı yoktur.

Jung kendinden önce var olan çalışmaları, Platon, Adolf Bastian, Hubert, Mauss, Levy Bruhl ve Herman Usener' i dikkatle okuyarak, doğu metinlerini, dünya mitolojisini ve dinleri inceleyerek *arketip* (ilk-imge) kavramını geliştirir. Uzun çalışmaları sonunda geliştirdiği kavramı şöyle açıklar:

Her bireyde, kendi kişisel anılarından başka, Jacop Burchard'ın yerinde deyimiyle 'ilksel' simgeler vardı; bunlar kalubeladan beri insan muhayyilesinden kalıtım yolu ile elde edilen kuvvetlerdir. Bu kalıtım bazı mitos ve efsane motiflerinin dünyanın her yerinden aynı biçimlerde tekrarlanması, gerçekten hayret verici bir olayı açıklıyor (1997: 144).

Arketipler psişe binasının temelleridir. Bütün insanlarda varoluşundan itibaren bulunurlar. Kalıplaşmış tepkilerin kaynağıdır. Arketipler çeşitli mitolojik hikâyelerde, peri masallarında, düşlerde görülür ve kendilerini imgelerle ifade eder. Kompleksler gibi, hatta onlardan daha fazla özerk yapılardır. "Arketipin kendisi, boş, salt, biçimsel bir unsurdur, kendi tasvirinin apriori bir olasılığından, *facultas praeformandi*' den (tasarlanan yeti) başka bir şey değildir. Kalıtım yoluyla aktarılan tasvirler değil biçimlerdir, bu bakımdan yine biçimsel olan içgüdülere tekabül ederler" (Jung, 2003: 21). S. Carol Pearson, Jung'un arketip kavramından hareketle yazdığı *İçimizdeki Kahraman* adlı eserinde arketipleri fraktallere benzetir: "Bilim adamları doğanın derin yapılarını 'fraktaller' olarak adlandırırlar. Örneğin her kar tanesi benzersizdir. Ancak onları kar taneleri olarak tanımamızı sağlayan bir benzerlik vardır. Arketipler de psişenin fraktalleridir" (2003: 45). İnsanlar ve onların ruhsal yapılarını oluşturan psişe birbirinden tamamen farklı görünse de derin yapılarında birbirine benzeyen parçalar vardır. Bilinçdışının derinliklerinden gelen bu parçalar arketiplerdir. Pearson, Jung'un arketipsel teorisinden hareketle bir bireyleşim şeması çizer ve bireyleşim sürecinde aktif rol oynayan arketipleri şöyle bir şema ile ifade eder:



Şekil 2

Arketiplerle uyum süreci olan bireyleşim macerasına çıkmak her insan için mecburidir. “Eğer bu yolculuğu göze almazsak, bu yolculuğu yapmak yerine önceden belirlenmiş toplumsal rolleri oynarsak, sonuçta hissizleşip uyuşuklaşabilir ve içimizde bir yabancılaşma, bir boşluk duyabiliriz” (Pearson, 2003: 26). Arketipleri fark etmemek, uyum sağlamamak daha az şey deneyimlemeye neden olur ve boşluk hissini derinleştirir.

Arketipler aynı zamanda yaratıcılığın kaynağıdır. Sanat eseri yaratma sürecini etkileyen önemli faktörlerdendir. Özellikle klasik dediğimiz zamansız eserlerin içerikleri çoğunlukla arketipseldir.

İlksel imgelerle konuşan kişi, binlerce ses ile konuşur; bir yandan ifade etmeye çalıştığı fikir, arızî ve geçici olandan, sonsuzca var olanın egemenliği düzeyine yükselmeye çalışırken, öte yandan insanı büyülemekte, onu ezmekte, kişisel yargımızı insanlığın ortak yazgısına dönüştürmekte ve insanı ta eski çağlardan beri her türlü sığınmasına ve en uzun geceyi yaşamasına yardım eden şu iyiliksever güçleri içimizde uyandırmaktadır. Büyük sanatın ve üzerimizdeki etkisinin sırrı da buradadır. İzleyebildiğimiz kadarıyla yaratıcı süreç, arketipik bir imgenin bilinçdışı harekete getirilmesinden ve bu imgeyi bir sanat yapıtı olarak işlenip, biçimlendirilip son haline getirilmesinden ibarettir (Jung 1997: 324).

Arketipler sanat eserleri ile görünür hale gelir ve sanat eserine çağlar üstü bir form verir. Jung’un birey için çizdiği bütünleşme yolunun aşılması ve bütünlüğün sağlanması için insan, tüm arketipleri ile uyum içinde yaşamayı öğrenmelidir. Herhangi bir arketipin etkinliğini arttırması veya herhangi biriyle özdeşleşme durumunda ortaya nevroz çıkacaktır. Arketipler esasında Platon’un idealarına benzer fakat arketip ve idea kavramları detaylarda birbirinden ayrılır. En büyük ayrılıklardan biri, arketiplerin iki yüzlü olmasıdır. İnsanın bireysel gelişimine katkı sağlayan aydınlık/ olumlu yönlerinin yanında her birinin karanlık/ olumsuz bir yönü de vardır ve birey onlardan herhangi birini

bastırmaya çalıştığında veya herhangi biriyle özdeşleştiğinde cinnete varabilecek durumlar ortaya çıkar (Jung, 1997: 50- 81). Jung, arketipler konusunda yaptığı uzun çalışmalar ve incelemeler neticesinde genel geçer arketipleri belirlemiş ve bunlara ait temel özelliklerin sınırlarını, görünümlerini çizmiştir. Bunlar; *persona*, *gölge*, *anima-animus*, *özbend*.¹

Persona, Antik Yunan’da, tiyatro oyuncularının taktığı maskeye verilen isimdir. Jung, bu kavramı insanın dış dünya ile ilişkilerinden takındığı tavır ve rollerin bütünü kapsayacak biçimde kullanır. İnsanın içinde bulunduğu ortama uyum sağlamak için kendine biçilen toplumsal rolü oynaması bu kavram ile tanımlanır. *Persona* *benin* dış dünyaya dönük parçasıdır. “Uyum arketipi” olarak da adlandırılır. *Persona*, insanı ilişkilerinde tutarlı makul bir çizgiye sokar. *Personası* gelişmemiş insanlar genel olarak kaba ve tutarsız davranışlar sergiler (Jung, 1997: 40-43). Değişen çevresel koşullara ve insani ilişkilere uyum sağlayamazlar. Diğer yandan *personayla* özdeşleşme gibi bir tehlike de vardır.

Sık karşılaşılan bir durum da, dünyayla ilişkilerimizde sergilediğimiz davranış biçimi ya da uyum sağlama sistemi olan *persona* ile özdeşleşmedir. Nitekim her mesleğin kendine özgü bir *personası* vardır. Günümüzde tüzel kişilerin fotoğrafı basında sık sık çıktığı için bunu rahatlıkla gözlemleyebiliriz. Dünya insanı belirli bir davranışa zorlar ve profesyonel insanlar bu beklentileri yerine getirmek için çaba harcarlar. Tehlikeli olan insanın *personasıyla* özdeşleşmesidir; örneğin profesör ders kitabıyla, tenor sesiyle özdeşleşir. Bu da onların felaketi olur. Çünkü o zaman insan sadece kendi biyografisinde yaşar. En basit işi bile doğallıkla yapamaz (Jung, 2003: 55).

Personasıyla özdeşleşen insan, toplumdaki sosyal rollerinden en belirgin olanını, yalnızca birini seçmiştir ve artık onun dışındaki rollerinde başarılı olamaz. Özdeşleşilen *persona*, merkezi role dönüşür ve yaşamının her aşamasında bireyi etkiler, topluma adapte olmasını engeller. Bunun yanında diğer arketiplerin bastırılmasına da neden olacağından bu durum bireyin bütünlüğünü tehlikeye atar.

Gölge, insan kişiliğinin en ilkel yönünü temsil eden arketiptir. *Personanın* tam aksi olarak, insanlığa göstermek istemediğimiz yüzümüzü temsil eder. *Gölge*, bebeklikten itibaren gelişmeye başlar ve içinde bulunan toplumun sığılığı onun büyümesine neden olur. *Gölge* genelde ahlakdışı ve saldırgan tavırlara kaynaklık eder (Jung, 2003: 55- 56). Freud’un id kavramına ve İslam literatüründeki nefis kavramına karşılık gelir. İnsanın bütünleşme yolunda karşısına çıkan engellerden en önemlisidir. Birey *gölgesi* ile uzlaşmayı bilmelidir. Aksi halde özerk bir kompleks olarak ortaya çıkıp kişiliği ele geçirme ihtimali vardır.

Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. Eline geçen her fırsatta başkaları üzerinde olumsuz bir izlenim bırakmayı tercih eder. Çoğunlukla

¹ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*’nda temel arketipler arasında yaşlı bilge ve büyük ana arketiplerini de sayar. Jung, *Analitik Psikoloji*’de çeşitli arketiplere değinmiş olsa da özellikle burada adı geçen dört arketip üzerinde durur.

şanssız kişi konumundadır, çünkü kendi düzeyinin altında yaşar, olsa olsa kendine iyi gelmeyen şeylere ulaşabilir. Tökezlediği bir eşik yoksa da yaratır (Jung, 2003: 56).

İnsanın olduğundan daha erdemli yaşama arzusu, gölgesini tamamen bastırma isteğini getirir. Etik kavramına tutunan ve temel dini/ ahlaki ilkelerin dışına çıkmadan kendini aşma isteği genellikle gölge engeline takılır. Gölgenin bütün isteklerini bastırmak olanaksızdır. İnsan bunun için çabalayarak gölgenin enerjisini besler ve onun karanlık kalan alanda büyümesine neden olur. Bunun yanında gölge figürünün bastırılması onun yansıtma yoluyla ortaya çıkmasına da neden olur. Birey, kendi masumluğuna kesin bir yargı ile inandığından bir “günah keçisi” arar. Kötülükleri sürekli dışarda arayan bu tipler, gölgeyi yansıtacak bir günah keçisi bulduklarında ortaya neredeyse toplumsal bir cinnet çıkar. Faşizmin veya insanlığa büyük zarar veren diğer radikal akımların uzun bir süre dünyaya hâkim olmasının nedeni böyle bir yansıtma aranmalıdır.

Anima ve animus kavramları erkeğin psikolojisindeki dişi ögeyi ve kadının psikolojisindeki eril ögeyi karşılayan iki arketiptir. Kadın ve erkek, psişelerindeki bu karşı cinse özgü imaj sayesinde bir diğerinin doğasını kavrayabilirler. Her ikisi de hem kişisel anne – baba hem de tarih öncesinden gelen çeşitli kadın ve erkek figüründen hareketle gelişmiştir. Jung bu figürleri şöyle tanımlar:

Anima bir erkek vücudundaki dişi genler azınlığının psişik suretidir herhalde. Aynı figür bir dişi bilinçdışının imgeleri arasında görülmediğine göre bunun böyle olma olasılığı daha çoktur. Bununla birlikte eşit rol oynayan mütakabil bir figür vardır, bu bir kadın imgesi değil erkek imgesidir bu kez, kadın psikolojisindeki bu erkek figürüne animus denmiştir. Her iki figürün tipik belirtilerine animasity (düşmanlık) denegelmiştir. Anima mantıksız davranışlara sebep olur, animus ise ortaya insanı kızdıracı konular, makul olmayan fikirler atar. Bunların ikisi de düşlerde sık sık ortaya çıkan figürlerdir (1997: 258-259).

Anima ve animus kadın ve erkek arasında, bilinçle bilinçdışı arasında arabulucu rol oynayan arketiplerdir. Erkek animasıyla barışık yaşayarak duygusal yönünü, kadın animus ile uzlaşarak düşünsel yönünü geliştirebilir. Aksi durumda, diğer arketiplerle çatışma durumunda ortaya çıkan çatışma yine görülecektir:

Anima veya animus kökenli cinnet ise farklı bir tablo sunar. Öncelikle bu kişilik dönüşümünde karşı cinse özgü, erkekte dişi, kadında eril özellikler ön plana çıkar. Cinnet durumunda her ikisi de cazibe ve değerini yitirir, zira bu özelliklere yalnızca dünyaya sırt çevirdiklerinde (içedönükken) yani bilinçdışına bir köprü oluşturdıklarında sahiptirler. Anima dışadönük olduğunda oynak, ölçsüz, keyfi, kontrolsüz, duygusal, bazen şeytanca sezgisel, insafsız, şirret, yalancı, riyakâr ve mistiktir; buna karşın kavgacı ve iktidar düşkünüdür (Jung, 2003: 56).

Anima ve animus ile çatışma, onları tanımlayamama, uyumu sağlayamama durumu bir cinnet haline neden olur ve iki cins arasında uzlaşmaz bir karmaşa açığa çıkarır. Bunun yanında her birinin toplumsal ilişkilerini bütünen etkiler ve tek boyutlu bir kişilik oluşumuna neden olur ki bu da zayıf bir kişilik demektir.

Özben, bilinç ve bilinçdışını kapsayan ve kişiliğin en temel parçası olan arketiptir. Bütünlüğün ve tamlığın sembolü olan özbeni, Jung, en eski dinsel figürlerden biri olan mandalalara benzetir. Çeşitli geometrik şekillerden kurulmuş olan mandalalar insanın kişisel tamlığına, bütünleşmeye gönderme yapar. Tamamlanmış bir mandala varlığını özümsemiş bir insanın resmidir. “Mandalanın ne olduğunun farkına yavaş yavaş vardım; biçimlenme, dönüşüm, sonsuz zihnin kendini sonsuzca yaratması; ÖZBEN bu; yani kişiliğin tamlığı. Her şey iyi gittiği sürece uyum içindedir ÖZBEN, ne var ki düş kırıklığına gelemesin” (Jung, 1997: 400). Campbell’ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*’nda belirttiği, her insanın kendi okyanusunda, kayıp atlantisi bulması vazifesiyle yüklü olduğuna dair görüşü destekler. Jung, kahramanın tamamladığı yolculuğun sonunda ulaştığı bilgelik ve ona bağlı dinginlik haline özben demektedir.

Özbenin karanlık yüzü, gölgeye benzer ve insanı arzularının kurbanı olmaya sürükler (Jung, 1997: 400).

Arketipler arketipi olarak bilinen özben, bütün diğer arketipleri ve kompleksleri kendine doğru çeken merkezdir. Bireydeki tanrı arketipiyle özdeş olan özbenin ereği bütünlüğü sağlamaktır ve o ereğe ulaşmadan durmaksızın çabalar. Sürekli vardır ve dinamik olarak bilinçdışında bulunur. Tarihten bugüne var olan bütün anlatılarda özben çeşitli formlarıyla bulunur. Onun binlerce ismi vardır. En temelde ulaşılması hedeflenen şeylerin bütünü özbeni işaret eder.

Algılanan her şeyin içinden geçmek zorunda olduğu *benin* hem bilinç hem de bilinçdışına doğru uzanan yönleri olduğundan bahsedildi. Buna göre dışsal her nesne *ben* tarafından algılanmalıdır. Dışsal nesnelerin algılanması konusunda Jung, kişiliğin dört ana işlevinden bahseder: *Düşünme*, *duygu*, *sezgi* ve *duyum*. Düşünce işlevi algılama, kavrama, anlamlandırma yoluyla içsel ve dışsal nesneyi uyumlama çabasıdır. Duygu işlevi dışsal dünyayı içe doğru hoş olan ve hoş olmayan biçiminde algılar. Bu iki işlev de akla dayanır. Sezgi ve duyum işlevi ise akli yargılara dayanmadan değerlendirme yaparlar. Duyum nesneleri olduğu gibi, bütün ince ayrıntılarına vararak teker teker algılarken sezgi, nesnelerin içsel yapılarındaki bilinçdışı gücü, enerjiyi görerek algılar (Jung, 2013: 90-98). Bu dört işlevden biri, her insanda bir biçimde ön plana çıkar ve algılama biçimlerine göre tipler oluşur. Oluşmasında toplumsal yapı, kültür, zihinsel gelişim düzeyi etkilidir. Ana işlevi düşünce olan birey onu yönetebilir, düşüncelerin tutsağı olmaz. Neyi nasıl düşüneceğine karşıtlarıyla birlikte kendisi karar verir. Nitekim duyumsal tipte düşünce kontrolü yoktur:

Duygulu tipteki kişiler düşüncelerin devreye girmesine izin vermezler; bir nevroza tutulduklarında düşünceleri onları allak bullak etmeye başlar; düşünceleri tepkisel bir görünüme bürünür ve kişi bunlardan kurtulmayı başaramaz. Söz konusu hoş bir insan olabilir ancak zihni alt düzeyde olduğundan olağan dışı konulara ve düşüncelere saplanır; usavurmayı beceremez, düşünce esnekliği yoktur, kendini kurtaramadığı düşünceler arasında boğulur. Sezgisel ve duyumsal tiplerin de kendilerine özgü özellikleri vardır. Sezgisel kişi gerçekle yüz yüze gelmekten tedirgin olur her zaman; gerçeklik kavramından tedirgin olduğu için çoğu kez yaşamın somut olanaklarının uzağında yer alır. Tarlayı eken ve ektiklerinin olgunlaşmasını

beklemeden bir başka tarlaya geçen birini anımsatır; ardında hep ekili tarlalar bırakır ve hep yeni umutlara doğru koşar, böylece de yaşamın nimetlerinden faydalanamaz. Duyumsal tipe gelince, o nesnelerle ilişki içinde, gerçekle yüz yüzedir. Onun için doğru olan gerçekleşen şeydir. Sezgisel tip içinse tam aksine, nesnenin gerçekliği o anki değil ileride alacağı durumdur. Duyumsal tip dört duvar arasında olmadıkça bunun gerçekliğini duyamaz, kendini hasta hisseder. Sezgisel tip ise bunun tam tersine kendisini somut bir durumda bulduğu an, bundan kurtulmaya, tutsak edilmiş gibi gördüğü ortamdan olabildiğince çabuk kaçmaya, yeni olanaklara ulaşmak için özgür olmaya çabalar (Jung, 2013: 99).

İnsanın dışsal bir nesneyi algılama ve tanımlama biçimine göre belirlenen kişilik tipleri, Jung'un yüzeyden derine A, B, C, D olarak bölümlediği ve en derininde bireysel ve kolektif bilinçdışının bulunduğu psişenin A bölgesinde bulunan, yönlendirmeli bilinç dünyasına aittirler.

Bu dört fonksiyonel tip, bilincin deneyime yönelmesini sağlayan belli yollara tekabül eder. Duyumsama / sensation (yani, duyu algısı) size bir şeyin var olduğunu söyler; düşünme size onun ne olduğunu söyler; duygu ise onun hoş/ uygun olup olmadığını söyler; sezgi ise onun nereden geldiğini ve nereye gittiğini söyler (Jung, 2016: 57).

Tanıma, ezberleme, öğrenme, mantıksal çıkarımlar yapma düşünme işlevi ile ilgiliyken, duygusal işlev nesneyi hoş olan ve olmayan biçiminde algılar. Bu iki işlev de akla dayanır. Duyum ve sezgi ise aklın yargılarına başvurmazlar. Duyum nesneyi tamamen olduğu/ görüldüğü gibi algılar. Sezgi ise nesnelerin ötesindeki içsel gerçekliği görme eğilimindedir. Bir insandan bu dört işlevin hepsi bulunur ancak hepsi birden işlevsel olarak kullanılmaz. Daima biri daha ön plandadır ve bireyin nesneyle olan temel ilişkisinin yönünü belirler (Jung, 2013: 90-92).

Bahsi geçen dört işlev, bireyin nesneyi algılama biçiminin yönünü belirlerken, davranış tipleri nesneyle/ dış dünyayla olan ilişkisine açıklık getirir. Jung bu kapsamda yaptığı çalışmalardan sonra içedönük ve dışadönük olmak üzere iki davranış tipi belirler:

İçedönük davranış kendi içine kapanık, objelerden kaçınan, çekingen, düşünceye dalmaya eğilimli, geri çekilen, çoğunluk savunma durumuna geçmeyi yeğleyen, kendine güvenmeyen, bir araştırma pozu ardına saklanmayı sever. Dışadönük ise kendini kolayca mevcut duruma uyduran, çabuk ilişkiler kuran, kuruntuya kapılmayan, belirgin durumlar karşısında atılgan davranıştır. Birinci durumda doğal olarak önemli olan süjedir, ikincideyse objedir (Jung, 1997: 125).

Dışadönük insanları algı merkezleri maddeye yönelmiştir. Dış dünyadan yardım olarak sorunlarıyla baş ederler. Sosyal kişiler olan dışadönük tipler yeni insanlarla tanışmayı, yeni dünyalar keşfetmeyi severler. Çok düşünmek onlara hastalıklı gelir. Bu yüzden en yakınlarıyla değil yabancılarla anlaşmaları daha kolaydır. Toplumsal normları üzerinde uzun uzadıya durmadan kabul ederler. Bu onlar için yaşamı kolaylaştıran ve uyumu sağlayan etkidir. İçedönük tipin algı merkezi ise kendi içine yönelmiştir. Çevresel gerçeklerden/ insanlardan soyutlanma eğilimi gösterirler. Zaman zaman

çevrelerindeki insanlar tarafından kuruntulu ve alıngan olarak bilinirler. Somut gerçeklerden kaçmayı tercih ederler. Madde karşısında sıkışmış hissederler. Ancak dışadönüklerin aksine onlar aile ve yakın arkadaşlardan oluşan çevrelerinde kendilerini güvende hissederler ve sevilirler. Fakat kalabalıklarda kendilerini yalnız hissederler. Komik duruma düşmekten korktuklarından davranışlarını yönetemezler. Savruk davranışları yüzünden bazen fazla dürüst bazen çok çekingen ve suskun kalırlar. Dışadönük tiplerin aksine toplumsal doğrulara uymakta zorluk çekerler, onlar için kendi düşünceleriyle gelişmiş yargılar doğrudur (Jung, 2013: 113).

Psikolojik tipler, nesneleri algılamada bireyi etkisi altına alan işlevlerle birlikte var olurlar. Dışsal nesnelerin algılanmasında kullanılan işlevler eğer davranış haline gelmişse içedönük ve dışadönük tipleri etkiler ve yönünü kısmen de olsa değiştirir. Jung, tüm bu belirlemeler ışığında davranış tiplerini sekiz kategori içinde değerlendirir: Düşünsel içedönük, düşünsel dışadönük, duygusal içedönük, duygusal dışadönük, duyumsal içedönük, duyumsal dışadönük, sezgisel içedönük, sezgisel dışadönük.

Dışadönük düşünen tip beklendiği üzere düşüncesinin kaynağını dışsal gerçeklikten alır. Normlara, dogmalara tutunma eğilimindedir. Fikirlerini formüle etmek ve kabul ettirmek peşindedir. Bu tipler genellikle aileleri ve kişisel grupları arasında zorba fikirleriyle bilinirler. İyi yönleri, disiplinli olmalarıdır. Dışadönük düşünürler planlıdır ve akılcı olmayanın dışına çıkmak istemezler. *İçedönük düşünen tip* ise düşüncesinin kaynağını dış gerçeklikten almakla birlikte tahlili öznel düşüncelerine bırakırlar. Bu tip insanlar genellikle çevrelerinde garip insanlar olarak bilinirler. Diğer insanların ne düşündüklerini umursamaz, hatta anlayamazlar. Ön kabulleri yoktur. Toplumsal kurallar yeni bir düşünce süzgecinden geçirilir ve kavranır. Düşünme işlevinin tek başına var olurken yarattığı problem hissetmeyi geriletmesidir. Akla dayanan duygu işlevi ile ilgili olan bu mesele düşünülen şeye değer biçilmesini, doğal olarak seçici düşünselliği sağlar. *Dışadönük duygusal tipin* duygularını dışsal gerçekler yönlendirir. Genellikle çevreleriyle uyum içinde yaşayan, anlaşılabilir tiplerdir. Nesnelere biçtikleri değer toplumun bahsi geçen nesneye biçtiği değerle benzerlik gösterir. *İçedönük duygusal tipin* duygusunu yönlendiren ise yine akılcı olmasına rağmen öznel algılardır. Genel olarak fazlaca dürüst ve buna bağlı olarak uyumsuz tiplerdir. Rol yapmayı beceremediklerinden uyum sağlamada sıkıntı yaşarlar. İçedönük duygusal tipler genel olarak sanatsal başarı yakalayan tiplerdir. Bunun yanında Jung, bu tiplerin içe kapanıklığı nedeniyle intihara meyilli olduğu görüşündedir. Akılcı işlevlerin dışında kalan duyumsal tipler, yine duyumun özneye veya süjeye kaydığı duruma göre içedönük duyumsal ve dışadönük duyumsal olarak ikiye ayrılır. *Dışadönük duyumsal tip* duyumu yaratan nesneye odaklanmıştır. Tüm ilgisini ona yönelttiğinden zevke düşkün ve umursamaz görünürler. *İçedönük duyumsal tip* içinse nesnenin bıraktığı duyum izi önemlidir. Genel olarak havai tipler olarak bilinen içedönük duyumsallar birçok sanatçının psikolojik tipini oluşturur. Modern sanat içedönük duyumların dışavurumunun bir tezahürü durumundadır. Algılama biçimsellerinden sezgi akla en uzak olandır. Diğer işlevlere çoğu zaman yardımcıdır. Aklın ulaşamadığı yerlere ulaşır. *Dışadönük sezgisel tip* maceracıdır. Gelenek, din ve bütün sabit yapıları yıkma eğilimindedir. Onun için önemli olan gelecektir o yüzden

bugüne dair her şeyi feda edebilir. Olasılıklarla hareket eder ve sürekli risk alır. Bu yüzden çoğu zaman tamamlanmamış projeler bırakır arkasında. *İçedönük sezgisel tipi*, dışadönük sezgisel tipten daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu tipler genel olarak görülecek en anlaşılmaz insanlardır. Kendinden önce var olan, bireysel bilinçdışına ait veriler sezgilerini yönlendirdiğinden bu tipteki insanlara tarih boyunca kutsallık atfedilmiştir (Jung, 1997: 35- 37).

Analitik psikolojinin temel kavramları açıklandıktan sonra elbette üzerinde durulması gereken en temel konulardan biri analitik psikoloji ile edebiyat ilişkisidir. Bu konuda sınırlar belirlenirken, Jung'un Analitik Psikoloji adlı kitabındaki "psikanaliz ve edebiyat", "psikanaliz ve şiir", "psikanaliz ve sanat" yazıları ve çeşitli dergilerde yayınlanan görüşlerinden yararlanılmıştır. Psikoloji bilimi ve edebiyat arasındaki ilişkiden başlayarak, bu iki alanın bir araya gelişinin önemi anlaşılabilir. Temel olarak insan zihninin etkinliğini inceleyen psikoloji, insanın yaratıcı zihninin ürünü olan sanat yapıtıyla dolaylı da olsa bir ilişki içindedir. Freud'dan itibaren psikanalistler çeşitli yöntemlerle sanat yapıtlarını ele almış ve onlardan hareketle çeşitli verilere ulaşmışlardır. "Sanatçının psişesinden doğan sanat yapıtı özerk bir komplekstir," diyen Jung (1997: 321) bu konuda kendinden önce gelenlerden farklı bir tutum izleyecektir. Ancak bundan önce Freud'un psikanaliz ve edebiyat bağlamında duruşunu ortaya koymak gerekir.

Psikanalitik yönteminde temel olarak yorumlayıcı değil açıklayıcı bir tutum izleyen Freud, sanat eserini sanatçının kişisel komplekslerine götüren bir araç olarak görür. Bu komplekslerin çoğu bir biçimde çocukluk fantezilerine dayandırılır. Freud'un başını çektiği akım, psikanalisti sanatçının mahrem ve özel anılarına götüren bir araç olarak kullanır ve Jung'un tabiriyle bu yöntem daima bir "psychopathia sequalis" (porno edebiyatı) olma tehlikesiyle karşı karşıyadır (1997: 311). "Psikanalizin temel amacı, insan davranışlarının kökeninde yatan bilinçdışı müdahaleleri bularak onun sebeplerini nesnel verilerle ortaya koymaktır" (Emre 2006: 158). Bu temel prensiple hareket eden Freudcu eleştiri sanat yapıtına ait olmaktan çıkıp insan psikolojisini inceleyen bir alanda durmaktadır. Freud'un indirgemeci yöntemini eleştiren Jung, bu konuda Nietzsche ve ünlü eseri *Böyle Buyurdu Zerdüşt* örneğini verir:

Freud'un indirgeme yöntemi tamamıyla tıbbî bir yöntemdir, tedavi ise normal işlevin yerini almış patolojik veya uygunsuz bir oluşuma yöneliktir. Bunun düzeltilmesi ve yerini sağlıklı bir uyuma bırakması gerekir. Böyle bir durumda, ortak insan temeline indirgeme yerinde bir yöntem olur, ama sanat yapıtı söz konusu oldu mu, anlatmış olduğum gibi, iş başka. Sanat yapıtını, parıltılı giysilerden soymakta, şairin ve sanatçının ait olduğu Homo Sapiens' in çıplaklığını ve tatsızlığını açığa çıkarmaktadır. Histerikin fantezilerini incelerken kullandığımız aynı aşındırıcı yöntemi uyguladığımızda, esas tartışma konusu olan sanat yapıtının yaldızlı parlaklığı sönüp gitmektedir. Elde edilecek sonuçların pek ilginç olacağı kuşkusuz. Nietzsche'nin beynine otopsi yapılsaydı görüp göreceğimiz ne olurdu, muhtemelen özel, özel, atipik bir paralizisi vakası. Burada da durum aynı, aynı bilimsel değer söz konusu. Ancak, Zerdüşt ile ilgisi ne bunun? Her nereden çıktıysa çıktı, sonuçta Zerdüşt başlı başına bir dünya değil mi? İnsansı, alabildiğine insansı kusurların ötesindeki, migren, ya da beyin atrofisi ötesindeki bir olay değil mi? (1997: 311-312).

Jung'un sanat yapıtını sanatçıdan başka, ondan kopan özerk bir yapı olarak gördüğünden bahsedildi. Bu açıdan sanat yapıtını yalnızca araç olarak kullanan ve fantezileri ortaya çıkarmanın ötesinde değer biçmeyen Freud'un indirgemeci yöntemi analitik psikoloji açısından kabul görmez. En temelde Jung, Freud'un cinselliğe bağlanan çocukluk fantezilerine saplanmış psikanaliz yöntemini daima eleştirmiştir.

Söz konusu sanat yapıtıysa, karmaşık psişik eylemlerin bir sorunuyla uğraşacağız demektir, ama bu sonuç, isteyerek yapılmış gibi görünen, bilinçle biçimlenen bir sonuçtur. Söz konusu sanatçıysa, psişik aletin kendisiyle uğraşacağız demektir. Birinci durumda, dolayları kesin olarak belirtilmiş, somut bir sanat yapıtının psikolojik incelemesine, ikinci durumda yaşayan yaratıcı insan varlığının eşi olamayan kişiliğinin incelenmesine girişmek gerekiyor (Jung 1997: 328).

Bu iki yöntem arasından Jung genel olarak birincisi ile ilgilenmeyi seçer. Çünkü onun temelde yapmak istediği tüm insanlığa ait ortak verilere ulaşmaktır. Bu bakımdan sanatçı temelli insan psikolojisi alanı onun ilgisini çekmez. Freud'un bir doktor olarak yaklaştığı "sanatçı ve ona ait verileri bulmada araç olarak kullanılan sanat eseri" fikrinin karşısında durur. Bir eserin var edeni elbette en temel kaynaktır fakat sanat eseri kendi başına bir ontolojik varlıktır ve kendini tamamlamıştır:

Bir sanat yapıtının hakkını vermek için analitik psikolojinin tamamıyla tıbbi önyargılardan kurtulması gerek; çünkü sanat yapıtı bir hastalık değildir, dolayısıyla de tıbbi yaklaşımdan başka bir yaklaşım gerekir. Hekim doğal olarak bir hastalığı kökünden koparıp atmak ister, psikoloğun da doğal olarak sanat yapıtına bu davranışın tam karşıtı bir tutum sergilemesi gerekir. Sanat yapıtını oluşturan tipik insansı özellikleri araştıracağına, her şeyden önce anlamını araştırmalı, o yapıtı daha iyi anlamaya yarayacaksa eğer ve yarayacağı oranda söz konusu yapıyı meydana getiren öğeleri araştırmalıdır. İçinden çıktığı toprak ile bitki arasında ne denli bir ilişki varsa, kişisel sebeplerle sanat yapıtı arasında da öyle bir ilişki vardır. Yetiştigi ortam hakkında bir şeyler bilirsek, bitkinin bazı özelliklerini elbette daha iyi anlarız; botanikçi için bu teçhizatın önemli bir bölümünü oluşturur. Ama bu bilindi mi, bitki hakkında bilinmesi gereken her şey öğrenildi demek değildir (Jung, 1997: 313-314).

Yaratıcı güdüyü özerk bir komplekse benzeten Jung, toprak ve bitki örneğini bu yüzden verir. Kompleksin kaynağı elbette insan psişesidir. Fakat ondan ayrı bir varlık olarak hareket eder. Tamamlanmış bir yapıdır ve özerkliği nedeniyle de kendi varlığına, enerjisine sahiptir. Yaratıcı güdüyü besleyen bilinçdışıdır. Burada hem kişisel hem de mitolojik veriler bulur. Sanatçı çeşitli simgelerden yararlanarak kelimelere dökülmeyen bilinçdışına ait verileri sözlerle yan yana dizer. Bu biçimde kendini imgelerle belli eden arketipler gün yüzüne çıkar. Yazar genellikle bu imgeleri oluştururken, kısmen farkında olmadan, mitolojik verilere başvurur. Sanat yapıtı bu biçimde yaratıcısını aşar ve kolektif bir anlam kazanır (Jung, 1997: 314).

Oğuz Cebeci, "Ruhsal yapı kendi kendisini imgelerle ifade ettiği ve bu imgeler de daha ilksel unsurlara ayrıştırılmadığı için, anlamlandırma çabaları metafor ve benzetmelerden, din ve mitoloji gibi diğer sembol sistemlerin yardımlarından yararlanmakla mümkündür" (2004: 231) yorumunu yapar. Jung'un doğu metinlerini ve

dünya üzerindeki dinleri incelemesi ve arketipsel sembolizm hakkında konuşması bu yüzdendir. Edebiyat eserlerinin psikanalitik bir incelemeye tabi tutulabilmesi de yine bu yüzdendir. Psikanaliz veya çalışmada kullanılan analitik psikoloji yöntemi edebiyat eseri içindeki ruhsal yapıyı açığa çıkarmada kuvvetli bir araçtır. Bu bakımdan edebiyat incelemesinde kullanılan tamamlayıcı bir yöntemidir.

I. BÖLÜM
SEVİM BURAK, YAŞAMI, ESERLERİ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ

1.1. Yaşamı

Zeliha Sevim Burak, Kuzguncuk'ta yaşayan Yahudi Mandil ailesinin kızı Anne Marie Mandil ve yine Kuzguncuk'ta yaşayan Osmanlı asillerine dayanan soyuyla bilinen Mehmet Seyfullah Burak'ın kızları olarak, 1931 yılında dünyaya gelmiştir. Anne Marie Mandil ile kılavuz kaptanlık yapan Seyfi Kaptan'ın (Mehmet Seyfullah Burak bu isim ile anılır) evliliği, her iki aile tarafından uzun süre kabul edilmez. Bu yüzden çift uzun süre Seyfi Kaptan'ın görev yaptığı gemide, Zonguldak- Bartın arasında yaşar (Güngörmüş, 2003: 4). Anne Marie, evliliğinin ardından Müslüman olur ve adını Aysel Kudret olarak değiştirir. Ancak buna rağmen Seyfi Kaptan'ın ailesi ilk çocukları, Sevim Burak'ın ablası Nezahat, doğana kadar çiftle görüşmek istemez. Aysel Kudret Hanım, Seyfi Kaptan'ın ailesi tarafından kabul edildikten sonra da Yahudi kimliği yüzünden aileye tamamen dâhil olmakta güçlük çeker. Aile çevrelerinden Aysel Kudret'in kimliğini gizlemek isteyen aileye, Aysel Kudret Hanım'ın bozuk Türkçesi, sarı saçları ve renkli gözleri mani olur. Bozuk Türkçesi nedeniyle ailede dalga konusu olan Aysel Kudret Hanım'ın durumu Sevim Burak'ın çocukluğunda onu en çok etkileyen olaylardandır.

[...] annelerinin Yahudiliği açıkça ortada olduğu ve herkes tarafından bilindiği halde, onlar kardeşiyle ikisi çocuklukları boyunca, annelerinin bu kimliğini gizlemek zorunda kalmışlardır. Ama nasıl diyelim, her şey ortada olduğu için, kalplerinde gizlemek zorunda kalmışlardır. Yani kendilerinden gizlemek zorunda kalmışlardır. Bu gizlemenin kaçınılmaz olan başka bir boyutu da vardı: Hiç ona çekmediklerine, ondan hiçbir şey almadıklarına kendilerini inandırmışlardır. Yani annelerinin kendilerindeki parçalarını görünmez kılmışlardır (Güngörmüş, 2012: 102).

Sevim Burak'ın çocukluğu ve ilk gençliği Kuzguncuk'taki aile köşkünde, böyle bir ortamda geçer. Ancak daha sonraki yıllarda Yahudiliğinden sıkça bahsettiği ve Tevrat'ın elinden düşürmediği kitaplardan olduğu bilinmektedir. Hatta Amerika'da eğitim görürken oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektupta ona Yahudiliği ile tanınmasını tavsiye eder.

NİÇİN YAHUDİ LOBİSİNE GİRMİYORSUN? Anneannenin Yahudi olması yeterli... İsrail'e bile gider en üst düzeyde iş bulursun... Daha alası Amerika'daki Yahudilere Yahudi olduğunu söyle... İstikbalini garantiye al, sana iş de bulurlar, kağıt istiyorsan, sana Kuzguncuk Sinagog Hahamından iki şahitle, Yahudi ana kökenli olduğunu bildiren bir kağıt göndereyim, bu yeterli... (Burak, 1990: 240).

1947 yılında annesini, yedi ay sonra da babasını kaybeden Sevim Burak, Kuzguncuk'ta, her biri orta yaşın üzerinde olan Yahudi komşularının arasında büyür. 1938 yılında babasının görevi sebebiyle Çanakkale'de başladığı ilkökul eğitimini Kuzguncuk'ta tamamlar. Ortaokulu Tünel'deki Alman Lisesi'nde bitirir. Bu sırada ortaya çıkan kalp problemleri nedeniyle okula devam etmez.

Mübeccel İzmirli ile yaptığı röportajda, çalışma hayatının eğitim hayatından çok daha başarılı olduğunu söyleyen Burak, 50'li yılların başından 60'lara dek, komşularının

kızı Eliza'nın teşvikiyle, Olgunlaşma Enstitüsü'nde manken olarak çalışır. Yazar bu dönemde mankenliğin yanı sıra G.E.N Beyoğlu Kitap Sarayı'nda tezgahtarlık da yapar. Burada Sait Faik, Salah Bırsel, Behçet Necatigil, Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi sanatçılarla da yakından tanışma fırsatı bulur (Koçakoğlu, 2009: 31). Burak 18 yaşındayken ilk evliliğini yaptığı keman sanatçısı Orhan Borar ile birlikteliği devam ederken, 1954 yılında, bir grup mankenle Türkiye'yi temsilen Amerika'ya gider. Amerika gezisi sırasında bir çok mankenlik ve reklam teklifi almasına rağmen Burak, bunların hiçbirini kabul etmeden ülkesine geri döner. Türkiye'ye döndükten sonra kendisine ait bir modaevi açıp bir süre işletir ve dönemin ünlü isimlerine elbiseler hazırlar.

18 yaşındayken kendinden yaşça oldukça büyük olan Orhan Borar'la evlenen Sevim Burak'ın bu evlilikten 1955 yılında, Karaca adında bir oğlu dünyaya gelir. Orhan Borar'la aralarında yaklaşık 20 yaş fark bulunan Burak yıllar sonra oğluna yazdığı mektupta babasıyla arasında yaş değil fikir farklarının mesele olduğunu açıklar. Burak'ın "Konuşacak yeni bir fikri yoktu. Okumazdı. Yeni fikirler peşinden koşmazdı." dediği (1990: 113) Orhan Borar'la evliliği 1958 yılında son bulur. Bu sırada Burak'ın ilk öyküleri çeşitli dergilerde çıkmaktadır.

Sevim Burak, 1959 yılında ressam Ömer Uluç ile tanışır ve 1961 yılında ikinci evliliğini onunla yapar. Bu evlilikten, Elfe adında bir kızları doğar. Burak'ın 1980 yılına kadar sürdürdüğü ikinci evliliği oldukça fırtınalı geçer. Uluç ile aşkın da kavganın da sınırlarında dolaşan bir evlilik yaşarlar. Mektuplarında "Ben Ömer'i tanıdıktan sonra şizofren oldum – bu yaşta geçirmeye bakıyorum." (1990: 28) dese de Ömer Uluç'un sanatçı kişiliği Burak'ın yazarlığını oldukça desteklemiştir. Uluç o yıllarda çıkan öykülerini resimleriyle desteklemektedir. Bunun yanında Burak'ın "Afrika Dansı" öyküsüne ilham olan ve bütün yaşamında mühim bir deneyim olarak bahsettiği bir buçuk yıllık Nijerya macerası Ömer Uluç ile birlikte yaşanır. 1976'da gittiği Londra ve ardından bir buçuk yıl süren Nijerya yaşamı Burak'ın hem yaşamını hem de öykülerini etkiler. Afrika'dan onlarca eşya getiren Burak bu eserleri 1980 yılında Resim ve Heykel Müzesi'nde sergiler.

