

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

N A Z L I E R A Y

(bir okuma denemesi)

Nihayet Arslan

Ankara, 2008

Nazlı Eray: Bir Okuma Denemesi

Nihayet Arslan

Yayıma Hazırlayan: Emek Akman

Kapak Tasarımı: Uğur Özgiray

Kapak Resmi: Christopher Ang

Mizanpaj – Ofset Hazırlık: Uğur Özgiray

Baskı: DESEN OFSET A.Ş. Birlik Mahallesi 7. Cadde 67. Sokak No:7 ANKARA • Tel: 0312.496 43 43

Bu kitabın Türkçe yayın hakları Phoenix Yayınevi'ne aittir.

© Phoenix Yayınevi, 2008

© Nihayet Arslan, 2008

Birinci baskı, Şubat 2008, Ankara

ISBN: 978-9944-931-46-5

Phoenix Yayınevi

Meşrutiyet Caddesi Konur Sokak No: 30/9 06640 Kızılay - Ankara

Tel: 0 312 424 03 08 pbx Faks: 0 312 424 01 08

e-posta: info@phoenixkitap.com

<http://www.phoenixkitap.com>

Dağıtım

Siyasal Basın Yayın Dağıtım

Ziya Gökalp Caddesi Adakale Sokak No: 21/4 06420 Kızılay – Ankara

Tel: 0 312 430 59 71 pbx Faks: 0 312 430 59 75

e-posta: dagitim@siyaskitap.com

Sevgili Anneme ve Babama

İçindekiler

Kısaltmalar	vii
-------------------	-----

Giriş	1
-------------	---

BİRİNCİ BÖLÜM

Fantastik ve Nazlı Eray’ın Anlatıları	5
1.1 Fantastik nedir?	7
1.1.1 Yeni bir tür: 19. yüzyılda fantastik	9
1.2 Fantastik ve Nazlı Eray	21
1.2.1 “Fantastik Gerçekçilik”, “Büyülü Gerçekçilik” ve postmodern tutumlar	26
1.2.2 İki yazar: Marcel Aymé’nin <i>İğreti Surat</i> ’ı ile Nazlı Eray’ın kurmacaları arasında bir tutum benzerliği	32

İKİNCİ BÖLÜM

Nazlı Eray’da Özgün Bir Anlatım: Rüya Formu	45
2.1 Rüya ve fantastik	47
2.1.1 Rüya mekanizması ve Nazlı Eray anlatıları	47
2.1.2 Rüya formu ve anlatıcı	60
2.1.3 Nazlı Eray’ın bazı metinlerinde “Rüya Formu”	67
2.2 Sinematografik anlatım ve <i>Pasifik Günleri</i>	87
2.3 Yeni bir dil ve anlatım yaratma: “Tersine Dünya” kurgusu	95
2.4 Metinlerarası ilişkiler / Sanatlararası ilişkiler	104

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Nazlı Eray’da Yaratıcılığın Kaynakları	117
3.1 Varoluş sorunsalı	121
3.1.1 “Ben kimim?”	123

3.1.2 “Başkasının yerinde”	127
3.1.3 Yaşamın anlamı	145
3.1.4 Alışkanlıklar ve yaşam	148
3.1.5 Bireyleşme olgusu	153
3.1.5.1 Bireyleşme ve Nazlı Eray kişileri	160
3.2 Zamana karşı	171
3.2.1 Anılar ve zaman: “Yaşanılan anın onulmaz eksikliği”	177
3.2.2 Ölüm ve ölümler karşısında yaşam	178
3.2.2.1 <i>Orphée</i> ve ölüm	187
Ek I Nazlı Eray’ın Öykülerinden Seçmeler	191
Ek II Nazlı Eray’da “Kent”	241
Kaynakça	253
Dizin	259

Kısaltmalar

AABO	: Aşk Artık Burada Oturmuyor
AF	: Ay Falcısı
AGA	: Aşkı Giyinen Adam
ABA	: Ah Bayım Ah
APB	: Âşık Papağan Barı
AS	: Ayışığı Sofrası
ASİV	: Arzu Sapağında İnecek Var
BG	: Beyoğlu'nda Gezersin
DKP	: Deniz Kenarında Pazartesi
EGP	: Eski Gece Parçaları
EAR	: Ekmek Arası Rüya
ER	: Elyazması Rüyalar
FRS	: Farklı Rüyalar Sokağı
GT	: Geceyi Tanıdım
HD	: Hazır Dünya
İÇB	: İmparator Çay Bahçesi
KKT	: Kuş Kafesindeki Tenor
KÖK	: Kız Öpme Kuyruğu
KVG	: Kapıyı Vurmadan Gir
O	: Orphée
ÖK	: Örümceğin Kitabı
PG	: Pasifik Günleri
SK	: Sis Kelebekleri
Uİ	: Uyku İstasyonu
YGÖ	: Yoldan Geçen Öyküler

Giriş

Önemli olan tek şey kitaptır; olduğu gibi, türlerden uzak; düzyazı, şiir, roman, tanıklık gibi başlıkların dışında, içinde yer almayı reddettiği, konumunu saptaması ve biçimini belirlemesi yetkisini tanımadığı genel başlıkların dışında kalan yapıt. Bir kitap artık bir türe ait değildir, her kitap yalnız edebiyata aittir, yazılan şeye kitap gerçekliği kazandıran giz ve formüller genel özellikleriyle edebiyatın elinde bulunmaktadır bir bakıma.

Maurice Blanchot

1980 öncesi Türk edebiyatında ideolojik söylemlerin yarattığı gergin ortamda Nazlı Eray'ın *Ah Bayım Ah* (1976) adlı küçük kitabı, edebiyatseverlere taze, derin bir soluk aldırmişti. O dönemin koşullarında belirli kalıpların dışındaki söylemlere kapılarını sımsıkı kapalı tutan edebiyat dünyasına, hayal gücünün ele avuca sığmaz akışkanlığıyla Nazlı Eray'ın anlatıları görünmez aralıklardan bir ışık gibi sızdı. Bu hayal gücü ve çocuksu görünüm altında gizlenen derin, ince bir duyarlık dikkatleri çekmekte gecikmedi. Nazlı Eray yalnızca bu yanıyla değil, anlatım tekniğiyle de bir yenilikti. *Ah Bayım Ah*'la birlikte, Türk edebiyat dünyasında, yeni bir tür, yeni bir anlatım tekniği konuşulmaya başlandı: Fantastik. Daha önce bazı yazarların, örneğin ilk akla gelen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, Sait Faik Abasıyanık'ın fantastik içerikli bazı anlatıları olmakla birlikte, bunlar Nazlı Eray'da olduğu gibi sürekli ve kararlı bir çizginin eseri değillerdi.

Nazlı Eray, ilk kitabının yayımlandığından beri, farklı bir çizginin yazarı olarak kabul edildi. Böyle olmakla birlikte, edebiyat dünyasında ona, görünüşte renkli, parlak fakat aslında eserine oranla - açıkça belirtilmese de- mütevazı bir yer ayrıldı, ancak. Kısa aralıklarla yayımlanan yapıtlarıyla hep gündemde kalan yazar, aslında yerini daha da sağlamlaştırdı. Nazlı Eray'ın eserleri gerçekçi ya da düşünsel/ideolojik eserlerin yanında uzun soluklu bir araştırmaya konu edilmedi.

Otuz yıldan fazla bir zamandır Türk edebiyatına ürün vermiş, yapıtlarından bir kısmı yabancı dillere çevrilmiş, öykü ve romanlarıyla gerçekten bir çığır açmış olan Nazlı Eray'ın eseri kuşkusuz üzerinde daha çok düşünölmeyi, daha çok araştırılmayı hak ediyor.

Bu kitap, yıllardır Nazlı Eray'ın eserini özgün kılan yanın ne olduğunu düşöünen/araştıran bir meraktan doğdu. Çünkü Nazlı Eray'ın eserini farklı yapan yalnızca fantastik ögelerle zenginleşmiş olması, hayal gücünün başkallığı değildi. Her şeyden öte, yaşadığı toplumun kültürel kodlarına sadık bir dil kullanıyor olması onun en ayırıcı özelliklerinden biriydi.

Nazlı Eray'ın bütün eserine yönelik genel bir inceleme olan bu kitabın amaçlarından biri, Eray'ın eserinin fantastik edebiyat içindeki yerini belirlemek ve bu vesileyle fantastik edebiyatın niteliği ile terim konusundaki anlam bulanıklığına olabildiğince açıklık getirmektir. Ayrıca Eray'ın bütün kurmaca-anlatılarını ortak bir çizgide buluşturan yapı üzerinde düşünmek ve yazarı kendine özgü bir biçim yaratmaya götüren iç dinamikleri saptamaya çalışmaktır.

Bunu sağlamak için kuramsal çerçeve oluşturulduktan sonra doğrudan Nazlı Eray'ın eserinden hareket edilmiştir. Yalnızca öykü ve romanlarını değil, gazete köşe yazılarını (*Düş İşleri Bülteni, Kapıyı Vurmadan Gir*); denemelerini (*Ekmek Arası Rüya*) de, gerçek dışı kurmacalara dönüştüren Nazlı Eray'ın anlatısının tipik yanını bulmak için de, bütün kurmaca-anlatılarının ortak yönleri araştırılmış ve betimlenmiştir. Böyle bir çaba göstermek her ne kadar yapısalcı bir yöntemi andırıyor olsa da, bu çalışma daha çok yorumcu bir yaklaşımla yapılmış bir okuma denemesi olarak düşünölmelidir. Nazlı Eray'ın eserinin, özellikle romanlarının klasik roman türü ölçütlerine göre değeriendirilemeyeceği gibi, kuralsızmış gibi görünmesine karşın, belli bazı ortak çizgiler taşıyan postmodern roman içinde düşünmenin zorluğu yanında, fantastik edebiyatla ilişkisi açısından da belli bir kategori içinde konumlandırılmaması, bizi zaman zaman spekülâtif davranmaya itmştir. Bu durum Nazlı Eray'ın eserinin *sui generis* yapısından ileri gelmektedir. Çoğu zaman öykü ve romanlarına işaret ederken bunları 'kurmaca-anlatı' olarak adlandırmamız eserin bu özelliği neleniyledir.

Fantastiği edebî bir tür olarak kabul eden kuramcılarının ve özellikle yapısalcı bir yaklaşımla türün kapsam ve sınırlarını çizmeye çalışan Todorov'un tanımları dışında kalması, Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatılarının kendine özgü niteliğini sorgulamayı gerektiriyordu. Çoğu zaman 'Fantastik Gerçekçilik' ya da 'Büyülü Gerçekçilik' olarak tanımlanan Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatılarının, bu iki anlatım biçimi dışında kalan ve kendine özgü kurgulanış biçimini 'Rüya Formu' olarak adlandırmamız bu çabanın sonucudur. Yazarın neden böyle bir anlatım biçimi yarattığını ve bunun yazara sağladığı dil ve anlatım olanaklarını araştırdık. Her sanatçıyı kendine özgü bir ifade yolu aramaya iten iç güçler vardır. Nazlı Eray'ın belirli izlekler çevresinde dönen anlatılarından hareketle bu iç dinamikler keşfedilmeye çalışıldı ve bunların biçimsel dışa vurumları üzerinde düşünüldü.

Eray'ın eseri, rüya, fantezi, fantastik içerikleriyle belki de en çok psikanalitik edebiyat kuramı açısından incelemeye uygundu. Ancak, böyle bir çalışmanın öncelikle psikanalist bilgisini gerektirdiği bilincinde olmamıza karşın, bize bu alanda birkaç çekingen yaklaşımda bulunma cüreti veren eserin kendisi oldu. Yaptığımız aslında, eserdeki derin yapıyı aydınlatmak için birkaç soru sormaktan ibarettir.¹ Bu da esas olarak, bir eserin bilinçaltının okurun bilinçaltıyla buluştuğu, ortak bazı duyguları, çoğu zaman tanımlanması güç bir özdeşliği belki de ancak psikanalizin aydınlayabileceğini düşünmekten ileri geldi.

Bu çalışma Nazlı Eray'ın bütün eseri üzerinde düşünülerek oluşturulmuştur. Yorumlarımıza dayanak olan alıntıların zaman zaman uzun oluşu, metinlerin sanatsal bütünlüğünü korumak endişesinden kaynaklandığı gibi, bu özgün metinlerin bu kitapta bizden daha çok konuşmaya hakkı olduğuna inanmaktan ileri geldi. Eray'ın eserlerinden yaptığımız alıntılarda eser adlarını, metin içinde kısaltarak gösterdik. Bazı değerlendirmelerimizi anlamlı kılmak açısından ba-

¹ Ayrıca psikanalitik edebiyat eleştirisinin edebiyata katkısından çok, edebiyat metninin eleştirel okunmasının psikanalizi kavramaya yardımı olacağını belirten Bülent Somay'ın görüşü de bize çok önemli görünüyor: "Görüldüğü gibi, *Yeraltından Notlar*'ın bu okuması, psikanalizi edebiyat eleştirisinin hizmetine koşmaz, tam tersine edebî metin yardımıyla psikanalizi kendi kapalı alanından toplumsal/kültürel eleştiri alanına taşır." (Bülent Somay, "Psikanalizi Edebiyatla Anlamak", *Pasaj*, ss. 4-5, Ağustos 2006 - Kasım 2007, s. 21.)

zen bir öykünün bütününe gönderme yapmak gerekti. Bu öyküleri de okur açısından kolaylık olsun diye 'Ek I' kısmında verdik.

Bu kitap Nazlı Eray'ın eseri üzerinde bir başlangıç çalışması olarak kabul edilmelidir. Burada yazarın anlatım tekniği, yaratıcılığının kaynakları üzerinde düşünceler sergilendi, bazı tespitlerde, bazı değişimlerde bulunuldu. Bu çalışma süresince, nesnel eleştirel bir yaklaşım geliştirme çabası yanında, bu kitabın yazarı sanat eseri karşısında okur olarak duyarlılığını da muhafaza etmeye çalıştı.

BİRİNCİ BÖLÜM

Fantastik ve Nazlı Eray'ın Anlatıları

1.1 Fantastik nedir?

“İnsan ruhu gerçekte olmamış hiçbir şeyi hayal edemez.”

Edgar Allan Poe

“Fantastik”, edebiyat alanındaki birçok kavram gibi, hatta belki pek çoğundan daha fazla tartışmalara açık, farklı anlayışlara göre sınırları daralıp genişleyen bir kavram. Fantastik konusunda bir incelemeye koyulan her araştırmacının karşılaştığı ilk güçlük fantastiğin tanımıdır. Temel anlamıyla ele alınırsa ‘fantastik’, ‘gerçekte var olmayan, hayal gücü tarafından yaratılan; hayalî, doğaüstü olan’¹ demektir. Bu tanımıyla sözcüğün çok geniş bir anlam çerçevesine sahip olduğu görülür: Peri masalları, mitler, efsaneler, doğaüstü olay ve varlıklara yer veren tüm anlatılar, bilimkurgu, çeşitli fanteziler içeren yazılar fantastiğin tanımı içinde yer alır. Ancak, 18. yüzyıl sonunda başlayarak 19. yüzyılda romantizmin etkisi altında gelişen bir edebî tür olarak ‘fantastik’in edebiyatta ayrı bir yeri vardır. Buradan hareketle bu türü tanımlayan, bu alanın uzmanları Pierre-Georges Castex, Roger Caillois, Louis Vax, Marcel Schneider gibi Fransız araştırmacılardan sonra Tzvetan Todorov, *Fantastik Edebiyata Giriş (Introduction à la littérature fantastique)* adlı kuramsal eserinde fantastik türünün sınırlarını belirlemeye çalışmıştır. Bununla birlikte, adı geçen araştırmacıların her birinin fantastik türe dâhil ettikleri örnekler bu türün sınırları konusunda bir belirsizliğin varlığını ortaya koyar. Daha yakın zamandaki araştırmacılardan Joël Malrieu, bu güçlüğü aşmak için inceleme alanını fantastik olarak nitelendirilen bütün anlatıları kapsayacak biçimde geniş tutarak, bu eserleri herhangi bir nedenle bir araya getiren yapısal, biçimsel ya da anlamsal düzeydeki bir ortaklıktan hareketle belirli bir yapının tanımına ulaşmayı amaçlar.²

Terimin kökenlerine inilecek olursa, Antikite’ye kadar gitmek gerekir. Antik Yunan’da ‘phantastikos’ sözcüğünü Aristo; ‘boş hayaller yaratma melekesi’ diye tanımlamıştır. Ancak daha sonra Latin di-

¹ *Le Nouveau Petit Robert*, Dictionnaires Le Robert, Paris 1995, s. 892.

² Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Hachette, Paris 1992, s. 3.

linde bu sözcük sıfat değeri olarak (phantasticus) 'hayalî, gerçek dışı' anlamını kazanır. Saint Augustin ise, ad olan '*phantasticum*' sözcüğünü 'hayalet, ikiz (*double*)'³ anlamında kullanır. Orta Çağda fantastik teriminin günlük hayattaki 'cin tutmuş (*possédé*)' anlamı, fantastik edebiyatın daha sonra delilik olgusuna çok yakın düşen bir eğilimini çağrıştırıyordu. Bu dönemde, gerçek dışı (*imaginaire*) edebiyatın, bütünüyle gerçek dışı olanı (*phantasma*): diğeri de gerçeğin (*réel*) derinliklerine yerleşmiş olan gerçek dışı edebiyat (*phantasia*) olarak iki cephesi vardı. Orta Çağda çeşitli görünümeler altında kendini gösteren fantastik edebiyatın bugünkü, modern anlamının kökenini, bu ikincisinde (*phantasiada*) bulmak mümkündür. Fantastik sözcüğü sıfat olarak kullanılmaya devam edilirken yavaş yavaş da Orta Çağda kazanmış olduğu dinsel içeriğinden sıyrılarak 17. yüzyılda 'tuhaf', 'garip', 'ipe sapa gelmez' anlamına dönüşür: ancak 19. yüzyılda ad olarak kullanılmaya başlanır ve yeni bir anlam kazanır. 19. yüzyıla kadar Fransa'da olduğu gibi bütün gerçek dışı edebiyatı Almanlar *phantasie*, İngilizler *fantasy* sözcüğü ile karşılıyorlardı."⁴ "Alman yazar ve müzik adamı Hoffmann, 1815'te öykülerini topladığı kitabını bu sözcükle adlandırdı (*Phantasiestücke*). Hoffmann'ın bu eserini *Contes fantastiques* (Fantastik Öyküler) diye Fransızcaya ilk çeviren Loève-Veimars'ın bu adlandırmasının üzerinden çok geçmeden de 'fantastik' bir tür olarak doğdu. Fantastik sözcüğü ilk olarak Charles Nodier ile Fransız edebiyatında ad olarak kullanılmaya başlanır. Nodier, 1830'da yayımladığı bir denemesine 'Edebiyatta Fantastik' başlığını koyar. 'Fantastik' sözcüğünün örtülü olarak fantastik türüne işaret ettiğini belirten Nodier: "Gerçek öyküler anlatacağınızı söylüyorsunuz, fakat birden fantastiğin içine düşüyorsunuz." diye bir tür olarak fantastiğin tanımını yapar. 1859-1872 arasında yazılan Littré sözlüğünde, doğrudan Hoffmann'a gönderme yapılarak terim tanımlanır: 'Fantastik: Fantastik öyküler, peri masalları, hayalet hikâyeleri ve özellikle de Alman Hoffmann'ın rağbet kazandırdığı, doğaüstünün büyük rol aldığı türde öyküler.'⁵

³ Konuyla ilgili yararlandığım yabancı kaynaklar genelde Fransızca olduğundan çalışmada geçen eser isimleri ve bazı terimler Fransızca verilmiştir.

⁴ Valérie Tritten, *Le Fantastique*, Ellipses, Paris 2001, ss. 3, 4.

⁵ Valérie Tritten, a.g.e., s. 4.

1.1.1 Yeni bir tür: 19. yüzyılda fantastik

Fantastik sözcüğünün, 19. yüzyılda kazandığı ayrıcalıklı anlama gelinceye kadar, hayalî, gerçek dışı olan düşünceler, anlatılar gibi geniş bir anlam çerçevesi vardı. Ancak bu yüzyılda belirli bir türde anlatıları işaret etmek için fantastik terimi kullanılmaya başlanır. Littré'deki tanıma bakılacak olursa, örtülü olarak bu ayrıma işaret ettiği düşünülebilir.⁶ Her ne kadar “peri masalları”, “hayalet hikâyeleri” gibi genel anlatı türleri ile Hoffmann'ın anlatılarını aynı kategori içine koyuyor olsa bile, özel olarak bu bireysel anlatıyı belirtmesi de bir farkı işaret etmektedir. Bununla birlikte, fantastik teriminin tanımındaki belirsizlik hep sürüp gidecektir.⁷

Daha önce mitlerde, peri masallarında ya da içinde vampirlerin, kurt adamların, hayaletlerin yer aldığı korku hikâyelerindeki doğaüstü, gerçek dışı öğeler bu yeni tür içinde başka bir içerik kazanmaya başlamıştır. Öncelikle bunun nedeni, eski zamanların dinleyici/okuru ile modern zamanların okuru arasındaki zihniyet farklılığıdır.”⁸ Bu türün içerdiği doğaüstü ve gerçek dışı öğeler, masallarda ve diğer olağanüstü anlatılarda da olmakla birlikte, fantastik anlatı türünü yeni ve farklı yapan, bu öğelerin algılanışı ve kullanılış biçimidir. Olağanüstü ile gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliği, doğaüstü ve gerçek dışı öğeleri anlatıcının, kişilerin ya da okurun algılayış biçimi, kısacası bunların karşısındaki duruşu, fantastik anlatıyı diğer olağanüstü öğeli anlatılardan farklı kılar. Örneğin masallardaki olağanüstü kişileri, yaratıkları ve olayları okur daha anlatının başında kabullenir. Bunları başka bir düzlemde cereyan eden olayların bir

⁶ Jean-Louis Backès, Littré'nin bu tanımını ve Hoffmann'a gönderme yapmasını irdeler. Ona göre, Littré, soyut, henüz sınırları belirlenmemiş bir kavramı Hoffmann'ın anlatılarını örnek göstererek somutlaştırmaya çalışmakta, bilinen kavramların yardımıyla bilinmeyişi örnekle açıklama yolunu tutarak sözlük olarak görevini yerine getirmektedir. Backès, fantastik tanımı konusunda, ikinci olarak Todorov'un tanımını ele alır. Todorov'un tanımı sözcüğün tanımı değil, türü belirlemek için diğer türlerle arasındaki sınırları belirleme yolunu tutan, Aristotelisyen bir metotla fantastiği bir tür olarak sınırları belirli, kesin bir yapı olarak ortaya koyma çalışmasıdır. <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/fantastique.html>.

⁷ Joël Malrieu, “Fantastiğin pratikte ve teoride tam olarak bu belirsizlikten hâlâ kurtulmadığını” belirtir. Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Hachette, Paris 1992, s. 17.

⁸ Louis Vax, *L'Art et Littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, 3. é., Paris 1970, s. 7.

anlatısı olarak gerçekliğin dışında tutar. Anlatının kendi iç mantığı ve tutarlı bir bütünlüğü olduğunu bilerek kendi gerçeklik dünyasına uzaklığını kabul eder. Olağanüstü burada bir sürpriz, okurun gerçekliğini sarsan bir olgu değildir. Fantastik anlatıda ise, olağanüstü ya da gerçek dışı okur tarafından kuşkuyla karşılanır. Hatta bizzat anlatıcının kendisi ve kurmacanın kişileri de bu kuşkuyu taşırlar. İşte özel bir tür olarak “fantastik”in anahtar sözcüğü bu “kuşku”dur. Anlatıda doğaüstünün, gerçek dışının kuşkuyla karşılanması söz konusudur. Masallarda bu tür olay ve kişilerin varlığı konusunda kuşkuya gerek duyulmaz; çünkü dinleyici ya da okur, mümkün olmayan bir dünyanın konuğu olduğunu bilir. Oysa fantastik anlatı nedensellik ilkesine, doğa yasalarına göre işleyen bir dünyanın, akla uygun yapısını altüst eden bir bakış açısı getirir. Bu bakış açısı, alışılmış, ortak kabullere dayanan bir gerçekliğe karşı çıkmadır. Dolayısıyla kuşku, endişe ve korku yaratır.

Olağanüstünün gerçeklikle iç içe yaşadığı, doğa olaylarının nedenlerinin akılla, deneyle açıklanamadığı, özellikle doğa bilimlerinin henüz gelişmediği devrelerde bu tür anlatıların gerçekliği sorgulanmıyordu. Eski insanlar, cinlerin, perilerin, hayaletlerin, vampirlerin varlığına inanıyorlar, doğanın o zaman için nedenleri bilinmeyen, anlaşılamayan taraflarını bunlarla açıklıyorlardı. Ne zaman ki bilimsel gelişmeler evrenin işleyiş yasalarını belirlemeye başladı, olağanüstü de sorgulanır oldu. Dolayısıyla fantastik anlatıların içeriğindeki değişimler bilimsel gelişmelere paraleldir.

Dünyanın, gerçekliğin algısının değişmeye başlaması, aklın ve deneysel düşüncenin ilahî kaynaklı açıklamaların yerine geçmesiyle fantastik kavramı mitlerdeki, dinsel anlatılardaki kutsal içeriğini kaybeder. Diğer yandan gerçeklikten tamamen soyutlanmış, belirsiz bir zaman ve mekân içinde gerçekleşen, “bizde varlıkları özel bir sempati uyandırmayan, duygularına, heyecanlarına, kısacası hayatlarına katılmadığımız insan silüetlerinin ve kendiliğinden var olan, açıklanırılığı sorgulanmayan olağanüstünün”⁹ (*merveilleux*) yer aldığı olağanüstü masalları, 19. yüzyılda bir tür olarak gelişen fantastikten ayırmak gerekir. Bu tür fantastik anlatılardaki gerçek dışı ya

⁹ Louis Vax, *L'Art et Littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, 3. é., Paris 1970, s. 5.

da doğaüstü, alıştığımız, içinde yaşadığımız reel dünyanın, bizim gibi yaşayan, hisseden insanların yer aldığı dünyanın içinde birden, açıklanamaz bir biçimde ortaya çıkar.¹⁰ Fantastik, bu reel dünyada, olabilirliğin içindeki bir belirsizlikten, yine bir bilinmeyenden doğar. Bu anlatılarda, doğaüstü, gerçek dışı öğeler, eskiden olduğu gibi “kendiliğinden” bir nitelik taşımaz. Bu tür fantastiğin ortaya çıkışındaki etkenlerin başında, 18. yüzyılda giderek laikleşen bilim, pozitivist dünya görüşü ve Aydınlanma filozoflarının aşırı akılcı söylemlerine karşı oluşan tepkiyi dikkate almak gerekir.¹¹ Bu çağın katı bilimciliğinin yarattığı bu tepki sonucunda, olağanüstü anlatılar nitelik değiştirerek bilinmeyene, tanınmayana karşı duyulan korkuyu geliştirdiler. Çünkü bilimsel ilerleme ne kadar hızlı olsa da, açıklayamadığı bilinmezlikler, endişe kaynakları varlıklarını sürdürüyorlardı. Artık bilimin sınırladığı gerçekliğin kurallarını altüst eden herhangi bir doğaüstü görünümlü olay bir tehdit unsuruna dönüşüyordu. Eski insanların bilinmeyenlerin, açıklanamayan ya da tanımlanamayanların çok olduğu zamanlardaki doğa karşısında geliştirdikleri uyumluluk bozulmuş, başka biçimde söylersek olağanüstüye hayatında açtığı geniş yer hemen hemen yok olmuş, aklın ve determinizmin kuralları karşısında reddedilen olağanüstü, henüz bilinmeyenlerin

¹⁰ Louis Vax, *L'Art et Littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, 3. é., Paris 1970, s. 6.

¹¹ Jean-Luc Steinmetz, bilginin kaynağındaki değişmelerin daha Orta Çağ sonunda kendini gösterdiğine işaret eder: “Orta Çağ sonunda *episteme* yeni bir içerik kazanır. Dünyanın keşfinin (Conquistadorlar) ve beden keşfinin (anatomi) itkiyle çok çeşitli meraklar doğar. ‘[Henüz açıklanamamış olguların tuhaflığı, yanlış anlaşılmış ve gözlemciyi büyük hüsrana uğratan çok sayıda olayı kaydeden sınıflandırma biliminin konusu olur ve bu arada, bu olaylar fantastiğin yarattığı malum kararsızlığın ortaya çıktığını görmenin pek de anormal sayılmayacağı derin bir şaşkınlığın içine gözlemciyi daldırır. (çeviri bana ait)]’ Meraklı kişiler, örnekler ve anekdotlar biriktirir, çoğu kez gerçek bir yazar yeteneğiyle sadece yaradılışın harikalarını değil, kendi başlarından geçmiş mucizeleri de anlatırlar. Romantik yüzyılın fantastikçilerinin alıp kullanmakta duraksamayacakları bir tuhaf olaylar katalogu oluştururlar. Böylece 1560’lar civarında, büyük bir başarı kazanacak olan “İşitilmemiş Öyküler” derlemeleri ortaya çıkar.” Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, PUF, Paris 1990, s. 40; (Hasan Fehmi Nemli’nin, *Fantastik Edebiyat* adlı çevirisinden, Dost Yayınları, Ankara 2006, s. 50) Biz de buradan hareketle, fantastiğin, bir çağın *epistemesindeki* köklü değişikliğe bağlı olarak ortaya çıktığını düşünebiliriz. Yani dünyayı kavrama bilgisinin değiştiği, bilim ve felsefedeki büyük dönüşümlerin yaşandığı, ancak yerli yerine oturmadığı kararsızlık dönemlerinde.

ve tanımlanamayanların varlığını yararlanarak başka bir kılıkta insanın dünyasına yeniden sızmaya başlamıştır. Diğer yandan Swedenborg, Lavater, Mesmer gibi illüministlerin etkisiyle gelişen gizli bilimleri ve parapsikolojiyi bu yeni gerçek dışı edebiyatın oluşumunu etkileyen bir başka gelişme olarak kaydetmelidir.¹²

Fantastiğin yükselişinde bilimciliğe (scienticisime) karşı bu tepki olmasına karşın, bir yandan da, bilimin gelişmesi hayal gücüne yeni açılımlar getiriyordu. Mary Shelley'nin *Frankenstein* (1821)'ı, büyük ölçüde Benjamin Franklin'in elektrik alanında buluşlarından etkilenmiş, yine Villiers de L'Isle-Adam'ın *L'Eve future* (1886) adlı yapıtı Edison'ın elektrikteki teknik buluşlarından esinlenmişti.¹³ Öte yandan, bütün insani bilimlerdeki, eski uygarlıkları (Pompei, Mısır) inceleyen arkeolojideki; biyoloji ve tıp alanındaki; Freud'la başlayan psikanalizdeki gelişmeler sonucunda, insan eskiden olduğundan çok daha karmaşık bir konuma yerleştirilmişti.¹⁴ Bilim ilerledikçe, insan daha karmaşık, daha gizemli yönleriyle beliriyordu. Valery Tritter, psikanaliz çalışmaları sonunda delilik olgusuna verilen eski anlamın değiştiğini, Foucault'nun işaret ettiği gibi, bunun yalnızca bilimsel araştırma konusu değil, insanın kendini tanımasına fırsat verdiğini belirterek: "Delilik, hiçbir vakit fantastik türde olduğu kadar edebiyatı böylesine beslememişti." der.¹⁵ Ayrıca, Freud'un kendisi de analizlerinde açılım sağlamak için insanın çeşitli çehreleriyle kendini dışa vurduğu edebiyatı bir veri alanı olarak benimsemiş; onun bu yönelimi ise psikanalitik eleştirinin doğmasına neden olduğu gibi, psikanaliz çalışmaları da sanatçılara insan ruhunun bilinmezliklerinden esinlenmelerine ve aklın sınırlarında gezinmelerine yol açmıştır. Jensen'in *La Grädiva* (1903)'sı, Stevenson'ın *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (1886)'ı, E. T. A. Hoffmann'ın *L'Homme au sable* (Kum Adam, 1816)'ı psikanaliz çalışmalarında bir veri olarak kullanıldı. Çünkü Freud fantastiği edebiyatta bastırılmış duyguların bir dışa vurumu olarak ele alıyordu.¹⁶

¹² Valérie Tritter, *Le Fantastique*, Ellipses, Paris 2001, s. 7.

¹³ Valérie Tritter, a.g.e., s. 9.

¹⁴ Valérie Tritter, a.g.e., s. 10.

¹⁵ Valérie Tritter, a.g.e., s. 10.

¹⁶ Freud'un bu teorisini *Surnaturel dans le roman* (1952)'da geliştiren Penzolt, fantastiğin tabuları (ensest, kadın ya da erkek homoseksüelliği, tecavüz ya da diğer cinsel sapıklıkları, cinayeti) tema alarak gerçek dışı bir görünüş altında işlediğini ve

Dolayısıyla, buraya kadar verilen bilgiler göz önüne alındığında, fantastik anlatıyı bir bakıma, olağanüstü anlatıların akılcı, bilimci ve profan modern dünya görüşüne bağlı olarak değişmiş biçimi olarak tanımlamak mümkün. Öyleyse modern zamanlarda fantastik, hem içerik, dolayısıyla hem de teknik bakımdan değişmiş, doğaüstü öğeler içeren anlatılardır, denebilir.

Diğer yandan fantastik, günümüzde sinema, müzik, heykel, resim gibi diğer sanat dallarında bazı tür yapıtları nitelemekte de kullanılmaktadır. Özellikle sinemada sınırları oldukça geniş tutulan fantastik türdeki filmlerin ortak özelliği, genel bir söyleyişle doğaüstünü içeriyor olmalarıdır.