1931 yılında doğan Sevim Burak daha ortaokul yıllarında konulan kalp romatizması teşhisine ıslak mayoyla dolaşması yüzünden yakalandığını söyler. Yazar, Ömer Uluç'la evlilikleri sırasında bu yüzden birkaç defa ameliyat geçirir. 1978'de Nijerya dönüşü Londra'da ameliyat olur. Londra'da istirahat etmesi gerekirken durmayıp İstanbul'a döner. İstanbul'da yaşam şartları çok iyi değildir. Felç geçirir ve uzun süre toparlanamaz. 1980 yılında Haseki'de bir kalp ameliyatı daha geçirir. Oğluna yazdığı mektupta, "Sağlığım için yaşamak bile yeter. Kör, kambur, topal olmaya razıyım, yeter ki ölmeyeyim." diyen Burak (1990: 99) 52 yaşındayken 1983 yılında hayata gözlerini yumar. 1984 Ocağında Nakkaştepe Mezarlığı'na gömülen yazarın mezar taşında çok sevdiği öyküsü Büyük Kuş'tan alınan şu bölüm yazılmıştır:

“SENİ GÖRÜYORUM
ORDASIN
AĞACIN ALTINDASIN
NEFES ALMIYORSUN
GÖZLERİN AÇIK
UPUZUN YATTIYORSUN
KOCA KUŞUN YANINDA
UYUYORSUN” (Güngörmüş, 2003: 54).

1.2. Eserleri

Dönem dönem çeşitli nedenlerle edebiyat dünyasına küsse de Sevim Burak oldukça üretken bir yazardır. Eserlerini yayımlamaya ara verse de yazmaya hiçbir zaman ara vermez. Yazan ve yazdıklarını işleyen bir yazar olan Burak öykü, roman, tiyatro ve deneme türünde eserler kaleme almıştır. Toplamda ölmeden önce yayımlanmış 2 öykü kitabı, 2 tiyatrosu, öldükten sonra yayımlanan bir öykü kitabı, yarım kalmış bir romanı ve mektup türünde yazıları bulunmaktadır.

1.2.1. Roman

Burak’ın 1972 yılında yazmaya başladığı ve ömrünün sonuna kadar üzerinde çalıştığı *Ford Mach I* yarım kalmış romanıdır. Nilüfer Güngörmüş’ün düzeltileriyle roman 2003 yılında Yapı Kredi Yayınları tarafından basılmıştır. Bir arabaya, *Ford Mach I*’e olan aşkı anlatan romanı yazmak için yazar bir araba bile satın almıştır. Roman için aldığı araba ile yarışlara katılır. Katıldığı yarışların ona ne kadar pahalıya patladığını kendisi de anlatır:

“Çok pahalıya oturan bir şey yazarlık bana. İncelemeden, bir şeyler yazmak istemedim. Yarışlara katıldık. Arabayı soktum o kervanın içine. Ben de girdim o kervana. Ankara Asfaltı var ya, sabaha karşı dörtte orada buluşulur. Fenerbahçe’de ‘düüt düüt’ yapılır. Gece saat dörtte. Herkes birbirine haber verir. Anadolu’dan kiraz çilek gelir ya, kabzımal kamyonları bir kenara çekilir. Arabaları dövüşe hazırlamak için lastikleri şişirilir, kışları kaldırılır. Suratları gladyatör suratlarına benzetilir. Onlar milyonerler. Başlarında Mach I. Tak, tak, tak. Öbürü Barraküda. Yarışılır. Mach I gelir. Korkunç bir yarışır bu bir dakika sürer 1 kilometre” (Güngörmüş, 2003: 16-19).

Ford Mach I, böyle bir hazırlık döneminin ürünü olarak ortaya çıkacaktır fakat bir türlü tamamlanamaz. Onun içinden başka öyküler çıkar, bir tiyatro eseri çıkar, ancak bir türlü roman bitmez. “Afrika Dansı”, “Palyaço Ruşen”, “Everest My Lord” adlı eserleri,

Mach I çalışması sırasında ortaya çıkar. Mektuplarında romanını içinden acayip şeyler çıkaran bir makineye benzeten Burak, eserinin bittiğinde çok büyük bir çalışma olarak anılacağını söyler (1990: 101). Yazar, “Şu roman bitsin her şeyi yaparım... Her şey gelip romana bağlandı.” (1990: 168) diyecek kadar romanı üzerine düşmektedir. Ancak en sonunda yine bitemez. Yazarın kızı Elfe Uluç, romanın bitemeyişi hakkında şu yorumları yapar:

Bitmemiş bir şehir roman. Ne roman bitmiştir ne de şehir. Bu anlamda keyfimiz yerindeyken romanları ve sokakları biten, mumyalaşmış katı bir Batı medeniyeti olmadığımızı ve daha deneysel bir ülke olduğumuzu düşünebiliriz. Ama hepimiz bunun bedelini yaşamımızla öderiz. Ve karşılığını alamayız. Görünüşte Sevim Burak’ın ölümüyle bitmemiş romandaki cadde ve sokakları temsil eden bölümler, belki de o cadde ve sokaklar nihai şeklini almadığı için bitmemiştir. Belki Ford Mach I’ın on yıl boyunca sona ermemesi Bağdat Caddesi ve İstanbul’un inşasının sona ermemesindendir (Şahin, 2015: 95).

Güngörmüş’ün 2003 yılında basıma hazırladığı roman yazarın notlarını ve çeşitli tarihlerde yazılmış roman, parçalarını barındırması ve yazarın yazı çalışmasına dair detaylar sunması açısından önemlidir.

1.2.2. Tiyatro

Sevim Burak’ın yaşamı boyunca yayımladığı üç tiyatro eseri bulunmaktadır. *Sahibinin Sesi*, *Everest My Lord* ve *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* sırasıyla yayımlanan tiyatro eserleridir. Bunlar dışında Burak’ın öykülerinden bazıları da ölümünün ardından tiyatroya uyarlanmıştır.

1965 yılında yayınlanan öykü kitabı *Yanık Saraylar*’dan sonra 17 yıl eser yayımlamaya ara veren Sevim Burak, edebiyat dünyasına 1982 yılında *Sahibinin Sesi* adlı oyunuyla döner. *Sahibinin Sesi*, *Yanık Saraylar* daki “Ah Ya Rab Yehova” adlı öykünün oyunlaşmış biçimidir.

Oyunda Bilal Bey, asker kaçağı olmaktan başka birinin kimliğine sahip olarak kurtulmak ister. Ancak çok geçmeden kimliğine sahip olduğu Muzaffer Seza’nın gaipten gelen sesini duymaya başlar ve zamanla onun sesi tarafından, kimliğin sahibinin sesi tarafından ele geçirilir. Bir Yahudi olan Zembul ile gayrimeşru ilişki yaşayan ve ondan bir çocuk sahibi olan Bilal Bey’i, ses bir türlü rahat bırakmaz. Sonunda Bilal kendisiyle birlikte bütün Yahudi mahallesini ateşe verir.

Oyun ilk olarak 1985 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenir. Ardından 1995 yılında Atatürk Kültür Merkezi’nde Ege Tiyatro Topluluğu tarafından sahneye taşınır. 1996’da Muhsin Ertuğrul Sahnesi’nde yeniden oynanan oyun ilk olarak 1982 yılında Adam Yayınları tarafından kitaplaştırılmıştır (Koçakoğlu, 2009: 61). Eser daha sonra Nisan Yayınları tarafından 1995 yılında yeniden basılır.

1983 yılında yazılan *Everest My Lord* ilk defa 1997 yılında 9. İstanbul Tiyatro Festivali'nde Cihangir Parkı'nda sahnelenmiştir. Ardından 1998 yılında Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde sekiz defa oynanmıştır (Koçakoğlu, 2009: 62). Yazarın üç perdelik roman olarak tanımladığı eser tiyatroyla roman arasında durur. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş döneminde, eski bir paşazade olan *Everest My Lord*' un yeni alfabeyi öğrenmeye çalışması ve gerçeğin ne olduğuna dair bunalımlar yaşaması anlatılır.

Oyunun isminden ve Güngörmüş'ün yorumlarından kareketle, Burak'ın 1976 yılındaki Londra ziyaretinin izlenimlerinin oyunu yazmada önemli bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. *Everest My Lord*'un oluşumunda belki Londra'ya son derece "dilsel" bir yolculukla gitmiş olmasının da payı var: Sağlık sorunları yüzünden uçak yerine otobüse binmek zorunda kalınca Limasollu Naci İngilizce Yaz Okulu'na kaydolar ve otobüsle gelir Londra'ya" (Güngörmüş, 2003: 31). *Everest My Lord* gerçekten de Burak'ın dille en çok oynadığı metinlerindendir. Bu yüzden tür olarak nerde duracağını belirlemek oldukça zor olmuştur. Mektuplarında, "Everest My Lord' da göreceğin gibi resim yapıyorum- kelimelerin ve anlamının resmini yakalamaya çalışıyorum. Anlamı resim haline getiriyorum" (1990: 197) yorumunu yapar. Yazarın amacı görsel bir anlatı dili oluşturmaktır. Bunu yaparken çeşitli çağrışımlardan ve göstergelerden yararlanır. Bunun yanında oyunu için sürrealist yorumları yapılması karşısında da şunlar söyler: "İşte ben o zaman Everest My Lord' un sürrealist olmadığını, yeni bir dil bilimi-KAVRAMSAL SANATIN İLK ÜRÜNLERİ OLDUĞUNU SÖYLEDİM" (1990: 199). Ona göre *Everest My Lord*, kavramsal sanat dediği türün ilk örneklerindendir. Sevim Burak, dilde yeni türler deneme peşindedir.

İlk baskısı 1984 yılında, Adam Yayınları tarafından yapılan *Everest My Lord*, daha sonra 1995'te Nisan Yayınları tarafından basılır. Eser son olarak Yapı Kredi Yayınları tarafından 2006 yılında *İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar* ile birlikte basılmıştır.

İşte Baş, İşte Gövde, İşte Kanatlar Sevim Burak'ın 1983 yılında yazdığı üç perdelik oyunudur. Eser daha önce yayımladığı "Sedef Kakmalı Ev" öyküsünün oyunlaşmış biçimidir. Esasında aynı hikâyenin başka bir parçası gibidir. Sedef Kakmalı Ev'de cenaze günü anlatılan Ziya Bey, onun Menlik' ten köle olarak gelmiş eşi Melek (Nurperi) ve komşuları Nırvant oyunun başkişileridir. Oyunda Ziya Bey henüz ölmemiştir ancak uzun zamandır ölüm döşegindedir. Nırvant ile Melek konuşurken Ziya Bey de onları izlemektedir. Melek, ömrünü Ziya Bey'in bakımına adadığını ve ölümünden sonra ona ait olanlara sahip olacağını düşünür ancak işler istediği gibi ilerlememektedir. Zaman zaman hayal ile gerçeğin birbirine girdiği öykünün sonunda Ziya Bey ile Melek Hanım kavgaya tutuşur. Gerilimi yüksek ve korku öğeleri barındıran oyun sonunda her ikisinin sembolik ölümüyle son bulur.

Oyun ilk olarak 1990 yılında sahnelendiğinde büyük yankı uyandırır. Defalarca sahnelenir. İlk defa 1984 yılında *Everest My Lord* ile birlikte Adam Yayınları tarafından basılan eser ardından müstakil olarak Nisan Yayınları tarafından 1995 yılında yayınlanır. Son olarak yine *Everest My Lord*' la birlikte Yapı Kredi Yayınları arasında çıkmıştır.

Sevim Burak, öyküleriyle olduğu gibi, tiyatrolarıyla da edebiyat dünyasında adından sıkça söz ettirir. Öykülerinde olduğu gibi, toplum/ çoğunluk karşısında azınlık olarak kalmış bireylerin yaşamı tiyatrolarının konusunu oluşturur.

1.2.3. Anı- Mektup

Sevim Burak'ın yaşamı boyunca oğluna ve çeşitli dostlarına yazdığı mektuplar, 1990 yılında oğlu Karaca Borar'ın çalışmaları ve Selim İleri'nin önsözüyle Logos Yayınları tarafından *Ford Mach I'den Mektuplar* adıyla basılmıştır. Selim İleri, mektupların yayımlanma sürecindeki tereddütlerini şu sözlerle anlatır:

Sevgili Karaca annesinin kendisine yazdığı mektupları 1980'lerin sonuydu veya 1990'ların başıydı. Onu tam hatırlayamayacağım., getirmişti. Bir giriş gibi bir şey yazmamı istemişti. Ben mektupları okuduğum vakit hayli çekindim böyle bir şey yazmaktan, Mehmet Abi'den [Mehmet Fuat], hayattaydı. Bunu Karaca da bilmiyor. Mehmet Abi'ye telefon açıp sordum. Bu mektuplar yayımlanmalı mı diye? Mehmet Abi de yayımlanmasından yana değildi doğrusu. Ama sonra nasıl olsa yayımlanacaktı ve ben de tekrar düşündüm o mektupların mutlaka yayımlanması gerektiğine inandım. Çünkü bu mektuplar en az Sevim Burak'ın eşsiz edebiyatı kadar o edebiyata katkıda bulunan metinlerdi (Şahin, 2015: 131).

Selim İleri'nin belirttiği gibi, mektuplarında Sevim Burak kendi edebiyatı hakkında oldukça ipucu verir. Bunun yanında, *Ford Mach I'den Mektuplar*'da, onun öykülerini, oyunlarını yayımlatma sırasında yaşadığı zorluklar, anlaşılma krizinin yaşattıkları ve yazar olarak beslendiği kaynaklar hakkında da bilgi bulmak mümkündür.

1.2.4. Öykü

Roman ve tiyatro türünde eser vermiş olmasına rağmen Sevim Burak, asıl ününü öyküleriyle yakalamıştır. Asım Bezirci ile yaptığı röportajında Burak, ilk öykü denemelerine 12 yaşında başladığını söyler (Güngörmüş, 2003: 12). İlk öyküleri “Hırsız”, “Herşey Beyazdı”, “Mankenin Hayatı”, “Beşten Sonra”, “İntihar”, “Nişanlı Kız”, “Gece kondunun Zaferi”, “Dünyanın En Meşhur Kulesi”, “Köşe Kapmaca” ve “Büyük Günah” 1950 ile 1953 yılları arasında *Ulus*, *Milliyet*, *Yenilik*, *Yeni Ufuklar* ve *Yeni İstanbul* dergilerinde çıkar.

Sevim Burak'ın ilk ciddi çalışmam dediği “Sedef Kakmalı Ev” 1961 yılında *Türk Dili*'nde yayınlanır (Güngörmüş, 2003: 13). Burak'ın bu dönemden sonra yazdığı öykülerini kapsayan üç öykü kitabı vardır: Yanık Saraylar, Afrika Dansı ve Palyaço Ruşen.

1965 yılında yayınlanan *Yanık Saraylar*, Sevim Burak'ın edebiyat çevrelerinde tanınmasını sağlar. Eser, “Sedef Kakmalı Ev”, “Pencere”, “Yanık Saraylar”, “Büyük Kuş”, “Ah Ya Rab Yehova” ve “Ölüm Saati” olmak üzere toplamda altı öyküden oluşmaktadır. Yayınlandığı andan itibaren öyküler birçok tartışmaya neden olur. Bu dönemde toplumcu gerçekçi görüşün hâkim olduğu Türk edebiyatı, *Yanık Saraylar*'la yeni bir sanat anlayışı, yeni bir bakış açısı kazanır. Okurlar tarafından yeterince tanınmamış olsa da edebiyat çevreleri *Yanık Saraylar*'la birlikte Burak'ın adını sıklıkla anmaya başlar. Eser üzerine ilk yazıyı 1965 yılında Doğan Hızlan yazar. Ardından Asım Bezirci'nin yer yer Burak'ın öykücülüğünü yeren yazısını Murat Belge'nin karşı yazısı takip eder. Asım Bezirci'nin kendi yazısını savunan yeni bir yazı kaleme almasıyla Sevim Burak üzerine tartışmalar da başlamış olur. Bu tarihten sonra Burak ve onun öykücülüğü üzerine çeşitli dergi ve gazetelerde yazılar yayımlanır. Selim İleri, Behçet Necatigil, Memet Fuat, Mübeccel İzmirli eserleri üzerine yazan isimlerden bazılarıdır.

Sevim Burak 1966'da *Yanık Saraylar* ile Sait Faik Hikâye Armağanı'na katılır. Ancak ödülü kazanamaz. Burak, yedi kişilik jüriden yalnızca Memet Fuat ve Behçet Necatigil'in oyunu alır. Sevim Burak'ın kazanamaması jüri üyeleri içinde de tartışmalara neden olur. Memet Fuat, “Sait Faik gibi çok sevdiğim bir sanatçı adına her yıl sanatçılara haksızlık etme haksızlığını taşımamak için Yargıcılar Kurulu'ndan ayrıldım,” (Güngörmüş, 2003: 27) diyerek kararı protesto eder. Bu hezimet Sevim Burak'ı oldukça etkiler. O dönemde yazdığı mektuplarda ödül töreni ve sonrasında yaşananlardan ilginç detaylarla söz eder.

Bir hikâye kitabı kâfi değil. Daha birinci kitabı, belki ikinci kitabında bozulur, yazamaz, şımarır diye vermediler armağanı –on yıl önce yazmış üç, dört kitap çıkarmış kötü bir yazara verdiler, kötü olduğunu bile bile... Odun parası yokmuş öbürünün odunu varmış diye- odunu olmayana para verecek kadar hesaplar yapıyorlar.. Bu konuşmalar geçmiş jüri heyetinde.. Ben katiiyen uydurmuyorum.. Duyduğum zaman bir tuhaf oldum, acıdım adama ben de, iyi ki parayı o aldı, biz ondan daha iyi durumdayız, diye düşündüm. Mehmet Fuat, sırf bu yüzden –Yanık Saraylar- kitabına oy vermezseniz Sait Faik jürisinden sonsuz olarak istifa ederim diye mektup yollamış.. Bu mektubu alınca jüridekiler Tahir Alangu- Behçet Necatigil- Haldun Taner vb. büsbütün kuvvetlenmişler. (Çünkü Mehmet Fuat gerçekten sanat seven ve dürüst politikacı – oldukça herkesten uzak – bir kişi – ona da dış biliyorlar) Böylelikle Mehmet Fuat'ın mektubuyla birlikte benim kitabı aforoz etmişler (Burak, 1990: 43-44).

Bu olaydan sonra Burak, uzun bir süre sanat çevrelerine küs kalır. 17 yıl boyunca çalışmalarına devam etse de hiçbir öykü yayımlamaz. 1982 yılında *Sahibinin Sesi* oyunu onun edebiyata geri dönüşüdür. Aynı yıl “Bir Gece Yemeği” adlı öyküsünü çeşitli dergilere gönderir ama hiçbir dergi öyküyü yayımlamak istemez. Dönemin Milliyet Sanat müdürünün “Bu öykü bizim okurlarımızı aşıyor, sizin için ileride sürrealist bir sayı çıkar, yayımlayabiliriz.” dediği mektubunu aldığını söyleyen Burak, mektubunda oğluna bu mektuptan hareketle şunları söyler:

Sanat eserinin anlaşılacak gibi bir kuralı mı var ki bizim okuyucularımız anlamaz diye yayımlamıyorsunuz. Bir sanat eserinin anlaşılması şart değildir, bazen 10 sene bazen 20 sene sonra, bazen yazarı öldükten sonra anlaşılabilir.. Bazen de hiç anlaşılabilir.. Sizin vazifeniz san'at dergisi olarak ileriye gitmek ve basmaktır (1990: 194).

17 yıllık bir aradan sonra sanat camiasında henüz hiçbir şeyin değişmediğini görmüş olsa da Sevim Burak, öykülerini yayımlamaya devam eder. 1982 yılında *Afrika Dansı*, Adam Yayınları arasından çıkar. Eser, “Afrika Dansı”, “Bir Gece Yemeği”, “Foto Febüs”, “Osmanlı Bankası”, “On Altıncı Vay” olmak üzere 5 uzun; “Bremen Vapuru”, “Ayakkabıcı Bürjani”, “Terzi Kalivrusi”, “Sainte Pulcherie”, “Bir Evlilik” ve “Ümmü Gülsüm” olmak üzere, Tosuner’in “Okyanusu simgeleyen akvaryum kabarcığı” (2014: 40), Korkmaz’ın “Anlık fark edişlerin şiirsel çılgılığı” (2011: 22) diyerek bahsettiği altı küçürek öyküden oluşmuştur.

Afrika Dansı, Sevim Burak’ın 1976 yılından başlayarak bir buçuk yıl süren Nijerya tecrübesi ve hastanelerde geçirdiği çeşitli kalp ameliyatlarının etkisiyle yazdığı “Afrika Dansı” öyküsüyle açılır. 1982 yılında yayımlanan kitap, ilk eseri *Yanık Saraylar* gibi eleştirmenlerin dikkatini çeker. Cevat Çapan, Memet Fuat ve Feyza Zaim kitap ve öyküler üzerine yazılar yayımlar. Özellikle Feyza Zaim’in çalışması, Sevim Burak’ı oldukça mutlu etmiştir. Ancak bunun yanında eserin anlaşılma zorluğunu da sıklıkla eleştirir. Sanat dergileri öykü kitabını görmezden gelir ve bu durum Burak için yine bir düş kırıklığı yaratır.

Sevim Burak, *Afrika Dansı* üzerine tartışmalar devam ederken, “Palyaço Ruşen” adlı öyküsüyle Sabahattin Ali Öykü Yarışması’na katılır. Fakat bu öykü yarışmasında da birincilik, “yeni yazarları teşvik etme amaçlı bir yarışma olduğu ve Burak’ın profesyonel bir yazar olduğu” gerekçesiyle başka birine verilir (Güngörmüş, 2003: 27). Tüm bu yaşananlar Burak’ın edebiyat çevrelerine olan inancını sarsar.

Yazarın ölümünden sonra Nisan yayınları tarafından basılan öykü kitabı *Palyaço Ruşen* 1993 yılında çıkar. Öykü kitabı, “Tavuskuşları ve Kartallar”, “Ekilenler”, “Yalnızlık”, “Sır”, “Mut”, “Palyaço Ruşen”, “Kurtla Avcı”, “Para Kazanmak İçin Yazılan Bir Hikaye” olmak üzere sekiz öykü; “O Mami O Mami Blue”, “Sanatçı Elbisesi”, “Eski Ateş”, “Seyahat Esnasında”, “Takvim Altı Yazıları” olmak üzere beş öykü taslağı; “Bekâr” adındaki bir küçürek öykü ve “Ajda Pekkan” isimli bir şiirden (yahut şarkı sözü) oluşmaktadır. Bu öykülerden “Tavuskuşları ve Kartallar” ve “Ekilenler”, “Foto Febüs” öyküsünde, “Yalnızlık” ve “Sır” ise Bir Gece Yemeği’nde bir araya getirilerek diğer öykü kitapları içine alınır.

Palyaço Ruşen’in 1993’te yapılan ilk baskısı Bülent Erkmén’in düzenlemeleriyle basılır. Bülent Erkmén’in, Burak’a ait önemli biçim özelliklerini düzenleyerek öyküleri yayımlaması tartışmalara neden olur. Memet Fuat ve Enis Batur bu düzenlemelerin sanatçının öykülerinin “öz”üne zarar verdiği görüşündedir (Güngörmüş, 2003: 36). O tarihten sonra da *Palyaço Ruşen*, eleştirmenler tarafından düzenlemeler nedeniyle sıkça eleştirilere hedef olur.

Sevim Burak'ın öyküleri, orijinal metinlerine sadık kalınarak, 2003 yılı itibariyle Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkmaya başlamıştır. Yaşadığı dönem boyunca anlaşılmanın ve dolayısıyla okunamamanın sıkıntısını çeken Burak, ancak 2000'li yıllarda bir okur kitlesi edinmeye başlar. İlk kitabını çıkardığı 1965 yılından günümüze değin, hakkında eleştirmenler tarafından birçok yazı yazılmış ve bir çok çalışma yapılmıştır. Yazarın kitapları dışında kalan öyküleri Bedia Koçakoğlu tarafından 2013 yılında *Büyük Günah- Bilinmeyen Öyküleriyle Sevim Burak* başlığı altında yayımlanmıştır.

1.3. Sevim Burak Öykülerinde Ortak Yapı

Necip Tosun'un tanımıyla "Kuralları belli olmayan, tanımlaması zor, kaygan ve esnek bir tür olan öykü" (2011: 8) Sevim Burak'ın edebiyat dünyasında tanınmasını sağlayan türdür. 50'lerin toplumcu- gerçekçi edebiyat çizgisinin dışına çıkan Burak, adından en çok kendine has üslubu ve biçimiyle söz ettirir. Yazar eserlerini oluştururken anlamı tamamlayan gösterge dünyasının ona verdiği imkânları sonuna kadar kullanır. Bunun yanında bilinçdışına ait unsurları gün yüzüne çıkaran metinler dönem edebiyatının klasik normlarının oldukça dışına çıkar. "Üslubun, dilin ve edebi türün hazırladığı imkânlardan bir seçme olduğu açıktır." diyen Şerif Aktaş'a (1993: 27) göre her araştırmacı ilk olarak yazarın seçimiyle ortaya çıkan değer sistemini bulmalıdır.

Sevim Burak öyküleri bireysel bir rüyanın gerçekliğini sunar. Düşlerin arketipik sembollerle dolu oluşu gibi öyküler de çeşitli semboller, imgelerle bezenmiştir.

Hayatın gerçeğinin sanatçı dehası tarafından yorumlanarak ve estetize edilerek kurgulandığı kurmaca metinlerde, kalp gözüne hitap eden 'gölge gerçek' çeşitli kişi, kavram ve simge değerler vasıtasıyla entrik kurgu içinde görünür hale gelir. Aynı dönüşüm masal metinlerinde daha örtük ve gerçeküstü bir dille gerçekleşir. Nitekim kişisel ve kolektif bilinçdışının en faal yansımalarını rüya ve masalarda görebiliriz (Burcu Yılmaz, 2011: 1316).

Rüyaya bu denli yakın duran öykülere bir psikanalistin hassasiyetiyle yaklaşmak öyküleri değerlendirmede kullanılacak yollardan en makulü görünmektedir. Burak'ın öykü yazma stili bir nevrotiğin, yaşamından parçaları birleştirmesine benzetmek hatalı olmayacaktır. Jung'a göre "Nevrotik insan anlamını açıklayamadığı, keyfi sınırlamalarla bağdaşmayan bir çocuk psişesine sahiptir; bu ahlakı benimsemeye çalışmakta ama kendi içinde bölünmektedir; bir yanı sorunu ortadan kaldırma öteki yanı özgürlüğüne kavuşma peşindedir. Sürüp giden bu çatışmanın adı nevrozdur." (Jung, 1997: 108). Bunun yanında Burak, Demirtaş'ın bahsettiği şizofrenik yazar tanımı içinde değerlendirilmeye uygundur.

Şizofren-yazar, kendi dilinde bir yabancı dil oluştururken bunu, yeni güçler yaratmak ya da kendine yeni bir mücadele silahı bulmak için yapar. Böylece kaçış çizgileriyle esaslı bir ilişki

kurar. Yeni bir yaşam imkânının, yeni bir yaşam varoluş biçiminin, daha yerinde bir ifadeyle yaşamın virtüel gücünün izini sürer (Demirtaş, 2015: 135).

Özgür Demirtaş, kullandığı teknik ve dille kurduğu bağlantı açısından Sevim Burak'ı şizofrenik bulur. Üzerine yazdığı eserinde Burak'ın yazma, yazı ile resmi bir arada kullanma, kolaj tekniği ile metinler arası bağlantılar kurma ve öykü parçalarını birleştirme usulünü ele alan Demirtaş, ek olarak şunları söyler: “Şizofren yazar dili, dili sınırlarına doğru genişletmeye çalışan bir figürdür. Bu figür doğru dilbilgisiyle ilgilenmeyerek dil bilgisinin despotizmine karşı çıkar; dili sürekli dengesizlik konumuna sokar. Bunu çoğunlukla dili kekeleyerek, sabuklatarak ya da tekrarlatarak icra eder” (2015: 130). Bu yüzden Burak, o yazarlardan birdir.

Yazmanın kendisi için bir yaşama eylemi olduğunu söyleyen Sevim Burak, yazma edimine sıkı sıkıya tutunur. Ancak sağlık sorunları onu önceliğin “yaşamak” olduğu bir yaşam algısına sürükler: “En önemli işin, işlerliğin yaşam olduğunu kabul ettim. Sağlığım için yaşam bile yeter. Kör, kambur, topal olmaya razıyım, yeter ki ölmeyeyim” (Burak, 1990: 46). Tüm bunlara rağmen işlerliğinden ödün vermez ve yaşamı boyunca bir biçimde üretmeye devam eder. Çevresindeki canlı ve cansız nesneler kendi dillerinde ona daima hikâye fısıldıyor gibidir. Yalıda yaşarken, duyduğu vapur düdüğünü hapsuruk sanmasından sonra oğlu Karaca'ya yazdığı mektupta şunları söyler: “Vapurları da insan gibi görmeye başladım galiba. Bir vapur hikâyesi, romanı başlıyor demektir” (1990: 97). Esasında Sevim Burak farklı farklı yazılarında ve mektuplarında eşyayla temasının insanlardan çok daha fazla olduğunu söyler. İnsanlara vakit ayırdığından daha fazla eşyalara vakit ayırmış, eşyalarla baş başa kalmıştır. Eşyalar ona hayal gücünün sınırlarını aşmada yardımcı olan dostlardır. “Hayal gücümü de kullanarak yaşadığım hayatı hep biraz abarttım. Böylece kompleks yenmek dışında kompleksimin üzerine çıkmaya çalıştım” (Burak 1990: 148). Sevim Burak'ın öykülerinin ortaya çıkışını bu sözlerinden hareketle çözümlemek ve incelemek mümkündür. Bunun yanında öykülerinde dikkate değer bir kötümserlik göze çarpar. Burak, yazarlığının kendini kandırmadığını söyler. Güzel şeyler görmüyordur, onlar varsa da gözlerini yumduğunu itiraf eder ve “Benim hocam, tanrım Kafka'dır, bilirsin, onu hiçbir zaman aşamayacağım için böyle kötümser yazıyorum ama bu da büyük bir güç bana Kafka'dan gelen” (1990: 107) detayını ekler kötümserliğiyle ilgili açıklamasına. O, yazarlığında istediği seviyeye ulaşamamıştır çünkü hep daha iyisine talip olur. Tüm bunlar onun öykülerinin dokusunu belirleyen sebeplerdir.

Burak'ın öyküleri yamalardan oluşmuş elbiselere benzer. Dağınık ve savruk görüntülerinin ardında bir bütünlük ve tamlık vardır. Mankenlik ve terzilik meslekleri ile uğraşmasına da gönderme yaparcasına öykülerinin oluştururken “yamalama” (montaj) tekniğini kullanır:

Avangardist- modernist edebiyatta yeni metinler, montaj/ kolaj tekniğiyle bir patch-work' e dönüşür. Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır. James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka ve diğer

öncüler, tümüyle tersyüz olan verilerle iyice anlaşılmaz duruma gelen yeni gerçekçiliği, edebiyatın biçim/kurgu/yapı düzlemine taşırlar. Neden-sonuç ilişkisinin dışında grotesk/soyut bir düzlemde soluk alan, konusal bir bütünlük içermeyen bellek/bilinç yolculukları kurguluyordur yazar artık. Dış dünyayı teke tek yansıtan ve konturları belirgin bir gerçeği sarsılmaz bir güvenle sunan geleneksel mimesis-katharsis estetiğinin de sonudur bu (Ecevit, 2001: 29).

Sevim Burak'ın öykülerini net biçimde bir edebiyat alanına sokmak mümkün değilse de Ecevit'in tanımından hareketle, onu tanrısı olduğunu söylediği Kafka, Joyce ve Proust' la birlikte modernist/ avangardist edebiyat içinde değerlendirmek mümkündür. Ancak onun için elbette modern değil postmodern demek daha doğru olacaktır. Avangardist edebiyat kapsamında Sevim Burak'ın kullandığı teknik Ecevit'in tanımına uymaktadır. Burak, kullandığı tekniği ve yazma sürecini şöyle anlatır: “Sabaha kadar odalarda montaj –fal açmak- sürer. Nihayet falın bir yerinde yakalarım aradığımı, haydi her şey ona göre yeniden yazılır. Bundan önce kurduğum biçim bozulur. İğneleri bir bir sökerim, başkalarını iğnelerim...” (1990: 240). Yapılan, sökülen ve yeniden yapılan bir süreç içinde öyküler parçalanır, bölünür ve sonunda uygun parçalar bir araya getirilip yamalanarak tamamlanır. Sonunda ortaya çıkan öykü kendi içinde bir bütünlük oluşturur.

Avangard eserin en temel özelliği “organik” olmamasıdır. Klasik eserlerin oldukça dışına çıkan avangardist edebiyat eseri yazarı, elindeki malzemeyi değiştirerek, dönüştürerek parçalara ayırır ve yeni anlamlar meydana getirir. Montaj ve kolaj tekniğini Bürger alegori kavramının yerine kullanır. Montaj ve kolaj avangard edebiyatın inorganik yapısıyla doğrudan bağlantılıdır:

Organik sanat eseri, sözdizimsel yapı örüntüsüne göre inşa edilmiştir. Tekil parçalar ile bütün diyalektik bir birlik oluşturur. [...] Bu alımlama tipinin en temel önkoşulu, tek tek parçaların anlamı arasında zorunlu bir uyum olduğunun varsayılmasıdır. Organik olmayan eser bu ön koşulu geçersiz kılar. Parçalar kendisine tabi oldukları bütünden “bağımsızlaşırlar”, artık o bütünün zorunlu unsurları değildirler. (Bürger, 2004: 151).

Bürger'in avargard tanımı ile avargardist eser tanımı birbirinden farklıdır. Sevim Burak'ın eserleri en geniş anlamıyla postmodern olarak nitelendirilse de kullandığı teknik bakımından avangardist edebiyat içerisinde değerlendirmek de mümkündür. Çünkü öykü metinlerinde en göze çarpan unsur kolaj ve montaj tekniği ile bir araya gelen parçaların klasik sözdiziminden tamamen farklı görünmesidir.

Edebiyatın ve dilin sunduğu imkânlar içinde kendine has özel bir dil yaratmayı başaran Sevim Burak'ın 1965 yılında yayımlanan eseri *Yanık Saraylar*'da en dikkate değer öge, dilin kullanımı ve yazım tekniğidir. Büyük – küçük harf kullanımı, alt alta sıralanan kelimeler, montaj ve kolaj tekniğinin bir sonucu olarak iç içe geçmiş bir anlatım göze çarpar. Bu biçim temel olarak toplum karşısında bireyin konumuna odaklanan Burak'ın içeriğini destekler niteliktedir. *Yanık Saraylar*'dan 17 yıl sonra yayımlanan *Afrika Dansı* 'nda dile müdahale içeriğinin önüne geçer.

Öykülerin bütününde geçmişi ile günü arasında bir köprü üzerinde asılı kalmış, toplumun bir ferdi olamamış ancak bunun yanında kendi benliğini, bireyleşme yolculuğunu tamamlayamamış karakterler vardır:

Bilincin yanı sıra bilinçdışının devreye girdiği, zaman sıçramalarıyla geçmişin, şimdinin ve geleceğin iç içe geçtiği, soyut ve somut ayrımının ortadan kalktığı bir gerçeklik alanı çok sesli bir biçimde anlatılır. Bu edebiyat uzamında iç ve dış dünya arasındaki sınırların ortadan kalktığı bir süreç vuku bulur (Demirtaş 2015: 94).

Öykü dili zamansızlığı, arada kalmışlığı, umutsuzluğu, kısmen nevrotikliği ve şizofreniyi destekler. Yahudi anne Aysel Kudret Hanım ve onun Burak'ın çocukluğuna etki eden hikâyesi, Burak'ın bütün öykülerinden yansımaktadır. “Azınlık” olma durumu öykülerin temel izleğidir. Bazen kadın, bazen Yahudi, bazen çocuk, bazen de yaşlı olarak var olan bireylerin ortak özellikleri ait oldukları çevre içindeki konumlarıdır. *Yanık Saraylar*'da bu konumun bireyde yarattığı huzursuzluğu dile getiren Burak, buradaki öykülerinde daha çok bireysel bilinçdışı verilerini kullanırken *Afrika Dansı*'nda azınlık olma durumunu sosyal ve siyasal bir çerçevede değerlendirilir.

Çevreleri tarafından hareket alanı daraltılmış bireyler, Burak'a göre yalnız değil yalnızlaştırılmıştır, içedönük değillerdir öyle olmak zorunda bırakılmışlardır. Ait olduğu hayatı yaşayan değil yaşamak zorunda bırakılan öykü karakterlerinin bilinçaltı olduğu gibi, tüm karmaşasıyla yazıya dökülmeye çalışılmıştır. Bu yüzden bütün öyküler kötümser bir bakış açısıyla yazılır. Sevim Burak öykülerindeki karakterler ve yazmak üzerine şunları söyler: “Yazarlık benim insanlık gururumu kurtarabilme aracıdır. [...] hikâyelerimdeki kadınların neden böyle çilekeş olduklarını, erkeklerin niçin kötü olduklarını bilmiyorum. Kim bilir, her şeyin neden böyle kötü olduğunu bilemeyeceğim-sebeplerini hiçbir zaman bulamayacağım için yazıyorum” (Burak, 1996: 300- 305).

Burak'ın öykülerinde şüphesiz dikkati çeken ilk öge biçimdir. Bunun içeriği desteklediğinden bahsedildi. Bireyin huzursuzluğu, toplum karşısında hiçliği ve zamanla kendine yabancılaşan hali dile ve yazıya yansır:

Asıl sorun, sözcükleri –tabii alfabeyi de kaldırarak yerine bir takım işaretler koymaktır. İnsan'ın öz'ü, bu işaretlerin yerine geçebilir bir duruma gelmişse, bu da gerçekleşebilir. Bu durumda soyut resimle bir paralellik kurulabilir, ama varmak istediğim sonuç bu mu? Sonuç öz'ün sınır uçlarının kaldırılması, özgürlüğüne kavuşturulması... (Burak, 2004: 105).

Özünü yitirmekte olan bireyin dilini konuşan Burak'ın, edebiyat dili hakkındaki konuşmaları ve öykülerinden yola çıkarak onun dili mümkün olduğunca tasarruflu kullanma yoluna gittiği yorumu yapılabilir. Ancak bu tasarruf majör dilin kalıpları konusundadır. Hatta o daha da ileri giderek dili ortadan kaldırma ve yeni bir simgeler dünyası yaratma peşindedir. “Onun metinlerinde dil, yazarın yerini saptayabileceğimiz bir merkezi olumsuzlar, bununla beraber okurun tutturabileceği olası bütün bakış açılarını, duruş biçimlerini ve dolayısıyla merkezî bir perspektifi ortadan kaldırır” (Şahin, 2015: 79). Okuyucu ve edebiyat araştırmacısı Burak'ın metinlerini anlamak için yeni bir

dil algısı ile metinlere yaklaşmak zorundadır. Doğan Yaşat burada Beckett’ı anlamak, onun üzerine konuşmak- yazmak için yeni bir dil kurulmasının gerekliliğine işaret eden Derrida’yı hatırlatır:

Bizzat yazının sesçil olmayan anında ele verdiği şey hayattır. Aynı çırpıda soluğu, tini, tinin kendisiyle ilişkisi olarak tarihi tehdit eder. Onun sonu, sonluluğu felç olmasıdır. Soluğu keserek, manevi yaratıyı harfin yinelenişinde, bir azınlığa mahsus dar bir ortama sıkışmış yorum veya tefsir içinde verimsiz ve hareketsiz bırakarak, varlığın oluş sürecinde ölüm ve ayırım ilkesi olur. Çin Avrupa için neyse, yazı da söz için odur (Derrida, 2014: 41).

Yazının sesi kesen ve onu verimsiz hale getiren şekline karşı duran Beckett’ı i Sevim Burak’a bağlayan, yazının imkânlarını genişletme arzusudur. Bu bakımdan Derrida’ın Beckett için yaptığı yorumu, Türk edebiyatında Sevim Burak için yapmak mümkündür. Konuşma ve sesleri kısıtlayan yazının, üstelik esasında ana-dili olmayan bir dile ait yazının sınırları içinde yazmak, yazarın kısıtlayıcısıdır. Burak, kullandığı biçimle bu kısıtlamalardan kurtulmak ister. Esasında kendinden çok yarattığı öykü karakterlerini o kısıtlamadan kurtarma niyetindedir.

Sevim Burak’ın parçalı yazı dili ve öykü yazım biçimi hakkında konuşurken yine Derrida’ın çocukların konuşma süreçleri ile ilgili yorumunu hatırlamak yerinde olacaktır. Çocuk başlangıçta yalnızca ağlar, doğal olarak onun tek bir dili vardır. Her türlü acı duygusunu o tek dil aracılığıyla ifade eder. Çocuğun rahatsızlık biçimleri birbirinin yerine geçmeye başladığı zaman o konuşmayı öğrenecektir. Bu sayede ağlamak yerine “şuram ağlıyor” diyebilecektir. Öğrendiği bu yeni dil aracılığıyla bir imden diğerine geçebilir (Derrida, 2014: 327). Burak için de standart yazı dili çocuğun ağlamasından ibarettir. O kendi öykülerini yazıya geçirirken anlatımının özünü okuyucuya kavratmak ister. Bunun için yeni imler bulur ve yeni ifade biçimleri keşfeder. Bilindiği üzere bu ifade biçiminin keşfinden sonra Burak’ın yazı dili oturmuş ve kendine has şeklini almıştır.

Yazarın öykü yazımında kullandığı temel gereçlerin çoğunlukla daktilo, makas ve iğne olduğu bilinmektedir. Burak’a has kolaj tekniği bu gereçlerle sağlanır. Öyküler daktiloda yazılır. Ardından makasla farklı bölümlere ayrılır ve iğnelerle birbirlerine tutturulur. Bu biçimde bir terzi titizliğinde çalışan Sevim Burak için ablası, “ona giderken yanında paket paket iğne götürdüğünü” söyler (Güngörmüş, 2003: 24).

Kolaj öykülerin parçalı yapısının en belirgin özelliğini belirler. Farklı metin parçalarının ve yazma biçimlerinin yanı sıra Sevim Burak, “Afrika Dansı”, “On Altıncı Vay” ve “Palyaço Ruşen” öykülerinde olduğu gibi, resimlerden/ fotoğraflardan da yararlanır.

Kolaj da aslında bir yeniden yazma yöntemi olarak açığa çıkar. Bu yöntemle birlikte daha önce var olan metinlerden, nesnelerden, iletilerden bir takım unsurlar alınarak yeni bir metne yapıştırılır ve metin yeniden yazılır. Metinler arası kolajda ister ister sözel olsun ister olmasın, bir ‘kesme’ işlemi gerçekleştirilir; daha önce oluşmuş, mevcut metinler kesilip alınarak yeni bir metne sokulur (Demirtaş 2015: 87).