Fantastik üzerine çalışan araştırmacıların ortak oldukları önemli bir nokta da, mitolojik dönemlere kadar dayanan olağanüstü ve doğaüstüyü içeren edebiyattan farklı olarak 19. yüzyılda yeni bir tür olma eğilimi gösteren bazı fantastik anlatıların romantizmin tarihiyle bağlantısıdır. Kimi araştırmacılar yeni bir tür olarak fantastiğin ortaya çıkışını 18. yüzyıl sonunda İngiltere ve Fransa'daki Gotik Roman (Roman gothique) ya da Kara Roman (Roman noir) dalgasıyla ilgili görüyor olsalar da, 19. yüzyılda Hoffmann'ın olağanüstü öyküleriyle geleneksel fantastikten ayrılan yeni bir fantastik, genellikle yeni türün başlangıcı olarak kabul edilir. Dinsel ya da batıl folklorik inançlardan kaynaklanan şeytani yaratıkları, vampirleri, kurt adamları, hayaletli şatoları, tekinsiz ıssızlıkları konu alan gotik romandaki bu doğaüstü unsurların günlük gerçekliğin içine girmekle birlikte aşırı sıra dışılık taşıması yeni fantastiği gotik romandan ayırmaktadır. Ayrıca, Hoffmann tarzı yazılmış fantastik anlatı daha çok iç dünyaya yönelik, psikolojik kökenli bir olağanüstülüğe dayanır.¹⁷

Bu anlamda, fantastiğin Avrupa'daki tarihçesine bakıldığında, 18. yüzyıl sonlarına dönmek gerekir. Fransa'da Cazotte (1720-1792), *Le Diable Amoureux (Âşık Şeytan)* adlı fantastik hikâyesiyle bu türün gerçek bir öncüsü olarak görülür. Cazotte, gizemi ve bilinmeyeceklerin olduğunu reddeden realist düşünceyle alay eder. Bu hikâye-

böylece daha katlanılır kıldığını belirtir. (Aktaran: Valérie Tritten, *Le Fantastique*, Ellipses, Paris 2001, s. 15)

¹⁷ Pierres-Georges. Castex, *Le Conte fantastique en France*, Librairie José Corti, 7. è., Paris 1987, s. 8.

siyle, gerçeklikle gizemin arasındaki ara yolda, gerçeğe uygun bir açıklama olabileceği inancı yanında, olağanüstünün varlığını da dışlamayan bir ihtiyat payını saklı tutar. Almanya’da Hoffmann (1776-1822)’in gerçeklik duygularını sarsan anlatılarının başarısı, yukarıda belirtildiği üzere, Avrupa’da fantastiğin gelişmesinde önemli bir adım olmuştur. Fransa’da Hoffmann’ın hayranları Téophile Gautier, Charles Nodier ve Gérard de Nerval’in fantastik anlatıları ile Balzac’ın *La Peau de Chagrin* (Tılsımlı Deri, 1831), *Le Succube* (1833), *Séraphita* (1835) gibi eserleri, Prosper Mérimée’ nin *La Vénus d’Ille* (1837) adlı öyküsü, 1830’lu yılları fantastiğin altın çağı yapmıştır. Amerika’da Edgar Allan Poe’nun *Histoires extraordinaires* (Olağanüstü Öyküler)’i Baudelaire tarafından 1856’da Fransızcaya çevrilererek, psikolojik deneyimlerden hareket eden bir fantastik anlatıyı geliştirmiştir. Bilimsel merak, sarhoşluk, uyuşturucu vb. ile iç içe geçen anlatılar yanında, yüzyılın sonunda yine Maupassant’ın psikolojik temelli hikâyeleri ve *Le Horla* (1887)’sı yayımlandı. Oscar Wilde’in *Le Fantôme de Canterville* (Canterville Hayaleti, 1887), *Le Portrait de Dorian Gray* (Dorian Gray’in Portresi, 1891) ve Henry James’in *Le Tour d’écrou* (Yürek Burgusu) adlı yapıtlar da Anglo-Sakson kültürde yaratılan fantastik anlatılardır.

‘Fantastik’ teriminin tarihçesi ile edebiyatlardaki yerine bu şekilde kısaca değindikten sonra, günümüzde fantastiğin ne olduğunu belirlemeye çalışan birkaç önemli araştırmacının görüşlerine geçebiliriz. Bir tür olarak, 19. yüzyılda ortaya çıkan fantastiğin tanımı konusunda belirsizliklere karşın birbirine yaklaşan ve kabul gören tanımlar, P-G. Castex’in, R. Caillois, L. Vax ve T. Todorov’un tanımlarıdır. Castex, öncelikle ruha bir tedirginlik veren fantastiği, mitolojik anlatılardan ve peri masallarından ayırır. Ona göre fantastik: “Gerçek hayatın sınırları içine gizemin ‘hoşratça’ girişidir; genellikle de şuurun marazi durumlarda, kâbuslarla, sayıklamalarla yarattığı korku ve sıkıntıdan oluşan hayallere bağlıdır.”¹⁸ Roger Caillois’nın tanımı da düşünüş olarak ona benzer: Fantastik “gerçek dünya içinde bir skandal, bir çatlak; tuhaf, alışılmadık olanın ansızın bu dünyaya girişi”ni konu edinir.¹⁹ Louis Vax da aşağı yukarı benzer

¹⁸ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique En France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, Paris 1987, s. 8.

¹⁹ Roger Caillois. *Anthologie de la littérature fantastique*, Gallimard, Paris 1966. s. 8.

bir tanım getirir: “Fantastik anlatı, bizim gerçek dünyamızda yaşayan bizim gibi insanların, birden kendilerini açıklanamaz olanın karşısında bulmasını konu eder.”²⁰ Todorov ise, fantastik tanımına başka bir boyut katar: “Yalnızca doğal yasaları tanıyan bir varlığın, doğaüstü bir olayın ortaya çıkışı karşısında duyduğu kararsızlık.” Todorov’un burada kastettiği kararsızlık, fantastik anlatıda ortaya çıkan fantastik olayların doğaüstüyle mi açıklanacağı, yoksa doğa yasaları içinde bir açıklaması olup olmadığı konusunda duyulan kararsızlıktır. Todorov, fantastiği bu bakımdan, kendi dünyamızın gerçekliği dışındaki bir dünyanın kurgusu olduğunu baştan kabul ettiğimiz olağanüstüden (*merveilleux*), yani cin, peri, dev masallarından ayırdığı gibi, “tekinsiz, tuhaf” sözcüğü ile karşılanabilecek “étrange” dan da ayırır. Bu sonuncusunun, kahramana ya da okura ne kadar tuhaf ya da garip gelse de, fantastik olanın doğal yasalarla açıklanabileceği anlatının sonunda anlaşılır. Todorov’a göre fantastik, işte bu iki anlatı arasında kalan, açıklanamadığı için kahramanda ve okurda kararsızlık yaratan, onu kaynağı belirsiz bir gizem karşısında bırakan akıl dışı, gerçek dışı ya da doğaüstü görünen bir olgudur.²¹

Todorov’un yapısal bir çalışma örneği olan *Fantastik (Introduction à la littérature fantastique)* adlı eserindeki tanım türün sınırlarını oldukça net biçimde belirlemiştir. Ancak, onun çizdiği çerçeve dışında kalan ve fantastik özellikler taşıyan, ne mit, ne masal, ne gotik roman ne bilimkurgu, ne de Latin Amerika’da ortaya çıkan büyülmü gerçeklik kategorisine giren anlatıların ne adla adlandırılacağı konu-

²⁰ Louis Vax, *L’Art et la Littérature fantastiques*, PUF, Paris 1960, s. 6.

²¹ Todorov bunu şu cümlelerle açıklar: “Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytani, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümünden birini benimsemek zorundadır: Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, düş gücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır, işte o zaman gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Şeytan ya bir yanılsamadır, düşsel varlıktır; ya da öteki canlı varlıklar gibi şeytan da gerçekte vardır –az rastlanması koşuluyla. Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz. Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır.” (Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 31).

su bir sorun olarak durmaktadır. Diğer yandan bazı araştırmacılar ise fantastiği bir tür olarak kabul etmiyorlar. Örneğin, Hubert Juin: “Fantastik ne bir tür olarak, ne de bir düşünce kategorisi olarak var oluyor. Fantastik tanımlanamaz, ancak etki altına alır.” der ve bu konuda sözlüklerin de genel olarak fantastiğin ayırıcı niteliklerinden, kendine özgü havası olduğundan söz ettiklerini belirtir.²² Françoise Chatelain bu konuda Paul Aron’un yönetiminde gerçekleştirilmiş *Dictionnaire Littéraire*’deki fantastik tanımındaki “akıl dışı ile gerçek arasında bir belirsizliğin var olmasıyla beliren kendine özgü bir ‘hava’ya; kuşkuya yer verilmesi ve olayların içinde bir anlatıcının bulunmasıyla fantastiği doğuran izlenim”e değinir.²³ Bu tanımın To-dorov’un tanımına çok yaklaştığı ortadadır.

Buraya kadar ortaya konulanlardan anlaşılacağı üzere, okurda, bir biçimde korku, dehşet duyguları ve içinde bulunulan gerçeklik hakkında kuşku uyandırması; akıl dışının gerçekten akıl dışı olup olmadığı konusunda bir sonuca varılamadığı için duyulan kararsızlık ve yine bunun yarattığı tedirginlik bugün de fantastik türün ayırıcı çizgileri olarak belirmektedirler.

Korku ve kuşkuyu da fantastik yazar, belirli bazı durumlardan yararlanarak yaratır: Evrenin gizemi, bilinmezlikleri, doğaüstü görünüm ve yanılsamalar, eski folklorik batıl inançlar, tarihin ve geçmiş uygarlıkların henüz çözülemeyen, açıklanamayan sırları; deliliğin sınırlarında gerçeklik duygusunun yitiminde ortaya çıkan yanılsama ve sanrılar, gerçeklik algısını değiştirerek ya da yok ederek kullanıcı-sına yapay cennetler bağışlayan uyuşturucu ve alkolün etkileri,²⁴

²² Hubert Juin, “Préface” de G. Jacquemin, *Littérature Fantastique*, Paris-Bruxelles, Nathan Labor, 1974, cité par Marc Lits, “Des Fantastiques belges?” *Fantastiques*, no 10 de *Textyles*, Revue des lettres belges de langue française, 1993 içinde. Aktaran, Françoise Chatelain, “Dossier Le Fantastique”.
portail efr(ı nçais: <http://www.restode.cfwb.be.français>

²³ Françoise Chatelain. a.g.m.

²⁴ T. Gautier’nin, E. A. Poe’nun, Lorrain’in kahramanlarını örnek veren Valérie Tritter, yanılsamalara, sanrılara götüren, duyu kayıplarına yol açan bir tür kendinden geçme (*extase*), coşku hâli yaratan bu tür anlatılar için “Yapay cennetler, yapay bir edebiyattan başka bir şey değildir.”, demektedir. Valérie Tritter, *Le Fantastique*, Ellipses, Paris 2001, s. 29.

gerçeklik duygusunun kaybına yol açan rüyalar,²⁵ sanrılara varan gündüz düşleri, insanlığın hafızasında yaşayan bazı ortak arketipler, kaybolmayan mitler... Bunların yanı sıra, ruh çağırma (*spiritizma*) hipnotizma gibi parapsikolojik olgular ve büyü fantastik dünya yaratımında kullanılan başka araçlardır.

Valérie Tritter, “Fantastik, okur üzerinde yarattığı etki ekseninde konumlanmıştır.”²⁶ der. Bu etki de büyük ölçüde korku, kuşku, terdirginlik ve belirsizlik duygularına dayalıdır.

Buna karşılık, fantastiğin kapsadığı alanı genişleten araştırmacılar da var. Örneğin, Luc Gauthier-Boucher, “Réflexions sur le Fantastique (Fantastik Üzerine Düşünceler)” adlı yazısında şunları söyler:

“Hemen hatırlamak gerekir ki fantastik ciddi bir türdür, kavrayışlı ve zeki kafalara hitap eder. Ne vampirleri, hayaletleri çağırarak korkutması, ne de fantezilerle okuru eğlendirmesi söz konusudur. Fantastik, evrenin sınırlarıyla oynayarak düşündürmek ister. Eğer korku uyandırıyorsa, alışık olunduğu üzere düşünülen dünyanın pek de basit olmadığını sezdirmek, kavrayışımızı, içgüdümüzü, önceden kabul edilmiş fikirlerimizi sınayarak ruh dinginliğimizi sarsmak içindir. Fantastik temel olarak, sağlıksız, marazi, kara ve trajik bir edebiyat değildir. Aksine umut taşıyıcıdır, doğaüstü güçlerin var olduğunu düşündürerek, bütün bilimler, sanatlar hatta aşk için yepyeni yollar hayal ettirerek... Bu anlamda fantastik kurtarıcı, mutlak özgürlükçü, hatta başboş bir tür olarak nitelendirilebilir. Zira, bütün ahlaka, dogmalara, bütün baskı sistemlerine meydan okur. Hiçbir şeye, ne iyiye, ne kötüye hizmet eder, sırf kendi için çalışır. Ürkütücü ya da baştan çıkarıcı olduğu zaman, bu özgürlüğünü daha iyi gös-

²⁵ Valérie Tritter, rüya ile uyanıklık arasındaki kararsızlık hâlinin yarattığı etkiyi fantastiğin en üst noktalarından bir olarak görür ve Gautier'nin *La Morte amoureuse*'ünden aldığı şu cümleleri fantastik etki açısından rüyanın kullanımına örnek verir:

“Bu geceden itibaren varlığım sanki bir çeşit ikiye bölündü ve bende biri diğerini tanımayan iki insan ortaya çıktı. Kimi zaman rüyasında her akşam kendisinin bir burjuva olduğu gören bir rahip olduğuma inanıyor. kimi zaman da bir rahip olduğu rüyasını gören bir burjuva olduğumu sanıyordum. Artık rüyada mıyım, uyanık mıyım ayırt edemiyordum ve gerçek nerede başlıyor, neredede bitiyor bilemiyordum. [...] Birbiri içine geçmiş ama birbirine hiç dokunmayan iki spiral, benim bu iki başlı hayatımı çok iyi temsil ediyorlardı.” Valérie Tritter, *Le Fantastique*, Ellipses, Paris 2001, s. 27.

²⁶ Valérie Tritter, a.g.e., s. 34.

termek içindir. Fantastik anarşist bir türdür, bir kargaşa yaratıcısı, sosyal düzenle, sağduyu ile alay eden, adalete bıyık altından gülen bir tür. Bütün bunlara karşın, fantastik önemli bir felsefi kavrama gücüne sahip olan ciddi bir tür olarak kalır. Platon der ki, 'felsefenin kalbinde hayret vardır', öyleyse fantastiğin kalbinde de felsefe vardır. Filozof Karl Jaspers, felsefe tanımında fantastik ve felsefe arasındaki bağlantıyı daha bir açıklıkla bize gösteriyor: 'Hayret, bilgiye ve sorgulamaya yol açar; bilindiğine inanılan şey hakkındaki kuşku da incelemeye ve apaçık doğruluğa götürür; insanın sarsılması ve kaybolmuş olduğu duygusu da insanın kendi üzerinde düşünmesine neden olur.' Fantastik bir olay karşısında kalan her kişinin içsel yolculuğu tam da orada değil mi? Hayret, kuşku, sonra sarsıntı. Fantastik, elektroşok darbelerle ruhu uyandırmaya çalışıyor. Bütün bu nedenlerle, artık sağa sola fantastik etiketi yapıştırmayı bırakmanın ve fantastiği, olağanüstüden (*merveilleux*), büyülü gerçeklikten, gotikten, tekinsizlikten, fantasmatikten, sürrealizmden ve saçmadan (*absurde*) ayırmak gerekir."²⁷

Fantastiğin Borges'teki anlamı ise daha farklıdır. Borges'te fantastik korku entelektüel düzlemde, evreni, uzayı, zamanı ve sonsuzluğu kavramanın olanaksızlığı karşısında duyulan korkuya, metafizik bunalıya dönüşür.²⁸

Sartre ise fantastik konusuna varoluşsal açıdan eğilir ve 20. yüzyılda fantastiğin bir tür olarak değişiminin altını çizen bir tanım yapar:

"Çağdaş hümanizmde yer bulabilmek için fantastik de diğerleri (diğer türler) gibi kendini denetim altına alarak, aşkın (transandantal) gerçekliklerin keşfinden vazgeçecek ve insanlık durumunu yansıtmaya yolunu seçecektir."²⁹

Edebî türlerin yapısında dinamikliğin ve melezleşme eğiliminin başat bir gösterge olduğu çağımızda, fantastik anlatılar da bu dinamizme ve çağın çok değişken ruhuna paralel bir gelişme göstermektedir. Todorov'un çalışmaları gibi, kuramsal, yapısal çözümleyici çalışmaların, bilimsel kategorilerle düşünmenin, bilimsel bakışı daha berraklaştırmak için son derece gerekli olduğu yadsınamaz. Diğer

²⁷ Le Site Web de Luc Gauthier-Boucher, <http://home.ican.net/~galandor/fantasti.htm>.

²⁸ Valérie Triter, *Le Fantastique*, Ellipses, Paris 2001, s. 34.

²⁹ Jean-Paul Sartre, *Critiques littéraires, Situations I*, Gallimard, Paris 1947, s. 153.

yandan düşüncenin durağanlaşmasını kaldıramayan çağımızda ileriye doğru hızla gitmek kaçınılmaz oluyor. Buna zorlayan da sanat eserlerindeki değişimin sürükleyici gücüdür. Joël Malrieu'nün belirttiği üzere bir yapı, bir yazarın hazır bir elbise gibi seçip kullanabileceği bir şey değildir. Çağının zihniyetinin, düşünme biçiminin, inançlarının yarattığı, bizatihi kendisi bir ifade aracı olan şeydir.³⁰

Jean-Luc Steinmetz de, A. Bioy Casares'in *L'Invention de Morel* (1940) adlı kitabından söz ederken fantastik edebiyatın geçirdiği değişime işaret eder:

“Öykücü, hayranlık duyulacak bir beceriye sahip olmanın yanı sıra, edebiyat olgusunu nasıl sorguladığını bize gösterir: Entriğin inanılabilirliğini ve gerçeğin geçerliliğini. Günümüz fantastiğinin önemli bir bölümü kendisine bir zamanlar verilmiş olan stratejik havayı terk ederek yazının oyuna ilişkin yönü - Hoffmann'ın “fantezi”lerinden beri yitirmiş olduğu şey- üzerine yoğunlaşır. Bu görev değişikliği, özgünlüğüne zarar vermek şöyle dursun, aslında ona yeni bir içerik kazandırır. Artık ne şeytana, ne hayaletlere inanılmaktadır. Onlar bir metafor değeri kazanmışlardır. Hayalet olan kahramanın bizzat kendisi (bu yolu [Henri] James açar) bir saçmalığa dönüşmeyip metnin gerçekliğinde gerçekten ortaya çıkıp kaybolabilen şüphelidir.”³¹

Sonuç olarak, fantastik tanımının “sözcük” olarak kapsadığı içermeler göz önüne alındığında birçok anlatının bu tanım içinde yer bulabileceği görülür. Ancak, edebiyat bilimi bir ön tanım yapmak, eğer böyle bir tür varsa ya da daha önce var olup devrini tamamladıysa bile bunu belirtmek ve sınırların nereye kadar uzandığını göstermekle kendini sorumlu tutar. Bu da, kuramcılığı önemli sorularla karşı karşıya bırakıyor. Fantastik edebiyat nerede başlıyor, nerede bitiyor? Hangi tür anlatı ya da yapıtlar bu türe örnek olarak gösterilebilir? Türün anlam çerçevesinin sınırsız genişlemesi araştırmacının işini zorlaştırdığı gibi, türün gözden düşmesine yol açacak olan haklı ya da haksız olarak birçok metnin bu kategoride düşünülmesine neden olmaktadır. Ayrıca bütün hayalî kurguların, ede-

³⁰ Joël Malrieu. *Le Fantastique*, Hachette, Paris 1992, s. 147.

³¹ Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, PUF, Paris 1990, s. 122: (Hasan Fehmi Nemli'nin, *Fantastik Edebiyat* adlı çevirisinden, Dost Yayınları, Ankara 2006, s. 142).

biyatın konu aldığı bütün yanılsamaların, düşsel olanın, fantezi öğelerinin bulunduğu her metnin, kısacası gerçekliğin birebir kopması olmayan her edebî metnin fantastik sayılması tehlikesi doğar ki bu da genel edebiyat ile fantastik edebiyat arasındaki sınırı ihlal eder. Bu noktada, Jean-Louis Backès'in düşüncesine katılmamak mümkün değil. Backès, Todorov'un fantastik tür için yaptığı gibi belirli bir ön tanımdan ve onun içermelerinden hareket etmeyi gerekli bulur. Ancak bu tür tanımlamaların her edebî olguyu kendi başına ele almayı engellemeyeceğini düşünür. Araştırma nesnesine aşamalı olarak yaklaşarak, "ne olduğunu bir ön kabule dayalı olarak değil de, kendi içinde taşıdığı verilerden hareketle keşfetme metodunu (*heuristique*) benimsemenin yerinde olacağını belirtir.³²

Fantastik konusundaki bu açıklamaların ışığında, hem sözcük olarak fantastik kavramının, hem de tür olarak fantastiğin kapsadığı alanın içinde -bu alanın sınırlarının sorunlu olduğunu unutmayarak- Nazlı Eray'ın anlatılarının yerini bulmaya çalışacağız.

³² Jean-Louis Backès, "Le Mot fantastique".
<http://www.vox-poétique.org/sflgc/biblio/fanastique.htm>, s. 7.

1.2 Fantastik ve Nazlı Eray

Hakikat bir deneyimdir ve bunun için insanın kendisi bir çaba göstermelidir. Öğreti bize yolu gösterir, fakat bu yolculuğa bizim yerimize kimse çıkamaz.

Octavio Paz

Ayrıntıları ile çizilen bu çerçeveden bakınca, kitabımızın konusu olan Nazlı Eray'ın anlatıları, Roger Caillois'nın, Louis Vax ya da Tzvetan Todorov'un tanımları içinde bir yer bulamamaktadır. Anlam sınırları ne kadar genişletilirse genişletilsin, birbirinden ne kadar farklı olurlarsa olsun, şimdiye kadar alıntıladığımız tanımların bir ortak noktası var: Fantastik olgunun kuşku uyandırıcılığı ve tedirgin ediciliği. Bu da gerçek dünyanın; varlığını ortak olarak kabul ettiğimiz gerçekliğin alışılan kuralları dışında bir olguyla karşılaşmaktan ve belirli düşünce kalıplarının dışına çıkmak zorunda kalmaktan doğan bir rahatsızlıktır. Eray'ın anlatıları bu rahatsızlığı yaratmaz. Daha başından -ne kadar sorunlu olursa olsun- yukarıdaki fantastiği tür olarak belirlemedeki içermelerden birçoğunun bu anlatılarda yer almadığını görürüz. Diğer yandan, Luc Gauthier-Boucher'nin fantastiği olağanüstüden, büyülu gerçeklikten, gotikten, tekinsizlikten, fantasmatikten, sürrealizmden ve saçmadan ayırmak gerekir." dediği gibi, Nazlı Eray'ın anlatısını yapısı gereği bütün bunların dışında tutmak zorundayız. Ancak Luc Gauthier-Boucher'nin işaret ettiği "fantastik" tanımında, "kuşku" uyandırıcılığın ve "akıl dışı ile gerçek arasındaki belirsizliğin" temel bir öge olması -ki türün en temel özelliğinin bu olduğu konusu araştırmacıların müşterek düşüncesi- Eray'ın anlatısında olmayan bir özelliktir. Kuşkusuz, gerçekte gerçek dışı içi içedir bu anlatılarda ama anlatıdaki gerçek dışı ögeler ve olağanüstü durumlar anlatıcı kişi ya da anlatı kişilerinin ve de örtülü okurun (*narrataire*) sorguladığı, üzerinde durduğu bir durum değildir. Eray'ın kurmaca-anlatılarında doğal olmayan hadiseler doğal kabul edilir. Onun anlatısı bu noktada masalların uyandırdığı izlenimi yaratır. Yazarla sanki baştan yapılmış bir sözleşme uyarınca, onun anlattıklarına, akıl dışı olaylara ya da durumlara kuşkuyla

bakmak, gerçekliğini ya da gerçek dışılığını sorgulamak okurun aklından geçmez. Tıpkı masallar karşısında davranışımızda olduğu gibi. Ancak gündelik hayatın içinde; belirli zaman ve mekânlarda, alıştığımız, paylaştığımız bir hayatın içinde, psikolojik derinlikleri ve yaşantılarıyla capcanlı insanların bulunduğu bu anlatılar masallardan çok da uzak bir konumdadır. Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature Fantastique* (Fantastik Edebiyat) kitabında, *Apuleus'un Altın Eşek'i* ya da diğer adıyla *Başkalaşım*lar adlı anlatısına değindiğinde söyledikleri Nazlı Eray'ın yarattığı olağan dışılığı okurun uzlaşım sal olarak kabul etmesini açıklamak konusunda bize yardım eder:

“Okuyucu, itiraf edelim ki, bir kez başkalaşım uzlaşımını kabul etti mi, artık olağan dışılık duygusuna kapılmaz. Şaşırılmaktan ziyade eğlenir ve yazarın olmayacak duaya nasıl âmin dediğini zevkle izler. Ama romanın başlangıcı bizi doğaüstü alanına sokar, merakımızı kamçılar ve uygun bir inanılrlık çerçevesi oluşturur; zor inanır kişi mantık sınırlarının doğru bir şekilde ortaya konması için orada bulunur.”³³

Nazlı Eray'ın roman ve öyküleri genel olarak ele alınırsa, bu anlatılarda olağanüstüyü yazarın bir biçimde okura kabul ettirdiği görülür. Bundan sonra gerçekleşenlerin kendi içinde bir mantığı, bir inandırıcılığı vardır. Diğer yandan yazarın bu anlatım tarzını bütün eserlerinde (kurmaca olmayanlarda bile) benimsemiş olması, okurla olan bu uzlaşımı devam ettirmesinde önemli bir etkindir. Okur, Nazlı Eray'la; bütünüyle ona özgü, farklı bir dünyaya girmeye hazır olur. Bu kitaplar okunurken, okurun soruları olayların olabirirliğini, gerçekliğini aramak noktasında ortaya çıkmaz. Okur burada, bir başka gerçeklik düzleminden, hayatın gerçekliğine başka merceklerden, başka açılardan, başka bir gözle bakmanın baş döndürücülüğünü yaşar. Yazar iddiasız bir anlatım tutumu içinde -gerçekle gerçek dışı arasında dolaşarak- gündelik kaygıların, alışkanlıkların, küçük mutlulukların, ölüm endişesinin sarmalında yaşayan insanların her birine kendi hayatlarını yakalama, görmeden geçtiklerini görme, farklı görebilme duygusu aşılar.

³³ Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, PUF, Paris 1990, s. 39 (Hasan Fehmi Nemli'nin, *Fantastik Edebiyat* adlı çevirisinden, Dost Yayınları, Ankara 2006, s. 49).

Nazlı Eray'ın anlatılarının, yukarıda söz konusu edilen, akıl ve gerçek dışı olanlar karşısında -anlatının kurmacalığını baştan kabul eden bir anlayışla- kuşkuya yer bırakmayan, tedirginlik, korku duygusu uyandırmayan bir başka kurgulama biçimi olduğu kesindir. Bunun adını koymanın, hemen belli bir kategoriye dâhil etmenin kolay olmadığını biliyoruz. Bu da aslında Nazlı Eray'ın anlatılarının özgünlüğünün, anlatı edebiyatına yeni ve farklı bir katkının varlığını haber verir.

Bu konuda yardımcı olmak istercesine, Todorov da, kitabının sonunda, kendi fantastik tanımını sorgular.³⁴ Burada çıkış noktasını değiştirerek “*fantastiğin kendi işlevi*, yani doğaüstü olayın işlevi üzerine değil de, uyandırdığı tepki üzerine” yönelerek konuyu ele alır:

“Bu konu oldukça ilginçtir, çünkü doğaüstü ve düz anlamda doğaüstünü kullanan masalların edebiyatta her zaman varlığını sürdürdüğünü düşünürsek, fantastiğin görece olarak kısa bir ömrü olmuştur. 18. yüzyılın sonuna doğru Cazotte'la tutarlı bir biçimde ortaya çıkmıştır; bir yüzyıl sonra da Maupassant'ın öyküleri türün estetik açıdan yeterlilik gösteren örnekleri olarak anılacaktır. Başka dönemlerde fantastiğe özgü kararsızlık duygusunu içeren örneklerle rastlarız ama bu kararsızlık duygusunun metinde izlekselleştirilmesi çok özel bir durumdur. Bu kısa solukluluğun bir nedeni var mıdır? Ya da fantastik edebiyat artık bitti mi?”³⁵

Todorov, bu sorudan hareketle edebiyatta gerçeklik konusuna geçerek, “tanımı gereği edebiyat gerçek-düşsel ya da gerçek-gerçek dışı ayrımlarını hesaba katmaz. Hatta edebiyat ve sanat sayesinde bu ayrımın geçerliliğini yitirdiği bile söylenebilir,” der. O zaman sorun, genel edebiyat içinde, fantastiğin gerçeklikle ilgisinde düğümlenmektedir. Todorov'un buna yanıtı ilginçtir: “Duyumsattığı kararsızlık duygusuyla fantastik edebiyat tam da gerçekle gerçek dışı arasındaki kesin karşıtlığı sorgular”.³⁶ Ona göre, fantastik metnin, içer-

³⁴ Bu cümleden itibaren bu kısımda, Todorov'un Fantastik kitabının 160-168 sayfaları arasındaki bölümden yararlanılmıştır. (Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999.)

³⁵ Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 160.

³⁶ Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 161.

diği doğaüstü unsurlara karşılık büyük ölçüde gerçekliğe dayanması, onu diğer olağanüstü anlatılardan ayıran en önemli özelliğidir. Fantastik edebiyatı “pozitivist 19. yüzyılın vicdan rahatsızlığı” olarak gören Todorov, “20. yüzyılda doğaüstü anlatıya ne oldu?” sorusunu sorar ki, artık, kendisinin fantastik edebiyat tanımının bel kemiğini oluşturan “kararsızlık” duygusunun yeni fantastik edebiyatta yeri olmadığı gerçeğiyle karşılaşacaktır. Buna örnek olarak Kafka’nın *Dönüşüm* adlı yapıtını ele alır ve fantastik tür için kendi koyduğu ölçütlerle değerlendirdikten sonra şu sonuca varır:

“Kafka’da doğaüstü olay kararsızlığa yol açmaz, çünkü betimlenen evren baştanbaşa tuhaftır, anlattığı olay kadar anormaldir. Böylece burada, gerçeğin, doğalın, normalin varlığını önce kabul edip sonradan bunlar ihlal eden fantastik edebiyatın sorununu (tersinden) görüyoruz. Ancak Kafka bunu aşmayı başarmıştır. Akıl dışı olanı oyunun parçası olarak ele alır: Çizdiği dünya gerçekle uzak yakın bir ilişkisi olmayan düşsel bir mantığa, hatta bir karabasan mantığına uymaktadır. Okuyucuda belli bir kararsızlık sürse bile, kahramanda asla kararsızlık uyanmaz; önceden saptadığımız türden bir özdeşleşme de mümkün değildir artık. Kafka anlatısı bizim fantastiğin ikinci koşulu olarak adlandırdığımız ve on dokuzuncu yüzyıl örneklerinde özellikle beliren koşuldan uzaklaşır: Metnin içinde beliren kararsızlık duygusundan yoksundur.”³⁷

Todorov böylece, belirli bir tanıma dayandırarak, bir tür olarak sınırlarını çizdiği fantastiğin 19. yüzyılın ürünü, belirli nitelikte anlatılar olduğunu ve Kafka’nın anlatılarıyla bu türün son bulunduğunu işaret etmektedir. 20. yüzyılda edebiyatın geçirdiği evrime değinerek, edebiyatın artık “fantastikleşen insan”ı³⁸ konu aldığını söyleyen Sartre’a gönderme yaparak bu düşüncenin haklılığına imada bulunur. 20. yüzyılın başında oluşan, Kafka’yla başlayan yeni bir edebî tutum, edebiyat ve fantastik arasında farklı dönemlerde farklı biçimlerde ortaya çıkan bir ilişki olduğunu düşündürmektedir. Todorov’un bu noktada vardığı bir sonuç, sorunu başka bir açıdan görme-

³⁷ Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 166.

³⁸ Jean-Paul Sartre, “Aminadab,” *Critiques littéraires (Situations, I)*, Gallimard, Paris 1947, s. 154.

mize neden olur: “Edebiyat ancak gündelik dilin kendi payına çelişki diye adlandırdıklarıyla yaşar. Sözel söyleyişin ötesi, gerçekle gerçek ötesi arasındaki antitezi üstlenir.”³⁹ Bu cümleden hareketle, belki de fantastik anlatının edebiyatın asıl özünü birleştirdiğini söylemek yerinde olacaktır. Tabii ontolojik olarak başka bir düzlemde cereyan eden doğaüstü olay ve yaratıkların yer aldığı bazı tür anlatıları yine de ayrı tutarak.

Bu da bizim çalışmamızda, Nazlı Eray’ın fantastik içinde yerini belirlemeye çalışırken karşılaştığımız tikanıklığı aşmamıza yardım etmektedir. Özellikle, 20. yüzyıl sonunda fantastik unsurlar içeren anlatıların artışına karşılık, ortak noktaların azalması, her biri ayrı yönde ilerleyen çok sayıda farklı anlatı tipleriyle karşılaşılması bu konudaki çalışmalar için gerçekten güçlük oluşturmuyordu.⁴⁰ Şimdi bunları daha özgür bir kavrayışla ve daha geniş perspektiften ele almak, edebiyatın günlük dille çelişkisinden hareketle, gerçeklikten sapmaları içeren fantastik dil ile bağlantısı üzerinde ayrıca durmak gerekmektedir. Kuşkusuz gerçeklikten sapmaları yaratan duygu ve düşüncelerin çağın zihniyetiyle, düşünme biçimiyle, anlatının içinden çıktığı toplumun yapısıyla bağlantısını gözden kaçırmadan. Bu nedenle incelememiz, Nazlı Eray’ın kurgulama biçimini açığa çıkarmaya çalışırken, bu yapıyı yazara kurduran itkinin içeriğini çözümlenmeye yönelik olacaktır.

³⁹ Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 167.