Yukarıda da bahsedildiği gibi yeni biçim arama ihtiyacı içeriğin doğru aktarımı ihtiyacından doğmuştur. Bir azınlığın dilini, o azınlığa ait bireylerin seslerini duyurma, bireyi daha önce keşfedilmemiş bilinç dışıyla birlikte ifade etme çabası, doğal olarak yeni bir dil/ biçim arayışını beraberinde getirir. Burak'ın "Foto Febüs" adlı öyküsünde "yoklara konuşuyorum" dediği yokların var olma nedeni, yazar olarak kendisinin ve azınlık olarak öykü karakterlerinin var olan toplumla ve var olan dille iletişim kuramamasıdır.

Sevim Burak, anlam ve biçim ilişkisini öz- biçim olarak ifade eder: "Öz'ü tam bir yalınçlıkla ortaya koyabilmek için, bende biçimsel çabanın ileri gitmesi gerekir. [...] satırların alt alta kaymaları, kırılmaları, büyük harflerin kullanımı, öz'ü yakalayabilme çabasından başka bir şey değildir" (Güngörmüş, 2003: 36). "Öyküde öz denen şey nedir?" şeklinde bir soru sormak gerekli bu durumda. Bu soru, temel olarak tarihten bugüne gelen hikâye anlatma ihtiyacının temel amacının ne olduğunu sormakla aynı şey olacaktır. Burak için öz bütün insanlığa ait olandır. Onun bütün öyküleriyle yapmak istediği şey bireye ait duygunun tüm insanlığa hitap eden biçimini yani "öz"ü ortaya çıkarmaktır. İsmail Tunalı'nın *Sanat Ontolojisi*'nde bahsi geçen ses, anlam, nesne ve obje tabakalarının üzerinde alinyazısı (kader) tabakası vardır. Ontolojik bir varlık olarak ele alınan eserdeki alinyazısı tabakası onun evrensel mesajını oluşturur (Tunalı, 2002:100). Burak için biçimsel çaba tüm insanlığa ait alinyazısı anlamındaki öze ulaşmaktır.

Öz'ün ifade ettiği ölüm, acı, aşk, nefret, öfke gibi bütün insanlığa ait değerleri aktarırken her anlatıcıda olduğu gibi Burak'ın da amacı bir gerçeği ifade etmektir. BBC konuşmasında Burak, "Hikâyeler gerçeğe benzer kelimelerle yazılmıştır ama tam gerçek değil. Yani birinci gerçeğe göre değil, ikinci gerçeğe göre yazılmıştır" der. Onun bu sözlerine dayanarak, Güngörmüş bu gerçeğin iç gerçeklik olduğunu, Burak'ın rüyalarlakine benzer bir us dışı gerçeklik yarattığını söyler (Güngörmüş, 200: 19). Daha başında Sevim Burak'ın öykülerinin, bir rüyanın gerçekliğini sunduğu belirtilmişti. Zamansal ve mekânsal olarak da öyküler rüyalara benzer.

Sevim Burak, öykü karakterlerini yaşayan insanlardan ve sahip olduğu veya gördüğü eşyalardan seçer. Özellikle çocukluğunun ve ilk gençlik yıllarının geçtiği Kuzguncuk, Müslüman ve Yahudilerin birlikte yaşadığı kozmopolit bir yer olması açısından onun öyküleri için oldukça fazla veri barındırır. "Sevim Burak'ın ele almaya çalıştığımız gibi, öyküleri adeta bir mozaiktir. Kişileri, İstanbul'un folklorik kültüründen çıkıp gelen tiplerdir. Müslümanlarla Yahudilerin iç içe yaşadığı Kuzguncuk'un insanları, bu öykülere ruhlarıyla siner" (Koçakoğlu, 2009: 351). Burak'ın öykü karakterlerinin çoğu kadındır. Çalışmada ele alınan 21 öyküden 17'sinin baş karakteri kadın, dördünün erkektir. "Palyaço Ruşen", "Bremen Vaporu", "Kurtla Avcı", "Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye" baş karakterin erkek olduğu öykülerdir. Genellikle toplum veya kendisiyle problemi olan öykü karakterleri yaratan Burak'ın "Afrika Dansı" dışındaki hiçbir öyküsü umutla bitmez. Bunun yanında mizahi öğelere rastlamak mümkündür.

Sevim Burak'ın öykülerini oluştururken kullandığı kaynakların en önemlilerinden biri, Yahudilerin kutsal kitabı Tevrat'tır. Yazar, Tevrat aracılığıyla insanlığın, en azından

Yahudi toplumunun, kolektif kökenlerine de sık sık gönderme yapar. Bu açıdan da Burak öyküleri Jungcu okumaya açıktır:

Yazarın Tevrat'tan etkilendiğini gösteren ilk bulgu "kadın"dır. Tevrat'a göre kadın erkeğin kürek kemiğinden yaratılmıştır. Yaratılışı bile erkeğe bağlı olan kadın her durumda ona muhtaçtır. Erkeğine muhtaç olan kadının Tevrat'a yansıyan en önemli özelliği ayartıcı ve yoldan çıkarıcı olmasıdır (Koçakoğlu 2007: 50).

Tevrat, esasında içeriği ile Burak'ın kötümserlik temine de kaynaklık eder. Bunun yanında o sık sık Tevrat'a âşık olduğunu vurgular. Yahudi toplumunun dramatik tarihi, azınlık olarak Türkiye'deki varlıkları, hâkim dil ile yazma mecburiyeti Burak için başka itici sebepler olarak köşede durmaktadır. Özellikle dil meselesi öykülerinde sık sık anlaşılmasa bir dilde isyan olarak ortaya çıkar.

Burak, Türkçenin egemen olduğu sulara kendine özgü kurduğu yeni bir dille, adeta hücumda bulunur. Özellikle "On Altıncı Vay" adlı öyküsünde bu tutumunu açık seçik ortaya koyar. "İçde bou alea guerdanlek lakin benim itchin bou mineli altoun enfıye koutouse katcha?" cümlelerini yazar Fransız imlasiyle kurmuştur. Aslında "İşte bu ala gerdanlık lakin benim için bu mineli altın enfıye kutusu kaç?" demek isteyen Burak'ın bu tavrı minöritenin uygulamasıdır. Bizce yazar, Beckett ve Kafka'dan etkilenecek bu yolu seçmiştir, denilebilir (Koçakoğlu 2007: 50).

Tüm bunlardan yola çıkarak Burak öykülerinin derinine inmek, metinlerarasılık meselelerine açıklık getirmek mümkündür. Bir Yahudi olarak kutsal kitabı olan Tevrat, kendisi gibi Yahudi olan ayrıksı yazar Kafka, Joyce, Proust ve Beckett en temel kaynaklarını oluşturur demek mümkündür. Ancak tüm bu kaynaklardan ayrı olarak Sevim Burak kendine has özel bir dil yaratmayı başarmıştır. Çağında ve sonrasında anlaşılmasa ve eserlerinin yeterince iltifat görmemesine kimi zaman küsse de o, "Bir sanat eserinin anlaşılması şart değildir, bazen 10 sene sonra 20 sene sonra, bazen yazarı öldükten sonra anlaşılabilir... Bazen de hiç anlaşılabilir..." (1990: 194) görüşündedir. Öykülerinde kullandığı teknik kendi devri için oldukça modern ve kimi zaman anlaşılmasa olmuştur. Fakat o edebi çizgisinden ödün vermeden devam eder.

Sevim Burak'ın incelenen 21 öyküsünde kullandığı iki temel bakış açısı vardır: Tekil bakış açısı ve üçüncü şahıs bakış açısı. Ayrıca üçüncü şahıs bakış açısını da kendi içinde bölümlenmek doğru olacaktır. Buna göre hâkim bakış açısı ve müşahit üçüncü şahıs anlatıcı, merkezi karakter olarak birinci tekil şahıs (Kahraman anlatıcı) vardır. Bunun yanında anlatıcısı belirsiz, alt alta sıralanmış sözcükler veya sıralı diyaloglardan oluşmuş öyküler de mevcuttur. Bu ayrıma göre öyküleri şöyle kategorize etmek mümkündür:

Hâkim bakış açısıyla yazılmış öyküler: "Yanık Saraylar", "Ah Ya Rab Yehova", "Büyük Kuş", "Afrika Dansı", "Palyaço Ruşen", "Kurtla Avcı".

Müşahit üçüncü şahıs bakış açısıyla yazılmış öyküler: "Sedef Kakmalı Ev", "Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye".

Kahraman anlatıcı bakış açısıyla yazılmış öyküler: "Pencere", "Ölüm Saati", "Afrika Dansı", "Bir Gece Yemeği", "Foto Febüs", "Osmanlı Bankası", "On Altıncı Vay", "Bremen Vapuru", "Mut".

Sıralanan öyküler dışında kalan “Afrika Dansı”nda yazar hem birinci tekil hem de hâkim bakış açısını birlikte kullanır. “Ayakkabıcı Bürjeni” ve “Terzi Kalivrusi” sıralı diyalogdan oluşmuştur. “Sainte Pulcherie” ve “Ümmü Gülsüm” ise alt alta sıralı kelimelerden oluşur ve anlatıcısı belli değildir.

Son olarak, Burak’ın edebiyatının, Kafka’da olduğu gibi, yersiz-yurtsuzluğuyla anılabilir olması ve minör edebiyat bağlamında değerlendirilebileceği yorumu yapılabilir. Zaman zaman Türk dilini Fransız yazım kurallarına göre, bozuk biçimde kullanması, öykülerin alt metinlerinden okunan siyasal eleştiri ve kolektif gönderiler ondaki minör edebiyat unsurlarıdır.

Minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade bir azınlığın majör dilde yaptığı edebiyattır. Ama temel özelliği, dilin güçlü yersizyurtsuzlaştırma katsayısından her koşulda etkilenmiş olmasıdır. Kafka, Prag Yahudilerine yazı yolunu tıkayan ve edebiyatlarını olanaksız kılan çıkmazı şu şekilde tanımlar: Yazmama olanaksızlığı, Almanca yazma olanaksızlığı, başka türlü yazma olanaksızlığı (Deleuze- Guattari 2008: 25).

Sevim Burak’ın “tanrım” dediği Kafka gibi, bir azınlık olarak var olduğu topluma ait olan konuşma dilini parçalamasını/ bozmasını Deluze ve Guattari’nin tanımıyla bağdaştırmak mümkündür. Özellikle Afrika Dansı kitabındaki öykülerinde siyasal ve sosyal eleştirinin belirgin olduğu, azınlık hakları, Osmanlı- Almanya ilişkileri, Cumhuriyet döneminin aşırı milliyetçiliği gibi meselelere değindiği söylenebilir. Aynı biçimde dildeki yersiz yurtsuzlaştırma en çok *Afrika Dansı* ’ndaki öykülerde gözlemlenir. “Ah Ya Rab Yahova”nın “gazların tutuşturularak yakıldığı Yahudi mahallesi” hikayesi ise psikolojik anlamda yersiz yurtsuzluğun sembolize edildiği metinlerindendir.

Sevim Burak, ilk eserlerini verdiği 1950’li yıllardan itibaren hem içerik hem de dilde yaptığı çalışmalarla kendinden sıkça bahsettirmiş ve öyküleriyle Türk öykücülüğüne yeni bir soluk getirmiştir. Onun bir biçimde toplumda azınlık olarak var olan yabancılaşmış bireyleri insanlığa ait temel bir problemi gün yüzüne çıkarmaktadır. Birey, toplum tarafından eritilmekte ve sindirilmektedir. Bu yüzden öykü dili ve içeriği, bu sindirilmişliğin büyüttüğü çılgınlığı haykırır. Yazarın bir biçim olarak kullandığı küçürek öykü de yine aynı çılgınlığı yansıtanın bir yoludur.

Dünya edebiyatında “flash fiction”, “sudden fiction”, “skinny fiction”, “quick fiction” gibi isimlerle anılan öykü türü, Türk Edebiyatı’nda “kısa-kısa öykü”, “minimal öykü”, “çok kısa öykü”, “mikro öykü” gibi isimlerle anıldıktan sonra, nihayet Ramazan Korkmaz’ın terimleştirmesi ile “küçürek öykü” adını almıştır. Küçürek öyküleri bir “çığlık” olarak niteleyen Korkmaz onun sınırlarını da şöyle belirler: “Hacim olarak küçürek öyküler için 1500 (Shapard), 500 (Wright), veya 250-300 (Erden) sözcüklük bir sınır konsa da bana göre, 250 veya 500 sözcük, çığlığı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreyi hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur. Bu bakımdan 100 sözcüğü geçmeyecek anlatıları ancak küçürek öykü diye adlandırabiliriz” (2011: 14) Damıtılmış sözcük yapısıyla dikkat çeken küçürek öykü, postmodernizmin dar kabuğuna sığan bir kesit öyküsüdür. Sevim Burak, bireyi en keskin/ en tiz sesle anlatma derdindedir. Bu bakımdan

hem küçürek öykü hem de yukarıda bahsi geçen tüm biçimsel farklılıklar, bu “anlatma derdi”nin ürünüdür. Sevim Burak’ın öykü evreni, böyle bir zemin üzerine bina edilmiştir.

Sevim Burak’ın öykücülüğünü anlatmak için birbirinden bağımsız birçok akım, kuram, yöntemi bir arada incelemeye dâhil etmek gerektiği açıktır. Postmodernizmin “göreceli” yapısı tam olarak böyle bir etki yapar. Aklın bütüncül ve kuralcı yapısının kalıplarından kurtulan yazarın oluşturduğu metin “her şey”in öyküsünü serbest bir biçimde anlatır.

Kurallar olmadan çalışmak postmodernizmin getirilerindendir. Bilimin (ve akla dayanan yaratımların) sabit bir dili vardır. Dil oyunları, o kurallar çerçevesinde yapılır. Postmodernizmin kuralsız yapısı içinde oluşturulan oyunlar kendilerinden öncekilerden açık biçimde ayrılır. Onları çözmek oldukça zordur. Her biri yaratıcısına özgüdür. Yalnızca bir kere denenmiştir (Lucy, 2003). Bir kere denenmiş dil oyunları, biçimler elbette okuyucu ve edebiyat araştırmacısı için belirsizlik anlamına gelir. Postmodern edebi metin bu yüzden tekinsizdir. Sevim Burak’ın tekinsiz öykü dili, özgünlüğündendir. Edebiyatının sınırlarının belirlenmesi yine aynı nedenle güçtür. Birçok kaynaktan beslenen bir okyanus görünümündeki öyküler derinlikli yapılarıyla çok katmanlı okumaya açıktır.

“XX. Yüzyılda, yaratıcı ya da yazan özneler yaratmaya aday pek çok güç arasından ikisi öne çıkmıştır: Dil ve bilinçdışı” (Lucy, 2003: 21). Dolayısıyla edebiyat incelemesinde bu iki gücü destekleyecek kuramlar ön plana çıkar: Yapısalcılık ve psikanaliz. Niall Lucy’in postmodern edebiyat eleştirisine neden ihtiyaç duyulduğunu açıklarken, önce sosyal alanda ve edebiyatta neyin değiştiğini vurgular. Yazarların dil ve özde yaptığı değişiklik, doğal olarak edebiyat incelemesi için yeni yöntemleri gerekli kılmıştır (Lucy, 2003: 43). Postmodernist kültür bağlamında gelişen postmodern anlatının, bilinçdışı ve onun dışavurum yolu olan dil ile geliştirdiği ilişki, metnin dilini eşzamanlı biçimde inceleyen yapısalcı teoriyi ve dilden hareketle bilinçdışı verileri çözümlemeyi amaçlayan psikanalitik teoriyi edebiyat incelemesi için neredeyse mecbur hale getirmiştir. Sevim Burak’ın öyküleri için yapılacak çoklu yorumlara rağmen, en temelde onun postmodern öykü geleneği içinde değerlendirilebileceğini söylemek gerekir.



II. BÖLÜM

SEVİM BURAK ÖYKÜLERİNİN C. G. JUNG'un ANALİTİK PSİKOLOJİ'si BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Jung'un psikanaliz teorisinin mantığı kişiye özgü olması ve kişisel bireyleşim süreciyle ilgilenmesidir. Arketipsel teoride benzer içerikler bulunsa da arketiplerin bireydeki tezahürü oldukça farklıdır. Bir sanat eserinin ve içerdiği karakterlerin ruhsal çözümlemesi söz konusu olduğunda her birinin kendine özgü varlığı olduğu kabul edilmeli ve bilinçdışı veriler kişisel tarihten hareketle ortaya konmalıdır. Ancak bu yolla doğru çıkarımlara ulaşılabılır. Bir önceki bölümde Sevim Burak öykülerindeki ortak noktalar aktarılmasına rağmen bu bölümde öykülerin her biri teker teker ele alınacaktır. Bunun temel nedeni, belirtildiği gibi, her bir öykünün alinyazısının ve karakterlerin kişisel tarihinin farklılık arz etmesidir.

İçedönük- duygusal tiplerin yoğunlukta olduğu öykülerde içedönüklüğü oluşturan/ pekiştiren etkenler farklılaşır. Ortak evrenlerden gelen karakterlerin aileleriyle olan ilişkileri ve tutumları yine farklıdır. Bu yüzden öykü incelemesinde Jung'un terapilerinde ön gördüğü gibi, bireye tekabül eden öyküler ayrı ayrı incelenmiştir. Bu yolla daha doğru ve isabetli çıkarımlar yapıldığı düşünülmektedir. Öykünün alinyazısını ortaya koymak ve karakterin bilinçdışını yorumlamak söz konusu olduğundan bu tutumun daha doğru olacağı kanısına varılmıştır. Bunun yanında, yeri geldikçe ortak karakterlerden hareketle psikanalitik değerlendirmeler yapılmaya çalışılmıştır.

Analitik kavramları temel alarak yapılacak toplu bir okuma Sevim Burak'ın özenle üzerinde durduğu ve içeriği besleyen biçimini yok saymak olacaktır. Öyküleri ayrı ayrı ele almak, her birinin biçimsel özelliklerinin, öykünün psikolojisi üzerindeki etkisini tespit etme olanağı sağlamıştır.

2.1. Yanık Saraylar

2.1.1. Sedef Kakmalı Ev

1961 yılında Kuzguncuk'ta yazılmış olan “Sedef Kakmalı Ev”, Sevim Burak'ın olgunluk dönemi öykülerinin ilkidir. Öykü, Nurperi Hanım'ın yaşamından parçalar içerir. Kırım Savaşı'ndan sonra Yanya'dan getirilmiş ve bir konağa hizmetçi olarak verilmiş olan Nurperi Hanım, evin beylerinden Ziya Bey ile evlenir. Bundan sonra bütün yaşamı, Ziya Bey'in ona sunduklarını kabul ederek geçer. Nurperi Hanım'ın yaşamına dair bilgilere, Burak'ın, *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* adlı oyunu da ışık tutar. *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar*'ın Melek'i, Sedef Kakmalı Ev'in Nurperi' sidir. Burak her iki öyküde de kadın karakterin ismini saflığı/ temizliği vurgulayacak şekilde seçer. Nurperi doğuştan temizdir. Bu zihni bir temizliktir. Bilinç düzeyinin gelişmemişliğini simgeler. Kendi kaderini tayin etme ve irade gösterme hakkı yoktur. Bu noktada Nurperi, bütünen yaratıcısına boyun eğen meleklerle benzeşir. İtaat etmek onun kaderidir. Ziya Bey için çizilen profil farklı olsa da isimlendirme açısından onun da esasında saf olduğuna vurgu yapılıyor gibidir. Yaşamı, Ziya Bey'i olduğu insana dönüştürmüş, hatta deyim yerindeyse sürüklemiştir. Oyunda Ziya Bey uzun zamandır komadadır. Nırvant ve Melek onun

ölümünden önce uzun bir konuşmaya başlarlar. Ziya Bey’le geçen otuz yıl hakkında yapılan bu konuşma, oyunun öyküden en büyük farkını ortaya koyar. Eylem, hem oyunda hem de öyküde hiçbir zaman olmayacaktır. Ancak öyküde, oyundan farklı olarak, söz de yoktur. Ölüm döşeğindeyken hakkında konuşulabilen bir hayat ve evlilik varken, Ziya Bey’in ölümüyle artık düşlemelerden ibaret bir evren kalır. Her türlü eylem kesin olarak son bulmuştur. Oyunda Ziya Bey’in arada duyulan sesi susar. Konuşan Melek de suskun bir Nurperi’ye dönüşür.

Sevim Burak’ın öykü karakterlerinin neredeyse hepsinde olduğu gibi, Sedef Kakmalı Ev’in başkarakteri Nurperi Hanım da içedönüktür. Çok küçük yaşta Yanya’dan köle olarak getirilmiş ve evin büyük beyi Ziya Bey ile zorla evlendirilmiş olan Nurperi Hanım’ı içinde bulunduğu çevresel koşullar onu içedönük bir tip olmak zorunda bırakmış gibidir. Eril tahakkümün sürdüğü evde Nurperi Hanım’ın hiçbir zaman tercih hakkı olmamıştır. Mekân, onun için, içinden çıkılmaz, kuşatılmış, sıkışık bir alandır. Ancak Ziya Bey’in ölümünden sonra “Düşüne düşün hayatinin en hurda ayrımlarına kadar inen”² (s. 11) Nurperi Hanım, 40 yılını, kendisine ait olmayan bir evde, “Ziya Beyin evinde, mutfakla merdiven arasında oyalanıp giden” (s. 12) ömrünü hatırlar.

Dışadönüklük ve içedönüklük zıt kutuplar olarak var olur ve zaman zaman birbirinin yerine geçerek yaşamın ritmini sağlar. Nurperi Hanım’ın içinde bulunduğu koşullar onda böyle bir ritmi sağlayacak karşıtlığın gelişmesini engellemiştir. Dışadönüklüğün ortaya çıkabileceği tüm ihtimaller bastırıldığından içedönüklük pekişir. Bu yüzden yaşamının ritmini kaybetmiş olan Nurperi Hanım’ın Ziya Bey’in ölümünden sonraki durumu, durmuş bir saatin yeniden çalışmasına benzer.

Dışsal gerçekleri ancak içsel olanı aydınlatmada, içsel olana ulaşmada bir araç olarak kullanan içedönük Nurperi Hanım, öykü boyunca kimi zaman bir fotoğraf karesi, kimi zaman da anılarından hareketle geçmişle gün arasında bir köprü oluşturur. Bu düşlemelerin başlangıçları ve gelişimleri, Nurperi Hanım’ın eşya karşısındaki tutumu göz önüne alındığında onun, dışsal nesneleri algılama ve yorumlama biçimi açısından duygusal bir tip olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Bachelard’ın belirttiği gibi, Nurperi Hanım’ın düşlemeleri eşya ile anlık teması ile başlar: “Gerçekten de düşünme, ilk andan itibaren bütünüyle oluşmuş bir durumdur. Başlarken hiç görülme de, aslında hep aynı biçimde başlar. Yakındaki nesneden kaçır, derhal uzaklaşır, başka bir yerdedir, başka bir yerin mekânındadır” (2014: 223).

İçedönük - duygusal olarak belirlenen davranış tipine uygun olarak Nurperi Hanım, içinde yaşadığı evde sık sık eşyalara çarpar: “[...] daracıktı ev, ne kadar kaçsa önüne ya duvar ya dolap çıkardı” (s. 11). Sıkışmışlık hissi somut olarak bu biçimde yansıtılır. Nurperi’nin koca konakta eşyalara çarpması ondaki yer edinememe hissinin dışa vurumudur. Jung’a göre düşme, sürekli bir yerlere çarpma gibi bilinçsizce yapılan davranışların nedeni intihar dürtüsü ya da bu dünyadaki yaşama ölümcül bir direnme dürtüsünün tezahürüdür (2002: 29).

² Burak, Sevim, Yanık Saraylar, YKY, 2018, s.7-15. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

Davranış tipleri bireyden bireye, hatta aynı bireyde dönemden döneme farklılık gösterir. İçedönük bir tip zaman zaman çevresini şaşırtan bir kararlılıkla dışadönükleşebilir (Jung, 2013: 113). Duygusal bir algılama biçimi yerini düşünsel olana bırakabilir. Fakat Nurperi Hanım'ın içinde bulunduğu koşullar onun içedönüklüğünü derinleştirmiş, karar verme yetkisinin olmayışı düşünsel yönünü tamamen yok etmiş ve Ziya Bey'in varlığı birey olarak sindirilmişliğini pekiştirmiştir. İçedönük – duygusallığın bir tezahürü olarak otoriteye boyun eğiş Nurperi Hanım'da keskin biçimde gözlemlenir. Başında da belirtildiği gibi yazar daha en başından karakterine verdiği isimle onun kaderini belirlemiştir. Ona çizilen duygu çerçevesinin bile dışına çıkmayan Nurperi Hanım'ın bireyleşmesinin önü kesiktir.

Aslında içe kapanıklığı nedeniyle hissetme yoğunlaşmakta, bu yüzden 'durgun sular derinden akar' deyiimi bu tip için uygun düşmektedir. Görünüşte çekingen olmalarına karşın yakın dostları, acı çeken insanlar ya da gereksinimi olanlara karşı sevgi doludurlar ve anlayışlıdır. Bu tip kadındaki hissetme gizlice çocuklarına geçer. Hislerini açığa vurmaz, ancak her şeye karşın, örneğin çocuğu hasta olmuşsa ya da ondan ayrı kalmışsa içindeki derin sevgiyi açığa vurabilir. İçedönük hissetme (duygu) kendini dinde, şiirde, müzikte ve bazen de çarpıcı intihar olaylarında gösterir. İçedönük hissedenden tip uyumsuzdur (Fordham, 2001- 49-50).

Nurperi Hanım oldukça uyumlu gözükmese de, sosyal ilişkiler ve evliliğindeki konumu bağlamında, Fordham'ın bahsettiği türden bir uyum söz konusu değildir. O yalnızca mevcut durumu kabul eder. Uyum sağlama ise bir sindirme sürecidir. Uyumlu birey, mevcut durumda olduğu insana dönüşmüş olmasını normal kabul eder ve içsel bir tam uyumla yaşar. Nurperi Hanım, kim olduğu, ne yapmak istediği üzerine düşünmeye bile fırsat bulmadığından, durumuna isyan etmez ancak bu kabul edip uyum sağladığı anlamına da gelmeyecektir.

Öykünün olay örgüsü "GELDİLER" ifadesi ile başlayan beş vaka halkasından oluşur. Bu bölümlerin her birinde Nurperi Hanım, geçmişteki anıları ile bugünü arasında gidip gelmektedir. Pencerenin köşesindeki koltuğuna oturmuş olan Nurperi Hanım, buradan dışarıyı izler, zaman zaman gözü fotoğraflara ve eşyalara takılır. Hareketsiz durduğu yerde dinamik bir hayal âlemi yaratır. Bölümlerde hayal edilen kısımlar öylesine canlıdır ki okuyucu için hayal ile gerçek iç içe geçer:

Düşünümümüzün / refleksiyonlarımızın çıkış noktası şudur: bir evdeki her köşe, bir odadaki her duvar köşesi, insanın dertop olmaktan, kendi üstüne kapanmaktan hoşlandığı her kuytu, hayal gücü için bir yalnızlıktır, yani bir odanın tohumu, bir evin tohumudur.

Tamamen fiziksel olan böyle bir köşeye büzüşme hali kendi başına zaten bir olumsuzluk [negativisme] damgası taşıdığı için, okuyarak bir araya getirdiğimiz belgeler de çok sınırlı sayıdadır. 'yaşanan' köşe, birçok bakımdan yaşamı reddeder, yaşamı kısıtlar, yaşamı saklar. Köşe, bu durumda, evrenin olumsuzlanmasıdır (Bachelard 2014: 171).

Bachelard'a göre anıları yeniden canlandıran mekânlardır. Eşyasız ve mekânsız anılar savruk ve anlaşılmazdır. O anıların bilince yükselmesi de oldukça zordur. Nurperi Hanım'ın öykü boyunca hayal gücünden yansıyan anı hatırlamaları da eşyaya bağlıdır.

Bir eşya veya görüntüden, doğal olarak mekâna dalarak başlayan düşleme geçmiş mekânlar içinde yol alır. Bu anılar öylesine canlıdır ki Nurperi Hanım'ın zamanına doğru gün yüzüne çıkar ve gününü kaplar. Âna yükselen geçmiş, öyküyü de Nurperi Hanım'ı da ele geçirir. Aşağıda alıntılanan bölümde olduğu gibi, öyküde bir fotoğraf karesinden hareketle canlı bir düşleme başlar:

ZİYA BEY bacaklarını karyoladan aşağı sarkıtmış dik durmaya çalışıyordu.
GELDİLER...
Kırım meydan savaşı kahramanlarıydı;
Başları kalpaklı iki kişi geride durdu,
Üç kişi gelip karyolanın önüne dizildiler
Kardeşiler. (s. 8)

Bu biçimde başlayan düşlemenin, bir fotoğraf karesi olduğu, bölüm sonundaki “Ayakta duranlar resme benzemeye başladılar gittikçe” (s. 9) cümlesi ile netleşmektedir.

Nurperi Hanım, bir kadın olarak kendi varlığını ancak Ziya Bey'in yokluğunun ardından sorgulamaya başlar. Duygusal işlevinin yanında düşünsel işlevin gelişmeye başladığı yorumunu yapmak mümkündür. Rutinin değişmesi Nurperi'de bir uyanışın fitilini ateşler ve analitik yönü gelişir. Ortaya çıkan düşünsel yön sayesinde, duygularını tanımlamayı az da olsa başaracaktır:

Yıllar yılı Ziya Bey'in evinden 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 hâlâ. Ziya Bey ölmeden önce bunları ne zaman oturup düşünecek olsa işi çıkardı; evde hiç düşünemezdi, kapının önüne ya da aşağıya, bostana inerdi (s. 12).

İnsanlık tarihini, hatta öncesini içeren bilinçdışının arketipleri ve bireysel bilinçdışına ait süreçler açısından Nurperi Hanım'ın yaşamı gizemlerle doludur. Çok küçük yaşlarda ailesinden koparılmış olan Nurperi'nin aile tarihiyle ilgili detaylara öykü aracılığıyla ulaşmak mümkün değildir. Onun tarihi, Ziya Bey'in evinde başlar. Bu yüzden anne ve babasına dair geliştirdiği kavramlar ve buna bağlı kompleksler hakkında bireysel anne değil arketipsel *büyük ana* figürü kapsamında değerlendirme yapmak gerekir. Ancak bundan önce Ziya Bey ve ondaki anne kompleksini ele almak doğru olacaktır. Çünkü Jung'a göre erkek çocuğundaki anne kompleksinin en tipik etkilerinden biri iktidarsızlıktır (2003: 25). Nurperi Hanım ve Ziya Bey'in birlikte geçirdikleri 40 yıla rağmen çocukları olmamıştır. Öyküdeki başka bir ayrıntı Ziya Bey'in iktidarsızlığına gönderme yapar. Ziya Bey, akşamları onlarla birlikte yatağa giren, Nurperi Hanım'ın samur kedisi Fahri'den haz etmez:

Hayvan, ağaçlara tırmanmasın, kapılarda bacalarda dolaşmasın, ortalığa sinmesin, kendisi gibi pencerenin önünde otursun istiyordu. Sonunda kediyi kasaba gönderip hayalarını aldırdı. Kedi hadım olur olmaz tüyleri uzadı, pataları kocamanlaştı. Sabahtan akşama değin tembel tembel yatıyor, ara sıra gözlerini açıp Nurperi Hanım'a bakıyordu. Ziya Bey'in huyunu almıştı sade yemek ve uyku saatlerini kolluyordu (s. 13).

Kedi hayâları alındıktan sonra Ziya Bey'e benzemiştir. Ziya Bey'in kıskançlığının kediyi kalmadığı kesindir. Evde kardeşleriyle birlikte yaşayan Ziya Bey'in ikinci bölümde, kardeşleriyle birlikteyken, hırsla titremeye başlaması ve yumruklarını sıkması, öksürdüğünde kardeşinin nişanının yere düşmesi, kardeşler arasındaki gerginliği ortaya koyar niteliktedir. Bu kıskançlığın çok da gereksiz olmadığını öykünün ilerleyen bölümlerinden çıkarmak mümkündür. Başka bir düşlemedeyken Nurperi, Tayyar Bey'in "kırmızı bıyıklarını titreterek ona aynı eskisi gibi baktığını" (13) söyler. Kalabalık konakta Nurperi'nin aile içindeki konumu oldukça çarpık bir haldedir.

İktidarsız bir erkek olan Ziya Bey, gün boyu pencere kenarlarında pineklemektedir. Öykünün ilk bölümünde Nurperi Hanım'ın pencere kenarındaki düşlemesi Ziya Bey'in çocukluğuna dair ipucu vermektedir:

GELDİLER...

Çok yorgundular.

Sekiz on kişi vardılar

Bunların ardından kadınlar göründü

Çok yavaş yürüyorlardı, yan yana sıralanmaları uzun sürdü bu yüzden.

Ayakları çıplaktı.

Erkeklerin önünde çömeldiler

Birden elleri kolları kımıldamaz oldu

Kadının birinin kucığında ZİYA BEY' in küçüklük fotoğrafına tıpkı tıpkısına benzeyen bir çocuk vardı (s. 7).

Nurperi Hanım'ın düşlediği görüntü yığınındaki ayakları çıplak kadın görüntüsü, köleliği, köksüzlüğü vurgular. Ayakları çıplak ve erkeğin önünde çökmüş bir kadının kucığında Ziya Bey veya ona benzeyen bir çocuk vardır. Bu figürler arasında bir erkek çocuğu büyümüş ve Yanya'dan eve getirilmiş bir köle ile evlendirilmiştir. Ziya Bey'in bütün huysuzluğu, Nurperi Hanım'a karşı takındığı tavır, bir çocuk gibi bakıma muhtaç oluşu, kadın olarak eşine değer vermeyişi vb. durumların nedenlerini bireysel geçmişinden hareketle bulmak mümkündür. Erkekte gelişen ve anima figürüyle karışan anne arketipi kadınlarla iletişimde tutku ve nefretinin yönünü belirler:

Bu çift cinsellik biyolojik bir gerçektir... Her erkek, içinde, o ya da bu kadına ait olmayan sonsuz bir kadın imgesi taşır. Bu imge özünde bilinçdışıdır ve erkeğin organik sistemindeki asıl kadın biçiminin, yan bir arketipin, kalıtımsal bir ögesidir. Bu asıl resim, kadınlığın tüm atasal deneyimlerinin ve o güne dek kadınlığın bıraktığı izlerin bir birikiminden oluşur. İmge bilinçdışı olduğu için sevilene bilinçsizce yansıtılır. Tutkuya ya da nefrete neden olan budur (Jung, 2001: 16).

Ziya Bey'in Nurperi Hanım'a, hatta hayata karşı tutumunun özeti "Nerden çıktığı belli olmayan bir asker kaputuyla..." (s. 13) yerinden kıpırdamayan bir adama dönüşmesinde bulunabilir. Ziya Bey, eski bir askerdir ve yaşamı boyunca evini, kardeşlerini, evliliğini bir asker edasıyla yönetmiş, kalıpsal tutumundan hiç vazgeçmemiş, hatta zaman geçtikçe katılaşmıştır. Açık biçimde personasıyla özdeşleşen Ziya Bey, bireyleşme yolunda ileri gidişini durdurur. Toplumda var olması gereken onlarca sosyal rolünden sadece birini seçen Ziya Bey, tüm yaşamını bir asker olarak geçirir. Zihne/ bilince, bilinçdışından yükselen soruları sormak, zıtlıkları bir arada değerlendirmek, doğal olarak arketiplerle bütünüyle yüzleşmek oldukça güç bir iştir. Bundan kaçınıp kalıplaşmış biçimleri tekrar etmek, kalıp davranışlarla yaşama eğilimi birçok insanda görülür. "Dolayısıyla, yalnız tek bir hakikat, tek bir yol gösterici eylem ilkesi olması gerekir, bu ilke salt olmalıdır; yoksa kendileri dışında, her yerde her an vuku bulabilecek faciaya karşı koruma sağlayamazlar" (Jung, 1997: 154). Personayla özdeşleşme, kalıpsal eylemleri takip etme, esasında Ziya Bey'de bir çeşit savunma mekanizmasıdır. İktidarı ancak bu yolla elinde bulundurmaya devam edebileceğine inanmaktadır.

İlk bölümde dikkate değer başka şey, düşlemenin sonunda gerçeğe dönen pencere kenarındaki Nurperi Hanım'ın dışarıdaki sütçü kadının el sallamasını "aşağı atla" olarak algılamasıdır. Aşağı atlamak istemeyen Nurperi Hanım, "Ziya Bey, Ziya bey diye direnerek" (s. 7) onun atlamasını tercih eder. Sütçü kadın ile anne arketipi arasında doğal olarak bir bağlantı vardır. Nurperi Hanım'ın bilinçaltında öldürücü bir anne figürü yaşamaktadır.

Temelini anne arketipi oluşturan anne kompleksinin ilk dayanağı kişisel annedir. Kişisel anne, çocuğu dünyaya getiren, onun karşılaştığı ilk dişil figür olan biyolojik annedir. Kişisel anne, kız çocukta temel kadınlık tutumunun gelişmesinde etkindir. Ancak özünde arketip, kişisel anneden bambaşka ve çok daha derin bir tarihsel figürdür. Jung, anne kompleksinin olumsuz etkisinin kadında 4 farklı figür olarak ortaya çıktığını söyler. Bunlar; anneliğe özgü unsurların hipertrofisi, erosun aşırı gelişmesi, anneye özdeşleşme ve anneye karşı dirençtir (Jung, 2003: 26-30). Nurperi Hanım'ın kişisel annesiyle olan ilişkisi bilinmese de onun Ziya Bey'le olan ilişkisi ve 40 yılını nasıl geçirdiğine odaklanılırsa onda anneliğe özgü unsurların hipertrofisi gözlemlenecektir. Anne kompleksinin neden olduğu bu davranış biçiminde kadının dişilik içgüdüleri, özellikle annelik duygusu fazlasıyla gelişir.

Bunun olumsuz tezahürü, tek amacı doğurmak olan kadındır. Erkek açıkça ikincil önemlidir; o yalnızca bir döllenme aracıdır ve çocuklar, yoksul akrabalar, kediler, tavuklar ve mobilyaların yanı sıra bakılacak bir nesne konumundadır. Kadın için kendi kişiliği de ikincil önemlidir; hatta genellikle kişiliğinin bilincinde bile değildir, zira yaşam başkalarında ve başkaları üzerinden yaşanır, kendi kişiliğinin farkında olmadığı için bunlarla özdeşleşir (Jung, 2003: 27).

Ziya Bey'in iktidarsızlığı sebebiyle hiçbir zaman çocuk sahibi olamamasına rağmen Nurperi tam olarak "anne"dir. Evdeki eşyalar, ailenin diğer fertleri ve kedisiyle birlikte Ziya Bey'e de 40 yıl boyunca bir çocuk gibi bakmıştır. Evinin annesi olmak dışında hiçbir vasfı ve görevi olmamıştır. Nurperi Hanım'ı analiz ederken dikkat edilecek temel nokta esasında tüm bunların onun iradesi dışında gerçekleşmiş olduğudur. Sanılır ki Sevim Burak'ın bahsetmek istediği de tam olarak budur. Toplum ve onun prototipi olan aile, kültürümüzde ailenin temel anlamını barındıran erkek figürü, Nurperi'nin kişiliğini büyük ölçüde etkilemiş ve bireyleşmesine hatta düşünmesine müsaade etmemiştir. Kendi varlığını arama yolunda çıkacağı yolculuk için hazır olup olmadığı bilinmeyen Nurperi'nin, Ziya Bey'in ölümünün ardından düşünsel yönünün geliştiği açıktır. Ancak evin annesi ona ait olan tek şeye, eve sahip olmak dışında bir şey düşünemez. Anne kompleksinin bir etkisi olarak Nurperi eve çocuğu gibi tutunmuştur. Ev onun liderlik alanıdır. Çünkü "Böyle bir anne kendi kişiliğinin ne kadar az bilincindeyse, bilinçdışı iktidar hırsı o kadar şiddetlidir" (Jung, 2003: 27). Ancak Ziya Bey, evi ona bırakmaz. Ölümünden sonra "gelenler" evini/ çocuğunu elinden almayı ister. Şüphesiz bir annenin başına gelebilecek en fena şey çocuğunu kaybetmektir. Nurperi Hanım üzerinde tahakküm kurabildiği tek şey elinden alınmaktadır. Bu onun için büyük bir yıkımdır. Ancak yapabilecek bir şeyi yoktur. Direnemez çünkü gelenlerin "Yirmi evlik bir mahalle vardır artlarında." (14). Şimdi "Yorgun göz kapaklı bir devekuşudur" (s. 14) ve yirmi evlik bir mahalleyi arkasına alıp "gelenler" ile başa çıkma şansı yoktur. Önce "ayağındaki terliklerin ucuna kaçır" (s. 14), sonra da "tencerenin siyah dibine yapışıp kalır" (s. 15). Onun için yaşam bir biçimde sonlanmıştır. Eşyayla bütünleşerek kendi varlığını gerçek anlamda yok eder. Eşyanın göstergeselliği, Burak'ın öykü metinlerinde sık sık ortaya çıkmaktadır:

Psikologlara göre, insanın çevreye uyum göstermesinde gerekli olan morfolojik, fizyolojik ve teknik bazı mekanizmalar vardır. Bu uyum mekanizmalarının araçlarından biri de eşyadır. İnsan eşyalı dünyaya uyum gösterdiği gibi, eşyayla birlikte dünyaya da uyum gösterir. Bu çevrede, insanın yaşam biçimi, eşyadan bağımsız olmadığı gibi eşyayla iç içedir. Eşyalar alışkanlıktır, birbirini yineleyen hareket ve davranışların hem aracısı hem düzenleyicidir. İnsan hayatındaki aksamalar eşyaya da yansır. İnsanın zihin dünyasının kodları, eşya üzerinden de çözülebilir. Eşyalar bu yönleriyle kendi düz anlamları dışında, insanların zihinlerini ve düzen anlayışlarını da anlatır (Bostancı, 2010: 63-64).