⁴⁰ Pierre Chiron’un fantastik üzerine hazırladığı uzun ve kapsamlı inceleme yazısının sonunda ulaştığı sonuçlar ilginçtir. Chiron, yazısının girişinde kendi fantastik tanımını oluşturma girişiminde başarısızlığa uğradığını belirtir. Çünkü fantastik hiçbir zaman sağlam bir tanıma ulaşamayacak kadar soyut bir kavram olarak kalmaktadır. Sayısız ve çok farklı tanımların ve çok çeşitli yazar gruplarının varlığı bu konunun sınırlarının sonsuzluğunu gösterir. Öyle ki eksiksiz bir tanıma ulaşmak için her bir yazarı her bir eseri özgül biçimde tanımlamak gerekecektir. Fantastik her şeyden önce sanatsal ve edebi bir form olduğunu belirten Chiron, fantastik, öğeleri geleneksel olmayan biçimde ele alarak gerçekliği altüst ettiğini belirtir. Fantastik biçimin hoşla gitme nedenlerine de değinen yazar, bunların başında merak, realiteden uzaklaşma ve kaçış ihtiyacını, heyecanları güçlü biçimde yaşama arzusunu gösterir. Ayrıca korku karşısında cesaretini sınama isteğini. En sonunda, bütün fantastik yapıtların ortak noktasının “gerçek mi, gerçek dışı mı?” şüphesi olduğunu belirtir. (<http://chiron.pierre.free.fr/fantastique.html>)

1.2.1 “Fantastik Gerçekçilik”, “Büyülü Gerçekçilik” ve postmodern tutumlar

Todorov’un ve yukarıda verilen tanımların çoğunluğu modernizmden hareket ederek yapılan tanımlardır.⁴¹ Bir de postmodern bir anlayış içinde oluşan bir fantastikten söz etmek gerekir. Todorov’un tanımladığı, modernizmin paradigmalarından hareketle kabul edilen gerçeklik ile gerçek dışı arasındaki sınırdaki oynayarak okurun zihninde belirsizlik yaratan, ama doğru yanıtı da vermeyen/veremeyen bir fantastiktir. Fiziksel dünyanın, aklın, nedenselliğin ilkelerine göre oluşturulmuş, laik, bütüncü bir dünya görüşünün karşısına dikilen, Caillois’nın dediği gibi bir “skandal” yaratan, irrasyonel, gerçek dışı ve olağanüstü bir durumu anlatan bir edebiyat. Oysa, masallar gibi günümüzün postmodern anlatıları da işin başında kurmaca olduğunu ilan ettikleri gibi, gerçeklik kavramını parçalamak için de irrasyonele, olağanüstüye, saçmaya (*absurde*) başvurmaktan çekinmemektedir. Giderek sanal bir dünyada yaşadığını duyumsayan sanatçı ve hatta sıradan insan için bile gerçeklikle, gerçek dışılık arasındaki sınırlar belirsizleşmeye başlamıştır. Fantas-

⁴¹ Todorov’un, Türkçeye *Fantastik, Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adıyla çevrilmiş olan kitabının *Fantastik Edebiyata Giriş* başlıklı Fransızca baskısının tarihi 1970. Todorov’un edebî bir tür olarak yapısalcı yaklaşımla ele aldığı fantastik edebiyat örnekleri 18. yüzyılın sonunda Fransa’da Cazotte’un *Âşık Şeytan*’ı ile başlayan ve 20. yüzyılın başında Kafka’nın yapıtlarıyla sona eren bir dönem içinde yer alır. Todorov kendi tanımıyla dar bir alanda ve belli bir dönemde ortaya çıktığını kabul ettiği fantastik türü, bu dönemin sonunda sona erdiğini belirtir: “Kafka’yla birlikte genelleştirilmiş bir fantastikle karşı karşıya kalırız: Yapıttaki dünya ve okur bu fantastiğin içinde yer alır.” (Tzvetan Todorov, *Fantastik, Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım* Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 167) Bu noktada Todorov kendi tanımladığı fantastiği klasik olarak adlandırırken, Kafka’nın fantastiğine yeni fantastik der. Ancak, bu bölümden çıkarabildiğimiz, Todorov’un artık bir tür özelliğinde olan fantastikle, Kafka, Blanchot gibi yazarların yazdıklarını fantastik ya da başka bir kategori içinde değil, edebiyatın kendiliği içinde değerlendirmesi dikkat çekicidir. Çünkü artık, bugünün yazarı ya da okuru “gerçek mi, hayal mi kararsızlığını ya da bu iki kavramın katı karşıtlığını yaşamıyor. “...edebiyat tam da bu ayrımı aşmaya, anlamsızlaştırmaya yönelen metindir. (...) “Bu yüzden fantastik, edebiyata sadece bir giriştir, ‘iptidai’ edebiyattır.” (Orhan Koçak, “Sunuş”, T. Todorov, *Fantastik, Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s. 9). Jean-Luc Steinmetz de Kafka’nın eserlerindeki fantastiğin payından söz ederken, “Dava’nın yazarı hiçbir zaman açık açık fantastiğe başvurduğunu ileri sürmemiştir. Edebiyatın mutlaklığına inancı retorik türlerin koyduğu sınırları yıkıyordu.” demektedir. (*La Littérature fantastique*, PUF, Paris 1990, s. 101)

tik artık bu tür bir yaşamanın doğal sonucu olmaktadır.⁴² Nazlı Eray'ın anlatılarını belki de böyle bir bakış açısından değerlendirmek gerekir. Bu konuda, Todorov'un kitabının "Edebiyat ve Fantastik" adlı son bölümünde, *Dönüşüm* adlı kitabından hareket ederek Kafka'daki fantastiği yorumlarken söyledikleri bize ışık tutabilir:

"Bu anlatıyı, önceden geliştirdiğimiz kategorilerle açıklarken geleneksel fantastik öykülerden açık biçimde ayrıldığını görüyoruz. İlkin, tuhaf olay, bir tırmanış gösteren dolaylı bazı yollarla ortaya çıkmıyor, daha ilk tümcede veriliyor. Daha önceki örneklerde fantastik anlatı tümüyle doğal bir olaydan yola çıkarak, doğaüstüne varıyordu. *Dönüşüm* ise doğaüstü bir olaydan yola çıkarak anlatı boyunca giderek doğallaşan bir hava verir olaya, anlatının sonunda ise doğaüstü diye bir şey kalmamıştır geriye. Böylece hiçbir kararsızlığa gerek kalmaz. Duyulmamış olayın algılanmasını hazırlamaya yarayan kararsızlık, fantastik anlatılarda doğaldan doğaüstüne geçişi sağlıyordu. Burada ise bunun ters yönünde bir hareket, açıklanamayan olayı izleyen bir *uyum sağlama* vardır ve doğaüstüden doğala geçişi gösterir. Kararsız kalma ve uyum sağlama, simetrik ve ters yönlü iki süreci göstermektedir. Öte yandan kararsızlık, hatta şaşkınlık duygusunun bulunmamasıyla, doğaüstü öğelerin varlığı, bilinen bir başka türle, masalla karşı karşıya olduğumuz anlamına da gelmez. Masal kendi dünyamızın yasalarından çok farklı bir dünyaya sokar bizi; bu açıdan meydana gelen doğaüstü olaylar kesinlikle kaygı uyandırıcı değildir. Buna karşılık *Dönüşüm*'de şok uyandıran, imkânsız bir olay vardır; ancak çelişkili bir biçimde olabilir bir duruma dönüşür. Bu bakımdan Kafka'nın anlatıları hem masalsı, hem yadırgatıcı türlere girer, görünüşte uzlaşmaz gibi duran iki türün çakışmasıdır. Doğaüstü vardır ancak bizim gözümüzde kabul edilemez bir yanı yoktur." ⁴³

⁴² Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 166'da, Sartre'a gönderme yaparak aslında bu durumu özetliyor: "Sartre'a göre Blanchot ya da Kafka olağan dışı varlıkları anlatmaya çalışmazlar; onlara göre 'Bir tek fantastik nesne vardır, o da insandır. Yalnızca bir yanıyla dünyaya angaje olmuş, dinlerle ya da spiritüalizmle uğraşan insan değil, bütünselliğiyle, doğallığıyla, toplumsallığıyla insan, bir cenaze geçerken tabuta selam veren, kilisede diz çöken, bayrak töreninde uygun adım yürüyen insan'. İşte fantastik varlık tam da bu "normal" insandır; fantastik bir kuraldır artık, istisna değil."

⁴³ Tzvetan Todorov, a.g.e., ss. 164, 165.

Nazlı Eray'ın anlatılarında da Todorov'un sözünü ettiği uyum sağlama vardır. Ancak tuhaflik duygusu uyandıran, yadırgatıcı bir anlatı da değildir. Gerçekliğin içinden, kesinlikle gerçek bir dünyadan fantastik olana, yazarın anlatım biçimine bağlı olarak hiç de yadırgatmayan gidiş dönüşler gerçekleşir. Bu bakımdan Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatıları için "fantastik gerçekçilik" diye bir adlandırma çok da yabana atılmayabilir. Todorov, Kafka'nın anlatılarına alegorik anlam vererek okuma olasılığına da değinmiştir. Kuşkusuz böyle okunduğunda, fantastikten söz etmeye gerek kalmayacaktır. Ancak bunun da imkânsızlığını gösterir: "Metinle ilgili kuşkusuz birçok alegorik yorum yapılabilir; ancak içlerinden herhangi birini onaylayacak açık bir dayanak sunmaz metin. Kafka'yla ilgili olarak genel olarak şöyle denilir: Anlatıları her şeyden önce düz anlamda okunmalıdır. Herhangi bir edebî olay ne kadar gerçekse *Dönüşüm*'de anlatılan olay da o kadar gerçektir."⁴⁴

Bu alıntıdaki, Todorov'un son cümlesi, klasik ve modern edebiyatın gerçeklik algısının tam karşısında olan postmodernizmin yazınsal gerçeklik algısına gönderiyor bizi. Bununla birlikte, bir ayrımı yapmak da zorunlu oluyor: Önce Tanrı merkezli, ardından insan/birey merkezli dünya anlayışı ve ardından sanatın bir "kutsal" olarak algılanışını, şimdi ise "dil"in kendi kendini sürekli var ederek yok eden bir Tanrı'ya dönüştüğünü görüyoruz. Postmodernizmin günümüzde bilinçli bir biçimde "modernizm"in dayatmalarına karşı geliştirdiği, tahrip edici, yapıbozucu biçimler, anlamın parçalanışı hep dilin hükümlerinde kendini gösteriyor. Bunun yanında, popüler olan bir fantastik edebiyatın tırmanışından da söz etmek gerekir. Farklı yazarlarda, farklı kültürlerde farklı yönelimlerle ortaya çıkan bu fantastik biçimleri daha geniş bir yelpazede değerlendirmek gerekecektir. Kategorize edilmeye çalışıldığında ortaya çıkan sonucun çok parçalı, kategorize edilmeye uygun olmadığını söylemek bir kehanet de olmayacak. Postmodernizmle, Batı merkezli düşünüşün dışında, çokkültürlülüğü kabul eden, yerel seslerin duyulmaya başlandığı dünyamızda, bunun verdiği cesaretle, farklı kültürlerin kendi iç seslerini duymaya çalışmaları farklı fantastik edebiyatların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Şimdilik bunları belli kategoriler içinde

⁴⁴ Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 165.

toplamaya çalışmaktansa, ayrı ayrı düşünmek, her birini kendinden hareketle çözümlemeye çalışmak yerinde olacak; bu edebiyat araştırmacısının işini zorlaştırmakla birlikte, her birinin kendine özgü çizgisini gözden kaçırmamaya yarayacaktır.

Örneğin, Latife Tekin, kendi kültürünün iç sesini duyan, yerel fantastiği kullanan bir yazar. Türk edebiyatında, özellikle 1990'lı yıllardan sonra yazılan öykü ve romanlarda fantastiğin dozu artmaya başlamıştır. Bunları Foucault'nun belirlemesine dayanarak daha çok metinlerarası bir yaratma olarak ele almak belki daha yerinde olur.⁴⁵ Oysa, Nazlı Eray'ın anlatılarını, metinler ve sanatlararası beslenmelere çok açık olmakla birlikte, Latife Tekin'den de, yeni kuşak yazarlardan da ayırmak gerekmektedir.

Eray'ın anlatılarında postmodern edebiyata özgü tipik tutumlar dikkati çeker. Bunların başında yazarın roman ve öykülerinin içinde kimi zaman "anlatı zamanı"nı konu alması anlatılarına *üstkurmaca* niteliği verir. Yazarın, hem yazar kimliğiyle hem de anlatı kişisi olarak kurmaca içinde yer alması, anlatının kurmaca olduğunu baştan ilan etmesi de postmodern bir tutumdur. Böyle kurgulanmış bir yapıt, kurmacasının gerçekliğini iddia etmeyen bir yapıt, en başından "fantastik tür"e özgü kararsızlık, belirsizlik hâlinin oluşmasına imkân vermez. Hemen birkaç örnek verecek olursak, "Fantastik Senfoni", "Sıfırdan", "Soyun Nevin Soyun", "Şemsi Bey" gibi öykülerinden ve *Deniz Kenarında Pazartesi*, *Örümceğin Kitabı*, *İmparator Çay Bahçesi* romanlarından söz edebiliriz.

Diğer yandan, romanlarındaki olay örgüsünün karmaşıklığı, çizgisel olmayışı, kısacası anlatının çok parçalı yapısı ve özetlenemez oluşu, klasik roman kurgusallığını ihlal edişi, zaman ve mekân kavramının fiziksel zaman ve mekândan ayrı olması da postmodern anlatıların tipik tutumlarındanıdır.⁴⁶ Ancak, postmodern anlatının doğru/yanlış, iyi/kötü, ahlaki/ahlak dışı, gerçek/gerçek dışı, anlam/anlamsızlık gibi hiçbir norm tanımadığını göstermeye çalışması, buna karşılık dile ve kurguya aşırı önem verışı Nazlı Eray'ın anlatısını postmodern edebiyatın dışına çeker. Zaten, postmodern anlatının değer yıkma ve yapı bozma amacının gerçekleşmesini sağlayan,

⁴⁵ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, Gallimard, Paris 1964, s. 325.

⁴⁶ İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, Ankara 2004, ss. 170, 282.

kurgusu ve dilidir. Eray'ın romanlarının kurgusundaki belirsizlik - daha sonra açıklık getireceğimiz gibi bir özensizliğin değil, belirli bir tutumun sonucudur- yanında, modern dünyanın değerlerini yıkmaya peşinde olmaması, onları postmodern anlatıdan ayırır. Esas fantastik türdeki anlatılarda da, anlatıcı kişiyi ya da okuru ikircimde bırakan belirsizlik, aslında çok iyi hesaplanmış bir kurgunun sonucudur.

Nazlı Eray'ın eserleri genellikle “fantastik gerçekçilik” ya da, daha çok son zamanlarda, “büyülü gerçekçilik” olarak tanımlanmıştır. “Fantastik gerçekçilik” adlandırması çoğunlukla Todorov'un tanımı (ve Caillois, Castex ve Wax'ın tanımları) içinde yer bulamayan, fakat irrasyoneli, olağanüstüyü, gerçekliğin dışına taşmış hayalleri ve fantezileri içeren, kurgulayan yapıtları bu kategoriler içinde değerlendirme çabası olarak düşünülebilir. “Büyülü gerçekçilik” tanımı ise çok daha sorunlu, sınırları belirsiz bir tanımdır. Bu tanımın en rahatlıkla Latin Amerika edebiyatına uygulandığını görüyoruz. Latin Amerika'da, henüz mitlerden, hurafelerden kurtulamamış, uygarlığın, bilimin ürünlerinin dıştan ve toplum buna hazır olmadan geldiği için, bunların karşısında doğaüstü olgular kadar şaşkınlık ve korkuya kapılan ya da yabancıları oldukları çağdaş gelişmeleri kendi inanç dünyaları içinde açıklamaya çalışan, ayrıca Batının sömürgeciliğine karşı çıkan toplumlarının içinden çıkmış anlatılar “büyülü gerçekçilik” olarak tanımlanmaktadır.⁴⁷ Bundan dolayı, eğer “büyülü gerçekçilik”ten yalnızca Latin Amerika edebiyatı kastediliyorsa, Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatılarını bu anlatı kategorisine dâhil etmek bir zorlamadan başka bir şey olamaz. Bu anlamda çağdaş Türk edebiyatında Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ü bu kategoriye en uygun yapıt olarak görünmektedir. Fakat bunun dışında bu tanımın birbirinden farklı kategorilerdeki yapıtları da içine alacak ve birbirleriyle çelişecek biçimde anlamının genişletildiği görülmektedir. Canan Öktemgil Turgut, “büyülü gerçekçilik” tanımının ortaya çıkışını ve bu tanımın yüklü olduğu farklı anlamları aktardığı tez çalışmasında, tanımın bulanıklığı konusunda şunları söylüyor: “Ülkemizde tanımına herhangi bir yerde pek de rastlayamayacağımız, ama içinde doğaüstüne yer veren, folklordan yararlanan hemen her kurmaca metni

⁴⁷ Büyülü Gerçekçilik tanımına getirilen farklı yorumlar konusunda Canan Öktemgil Turgut'un hazırlamış olduğu yüksek lisans tezinde geniş bilgi verilmiştir. [“Latife Tekin'in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik” (basılmamış yüksek lisans tezi) Bilkent Üniversitesi, Ankara 2003].

nitelemek için bir çırpıda yapıştırılan etiketlerden biri olan büyüülü gerçekçilik, edebiyat araştırmacılarının her türlü tanımlama girişimini kolayca başarısızlığa uğratan, buna karşın edebiyatçıları hemen her zaman cezbetmiş olan bir anlatım tarzı olarak özel bir büyüye sahiptir.”⁴⁸ Tez yazarı bu kavramı ilk kullananın Novalis olduğunu, daha sonra, sanat tarihçisi ve eleştirmeni Franz Roh’un resimde “anlatımcılık-sonrası” eserleri nitelemekte kullandığı büyüülü gerçekçiliğin tam bir tanımını yapmadığını, ancak dolaylı olarak dünyasal gerçekleri büyüülü yanlarıyla görmek anlamında kullandığını aktarır. Burada Roh, “büyü” sözcüğünü “gizem” karşıtı olarak kullanmaktadır. Bu terimi edebiyata ilk uygulayan İtalyan yazar ve eleştirmen Massimo Bontempelli’nin, büyüülü gerçekçiliği açıklarken “gerçekliği bütünüyle betimleyebilmek için edebiyatın görevi, gerçek ve düşsel dünyaların bir araya getirildiği bir atmosfer yaratmaktır. Gerçekliğin daha derin bir tabakasını ortaya çıkarabilmek için mitler ve efsaneler imgelem aracılığıyla anlatı sürecinde yer almalıdır.” sözlerini aktaran C. Ö. Turgut’un araştırmasına dâhil ettiği Luis Leal’in tanımı ise farklıdır. Leal’e göre, “büyülü gerçekçilik, fantastik edebiyatla, psikolojik edebiyatla, gerçeküstücü edebiyatla özdeşleştirilemez. Ona göre gerçeküstücülükten farklı olarak büyüülü gerçekçilik rüya motiflerini kullanmaz; fantastik edebiyatta ve bilimkurguda olduğu gibi düşünmüş dünyalar yaratmaz, gerçekliği bozmaz; psikolojik edebiyatta olduğu gibi karakterlerin ruhsal analizini yapmaz, davranışlarının nedenlerini bulmaya çalışmaz. Büyüülü gerçekçilik bir estetik hareket değildir, gerçekliğe karşı alınan bir tavidir. Leal’e göre, büyüülü gerçekçilikte bu tavrın anlamı, günlük gerçekçilikten kaçıp saklanmak için hayalî dünyalar yaratmak değildir. Büyüülü gerçekçilikte yazar, gerçeklikle karşılaşır ve onunla başa çıkmaya, şeylerdeki yaşamdaki ve insanın eylemlerindeki gizemi keşfetmeye uğraşır; (...) Avangard edebiyattan farklı olarak büyüülü gerçekçiliğin bir kaçış edebiyatı olmadığını ileri süren Leal, “büyülü gerçekçilik çevresindeki gerçekçiliği (gerçekçilerin yaptığı gibi) kopyalamaz ya da onu yaralamaz (gerçeküstücülerin yaptığı gibi), fakat şeylerin arkasında nefes alan gizemi yakalamaya uğraşır.” der.⁴⁹ Büyüülü gerçekçilikle ilgili tanımlardan da anlaşılacağı üzere ampirik gerçekliğin dı-

⁴⁸ Canan Öktemgil Turgut, “Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyüülü Gerçekçilik” (basılmamış yüksek lisans tezi) Bilkent Üniversitesi, Ankara 2003, s. 13.

⁴⁹ Canan Öktemgil Turgut, a.g.e., s. 20.

şına kayan anlatıların bir kısmını bu kategoriye dâhil etmek olası görünmektedir. Bununla birlikte, bizim bu çalışmada asıl yapmak istediğimiz Eray'ın yapıtlarındaki gerçek/gerçek dışı öğeler bağlamında ana çizgileri bulmak ve bunları yansıtmada yazarın yarattığı anlatım tekniklerini ve biçimi ortaya koymaya çalışmaktır.

1.2.2 İki yazar: Marcel Aymé'nin *İğreti Surat*'ı ile Nazlı Eray'ın kurmacaları arasında bir tutum benzerliği

Nazlı Eray'ın anlatılarında fantastik öğeleri kullanması, “fantastik etki”⁵⁰ yaratmak; korku, şaşkınlık, tuhaflık, garabet duyguları uyandırarak okuru sarsmak ve onu gerçeğe gerçek dışı arasında sallantıda bırakmak için olmadığını belirtmiştik. Onun anlatılarında, gerçek dışı ya da doğaüstü denilebilecek olay ya da görüntüler ne kadar tuhaf ya da alışılmamış olsa da “gerçek dünyanın tutarlılığını bozan bir saldırı”⁵¹ biçiminde gerçekleşmezler. Bir skandal havası yaratmazlar.⁵² Tıpkı masalların dünyasına girerken olağanüstüyü baştan kabullenmenin verdiği bir emniyetle, Eray'ın düş dünyasına ortak olunur. Bu, yazarla yapılan bir çeşit anlaşma gibidir. Fantastik, bir yandan Nazlı Eray'ın kişilerinin gündelik gerçeğin katılığı, acıları, güçlükleri karşısında sığınılacak bir liman olurken, diğer yandan yazara yeni bir dil, yeni bir anlatım tekniği bağışlar. Anlatımına canlılık ve renklilik katan bu dil ve teknik onu, acıyı ve mutluluğu sıradan olmayan bir dille, çarpıcı bir biçimde verme olanağına kavuşturur. Öykü ve romanlarında asıl hayat sıradan, herkesinki gibidir aslında. Ama bu hayatların düşlere açılan bir kapısı vardır. Her şey mümkündür bu dünyada. Yüzyıllar öncesinin insanları bugünde boy gösterir. Ölüler, dünyanın öbür ucundakiler, her yerde, her zaman diliminde birbirleriyle buluşabilen yaşayan ve yaşamayan insanlar... Başka bedenlere girme, başkalaşım geçirme, bedenden ayrı olarak organların metonimik yaşantıları (parça bütün gibi davranır); zamanın, mekânın ve maddenin nedenselliğinin yok olması; hiçbir fizik yasasının geçerli olmaması; sonsuz bir sınırsızlık içinde at koşturan bir hayal gücünün hayal edebileceği her şey bu kitaplarda yaşanabilir.

⁵⁰ Castex, Caillois ve Todorov'un işaret ettiği anlamda.

⁵¹ Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique En France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, Paris 1987, s. 8.

⁵² Roger Caillois, *Anthologie de la littérature fantastique*, Gallimard, Paris 1966, s. 8.

Ne var ki, asıl fantastik anlatılarda olan belirsizlik, endişe, bunaltı ya da terör havası yaratılmaz.⁵³ Bu tür bir fantastik anlatı tanımına uyan bir öyküye bakılırsa, Eray'inkilerle aradaki ayrılık daha kolaylıkla görülür. Örneğin Maupassant'ın "Hayalet" adlı öyküsünü ele alalım:

Bu öyküde, dostlar arasında bir akşam toplantısında vakit geçirmek için herkesin gerçek bir hikâyeyi anlattığı sırada, seksenli yaşlarda bulunan anlatıcı, Marki de la Tour Samuel de gençliğinde, yaklaşık elli altı yıl önce başından geçen bir olayı anlatır. Marki çok sevdiği bir gençlik arkadaşıyla bir gece rıhtımda karşılaşmıştır. Genç adam sevdiği kadını kaybetmiş, büyük bir üzüntü içindedir. Marki'nden kendisi için bir iyilik yapmasını ister. Sevdiği kadının yaşamış olduğu şatoya, öldüğü odaya gidecek ve onun için çok önemli olan bir evrakı alacaktır. Kendisi duyduğu büyük üzüntüden dolayı o eve, o odaya gidecek cesareti bulamamaktadır. Arkadaşının bu isteğini kabul eden Marki, tek başına, bir bahçıvanın bekçilik ettiği şatoya gider ve genç kadının odasına girer. Arkadaşının tarif ettiği çekmeceyi açıp evrakı ararken hafif bir gürültü duyar. Arkasını döndüğünde, beyaz elbiseli bir kadının yanı başında durduğunu görür. Ölen genç kadındır bu. Korku içinde donmuş olan genç adama bir tarak uzatır, saçları taranmadığı için çok acı çektiğini söyler ve yerlere kadar uzanan saçlarını taramasını ister. Genç adam, bir otomat gibi hayaletin istediğini yaparak onun uzun saçlarını tarar ve örer. Kadın tarağı alarak geldiği kapıdan kaybolur. Adam arkasından kapıya atılır, ancak kapı kilitlidir. Koşarak şatodan çıkar ve evine döner. Uşağıyla, arkadaşına şatodan aldığı evrakı gönderir ve odasına kapanır. Büyük bir panik içindedir, bununla birlikte yaşadıklarının gerçek olmadığını, bir sanrı gördüğünü düşünür. Tam buna inanmak üzereyken ceketinin düğmelerine dolaşmış uzun saç tellerini fark eder. Bu arada uşağı arkadaşına evrakı vermiş ve o da evrakı teslim aldığına dair bir yazı göndermiştir. Birkaç gün sonra arkadaşını olup biteni anlatmak için arayan Marki, onu yerinde bulamaz. Ona, arkadaşının akşam çıktığı ve bir daha dönmediği söylenir. Genç adamın yaptırdığı araştırmalarda ne arkadaşının izi ne

⁵³ Yalnızca Orphée'de bu tür bir fantastiği hatırlatan bir atmosfer vardır. Orphée'nin gizemi, Eurydice'in endişesi, bilinmezlikler, mitin zorladığı bir ölüm düşüncesi vb. vardır bu romanda.

de şatoda bir kadının gizlendiğine dair bir belirti bulunur ve bu olaydan sonra bir daha arkadaşını göremediği gibi, ondan bir haber de alamaz. Yaşadıkları bir sır olarak kalır.

Bu öyküdeki olayın hiçbir açıklaması yoktur. Anlatıcının anlattıklarına göre her şey gerçekliğin içinde gerçekleşmiştir. Bununla birlikte, aklın kurallarına, gerçekliğe, nedenselliğe aykırıdır. Okuru ikilem içinde bırakır. Okur, “ya böyle şey olmaz, adam bir sanrı görmüştür” ya da “uydurulmuş bir hikâye” diye düşünür; ya da en azından böyle şeylerin yaşanmış olacağına, yaşanacağına dair bir kuşkuyla kapılır. Todorov’un dediği “kararsızlık ya da belirsizlik” hâlidir bu. Korku ve endişe yaratan bilinmezliklerle dolu bir dünyaya açılan kapıdır. İçinde yaşanan dünyanın doğal yasalarına aykırıdır, bu nedenle de terör, korku duygusu uyandırır.

Maupassant’ın bu öyküsünde yine de halk inançlarına uygun düşen bir şey var; buna benzer, halk arasında anlatılan hayalet hikâyeleri yok değildir. Bu öykünün, bunlardan farkı “anlatıcı”da düğümlenmektedir. Anlatıcı hem güvenilir, eğitim seviyesi yüksek bir kişidir, hem de fantastik olayın belirsizliğini kabul etmekte, kendisi de bunu açıklayamamaktadır. Maupassant’ın diğer ünlü bir öyküsü *Le Horla*’da ise, kahraman neredeyse ampirik biçimde gerçek dışının gerçekliğin içine sızışını izler. Gerçeğe uygun açıklamalar arar. Onun anlatısında gerçekle, gerçek dışının (akıl dışı ya da doğaüstünün) karşı karşıya gelişinde kesin bir karşıtlık vardır. Fantastik deneyimi yaşayan (anlatıcı/kahraman) bu inanılmaz olay karşısında büyük bir korku ve terör duygusunun altında ezilmektedir. Anlatıcı kişinin bu akıl dışı deneyimleri, öncelikle kendisini, sonra da okuru, onun akli dengesinin bozuk olup olmadığını sorgulamaya götürür. Yazarın biyografisi ise okuru, bu anlatıların, hasta bir muhayyilenin ürünü olduğuna inanmasına yardım edecek bazı veriler sunar. Bununla birlikte, Maupassant’ın anlatısındaki açıklık, kurgusundaki sağlamlık, sorgulamasındaki tutarlılık, anlatıyı saçma diye nitelemekten okuyucuyu uzak tutar.⁵⁴

⁵⁴ Jean-Luc Steinmetz, Maupassant’ın bu öyküsünün bir sistem olarak kurulduğunu, okurun kafasını karıştırmak için ustaca yapılmış, müthiş bir tutarlılığa sahip bir eser olduğunu belirtir. *La Littérature fantastique*, PUF, Paris 1990, s. 90.

Valérie Triter, delilik ve sanatsal yaratma ve fantastik estetik arasındaki ilişkiye değinirken G. de Nerval ile Maupassant’ı örnek gösterir. Her ikisi de tedavi için ruh

Eray ise anlatılarında, hiçbir zaman bu terör, korku ve belirsizlik hâlini yaratmak peşine düşmez. Daha önce de belirttiğimiz gibi, onun anlatıları bu bakımdan masallara [olağanüstü anlatılara (merveilleux)] daha çok benzer. Ancak, bunların masallardan önemli bir farkı vardır. Masallar belirsiz bir geçmişte, belirsiz mekânlarda, belirsiz kişilerin başından geçen olayları anlatır. “Evvel zaman içinde, ülkenin birinde bir ...oduncu, ...bir kral, ...bir genç ...vb. varmış...” gibi. Eray’ın anlatılarında ise gerçek bir yaşam, çoğu zaman günlük gerçeklik, güncel olaylar, belli mekânlar, belirli bir zaman dilimi söz konusudur. Ne var ki, bu her şeyiyle bildik, doğal, aklın kurallarıyla işleyen dünyada, aklın alamayacağı, beklenmedik, sıra dışı, olağanüstü olaylar yaşanır. Bu anlatılarda kahramanlar tıpkı masallarda olduğu gibi dönüşümler geçirebilir, başka bir varlığa dönüşebilir, bir anda mekân değiştirebilir, birçok benzer doğaüstü olayları yaşayabilirler. Zamanda olağanüstü sıçramalar olmakla birlikte, kahramanlar esas olarak bugünde ya da belirli bir geçmiş zamanda yaşarlar. Masallarda olduğu gibi hikâye belirsiz bir geçmiş zamanda yaşanmaz. Mekânlar belli, gerçektir. Kesin çizgilerle çizilmiş bir reel dünyanın merkez olduğu bu anlatılarda yaşanan olağanüstü, yine bazı fantastik anlatılarda olduğu gibi bir sanrı, hasta ya da uyuşturucu kullananlarda rastlanan bir tür düş görme ya da akıl hastalarının, özellikle şizofrenlerin gerçeğe karıştırdıkları hayaller, sanrılar da değildir. Sağlıksız zihinsel sapmalar Eray’ın hiçbir anlatısında olağanüstüye geçiş için araç olarak kullanılmaz. Sağlıklı, normal, çoğu zaman sıradan insanın içinde bulunduğu gerçeklikten düş dünyasına ani sıçramaları vardır.

Doğaüstüyü, gerçeklik ya da akıl dışılığı kapsayan bir anlatının, masal ya da saçmadan ayrılmakla birlikte, fantastik türe özgü korku, endişe duygusunu yaratmaması; ‘gerçek mi, değil mi?’ kararsız-

hekim E. Blanche’in kliniğine yatan bu iki yazarın eserlerini hasta oldukları zamanda yazmadıklarını belirtir. Bununla birlikte bazı fantastik yazılarla delilik arasında bir ilişkinin bulunduğu da işaret eder. Ancak Foucault’dan bir alıntıyla, “Ortada fantastik bir eser varsa, orada delilik yoktur.” düşüncesini benimser. V. Titter, *Le Fantastique*, Ellipses, Paris 2001, s. 31. Maupassant hastalığının tam olarak ortaya çıkışından sonra bir daha yazı yazmamıştır. Nerval ise, klinikte tedavi olup iyileştikten sonra delilik olarak adlandırılan ruhsal deneyimini geriye dönük olarak kitaplaştırmış (Gérard de Nerval, *Aurélia*, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1986, s. 753.).

lığını yaşatmaması ya da fantastik olayın olduğu gibi kabul edilip sorgulanmaması, bütünüyle yazarın, daha doğrusu anlatının anlatıcı kişinin tutumuna bağlıdır. Anlatıcı kişi için gerçekliğin ya da fantastiğin algılanış biçimi okurun da tutumunu, yani algılama biçimini tayin eder. Bu konuda ilginç bir örnek olarak Marcel Aymé'nin *La Belle Image (İğreti Surat)*⁵⁵ adlı romanını verebiliriz. Bu roman, fantastik anlatıda, anlatıcı tutumunun, okuru belirli bir okumaya yönelttiğini doğrulaması açısından önemlidir.

İğreti Surat'ta fantastik, tıpkı Roger Caillois'nın tanımında olduğu gibi, gerçekliğin içinde doğduğu andan itibaren bir skandala dönüşür. Gerçekliğin içinde bir baskın havasında belirir. En azından, romanın kahramanı Raoul için böyledir bu. Küçük bir firma sahibi olan Raoul, bir sabah ithalat izni almak için evraklarıyla ilgili daireye gider. Kendisinden istenen iki adet vesikalık fotoğrafı oradaki bir memura verir. Ancak bir fotoğrafa bir de Raoul'un yüzüne bakan bayan memur, gayet emin bir şekilde, fotoğrafların ona ait olmadığını söyler. Aslında bunlar, Raoul'un kendisine en çok benzeyen fotoğraflarıdır ve Raoul'a göre bir yanlışlık yoktur. Direnmesine karşın, dairedeki herkes fotoğrafların Raoul'a ait olmadığını iddia eder. Çaresizlik içinde kalan adam, bir camda yüzünün yansımasına bakar ve gördüğü yüzü o da kendisinininkine benzetemez. Büyük bir şaşkınlık içinde olmakla birlikte, başına gelene inanamaz, ta ki yolda çok yakın bir arkadaşının kendisini hiç tanımaması üzerine bir vitrin aynasına bakana kadar. Aynada gördüğü yüz kendisine ait değildir. Ürkütücü bir durum karşısında olmasına rağmen, Raoul şaşkınlık, bir ölçüde de panik duygusu yaşamakla birlikte çok çabuk toparlanır. Durumu kabullenerek, başına gelen bu acayip olayı özümlemek ve lehine çevirmek için hemen bir plan yapar. Böylece anlatıcıdaki korku, panik havası fantastik olayın kendisine değil, hayatına getirdiği değişikliklere yönelir: Bu, hiç kimsenin inanmayacağı olayı ne ailesiyle paylaşabilecektir, ne de bir başkasıyla. Ne yapacaktır, nasıl yaşayacak, nasıl çalışacaktır? Gündelik hayatın bu kaygıları, kahramanın karşı karşıya geldiği doğaüstünün korkutuculuğunu örter:

⁵⁵ Bu roman, Nurullah Ataç tarafından çevrilmiş, *İğreti Surat* adıyla, 1955'te Varlık Yayınları arasında çıkmıştır.