Nurperi'nin "ayağındaki terliklerin ucuna kaçır"ışı veya "tencerenin siyah dibine yapışıp kal"ışı (15) yukarıda alıntılanan eşya- insan ilişkisi yorumuyla desteklenir. Kendi psikolojik dinamikleri ile uyum sağlayan insan, eşyayla da uyum içindedir. Bilişsel dengenin bozulduğu, eşyayla uyuma da son verir. Dünyayı eşya üzerinden parçalı olarak algılayan bireyin bir biçimde dengesini yitirisi, eşyanın varlığını da ters yüz etmiştir. Terlik, içine kaçılan bir şeye, tencere, insanın dibine yapışabildiği bir şeye dönüşür. Eşyayla girilen yeni bir ilişkiyi temsil eden bu yorumlar, Nurperi'nin psikolojik dünyası hakkında doğal olarak bilgi verir.

Nurperi'ninkine benzer bir eşya- birey ilişkisine, Oğuz Atay'ın "Korkuyu Beklerken" adlı öyküsünde de rastlanır. Neredeyse hiç dışarı çıkmayan öykü karakteri için eşyaların yerli yerine durması, her şeyin yolunda olduğunun göstergesidir. Bir gün korkuyla "Aman Allah'ım! Ya eşya bir gün delirirse?" diye sorar (Atay, 2002: 36). "Eşya delirmemelidir, çünkü bu durum, zihnin alt üst olduğunun, hayatın rayından çıktığının en somut delillerinden biridir" (Bostancı, 2010: 64). Eşyanın delirmesi, zihindeki problemin dışı vurumudur. Artık birey, yaşamsal dengesini yitirmiştir. Yanık Saraylar'da, Nurperi'nin gerçeklik algısı eşyaya sirayet eder ve eşya artık yeni bir kavramsal değere sahiptir. "Çevresindeki eşyalar ona düşmanca bakıyordu[r] sanki" (s. 13). Kendi gerçekliği üzerinden kavradığı eşyanın değişen boyutu Nurperi'yi içine çeker ve yok oluşunu hızlandırır.

Sevim Burak, Nurperi için kötü bir son yazar. Öykülerinin çoğunda kadınların sonu Nurperi' ye benzeyecektir. Çünkü onlar olması gereken insan olmaktan çok uzaklaşmış ve kendine yabancılaşmış bireylerdir. İçedönük yapıları, düşünce kontrolünden yoksun oluşları onları kötü sona doğru sürükler. Toplum içinde varlıklarını tamamlayan eşleri veya evleri yok olduğunda onlar da yok olur.

2.1.2. Pencere

Bilindiği üzere Jung'un analitik psikoloji ile amaçladığı, insanın kişisel bütünlüğünü sağlaması ve kendini gerçekleştirmesidir. İnsan için yaşam, bir şekilde ereğine ulaşmaktır. Burada Jungcu düşünce, birçok yönüyle *varoluşçu psikolojiye* yaklaşıp. Varoluş psikolojisine göre insan kendi varlığını kendi yaratır. "Böylece varoluşçu öğretisi her insanın varlığına sahip çıkmasını, tüm sorumluluğu kendi üzerlerine almalarının, özgür bir yaşam için gerekliliğini ortaya koymaktadır" (Gençtan, 1974: 14). Her iki psikolojide de karşıtlıklar ilkesinden yararlanılır. Jung'da, varoluşu tamamlama ve bütünlüğe bir insan olma yolunda arketiplerle ve komplekslerle yüzleşme önemli bir faktördür. Sevim Burak'ın öykülerinde verdiği mesaj, bu iki psikolojik kurama ters düşmez. Değerini yitirmiş, topluma/ kültüre yenilmiş bireyin sorunlarını çarpıcı bir biçimde gün yüzüne çıkarmak ve hem bireyi hem toplumu bu sorunlarla yüzleştirmek öykülerdeki amaçtır.

1962 yılında Galatasaray'da tamamlanmış olan "Pencere" adlı öyküsünde Burak, bir intihar provasından bahsetmektedir. Durkheim'in tanımıyla "Kendisini öldürmek niyetiyle olay kurbanı tarafından yapılan bir aksiyonun sonucu olan her ölüm intihardır" (Durkheim, 2002: 25). Penceresinden / pencerelerinden başka bir kadını gözetleyen öykü kişisi hem kendi hem de gözetlediği kadının intiharını beklemektedir. Yukarıda bahsi geçen varoluşçu psikolojinin kurucularından olan Rollo May'dan bir alıntıyla başlamak doğru olacaktır. Bu noktada May'ın "Ölümle (insanın kendi varlığının hiçbir yankısını bulamadığı bir dünyada) yüz yüze gelebilme yetisi (cesareti) gelişmenin ön koşuludur, insanın kendi bilincine varmasının ve kendisini bulmasının ön koşuludur." (2016: 15)

söylemi, varlığı duyumsamanın ön koşulunu hiçliği hissetmeye bağlar. Bu görüş, Jung öğretisine ters düşmez. Çünkü yaşam ve ölüm, Jung'un karşıtlıklar ilkesinden en güçlü olan iki zıtlıktır. Öyküde Sevim Burak'ın intiharı ele alma biçimi varoluşçudur. İntihar, olumsuzlanan bir kavram değildir. Aksine insana değer katan bir oluşturdur. Bu yüzden öykü kişisi intihar edeceğinden şüphelendiği komşusunun ölümünü "Önlemek/ kurtarmak/ istemez."³ (s. 18).

Cesedinin pat diye tramvay caddesine düştüğünü –bütün caddeyi kaplayıp aştığını- gelen geçeni durdurttuğunu- sihirli bir iki saniyede cesedin kutsallaşıp bütünlüğünü- her şeyin değişip mutlu bir sona bağlandığını- düşünüyorum.

O da aynı şeyleri düşünüyor.

Tramvay caddesine bakıp gülümsüyor (s. 18).

Yukarıdaki bölümden anlaşılacağı üzere intihar kadın için bir "kutsallaşma" olarak sunulmuştur öyküde. Kutsanan ölüm, Japon samuray kültürünün ritüeli olan "seppuku"yu hatırlatmaktadır.

Bir intihar ritüeline verilen isim olan seppuku, rakibine yenilen samurayın onurunu kurtarmak için harakiri yapmasıyla sonuçlanır. Yenik samuray savaş toplumu içinde saygınlığını yitirir. Bu yüzden harakiri yapmak istediğini bildirir. Bu onurlu bir davranıştır. Temizlenen, en güzel kıyafetlerini giyen samuray karnını çapraz biçimde keserek iç organlarını dışarı çıkarır, onları bir toprağa gömer ve ağır biçimde acı çekerek ölür. Bir diğer yöntemde acıyı kısa kesmek için samurayın bir arkadaşı (kaishaku) harakiri sonrasında samurayın başını kılıcıyla keser. Seppuku boyunca olanı izleyen bir de şahit bulunması gerekir. Ancak bu şekilde samuray onurlu bir şekilde bu dünyadan göçer (Mili, 2016). Sevim Burak, öyküde seppukuya benzer bir intihar ritüeli tasarlar. Bir şahit ve kutsanan bir ölüm söz konusudur. Kaldırılma düşüp parçalanan kadın bedeni, değer kazanacaktır. Bunun için anlatıcı da şahit rolünü üstlenmiştir. Bu sayede kutsanan beden kayıt altına alınır.

Öyküde bahsi geçen iki kadın gerçekte var mıdır yoksa bir şizofrenin alter egosuyla mı karşı karşıya kalınmıştır, okur tam olarak anlayamaz. Öykü bu açıdan Dostoyevski'nin Öteki adlı öyküsüne yaklaşır. Bay Golyadkin'i Öteki'ne dönüştüren ait olmak istediği burjuva topluluğu tarafından dinlenmeme, fark edilmeme, ciddiye alınmama ve onlara ulaşamamanın krizidir. Tek çözüm yolunu, kendini ifade etme, anlatma olarak gören düşük dereceli memur bu isteğine bir türlü ulaşamaz. Bu yüzden yarattığı alter kişilikle var olur. Şizofreni durumundaki Golyadkin, yarattığı üst kimlik olan "Öteki" ile hem çatışır hem de onun üzerinden yaratıcı gücünü ortaya koymuş olur. Ancak sonunda kendi benliğine tamamen yabancılaşacaktır. Pencere'de Sevim Burak'ın öykü kişisi için de benzer bir durum söz konusudur. İntiharı bir kutsanma ve var olma biçimi olarak gören kadının yarattığı ve hiçlikle de olsa onu bütünleştirecek olan alter ego, Jung'un özben kavramı ile karşılanabilir. Bilindiği üzere özben kişisel bütünlüğün gerçek simgesidir.

³ Burak, Sevim, Yanık Saraylar, YKY, 2018, s. 17-23. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

Onunla karşılaşma ve uzlaşma insanı ereği olan varoluş biçimine götürür. Öyküde konuşan özben kadına yardımcı olmak için, onu pencereden aşağıya itmek istemektedir denebilir. Daha önce söylendiği gibi bu bir yok etme değil var etme biçimi olacaktır. “İple oynatılan bir kukla gibi” (20) olan yaşamından kurtulmak, bireysel değerini duyumsamak isteyen kadın kendisi ve yaşamıyla yüzleşmek ister. Biraz sonra Burak’ın yazdığı şu satırlar neden gerçekten var olmanın, bireyin varlığını hissetmesinin bu kadar değerli olduğunu ortaya koyar niteliktedir:

Yenik ve zayıftı.
Kadını silkeliyor, konuşsun diye tokatlıyorlardı.
O hep bana bakıyordu.
Onu öylece alıp götürdüler.
Yemek odalarında,
Mutfaklarda,
Sandık odalarında
Gene bağırtacaklardı (s. 20).

Kadınların makûs talihini yenmesinin yolu, kendini parçalamasıdır. Toplumsal bir varlık olmanın ötesine geçecek ve varlığını duyumsayacaktır bu yolla. Parçalanan kadın, yeniden bütünleşecek güce sahip olacaktır. Bu bir çeşit ayrılma halidir. Campbell’in belirlediği düzlemde kahramanın erginlenme sürecinde yapması gereken ilk şey ayrılmaktır. Zorlu bir görev olan bireyleşme yoluna “çıkma”tır her şeyin başlangıcı. Ereğine ulaşmak isteyen kahraman, önce bulunduğu yeri terk eder. Öykünün kurgusunda intiharın işlenme biçimi göz önüne alındığında, “ayrılmanın erginlenmede ön koşul olduğu” başlığı belirlenmiş olduğu görülür. Kadın intihar etmezse, sistem aynıyla işlemeye devam edecektir. Oğuz Atay’ın karakterlerinde olduğu gibi Burak’ta da intihar, sistemi durdurmanın yoludur. “Kendi kendini aşağı attığı vakit, hızla akıp giden zamanı, içinde yer alamadığı çizgiselliği hatta tarihi durduracaktır. Bu bir tür karşı çıkıştır simgesel düzene. Bunun yanında kutsallaşacaktır. O ana kadar değersiz olan ‘yemek odalarında, mutfaklarda, sandık odalarında bağırtılan’ kadın kutsallaşacaktır” (Özkök, 2014: 52). Bu fark edişle öykü kişisi kendini var edeceği hiçliğe doğru adım adım ilerler. Sonunda ona “sen de gelsene” diyen yeşil şapkalı adamı dinleyen kadın gürültüyle düşüp parçalanmaya başlar. Öyküdeki yeşil şapkalı adam hakkında Koçakoğlu, yazarın denizci babası olduğu yorumunu yapar (2009: 200). Doğal olarak zamanda bir geriye gidiş söz konusudur son bölümde. Bireysel bilinç dışından gelen bir görüntü olan yeşil şapkalı adam, yani baba figürü parçalanma ve doğal olarak ardından gelen bütünleşmenin destekçisi konumundadır. Buradaki adam figürü için animus yorumunu yapmak mümkün olmakla birlikte yeterince detay bulunmadığı için çekimser davranmak doğru olacaktır. Animusla karşılaşan kadının varlığını tamamlayacak parçalanma sürecinde ondan destek alması söz konusu olabilmektedir.

Öyküdeki detaylardan biri intiharla tramvay caddesine, yani zemine, toprağa düşüp ölmektir. Toprak ve yeryüzü daima ana rahmiyle birleştirilir. Mircea Eliade, toprağın “bir ana tanrıça ya da bereket tanrıçası olmadan önce bir Tellus Mater, yani Ana” olduğunu

söyler (2003: 255). Topraktan doğan insanın, yine toprağa düşerek ölmesi esasında öze dönüşü simgeler. Öyküde kötümserlik teminin görünümü bireyin varlığını dünya üzerinde tamamlamamış, olmak istediği insan olamamış olmasıdır. Öykü karakteri dünyaya gelmiş, var olmayı denemiş, değer bulamamış ve sonunda dönmeye karar vermiştir. Ait olduğu yer de elbette geldiği yer olacaktır. Toprak simgesel olarak geldiği yerdir bu yüzden oraya düşüp, oraya karışıp çürüyecek ve yeniden var olacaktır.

2.1.3. Yanık Saraylar

1963 yılında yazılan ve öykü kitabına adını veren “Yanık Saraylar”, Sevim Burak’ın şiir diline yaklaştığı öykülerindendir. “Bu hal onun metinlerinde çoğu zaman cümlelerin kırılarak alt alta ya da yan yana ancak farklı kombinasyonlarla, kimi zaman anlamı erteleyerek, kimi zaman da askıya alarak ortaya çıkar. Çünkü dil aslında inşa edilen değil, inşa edilene karşı direnen tam da o kıydan somutlaşmış, bedenselleşmiş bu dile inat başka bir dili çağırmaya meyillidir” (Şahin, 2017: 44). Kelimelerin çağrışım değerinden yararlanan Burak, büyük-küçük harf kullanımı ve harfleri, kelimeleri sıralama şekliyle yeni biçimli bir öykü yazımına girer. Bu biçimde sıralanan kelimeler, Jung’un çağrışım deneyini hatırlatır. Bu deneylerde hastaya bazı kelimeler verilir ve ondan en kısa sürede verilen kelimenin çağrıştırdığı başka bir kelime istenir. Burak’ın öykülerinde de benzeri bir tarz kullanılır. Esasında şiirsel denilen dil de benzer çağrışımlarla imgeler yaratan dildir. Burak’ın öyküsünde belki öykülemeye önce belirmiş bir sahne vardır. O standart bir kurguyla olayı anlatmak yerine sahnenin çağrıştırdıklarını aktararak okuyucunun yaratma gücüne güvenir:

YEŞİLKÖY

YOL

KADIN

Uğraş düzenine girdiler.

UZUN

AĞIR

BİR GÜN

MAYIS GÜNÜ

NERGİSLER

FULYA TEYZE

NE YAPACAKTI?

YEŞİLKÖY

YOL

KADIN

MAYIS

GÜNÜ⁴ (s. 26- 27).

⁴ Burak, Sevim, Yanık Saraylar, YKY, 2018, s. 25-39. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

Yeşilköy’de yaşayan veya çalışan kadın, uğraş düzeni içinde gelip- gitmektedir. Uzun ve ağır bir mayıs günü, kadının başına bir şey gelir ve ne yapacağını bilemez. Burada anılan Fulya Teyze’nin kim olduğu ve parçadaki diğer detaylar, öykünün ilerleyen bölümlerinde öğrenilecektir.

Zamansal olarak anılarla sıralı biçimin bozulduğu öykünün başkışısı Burak’ın ablasının arkadaşı olan, aynı zamanda öyküleri yazıya geçiren Nebahat Hanım’dır. “Biliyorsun Nebahat Teyze Yanık Saraylar’ daki ‘Daktilo Kız’ tipiydi. Ne tuhaf değil mi hem benim hikâyelerimin kahramanı hem de onları daktiloya yazan insan...” (Burak 1990: 193). Öykü “20 yılın daktilosu”nun “uğraş düzeni” içindeki gününü ve geçmişini verir. Aşağıya alınan bölüm öyküde geçmişe dair detaylar barındırır.

Bir öğle üzeri ya Saray tutuşursa? Korkusuyla irkildiği anı ve başka bir gün, masanın üzerinde yarım bırakmış olduğu bir bardak çayı birlikte düşündü. Yıllar önce yaptığı neşeli bir sıçrama hareketiyle açılan çocukluk elbisesinin eteklerinden başlayarak- bahçeyi- çiçek isimlerini- Fulya Teyze’yi- Balkon- Balkonun beyaz yüzünde kıvıldağan gölgeleri- hatıra defterinde altın harflerle yazılı unvanları- Türk Yılmaz şarkısını- Kazım Karabekir’in kırmızı bayraklı siyah bir arabayla Saray’a geldiği, yanağını okşadığı günü- Büyük kumandanların bazı sözlerini- Ali Yaver Paşa’nın iki kız evladına yazdığı “İşte hayat işte Emel, Vatan için sağlam Temel” şiirini- Cenaze törenlerini- Cenaze törenlerinin arkasından çıkarılan Japon işi mendilleri- gözyaşlarını- bağrısmaları- beyaz balkonun aşağı doğru sarkmasını- yanıyoruz seslerini- Saray yanıyor seslerini- Su sesini- alevlerin sesini- çatırtıların, çöküşlerin sesini ve sessizliği... Kişileri yangında ölen koca bir ailenin, saltanatın, debdebenin yıkılışından sonra- tek başına kalışını- Kendi ismiyle yaşama katıldığı gün SİMSİYAH DAKTİLO ÖNLÜĞÜNÜ üstüne giydiği dakikayı...” (s. 28).

Kendi adına sahip olmadan, saraylı bir ailenin ferdi olarak yaşayan öykü kişinin Saray’dan ayrılışı çocuğun ana rahminden ayrılışına benzer. İnsanın varoluşunda büyük bir adım olan doğum da oldukça sancılı ve acılı bir süreçtir. Ancak sonunda dünyaya yeni bir birey gelir ve ona isim verilir. Saray’ın yanışı bu açıdan “anadan kopuş”tur. Ancak geçmişe dair detaylar bununla kalmaz. Başka bir zaman diliminde öykü kişinin tecavüze uğradığı yine öyküde saklı detaylardır. Bu gerçek, çocukluk anılarından genç kızlık anılarına geçerken verilen detaylardan çıkarılabilir. “On yaşın anıları bunlar, MESELA YİRMİ YAŞIN ANILARI BAŞKADIR” (33) diye başlayan bölümünün ardından şunları söyleyecektir öykü kişisi:

AİLE KUTSAL BİR SIRDIR
SİZE BUNLARDAN BAHSEDECEK DEĞİLİM
BAZI SIRLAR AİLENİN KUTSALLIĞINI ARTTIRIR
ayrıca:

Bir çocuk bazen büyüktür. Büyüdükçe ailenin benzeri olur, bu da aileyi birbirine daha çok yaklaştırır. Bana söylenen her sözü ezberliyor ödevlerimi yerine getiriyorum (s. 34).

Tecavüz vakası bir aile sırrı olarak kalmıştır. Öykü kişisi bu sırrı özenle saklar, çünkü aksi davranışı ailenin kutsallığını zedeler. Ancak bir birey olarak böyle bir sırra yaşamak, onun kişisel bütünlüğe ulaşmasını engeller. “İnsanların bazı şeyleri gizlemeleri toplumdan yabancılaşmalarına yol açar. Gizlenen şey içimizdeki karanlık, kusurlu ve aptalca olan her şeye yönelir ve böylece sıradan ahlak kuralları açısından gerçekten yanlış olsa da olmasa da, giz suçlulukla yüklenmiş olur” (Fordham, 2001: 114). Anlaşılabileceği üzere, birey için böyle bir sırrı taşımak iki yönden olumsuz etki yapar. İlki içimizdeki karanlık unsur olan gölgeyi besliyor olmasıdır. Bastırmak, görmezden gelmek gölgenin büyümesine yol açar. Diğer unsur da suçluluk duygusuna neden olmasıdır. Bir aile sırrı olan tecavüz vakasını, daktilo kız unutmaya çalışmıştır. Hatta bekâretiyle övünecek kadar bastırmış/ yok saymıştır. Fakat onda pekişen suçluluk duygusu da gelişecektir. Bu yüzden “aynalı koridorlardan geçen süslü kalabalık” (s. 25) ile uzlaşamaz. Bu yüzden “çalışma yüzeyinde” kimsesizdir. Bu yüzden uzak bir akrabası olan, sarayın yanıșından/ saraydan ayrılıșından sonra onu yanına alan Fulya Teyze’ye kendisini sevdirmesi gerekir.

Öyküde yer alan Baron Bahar, daktilo kızın âşık olduğu tüccardır. Daktilo kız ona kendini anlatma derdindedir. Onun tarafından sevilmek ister. Çünkü Baron Bahar “Uğraş düzenlerinin bir numaralı kurucusu/ Birkaç kere/ Milyoner/ Erkeklerin erkeğı/ TAÇSIZ BİR KRAL”dır (s. 30). Onun tarafından sevilmek ister. Daktilo kızın Baron Bahar’a aşkını, nevrotik hastaların sık sık kendilerini iyileştiren doktorlara âşık olmalarını hatırlatarak anlamlandırmak mümkündür. Nevrotik hastalarda bunun temel nedeni doktorun hastayı topluma kazandıran, onu normalleştiren ve esasında bireysel olarak varlık bulmasına yardımcı olan insan oluşudur. Tecavüze uğramış, yıllarca bu sırrı saklamış ve bu nedenle hep bir suçluluk duygusunu taşımış öykü karakteri için Baron Bahar bir kurtarıcıdır. Toplumsal olarak kuvvetli bir varlığa tutunmak daktilo kız için yalnızlıktan kurtuluştur. Başka bir açıdan bakıldığında Baron Bahar daktilo kızın personası olacaktır. “Bu kadın kolu için yaşıyor; bense, paltom için yaşıyorum” (s. 31) diyen Baron Bahar’ın paltosu onun topluma açılan kapısı olan personasıdır. Kadın ise böyle bir persona geliştirmemiştir. Kolu için yaşayan kadının toplumdaki statüsü “makineleşmiş” oluşu ile vurgulanır. Bir makineye ancak işlediğı ve işe yaradığı sürece değer verilir. Kendine ait bir varlığı olmayan kadın, makine gibi bir “kol”a sahiptir. Bunun dışında birey olarak varlığına dair herhangi bir değere sahip olmadığı, öykünün bu kısmında ironik biçimde işlenmiştir.

Yanık Saraylar, bir tedavi günlüğüne benzer. İçedönük- duygusal bir tipin daktilosundan yazıya geçenler aktarılıyor gibidir. “Analizin ilk aşamaları büyük ölçüde kişisel sorunlarla ilgilenmektedir, yani bireysel bilinçdışıyla. Fakat son aşamada bireyin kuşaklar boyu süregelen yaşamının içinde kendini bulması gerekmektedir, bu aşamada kolektif bilinçdışıyla ilişki kurulur” (Fordham, 2001: 121). Öykünün ilk aşamasında günlük uğraş düzeni, bu düzen içine sıkışmış bireyin günlük yaşantısı ve sorunları vardır. İlerleyen süreçte verilen geçmişe dönük ayrıntılarla daktilo kızın bireysel yaşamı aydınlanmaya başlar. Bu sırada hikâyeyi daha derine indiren ve bireyi kolektif kökenlerine bağlayan ayrıntılar verilir. Daktilo Kız, Saray’ın yanıșının ardından ona

bakan Fulya Teyze'ye, tıpkı Hz. Musa gibi, bir sepet içinde gelir. Daha önemli olan ise öyküde geçen fincanların, Tevrat'taki vazoların kırılması mitine gönderme yapmasıdır:

Öykünün bu noktasında karşımıza çıkan fincan aslında bir semboldür. Fincan'ın kırılışı Tevrat'taki vazoların kırılışını simgeler. Vazolar kırıldığı zaman cennetteki bütünlük parçalanır ve Hz. Âdem ile Havva ayrı düşer. Bu kopuşla dünya tarihi başlar. Burada da fincanın kırılmasıyla baş layan yangınla, daktilo kızın sarayla olan bütünlüğü parçalanır (Koçakoğlu, 2017: 50).

Bireysel bilinç dışından kolektif kökenlere doğru uzanan öyküde kadının makûs talihi insanlığın makûs talihiyle birlikte verilir. Saray'ın ve ailenin parçalanmasından önce, cennetsel bütünlük parçalanmış ve insan dünyada yaşamaya mahkûm edilmiştir. Bu mahkûmiyette kadının olumsuz rolü de unutulmamalıdır. Tevrat'ta kadın genel anlamda fitneci ve doğal olarak suçludur. Daha başında Havva yasak meyveyi yiyip eşine de yemesini söyleyerek, Âdem'in aklını çeler. Avram'ın (İbrahim) eşi Saray güzelliğiyle başına bela açar. Lut' un eşi ve Nuh'un eşi helak edilenlerden olur ("Kutsal Kitap", 2010). Sevim Burak'ın aşkım dediği Tevrat'taki bu detaylar, onun kadın karakterlerini oluşturma sürecinde etkili olmuştur denebilir. Ancak tüm bu mitlerin / dini hikâyelerin varlığı boşuna değildir. Her biri kendi dilinde bir yaratma sürecini açığa vurur. Rollo May Tevrat'ın yaratılış öyküsünü şöyle değerlendirir:

İbrani mitinin Âdem ile Havva'yı bir başkaldırma bağlamında tasvir etmesi tesadüfi değildir. Bilinç, cennette yasak olarak konulmuş bir sınıra karşı mücadele için doğmuştur. Yehova tarafından konan sınırın ötesine geçmek daha sonra insanın içinde varlık kazanan ve gelişen diğer sınırların ortaya çıkmasıyla cezalandırılmıştır- kaygı, yabancılaşma ve suçluluk duygusu. Ama bu başkaldırma deneyiminden değerli nitelikler de ortaya çıktı- kişisel sorumluluğun duyumsanışı ve en nihayet yalnızlıktan doğup gelen insan sevgisi olanağı. İnsan kişiliğine konan sınırlara karşı durmak, gerçekte genişleyici bir hal alır. Böylece sınırlama ve genişleme el ele giderler (May, 2016: 127).

Kadınlar Tevrat'ta boyutlu karakterlerdir. Yüklendikleri günahlar ölçüsünde acı çekerler. Esasında daha en başında suçludurlar fakat bu suçluluğun kaynağı bilinçlilik. Havva bir sınırı aştığı için insanlığın cezalandırılmasına sebep olmuştur. Ancak suçluluk duygusu ve dünyaya gönderilmiş olmanın kaygısını taşıırken, bilinci genişleme olanağı bulur. İnsanın dünyaya gönderilişi, onun kendi değerini fark etmesi açısından mühimdir. Dünyaya geliş, bireyleşme macerasının sonsuz döngüsünü başlatan adımdır. Carol Pearson, Campbell gibi, bireyleşim sürecini değişmeyen bir yolculuğa benzetir. Onun çizdiği döngüde birey ilk olarak cennete "masum" evresindedir. Cennetten kovularak "yetim" evresine geçer:

Öykü şöyle gelişir: Hepimiz bebekliğimize ve ilk çocukluğumuza masumlar olarak başlar, bize bakılacağına güvenir ve dünyanın güzelliğini huşu dolu bir hayranlıkla izleriz. Çok geçmeden Adem ve Havva'nın cennet bahçesinden kovulduğu gibi biz de bu cennetten kovuluruz. Yetimler olarak düş kırıklığı ve acı ile karşılaşmaya zorlanırsınız. [...] Büyürken yaşamımızı çoğunlukla

kısıtlayıcı, sınırlayıcı, hatta bunaltıcı olarak deneyimleriz. Gezinler olarak kendimizi bulmak ve kismetimizi aramak için yola çıkarız. Sonra Savaşçılar olarak ejderhamızla karşılaşacak ve dünyada başarılı olmak için gerekli disiplin ve beceriyi gerçekleştirecek cesareti başarırız. Fedakâr olarak, örneğin başkalarına ve hayata verecek, kendimiz, kendimizde daha büyük bir şeye adanarak varoluşumuzun daha anlamlı olacağını keşfederiz (Pearson, 2003: 45- 46).

Bu tanımdaki yolculukla açıklandığında, Masum olarak konakta yaşayan öykü karakteri, konaktan ayrıldıktan sonra Yetim olarak hayatına devam eder. Normal şartlarda yolculuk burada bitmemiştir. Yetim evresindeki birey, çorak topraklarda bir başına kalmanın acısını duyar. Ancak bu topraklardan kurtulup kendi cennetini yaratmak için devam etmelidir. Öykü karakteri Gezin, Savaşçı ve Büyücü evrelerine geçemez. Ömrünün sonuna dek acı çekmekte olan bir yetim olarak kalır. Daima Masum evresine, o huzura ve cennet bahçesine dönmek ister ancak bireysel döngüsünü tamamlayamadığından huzura asla ulaşamaz. Yetim evresinde içedönük, hisli ve daima kaygılı olarak kalır.

Öykünün sonunda daktilo kızın eşyalarıyla vedalaşıp ölüme gittiğini söylediği bölümde, Burak'ın kadın karakterini yine intiharin kıyılarında dolaştırdığına şahit olunur: “SAHİBİNİZİN UFAK BİR İŞİ VAR DEDİM ÖLÜM.” (s. 38). Bir gün evvelinden hazırlıkları yapılmış bir ölüme gidiş söz konusudur. Ancak yine öykü kişinin ağzından dinlediğimiz üzere bu ölüm “BAŞTAN BAŞA YENİ BİR ÜLKEYE GİDER GİBİ”dir (s. 38). Ardından yine saray ve onun yanışından bahsedilir. Lineer olmayan bir zaman içinde çocuklukta ve olgunlukta birey aynı yerde “yanar”. Saray, ev, aile, toplum hep birlikte temsil edilir. Bireyi doğuran ve öldüren ve ikisi arasında acı içinde yaşamasına sebep olan her şey bunlardır. Öyküde “BİR HİÇ İÇİN İNSAN ÖLDÜRÜLÜR MÜ?” (s. 39) sorusu yanıtsız kalır.

Öykü bireyin içedönük dünyasında yaşadığı krizleri, bilinçdışına ait veriler ışığında işler. Bireyin bugüne ait çıkmazları ve onu intihara sürükleyen davranış tipine itilişi, insanlığın makûs talihini taşıyan kolektif bilinçdışına ait verilere bireysel geçmişindeki aksaklıkların eklenmesi neden olmuştur. Sonuçta bireyleşim süreci durur. Birey cismen veya fikren yok edilmiştir.

2.1.4. Büyük Kuş

Toplumsal dışında kalan, uyumsuz olan veya azınlık olanla ilgilenen Sevim Burak, Büyük Kuş'ta, erkek egemen toplumda bir azınlık olarak var olan kadının yaşamına odaklanır. Bunun yanında Burak, mitolojik öğelerle öyküsünü desteklerken bireysel olanı kolektif değerlere yaklaştırır. 1963 yılında yazılan öykü, diğer eserleri gibi Sevim Burak'ın imgesel evreninden çıkmıştır. Majör yapı içindeki minörün dilini, psişesini yazıya aktaran Burak, Büyük Kuş'ta sistemin karşısına dikilen bir kadın portresi çizer.

Büyük Kuş'taki kadın karaktere bakılacak olursa; o, öykünün hemen başında saç örgülerini çözüp yani düzenin karşısına geçip özgürlüğünü eline alarak göğsünü Kent'e karşı germekte ve maçist sisteme meydan okumaktadır. Metnin kendi diliyle söyleyecek olursak, buradaki kadın cinsiyetçi söylemde "büyük bir oyuk aç[maktadır] (Aslan, 2016, 185).

Saç örgülerini çözerek toplumun cinsiyetçi tutumuna meydan okuyan kadın "Buğulu, duman rengi, bir parça titreyen göz merceklerini"⁵ (s. 41) de çıkarır. Bir birey olarak kadın, bireyleşmesinin önündeki engellerden birer birer kurtulma yoluna gider. Göz merceklerini çıkarma, "farkına varma" anlamında değerlendirilebilir. Burada Oidipus'un babasını öldürenin kendisi olduğu ve annesiyle evlendiğini anladığında gözlerini oyması hatıra gelmektedir. Göz oyma, insanın kendi varoluşuyla karşı karşıya kaldığı, kendisinin bütünen farkına vardığı anı simgelemektedir. Olan biteni tüm çıplaklığıyla görmek, hiçbir şeyi görmeme isteğiyle sonuçlanır. Farkındalık, birey için daima sancılı bir süreçtir:

Saatlerce susmadan ağlayabilen- Ana babasını korku ve kaygıya vererek ölü doğan- Uzun süre uğraşıldıktan sonra gözleri açtırılabilen- Yirmi beş yıl önce uykusuna kanmış olarak uyanan- Kapının önünde çocuk duaları mırıldanırken başına saldıran bir Atmacayla göğü kararan- O günden bu yana KADERİNİ o Atmacayla paylaşan- Onu görünce herkesin kaçıştığı- Sokaklarda başında Atmacayla dolaşan O kız çocuğu (ki şimdi o Atmaca başından uçmuştu yalnız kalmıştı)- Göklere bakarak ağır ağır dönüyordu- Ve göklerde siyah kanatlı bir gölgeyi arıyordu (s. 43).

Öykü karakterinin geçmişinden parçalar içeren bu bölümde Atmaca, Mısır mitolojisindeki Osiris'in dünyadaki yansıması olan Horus' u hatırlatmaktadır. Horus, Mısır mitolojisinde, her şeyi gören, gözetleyen vicdanın sembolüdür (Rosenberg, 2000: 259). Toplumda cinsel kimliğini aşamayan kadın, tek başına karar verme, yargılama yetisine sahip görülmediğinden başındaki atmaca onun yerine tüm bu vazifeleri üstlenir. Daha küçük bir kız çocuğuyken evlenmiş veya evlenmek zorunda kalmış ve namusuyla birlikte bütün insani değerlerinin korumasını, kullanımını kocasına bırakmış bir kadın anlatılmaktadır. O kadının kocası şimdi ölmüş, dolayısıyla kadın yalnız kalmıştır. Ancak alıntılanan bölümden anlaşılacağı üzere bu ayrılış, yıllarca aynı düzende yaşamış kadın için oldukça güçtür. Yıllarca birey olarak bütün özgürlüğünü tıkayan Atmaca, kadının sağlıklı bir birey olabilmesinin önünde engel olmuştur. Jung'un dediği gibi, yaşam ancak doğru kanallardan ilerler. Bunun önünü tıkayan her hareket bireyin enerjisinin içine akmasına ve arketiplerde şişmeye neden olur. Nevrozun temel nedenlerinden biri bu şişme halidir.

"Nevrotik insan anlamını açıklayamadığı, keyfi sınırlamalarla bağdaşmayan bir çocuk psişesine sahiptir; bir ahlaki benimsemeye çalışmakta ama kendi içinde bölünmektedir, bir yanı sorunu ortadan kaldırma, öteki yanı özgürlüğüne kavuşma peşindedir. Sürüp giden bu çatışmanın adı nevrozdur" (Jung, 1997: 108). Öykü kişinin

⁵ Burak, Sevim, Yanık Saraylar, YKY, 2018, s. 41- 57. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

zihnini olduğu gibi yansıtan öyküde böyle bir çatışma açık biçimde görülür. Kocasının ölümünden sonra dul bir kadın olarak hayatına devam eden öykü kişisi bir yandan yıllarca başında bir gölge gibi durmuş olan atmacadan, onu kendi ahlaki standardına sıkıştıran kocasından, kurtulmanın verdiği özgürlükle bütün ahlaki sınırlardan kurtulmak ister, diğer yandan ise bir ahlaki ölçüt olmadan yaşamının güçlükleriyle yüzleşir. “GÜNLERİN İNCE KENAR ÇİZGİLERİNDEN GEÇEN” (s. 44) kadının yaşama tam manasıyla dahil olamayışı sık sık vurgulanır. Yaşamı her koldan saran bir toplumda/kentte kadın yalnızdır. “Anlamsızlığın yaşamı dolu dolu yaşamayı engellediği için bir hastalıktan farkı yoktur. Birçok şey, hatta belki de her şeyi dayanılır hale dönüştüren anlamdır” (Jung, 2002: 342). Bir manaya erişemeyen kadın, bu yüzden günlerin içinden değil kenar çizgilerinden geçer. Tutunamamanın, ölümün kıyısında dolaşmanın tanımıdır kenarda gezinmek.

Jung’a göre ahlak denilen şey, Freud ekolünün iddia ettiğinin aksine, Sina Dağı’ndan zorla kabul ettirilmek üzere insanlara inmemiştir. O “insanlık kadar eski ve insan ruhunun bir işlevi”dir (1999: 109). Öykü karakteri en başından belki de bir tecavüz sonrası içine düştüğü evliliği “toplumsal ahlak” gereği sürdürür. Evliliğinden sonra yaşadıklarıyla beraber “ALNINDA GÜNAH İŞARETLERİ OLAN” (s. 47) birine dönüştüğünü düşünmektedir. “Büyük Kuş’ta okur, metindeki tüm olayları öykünün ana karakteri olan kadının gözüyle görür, olayları onunla birlikte anlar ya da onun kafa karışıklığını paylaşır” (Aslan 2016: 192). Kahramanın gel-gitleri, yaşadığı ahlak çatışması, kendi bireysel kimliğini ararken yolunu kaybedişi metinden açıkça okunur. Öykünün karmaşasının nedeni, kadının nevroz halinde yaşadığı ahlaki çatışmayı yansıtmassındandır. Kendisini aşmasına engel olan toplumsal değerlerden kurtulmaya çalışan kadın, toplumun gazabına uğrarken, diğer yandan kendi vicdanî çatışmasını yaşar. Öykü, bireyin toplumla çatışması ve bireyin kedisıyla çatışması üzerine kurulu ikircikli bir anlatı düzleminden oluşur. Olay örgüsünü oluşturan vaka halkaları helezonik olmasa da bireydeki tezahürü helezoniktir.

Bireyleşme hem bilinçdışının arketipleri ile uyum hem de dışsal faktörlerden ayrı var olabilme yetisi ile gerçekleşir. Mandalanın tamlığı hem içsel hem de dışsal olanı kapsar. Kolektif şuur bireydeki şuursuzluğu arttırır. Bu bakımdan evlilik ve onun çevresinde gelişen toplumsal kurumlar çerçevesinde yaşamış öykü kişisi, bireysel tamlığa hiçbir zaman ulaşamamıştır. Otorite, eş ve toplumun diğer fertleridir. Otoriteyle savaşmak güçlü bir irade ister fakat öykü kişisi içedönük yapısı nedeniyle bunu başaramaz. Kocasının ölümüyle dışadönükleşen yapısı ve geliştirmeye çalıştığı yeni personası ile de uyum sağlayamaz. Sonuçta kendi varlığını özümseyememiş bir birey ortaya çıkar. Manasızlık yaşamını kapladıkça öykü kişisinin gerilimi artar. Buna bağlı olarak öykü dilinin ve şeklinin de gerildiği görülür. Diyalog hız kazanır ve mana birbirine girer:

Kadın- Söyle söyle dedi Kent’e. Ne kadar da yürekte söylüyor diye düşündü “ne güzel bir ses, insanın nasıl da tüylerini ürpertiyor.” “Haydi beraber söyleyelim” “ZAMAN TÜKENİYOR” “ÇİĞ DÜŞÜYOR” “SAAT YAKLAŞIYOR”

-“DİKKAT ET SAAT YAKLAŞIYOR” diye tekrarladı gür bir sesle Kent. “BANA İYİ BAK” “SESİMİ DİNLE” “SESİME DİKKAT ET” “SESİME DİKKAT EDİYOR MUSUN?” diye bir adım yaklaştı kadına. Atkırıy kadının boğazına ilmikleli. “BİL BAKALIM BEN KİMİM” Kadın, Kent’in elinden kurtulmak için cırıgındı. “HAYIR OLMAZ DİYE DÜŞÜNDÜ, BENİ KİMSE ALAMAZ” Geri çekilip yere yuvarlandı. Kent hemen kadının üstüne çullandı, atkırıy bir iki kez daha kadının boynuna dolayıp yeniden ilmik attı. “ANLADIN MI ŞİMDİ” “ANLADIN MI BEN KİMİM?” (55-56).

Öyküde bireyin cıgılıgının yönü topluma doğrudur. Öyküdeki detaylardan, tecavüze uğradığı, kocası tarafından başka erkeklerle birlikte olmaya zorlandığı, belki de kocasını öldürenin kadının kendisi olduğu yorumlarını çıkarmak mümkündür. Tüm bu yaşananlar kadındaki olumsuz animus figürünü destekler. Ancak anlatıda kadının arketipleri ile olan temel çatışmasından çok “kent”le kişileştirilmiş toplumla çatışması verilir. Kentin sesi öykünün sonunda gittikçe çoğalır:

-DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM, İKİ SESLİ BİR ADAM?

Kadın – Hayır diye bağırmaya başladı sesi kısılarak. “Olmaz” “Olmaz”

Kent – DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM, ÜÇ SESLİ BİR ADAM?

Kadın – Yap... ma Yap... ma a a diye hırladı.

Kent –DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM, DÖRT SESLİ BİR ADAM?

Kadın –İmdat!.. İM... DAT... İM...

Kent ilmiği sıkarak –YA BEŞ SESLİ BİR ADAM? DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM..... ALTI SESLİ BİR ADAM... YEDİ SESLİ BİR ADAM... SEKİZ SESLİ BİR ADAM, DUYDUNUZ MU HİÇ MADAM? (56)

Kentle simgeleştirilmiş toplum bireyi daha çok sıkıştırmaktayken, bireyin cıgılıgını duyan olmaz. Haykırışlar, hırlamalar sonunda yerini sessizliğe bırakacaktır. Kentin sesi gittikçe çoğalır, insan sesleri çoğalır ve bu sesler bireyi kuşatan “kütle halini” alır. “YÜZ BİN SESLİ BİR ADAM” (57) ile savaşılabilmek mümkün değildir.