“Bizim yazıhanenin bulunduğu binanın önüne geldim, ama artık ne işim vardı benim orada? Girsem, bana kâtiplik eden bayan beni bir yabancı sanıp ona göre karşılardı. İçeri şöyle çekine çekine bakarak geçtim kapının önünden. Borsaya doğru yürüdüm. Demek bu yeni yüz benimle hayatım arasında kör bir duvar gibi dikilecekti. Bunu zaten anlamıştım, biliyordum, ama bir kere de denemiş olmak bana daha iyi duyurdu, kudurmuşu döndürdü beni. İsyan ettim her şeyi bırakmaya, diri diri bir duvar içinde örülmeye razı olamıyordum. Bir insanın kaçamayacağı hiçbir hapisane yoktur, ben de her şeyi göze almaya hazırdım. Ümitsizce de olsa çarpışmaya ihtiyacım vardı. Öfke birdenbire aklımı bilemişti sanki. Gerçi hâlîm hep o hâldi, ama şöyle gizlice olsun eski hayatımı sürdürebilmenin bir çaresini bulacağım gibi geliyordu bana; adımı da, işimi de değiştirmeden, başıma gelenleri de belli etmeden bir müddet daha yaşamanın yolunu arıyordum. Geri döndüm. Yazıhaneye girmeye karar vermişim.”⁵⁶

Anlatıcının bu ruh hâli okuru da etkileyecektir. Oysa, tam tersine, anlatıcı/kahramanın birdenbire ortaya çıkan yeni yüzü ontolojik açıdan ele alınsa, kahramanın bu değişikliğin ruhunda kopardığı fırtınaları, hiçbir yere kaçamayacağı varlığından ürküntüsü dile getirilse, okur bu kez doğrudan fantastik olayın kendisine yönelecek, anlatıcı kişiyle birlikte bu ruh hâlini yaşayacaktı. Oysa Raoul’un bütün dikkati önceden beri sürdürdüğü yaşam kavgasına yönelmiştir. Anıyı eline alıp yeni yüzünü pratik açıdan inceler:

“Değişmenin ne kadara vardığını iyice anlayabilmek için cebimden hüviyet fotoğraflarımdan birini çıkardım. Doğrusu kazanmıştım bu değişmeden: eskisinden çok daha genç, çok daha güzeldim, bir çekicilik vardı yüzümde. Olsa olsa otuzunda bir erkek; ince, şirin bir yüz, bütün çizgilerinden bir kibarlık, bir asalet akıyor; hani hep iyi yemekler yemiş, bolluk içinde, rahat içinde yaşamış, kadınların pek hoşuna giden kimseler vardır, onlarınki gibi hem dolgun, hem kadife gibi yanaklar... Açık tirşe gözlerimin büyüleyici bir tatlılığı vardı; eskiden kara olan saçlarım, kestane rengine çevrilmişti, gördüğüme göre daha da sıklaşmış, daha da yumuşamıştı. Eski yüzümden, hakiki yüzümden bir hal, bir tavır bile kalmamıştı, asıl buna şaşıtm. Hal dediğimiz, tavır dediğimiz şey, düşüncelerimin, duygularımın yüzümüzde belirmesinden başka nedir ki?”⁵⁷

⁵⁶ Marcel Aymé, *İğreti Surat*, Çev. Nurullah Ataç, Varlık Yayınları, İstanbul 1955, s. 19.

⁵⁷ Marcel Aymé, *a.g.e.*, s. 16.

Raoul, daha sonra yeni yüzünü, eskisiyle karşılaştırır ve bu yüzün ardındaki kendi karakterini düşünür, nasıl bir insandı onu anlatır. Yeni yüzüyle farklı bir insan mı olacaktır, farklı davranışlar mı gösterecektir, bunları tahmin etmeye çalışır. Böylece başına gelen o akıl dışı, doğaüstü olay, hayatının içinde bir yer bulmaya, gündelik gerçekliğin içinde, benimsenmeye başlanmış, dolayısıyla ürkütücü-lüğünü yitirerek gerçekliğe uyum göstermiştir.

Bütün bunlarla varmak istediğimiz nokta şudur: Anlatıcının tutumu, duygularının ve düşüncesinin yönelimi, okurun da duygu ve düşüncelerini belirli bir yöne sürükler. Böyle olunca da, bir yazarın elinde korku uyandıran, olabilirliğine inanmakla inanmamak arasında bırakıp kuşku uyandıran bir fantastik olay, 'bir diğerinin bakış açısına bağlı olarak bir komediye, bir drama dönüşebilir. Böylece, korku ve kuşku uyandırıcılığı bir tarafa bırakılmış, nedeni değil, sonuçları önem kazanmış olur. Todorov'un sınırlarını belirttiği fantastik türde, fantastiğin ortaya çıkışında, anlatıcının tutumu ve konunun büyük önemi olduğu konusu üzerinde, esasen, Todorov da önemle durur. "Fantastik öykülerde anlatıcı genellikle 'ben'dir -bu gözlemlenebilir, kolayca doğrulanabilir bir olgudur,"⁵⁸ diyen kuramcı, fantastik olarak nitelendirilen yapıtların tümünün bu kurala uyduğunu belirterek, "kuralın dışında kalan yapıtlar hemen hemen her zaman birçok açıdan fantastikten uzaklaşan yapıtlardır." der.⁵⁹ Fantastik türünün anlatıcısına göre, bir fantastik anlatının olağanüstü fantastik ya da yadırgatıcı fantastiğe yaklaştığından söz eden Todorov,⁶⁰ anlatıcıları "gösterilmeyen anlatıcı" ve "gösterilen anlatıcı" ⁶¹ olarak ikiye ayırır. Buna göre anlatıcının işlevini şöyle belirler:

"Anlatıda gösterilen anlatıcı fantastiğe çok uygundur. Birkaç örnekle görebileceğimiz gibi, kolayca yalan söyleyecek sıradan bir kişiye yeğ tutulur. Aynı şekilde anlatıda gösterilmeyen anlatı-

⁵⁸ Tzvetan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 84.

⁵⁹ Tzvetan Todorov, *a.g.e.*, s. 84.

⁶⁰ Tzvetan Todorov, *a.g.e.*, s. 86. Todorov burada, ister istemez sınırlamaya çalıştığı fantastik türünü, kendi içinde, olağanüstü fantastiğe yaklaşan ya da yadırgatıcı fantastiğe yaklaşan anlatılar olarak sınıflandırıyor.

⁶¹ Todorov "gösterilmeyen anlatıcı" ile, "o", üçüncü tekil kişi anlatıcı ve aynı zamanda olaya tanık olan kişilerden biri olarak öyküde yer almayan anlatıcıyı kastediyor. "Gösterilen anlatıcı" ise, "ben" anlatıcı ya da olayın tanığı olan anlatı kişisi.

ciya da iki nedenle yeğ tutulur. Birincisi, doğaüstü bir olay bize anlatı dışı bir anlatıcı tarafından aktarılsaydı, masalın (olağanüstünün) alanında olurduk: Sözlerinden kuşkulanmamıza gerek kalmazdı, ama fantastikte, bildiğimiz gibi kuşku gereklidir. Masallarda birinci kişinin çok ender kullanılması bir rastlantı değildir (örneğin ne *Binbir Gece Masalları*'nda, ne Perrault, ne Hoffmann masallarında ne de *Vathek*'te bu tür anlatıcı yer alır.) Masalda anlatıcıların gösterilmeye ihtiyacı yoktur, onların doğaüstü dünyaları kuşku uyandırmamalıdır. Fantastik bizi bir ikilem karşısında bırakır: İnanmak ya da inanmamak, hangisi? Masal bu olanaksız birlikteliği, okurun gerçekten inanmadan inanmasını sağlayarak gerçekleştirir. İkinci olarak ve fantastiğin tanımına bağlı olarak, 'anlatan' birinci şahıs, okuyucu ile kişinin özdeşleşmesini en kolay sağlayan şahıs zamiridir, çünkü bilindiği gibi, 'ben' zamiri herkese aittir. Bundan başka, özdeşleşmeyi kolaylaştırmak için anlatıcı hemen hemen her okurun kendi yansısını bulacağı 'normal bir insan' olacaktır. Böylece fantastik olaya giriş en dolaysız yoldan gerçekleşir. ⁶²

Todorov'un yukarıdaki açıklamasında iki önemli husus vardır: Birincisi, masallardaki gösterilmeyen anlatıcının, okurun doğaüstü olaya "gerçekten inanmadan inanmasını sağlamak" gibi "olanaksız bir birlikteliği" gerçekleştirmesi. Fantastik anlatıdaki olayların tanığı, bizler gibi normal bir insan olan "ben-anlatıcı"ya (gösterilen anlatıcı) karşılık, bir sestten ibaret olan masallardaki anlatıcı (gösterilmeyen anlatıcı) bizi bir şeye inandırmaya çalışmaz. Okurla ilgisi olmayan uzak bir dünyanın, başka bir boyutun anlatıcısıdır. Mekanik bir sestir bu. Tonu değişmez. Masal anlatıcısının bu özellikleriyle birlikte, masalın yapısındaki değişmezlerin, türe özgü diğer niteliklerin de olağanüstüyü kabullendirmeyi kolaylaştıran etkileri vardır. Örneğin, masallarda her zaman belirli kişiler, belirli işlevler yer alır.⁶³ Ayrıca, masallardaki anlatı biçiminin de kendine özgü kuralları vardır: Belirli sayılar, belirli nesneler, belirli madenler vb. ile mekanik tekrarlar yer almasının, masal anlatısının kendine ait bir anlatma ritüeli olmasının, masalların dünyasının, bizim dünyamızdan ayrı bir düzleme taşınmasında etken olduğunun da göz ardı edilmemesi gerekir.

⁶² Tvetzan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999, ss. 85, 86.

⁶³ Bkz. V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris 1970; *Masalın Biçimbilimi*, Çev. M. Rifat - S. Rifat, BFS Yayınları, İstanbul 1985.

İkinci önemli husus da, Todorov'un "ben" anlatıcıyla okurun kolayca özdeşleşmesinin, anlatıcının fantastik olay karşısında duyduğu ikilemini, inanıp inanmama arasında kalma duygusunu, yani kuşkusunu da paylaşacağını, anlatıcıyla aynı gerilimi yaşayacağını söylüyor olmasıdır. Bu ne kadar doğruysa, tersi de doğrudur: Eğer okur, anlatıcıya bu derece güven duyuyor ve onunla özdeşleşebiliyorsa, yalnız kuşku ve ikilemi değil, anlatıcının fantastik karşısında alacağı herhangi bir tutumu da aynı kolaylıkla benimseyebilir. O, bu tür bir durumu normal kabul ediyorsa, okur da kabul eder. Bu tamamen anlatıcının fantastik olgu karşısında aldığı tutuma bağlıdır. Kafka'da gerçek dışını doğallaştıran, anlatının sunuluş biçimidir. Nitekim, Marcel Aymé'nin *İğreti Surat (La Belle Image)*'ındaki "ben" anlatıcı Raoul'un tutumu, karşılaştığı inanılmaz fantastik durumu hem okurun kabul etmesine, hem de onun kendi duygularına ortak olmasına yol açıyor. O hâlde kabul etmek gerekir ki, anlatıcının, olayın bizzat tanığı "ben" anlatıcı (gösterilen anlatıcı) olması, anlatıcının okurla özdeşleşmesini sağlayan birincil bir etkidir. Aynı zamanda, bu tür bir anlatıcının fantastik durum ya da olgu karşısındaki duruşu da okurun bu durumu algılama biçimini tayin eden diğer bir etkidir. Anlatıcı kişi kuşku duymuyorsa, herhangi bir nedenle bu kuşku ya da ikileme gerek duymuyorsa, okur da büyük olasılıkla anlatıcıya uyacaktır. Burada okur için önemli olan anlatının amaçının ne olduğudur. Kuşkusuz, okurun ilk sorduğu soru ise bu amacın ne olduğu değildir. Bir anlatıyı okuma eylemi bir uzlaşma dayalıdır. Okur, öncelikle kendini anlatıcının yönlendirmelerine bırakır. Eğer, anlatı bir tutarlılık içinde sürüyorsa, okurun anlatıcı kişiyle özdeşleşmesi gerektiği gibi gerçekleşir. Edebî metinde esas olan bu tutarlılıktır ki, buna da tam yerinde bir açıklama getiren yine Todorov'un kendisidir:

"Edebî metnin tümceleri çoğu kez kesinliyor gibi dursa da, bunlar gerçek kesinlemeler değildir, çünkü temel bir koşulu yerine getirmezler: Doğruluğu sınanma durumunda değildirler. Bir başka deyişle, bir kitap 'Jean odasında yatağın üzerinde uzanmıştı.' gibi bir tümceyle başladığında bunun doğru mu yanlış mı olduğu konusunda bir şey sorma hakkımız yoktur; böyle bir sorunun anlamı yoktur. Edebiyat uzlaşmsal bir dildir ve bu dil içinde doğruluk testi olanaksızdır: Doğru, sözcüklerle, bu sözcüklerin gösterdiği nesneler arasındaki bir ilişkidir; oysa edebiyatta

bu ‘nesneler’ yoktur. Buna karşılık, edebiyat bir geçerlilik ya da iç tutarlılık gerektirir: Eğer aynı sanal yapıtta bir sonraki sayfada Jean’ın odasında yatak bulunmadığı belirtilirse, metin tutarlılık ilkesine uymuyor demektir; bu açıdan tutarlılık bir sorun olarak belirir ve metnin izleksel katmanında yer alır.”⁶⁴

Aynı şekilde, fantastiğin varlığı karşısındaki kuşku, inanma ya da inanmama olgusu da metnin yürüttüğü bir tutarlılık çizgisi içinde, yazarla (anlatıcıyla demek daha doğru) bir uzlaşımaya dayalıdır. Bu da “ben” anlatıcısının söylemindeki samimilik, ikna edicilik gibi retorik özelliklerden daha önemli olarak tutarlı bir bütünlüğün kurulmasına bağlıdır.

Sonuç olarak, Marcel Aymé’nin sözü edilen anlatısındaki fantastik olayın kuşku uyandırıcılığı, anlatıcının tutumu sayesinde arka plana atılmış; okur, karşılaştığı doğaüstü olayın ardından, kahramanın ne yapacağına, uğradığı değişimden sonra hayatla mücadelesini nasıl sürdüreceği konusuna odaklanmıştır. Bu sonuç, Nazlı Eray’ın anlatılarındaki gerçek dışı ya da doğaüstü durumları sorgulamadan kabul edişimizin nedenini; bu anlatılarda fantastik durumun inanılabilirliği konusunun neden bir önemi olmadığını; masallardan çok farklı bir içeriğe sahip oldukları hâlde, tıpkı masallardaki olup bitenleri doğal karşılayışımız gibi bu anlatılardaki olağanüstüyü de aynı rahatlıkla karşılamamızı açıklamada kolaylık sağlayacaktır.