“Ağzında söz yoktu.” (s. 42) ile öykü kişinin sonunun yaklaştığı vurgulanır. Çünkü her şey, Tevrat’ta söylendiği gibi, “Önce (başlangıçta) söz vardı.” ile başlamıştır. Toplum, bireyi, kendi olma yolunda desteklemek yerine belli kurumlar çerçevesinde değerlendirir. Özellikle kadın, “namus” denilen kavram içinde “doğru” biçimde var olduğu sürece toplumun ferdidir. Sevim Burak, öykünün temel izleğini birey- toplum çatışması üzerinden kurar ve ahlakın ne olduğunu sorgular. Sonunda öykü kişisi kendisi olarak var olmasının önündeki en büyük engel olan kocasının mezarının yanında sonsuz bir uykuya dalar: “Seni görüyorum Oradasın – ağacın altındasın – nefes almıyorsun – gözlerin açık – upuzun yatıyorsun – koca kuşun yanında – uyuyorsun” (s. 57). Birey temsil edildiği kurum dışında var olmayı başaramamıştır. Bu yüzden yine o kuruma döner.

2.1.5. Ah Ya Rab Yehova

Sevim Burak, 1964 yılında yazdığı “Ah Ya Rab Yehova”yı annesine adanmıştır. Çocukluğunda kökenlerinden utandığı annesi, büyüdükçe idealleşir ve küçüklük anıları Sevim Burak için pişmanlığa dönüşür. “Küçük bir kızken burnum çok havadaydı, şimdi yerlerde, yerin dibine indi. Yahudilerden, annemden utanırdım, nefretle karışık... Annem, hep bir gün ağlayacaksın der, ağlardı... İşte şimdi, bu bir avuç Yahudi, iki tanecik ev bana annemden kalanlar... Onun için yazdım Yehova’yı” (Burak, 2009: 27). Burak’ın annesi Aysel Kudret Hanım ve Zembul’ u birbirine bağlayan, bir azınlık olarak var olma hikâyesidir. Burak öyküsünde Kuzguncuk’taki Yahudi komşuları ve annesiyle geçen yıllarda hatırında kalan verileri kullanır.

Yahudiler, Osmanlı döneminde de Cumhuriyet yıllarında da daima azınlık olmuşlardır. Bunun yanında Kuzguncuk’un uzun yıllar Yahudi Mahallesi olduğu hatta Yahudi Köyü olarak anıldığı bilinmektedir. Özellikle Cumhuriyet döneminde artan Türkçülük- milliyetçilik akımına bağlı olarak Yahudiler, Türkleşmemekle suçlanmış ve üzerlerindeki baskılar artmıştır. “1933 yılında yapılan nüfus bilgilerine göre 4000 kişi olan Kuzguncuk’ta bu sayının %90’ ını gayrimüslimler oluşturmaktaymış. 2004 verilerine göre ise 5940 kişi olan nüfusun %1’i olan 64 kişi Hristiyan, % 0,5’i Musevi’dir” (Gülsoy, 2019: 55). Burak 1931’de bu mahallede doğmuş ve çocukluğunu orada geçirmiştir. Mektuplarında öyküsüne dair detayları oğlu Karaca’ya anlatır:

Hatırlarsan benim Yanık Saraylar kitabımda, Kuzguncuktaki bütün Yahudilerin adları tekrarlanarak Kuzguncuğun elli atmış yıllık tarihi canlandırılıyordu o hikâyede. AH YA RAB YEHOVA idi adı. Benim Yahudilerin gazap tanrısı Yehova idi, Sarkis ise İkinci Dünya’nın HİTLER’i idi. YAHUDİ DÜŞMANI BİR TANRI GİBİYDİ (1990: 56).

Gerçekten de öyküde Kuzguncuk’ta yaşayan Yahudi komşularının isimlerine yer veren Burak, Hitler’in Yahudilere uyguladığı kitle kıyımına gönderme yapan bir öykü metni oluşturur. Nazi Almanyasında yaşananları gerçekçi biçimde anlamlandırmış olan Burak, öyküsünde katliamı hazırlayan şartları Bilal Bey’in günlüğünde ortaya koyar. Saul Friedlander, *Nazi Almanyası ve Yahudiler* adlı eserinde soykırıma dair şunları aktarır:

Nazi Almanyasının tarihi sadece savaş yıllarının ve acımasızlığının perspektifinden yazılmamalı, aynı zamanda o dönem boyunca olanların ağır gölgesiyle karanlığa bürünen savaş öncesi yıllar da hesaba katılmalıdır zira bu durumda tarihçiler daha sonraki olguların, kanıtların tartışmasını ve tarihin genel akışının değerlendirilmesini etkilemediğini iddia edemez. Nazi rejiminin işlediği suçlar, ne sadece bazı rastlantısal, istem dışı, fark edilemez, birbiri ile ilişkisiz olguların kaotik bir araya gelişidir ne de önceden belirlenmiş şeytani bir senaryodur; bir araya gelen unsurların sonucudur, bazı tasarılar ve beklenmedik durumların, elle tutulur sebepler ve tesadüflerin kesişmesinin sonucudur (Friedlander, 2016: 18).

Ah Ya Rab Yehova’da muhtemel sonu hazırlayan şartlar, büyük yangından çok öncesiyle ilişkilidir. Yazar, büyük yangına giden sonu Bilal Bey’in günlükleri vasıtasıyla

aylar hatta yıllar öncesine kadar götürür. Bireyi cinnet haline sokan ve bir kitlenin korkunç sonunu hazırlayan şey “birikmişlikler”dir.

Öykü, 22 Şubat 1911’de doğup 7 Temmuz 1931’de ölen, Kuzguncuk’ta yaşamış Bilal Bey ve onun birlikte yaşadığı ve çocuğunu doğuran, 7 Temmuz 1931 tarihinde ölen Yahudi sevgilisi Zembul hakkındadır. Burak’ın 1982 yılında yayımlanan oyunu *Sahibinin Sesi* de aynı konuyu işlemektedir.

Öykü 5 Eylül 1930 ile 7 Temmuz 1931 arasındaki süreyi kapsar. Esasen bir Osmanlı çocuğu olan Bilal Bey, Kuzguncuk’ta Yahudi mahallesinde yaşayan bir asker kaçağıdır. Bilal Bey hakkında konuşmaya Jung’un şu cümleleriyle başlamak mümkündür; “Delirmenin ilk adımı Faustvari bir kibirdir” (2003: 76). Bilal’in ve esasında günlüklerinde sürekli rapor verdiği Türk toplumunun, azınlık karşısındaki kibri, kitlesel bir kıyıma neden olacaktır. Bilal, Zembul ve onun Yahudi dostları arasında var olmaktan mutlu değildir. Özellikle Zembul’ün hamile kalması ve ısrarla nikâh istemesi gerginliğini gittikçe artırır. Bir Türk olarak üstün ırk konumundadır Bilal. Bu yüzden Zembul’ü eşi olarak istemez.

Öykü boyunca Bilal’in babasının evlilik konusunda fikri öğrenilemez fakat ölümü sonrasında yaşananlar ondaki baba kompleksini ortaya koyar niteliktedir. Kişisel (biyolojik) babanın ötesine geçen, kolektif bilinçdışına dayanan bir kompleks söz konusudur. Arketipsel baba, yaşlı bilge adamla bir çift oluşturur. Burak’ın öyküde, Bilal’in eylemlerini kolektif bilinçdışına bağladığını, öyküyü *Sahibinin Sesi* oyunu ile okuyarak yorumlamak daha kolaydır.

Düşlerdeki baba figürü katı beyanlarda bulunur, yasaklar, öneriler getirir. Bu kaynağın görülmez oluşu, nihai bir yargıda bulunan otoriter bir sestem ibaret olmasıyla vurgulanır genellikle. Bu nedenle ‘ruh’ faktörünü simgelen kişi çoğu kez yaşlı bir adamdır. Kimi zaman gerçek bir ruh, yani ölmüş bir kişinin hayaleti, nadiren de grotesk figürler ya da konuşan bilge hayvanlar bu roldedir (Jung, 2003: 85).

Sahibinin Sesi’nde bu figür tam olarak bir “ses” olarak ortaya çıkar ve Bilal’in eylemlerini yönlendirir. Ah Ya Rab Yehova’da ise bazı sembollerle görülür. Babanın ölümünden sonra karnına dolan gaz ve ölümünden sonra kullandığı babasının yatağından ayağına batan iğne bunlara örnektir. 22 Nisan 1931’de Bilal’in babası ölür.⁶ (s. 68). Bundan sonra 25 Nisan itibarıyla “Sol ayağından, topuğuna batan bir iğne” (s. 69), Bilal’in vücudunda gezinecek ve ona kuvvetli ıstıraplar verecektir. İlk defa babasının ölümünden 2 ay önce gaz alan Bilal’in eve gaz depolaması, babasının ölümünden sonra hızla artar.

Bilal’deki nevrozun ve cinnet halinin izini onun bilinç ve bilinçdışı arasındaki çatışmada aramak gerekir. İlk olarak duygulu bir tip olan Bilal’in düşünce kontrolünün olmadığı söylenmeli. Bu tiplerde nevroz tüm bireysel yapıyı alt üst eder. Nevrozun temelinde ahlaki çatışmaların yattığı bilgisine sahibiz. Bu çatışma, Yahudi bir kadınla

⁶ Burak, Sevim, Yanık Saraylar, YKY, 2018, s. 59- 82. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

evlilik dışı birlikteliği ve sonunda evlenmeye zorlanmasıyla ortaya çıkmış ve babasının ölümünün ardından ayağına batan iğnenin simgelediği ruhsal akıntının oluşturduğu karışıklık onu cinnet durumuna getirmiştir. Bu tarz bir durumda, “Bilinç yoğunluğunun ani yok oluşuna tanık olunur; özne dalgınlaşır, dikkatini yitirir, ne olup bittiği sorularına verecek yanıt bulamaz” (Jung, 2013: 149). Kolektif bilinçdışından gelen işaretler ve *Sahibinin Sesi*’nde iğnenin yerini alan “ses” ile Bilal’in yaşadığı çatışma durumu her geçen gün gerilimini arttırır. Bilal, eve gaz depolamaya devam eder. Sonunda yangının fitilini ateşler ve tüm Yahudi mahallesini kendisiyle birlikte kül eder.

Öyküdeki iğne önemli bir figürdür. Gerilimi arttıran bir araçtır. Arketipsel olarak gölge ile bağdaştırılabilir. Ender Gürol, Jung’un iki ayrı gölge figüründen bahsettiğini söyler. “Birincisi ‘kişisel gölge’dir, yaşamın başlangıcında yaşamadığı, ya da az yaşadığı bireyin ruhsal özelliklerini içerir. İkincisi ‘ortak gölge’dir, öteki figürlerle birlikte ortak bilinçdışına aittir ve ‘yaşlı bilge’nin olumsuz ifadesine ya da ÖZBEN’in karanlık yanına tekabül eder” (Jung, 1997: 71). *Sahibinin Sesi*’nde ortaya çıkan buyurgan ses ve Ah Ya Rab Yehova’daki iğne esasında benzer fonksiyonlar görür. Gölge figürüne karşılık gelen iğne, Bilal’in vücuduna girdiği andan itibaren Bilal makûs talihine doğru sürüklenir. Çünkü gölgesini kontrol edememektedir. Gölgenin bu derece büyümesi bilinçdışına itilmesindendir. Baskı, bilinçdışı içedönükken gölgeyi besler. Fordham, bu durumdaki bir gölgenin ortaya çıktığı an, kişiliğin geri kalan yönlerini tümüyle bastırdığını ve özellikle toplumsal şiddet vakalarında ve zararsız gibi görünen bazı bireylerin vahşi, dehşet verici davranışlarında gözlemlendiğini söyler. Ayrıca, Jung’un “Gölge-ego, kişiliğin tümünü tehdit eden ahlaksal bir sorundur. Dahası küçümsenmemesi gereken, çok önemli bir toplumsal sorundur.” yorumunu aktarır (2001: 67). Bilal Bey’in kişiliği yapısal bir değişime uğramıştır. Bu yapısal değişikliğin, “En önemli tezahürü, bir içeriğin herhangi bir kişilik ya da düşünce unsuruyla, herhangi bir nedenden ötürü bireye hakim olduğu cinnet fenomenidir. Garip fikirler, tuhaf huylar, saplantılı planlar vs. biçiminde görülen baskın içerikler genellikle hiçbir biçimde düzelmezler” (Jung, 2003: 55). Bilal Bey’in öyküdeki davranışını bu cinnet haliyle açıklamak mümkündür. Bilinçdışının bilince hâkim olması benin ortadan kalkması demektir. Birey yalnızca bilinçdışı kompleksin “ses”ini dinleyen bir otomata dönüşür. İradeli davranışlar sergileyemez. Zıtlıklardan meydana gelen psişenin karanlık yönü, bütün aydınlığı örter. Bireyleşim süreci bu noktada olumsuz biçimde sona ermiştir.

Öykü, esasında Zembul ’ün mezar taşındaki kitabe ile başlar:

BAYAN ZEMBUL ALLAHANATI
BURADA MEFTUNDUR
TARİHİ VEFATI 7 TEMMUZ 1931 (s. 59).

Ardından Zembul için yazılmış yarı Osmanlıca yarı Türkçe bir dörtlük verilir. Ardından Tevrat’ta Nuh’un karaya çıkmak için beklediği sancılı sürece gönderme yapan ve aynı şiirsel dilin kullanıldığı bölüm gelir:

Ve yedi gün bekledi
Ve diğer yedi günü bekledi
Bayan Zembul Allahanati
Ve diğer yedi günü daha bekledi
Yedi yıl bekledi
Bayan Zembul Allahanati
Ve diğer yedi yıl daha bekledi
Yedinci yılın yedinci ayında
Onyedinci gününde yedinci saatinde
Bayan Zembul Allahanati'nin bütün günleri dolmak üzere idi. (s. 59).

Zembul' ün Bilal'le olan yaşamı, sancılı bekleyişi ve ölümüne kadar olan yaşamının beklemekle geçen süresi aktarılır. Sonunda ağabeyi İsrail gelmiştir. İsrail, Tevrat'ta Yahudilerin lideri sayılan Yakup peygamberin adıdır. İsrail ona günahını ve sonunda çekeceği cezayı hatırlatır. “Böyle bize ne yaptın? Sana RAB’İN ‘Bilme’ dediğini bildin, hayatının zahmet ve eziyetini çoğalttın, günlerini saatlerini azalttın. Sonun ‘yanmak’ ve ‘ateş’ olacak.” (s. 60). Burada “bilme” ile kastedilen, kendi dininden olmayan biriyle yaşanan cinsel birlikteliktir. “‘Bilmek’ anlamına gelen İbranice ve Grekçe sözcüklerin ‘cinsel ilişkide bulunmak’ anlamına geldiği de unutulmamalı. İncil’de ‘İbrahim karısını bildi ve o gebe kaldı’ diye yazar” (May, 2016: 102). Zembul' ün bilmemesi gerekeni bilmiş ve sınır aşmış, hem Tanrısına hem de kardeşleri olan Yahudilere ihanet etmiştir. Cezası yanmaktır. Tanrı “kader” çizgisinde bu cezayı Bilal Bey'in elinden verir.

Daha önce de belirtildiği üzere, tıpkı Nazi Almanyasında olduğu gibi, fail ve maktuller öyküde belli olsa da olayın oluşumu ondan çok öncesine dayanır. Öykü, günlükler üzerinden bir facianın kökenini vermesi açısından Michael Haneke'nin *Beyaz Bant* (Das Weisse Band) adlı filmiyle benzeşmektedir. Haneke, 2009 yılında gösterime giren *Beyaz Bant*'ta, 1913 yılının Almanya'sında, bir köyü ve özellikle köyün çocuklarını merkeze alır. Filmde, Almanya'yı nasyonel sosyalizme götüren eğitim sistemi üzerinden, “kötülüğün kaynağı”nın ne olduğu araştırılır. 1913 yılının çocukları, 1940'lı yılların olgun bireyleri olmuşlar ve bütün dünyayı kasıp kavuran bir zulmü desteklemişler veya buna göz yummuşlardır. Filme adını veren “beyaz bant” ailelerin çocuklara, iyiliği hatırlatsın diye taktıkları bir semboldür. Ancak iyilik ve erdem, doğru kanallardan ilerleyen bir olgunlaşma süreci içinde, ahlaklı bir toplumda kazanılan değerlerdir. Yozlaşmış toplum, yozlaşmış çocuklar ve yıkım getirir. Öyküde, son anda meydana gelen yıkımın hazırlayıcısı, olay anından çok daha öncesiyle bağlantılıdır. Bilal'in büyüdüğü koşullar, aile, toplum, coğrafya ve kültür hep birlikte suçludur.

Zembul'un gayrimeşru ilişkisi, Bilal'in asker kaçağı olarak yaşadığı gerilim, üzerinde baskı uygulayan Zembul ve ailesi, Bilal'in ahlaki çatışmaları vb. faktörler facianın hazırlayıcılarıdır. Son kısımda Bilal'in günlüğü ondaki ağrının boyutunu, kafa karışıklığını yansıtır ve bu satırlar adım adım gelen facianın habercisi olacaktır:

[...] Ağrı durmamış- Kiryako'da dükkanların açılması beklenmiş- Ağrı durmamış- Eve bir teneke gazla beraber dönülmüştür- Ağrı durmamıştır-

Bugün 3 Temmuz ağrı durmamıştır
Bugün 4 Temmuz; Tevrat, Anastasiya'ya verilmiş- Ağrı durmamıştır-
Bugün 5 Temmuz; ağrı durmamış, Ebe Anastasiya Tevrat'ı tekrar bize getirmiştir.
Bugün 6 Temmuz; Tevrat, Ebe Anastasiya'ya geri verilmiştir- Sancı durmamıştır
Bugün 7 Temmuz, ağrı durmamıştır. (s. 78).

Bilal'in artan gerilimi gün be gün günlüğüne yansır. 7 Temmuz günü Madam Anastasiya elinde Tevrat'la Bilal ve Zembul'ün evinin önünden geçer. Hemen ardından iğne Bilal'in sol kaburgalarının arasına girer. Bir süre sonra iğne kalbine varacaktır. İğne yer değiştirdikçe Bilal'in mahalledeki yönü de değişir. Evler arasındaki mesafeyi ölçer. Kuzeyden güneye, doğudan batıya hangi komşunun ne kadar uzaklıkta olduğunu iyice hesaplar. Bu sırada elden ele dolaşan, eve girip çıkan Tevrat göze çarpmaktadır. Kimi zaman Zembul'ün elinde evde görülen, kimi zaman Anastasiya ile mahallede dolaştırılan bir Tevrat vardır. Öykünün sonunda yangına koşan Anastasiya yanında Tevrat'ı da getirir. Tevrat'la birlikte gelen –muhtemel ki- Yehova'dır. Ah Ya Rab Yehova'nın elinde de ateş vardır. Öykü bu facia sahnesiyle son bulur.

Öykünün artan gerilimi Bilal'in günlüğünden takip edilirken, bilinçdışının bilince yükselişine aşama aşama şahit olunur. “Ah Ya Rab Yehova” gerçek bir cinnet anının arka planını veren bir öyküdür ve Sevim Burak tarihsel gerçekliklerden yola çıkarak “yakılma” mevzuuna dikkat çeker. Yazar, hem Tevrat'taki ateşle yakılarak ceza çekme hem de Yahudi soykırımına gönderme yapar. Kolektif bilinçdışına ait verilerin bireyin eylemleri üzerindeki etkisi de ortaya konmuş olur.

2.1.6. Ölüm Saati (İki Şarkı)

Yanık Saraylar'ın 1965 yılındaki ilk baskısında “İki Şarkı” adıyla yayınlanan “Ölüm Saati” bir yolculuğun öyküsüdür. Ölüm saatini/ yolculuk saatini öğrenmeye çalışan bir kadının saati sorması ile başlar öykü. Soruyu sorduğu adam ise onunla oyun oynamakta, hatta onu oyalamaktadır. Öykü, “Yalvarırım Beyefendi, saatiniz kaç gösteriyor?”⁷ (s. 84) sorusuyla başlar. Kadın zaman kavramını kaybetmiş bunu adamdan öğrenmek istemektedir. Ancak sonuna kadar başaramaz.

Jung'un ruhsal kuramının temeli dengeye dayanır. Bireyleşmenin sağlanmasının yegâne şartı budur. Ölüm Saati'nde öykü kişisi dengesini kaybetmiştir. Bunu sağlamaya çabalar. İlerleyen bölümle birleştiğinde kadının bir tür şizofreni durumunda olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Bireysel bütünlüğünü kaybeden öykü kişisi bilinçdışına doğru bir yolculuğa çıkar. “Bireyleşme süreci bazen psikolojik bir yolculuğa benzetilir. Yolculuk çaba gerektiren türden ve yol tehlikeli olabilir. Bazen defalarca daireler çizilip aynı yere dönülür ki, bu denemeler kısır döngü deyiminin daha uygun olduğunu

⁷ Burak, Sevim, Yanık Saraylar, YKY, 2018, s. 84- 90. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

göstermiştir” (Fordham, 2001: 99). Yolculuğun daha başında, trenin saatini/ içinde bulunduğu zamanı öğrenmeye çalışan kahraman masallarda da sık sık karşımıza çıkan ve Jung’un “hilebaz figürü” olarak tanımladığı tiplerle karşılaşır. Jung, hilebazın en belirgin özelliğinin “bilinçsizlik” olduğunu söyler (2003: 129). Öyküdeki figür çelişkili yanıtlarıyla aldatıcıdır:

Saatim 1’dir- 2’dir- 2 buçuktur
Üçü çeyrek geçiyordur
4.30
Dörde çeyrek var
5’tir
Altıdır
7
8
9
10
11
12’dir
İki saat daha vaktimiz var
Saatim durmuş
Saatim işlemiyor (s. 84).

Aldatıcı figür hilebaz saati öğrenmeye çalışan karakterin kafasını iyice karıştırır. Zaman kavramı tamamen yok olur. Klasik anlatıda kahramanın karşısına çıkan aynı figür, kahramanı erginlenme yolundan alıkoyar ve onu yavaşlatır. Öyküde de benzer bir rolü vardır.

Bilinçdışına yolculukta, bireyin karşısına öylesine çok imge ve imaj çıkar ki delirdiğini düşünmesi, çıldırmanın eşiğine gelmesi mümkündür. Öykü kişisi için de böyle bir gidişat vardır. Hilebazla girilen uzun bir oyunun ardından kahraman kendi geçmişine/ bireysel bilinçdışına doğru yönelir. Öyküde şekilsel olarak yolculuğun öncesini, hazırlık sürecini anlatan kısım alt alta dizilmiş mısralardan oluşarak merdiven görevi görür. “Tamamıyla aksamış bir kadın” (s. 87) olan öykü kişisi bilinçdışına ulaştığında çizgilerle ayrılmış cümleler bir düzlük oluşturur. Burada bireysel bilinçdışına ait bebeklik, çocukluk, gençlik anıları ve yaşlı Sevim birlikte bulunur. Birey’in “normalleşme” yolunda bu karmaşadan uzlaşma sağlayarak çıkması gerekir. Ancak daha ilk bölümden, “Babam hala hayattadır” ve “Ayrılığımızın tarihi 1930’dur.” (s.85) detaylarından babasıyla ilgili iyi anıların olmadığını ve doğumu olan “anneden ayrılma” konusunda kompleks geliştirdiğini anlamak mümkündür.

Henüz kendisinin ve bütün olarak hayatın farkında olmayan çocuğun psikolojik gelişiminde ilk etkin figürler anne ve babadır. Anne ve babanın çocuğa sunduğu ortam onun gençliğini nasıl bir psikolojik temelde büyüteceğini belirler. Bir bütün olarak insanın psikik yaşamını etkilen çok fazla faktör olsa da oluşumun ilk evresindeki anne

baba etkisi gidişatın olumlu veya olumsuz yanlarını belirginleştirir. Bu bakımdan bireyde anne veya babaya bağlı gelişen kompleksler onun bireysel yaşamını büyük ölçüde etkiler.

Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda Jung'tan farklı olamayan bir bireysel yolculuk şeması çizer. Kahraman, kendini tamamlayacağı yolculuğa çıktığında, erginlenme sürecinde “balığın karnı” denilen süreci yaşar (2013: 120). Öyküde, köpek öykü kişisini ısıtır ve “ayağının üstünü koparır” (s. 87). Bundan sonra öbür çocuklardan ayrılmış ve aylarca yatakta kalmıştır. Bu durum ona diğerlerinden farklı bir geçmiş verir. Devamında gençlik, çocukluk ve yaşlılık anıları birbirine karışır. Öyküdeki ritim ve gerilim artar. Kişilik gittikçe bölümlere ayrılır ve birey bir şizofreni halini alır. Öykünün ikinci kısmındaki tirelerle ayrılış kesik cümleler, görsel olarak bu şizofrenik hali destekler:

Saat yaklaşıyor- Ah ağlama- Ağlama da desen ağlar- geç kaldım diyor- Saate bakıyor- Acaba nerde olabilir?- Neler söylüyor?- Konuşmayın- O çocuk nerde- Zamanı yok- Geleceği yok- Geçmişi yok- Bu gece ölüyor- Gerçeğe bu kadar yakınlaşmışken O'nu kim tutabilir- O'nu bırakmayın- Beni zorluyor- Benim gidişime bakın- Siyah ağaçlardan geçerek- Her adımda batarak- Hele O'nu çıplakken görseniz acırsınız- İşte kendi kendine giden biri dersiniz (s. 88).

Bireyin çıldırışı, öykünün gerilimi dile yansır. Öykünün son kısımda zaman/ mekân çizgisi kırılır. Öğrenilemeyen saatin sonunda, “Bergson'un, zaman boyutlarından birinin diğerine tercih edilemeyeceği, her üç zaman boyutunun birbirlerinden ayrılmayan bir bütün ve durmadan ilerleyen bir birlik oluşturduğu” (Topakkaya 2008: 567) görüşüne paralel bir zaman algısı başlar. Farklı yaşların Sevim'i birbirine seslenmektedir: “Saati yaklaşıyor- Saati gelmiş- Ortalıkta yok- Kendi kendini çağırıyor- Sevim- Sevim- Sevim- Duymuyor musun” (s. 88). Çocuk Sevim ve yaşlı Sevim'in sesleri ve anıları birbirine karışır. Sona doğru öykünün ritmi bu karmaşa içinde gittikçe yükselir.

Tirelerle ayrılan bölümün sonunda, öykü kişinin bölünmüş kişiliklerinin “ikisi de yok” (s. 90) olur. Kişilik yapısal olarak bir değişime uğramıştır. Ancak bireysel bütünlüğü sağlama yönünde olumlu bir değişim değildir bu. Sonunda öykü kişisi bilinçli varlığını bütünen yitirmiştir. Işık/ gündüz bilinçli olmayı temsil ederken karanlık bilinçdışını temsil eder. Öykünün sonunda akşam olmuştur. “Bu akşam burda çok gizli bir sefalet- Birçok kara bulut- Ve çok sıkıntılı bir hava var- İsterseniz kalın burda” (s. 90) şeklinde devam eden öykünün son cümleleri bilinçdışına gönderme yapmaktadır. Bireyleşim sürecini ve bireysel bilinçdışına ait verileri anlattıklarından hareketle takip edebildiğimiz öykü kişisi kompleksleriyle başa çıkmayı başaramaz. Sonunda tıpkı Ah Ya Rab Yehova'da Bilal Bey'in başına gelen bilinçdışı saldırısına maruz kalır. Bilincin, bilinçdışının karanlığı ile örtülmesi benliğin yok oluşudur.

2.2. Afrika Dansı

2.2.1. Afrika Dansı

1982 yılında yazılan ve öykü kitabına ismini veren “Afrika Dansı” birçok yönüyle otobiyografik öğeler içerir. Sevim Burak, küçükken ıslak mayoyla uzun süre kaldığı için kalp rahatsızlığı ile yıllarca mücadele etmiş, sonunda da kalp ameliyatı olmak için yattığı hastanede, 1983 yılında ameliyat olamadan ölmüştür. Aynı zamanda Ressam olan eşi Ömer Uluç’la, çeşitli nedenlerden yaklaşık bir buçuk yıl Nijerya’da yaşadığı da bilinmektedir. Afrika Dansı öyküsü büyük ölçüde o yıllara ait anıları/ izlenimleri/ gözlemleri içerir. Öykü kişisi Sevim Burak’la aynı ismi taşımaktadır. Yalnızca o isim tersine dönmüştür. “ÖLÜ MİVES KARUB GELİYOR MU OLACAĞIM” (s. 12)⁸ diyen öykü karakteri, Sevim Burak gibi kalp hastalığı nedeniyle hastanede yatmakta ve bağlı olduğu/ onu tedavi edecek makine ile mücadele etmektedir.

Sevim Burak, diğer öykülerinde olduğu gibi, Afrika Dansı’nda da yarattığı karakteri ölümün kıyısında dolaştırır. Aynı zamanda, kullandığı dil de yazı dilinin sınırlarını zorlar. Postmodern anlatının bir tezahürü olan bu dil okurun zekâsına güvenmekle yetinir. Ecevit’ in yorumuyla, “Okur bu yeni metnin oluşumunun en önemli ögesi durumuna gelmiştir. Hiç bir şeyin kesin olmadığı bir ortamda, metnin anlamı onun kararına, üretimine bağlıdır” (2012: 99). Bu noktada okur öyküdeki her detay üzerinde durarak anlamlandırma çalışmasına katkı sağlar. Bu yolla öyküyü çözümlerken metinler/ disiplinlerarasılık kavramı yardımcı olacak bir yol olarak karşımıza çıkar. Öyküde 1977 yılında ABD’de yayımlanan *Kökler* (Roots) dizisi ve 1940 yılında yine ABD’de gösterime girmiş psikolojik gerilim türündeki *Rebecca* filmi iki mühim ipucudur. Öyküde Burak’ın anlatmak istediğine bu iki sinema ögesi sayesinde ulaşmak mümkündür.

Kökler’de, Afrika’dan, köklerinden koparılan Kunta Kinte, beyaz adamın ona verdiği adı kullanmamakta ve dinini değiştirmemekte direnir. Onun bir yabancı olarak mücadelesi anlatılır. *Rebecca* ise kadın erkek ilişkilerine odaklanan, gizemli bir psikolojik gerilim filmidir.

Zenci- Beyaz ayrımı üzerinden Burak, tüm eşitsizliklere gönderme yapar. Afrika Dansı’nda kadının erkek egemen toplumdaki yerine isyan ederken, modern insanın karşısına ilkel/ doğal olanı koyarak benzer bir zıtlık oluşturur.

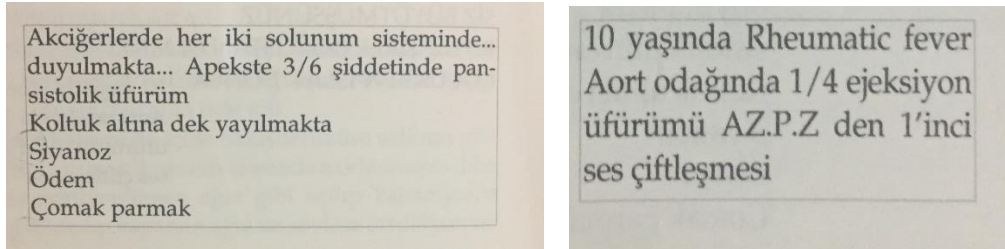
Jung’a göre modern toplum, bireyi giderek kendi doğasından uzaklaştırmış, kitlesel ve kuralların kısılcasından durmaksızın birbirini takip eden kopyalara dönüştürmüştür. “Sosyal bir birim olan insan, bireyliğini (rasyonel dünyada) kaybetmiş, istatistik bürolarında soyut bir rakam haline gelmiştir” (Jung, 1999: 53-54). Öyküde makine modern toplumu simgeler:

⁸ Burak, Sevim, Afrika Dansı, YKY, 2018, s. 7-35. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

İTHAL MALI
BİR MAKİNE
HEM DE DEĞİL
ÇÜNKÜ
KONUŞUYOR
FAKAT KENDİ SÖYLEDİĞİ KELİMELERİ KENDİSİNİN DE BİLDİĞİ YOK (s.7).

Makine özellikle Karl Marks'ın kapitalizm eleştirisinde sıklıkla ele aldığı bir kelimedir. Bu kelime, onun tarafından hem somut bir alet olarak mekanikleşme sürecinde emeğin yerini alan mekanizma hem de kitle içinde bireyin kendisine yabancılaşması ve kronikleşmesini anlatan makineleşme kavramı olarak kullanılır. Kapitalist düzende, insan kendi elinden çıkan bir makine tarafından saf dışı bırakılmıştır. Motorun gücü hâlâ insan elinde olsa da emeğin sahibi artık tek başına insan değildir (Marks, 2015: 13- 20). Bu yüzden makine ile gücünü bölüşür. Bu düzenle kurulan modern toplumlarda güç, aşamalı olarak insandan makineye doğru kayar. Tektipleşme, üretimde de sosyal hayatta da hız kazanır. Makineler tektipleşme düzenine katkı sağlayan temel mekanizmalardır. “İnsan bulunduğu koşullara bağlıdır ve kendisini bu koşullar içerisinde gerçekleştirir. Kendisini ortaya koyarken de doğa ile kurduğu bağ öncelikle ‘eylem’ olarak karşımıza çıkmaktadır” (Doğan, 2019: 76). Makineleşme düzeninde eylemsizliğe itilen insanın doğa ile bağı kesilmiş, bir başka deyişle kendi doğasına uzaklaşmıştır.

Öyküde makine, modern toplum ondan ne söylemesini isterse onu söylemektedir. Sürekli hastaya direktifler verir ve onun anlamadığı dilde raporlarla konuşur:



Görsel 2.1: Öyküde makinenin raporlarını gösteren bölümün görselleri

Makine hasta olan kadını tedavi edecektir. Esasında aykırı olan kadın birey topluma kazandırılmış olacaktır bu biçimde. Çünkü aykırı tavrıyla kendini var etmek isteyen kadın, erkek egemen toplum için bir tehdit oluşturur. Düzenekleşmiş tekdüze bir toplum için tehdit unsuru olan birey hastadır. Aynı birey Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde böceğe dönüşmüş Gregor Samsa olarak karşımıza çıkar (Kafka, 2013). Burak yabancılaşmış bireyi “Tanrım” dediği Kafka'yla benzer bir biçime sokar. “Düzenekleşme tekbiçimciliği, önceden bilinirliği ve düzenliliği gerektirir; ve tam da bilinçdışı görüngülerin özgün ve usdışı olmaları olgusu, kentsoylu düzen ve tekbiçimciliğe yöneltilmiş reddilemez bir tehdittir.” (May, 2016: 88). Afrika Dansı'nda açık biçimde mekanize olmuş, sınırları belirlenmiş kitle toplumuna bir başkaldırı vardır.

Düzenekleşmiş dünyanın rutini, kendinden olmayanı dışarı atma biçimi, öyküde cesetlerin hastaneden atıldığını anlatan bölümde açık biçimde sergilenir:

Makine soracak hademeye

Daha ceset var mı

Evet

O da torbaya (Kimse görmesin üzülür) diye bir torbaya koyacak/ o da torbaya girecek

onların ayakkabıları plastik
ten/ onu da ayrı torbaya koya-
cak/ cesetle aynı torbaya koy-
mayacak.

Radyoloji iskeletine sorun kimse var mı

Evet (Torbaya koyun)

(Kimse görmesin üzülür)

Röntgen odasına bakın

Evet (Torbaya koyun)

koya-

O da torbaya girecek/
ayakka-
bılarını da ayrı torbaya
cak/ cesetle aynı torbaya koy-
mayacak/ kimse görmesin
üzülür (s. 26).

Bu bölüm sayfalarca devam eder. Cesetler ayakkabılarından ayrı poşetlere konur ve torbalanıp çıkarılır. Ayakkabıların ayrılışı, kökten kopuşu simgeler. *Kökler* dizisinde, ana karakter Kunta Kinte çok sevdiği ailesinden, köklerinden koparılıp bir gemiye bindirilerek Amerika'ya götürülür. Yolculukta onunla birlikte tüm Afrikalı köleler, sırt üstü yatırılıp ayaklarından zincirlenir. Bu ayrılış, sıradan bir kopuş değildir. Jung, ilkel insanla ilgili Afrika'da yaptığı çalışmalarının sonunda şunları söyler: “Onun ülkesinin jeolojik veya politik bir mevcudiyeti yoktur. Orası onun mitolojisini, onun dinini, bütün düşüncelerini ve duygularını kapsar” (1999: 28). Bu yüzden topraktan kopuş gerçek anlamda bir ayrılışı simgeler. Modern toplum bireyleri kendi dinamiklerinden, köklerinden uzaklaştırarak kitle içinde eritir. Burak öyküde sık sık “UZUN BİR AFRİKA MASALIDIR” diye tanımladığı *Kökler* dizisine gönderme yapar:

UZUN BİR AFRİKA MASALIDIR

ZENCİLER YOLA ÇIKMIŞLARDI

BALWALLA KABİLESİ

YENİ SÜNNET EDİLMİŞ GENÇ ADAMLAR

ORMAN ÜNİVERSİTESİNDEN (tabir bu)

MEZUNİYET VE KABİLEYE GİRİŞ BAYRAMINI

KUTLAMAK İÇİN (s. 23-24).

Bu kısım ve devamında Burak hem dizinin kurgusu hem de kendi Afrika izlenimlerini harmanlayarak bir Afrika masalı anlatır. Balwalla kabilesi ve kullandıkları maskeler hakkında bilgi verir:

YÜZLERİ MASKELİ DANSLAR İCRA EDERLER
BU DANSLARLA SADECE KENDİ KENDİLERİNİ AÇIKLIYORLAR
ANCAK BU DANSLAR YALNIZ KENDİLERİNİ
AÇIKLAMAK YÖNÜNDEN DE DEĞİL
TOPLUMA DA ENERJİ KAZANDIRIYORLAR
KENDİ KENDİLERİNİ VE BAŞKALARINI
ETKİLEMEK DİYE AÇIKLAMAK HİÇ DE
YANLIŞ SAYILMAZ
BALWALLA MASKLARI ERKEK VE KADIN MASKİ
OLARAK YAPILIYOR
FAKAT YALNIZ ERKEKLER KULLANIYOR
BALWALLA MASKLARININ TESİRLİ BİR BURNU VARDIR
KAVGACI VE GAGA BİR BURUN (s. 24).

Bu bölümde yazar hiç olmadığı kadar sade bir dil kullanır ve uzun uzun Balwalla kabilesinin taktığı maskeleri anlatır. Modern toplumun karşısında ikinci insan konumundaki Afrikalılar gibi öykü karakteri de kitle toplumuna meydan okumuştur. Bunu yaparken bahsi geçen maskeleri kullanır. Erkeklerin takması gereken, kavgacı ve gaga burunlu olan maske içindeki kadın herkese meydan okumaktadır:

Yüzüme BALWALLA maskesi takmıştım/ LOGOS'ta SAINT NİCOLAS HOSPITAL'ın kadınlar kopuşunun kapısının önünde duruyordum/ o kavgacı gaga burunla/ gelen geçen YORUBA'lara/ İBO'lara/ doktorlara/ Rahiplere renkli basma elbiseler giymiş satıcı kadınlara/ hastalara meydan okur gibiydim (s. 24).

Öykü karakteri yüzüne taktığı maskeyle topluma meydan okur. Taktığı maske Jung'un arketiplerinden personayı simgelemektedir. Öykü kişisi topluma, onların beğenmediği türden bir kimlikle karşılarına çıkarak, meydan okur. Öykü karakterinin Beckett gibi ayrıksı bir erkeği kendine eş olarak istemesi de yine aynı fikrin tezahürüdür. Onunla kalabalıklar arasına girecek, ayrıksı fikirleri ve gaga burnu ile tanınan Beckett ile birlikte toplumun bir ferdi olmaktan sıyrılacaktır:

BECKETT'le yalnız olmak bu odada Beckett'i görsem ayaklarına kapanır öperdim diyorum makineye / MAKİNE DEĞİLSİN / BECKETT'le gezmek / yalnız kendime saklamak değil onu / hayır başkalarıyla da paylaşmak isterim / Beckett'le sinemaya gitmek / O'nu sinema kalabalığının arasında görmek isterim / başka erkeklerin başka kadınların arasında görmek isterim / şöyle PAPIRÜS falan / sanat çevresi / BECKETT'i görünce ne yaparlar acaba (s. 19).

Afrika Dansı'nda Sevim Burak, bundan önce ele alınan öykü karakterlerinden daha farklı bir karakter yaratır. Öykü, sonunda yine diğerlerinden farklı biçimde, yok oluş veya

umutsuzlukla değil umutla biter. Bireysel varoluşunu tamamlamaya çalışan kahraman, çevresinde ve kendisinde neler olduğunun farkındadır. Konuştuğu makineye animus yorumunu yaparsak o animusuyla hesaplaşır. Jung’a göre animus ile karşılaşma ve onu kontrol altına alma kadın birey için olumlu bir gelişim demektir. “Animusun kim ve ne olduğunun ve kendisine neler yaptığının farkına varırsa ve onlara kapılmak yerine bu gerçekliklerle yüzleşirse, onun animusu ona artık cesaret, nesnellik ve manevi bilgelik gibi eril özellikler bahşeden paha biçilmez bir yoldaşa dönüşebilir.” (Jung, 2016: 190). Öyküde gerçek bir uzlaşma söz konusu değildir. Ancak öykü kişinin arketiplerinin farkında olduğu yorumunu yapmak mümkündür.

Örgütlü bir kitle karşısında birey olarak var olmanın koşulu kendi iç dinamiklerinin farkında olmaktan geçer. Öykü karakterinin farkındalığı onu diğer öykü karakterlerinden ayıran ve öykünün sonunu umutla bitiren etken olmuştur. Bunun yanında başka bir farklılık Mives Karub adlı öykü kişinin daha çok dışadönük davranış biçimiyle hareket ettiği olacaktır. Öykünün sonunda da kendisi “Ben kalabalığın insanıyım/ kalabalıkta seçimimi yapacağım” (s.35) der. Kendisine uygun olan eşi bütün dünya insanları arasından seçmek, kalabalığa karışmak ve insanlarla bir arada olmak ister. Eşyayla ve insanla yakın temastan ve eyleme geçmekten korkan diğer Burak karakterlerinin zıttı biçimde dışadönük bir yol izler. Öykü diğer tüm öykülerden farklı olarak umutla biter. Genel olarak, Pearson’un tanımladığı bireysel döngüdeki arketiplerden Masum ve Yetim süreçleri içinde takılıp kalan Sevim Burak karakterleri, bu öyküde Savaşçı evresine geçer. Yüzüne Balwalwa maskesi takan karakter, savaşçı Afrika erkeklerine benzer. “BALWALWA MASKLARININ TESİRLİ BİR BURNU VARDIR/ KAVGACI VE GAGA BİR BURUN” (s. 24). Kavgacı/ savaşçı karakter yaşamını dönüştürmek üzere sürekli nasıl ıstırap çektiğini ve nasıl dayandığını anlatan Yetim evresindeki bireyden farklı olarak düşmanlarını nasıl yendiğini anlatır. “Çoğumuz yaşamımız hakkında kendimize bilinçsiz bir biçimde anlattığımız öykülerin esiriyizdir. Özgürlük, yaşadığımız ana öykünün bilincine varıp, bu iç görüşle tamamen farklı bir öyküye geçebileceğimizi anladığımız anda başlar” (Pearson, 2003: 43). Afrika Dansı’nın öykü karakteri, Yetimin pasif duruşunun dışına çıkar ve kendi hikâyesini Savaşçı kimliğiyle yazmaya başlar. Öyküdeki umut, yeni bir hikâye yazacak cesareti bulan öykü karakteri sayesinde görünür olur:

O KALABALIK İÇİNDE SENİ GÖRMEK İSTERİM
GANJ NEHRİ’NDE YIKANIRKEN
SENİ GÖRMEK İSTERİM
BEN KALABALIKTA SEÇİMİMİ YAPACAĞIM
RENGÂRENK İNSANLARI
ÇEŞİT
ÇEŞİT
YAN YANA GÖRÜP
EN GÜZELİNİ
SEÇMEK İSTİYORUM
ONUN İÇİN SENİ

BAŞKALARI ARASINDA
GÖRMEK İSTİYORUM
KIYASLAMAK İSTİYORUM
TEK BAŞINA
BİR SANDALYE
BİR MASA (Elinde çekiçle)
ÇİVİ ÇAKARKEN GÖRMEK İSTEMİYORUM
O TEK SANDALYE
O TEK MASA
O TEK İNSAN
MASANIN ÜSTÜNE ÇIKAN İNSAN
İPİ BOYNUNA ELİYLE GEÇİRİR
VE MASAYA BİR TEKME VURUR (s. 34).

Son bölümde karakter kime seslenmektedir, belirsizdir. Daha çok kendi kendine konuşmayı andıran bu bölümde kendi darağacını hazırlar ve kendisinin celladı olur. Seçimini kalabalıklar içinde kendisi yapacak, bir son gerekiyorsa o sonu kendisi yazacaktır. Kendi kaderini tayin etme yetkisini elinde bulunduran öykü karakteri, bu cesareti ile Burak'ın diğer öykü karakterlerinden bambaşka bir portre çizer. Öyküdeki umut, bu cesaretle saklıdır.

2.2.2. Bir Gece Yemeği

Sevim Burak, “Bir Gece Yemeği”nde daha önce yayımlanan “Yalnızlık” ve “Sır” adlı iki öyküsünü kendisine has kolaj tekniği ile birleştirir. Burak, aynı karaktere “Yanık Saraylar” adlı öyküsünde de hayat vermiştir:

Biliyorsun Nebahat Teyze Yanık Saraylar'daki ‘Daktilo Kız’ tipiydi. Ne tuhaf değil mi hem benim hikâyelerimin kahramanı hem de onları daktiloya yazan insan... Aslında yeni çıkacak olan Afrika Dansı kitabımdaki ‘BİR GECE YEMEĞİ’ öyküsü de onun hayatı... Müthiş kazık bir öykü, dilbilimciler çözebilirler... herkesin anlayacağı bir öykü değil. Sanki iç içe iki roman gibi (Burak, 1990: 193).

Sevim Burak, oğlu Karaca'ya yazdığı mektupta öykünün sırrını vermiş gibidir. Öyküde dil oyunları, büyük- küçük harf kullanımı ve eğik çizgilerle ayrılmış cümlelerle sağlanır. Okuyucu, her yeni cümlede bir öncekine yabancılaşarak kurguyu çözmeye çalışmak zorundadır. Bir yanda ablası ile hesaplaşan, aile bağlarını sorgulayan, diğer yanda çocukluk aşkını bulmuş ancak umutsuz bir ilişkiye tutulmuş kadın izlenir. Burak, insan bilincinin bütün duyguları, hikâyeleri bir arada barındıran, işleyen, çözümleyen çok programlı yapısını yazıya dökmüş gibidir.

Jung'un temel arketiplerinden olan anne arketipinin anlatıda yansıtıldığı birçok öge vardır. Öyküde, hatta en başından üç öykü (Yanık Saraylar, Yalnızlık, Sır) birlikte

değerlendirildiğinde “daktilo kız”ın yaşamında “konak” anne arketipinin simgesel görünümüdür. Güvenli, kucaklayan kalabalık bir alan olan ve gelenekli yapıyı temsil eden konak, anne ve babanın ölümünün ardından sembolik olarak yıkılmıştır. Bu cennetin parçalanma anıdır. Ablasının isteği ile “Aynı hat üzerinde bahçe içinde bir villaya taşınırlar.”⁹ (s. 36). Bundan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Ablası bir doktorla evlenip villadan ayrılırken, öykü karakteri annesinin öğütlerini tutmaya devam eder:

Ben daima anacığımın bana verdiği öğütleri/ YALNIZLIĞIM/ Kelimesi kelimesine/ BUNDAN SONRA DAHA BÜYÜK HIZ KAZANDI/ Ve harfi harfine yerine getirmeye çalıştım/ EN BÜYÜK FARK HAYAT GÖRÜŞÜMÜZDÜR/ O anacığımın yapma dediği şeyler/ O KADAR GENÇTİM Kİ/ Ama o annemin öğütlerini dinlemeye, yerine getirmeye benlen beraber yaşamaya/ HER ŞEYİ YAPABİLECEK KUVVETTEYDİM/ Her şey olabilirdi/ İKİ YIL DAYANABİLDİ (s. 37).

Öykü kişisi açık biçimde annesinden ayrılamamıştır. Abla ise daha en başından gelenekli yapıyı temsil eden konaktan ayrılıp, modern ve bireysel düzeni temsil eden villaya çıkmak isteyerek kendi yolunu çizer. Anne arketipi, ölüm ve yok oluşu, ardından da yeniden doğuşu simgeler. “Ölüm ve yeniden doğuştan kasıt eski kişiliğin sona ermesi ve manevi olarak yeni bir kişiliğin oluşmasıdır” (Sambur, 2005: 108). Anne arketipi ve ona bağlı anne kompleksinin sayısız olumlu- olumsuz tezahürü vardır. Komplekse ait olumsuz etkilerin en belirginini, anneliğe ait özelliklerin aşırı gelişimidir. Öykü kişisi konaktan ayrılmaktan memnun değildir, annesinin öğütlerini tutmaya, açık biçimde onun etkisinde yaşamaya devam eder. Bu kopamayış, onun olgun bir birey olmasını engeller. “Bu arketipin kontrolüne farkında olmadan giren kişiler kendilerini gereksiz bir şekilde sevginin, anlayışın, yardım severliğin ve himaye etmenin sonsuz kaynağı rolünü biçebilmektedirler. Bu abartılı ve gereksiz rol biçmenin sonucu olarak bu tarz insanlar herkesi kendilerine bağımlı ve himayelerine muhtaç olarak algılamaktadırlar” (Sambur, 2005: 108). Öykü karakteri benzer bir etki ile ablasını sahiplendiğinden, onun evliliğini sindiremez. “HAYATIN KENDİSİNİ YAŞAMAK İSTEDİĞİM ÇOK OLDU BUNLARI HEP YENDİM” (s. 36) diyen öykü karakterinin bu davranışının sebebi, üstlendiği annelik rolüdür. Kendini adadığını düşünür, hâlbuki ondan fedakârlık bekleyen kimse olmamıştır. Aynı rolün gereği olarak çocukluk aşkına, ofise yeni gelen ve çocukluk aşkı olduğunu söylediği müdürüne, yıllar sonra kendisini ziyaret eden ablasının kızı ve onun çocuklarına duygusal biçimde bağlanır. Kendisinden hoşlandığına inandığı müdürün açık biçimde onu kullanmasına müsaade eder:

Sizden özel bir ricam olsa acaba kabul eder misiniz?/ ANNESİ AÇIKLAMASINI YAPARKEN BEN DUYMAMAK İÇİN ODADAN ÇIKTIM/ Eğer yapabileceğime inandığınız bir şeyse/ DEMEK Kİ ÇOCUKLARA BENDEN HİÇ BAHSEDİLMEMİŞ/ Memnuniyetle evet/ BU ORTAYA ÇIKIYOR/ dedim/ BENİM ÇOCUKLARI “Kuzininin çocukları, ablamın torunları” TANIMAM BENİM EVİMDE OLDU/ Ben Doktora Tezi hazırlayacağım/ YILLAR SONRA/

⁹ Burak, Sevim, Afrika Dansı, YKY, 2018, s. 36-44. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

Bana yardımcı olur musunuz?/ SOKAKTA BİR BAŞKASIYLA GÖRSEYDİM/ diye sordu/ TANIMAZDIM/ Ben de “peki” diyerek/ ÇOCUKLAR DA BENİ SOKAKTA GÖRSELER TANIMAZLARDI/ Cevap verdim/ NE BEN ONLARI NE DE ONLAR BENİ TANIMAZLARDI/ Ve benim elime şimdi sayısını bilemeyeceğim bir müsvedde tomarı tutuşturdu/ VE SO NRA NASIL OLDU BİLMİYORUM/ Ve ben onu, müsvedde tomarını Red House’u yardımcı olarak kullanmak suretiyle İngilizce olarak (İngilizce bilmediğim halde) yazdım (s. 41).

Öyküden alınan kısımda fark edileceği üzere büyük harfle yazılan bölüm aile ilişkilerini anlatır. Öykü karakterinin zihninde temel meselenin aile olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Bunun yanında her iki durum içinde “yalnız” ve “fedakâr” olması gereken, affeden, yardım eden hep öykü karakteridir. Jung’a göre, mantıklı akıl yürütme ancak duygusallık belli bir ölçüyü aşmadığı sürece mümkün olabilir (1999: 46). İçedönük- duygulu davranış tipi içinde değerlendirilebilecek öykü kişisi düşünce kontrolünü sağlayamaz. Müdür için yaptığı gereksiz fedakârlığın sonunda müdürün “bakışlarıyla onu kucakladığı/ ona sarıldığını/ öptüğünü” (s. 42) düşünür ve mutlu olur.

Pearson’un bireyleşme döngüsünde, Yetim evresinde kalan karakter, düş kırıklığına uğramıştır. Çünkü Yetim, henüz cennetsel bütünlüğün dağıldığını ve Masum evrenin bittiğini kabul edemez. Kaç yaşında olursa olsun hep o Masuma dönmek isteyen Yetim, daima çocuksudur. Etrafında olan biteni çocuksu bir duyarlılıkla algılar. Alıngan, sıkılgan ve kırılığandır. “Bu dünya görüşünün hâkim duygusu korkudur. Temel içgüdüğü ise hayatta kalmadır” (Pearson, 2003: 70). Birey korkularını yenmek ve hayatta kalmak için çoğu zaman bağımlı haldedir. Bazen alkol ve uyuşturucu gibi gerçek bir bağımlılığı vardır. Bazen de öykü karakterinde olduğu gibi bir “öteki” arar. Aile veya âşık bu ihtiyacı karşılayan bağımlılığa dönüşür. Çocuksu zekâ düzeyi nedeniyle etrafından olan biteni yanlış anlamaya müsait olan Yetim evresindeki öykü karakteri, ablasını, ablasının kızı ve torunlarını, Baron Bahar’ı yorumlarken yanlış çıkarımlarda bulunur. Bunun yanında olabildiğince fedakârdır. Baron Bahar’ın yüzlerce sayfalık tezini İngilizce bilmediği halde Red House kullanarak yazar. Gerçekleri kavrama yeteneğinden aciz öykü karakteri, bir başkası tarafından kullanıldığının farkında değildir:

Ben doktora tezi hazırlayacağım [...] Bana yardımcı olur musunuz? [...] Ben de “peki diyerek [...] Cevap verdim [...] Ve benim elime şimdi sayısını bilemeyeceğim bir müsvedde tomarı tutuşturdu [...] Ve ben onu, müsvedde tomarını Red House’ı yardımcı olarak kullanma suretiyle İngilizce olarak (İngilizce bilmediğim halde) yazdım [...] Ve o yazıyı eline aldığı zaman görecektiniz [...] O yazıyı beğenişini burada anlatmam [...] İmkansız [...] Sanki bakışlarıyla bana sarıldı [...] Beni kucakladı [...] Beni öptü, öptü, öptü (s. 41-42).

Lineer ilerlemeyen bireyleşim sürecinde bazen cinsiyetler arketiplerin gelişimini etkiler. Kadınlarda Yetim ve Fedakâr arketiplerinin aşırı gelişimi sıklıkla görülür. Toplumun kadına biçtiği rol gereği kadın fedakâr olma eğilimi gösterir.

Carol Pearson, Yetim arketipinin bireyi pasifize eden yapısından bahsederken Samuel Beckett’in *Godot’u Beklerken* adlı dramını hatırlatır. Estragon ve Vladimir bir

yol kenarında Godot’u (Tanrı veya bizi kurtaracağını umut ettiğimiz şey) beklemektedir. Her gün akşama kadar bekledikten sonra bir çocuk gelip Godot’un o gün gelemeyeceğini ancak ertesi gün gelmiş olacağını haber verir. Fakat diğer gün de değişen bir şey yoktur. Oyun boyunca neredeyse hiçbir şey olmaz. Sonunda vazgeçip gitmeye karar verirler ama yine yerlerinden kıpırdamazlar (Pearson, 2003: 77- 78). Yetim arketipi etkisinde gelişen bu davranış tipi yaşamını kendi eline alma konusunda herhangi bir şey yapma gücüne sahip değildir. Bir Gece Yemeği de *Godot’u Beklerken* gibi bir sona sahiptir. Baron Bahar’ın onu davet ettiği şirketin Hilton’daki davetine gitmek için en başında plan yapsa da sonunda “O gece evde hep o’nu hayal ederek davetin bitme saatine kadar uyumadan” (s. 44) bekleyerek geçirir. Tıpkı Vladimir ve Estragon gibi o da hiçbir şey yapmamış/ yapamamıştır.

Öyküde büyük harflerle anlatılan aile bağları bölümünde dikkat çeken durumlardan biri de ablanın torunları ile annelerinin ilişkisidir. Otoriter bir anne ve “uslu” çocuklar resmedilmektedir. Özellikle 5 yaşındaki küçük kız ile öykü karakteri arasında bir sevgi bağı oluşmuştur. Otoriter bir anne ve annelerinin komutlarıyla konuşan/ hareket eden/ giyinen çocuklar öykü karakterine kendi geçmişini hatırlatıyor gibidir:

ÇOCUKLARIN ANNESİ ÇOCUKLARINA “ŞÖYLE SOKAĞA ÇIKMAK İSTİYOR TEYZENİZ” [...] SES KALINLAŞIR KATIYEN ÖNDEN SÖYLENMEZBİR ŞEY ALINACAĞI ZAMAN (Tıpkı benim çocukluğum olduğu gibi) [...] ANNECİĞİM NE GİYECEĞİZ? [...] DİYE SORMAYA BAŞLADILAR [...] ANNESİ OĞLANA DÖNEREK [...] OĞLUM SEN ASKER RENGİ PANTOLONUNLA ASKER RENGİ TİŞÖRTÜNÜ GİYECEKSİN [...] AYAKKABILAR DA KAHVERENGİ [...] KIZIM SEN DE ANNEANNENİN DİKTİĞİ BAĞÇIVAN PANTOLONUNLA BEYAZ TİŞÖRTÜNÜ VE BAŞINA DA KIRMIZI KETEN ŞAPKANI GİY (s. 42- 43).

Jung’a göre bireyselleşme kişinin benlik algısının sistematik biçimde gelişmesine bağlıdır. Bu gelişimin ilk aşaması anneden kopuştur. Fiziksel olarak anneden ayrılmış olan öykü kişisi sembolik olarak ondan kopamaz. Ömrünün annesinin buyrukları doğrultusunda yaşar. Bu durumda bireyselleşme sağlanamaz ve en sonuna kadar öykü kişisi “bağımlı” bir birey olarak kalır.

Kahraman anlatıcıdan dinlenen “Bir Gece Yemeği” helezonik bir vaka düzleminde yazılmıştır. Kahraman anlatıcı bakış açısıyla yazılan metinler doğal olarak otobiyografik nitelik gösterir. Günlük, hatıra veya mektuplara benzerliğinden de bahsedilebilir, kahraman anlatıcının dili ve üslubunu metne yansıtacağı düşünüldüğünde. Vaka halkalarından değil, iç içe geçmiş vakalardan oluşan öykü hem anlatıcısı hem de vaka dizilişi ile psikanalitik verileri açık biçimde sunar. Bireyin bilincine yükselen verilerin anlık olarak aktarıldığı öyküde, bilinçdışı ilgili de birçok veriye ulaşılır. Kompleks ve çatışmalar öykünün hızı içinde kendini açık eder. Sevim Burak, tekniğin sınırlarını genişleterek bilinç akışı sunar.

2.2.3. Foto Febüs

Sevim Burak, daha önce Bir Gece Yemeği'nde yaptığı gibi, Foto Febüs adlı öyküsünde de iki farklı öyküsünü bir araya getirir. Daha önce yayımladığı “Tavus Kuşları ve Kartallar” öyküsü ile “Ekilenler” birlikte yeni bir teknikle verilir. Burak bu öyküde mekân üzerinden anlatıyı oluşturur. Öykünün incelemesine geçmeden önce Bachelard'ın mekânla ilgili sözlerini hatırlatmakta fayda olacaktır:

Mekân her şeydir burada, çünkü zaman hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza (ne gariptir ki!) somut süreyi, Bergsoncu anlamıyla süreyi kaydetmez. Miadı dolmuş süreler yeniden yaşanmaz. Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz ancak. Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir günü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırdıkları ölçüde sağlamlaşırlar. (2014: 39).

Burak, Foto Febüs'te mekânı, Bachelard'ın mekân-hafıza birliği açıklamasına uygun biçimde kullanır. Tarih ve o tarihlere ait kültürel değerler mekân üzerinden verilir. 1900'lerin başında meşhur olan Foto Febüs (Osmanlı'nın son dönemi) ve 1930'ların ünlü fotoğrafçısı Foto Süreyya'nın (Cumhuriyet Devri'nin ilk yılları) objektiflerinden yansıyanlar söz konusudur. Fotoğraflar mekânı barındıran öğelerdir. İki metin noktalama işaretleri olmaksızın iç içe geçmiştir. Helezonik bir vaka düzlemi kullanılmıştır. Birinci anlatı düzleminde arabalarında yaşayan, hatta arabalarında evlenen insanlara dair eleştiriler vardır. Araba yersizliği, köksüzlüğü ve hızı simgeler. Bu gençler köklerinden koparak arabalarında yaşamaktadır. “Bunların vatani arabalarıdır”¹⁰ (s. 45) söyleminin muhatabı olan gençler 70'lerin gençleridir. Burak iç içe geçen öyküde esasında bu gençleri var eden koşulları sorguluyor gibidir. Problemin köken aramasına girişen Burak'ın bakış açısı oldukça olumsuzdur. Foto Süreyya'nın olduğu 1930'lu yılları hatırladığında, “FOTO SÜREYYA ve FOTO FEBÜS gibileri/ daha çocukken onların geleceklerini yüzlerinden okur, dışarıya aksettirir. Siz de hayatı bu çocuk suratlarında okursunuz.” (s. 48) der. O zamanın çocukları şimdi büyümüş ve hız toplumunun bir ferdi olmuşlardır. Anlatıcıya göre bunu daha o zamanlardan hissettirir yüzleri. “Beş aşağı beş yukarı iğneli fiçı olan hayat” (s.47) 1930'ların çocuklarına 70'lerde harikalar sunmaz. Toplumun köksüzleşmesi, çözülmesi üzerine düşünen anlatıcı gençliğinde kendisinin de olanı biteni açıkça göremediğini söyler. Öykünün son cümlesi “şimdi ihtiyarladık Elhamdülillah”tır. (s. 50). Bu son sözden anlatıcının aslında yaşamın evreleri ve ona ait hisleri karşılaştırdığı yorumunu yapmak da mümkündür. Gençlik evresinde görülemeyen, ihtiyarladıkça belirtmeye başlar. Zamanın gençleri, anlatıcının kendi gençliği ve gününe ait hisler söz konusu edilip, karşılaştırma yapılır.

Öyküdeki iki anlatı düzlemi farklı okumalara açık olmakla birlikte, “kendinin farkında olmama” hali üzerine bir eleştiri getirdiği kesindir. Bireyin yaşamının evreleri

¹⁰ Burak, Sevim, Afrika Dansı, YKY, 2018, s. 45-50. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

de, kültürel değişimler de benzer şeyleri söyler. Burada Jung'un toplum psikolojisi ve birey psikolojisinin birbirine benzediği yorumunu hatırlatmak doğru olacaktır. Genç Cumhuriyet'in çocukları, bireyin gençliğinde olduğu gibi havai ve köksüzdür. Kendinin farkında olmayan bu neslin iğneli fıçı olan hayat içindeki durumunu ihtiyar anlatıcı gözlemleyebilmektedir. Sevim Burak mektuplarında "Foto Febüs"ün öyküsünü oğluna anlatır.

Yalnız sana şu kadar ipucu vereyim ki, iki ayrı şeyi bir anda yazdım... Bunu açıklamak bile kâfi değil, Foto Febüs'te eski zaman fotoğrafçısı Foto Süreyya ve Foto Febüs'ü ve eski davranışları yükselten Bağdat caddesindeki arabayla evlenmeye giden gençliği kınayan bir eski zaman kadınının- eski nikâhlar, nikâh fotoğrafları ve genç nikâhlılar hakkındaki görüşleri Nikâh resimlerini bir anlamda – Eldivenler altına saklanan – vahşi hayvan- atmaca gibi kuşların tırnaklarına- ve tavuskuşu tüyleriyle birbirine girecek bir erkekle bir kadın olarak yorumluyor. (Burak, 1990: 224).

Tavuskuşları ve Kartallar öyküsünde Burak yeni evli kadın ve erkeğin gizli yaşamını açığa vurur. Nikâh fotoğrafında, kadın tavus kuşu, erkek kartal gibi görünmektedir. Her an tırnaklarını birbirine geçirmeye hazır halleri anlatıcı için açık seçik ortadadır:

[...] biri tam bir kartal diğeri de tavuskuşu [...] uçuşup birbirlerini parçalayacaklar, tüyler havada uçuşacak, kartal kanatlarını gerecek pırr... pırr... pır... o gerginliğin sesi duyulacak o kanatlarını gererken [...] tıpkı KUZGUNCUK VAPUR İSKELESİ'nde BOĞAZİÇİ VAPURU'na atılan o kalın halatlar nasıl bir bir gerilip bir bir patt... pat... diye koparsa... [...] tam bir nikah fotoğrafına benzediği halde benzemeyecek (s. 46).

Bir eski zaman kadını olan anlatıcı, kadın erkek meselesinden, gençlik heveslerine varana kadar toplumun ileride alacağı hali, bireyin geleceği durumu fotoğraflardan görebileceğimizi iddia eder.

Süslü bir kuş olan tavuskuşu ile yırtıcı bir kuş olan kartal, kadın ve erkeğe biçilen personallardır. Bu persona altında esasında her ikisi de birbirini tırnaklamaya hazır yırtıcılardır. Bir nikâh fotoğrafından bunları gören eski zaman kadını anlatıcının psikolojisi hakkında şu yorumları yapmak mümkündür. Tüm bu eleştiriler ve bakış açısı ondaki evlilik kompleksini ortaya koyar. Kendi personası ve animusuyla uyum içinde yaşayamamış birey baktığı fotoğraflarda, gözlemlediği insanlarda kendi kompleksinin yansımalarını görür. İhtiyarlayana kadar hızlı yaşamış anlatıcı, durup düşünmeye vakit bulduğunda belki de kendisi için artık çok geçtir. "Taşıdığımız kompleksler bizi duyularımızdan yakalayan bir yansıtma dünyasında yaşatır." (Jung, 2013: 151). Bellek komplekse bağlı olarak bilinçdışı verileri gün yüzüne çıkarır ve çekirdek bir kompleks etrafında her biri belirmeye başlar. Jung'a göre kompleksler mıknaş gibi hareket eder ve birbirinden bağımsız görünen verilerden işine yarayabilecek her türlüşünü kendine çeker. Bu kapsamda değerlendirildiğinden anlatıcının bir araya getirdiği anıları ve bu anıları ele alma biçimi "normal" bir psişeye sahip olmadığının göstergesidir. Kişisel bütünlüğünü

sağlayıp arketiplerle barışamamış insan “pesimist” tavrıyla kendi yaşam enerjisinin önünü tıkar. Bu akışı tıkama hali ondaki karamsar duyguları pekiştirir. Öykü anlatıcısı için de böyle bir durum geçerlidir.

2.2.4. Osmanlı Bankası

Afrika Dansı’nın dördüncü öyküsü olan Osmanlı Bankası’nda Sevim Burak, kendi hayatına dair verileri, tarihi gerçekler ve onlarla ilişkilendirilebilecek mekânları kullanarak, kendine has dil oyunları ile diğer öykülerine benzer bir kurgu yapar. “LACİVERT/ İHTİYAR İŞİ/ BOL BİR ENTARİ”¹¹ (s. 51) tanıtımı ile açılan öyküdeki entari öykü karakterinin anneannesine aittir. Entari sosyolojik açıdan bir kimliği, analitik psikoloji açısından personayı temsil eder. Bireyin topluma açılan yüzü olan persona, toplumsal rollerin oynanmasına yardımcı olan uyumlu bir arketiptir. Elbise, anlatılarda başlı başına çıplaklığı örten, kusurları gizleyen, şekline/ rengine göre belli sosyal sınıfları temsil eden yapısıyla her daim persona olarak algılanagelmiştir. Öyküde entari, canlı bir özne konumundadır. “En azgın alevlerin üstüne bir entari yıllardır bir entari bir entari daha bir entari bir entari daha onun da üstüne bir entari entari üstüne entari” (s. 54) şeklinde yinelenen bölümde yaşanan tüm aksilikleri, yangınları, çözümsüzlükleri entari örter. Entari uzlaşılmamış bir persona konumundadır. Entari, hem bireyin sorunlarını örter, büyümesine neden olur, hem de daha geniş anlamda azınlık olan Yahudilerin toplumsal sorunlarını bir üst kimlikle örter.

Öykü, Burak’ın dil kullanımı, siyasi ve toplumsal mesajı açısından incelenecek olursa öncelikle minör edebiyat bağlamında değerlendirilmelidir. Bu değerlendirme Burak’ın yaptığı/ yapmak istediğini anlamak bakımından önemlidir. Deleuze ve Guattari eserlerinde minör edebiyatın anlattığı her şeyin bir biçimde siyasi olduğunu söyler. Bunun yanında ondaki birçok şey kolektif değer taşır. “Sığınacak yer arayan bir köpek ya da fare gibi yazmak. Bunun için ise, kendi az gelişmişlik noktasını, kendi taşra ağzını, kendi üçüncü dünyasını ve kendi çölünü bulmak.” (2008: 26-28). Deleuze ve Guattari’nin “sığınacak yer arayan köpek” tanımını öyküdeki “Yahudi kediler” karşılar. Burak majör dile bozuk bir dille karşılık verir:

BU HANELER SENİN YAHUDİ KOMŞULARININ
HANELERİNE
BENZİYOR MU
CEVAP YOK
PSİ PSİ PSİ
GEL BENİM YAHUDİ KEDİM
ZAVALLI YAHUDİ KEDİLER

¹¹ Burak, Sevim, *Afrika Dansı*, YKY, 2018, s. 51-55. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

Zavalle kediler her gun sardela balegha tchalmak itchun bouraya gueliyorler sardela baleghe taame ittikleri itchun ouyouz, tchabanle chachi olourler/ tchok balegha taame ittiklerinden tekml kediler hastelikden yeni kalkmech guibidirler (s. 52).

Lacan'ın bilincin dil gibi yapılandığı yorumundan yola çıkarak, bozuk, karmaşık bir dilin karmaşık bir bilincin göstergesi olduğu yorumunu yapmak mümkündür. Burak'ın annesi Aysel Hanım'ın Müslüman olduğu ancak bir türlü Türkçeyi kusursuz konuşamadığı bu yüzden de aile içinde dalga konusu olduğu bilinmektedir. Yazar öyküde, açık biçimde annesi Aysel Kudret hanıma gönderme yapar:

BAŞINDA BAŞÖRTÜ
TAM ÇENESİNİN ALTINDA DÜĞÜMLÜ
MÜSLÜMAN OLMUŞ
İCADİYE CADDESİ'NDE YÜRÜYOR
AYSEL KUDRET AYŞE HANIM (s. 51).

Müslüman entarisi giyerek, Müslümanım diyerek yaşamış bireyin dili bilincindeki karmaşayı ortaya koyar. Öykü karakterinin personası ile uyşamaması ve bilincindeki karmaşa, bozuk bir dil ve entari uyumsuzluğu üzerinden vurgulanır. Fakat yukarıda da belirtildiği gibi minör edebiyat bir biçimde siyasi süreçlerden bağımsız değildir. Burak, Osmanlı Bankası'nda Osmanlı- Alman ilişkisi, Yahudi Soykırımı, 1985 Osmanlı Bankası Baskını gibi siyasi olaylara göndermeler yapar. Hatta Yahudi kedilerini rahatsız eden köpekler hakkında Seher Özkök “Açıkça bellidir ki, köpek Türk milliyetçiliğinin en uç noktası Turancılık (bozkurt) sembolüdür.” (2014: 102) yorumunu yapar. Kedi ve köpekler arasındaki ilişki şu biçimde aktarılmıştır:

HAKİKAT ŞU:

BU YAHODİ KEDİLERİNİN YAŞAMALARI PEK
BEDBAHT BİR YAŞAMAKTIR
PEK ACINACAK BİR YAŞAMLARI VARDIR
KASSAP DUKKİANE EUNUNDEKİ KEUPEKLER
ARASENDE
HER GÜN VOUKOU BOULAN GHAVGHA TAARİF
OLENEMAZ (s. 52).

Yahudi kediler kasap dükkânının önünde karınlarını doyurmak umuduyla beklerken, köpekler tarafından rahatsız edilirler. Doymak, yaşamak demektir. Kediler yaşamak için bu eziyetlere katlanmak zorundadır. Kasap dükkânı, her milletin kendine yer bulmaya çalıştığı, yaşamaya çalıştığı ülke, kediler ve köpekler ise azınlıklar ve Türklerdir. Yazara göre, yükselen milliyetçilik Yahudilerin yaşamını “bedbaht” bir hale getirmiştir.

Öykünün toplumsal, sosyolojik ve siyasi göndermeleri onun birey odaklılığını değiştirmez. Jung’a göre birey ve toplum benzer psikolojileri farklı formda barındırır. Çünkü toplum bireylerden oluşmuştur.

İnsanlık için söz konusu olan birey için de söz konusudur, insanlık bireyden oluşuyor da ondan. İnsanlık psikolojisi neyse birey psikolojisi de odur. Dünya savaşı, uygarlığın akılcı niyetleriyle korkunç tarzda boy ölçüşmüş oluyor. Bireyde irade denilen şey milletlere uygulandığında emperyalizm oluyor, çünkü irade kadere karşı iktidarın başkaldırmasıdır, şansı dışlamaktır (Jung 1999: 131).

Böylece sosyolojik olanla psikolojik olan birbiri hakkında çok şey söyler. Öyküde bireyleşme sürecinde köklerini terk eden anne, Müslüman üst kimliğiyle yaşamak zorunda kalan bozuk dilli bir birey vardır. Özellikle anneden/ anneanneden gelen etki oldukça büyüktür. Onlara bağlı kompleksin bireyde yarattığı gerilimi “yanık saçlar” verir. “gece devrilmiş gazyağı/ rüyalar/ anneannemin eski lambasının içinden sızarak damla damla saçlarıma dalmış/ saçlarım alev almış/ kırmızı saçlarım” (s. 53). Anneye bağlı kompleks bireyin kadınlığına saldırır. Öykü karakteri hakkında büyük bir detay bulunmasa da Jung’un “Duygusallık, aşağılık duygusunun şaşmaz belirtisidir.” (1997: 138) yorumundan hareketle, onun duygusallığından bahsetmek mümkündür. Bir persona geliştiremeyen öykü kişisi, toplumda kabul görmek için kendisine ait olmayan bir rolü oynamaya çalışmaktadır. Oyundan ibaret olan bir yaşamda bireyin öz varlığından söz edilemez. Birey kitlenin istek ve arzularını karşılamaya çalışırken kendi varlığını tüketir.

2.2.5. On Altıncı Vay

Sevim Burak, On Altıncı Vay’ı denizci olan büyükbabasının yaşamından yola çıkarak oluşturur. Adı “vay” olan öldürücü dalgalar üzerinden yine sosyoloji ve siyasi eleştirilerini yürütür. Bunun yanında öykü görsellerle desteklenir. Burak yine kendine has kolaj tekniğini öykünün bütününe yansıtmıştır. Büyük- küçük harflerin özü destekleyecek biçimde dönüşümlü kullanımı, resimlerin, grafiklerin yazının arasına eklenmesi ile oluşan kolaj, farklı türleri birleştirir. Sıradan anlatım, yeni bir biçim ve teknikle sunulur.

Otobiyografik öğeler içeren On Altıncı Vay’da Sevim Burak, anneannesi Liza ile birlikte vapurdadır. Dalgalar denizdeki vapuru döverken, küçük bir kız olan öykü kişisi Sevim Burak çeşitli anıları hatırlar. Nereden geldiği belli olmayan dalgalar hakkında başlangıçta şu açıklama yapılır:

Açık denizlerde kalan denizci Büyükbabam belki de sadece kokutmak için tahtıravalli oynamak istiyor bizimle

Biliyor ki vaporda LİZA Anneannem ile ben varız!

LİZA (Anneannem) onun yanına gitmekte çok geç kaldı ve dünya işlerine fazlaca daldı denizci Büyükbabam (demir ve çelikten gövdesi sağlam tahtadan teknesi direkleri maundan kamalarıyla

EGE ve GÜLCEMAL vaporları için böyle derdi) LİZA Anneannemle karşıya geçtiğimiz HEYBELİADA- KADIKÖY Vaporunu da tıpkı EGE ve GÜLCEMAL Vaporlarıymışçasına sallayarak evcilik oynuyormuş gibi üstüne yayıldığımız HEYBELİADA Vaporu (yaygımızı) altımızdan çekip alarak yerine kendi yaygısını denizini yayararak üstüne kendi oyuncaklarını koymak istiyor¹² (s. 56).

Dalgalar tarafından tehdit edilen gemiye dalgaları büyükbaba gönderiyor gibidir. Vapurda anneanesiyle birlikte olan öykü kişisi bireysel bilinçdışına ait verileri teker teker hatırlar. Bu noktada önce deniz ile anne arketipi arasındaki bağlantıyı kurmak gerekir.

Arketipin taşıyıcısı öncelikle kişisel annedir, çünkü başlangıçta çocuk onunla tam bir ortaklık, bilinçdışı bir özdeşleşme içindedir. Anne, çocuğun hem fiziksel hem de psikolojik ön koşuludur. Ben bilincinin uyanmasıyla ortaklık yavaş yavaş ortadan kalkar ve bilinç, bilinç dışıyla zıtlasmaya başlar, ki bu da bilincin ön koşuludur. Böylece ben ve anne ayrımı oluşur ve annenin kişisel özellikleri giderek belirginleşir. Onun imgesindeki tüm efsanevi ve gizemli özellikler ortadan kalkar ve bunlar, en yakın olası kişiye, örneğin büyükanneye yüklenir. Büyükanne, annenin annesi olarak ondan daha “büyük”tür. Asıl “büyük ana” odur. Hem bilgelik hem cadılık özellik taşıdığı sık sık görülür. Zira bir arketip bilinçten uzaklaştığı oranda netleşerek mitolojik yanı belirginleşir. Anneden büyük anneye geçiş, arketipin statüsünün yükseldiği anlamına gelir (Jung, 2003: 38).

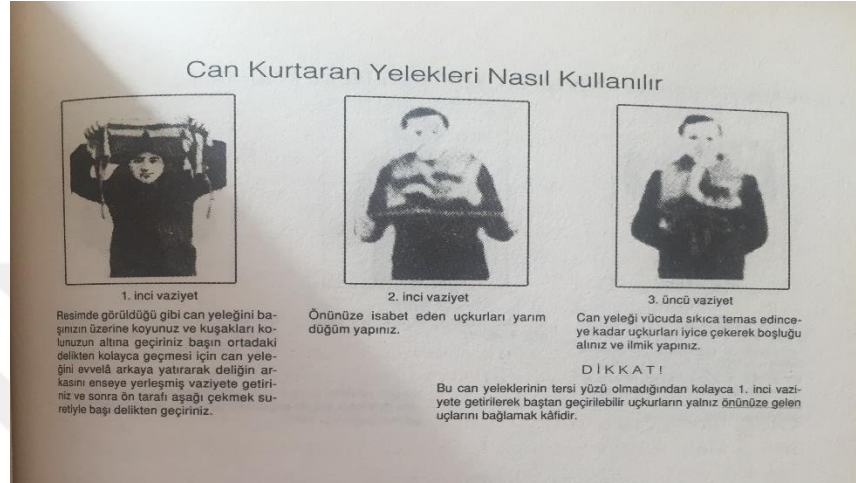
Öyküde anneye ait özellikler geçilmiş ve anneanne onun yerini almıştır. Ancak bilinç ve bilinçdışı arasındaki uzaklık arttıkça arketipin çok daha eski sembollerle ifade edildiği de bilinmektedir. Deniz o sembollerden biridir. Bir yutulma ve yeniden var olma yeridir. Bireysel bilinçdışı ve ego kişiliği simgeleyen gemide anneanne ve öykü kişinin çocukluğu yer alır. Deniz üzerindeki bu gemiyi ise büyükbabanın gönderdiği dalgalar tehdit eder. Bireysel bilinçdışına ait veriler, onların neden olduğu anne kompleksi ve daha ötesine geçen anne arketipi öyküde çocukluk anılarıyla verilir.

Jung’a göre, kızıdaki olumsuz anne kompleksinin tezahürlerinden biri anneye karşı dirençtir. Bu durumda kız baba figürüne de tepki geliştirir ve onu tehdit olarak algılar. “Nasıl olursam olayım, yeter ki annem gibi olmayayım.” sloganıyla hareket eden birey tüm içgüdülerini anneyi reddetmek üzerine yoğunlaştırır. Bu yüzden dişil özelliklerden çok eril özellik gösterirler. “ille de oğlan bisikleti alacağım diye tutturdu/ KARLMAN’da oğlan bisikleti görmüş sen kızsın herkes kız çocuğunu oğlan bisikletine bindirmez/ kız kısmı bisiklete binmez/ demedim mi?” (s. 61-62). Öykü kişisinde anneye karşı direnç gelişmekte olduğu söylenebilir. Sevim Burak’ın bireysel yaşamında annesiyle sorun yaşadığı, çocukluğu boyunca sonradan Müslüman olan ve Türkçeyi düzgün konuşamayan annesinden utandığı bilinmektedir. Bunun yanında ileriki yaşlarında aksi bir yol izler ve annesinin aksine Yahudi kimliğine sonuna kadar sahip çıkar. Bu defa anne kendi

¹² Burak, Sevim, Afrika Dansı, YKY, 2018, s. 56- 68. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

köklerinden kopan suçlu konumundadır. Bu anneyle uzlaşmama hali öykülerde de açık biçimde kendini gösterir. On Altıncı Vay bunun açık örneklerinden biridir.

Bir önceki öykü incelemesinde belirtildiği gibi Burak, minör edebiyat kapsamında kendi taşra dilini, majör dil içindeki bozuk dili yazı diline katar. Öykünün birçok noktasında annanne ve kız arasındaki konuşmalar bu bozuk dille yazılmıştır. Diğer öykülerden farklı olarak Burak, On Altıncı Vay’da görsel öğelere de başvurur:



Görsel 2.2

Sevim Burak diğer öykülerinde olduğu gibi bireyin psişesini direkt yazıya aktarmayı dener. Öykülerdeki şekil değişiklikleri, dil kullanımı, anılar ve günün birlikte var olması, görseller vs. bireyin bilinci ve bilinçdışını kapsayan psişede aktif halde bulunur. Burak orada var olan tüm verileri olduğu gibi aktarmaya çalışır. Okuyucu bu karmaşık yapıyı yorumlayarak bütünü görecektir.

Öykünün anlatımı sırasında Sevim Burak sıklıkla görsellerden de yararlanır. Dalgalarla boğuşma sırasında öykünün metni içine şamandıra ve can yeleklerinin nasıl kullanılacağına dair talimatları içeren görseller eklenmiştir. Bu görsel montajının amacı “hakikati” yansıtmak ve desteklemektir. Dalgalardan kurtulmanın yolu bir takım talimatlara uymaktır. Talimatlar üst akıl tarafından emir kipiyle söylenmiştir. Burak’ın tüm öykülerinin alt metninde karşı çıktığı bu üst akıl bazen baba, bazen dede, bazen yırtıcı bir kuş bazen de toplumun bütününe yansıtan bir ses biçiminde ortaya çıkar. Buyurgan bir dille kuralları tekrar eden üst akıl On Altıncı Vay’da talimat içeren görseller biçiminde aktarılır.

Postmodern anlatıda saçma olanın temsil edilemezliğine çare arayan yazar, saçma olanı dile getirmek için yeni yollara başvurur. Yazar absürd olan nesnel gerçekliği eyleme dökmenin yolunu arar. “Hakikat kelimesiz bir hale gelir.” (Lucy, 2003: 95). Bu biçimde anlatılamayacak kadar saçma olan başka bir yolla gösterilir. Aynı zamanda edebi eserin klasik “yazı”dan oluşan yapısı dönüşüme uğratılmıştır. Yazar özde buyurgan olan toplumsal kurallara karşı çıkarken biçimde de klasik çizgiyi kırar.

2.2.6. Bremen Vaporu

Bremen Vaporu, *Afrika Dansı*'nda yer alan altı minimal öykünün ilkidir. Öykünün kaptan paşası, On altıncı Vay' daki denizci büyükbabadır. Anlatıcı yine On Altıncı Vay'daki gibi, torundur. Özkök'e göre Bremen Vaporu, Osmanlı- Alman ilişkilerini simgeler. "Aşırı milliyetçiliğinin eleştirisinin yapıldığı bu öykü, toplumsal düzenin temel ideolojisini sorguladığından ve reddedilenin, dışlananın özlemine dile getirdiğinden şiirsel bir özellik göstermektedir" (2014: 187). Minör edebiyat bağlamında değerlendirildiğinde, *Afrika Dansı*'ndaki birçok öyküde olduğu gibi, Bremen Vaporu da siyasi bir eleştiri sunmaktadır. Almanya'ya, Bremen'e yanaştıkça "hatırlamak/ uzaklardan./ yıllarca sürer"¹³(s. 70).

Düdük sesleri
Kalın
Büyükbabamın
Sesi
Kısa
Kısa
Kelimeler
Sanki Büyükbabam rota değiştiriyormuş gibi konuşurken vaporla
Düdük sesleri
Kalın sesin altında
BREMEN'E doğru gittikçe
Ters yöne doğru
Ters yönden gelir bazen de
Ses
Hatırlamak
Uzaklardan
Yıllarca sürer
Gemiye
BREMEN'E doğru gittikçe (s. 69-70).

Türk toplumu Almanya'ya yanaştıkça, aşırı milliyetçi akımlar güçlenir. Bu durum ülke içindeki azınlıkların yavaş yavaş erimesine, yok sayılmasına neden olur. Azınlık toplumundan var olan bireyin varlığı tehlikeye girer. Aşağılık duygusuna bağlı olarak hem toplumsal hayattaki konumu sarsılır hem de bireyleşmesinin önüne ciddi bir engel çıkar. Burak, öyküsünde hem toplum karşısında bireyi eriten ideolojiyi, hem de bireyin yalnızlaştırılmışlığını ortaya koyar. Bireyi ötekileştiren bütünü ifade eden "Kalın sesin altında/ BREMEN'e doğru gittikçe" büyükbaba da hatırlanamayacaklardan olur.

¹³ Burak, Sevim, *Afrika Dansı*, YKY, 2018, s. 69-70. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

2.2.7. Ayakkabıcı Bürjeni

Ayakkabıcı Bürjeni’de öykünün kahramanı, On Altıncı Vay’ın anneannesi Liza’dır. Diyaloglardan oluşan minimal bir öyküdür. Ayakkabıcıdan daha önce sipariş edilen çizme ayağa dar gelmiştir ancak Bürjeni öykü kişisini bu darlığın onun için iyi olduğuna, çizmenin daha sonra genişleyeceğine ikna eder:

Koundralarımla djizmelerimi getirdiniz mi?
Evvet efendim getirdim lütfen bir kere giyiniz prova ediniz
İptida djizmelere bakayem
Buyrun kulaklarından tutunuz
Bunlar pek dar
Ayağıma giyemiyorum
Müsaade buyrun siz bacağınızı uzatınız ha şöyle şimdi basınız hiç korkmayınız bacağınıza iyi gelsin diye ağzını biraz dar yaptım. Malumu âlinizdir ki djzme ilk defa giyildiği zaman herhalde biraz sıkar fakat ayağınızı vurmaz
Hakikaten ayağıma pek güzel geldi¹⁴ (s. 71).

Ayakkabı, kök/ kökenle ilgilidir. Oidipus, babası tarafından öldürülmek istendikten sonra ayaklarından zincirlenerek kimsesizliğe terk edilmiştir. Ancak Burak’ın öykülerindeki köken arayışı ve buna bağlı kompleks daha çok anneyle ilişkilendirebilir. Bunda Yahudilikte soyun anneden çocuğa geçiyor olması inancı büyük bir etkidir. “Anne arketipinin zaruri özelliklerinden biri toprak ve maddeyle ilişkisidir” (Jung, 2003: 44). Öyküde ayağı rahatsız eden, ona dar gelen çizme üst kimliğin ta kendisidir. Yapay olan çizme, bir dış kıyafet olarak içindekini gizler ve personaya karşılık gelir. Persona bireyin gerçek yüzünü gizleyen ve onu topluma entegre eden arketiptir. Öyküdeki konuşmalardan, kadının bir azınlık olduğu anlaşılmaktadır. Çizme kökeni saklar. Ayakkabıcının “hiç korkmayınız bacağınıza iyi gelsin diye ağzını biraz dar yaptım. Malumu âlinizdir ki djzme ilk defa giyildiği zaman herhalde biraz sıkar fakat vurmaz.” yorumundan sonra, öykü kişisi de çizmenin olağan olduğunu kabul eder.

“Eğer kadınlar, ırksal azınlıklar, eşcinseller, yaşlılar –bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendilerinin aşağılık olduklarına bu yüzden de eşit olmayan muameleyi hak ettiklerine inanırlarsa, ayırt etme konusunda hiçbir şey yapmayacaklardır” (Pearson, 2003: 83). Ayakkabıcı Bürjeni ve Terzi Kalivrusi öykülerinde tam olarak bu tanıma uygun bir kadın profili vardır. Hem ırksal azınlık hem de kadın olarak toplumda ikincil konumda olduğunu kabul etmiş öykü karakteri ona biçilen elbiseyi ve ona uygun görülen ayakkabıyı giymeye razı olur. İçinde yaşadığı toplumun ona uygun gördüğünü kolaylıkla kabul etmesinin ardında bu muameleyi hak ettiğine inanması yatmaktadır. Daha iyisini veya istediğini almayı hak ettiğine inanmayan birey doğal olarak kolayca ikna olur ve ona

¹⁴ Burak, Sevim, Afrika Dansı, YKY, 2018, s. 71. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

layık görüleni kabul eder. Ayırt etme konusunda hiçbir girişimi yoktur. Kendisi için neyin iyi veya kötü olduğunu ayırt edemeyen birey ona sunulanla yaşar.

Sevim Burak'ın küçürek öyküyü bir tür olarak kullanması tesadüf değildir. “Zaten tezli bir yaklaşımı oluşturup sürdürebilecek hacim ve zamana sahip olmayan küçürek öyküler, bir bakıma anlatı kişilerinin zamansızlık ve yurtsuzluk sorunlarının metinleşmesi gibidir” (Korkmaz, 2011: 12) Ayakkabıcı Bürjeni hem biçim hem de dil açısından bir “çabukluk” hissi bırakır. Küçürek öykünün kısalığı ile öykünün dar gelen, sıkın, kısa gelen çizmesi biçim ve içerik arasında bir köprü kurar. Azınlık olmanın bireyde yarattığı his öykünün biçimiyle desteklenir. Liza toplum tarafından sıkıştırılmış bir Yahudi'dir, Ayakkabıcı Bürjeni de sıkıştırılmış bir öyküdür. Ancak öykünün sıkışık yapısı anlatımdaki derinliği etkilemez. Aksine öyküyü daha vurucu hale getirir. Küçürek öykü çabucak başlayan ve biten yapısıyla yersizliği/ yurtsuzluğu/ kimsesizliği okuyucuya biçim açısından hissettirir. Öykü bu yapıyla oldukça basit görünür ancak onun derinliği kısalığı, basit görünüşü ölçüsünde artar.

2.2.8. Terzi Kalivrusi

Terzi Kalivrusi'nin kahramanı yine Liza'dır. Ayakkabıcı Bürjeni'de olduğu gibi Sevim Burak yine bireyin toplum tarafından daraltılan alanını küçürek öyküyü biçim olarak kullanarak aktarır. Böylece içeriğini kuvvetli biçimde destekler.

Terzi Kalivrusi

İşte terzi kalfa geliyor
Bana bir kat elbise lazım
Yanınızda örnekler var mı?
Her türlü var efendim
Hangisi daha hoşunuza giderse onu intihap ediniz
Siyahı daha ziyade severim
Bana bir kat elbise ölçüsü alınız
Ne biçimde olsun?
Şimdiki modaya göre nasıl giyiyorlar ise öyle yapınız
Elbisem hazır mıdır?
Hayır efendim
Yalnız setrenizi getirdim
Bakayım prova edeyim iyi geliyor mu
Vücudumu çok sıkıyor
Boyu çok uzun
Tamam boyunuzda göredir
Kollarım kaçıyor
Efendim şimdiki moda böyledir

Ben isterim ki vücudum rahat etsin

Zaten terzi kesme işinde hiçbir vakit kendinde kusur bulmaz ki¹⁵

Terzi ile öykü karakteri kadın arasındaki konuşmaların verildiği minimal bir öykü olan Terzi Kalivrusi’de elbise, hâkim düzene uyum sağlama çabasını, Jung diliyle personayı temsil eder. Kadın terziden “Şimdiki moda göre nasıl giyiyorlarsa öyle” bir elbise sipariş eder. Kendi tercihlerinin, beğenisinin, isteklerinin bir önemi yoktur. Toplum içinde var olma çabası, onların hoşuna gidecek biçimde var olmaya iter bireyi. Ancak bu çaba, bireyin var oluşunu tehlikeye sokar. Bireyleşmesinin önüne geçer. Nitekim dikilen elbise kadına dar gelmiştir. “Bir birey, ne kadar yapay sahiplenmelere yönelirse önemli şeylere karşı duyarlılığı ve yaşamdan elde ettiği doyum o kadar azalır. Kısıtlı amaçları olduğu için kendini de kısıtlanmış hisseder. Bunun sonucunda kıskançlık ve haset duygularına kapılır.” (Jung, 2002: 327). Öykü karakterinin ayakkabı ve elbise gibi maddi unsurlara yönelişi birey olarak derinliğini azaltır. Herkesleşmesine neden olacak bu kısıtlı istekler yaşamını kısıtlar. Bu yüzden “şimdiki moda uygun” olan dışında bir isteği yoktur. Diğer kadınları kıskanır veya onlara özenir.

Kişinin giyimi ve eşyaları, o kişiye dair kullanım ve tüketim bilgisini içeren bir kimlik iletişimi sağlar. Nasrettin Hoca’nın fıkralarda statü ve ilgi kazanmasının, davetteki insanlarla pozitif ilişkiler kurmasının en önemli sebebi, kürküdür. Tüm toplumlarda eşya bir güç ve iktidar göstergesi olarak var olmakta, eşyaya ilişkin bazı değerler, eşyanın toplumsal anlamıyla, statü ve prestij kıymetiyle oluşmaktadır. Bu durum eşyaya yaklaşımı ve onun kullanımı da şekillendirmekte ve bir gösteriş tüketimi oluşturmaktadır. Tüketilen sadece nesneler değildir; nesnelere yüklenmiş anlamlar, gösterilen ve gösterilemeyen, kapsanan ve kapsanmayan nesneler dizisinin görselleştirdiği “ilişki düşüncesi”dir de. (Bostancı, 2010: 55).

Kürk gibi, moda uygun dikilmiş bir elbise Liza’nın ilgi görmesini sağlayacaktır. Elbise dar gelmiştir fakat terzi “tam boyunuza göredir/ Şimdiki moda böyledir.” diyerek kadını elbisenin uygun oluşuna ikna etmeye çalışır. Kadın “vücudum rahat etsin isterim” dese de oralı olmaz. Öykünün son cümlesi bireyi kitle içinde eriten, tektipleştiren, bu yüzden de bir birey olarak gerçek anlamda var olmasını engelleyen toplumsal düzene bir eleştiri sunar: “Zaten terzi kesme işinde hiçbir vakit kendinde kusur bulmaz ki.” Kitleler bireylerde var olan her türlü insani unsuru yadsır ve onları bireyselleşmesinin önünde engel oluştururken ortaya çıkan problemler için de hiçbir zaman kendini suçlamaz. Sonuç olarak birey ne topluma katılmış ne de birey olarak varlığını tamamlamış olur.

¹⁵ Burak, Sevim, Afrika Dansı, YKY, 2018, s. 72. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

2.2.9. Sainte Pulcherie

Öykü, Sainte Pulcherie lisesinde okuyan bir kızın öyküsüdür. Ancak öykü bir takım sözcüklerin alt alta sıralanmasından oluşur. Sevim Burak kelimelerin imgesel değerinden yararlanarak öyküyü kurgular. Jung’un çağrışım deneylerini hatırlatan bu yöntemle Burak, okuyucuya olayın kendisini anlatmak yerine çağrışımlarını aktarır:

(Vaftiz töreni)
GÖK HAVA BULUT AĞAÇ LEYLEK KUŞ KİLİSE ÇANI
SAAT
DAKİKA
ÇAN/ KAMPANA
ÇARPI
KAPI
PERHİZ (Allah için yapılan oruç)
MEYVE AĞACI
AĞACIN ÇİÇEĞİ
ARI BAL EŞEK SÜTÇÜ SÜT KAZ
ANNE
KORKU
ÖNLÜK
KÜÇÜK KIZ VE DUVAR
ÇİÇEK VE KELEBEK
ERKEK ÇOCUK
KÜÇÜK KÖPEK¹⁶ (73)

Bu biçimde alt alta sıralanan kelimeler birbiriyle gizemli bir uyum içindedir. Bir önceki kelime altındakini çağrıştırır ve küçük bir kızın yaşamından, anılarından parçalar içerir. Başlangıçta bir vaftiz töreninden söz edilir. İlk yedi kelimedede göğe kaldırılmış başın yavaş yavaş aşağıya inışı, o iniş sırasında gözlemledikleri verilmiş gibidir. Gözler göktedir. Gökte hava ve bulut görülür. Ardından, aşağıya indikçe bir ağaç, ağaçtaki leylek, kuş ve kilise çanı göze çarpan detaylardır. Bu bölüm fiziksel çevreye dair bilgi verirken ardından kelimelerin çağrışımsal değeri akışı sağlar.

Dindar bir kimlikli ailede büyüyen kız bebek okula gidecek yaşa gelmiştir. “Anne” ve “korku” kelimeleri art arda gelir. Bu kız çocuğu otoriter bir anne ile büyümüştür. Saint Pulcherie’ye gittiğini öykünün adından öğrendiğimiz kız okulun duvarından atlar ve bir erkek çocukla birlikte olur. Metnin ilerisinden ondan hamile kaldığı anlaşılmaktadır ve bir düşün sahnelenir. Anne, baba, arkadaş, teyze ve diğerleri, “BUNLAR[ın] HEPSİ DÜĞÜNE GELİYOR”dur (74). Evliliğin, bilinçli bir kabul değil bir sürükleniş olduğu açıktır. Öykünün kendisi de dilsel özellikleri de bunu açığa vurur.

¹⁶ Burak, Sevim, Afrika Dansı, YKY, 2018, s. 73-74. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

Öyküye dair Seher Özkök’ün yorumu şöyledir:

Hristiyanlığın simgesel düzenine tamamıyla ters olan bir nikah töreni gerçekleştirilmektedir. Bunun sonucu olarak da metnin diline şiir yapısı hakim olmakta, hatta metinde ayna evresinde imagonun (aynadaki yansımanın) dürtülerden ayrılmaması sonucu simgesel düzene girişte bir sorun yaşanmasıyla dilin nesnelerin içine yayılması olarak tanımlanan fetişist bir dil ortaya çıkmaktadır (2014 :132).

Anlatıcı olan öykü kişisi açık biçimde sağlıklı bir psişeye sahip değildir. Otoriter bir anne ve dindar bir aileden gelen kızın yaşamındaki bu ahlaki çatışma onu bir çeşit nevroza sürükler. Daha önce de bahsedildiği gibi Freud nevrozun temel sebebini, bilinçaltı arzularla bilince ait ahlaki ilkelerin çatışması olarak tanımlamıştır. Bir erkekten hamile kalan kızın yaşadığı da budur. Bu yüzden dil de “normal”in dışına çıkmakta ve çağrışımlardan oluşmaktadır.

2.2.10. Bir Evlilik

Bir Evlilik, Burak’ın yazdığı küçürek öykülerden biridir ve Saint Pulcherie’ de olduğu gibi nesne adlarının art arda sıralanmasıyla oluşmuştur. Adından da anlaşılacağı gibi öykü bir evlilik meselesini ele alır. Bütün dinlerde kutsal olan evlilik kurumu kadın-erkek meselesi üzerinden eleştirilir ve sorgulanır.

KIZ
BLUZ
KÜLOT
LİKÖR
ELMA
YATAK TAKIMI (Burak, 2018: 75).

Öykünün son kısmından alınan bu bölüm esasında bütün evliliğin özetidir. Birbirine gönderme yapan bir düşünce ve ona bağlı kelime silsilesi söz konusudur.

Bilinçli deneyimler, kendilerinin dışındaki şeylere de göndermede bulunurlar. Hiçbir deneyim, yalıtılmış değildir. Sahip olunan düşünceler, başka düşünceleri hatırlatır. Taşma denilen bu bilinç özelliği, bir düşünce silsilesidir. Pencereden dışarı bakarken görülen evler ve insanlar, önceki deneyimlerin bağlamında, onlara ait düşüncelerin silsilesinde görülür. Söz konusu olan bir eşya ise onun da anlatacakları, tanık oldukları ve bir sükut içinde hatırlattığı hikayeler vardır (Bostancı, 2010: 66).

Bir düşünce silsilesi içindeki öykü karakteri, evliliğin hatırlattığı ne varsa kelimeler aracılığıyla ifade eder. Bir tür “taşma” yaşanmaktadır. Masum bir kız kıyafetlerini çıkarır

ve elma ile temsil edilen cinselliği yaşayarak yatak takımları içine hapsedilir. “Cennetten kovulma mitosunda en önemli sembollerden birisini ‘yasak meyve’ oluşturmaktadır. Bu meyve elma olarak düşünülmektedir. Bu mitosla ilişkili olarak elma, birçok kültürde cinsellik simgesi olarak benimsenmiştir” (Gezgin, 2007: 54). Bir evlilik esasında her evliliğe ait ritüelleri verir. Tüm aşamalar bir bir atlatıldıktan sonra kadının rutini odalara kapatılmaktır.

Yine Jung’un çağrışım deneylerini hatırlatan öyküde verilen kelimeler, bir kadının evlilik kurumundaki hiçliğine gönderme yapar. Jung çağrışım deneylerinde komplekslerin kişinin aklını çeldiğinden bahseder. Birey belki de daha sonra hiç hatırlamayacağı cevaplar verir. En alakasız şeylerle bile bağlantı kurabilir (2013: 160). Buna göre öyküdeki kelimelerden öykü kişinin evliliğe dair kompleks geliştirdiği yorumunu yapmak mümkündür. Öyküye göre bunun temel nedeni anne veya babaya bağlı olmaktan çok, onların ötesine geçen dinsel ve eril söylemlerdir.

İmgelerin çokanlamlılığı ve muğlaklığı, çok daha belirli ve keskin bir ifadeyi taşıyan sözcüklerin apaçıklığından farklıdır. İmgeler çocukluğu ve çocuksuluğu çağırır. İmgelerin gerçeklik çıpası, sözden çok daha derinlere, gerilere gider. Bu da zaten eşya ve durumlar üzerinde hâkimiyet amaçlı olan söz’ün, her şeyin söze dökülebileceği saplantı ve zorlantisından farklı bir kabul edişi içerir (Saydam, 2010: 11)

İmgelerden oluşturulmuş Bir Evlilik baştan sona çocuksu bir zekâ düzeyini yansıtır. Yetim evresinde tıkanmış bireyin psikolojisinin çocuksu olduğundan bahsedildi. Bu zekâ düzeyi kendini imgelerle ifade etmede başarılıdır. Düşünce yönü gelişmemiş birey duygularını kompleks cümlelerle değil imgelerle ifade eder. “Dünya bizim başımıza gelen bir şeydir ve biz çok büyük bir belirsizliğin kurbanları olduğumuz için acı çekeriz.” (Jung, 2002: 342). Özellikle ataerkil toplumda kadın, bu belirsizliğin içinde tamamen kaybolmuştur. Öyküdeki dil, imgeler, çağrışımlar bahsi geçen belirsizliği/ hiçliği destekler niteliktedir.

2.2.11. Ümmü Gülsüm

Ümmü Gülsüm, Hz Muhammed’in, Hz. Hatice’den olan kızı Ümmü Gülsüm’ün rahme düştüğü anın anlatıldığı küçürek bir öyküdür. Metinde, “emin” ve “ümmü gülsüm” kelimeleri dışında, kelimeler değil yalnızca sesler vardır. Bedia Koçakoğlu’na göre öykü bir “Arap yalellisi”dir ve 1945 yılında ölen Mısırlı şarkıcı Ümmü Gülsüm’e gönderme yapmaktadır (Koçakoğlu, 2009: . Ancak Sevim Burak’ın *Afrika Dansı*’nda eleştirel ve siyasi bir zemine oturan öykü metinleri oluşturduğu düşünüldüğünde, onun Hz. Muhammed’in “emin” sıfatı üzerinde durduğu söylenebilir. Minör edebiyatın en önemli özelliklerinden birinin, onun siyasi oluşu olduğu da burada hatıra getirilmelidir.

Türkiye’de, din-siyaset ve toplumsal kurumlar birlikte temsil edildiğinden, yazarın “bir kesimin” tüm değerlerine birden saldırdığı düşünülebilir. İslam dininin en kutsalını ve ona yüklenen en belirgin sıfatı sorgulayan Burak, bunu kendine özgü ses birleşimleri ile ifade eder. Öyküde cinsellik vurgusu üzerinden Hz. Muhammet’in “emin” sıfatının sorgulandığı düşünülebilir.

Öykülemek istediği şeyin vuruculuğunun bilincinde olan Burak, bunu açıkça ifade edemeyeceğinin farkındadır. Bu yüzden diğer öykülerinde olduğu gibi dili bozma yoluna gider:

Ya emin emin emin min
Min min min min emin
ya emin
Yaaa emin yaaa eeeminnn
Yaaa emin yaa yaaaaa
Eminnnnn
Yamin yamin yamin (s. 76)

Öykünün tereddütlü dili, yazarın öykünün oluşumu sürecinde majörün değerine saldırdığının farkında olmasındandır. Yaşadığı toplumun en önemli değerlerinden birine yaptığı saldırıyı bir biçimde korku da izler ve bu korku elbette dile yansır. Sonunda ortaya çıkan metin öykü karakterleri hakkında büyük detaylar vermese de öykücünün psikolojisini açığa vurur.

2.3. Palyaço Ruşen

2.3.1. Mut

Daha önce Sevim Burak tarafından Türk Dili dergisinde yayımlanan Mut, Nisan yayınlarından çıkan baskısında, Bülent Erkmen tarafından değişikliğe uğratılmış ve Burak’ın dilsel oyunları yer yer düzleştirilerek verilmiştir.

“Gene bir hücumu uğrayacağız”¹⁷ (s. 50) ifadesiyle başlayan öyküde saldıranlar genç nesil, saldırıya uğrayanlar ise yaşlılardır. Öyküde anlatıcı saldıranlar/ düşmanlar için, bazen “genç bir ülke”, bazen “evlatlarımız”, bazen de yalnızca “o” ifadelerini kullanır. Saldırıya uğrayan yine büyük bir kitle karşısında “öteki” haline gelmiş azınlıktır. Bu noktadan bakıldığında Türk toplumu karşısındaki Yahudiler, erkek egemen toplum karşısındaki kadın ve genç nesil karşısında çağdışı kalmış olan yaşlıların herhangi bir farkı yoktur. Burada Burak’ın bahsettiği gençlerin, cumhuriyetin yetiştirdiği yeni nesil

¹⁷ Burak, Sevim, Palyaço Ruşen, Nisan Yayınları, 1993, s. 49- 60. Hikâye incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

olduğunu ve anlatıcının Yahudi olduğunu eklemekte yarar var. Yahudi olan anlatıcının anlattığı nesil, milliyetçi nesildir. Cumhuriyet beraberinde aşırı milliyetçi akımları getirmiştir. Yaşlı- genç ayrımını ırklar üzerinden sürdüren Burak, bu yolla azınlık olma durumuna yaptığı vurguyu pekiştirir.

Jung'un "Her kültür yok edici karşıtını doğurmuştur." (1997: 197) yorumundan yola çıkılarak, anlatıcının rahatsız olduğu "genç ülke"nin yaratıcısının, Osmanlı'nın son dönemlerinde yaşananlar, artan milliyetçilik, batılılaşma gibi akımlar olduğu söylenebilir. Sonunda kökünden kopan, ancak kendine bir yer edinemeyen, bir önceki nesille duygusal bağını koparmış yeni bir nesil ortaya çıkmıştır. Bu nesil "YAPICI olsun diye" gönderildikleri yerlerden "YIKICI" gelmişler ve anlatıcının ait olduğu neslin evini başına yıkmışlardır (s. 51). Ev, aile ve onun tarihi ile ilgilidir. Evi, ocağı yıkılan aile dağılmış ve yok olmaya yüz tutmuştur. Bu kısımda ev ile kastedilen ülkedir. Yeni nesilden beklenen, genç ve dinamik yapılarıyla ülkeyi muasır medeniyetler seviyesine yükseltmekken onlar köklerini yok etmek üzerelerdir.

Anlatıcıya göre azınlıkların önceden de düşmanları vardır. Ancak onlar şimdikilere benzemez: "Düşmanlarımızı hürmetle izlerdik/ ya yarınki dersini ya da surelerini ezberleyen medrese talebesi- ya lügat okuyan mor kalemi diline götürüp ıslatarak yürürken bile elindeki deftere not alarak lügati takip eden mütercimdi" (s. 53- 54). Eski düşman Yahudi toplumunun karşısındaki Müslüman toplumdur. Önceden yalnızca dinsel kimlikler üzerinden bir ayrışma söz konusuysen "yeni nesil" ırksal ve dinsel ayrımları birlikte değerlendirerek düşmanlık yürütmektedir. Eskiysenden, yaşlanandan, öteki olandan beklenen şey ise susmaktır:

"sen hiçbir şeye karışma" "köşede otur" "hiç ağzını açma" "otur keyfine bak" diye MORAL verirler/

MORAL VERMEK NEDİR?

MORAL NASIL VERİLİR?

MORAL NASIL ALINIR?

MORAL VERMEK

MORAL NEDİR?

MORAL

MOR

Bırakın yahu şu

MOR (s. 54-55).

Artık anlatıcıdan beklenen köşesine sinmesi ve onun çağının geçtiğini kabul etmesidir. Gençlere göre, "hiçbir şey düşünme, otur, keyfine bak" türünden telkinler bir moral verme biçimidir. Anlatıcı bu durumu alaya alır. Sonraki kısımda, her türlü değerin gençler tarafından "yok" sayıldığını söyler ve değışmeye karar verir. Bu değışim ile yeniden gençleşecektir. Ancak değışim devam ederken anlatım gittikçe hızlanır ve absürt bir hal alır:

Şimdi değiştim

Çok değiştim

Genç kız makyajı yaptım

Eski ihtiyar işi bol elbiselerimi çıkarıp mini etek giydim kirpiklerimi rimellettim yanaklarıma elma şekeri allık yüzüme beyaz taş pudra sürdüm sarıya boyatıp kabarttım en diplerini siyah bıraktım mahsus süs olsun diye/ içine kıvırttım üstüne mizampli yaptırdım sonra fön çektirdim üstüne perma yaptırdım gene üstüne fön çektirdim gene üstüne perma yaptırdım ondan sonra köpek başı yaptırdım saçlarımı kestirdim/ sonra berbere “kulaklarımı da kestirdim” (s. 56- 57).

Köşesinde sessizce ölümü bekleyenlerden olmak istemeyen anlatıcı, ayaklanır ve çağa “uygun” olmaya çalışır. Ancak değişimin sonu yoktur. Hız toplumunda her şey birbirini tekrar eder ve değişim beklentisi sonsuza dek sürer. O yüzden yukarıda alıntılanan kısımda, hem eylemsel bir hız söz konusudur hem de noktalama işaretleri olmadan, birbirini tekrar eden cümleler kullanılarak yazıya da hız verilmiştir. Hız düzenine uyamayacağını fark eden anlatıcı, yeni nesille anlaşılamayacağına karar verir. Değerlerin yok oluşu kelimelere de yansır. Öyküye adını veren “mut”, mutluluğun tükenmiş biçimidir:

Mulu musun

Mutlu musunuz

Mutlu muyuz

Mutlu mu

Mutlu

Mut (s. 52).

Dil, insanın kişisel gerçekliğinin dışı vurumudur. Lacan’ın bilinçdışı ve dilin benzer formlarda olduğu ve “bilinçdışının dil gibi yapılandığı” yorumlarını hatırlamakta yarar olacaktır (Cebeci, 2004: 277). Dil, aynı zamanda psişenin koşuludur. Tüm yapılarıyla bilinç ve bilinçdışı kendini ancak dil yoluyla ifade eder. Dilini kaybeden birey, kendi gerçekliğini de kaybeder. Yukarıda, öyküden alıntılanan parçalarda, anlatıcının dilinin gençlerle konuşurken yok olduğuna şahit oluruz. İki nesil, iki ırk veya iki kültür arasındaki “anlaşamama” hali yazı dilinde kendini açık biçimde gösterir. Bu anlaşamamanın sonucu olarak anlatıcı “yoklara” konuşmaya başlar. Bu durum, tümünden dili reddeden bir susma halinin tanımıdır. “Yoklar’la konuşurum/ susanlardan biri bakmış olabilir/ o yan gözle bakışını koparıp sakladım/ çaldım da diyebilirim/ çantama koydum çünkü konuşma diye bir şey yok benim için/ her şey sessiz ve boş” (s. 57). Anlatıcının yokları, eskiden ona ait olan, şimdinin neslinde değer görmeyen her şeydir. Gençlik anıları, kültürel değerler, din, dil, paylaşılan ortak değerler ve benzeri her ortaklık “yok” a dönüşmüştür. Anlaşamama susmayı gerektirmiştir.

Birey açısından susma, libidoyu içe yöneltme halinin adıdır. Ancak kendini güvende ve rahat hissettiği ortamda özgürce konuşan, aksi durumlarda daha çok düşüncelere dalan ve başkası için “yok” olan hayallerde yaşayan içedönük-duygulu tip olduğu varsayılan anlatıcı, anlaşılamadığı neslin karşısında içine döner.

19. yüzyıl batılısını eleştiren Jung, Batıda daha çok dışadönük tiplerin makul bulunduğunu, ancak doğuda bunun tam tersi olduğunu vurgular:

İster zihinsel, ister ahlaksal, ister estetik açıdan olsun, Batının ruhsal yaşamının dip akıntılarının pek iç açıcı bir görünümü yok. Çevremize anıt gibi bir dünya diktik ve eşsiz bir enerjiyle köle gibi çalıştık uğruna. Onun bu denli görkemli oluşu, kendi yaradılışımızdaki görkemi dışımıza çıkardığımızdan; içimize baktığımızda, karşılaştığımız, ister istemez yetersiz ve yakışsız (Jung, 1997: 207).

Anlatıcının ve onun yaratıcısı Sevim Burak'ın eleştirdiği gençler, Cumhuriyetle birlikte Jung'un bahsettiği salt maddeci batılılara dönüşenlerdir. Dışadönüklüğü marifet sayan maddeci neslin karşısında anlatıcı, içine dönerek “yoklarıyla” konuşarak, manevi olanı tercih eder. Dışadönük tiplerin gerçeğe derinlemesine yüzleşmekten kaçan yapısı, “hız toplumu”na dönüşümü makul gösterir. İnsanla ve maddeyle yalnızca yüzeysel ilişkiler kuran dışadönük tipler için yaşlı birey “hiçbir şey”in ifadesidir. Hiçliği derinden hisseden yaşlı birey sözünü “yok” ederek susmayı tercih eder:

Ben orda YOKMUŞUM
Sen çıkıp git
Gayet ciddi hiç bahçeme girmemiş gibi
Ben koş
Ben yetiş
Ben git
Ben dön
Ben dur
Ben bağır
Ben kokla
Ben SUS (s. 59-60).

Anlatıcın susuşu son bölümde bu biçimde kelime tasarrufuyla da görsel olarak verilmiş olur. Daha önceki öykülerde olduğu gibi, anlatıcının ruh hali öykünün diline ve biçimine yansır. Sevim Burak, bireydeki bilinçli yok oluşu ve susuşu büyük harfle vurguladığı kelimelerden yansıtır. Bunun yanında son kısımda artık cümleler de kısa kelimeler vardır. Bu sayede anlatıcı, bilinci, öykünün dili ve biçimi bir bütün oluşturur.

2.3.2. Palyaço Ruşen

Öykü kitabına adını veren Palyaço Ruşen karakteri, aynı zamanda Sevim Burak'ın tamamlamadığı *Ford Mach I* adlı romanının başkahramanıdır. Sevim Burak mektuplarında Palyaço Ruşen'den sıkça söz eder:

Bir de Madreno Sirki'nde çalışan Palyaço Ruşen'in arabasının üzerindeki Daltonlar Çetesi – ŞELTORS reklamı sivrisinek resimleriyle süslü arabasının sirkte kapılarının düşmesi – Karbüratörden su fışkırması- Direksiyonun çıkması –sonunda infilak etmesi gibi hikâyeler var – Palyaço Ruşen geceleri hem MEDRANO sirkinde çalışır, hem de Fenerbahçe'deki yarışları takip ederek yavaş yavaş kendini Ford Mach I gibi görür –Mach I'in demir gövdesine neredeyse kendi insan vücudu perçinlenir (Burak 1990: 150).

Jung, Palyaço figüründen ürpertici yönüyle bahsetse de Burak'ın onu ele alma biçimi oldukça olumludur. Burak'ın Palyaço Ruşen'i, savaş sorası Alman edebiyatının önemli isimlerinden biri olan ve 1972 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan Heinrich Böll'ün *Palyaço*'suna benzer. 1963 yılında yayımlanan *Palyaço* adlı romanda Böll varlıklı bir aileden gelmesine rağmen palyaço olarak çalışan Hans Schnier'in öyküsünü anlatır. (Böll, 2016). Savaş sonrasında çabucak eski halini alan Alman toplumuna ve kalıplaşmış ilkelere ayak uyduramayan Palyaço Hans, yalnızca bir “palyaço” olduğunu söyleyen yabancılaşmış bir bireydir.

Palyaço, insanları sadece güldürmeyen aynı zamanda kurduğu oyunlarla insanlara mesaj veren bir sanatçıdır. Sanatı ile eğlence ve düşünsel yetiyi birleştiren palyaçoların yüzleri hep makyajlıdır. Yüzlerinin tamamı fondöten ile kaplanan palyaçoların asıl kimlikleri gizlidir, çünkü palyaço toplumda gerçeği fark eden herhangi biridir, belki çocuktur, belki bir lise öğrencisidir, belki bir meczuptur, belki üniversite kürsüsünden bir profesördür. Fakat palyaçonun göz ve ağız kısımlarının belirginleştirilmesinin bir sebebi vardır: Gözler, gerçekleri görebilmek için daha büyüktür ki nitekim sanatçı, toplumun gerçekliklerini bu gerçekler tamamen ayyuka çıkmadan algılayandır, zira sanatçı topluma ışık tutmalıdır. Ağız kısmının büyük olmasının sebebi ise, ortaya çıkarılan gerçeklere ironi ile yaklaşılması için insanları gülmeye teşvik edebilmesidir. Kâh acı, kâh trajikomik gerçeklere gülmek cesaret ister, bu yüzden palyaço, ilk gülendir, ilk cesaret edendir (Öner, 2015: 48-49).

Burak'ın Palyaço Ruşen'i kitle toplumunun dışındaki “görebilen” insandır. Daha en başında Palyaço Ruşen'den bahsederken anlatıcı onun, Palyaço Hans gibi, toplumun körleştirmek istediği bir karakter olduğunu ortaya koyar:

Palyaço Ruşen Medrano Sirki'nde çalışırken izleyiciler Ruşen'nin gözüne atılan yumruğun defalarca tekrarlanmasını isterler, alkışları almış. Ayrıca bu numarayı çok seven izleyiciler Ruşen'in göz yuvarlağının aylarca tersine dönmesini – güneş tutulması gibi bulutlarla kapanıp – karanlığa girmesi – başka bir dünyaya bakması – tekrar buluttan çıkması – aydınlığa dönmesi – bize bakması – izleyenlere – son bir kere daha tutulması – yani tekrar karanlıklara dönmesi ve başka bir dünyaya bakması istenirmiş ısrarla¹⁸ (s. 75- 76)

Palyaço Ruşen gözüne atılan yumruk yüzünden günlerce gözleri mor dolaşır. O, 20 yıldır Medrano Sirki'nde aynı numarayı yapmaktadır. Para kazanmalı ve toplumun bir parçası olmalıdır: “Palyaço Ruşen, göz kapağını parmağıyla açıp göz siyahlarını yuvarlak

¹⁸ Burak, Sevim, Palyaço Ruşen, Nisan Yayınları, 1993, s. 63- 92. Öykü incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

iki küre gibi döndürdü para kazanmak için- patlayan gözün altından her akşam bir yenisi çıkardı – bu gözleri nerede saklıyordu diye soruyordu Karaca adındaki küçük bir çocuk” (s. 76). İzleyiciler hevesle onun iyileşmesini ve yeniden gözüne yumruk atılmasını bekler. Ruşen kararan gözüyle “başka bir dünyaya” bakar. O yaşadığı trajedi sayesinde, toplumun diğer fertlerinden farklı bir bakış açısına sahiptir. Anlatıcı bu yüzden gözünün iyileşme sürecini anlatırken “aydınlık- karanlık” ayrımını yapar. Aydınlık bilinçli yaşamı temsil ederken, karanlık bilinçdışına gönderme yapar. Kendini arayan, kendisiyle yüzleşmek isteyen birey bilinçdışıyla yüzleşmelidir. Yüzeysel bir dünyada içsel derinliklerini keşfedebilen bir bireydir Ruşen. Ancak ne yazık ki bu farklılığı onun kurtuluşu değil sonu olacaktır. Her şeyin süratle tektipleştiği bir dünyada farklılıklarla hayatta kalmak mümkün değildir.

Palyaço makyajı bir çeşit personadır. Gönüllü olarak bu personayı giyen sanatçı, insanları güldürmeyi, eğlendirmeyi amaç edindiğini ilan etmiştir. Ancak bilindiği üzere palyaçoların büyük dudakları da daima gülmektedir. Palyaço Ruşen de esasında kendisine gülen topluma karşı durup gülmektedir.

Zihinsel mimarinin temelleri olan arketipler, doğal olarak bilincin etkinliğine yön verirler (Jung, 2013: 25). Toplumsal ilişkileri düzenleyen, birey- toplum arasında bir köprü oluşturan persona, bu arketiplerden biridir. Ancak persona ile bütünsel olarak özdeşleşme bireyi özbeninden uzaklaştıran bir cinnet haline sürükler. Bazen kültürel ve ekonomik değerler bireyin bu türden bir özdeşleşme güdüsünü destekler ve dengesini bozar. Palyaço Ruşen’in öyküde tanıtılmasından önce anlatıcı hafif bir araba kazası manzarasını sunar. Chevrolet ve Alfa Romeo’nun çamurluğuna çarpmış ve iki araba da hasar görmüştür. Bir başka araba olan Mercury Cougar’dan yardım isterler ancak Cougar dönemin lüks arabalarındandır ve alelade arabalara yardım etmek istemez:

Yarım saatten beri burnu Atlantik Sineması’nın doğrultusunda sinemdan çıkacak kızlardan birini avlamayı bekleyen Cougar’ın bu küçük kaza kızlardan çok ilgisini çekmişti- (Cougar Bağdat Caddesi’nin en yeni arabalarından) bu yüzden Alfa Cougar’a karşı içinde gizlediği kıskançlıkla onun Top Pop’a gitme teklifine sertçe karşı koydu “hayır” diye sarı uzun saçlarını salladı “bekle öyleyse polis gelir sizi ayırır” diye alay etti tekrar- Alfa, Chevrolet’in penceresine uzandı sürücüyü görmeye çalışarak “ağzı votka kokuyor” diye yüksek sesle açıkladı (s. 65).

Öyküden alınan yukarıdaki parçada konuşan araba markaları değil şoförlerdir. Daha önce, Terzi Kalivrusi, Ayakkabıcı Bürjeni gibi öykülerde elbise ve ayakkabı nasıl persona işlevi görüyorsa Palyaço Ruşen’de arabalar aynı işlevi görür. Bireyin önüne geçen araba markaları onların toplumdaki statüsünü belirler. Bir zamanlar Bağdat Caddesi’nin en havalı arabası olan Chevrolet, Alfa ve Cougar’ın sohbeti sırasında geçmişe dalar. Artık o eskide kalmıştır. Ancak Cougar’dan daha iyi olan Ford Mach I geçecektir ve Chevrolet intikamını alması için onu beklemektedir.

Birey, kültür denilen ve kitle hareketlerine yön veren değer karşısında kendi değerini yitirir. Personanın aşırı gelişmesi bireyde kimlik yitimine neden olur. Öyküde

Palyaço Ruşen’in başına gelen budur. Toplum tarafından değer görmek isteyen palyaço Ford Mach I’e ulaşmak ister. Ancak bunu bir türlü başaramaz:

Mach I belki de ona hiç görünmeyecekti- Çünkü Mach belki de insanlara, bilgilerine- toplumdaki yerlerine- sınıflarına- zenginliklerine- hayatta başarılı olup olmadığına- giderek başarının büyüklüğüne küçüklüğüne göre görünüyordu (bu da yeterli değil) insanların toplumdaki yerlerine, aile durumlarına, mutlu olup olmadıklarına hatta sağlık durumlarına (bu da yeterli değil) fiziki yapılarına dolayısıyla dış görünümüne (bu da yetiştirmez) iyi giyinip giyinmediklerine- paltolarının biçimine göre görünüyordu (s. 83- 84).

Bu ifadeden Mach I’in üst kültürü, toplumun değerlerini temsil ettiği yorumunu yapmak mümkündür. Ruşen ona ulaşmak ve dostluk kurmak ister. Bu ulaşma arzusu sonunda neredeyse bir cinnete dönüşür. Ruşen ile Mach I’in karşılaştığı anın anlatıldığı bölümde cinnet hali öykünün diline açık biçimde yansır:

Mach I bu arada devamlı parmaklarıyla camı tıkırdatıyor- Palyaço başını camdan içeri uzatınca tıkırtı dışardan geliyor- dışarı bakınca içerden geliyor- Palyaço yine içeriye yetişirken Mach I kaportayı yumrukluyor- Palyaço kaportaya koşarken Mach I içerden cama vurmaya başlıyor bir süre sonra Mach I içerden camı tıkırdatınca Palyaço dışarı bakıyor – Mach I kaportaya vurunca – Palyaço cama yetişiyor – bu kez Mach I hem cama hem kaportaya hem kapılara birden vurarak Palyaço’ya kızgınlığını belirtiyor (s. 87).

Toplum bireyi sınıfına, gelirine, başarısına göre ayırır. İsteddiği profilde olmayan birey kendisinden değildir ve dışlanır. Palyaço Hans’ın yaşadığı yalnızlaşma ve zamanla kendine yabancılaşma hissini Palyaço Ruşen de yaşar. Sonuna kadar tüm mücadelesine rağmen Ford Mach I’e ulaşamaz. Yukarıdaki parçada görüldüğü gibi her yolu dener, her kapıyı çalar, her sese kulak verir ancak başarmaz. Sonunda yaşamı, infilak eden hurda bir Chevrolet’te son bulur.

2.3.3. Kurtla Avcı

Kurtla Avcı, manzum hikâye biçiminde yazılmış, “Uzun bir kurt masalıdır.”¹⁹ (s. 107). Yaşlı bir kurt, avcı tarafından öldürülen genç bir kurdun intikamını almak üzere avcının peşine düşer. Üç gün sonra karşılaştıklarında, avcı yaptığına pişman olmuştur ve kurtla dostluk kurmak ister. Ancak kurtlar ormanda yaşar ve acıkınca bulduklarını yerler. İnsanlarsa postları için yaşayan kurtları öldürmektedir. Bu ayrım üzerine konuşmaya başlayan kurt ile avcı, uzun bir münakaşadan sonra uzlaşamayıp kendi yollarına giderler.

Kurtla Avcı, bir ormanda geçer. Orman, anlatılarda, tıpkı deniz gibi, insanın bilinçdışına doğru yaptığı yolculuğun mekânıdır (Jung, 1997: 55). Ağaçlarla kaplı, büyük,

¹⁹ Burak, Sevim, Palyaço Ruşen, Nisan Yayınları, 1993, s. 107- 113. Hikâye incelemesinde yapılan alıntılarda bu künye bilgisi esastır.

ıssız, vahşi hayvanlar dolu bu tekinsiz mekân insanın komplekslerle ve arketiplerle dolu bilinçdışına benzer. Öyküde avcı, “yönelimli ruhunun kayıp Atlantis’ini yeniden gün yüzüne çıkarmak üzere yola çıkan” (Campbell, 2013: 432) bir bireydir. Kurt ise Jung’un tanımladığı temel arketiplerden gölge figürüne karşılık gelir.

Bilge Karasu’nun 1991 yılında yayımladığı öykü kitabında yer alan Bir Ortaçağ Abdalı, benzer bir gölge- birey çatışması kurgusunu belirgin biçimde işlediğinden burada hatırlatılabilir. Geçmişten günümüze tüm masallarda, anlatılarda ve hatta Bilge Karasu’da olduğu gibi, modern öykücülük geleneğinde insan ve hayvan arasındaki çatışmada bahsi geçen hayvan, gölge figürüne denk gelir.

Gölge bilinçli ve bilinçsiz zihnin arasındaki eşikte bekler ve rüyalarımızda ona kardeş, dost, hayvan, canavar, düşman, rehber olarak rastlarız. O, bilinçli benliğimize kabul etmek istemediğimiz, kabul edemediğimiz her şeydir; içimizde bastırılmış, inkâr edilmiş ya da kullanılmayan tüm özellikler ve eğilimlerdir. Jolande Jacob, Jung’un psikolojisini tarif ederken şöyle der: “Gölgenin gelişimi ego’nun gelişimine paraleldir; ego’nun ihtiyaç duymadığı ya da faydalanamayacağı nitelikler bir kenara bırakılır ya da bastırılır, böylece de bireyin bilinçli yaşantısında pek az rol oynarlar ya da hiç rol oynamazlar. Aynı şekilde, bir çocuğun gerçek bir gölgesi yoktur, ancak egosunun istikrarı ve kapsamı arttıkça, gölgesi de belirginleşir.” Jung’un kendisi de şöyle demiştir “Herkes bir gölgeye sahiptir, bu gölge bireyin bilinçli yaşamında ne kadar az içeriliyorsa, o kadar kara ve yoğun olur.” (Le Guin, 1988: 4-35).

Öyküde ormanda ava çıkan avcı önce genç kurtla karşılaşır ve onu öldürür. İlk karşılaşma anında yadsınan ve geri itilen gölge daha sonra bir kurt sürüsü biçiminde var olur. Ardından da sürü içinden en yaşlı, en tecrübeli olan kurt, avcının peşine düşer. Avcı “öldürdüğü kurt aklına gelince hazin türküler mırıldanır” (s. 108). Kurtla, yani gölgesiyle uzlaşmaya hazır biçimde ormandadır. Ancak öldürülen genç kurdun intikamını almak isteyen yaşlı kurt öfkeli ve uzlaşmaya niyeti yoktur:

Kurdun gözleri kırmızıydı
Kurdun dili de kırmızıydı
Kötü bir düşüncesi varmış gibiydi
Bütün gücüyle oturdu ve
Ağır ağır düşünmeye başladı
Kalbi büyük bir gürültü ile çarpıyordu
Avcı şeni ve şaşma idi
Dudaklarında bir istihfaf
Seksen sekiz günden beri beklediği
Hatıralarını sayıkladı
Dağ kurtları insanları sevmez
Onlara acımazlar
Fakat avcının hali acınacak gibiydi
Bildiği şeyleri kendine saklayarak
Sinsice bir şeyler buldu
O, kurtları sevdiğinden bahsetti

Kurtsa, onu anlamadı bile
Yavaşça avcının bacağından ısırıldı (s. 109-110).

Kurdun avcıyı bacağından ısırışı okuyucuyu Oidipus mitine götürür. Ayak/ bacak anlatılarda daima kökle/kökenle ve doğal olarak baba kompleksiyle ilgilidir. Sık bir ormanda, bilinçdışının derinliklerinde yaptığı yolculukta birey bütün kompleksleriyle teker teker karşılaşacak ve yüzleşecektir. Freud'un Oidipus kompleksi çocukta "haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçiş" sürecini tanımlar. Sağlıklı birey bu süreçten baba ile uzlaşarak ayrılır (Freud, 2001: 26). Aşılamayan kompleks ise bilinçdışında büyümeye devam edecektir. Avcının bilinçdışı yolculuğunda bacağa yapılan vurgu, onun "haz ilkesinden gerçeklik ilkesine geçiş" sürecinde yaşadığı probleme dair bilgiler içermektedir.

Jung gölgenin uzlaşmaz yanına sık sık gönderme yapıp, gölge arketipiyle uzlaşmanın özbene ulaşmada en önemli aşama olduğunu vurgular. Öyküde kurt ile avcı bir türlü anlaşamazlar. "beni yemeni istemiyorum" diyen avcıya kurt "maalesef seni yiyebilirim" yanıtını verir (s. 112). Aralarındaki tartışma durmaksızın uzamaktadır ve sonuna kadar bir uzlaşmaya varılmaz. Kurt ormanda yaşıyordur. "Avcı ise ormanın heybetini hiç bilmiyor"dur (s.113). Bu kısımda bilinçdışının sonsuza uzanan yönüne vurgu yapılır. Sınırları belli kişisel bilinçdışının ötesinde, arketipleri barındıran kolektif bilinçdışı, her şeyin başlangıcı sayılan ve insan ruhuna (psişe) temel enerjisini veren *merkezi güce* kadar uzanır. Gölge kolektif bilinçdışına ait bir arketiptir. Bireyin gölge figürüyle anlaşabilmesi için uzun bir yolculuktan geçmesi ve bireyleşme süreci içindeki tüm yolları kat etmesi gerekir. Öykünün avcısı sabırsızdır. Et ile beslenen kurttan onu yememesini ister ama kurdun doğası budur. Bu yüzden kurt avcının haline katılarak güler. "Biz de kendi havamızı yaşarız" (s. 113) diyen kurt esasında gölgenin diliyle konuşmaktadır:

Ben... diye başladı kurt
Bir sürü değilim
Fakat y a p a y a l n ı z ı m
Sense avcısın
Gözlerin görmüyor
Ben postum için yaşıyorum
Sense derilerimi yüzüyorsun (s. 111).

Gölge insanın hayvan atalarından kalma en ilkel isteklerini simgeler. Haz ilkesi ile hareket eden gölge, hayvani ihtiyaçlarının karşılanmasını bekler. "Postu için yaşanan kurdun derisinin yüzülmesi" ile anlatılan, onun arzularının bastırılması, yok edilmeye çalışılmasıdır. Onunla uzlaşmanın yolu bu isteklerin bir biçimde giderilmesidir. Aksi halde kişi, bireyleşim yolunda bir arpa boyu yol alamaz.

İkisi de dertliydiler
Biri i n s a n
Diğeri de k u r t
Acı larsa bitip tükenir gibi değil
Bu yüzden Kurt g ü l m e y e başladı
Avcı ise –a c ı l a r ı ç e r i s i n d e y d i
Dert anlatamamak büyük bir felakettir (s. 112).

Biri insan, diğeri ise kurttur: Biri kolektif bilinçdışından arketiplerin dili ile konuşur ve haz ilkesi ile hareket eder, diğeri ise bilinçli zihinden ibaret olduğunu sanmaktadır. Öyküdeki durum *id* ve *süperego*nun aniden karşılaşması gibidir. Sürekli haz arayan *id* ve baskıcı otorite *süperego* arasında denge sağlandıkça, *ego* geliştikçe sağlıklı bir psişeye sahip olunur. Ancak ego gelişimi söz konusu değildir. Öykünün sonunda kurdun isteğini anlamayan ve kurda derdini anlatamayan avcı kalkıp gider. Avcı, bireyleşim yolunda çıktığı yolculuğu tamamlayamadan geri dönmüştür. Gölge, bilinçdışının derinliklerinde büyümeye terk edilmiştir. Böyle bir terk edişin sonu, gölgenin daha büyük bir felakete sebep olacak şekilde geri dönüşüdür. Birey, gölgenin bilince yükselerek, bilinçli eylemlerini her an engelleyebileceği gerçeğini göz ardı etmiştir.

2.3.4. Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye

Sevim Burak'ın anlatım ve biçim bakımından diğerlerinden oldukça farklılık gösteren tek öyküsü Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye'dir. Yazar oldukça sıradan bir anlatım biçimi tercih ettiği öyküsüyle daha en başında ismiyle dalga geçer. Hikâyenin başkişisi kapitalist toplumun yarattığı acımasız tiplerden biridir. Zengin bir kadını, onu çok seviyormuş gibi davranarak evlenme vaadiyle kandırıp parasıyla geçinen rejisör, fakir ve oyunculuğa hevesli kızlardan da faydalanmaktadır. Ağına düşürdüğü ve hayatını mahvettiği fakir kızlardan biri olan Fatma'nın dedesi taksici kılığında rejisörün peşine düşer ve onu taksisiyle ıssız bir yere götürüp öldürmeye yeltenir. Fakat uzun bir konuşma sonunda rejisörün teklif ettiği parayı alır ve onu öldürmekten vazgeçer.

Sevim Burak, kapitalizm eleştirisini ve ona bağlı kültürsüzleşmeyi Foto Febüs, Mut ve Palyaço Ruşen'de de işler. Bu öykülerde Burak'ın kapitalizm ve insan ilişkisini ele alış biçimi Karl Marx'inkine benzer. Zeminini Hegel ve Feuerbach'dan alan Karl Marx (1818-1883), yabancılaşma terimini sıkça kullanır. Marx, Hegel ve Feuerbach tarafından felsefi bir terim olarak kullanılan yabancılaşmaya toplumsal ve siyasi bir anlam kazandırır. Marx'da yabancılaşma, kısaca, meta değerinin artması ile insanın varlığının

değersizleşmesi olarak açıklanır. “Marx, Hegel’in ortaya çıkan ego’nun (kişinin bilinçli kendinin ve mevcut koşullarının farkındalığı) yabancılaşmanın giderilmesinde yeterli ve zorunlu koşulu oluşturduğunu reddetmektedir. Ayrıca Hegel’in benliği bir tin olarak tasarlamasına da karşı çıkarak maddi olduğunu vurgular. Marx, ‘soyut insan’ üzerinde değil, gerçek (maddi) insan üzerinde odaklanmaktadır. Sözün özü Hegel’in ‘tümelliği’ (idea) Marx’da ‘toplumsallık’ biçimini almaktadır” (Özburun- Markus- Demirer, 2008: 23). Marx, yabancılaşmayı kapitalist toplumların bir arızası olarak görür. Kapitalist toplumdaki meta bolluğu bireyin iç dinamiklerini köreltir. Gereksinimlerinin kölesi olan insan ahlaki değerlerini ve varlığını kaybeder. Jung, bu durum için, “Sadece dışarıya bakan ve askeri kıtanın karşısında sinen bir insanın duygularının ve aklının tanıklığı ile savaşılabileceği yoktur” yorumunu yapar (1999: 54). Askeri kıta denilen şey, baskın olan gücün kendisidir. Öykünün hemen girişinde, bireyi kendine yabancılaştıran böyle bir toplumun manzarası çizilir. Boğucu bir gecede İstanbul kocaman bir hayvan gibi boğuk boğuk inleyerek uyuyordu:

Yıldızsız boğucu bir yaz gecesiydi. İstanbul yorgun, kocaman bir hayvan gibi boğuk boğuk inleyerek uyuyordu. Emirgan sırtlarındaki bir köşkün pırıl pırıl yanan ışıkları, ilerleyen gecenin içinde sönmüş, pencerelerden sokağa taşan, müzik, kahkahalar ve konuşmalar erimişti. Gecenin nabızı durmuş gibiydi. Tepenin altındaki deniz, yapışkan karanlık bir göl gibi duruyordu. Çıt yoktu. Aşağıdan yukarı doğru, yilankavi uzanan otobüs asfaltı, ölmüş gibi hareketsizdi (s. 137).

Sabah olduğunda gece uyuyan bu hayvan uyanacak ve kapitalizmin çarklarını döndürmeye devam edecektir. “Boğuk boğuk inleme”, “eriyen konuşmalar”, “nabızı duran gece”, yapışkan bir göl”, “ölmüş gibi duran asfalt” benzetmelerinde kullanılan kelimeler anlatıcının karamsarlığını ortaya koyar niteliktedir. Mevcut düzende güzel ve hoş olan bir şey kalmamış gibidir. Her şeyle birlikte insan da bozulmuştur. Mevcut sistem dünyayı, şehirleri ve insanları çürütmektedir.

“Büyük balığın küçük balığı yuttuğu” kapitalist toplumlarda gücü elinde bulunduranlar en çok paraya sahip olanlardır. Örgütlü bir kitleye direnmesi gereken bireylerin kendi dinamiklerinin farkında olması ve bilinçdışı yolculuklarını tamamlamış olması beklenir. Kendini gerçekleştiremeyen birey kitle karşısında varlığını yitirir. Kapitalist toplum ve ona ait kurallar içinde yaşayan rejisör, kitlenin tamamını sembolize eder. Bu kitleye direnmesi beklenen ve intikam almak niyetinde olan dedenin sonradan fikir değiştirmesi, yukarıda bahsedildiği gibi birey olarak kendi dinamiklerinin farkında olmamasından, kendini gerçekleştirememesindendir. Sonunda dede de torununun başına gelenleri yok sayarak kapitalist sisteme dâhil olur. Rejisörün para teklifini kabul eder:

Birdenbire şoför- Ver şu paraları dedi, ani bir kararla... Cüzdanı cebine atıp, motoru işletti. Şehrin yolunu tuttular. Yolcu’nun içini bir sevinç kapladı, tekrar hayata dönmüştü... Yarın sevgilisini kollarına alıp sıkacak, sıkacaktı.. Şehrin ışıkları göründü.. Ya Fatma’nın namusu diye

düşündü, yolcu.. Adam sen de dedi.. Birden, Fatma'nın yüzünü gördü, ağlıyordu yolcuya sordu
–Beni sen mahvetmedin mi? Beni sen aldatmadın mı? (s. 149-150).

Fatma'nın namusu veya aldatılmış olmasının kapitalizmin tanrılaştırdığı “para” karşısında bir değeri kalmamıştır. Yalnızca namus değil, düzen içinde her türlü değer yok sayılmıştır. Taksi şehrin ışıklarına doğru devam ederken, günün sonunda rejisör rahat bir nefes almış, dede de para sahibi olmuştur.

Diğer öykü karakterlerinden farklı olan “Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye” karakterleri yüzeysel, dışsal bir çerçeve ile verilir. Metalaşmış bu insanların kendilerinin geliştirdikleri bir persona yoktur. Yere ve zamana göre çıkarlarına mümkün olduğunca uyacak personayı kapitalist düzen onlar için çoktan seçmiştir. Burak'ın derinlikli karakterlerinin aksine, bu öyküdeki karakterler hikâyenin adına, sıradanlığına gönderme yapar şekilde yüzeysel olarak tasvir edilmiştir. Burak, baştan sona, açık biçimde kapitalist düzen ve meta düzeniyle dalga geçer.

SONUÇ

Postmodernizmin öz ve biçimde tür ayrımını ortadan kaldırması ile edebiyat ve diğer bilim dalları edebi eser içinde iç içe girmiş ve klasik eserler yerini aktif/ interaktif metinlere bırakmıştır. Yazarın yaratıcı süreci bilinçlilik düzeyinden bilinçdışına doğru kayarken okuyucu ve edebiyat bilimcisinin de konumunu değiştirmesi gerekmiştir. Bu süreçte edebi metne yaklaşımlarda farklı bilim dallarından yararlanmak adeta zorunluluk haline gelmiştir. Psikanaliz, bilinçdışı süreçler söz konusu olduğunda edebiyat incelemesine yardımcı bilim dallarının başında gelir. Freud'un edebi eserler üzerinde yaptığı incelemelerin önderlik ettiği ortamda *psikanalitik edebiyat eleştirisi* bir metot olarak ortaya çıkmıştır. Freud'dan sonra bu konuda teori geliştiren ve edebi eserler üzerine psikanalitik bir bakış açısıyla düşünen en mühim isimlerden biri de Analitik Psikoloji'nin kurucusu Carl Gustav Jung'tur. Freud'un "gündüz düşleri" olarak nitelendirdiği ve yazarın bilinçdışına gidişte bir veri olarak kullandığı edebi eser Jung'un teorisinde bağımsızlık kazanır. Edebi eser yazarın komplekslerini ve çocukluk güdülerinin doyum noktası olmanın dışında ontolojik bir bütündür ve analitik yöntem yazardan çok edebi eserin kendisiyle ilgilenmektedir.

Türk öykücülüğünün postmodern yazarlarından biri olan Sevim Burak 1965 yılında yayınlanan *Yanık Saraylar* adlı öykü kitabından itibaren üslup ve biçimde yaptığı yeniliklerle kendinden sıklıkla söz ettirmiş bir yazardır. Osmanlı'nın son dönemlerinde Türkiye'ye yerleşmiş Yahudi bir annenin kızı olan Sevim Burak hem yaşam öyküsü hem de edebiyatıyla, Türk edebiyatının ayrıksı seslerinden biri olmuştur. Yayınlanmış üç öykü kitabı, üç tiyatro eseri ve yarım kalmış bir romanı bulunan Sevim Burak, anlatılarının tamamında kendine has bir kurgu yöntemi kullanır. Öykülerinde açık biçimde gözlemlenen parçalı yapılar, rüyalardakine benzer bir birlik örgüsü oluşturur. Bir çekirdek fikir üzerinden, birbirinden bağımsız görünen parçalarla oluşturulan öyküler, bilinçdışı komplekslere benzer. Kompleks en alakasız görünen fikirleri bile kendine çeken, kendi içinde anlamlı, arızalı kişilik parçalarıdır. Öykülerdeki yapıyı çözmek, kompleks çekirdeğinin etrafındaki fikirlerle ilişkisini çözmeye benzer. Parçaların bütünüle ilişkisini çözmede, analitik yöntem yapısalcı bir metot izler.

Sevim Burak, öykülerinde temel olarak toplumla ve kendileriyle problemlerini çözmemiş, bireyleşme yolunda adım atmada geç kalmış, bir biçimde yaşadığı toplumda azınlık konumundaki bireylerin hikâyesini anlatır. Öykü karakterlerinin çoğu birbirine benzer. Temel olarak ikincil konumda olduklarını kabul eden azınlıklar söz konusudur. "Sedef Kakmalı Ev", "Pencere", "Yanık Saraylar", "Büyük Kuş", "Ah Ya Rab Yehova", "Ölüm Saati", "Bir Gece Yemeği", "Foto Febüs", "Osmanlı Bankası", "Ayakkabıcı Bürjeni", "Terzi Kalivrusi", "Sainte Pulcherie" ve "Bir Evlilik" öykülerinin başkarakterleri için aynı yorumları yapmak mümkündür. Karşılaştıkları sorunlar kısmen farklı olsa da verdikleri tepkiler aynıdır. İçedönük- duygulu davranış tipindeki bireylerin düşünce kontrolleri yoktur. Yaşamının iplerini ellerine alamamış ve bireyleşme maceralarına atılma şansı bulamamışlardır. İradî davranışlar sergileyemeyen bireyler "cennetsel bütünlüğe dönüş" peşindedirler. Köklerinden, ana- babalarından, eşlerinden, kültürel değerlerinden bir biçimde koparılmış bireyler Yetim arketipi evresinde takılı

kalmışlardır. Bilinçsiz biçimde ikincil konumlarını kabul etmiş bireyler kendi geliştirdikleri değil toplumun onlara layık gördüğü ödevler çerçevesinde taşımak zorunda oldukları personalarına hapsolmuşlardır. Doğal olarak yaşamları boyunca çok az şey deneyimlemiş karakterler daima bir kurban konumundadır. Öykülerin her birinde açık biçimde tahakküm altına alınmış karakterlerin yaşam alanını daraltan bir “üst akıl” mevcuttur. “Sedef Kakmalı Ev”de Asker kaputunu sırtından çıkarmayan Ziya Bey, “Yanık Saraylar”da iğne, “Ölüm Saati”nde saatin öğrenilmeye çalışıldığı erkek, “Büyük Kuş”ta atmaca ve kent, “Terzi Kalivrusi”de terzi, “Ayakkabıcı Bürjeni”de ayakkabıcı gibi toplumsal buyruğun sesi olan semboller vardır. Bireyi kuşatan bu semboller onun adına karar verir ve düşünmesini engeller. Bireyleşim sürecine başlarken, karşısına çıkan sorunlar karşısında savunmasız olan öykü karakterleri, sorunların etkisinden kurtulup kendi yolculuklarına çıkmayı başaramazlar.

Yanık Saraylar’da bireyin yaşamındaki açmazlara odaklanan Sevim Burak, bireysel bilinçdışına ait arketipler ve kompleksleri gün yüzüne çıkartır. Buradaki öykülerde birey toplumla karşılaşma fırsatı bulamamıştır. Öykü mekânı genel anlamda daha dardır ve öykülerin siyasi bir zemini yoktur. *Afrika Dansı*’nda ise Burak, açık biçimde siyasi eleştiri yapar. Bu noktada *Afrika Dansı* minör edebiyat bağlamında incelenmeye müsaittir. Öykülerde bireyin alanını daraltan anne, baba, eş gibi birincil yakınlıktaki kişiler değil toplumun ta kendisidir. Kolektif söylemler belirgindir. Modern toplum ve ona ait buyruklar makine, elbise, ayakkabı, gemi, dalga gibi somut unsurlarla temsil edilir.

Saçma olanı dile getiren Sevim Burak’ın dilindeki sapma *Afrika Dansı*’nda *Yanık Saraylar*’dakinden çok daha fazladır. *Yanık Saraylar*, Burak’ın, Tevrat etkisinde oluşturduğu metinlerden meydana gelir. Özellikle öyküler, kadının konumu bakımından Tevrat’takine benzer bir kadere sahiplerdir. Kadınlar daha en başından suçludur ve sonunda bir biçimde cezalandırılır. Çoğunda bir “intihar” veya “ölüm” senaryosu vardır. “Sedef Kakmalı Ev”de Nurperi Hanım, tencerenin dibine yapışır, “Pencere”de öykü karakteri daha en başından intiharını planlar, “Yanık Saraylar”da Zembul yanarak ölür, “Büyük Kuş”ta kocasının mezarı başında ölen bir kadın vardır, “Ölüm Saati”nde kendi ölüm saatini öğrenmeye çalışan kadın karakter, sonunda bilinçdışının hücumuna uğrar ve yok olur. Her birinin yaşamı da sonu da birbirine benzer. Bireyleşim süreçlerini tamamlama yolunda attıkları her adımda bir engele çarpan kadın bireylerin makûs talihini engellenmenin bir yolu yoktur.

Afrika Dansı’nda yer alan öykülerin kurgusu ve özü *Yanık Saraylar*’dakinden farklıdır. İlk öykü “Afrika Dansı”nda makine ile temsil edilen modern toplum bireyi belirli kalıplar içinde hareket etmeye zorlar. Ancak birey, Yetim arketipinin etkisinden kurtulup Savaşçı evresine geçer. Öyküde “Balwalwa maskesi” ile simgelenen bu geçiş sonucu da etkiler. “Bir Gece Yemeği”nin öykü karakteri Burak’ın daha önce yazdığı “Yanık Saraylar” adlı öykünün “daktilo kızı”dır. Aynı zamanda Palyaço Ruşen kitabındaki “Yalnızlık” ve “Sır” öykülerinin birleşiminden oluşan öykünün karakteri içedönük- duygulu tiptir. “Foto Febüs” hız toplumunun eleştirisini verir. Yeni toplum düzeninde yaşlı ve anlaşılmaz bir kadın olan öykü karakteri fotoğraf stüdyoları üzerinden geçmiş ile günün karşılaştırmasını yapar. “Osmanlı Bankası”nda Cumhuriyet dönemi milliyetçilik politikaları Yahudi kediler ve köpekler karşılaştırması üzerinden eleştirilir.

Birey yeni toplum düzeninde “anneanne entarisi” içine hapsolmak zorunda kalmıştır. Yeni toplum düzeni “öteki”ni ancak belirli kalıplar içinde var eder. “On Altıncı Vay” ve “Bremen Vaporu”nda kaptan olan büyükbabanın öyküsü torunun ağzından anlatılır. İki öyküde de Almanya- Osmanlı ilişkileri açık biçimde eleştirilir. “Ayakkabıcı Bürjeni” ve “Terzi Kalivrusi”nin öykü kişisi büyükanne Liza’dır. Diyaloglardan oluşan öyküde yine yeni toplum düzeninin dar kalıplarına sıkışan bireyin öyküsü anlatılır. Bireyler kitle toplumu içinde erimektedir. “Sainte Pulcherie” ve “Bir Evlilik” alt alta sıralanmış sözcüklerden oluşur. Her ikisinde de yaşadığı sarsıntı yüzünden çocuksu zeka düzeyinde kalmış bireyin evlilik kurumu üzerine geliştirdiği kompleksin kökeni aranır. Birey toplumun çarpık “ahlak” kavramı içinde bir evlilik kurumuna dâhil edilmiştir. “Ümmü Gülsüm” ise sözcüklerden değil seslerden oluşur. Majör kültüre yönelen eleştiri o kültürün dinine yönelmiştir. Bu öyküde Burak, Hz. Muhammed’in “emin”liğini sorgular.

Palyaço Ruşen’den bu çalışmaya alınan dört öykü vardır. “Mut” kurgusuyla “Foto Febüs”e benzer. Yeni toplum düzenini anlamayan ve o toplum tarafından anlaşılmayan öykü karakterinin ağzından yazılmıştır. “Palyaço Ruşen” modern dünyanın meta düzenine yabancılaşmış bir bireyi temsil eder. Markaların personayı temsil ettiği düzende birey bu meta düzeninde kendine yer bulamaz. Sonunda infilak eder. “Kurtla Avcı” masalsı anlatımıyla bireyin bilinçdışına yaptığı yolculuğu simgeler. Gölgesiyle karşılaşan birey, bu yolculuktan umutsuzlukla ayrılır. Son öykü olan “Para Kazanmak İçin Yazılan Hikâye” Sevim Burak’ın bütün öykülerinden ayrılır. Burak, hem isim seçimi hem de öyküleme tarzıyla öyküyü “basitleştirerek” kapitalizmin değerleriyle alay eder. Her şeyin satın alınabilir olduğu bir dünyada ahlakını ve vicdanını da paraya satan bir adamın hikâyesi bu yolla anlatılır. *Palyaço Ruşen*’deki öyküler, genel anlamda Marx’ın kapitalist toplumun meta düzeni nedeniyle bireyin kendine yabancılaştığı görüşü çerçevesinden anlaşılmaya müsaittir.

En genel değerlendirmede öyküler, birey ve onun yaşamındaki engellerle sembolleştirilmiş kişi veya nesneler ikileminden oluşur. Bireyi çeşitli kalıplar içinde alan ve alanını daraltan toplumsal engeller, onun arketiplerle uyum sürecindeki başarısının önündeki engeldir. Hayatlarının onlara sunduğu şartlar nedeniyle içedönüklükleri pekişen bireyler, daima mağdur konumundadır. Kendi yaşamlarının değerini belirleme konusunda savaşıyor güçte olmayan bireylerin, dışadönük yönleri bastırılmıştır. Bastırılan duygular, uyum sağlanamamış ve bilinçdışına itilmiş arketipler, kompleksler ve nevroz biçiminde açığa çıkar. Öykü kişilerinin nevroitik halleri öykülerin diline de yansır.

Sevim Burak, 1950’li yıllardan ölümüne kadar yazdığı tüm öykülerde toplumun “ikincil” bireylerinin öyküsünü anlatmıştır. Özgürlük alanı kuşatılmış bireylerin, bulundukları koşullar içinde tükenişi ve toplumun bu tükenişteki payı üzerinde durmuştur. Yahudi anneye sahip bir kadın olarak, Türk toplumu içinde yaşama tecrübesi onun “azınlık” konusuna odaklanmasının temel nedenidir.

Postmodern öykü geleneğinin Türk öykücülüğündeki en önemli isimlerinden biri olan Sevim Burak, hem bireyi ele alış biçimi, hem öyküde kullandığı yeni biçim denemeleriyle Türk edebiyatının en sıra dışı isimlerindendir. Sevim Burak’ın yazma

biçimini ve öykülerinin özünü anlamak şüphesiz postmodern öykü geleneğimizi kavrama açısından büyük bir adım olacaktır. Bu yorumlardan hareketle, Sevim Burak'ın öykülerini, bu tezde yapıldığı gibi, psikanalitik bir okuma içinde değerlendirmek, yazarın okuyucuya aktarmak istediği mesajın gerçek anlamda ortaya çıkarılması için doğru bir inceleme yöntemi olmuştur. Öykü karakterlerinin bilinçli dünyalarından çok bilinçdışı güdülerine odaklanan, bilinçaltını öyküye taşıran yazarın anlatmak istediği, öyküyü yazma biçimi, öykü karakterlerinin tahlili, analitik psikoloji bağlamında okuma ile açık biçimde ortaya konmuştur. Bu tür bir okuma özü ortaya çıkarırken yazarın biçimde yaptığı yenilikleri, farklılıkları anlamaya da yardımcı olmuştur. Böylece Sevim Burak'ın Türk edebiyatı için ne ifade ettiği konusunda daha isabetli yorumlar yapmak mümkün olmuştur.



KAYNAKÇA

- Adler, Alfred, Cinsiyetler Arasında İşbirliği, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınları, 1999.
- , Bireysel Psikoloji, Çev. Ali Kılıçlıoğlu, Say Yayınları, İstanbul 2015.
- Aktaş, Şerif, Edebiyatta Üslûp ve Problemleri, (2. Baskı), Akçay Yayınları, Ankara 1993.
- Aslan, A. Duran, “Ters Akıntının Açtığı Oyuk: Sevim Burak’ın ‘Büyük Kuş’ Adlı Öyküsünü Feminist Eleştiri ve Minör Edebiyatın Potansiyel Paslaşmaları Üzerinden Okumak”, *Söylem Filoloji Dergisi*, Sayı 2 (1), Aralık 2016, s. 182-195.
- Atay, Oğuz, Korkuyu Beklerken, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- Atlı, Ferda, “Edebi Metnin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi”, *Turkish Studies*, Volüme 7/3, Summer 2012, s. 257-273.
- Bachelard, Gaston, Mekânın Poetikası, Çev. Alp Tümtekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2014.
- Bostancı, Gülcan Çolak, “Eşyanın Göstergeselliği ve Edebi Metinlerde Şeylerin Dili”, *Journal of Turkish Studies*, Volüme 34/1, June 2010.
- Böll, Heinrich, Palyaço, çev. Ahmet Arpad, Can Yayınları, İstanbul 2016.
- Burak, Sevim, Ford Mach I’den Mektuplar, Logos Yayınları, 1990.
- , Palyaço Ruşen, (Baskı), Nisan Yayınları, İstanbul 1993.
- , İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, Nisan Yayınları, İstanbul 1995.
- , Ford Mach I, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.
- , Sahibinin Sesi, (1. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.
- , “Sevgili BBC Dinleyicileri”, *Kitap-lık*, Sayı 71, Nisan 2004, s.99- 110.
- , Everest My Lord- İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2006.
- , Beni Deliler Anlar, yay. haz. Karaca Borar, Hayykitap, İstanbul 2009.
- , Yanık Saraylar, (12. Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018.
- , Afrika Dansı, (Baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018.
- Burcu Yılmaz, Ebru, “Geceye Söylenen Masallar: Fantastik anlatılarda Gerçeküstünün İşlevi”, *Turkish Studies*, < <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423934050> > (15.03.2019)

- Bürger, Peter, Avangard Kuramı, çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.
- Campbell, Joseph, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2013.
- Cebeci, Oğuz, Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İthaki Yayınları, İstanbul 2004.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, Kafka- Minör Bir Edebiyat İçin, çev. Özgür Uçkan- Işık Ergüden, (3. Baskı), YKY, İstanbul 2008.
- Demirtaş, Mustafa, Postyapısalcı Edebiyat Kuramı – *Sevim Burak Edebiyatta Bir Tekillik Düşünürü*, Otonom yayınları, İstanbul 2015.
- Derrida, Jacques, Gramatoloji, çev. İsmet Birkan, (2. Baskı), Bilgesu Yayınları, Ankara 2014.
- Doğan, Neslihan, Karl Marx’da Kapitalizm Eleştirisi: Makineleşme ve İnsan, Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences, Vol 5, Issue 14, 2019, s. 75-83.
- Dostoyevski, F. Mihayloviç, Öteki, çev. Tansu Akgün, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2018.
- Durkheim, Emile, İntihar, Çev. Özer Ozankaya, Cem Yayınları, 2002.
- Ecevit, Yıldız, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.
- Eliade, Mircea, Dinler Tarihine Giriş, çev. Lale Aslan, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2003.
- Emre, İsmet, Edebiyat ve Psikoloji, Anı Yayınları, Ankara 2005.
- Fordham, Frieda, Jung Psikolojisinin Ana Hatları, çev. Aslan Yalçın, (Baskı), Say Yayınları, İstanbul 2001.
- Freud, Sigmund, Kitle Psikolojisi, çev. Kamuran Şipal, Cem yayınevi, İstanbul 2000.
- , Haz İlkesinin Ötesinde, Çev. Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul 2001.
- , Rüyaların Yorumu, Çev. Dilman Muradoğlu, Say Yayınları, İstanbul 2016.
- Friedlander, Saul, Nazi Almanyası ve Yahudiler - I. Cilt v, çev. Ali Selman, (1. Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul 2016.
- Gençtan, Engin, “Varoluşçu Psikolojinin temel ilkeleri”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Cilt 7, Sayı 1, 1974, 13- 17.

- Gülsoy, Sait, “Gündelik Yaşamda Yahudi Kimliği İnşası: Kuzguncuk’ta Niteliksel Bir Çalışma” <<https://www.academia.edu/19622283>> (14.04.2019).
- Güngörmüş, Nilüfer, A’dan Z’ye Sevim Burak, YKY, İstanbul 2003.
- Güngörmüş, Nilüfer, “Sanatçının ‘Annesinin Kızı Olarak’ Portresi”, *Cinsiyetli Olmak-Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar*, Der: Zeynep Direk, YKY, İstanbul 2012, s. 96-105.
- Haneke, Michael, Das Weisse Band (Beyaz Bant), Film, 2009 <<https://unutulmazfilmler.pw/the-white-ribbon-beyaz-bant.html>> (01.12.2019).
- Hitchcock, Alfred, Rebecca, Film, 1940 < <http://unutulmazfilmler.pw/rebecca-1940.html> > (16. 03. 2019).
- Janouch, Gustav, Kafka ile Söyleşiler, çev. Kamuran Şipal, Cem Yayınevi, İstanbul 2008.
- Jung, Carl Gustav, The Archetypes And The Collective Unconscious, çev. R. F. C. Hull, The Collected Works Of C.G.Jung, Volume 9, Part 1, Princeton University Press, USA 1980.
- , Analitik Psikoloji, Çev. Ender Gürol, (1. Baskı), Payel Yayınları, 1997.
- , Keşfedilmemiş Benlik, çev. Canan Ener, İlhan Yayınları, 1999.
- , Anılar, Düşler, Düşünceler, çev. İris Kantemir, (2. Baskı), Can Yayınları, İstanbul 2001.
- , Dört Arketip, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul, 2003.
- , İnsan Ruhuna Yöneliş, Çev. Engin Büyükin, Say Yayınları, 2013.
- , İnsan ve Sembolleri, Çev. Hatice Mukaddes İlgin, Kabalcı Yayınları, İstanbul 2016
- Kafka, Franz, Dönüşüm, çev. Gülperi Sert, (1. Baskı), İş Bankası Yayınları, İstanbul 2013.
- Karasu, Bilge, Göçmüş Kediler Bahçesi, (1. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- Koçakoğlu, Bedi, “Sevim Burak’ı Besleyen Damarlar”, *Selçuk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, Sayı: 17, 2007, 45-59.
- , Aşkın Şizofrenik Hali Sevim Burak, Palet Yayınları, Konya 2009.

- , “Dil ve Şiir Arasında Tevrat ve Sevim Burak”, *Notos Öykü*, Sayı: 65, Ağustos- Eylül 2017, 48-52.
- Korkmaz, Ramazan- Deveci, Mutlu, Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü, Grafiker Yayınları, Ankara 2011.
- Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Anlaşma (Tevrat, Zebur, İncil), Kitabı Mukaddes Yayınları, İstanbul 2010.
- Le Guin, Ursula, Kadınlar Rüyalara Ejderhalar, Çev. Müge Gürsoy Sökmen vd, (9. Baskı), Metis Yayınları, İstanbul 2018.
- Lucy, Niall, Postmodern Edebiyat Kuramı, çev. Aslıhan Aksoy, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2003.
- Marks, Karl, Kapital Ekonomik Politğin Eleştirisi, (1. Cilt), Çev. Mehmet Çelik- Nail Satlıgan, Yordam Kitap, İstanbul 2015.
- May, Rollo, Yaratma Cesareti, çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, (3. Baskı), İstanbul 2016.
- Mili, Teresa, The Origins of Japanese Harakiri, *Journals of Sociel Sciences and Humanities Research*, July 12, 2016, Volume 2 Issue 2.
- Moses, Gilbert, Roots (Kökler), Tv Dizisi, 1981 <<https://www.dizibox.pw/?s=roots>> (21.02.2019).
- Öner, Başak, “Max Frisch’in ‘Homo Faber’ Ve Heinrich Böll’ün ‘Palyaço’ Adlı Eserlerinde ‘Yabancılaşma’ Teması”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Elazığ 2015.
- Özburun, Sibel, Marcus, George, Demirer, Temel, Yabancılaşma Ve..., Ütopya Yayınları, İstanbul 2008.
- Özkök, Seher, Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak’ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme, Sentez Yayınları, Ankara 2014.
- Pearson, S. Carol, İçimizdeki Kahraman, çev. Semra Ayanbaşı, Akaşa Yayınları, İstanbul 2003.
- Rosenberg, Donna, Dünya Mitolojisi, çev. Kudret Emiroğlu, İmge Kitapevi, Haziran 2000.

- Sambur, Bilal, Bireyselleşme Yolu Jung'un Psikoloji Teorisi, (1. Baskı), Elis Yayınları, Ankara 2005.
- Saydam, Bilgin, "Postmodern Gnostik Olarak C. G. Jung ve Analitik Psikoloji Okulu", *Nef(e)s – Nörofelsefe Dergisi*, Sayı: 3, 2010, s. 8-15.
- Şahin, Özge, Ötekilere Yazmak- Sevim Burak Üzerine Yazılar, (1. Baskı), YKY, İstanbul 2015.
- Şahin, Seval, "Ölüm Saatlerinde Birleşen Anlatıcı ve Kahraman", *Notos Öykü* 65, Ağustos- Eylül 2017, 42-47.
- Topakkaya, Arslan, "Geçmiş Zaman Gerçekten Geçmiş Midir?", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal Of International Social Research*, Volume 1/4, 2008, s.566-573.
- Tosun, Necip, Modern Öykü Kuramı, Hece Yayınları, Ankara 2011.
- Tosuner, Necati, "Çok kısa Öykü İçin Çok Kısa Sözler", *Adam Öykü* (Kısa Kısa Öykü Özel Sayısı), 12, Eylül-Ekim 1997.
- Tunalı, İsmail, Sanat Ontolojisi, İnkılap Yayınları, İstanbul 2002.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Psişenin katmanları, s. 3.

Şekil 2: Bireyleşim yolu şeması, s. 6.

Görsel 2.1: Afrika Dansı'nda makinenin raporlarını gösteren bölümün görselleri, s. 60.

Görsel 2.2: On Altıncı Vay'da can kurtaran yeleklerinin kullanımını gösteren bölümün görseli, s. 72.