Farklı anlayışlara bağlı olarak fantastik diye nitelendirilen anlatıları daha geniş bir yelpaze içinde toplayabilmek için, hemen hepsinin ortak bir özelliği olması açısından, anlatıcı kişinin ya da anlatıcı kahramanın gerçekliğin içinde ansızın doğaüstü bir olayla karşılaşması ve bunun karşısında herhangi bir tutum geliştirmesini temel alıp daha kapsayıcı bir tanım yapabiliriz. Böylece, yalnızca fantastik olayın yukarıda sözü edilen kuşkuyu yaratması ya da olayın inanılır olup olmadığı konusunda duyulan kararsızlık duygusunu esas alan tanım gereği fantastik türün dışında bırakılmış diğer anlatıları da bu çerçevede içinde değerlendirme ve karşılaştırma fırsatına sahip olabiliriz. Kısacası varlığı konusunda kuşku duyuran, gerçekliğin belli kabbullere dayanan kurallarına aykırı düştüğü için korku, tedirginlik ya-

⁶⁴ Tvetzan Todorov, *Fantastik*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999, ss. 84, 85.

ratan, paniğe neden olan doğaüstü, akıl dışı bir olayın böyleliği kabul edilmekle birlikte, bu tür duygulara kapılmayarak olağanüstüye bu gerçekliğin içinde yer açan anlatılara da bir yer açılmış olur. Bu durumda, Nazlı Eray'ın anlatılarını da bu çerçeve içinde değerlendirmek mümkün olabilir. Ne var ki, bu anlatıları en geniş tanımı içinde fantastik içinde yer alan diğer yapıtlarla mukayese ettiğimizde yine bir sorunla karşılaşırız. Sözü edilen diğer bütün anlatılarda, Nazlı Eray'ın anlatılarında olmayan ortak bir yön var: 19. yüzyılın fantastik anlatıları olsun ya da örneğin, Henri James'in, Kafka'nın, Marcel Aymé'nin, Paul Auster'ın anlatıları olsun, doğaüstü ya da gerçekliğe aykırı bir olay ortaya çıkar ve anlatı onun etrafında gelişir. İlkinde Todorov'un sözünü ettiği kararsızlık duygusu; diğer ikisinde doğaüstü olayın ne olduğu değil, sonuçları, etkisi; Paul Auster'da ise gizemi önemlidir. Bunlarda genellikle doğaüstü tek ve belirli bir olaya bağlı bir gerçek dışı olaylar dizisi ve nedenselliği sorgulansa da bir nedenselliğe dayandırılmaya çalışılan bir olay örgüsü olmasına karşın, Nazlı Eray'ın anlatısı böyle bir kurgulamaya karşı çıkar. Onun anlatılarında, gerçeklikle iç içe, ancak, sürekli değişen düzlemlerde bir gerçek dışılık söz konusudur. Gerçek/gerçek dışı arasında sürekli bir geçiş yaşanır. Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatısında birbirinden farklı doğaüstü olayları yaşayan anlatıcı, çizgisel bir anlatı zamanı içinde yaşamaz. Anlatıcı geçmiş/şimdi/gelecek gibi zaman dilimlerini hiçe sayan bir harekete sahip olarak, zaman içinde sürekli geçişler yaşar ve sürekli kurgusallaşmaya karşı hareket eden bir anlatıyı sürdürür. Bununla birlikte, anlatıyı "saçma (*absurde*)" kategorisine dâhil etmeyen, anlatının sürekliliğini sağlayan başka bir şeydir. Bunlar duyuumsal ve duygusal çağrışımlar ve bellek oyunlarıdır. Bu nedenle, Eray'ın anlatılarında belirli bir olay örgüsünden söz etmek, anlatıyı özetlemek zordur. Yazar belirli bir duyarlık ortamı yaratır ve bunu zengin bir hayal gücüyle besleyerek okurunu peşine takar.⁶⁵

⁶⁵ Füsün Akatlı, ilk iki kitabı üzerine yazdığı yazısında, Nazlı Eray'ın öykü dünyasındaki farklılığı şu cümlelerle dile getirmişti: "Nazlı Eray'ın öykücülüğünün başlıca özelliği, eleştiriyi eksene almayıp öykünün gerilerinde bir yere gizlemesidir. Eleştiri, çözümleme, irdeleme etkinliklerine değil, izlenime, anımsamaya, çağrışıma yaslandırılmış öyküler çoğunlukta bu kitapta. Öyle ki oradan oraya atlamalar, kimi zaman öykünün bütünlüğü içinde ne sağladığı anlaşılamayan ayrıntıları vurgulamalar (...) geri dönüşler, anımsamalar, anımsama içinde çağrışımlar, çağrışımlardan yola çıkan düşsel motifler oluşturuyor Eray'ın öyküleme tekniğini." Füsün Akatlı, "Nazlı Eray", *Bir Pencereden*, Adam Yayınları, İstanbul 1982, s. 140.

Nazlı Eray'ın gerçeklikle, gerçek dışı arasındaki geçişleri yukarıda sözü edilen fantastik etkiyi hafifletmesi açısından farklı bir nitelik taşırlar. Çoğunlukla naif, çocuksu, sıradan bir olay, bir nesne, bir anlık düşünce, bir bakış doğaüstüyü yaratır. Bu geçişin öncesinde olduğu gibi sonrasında da her şey gerçeklik dünyasının yasalarına uyum gösterir. Gerçek dışı, bir kırılma, bir kopma anıdır sadece. Bu fantastiğin tanımında var, ancak, Nazlı Eray'daki farklı bir şeydir. Bir ölü gelir, bu dünyaya dâhil olur ve bu dünyanın kurallarına boyun eğerek yadırgamadan ve yadırganmadan yaşar. Bir memurun çekilen azıdışının yerinden bir adam çıkar, odanın ortasına atlar ve herkes gibi biri olarak algılanır. Evde kalmış Halide'nin kandil simidi paketinden bir koca çıkar kısmetine, paketten çıkıp yere atladığından itibaren gerçek dışı hiçbir yanı kalmaz. Sıradan bir kocanın hayatını yaşamaya başlar. Halide'nin başına gelen bu sıra dışı olaydan sonra yaşadıkları artık dümdüz bir gerçekliktir. Bu geçişleri çocuk oyunlarının mantığına da benzetebiliriz. Çocuk, olmayan bir kapıyı çalar, çaydanlık yerine koyduğu herhangi bir eşyadan misafirlerine çay doldurur. Araçlar gerçek dışı, ama oynananlar gerçek, büyüklerin dünyasının taklididir çoğunlukla.

Nazlı Eray'ın anlatılarında fantastik unsurların önemli ölçüde yer almasına karşın, bu anlatıların bir tür olarak fantastikten de, Todorov'un bunun dışında belirlediği olağanüstü ya da tekinsiz (*étrange*) türlerinden de apayrı bir mekanizmaya sahip oluşu bizim için önemli bir sorundu. Eray'ın bütün anlatılarının ortak bir mekanizmaya göre oluştuğunu görmek, bu anlatıları çözümlemede bir anahtar olabilirdi. Ne klasik anlatım biçimleri, ne postmodern yapılanmalar, ne de fantastik türün anlatım teknikleri Eray'ın anlatılarındaki tekniği açıklayabiliyordu. Sürekli bir akış hâlinde gerçek ve gerçek dışı arasındaki geçişler, bütünlüğün hemen hiç yakalanamayışı, bu anlatıların, bilinçli bir kurgu olmaktan çok bilinç dışında oluştuğu izlenimi veriyordu. Bu, bizi, önce psikanalitik çözümleme arayışına götürdü. Anlatılardaki simgeselliği ve simgelerin özel bir dili olup olmadığını araştırmaya. Bir süre sonra bu tür bir araştırma ve çözümlemenin bir ölçüde esere yönelmekle birlikte asıl yazar üzerinde yoğunlaşmak, onun ruhsal derinliklerine ulaşmaya çalışmaktan öteye gitmeyen ve bizim uzmanlığımızın dışında, özel bir donanım gerek-

tiren bir alan olduğunu fark ederek bundan vazgeçtik. Ayrıca bu yönelimimizin, bizim çok özgün olduğuna inandığımız bu anlatıların oluş tekniği hakkında aydınlatıcı olmayacağını sezinliyorduk. Çünkü, eğer araştırılırsa insan davranışlarının tümünde ve özellikle kendini ifade etmenin başlıca yolu olan sanat yapıtlarının ortaya çıkışında psikolojik dürtülerin büyük öneme sahip olduğu görülür. Diğer yandan, bu anlatılarda arketipik yapılar olup olmadığını düşündük. Bu da aynı sonuca varmamıza neden oldu: Her tür anlatıya uygulanacak bu tür bir çözümleme, bu anlatıların tematik yapısını ve anlatım zenginliklerini aydınlığa çıkarmaya yarayacaktı sadece. Bizim yanıt aradığımız ise, Eray'ın anlatılarını benzersiz biçimde kendine özgü kılan öz ve tekniğin ne olduğu sorusuydu. Bununla birlikte, psikanaliz alanına girmek bize çok önemli bir yarar sağladı. Psikanalitikte rüyaların tartışılmaz yeri, rüya ve yapısı üzerinde düşünmemize neden oldu ve böylece, bize, aradığımız anahtarı da rüyalar getirdi: Eray'ın hemen bütün anlatılarını yöneten mekanizmanın rüyaların mekanizmasıyla şaşırtıcı benzerliği yolumuzu aydınlattı. Eray'da yazma süreci sanki bir rüya görme süreci gibiydi. Çalışmamız ilerledikçe, bu konuya açıklık getireceğimize inanıyoruz. Ancak, şimdiden bu anlatıları biçimlendiren rüya mekanizmasını "rüya formu" olarak adlandırıp özellikleri üzerinde duracağız. Kuşkusuz, Nazlı Eray'ın anlatıları gece ya da gündüz gördüğümüz rüyaların anlatıldığı (nakledildiği) anlatılar hiç değildir. Bunu şimdiden belirtmekte yarar var.

İKİNCİ BÖLÜM

**Nazlı Eray’da Özgün Bir Anlatım:
“Rüya Formu”**

2.1 Rüya ve fantastik

Rüyalar ilk insanlardan beri insanoğlunu meşgul eden, üzerine çok çeşitli anlamlar yüklenen, insan zihninin önemli bir faaliyeti. İnsanın gerçekliğinin önemli bir parçası. Nasıl ve neden rüya görüldüğü, rüyaların işlevi bilim adamlarını da çok uğraştıran bir konu olmuştur. Fakat modern dünyada, “rüya”nın psikolojideki öneminin anlaşılması asıl geçen yüzyılda, Freud’un çalışmaları ile başladı. Psikanalitik çözümlemede başlıca araç olarak kullandığı rüyalar üzerine, kendi zamanına kadar yapılan bütün bilimsel çalışmalara eleştirel bakış açısıyla değindiği *Düşlerin Yorumu* kitabında Freud, rüyaların işlevi konusunda kendi kuramını ortaya koymuştur. Freud’un ayrıca sanatta yaratıcılık ile bilinçaltı ve rüya arasında kurduğu ilişki, onun bu konuya eğilmesine, psikanaliz yöntemiyle sanat eserlerine yaklaşmasına neden olmuştur.

Diğer yandan masallar, mitoslar ve fantastik edebiyatla rüyalar arasındaki ilişki de bilim adamlarının üzerinde durduğu diğer bir konudur.¹ Rüyalar üzerine bilimsel çalışmalar, bize, rüya mekanizması ile Eray’ın anlatılarının tekniği arasındaki benzerliği görmemizde ve yaptığımız çözümlemede büyük güç vermiştir. Bununla birlikte, bu anlatılara psikanalitik eleştiri açısından bakmaya kalkışmadık. Kuşkusuz bu, böyle bir çalışmanın yapılamayacağı anlamına gelmez. Bu konuda yeterli donanıma sahip araştırmacılar için Nazlı Eray’ın anlatıları verimli bir araştırma alanı olabilir. Ancak, bizim öncelikle yapmak istediğimiz, -psikanalizin izin verdiği ölçüde, psikanalizden de yararlanarak- bu anlatıların bilinen fantastik kurgulamalar dışında bambaşka bir yapısı olduğunu ortaya koymaktır.

2.1.1 Rüya mekanizması ve Nazlı Eray anlatıları

Eray’ın anlatılarındaki en temel, en değişmez olarak görülen yapıya “rüya formu” dememizin nedeni, aslında bunun gerçek rüya ile farkına işaret etmektir. Çünkü Otto Rank’ın belirttiği gibi “uyku

¹ Bkz. Erich Fromm, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, Arıtan Yayınevi, İstanbul 1990; Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, “Freud’un Rüya Kuramı ve Sonraki Gelişmeler” (VI. Bölüm), İthaki Yayınları, İstanbul 2004.

rüyanın koşulu” ise, gündüz rüyaları kavramını da ayrı tutarak, Eray’ın anlatısının gerçek rüya ile bir biçim ve işleyiş benzerliğinden söz edebiliriz ancak. Bizim özellikle üzerinde durmak istediğimiz de budur. “Tam olarak detayları anlaşılmayan mekanizmalar sayesinde beyinde, bilinç düzeyinden çok farklı bir düzeyde sesli, görüntülü ve duygu dolu imajlar oluş[ması]”² biçiminde tanımlanan rüyanın yapısı, rüya mekanizması üzerine Pierre Jaccard’ın şu söyledikleri bir bakıma, bizim tezimizi açıklamaya yardım edecek niteliktedir:

“Rüya bir tiyatro oyunu gibi düzenlenmiştir, üç ya da dört perde. Üç birlik kuralına uygun olarak cereyan eder: Zaman, mekân ve olay. Birinci perdede yer ve zaman belirlenir. İkinci perdede karmaşa (olay) sergilenir, üçüncü perdede olayın, karmaşanın, engel ya da sıkıntının en yüksek düzeye çıkışı söz konusudur. En son çözüm gelir, ama genellikle rüyalarda çözüm yoktur. Bilinçaltının bir yasaklaması, moral ya da sosyal sansür ya da ‘üst-ben’in sert bir baskısı (*refoulement*) rüyayı yumurtası içinde ezer.

[...] Rüyalarımızda duygularımız somut şekillere dönüşerek ifade edilebilir. Transferler, yer değiştirmeler, bazı soyut kavramların günlük hayatta sembollerle ifade edilmesi gibi rüyada da bu tür sembolizasyonlara yer verilmesi, yoğunlaştırma, öz, özet hâle getirme rüyanın işleyiş özelliklerindendir. Benzerlik ve zıtlıkların götürdüğü çağrışımlar da böyledir.”³

Uykuda görülen rüyaya benzemelerinden yola çıkarak, Nazlı Eray’ın anlatılarının bir anlamda gündüz rüyası ya da fantezi(düşlem)lere dayanarak oluşturulduğunu kabul edip de neden çok daha kolay bir karşılık olabilecek olan fantezi tanımlamasından kaçınıyoruz? Öncelikle düş (rüya), fantezi ve fantastik kavramlarının birçok noktada kesiştiklerini belirtmemiz gerekir. Rüyalar da fantastik anlatılardaki, masal ve mitoslardaki olağanüstü, gerçek dışı motifleri içerir. Fanteziler için de aynı şey söz konusudur. Ayrıca, fanteziler de rüyalar gibi birtakım ruhsal dürtülerin itkisiyle kurulurlar. Bu nedenle, bütün fantastik anlatılar, fanteziler, rüya anlatıları (*récit*

² Ferda Şenel, “Rüyalar”, *Bilim ve Teknik*, Tübitak, C. 37, s. 444, Kasım 2004. s. 41.

³ Pierre Jaccard, “Mécanisme et structure du rêve”, *L’Inconscient, Le Rêves, Les Complexes*, ss. 93-99.

onirique), arasında iç içe geçmeler, kesişmeler vardır. Diğer yandan, Freud’la mitosların ve masalların ruhbilimi ile bağları ortaya çıkarılmıştır. Fantezi konusuna gelince, Freud, fantezi(düşlem)nin insanın ruhsal etkinliklerinden biri olduğunu belirtir. “Sanatçı ve Düşlem” adlı yazısında sanatın, yetişkinde bir çocuğun oyununun yerini tutan bir eylem sonucu ortaya çıktığını ileri sürer. “Çocuklar,” der Freud, “oynadıkları oyunlarla kendilerine özgü bir dünya yaratır; daha yerinde bir deyişle, yaşadığı dünyanın nesnelerini kendi beğenisine uygun olarak kurduğu yeni bir düzen içine yerleştirir, böylece tıpkı bir sanatçı gibi davranır.”⁴ Freud, yetişkin insanda “oyun”un yerini zamanla, “düşlem(fantezi/gündüz düşleri)in” aldığını söyler. Çocukta oyun-gerçek karşıtlığı bir sorun yaratmadığı hâlde, yetişkin, gerçek dünyanın dışına çıkmayı çocuksu bulur ve bundan utanır. Bu yüzden de düşlemlerini gizler. Çoğu insan hayal kurmakla birlikte bu pek bilinmez, üzerinde de durulmaz.⁵ “Sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak, bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak, realiteden kesin sınırlarla ayırır onu.”⁶ Freud, gündüz düşleri ya da düşlem(fantezi)lere dayanarak sanatçının yarattığı dünyanın tıpkı düşlerdeki gibi isteklerin doyurulması amacına bağlı olduğunu belirtir. Düşlemlerin gece düşleriyle ortak yanının bu olmasına karşın, Freud’un verdiği örnekten⁷ anlaşıldığına göre, gece düşlerinde, yani uykuda bilincin baskısı azaldığından arzularımız daha cesurca kendini göstermektedir. Bununla birlikte, yine de sansür mekanizmasının işlemesi yüzünden arzu ve duygular kılık değiştirmekte ve sembollerde ifadesini bulmaktadır. Gündüz düşlerinde bilinç uyanıktır ve mantığa uygun bir düzen vardır. Ancak, sanatçı da bilinçli arzularında ya çocuksu görüleceğinden ya da toplumsal kurallara uygun olmayan tarafları olduğundan, fantezilerini dışa vururken bazı kılık değiştirmelere, sembollere başvurur. Gündüz düşlerinde de gerçek dışı, doğaüstü, akıl dışı taraflar bulunabilir. Bu, sanatçının tasarrufundadır. Bu çerçevede fan-

⁴ Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal, Bozak Yayınları, İstanbul 1979, s. 194.

⁵ Sigmund Freud, *a.g.e.*, s. 195.

⁶ Sigmund Freud, *a.g.e.*, s. 194.

⁷ Sigmund Freud, *a.g.e.*, s. 198.

tastik kurgulamalar da bir çeşit gündüz düşleridir. Bütün bu sayılanları gerçekliğe yakınlığı bakımından derecelendirmek mümkün olabilir. Nazlı Eray'ın anlatıları da gündüz düşleri olarak algılanabilir. Ancak Nazlı Eray'ın anlatısını gündüz düşlerinden ayıran kurgulama yöntemidir. Uyanık bilincin, yani formel mantığın işlemediği, daha açık söyleyişle, bir çekilip bir ortaya çıktığı, kendine özgü başka bir mantığın sağladığı bir bütünlüğün olduğu bu anlatılar daha çok gece düşlerine, yani rüyalara benzerler. Gündüz düşlerinde, düşleyen gerçek dışı alanlara atılsa da düşlerini bilinçli ve formel mantığa uygun bir düzene koyar.⁸ Nazlı Eray'ın anlatılarında ise bilincin geriye çekildiği, düz mantığın rol oynamadığı bir akış, âdeta anlatıyı kendi hâline, rastlantısal olana bırakış söz konusudur. Eray, çoğu zaman anlatısını bir rüyanın oluşumuna benzer biçimde seyyal, bir kendiliğindenlik havası içinde kurguladığı gibi, kimi zaman da doğrudan bir rüya anlatısına dönüştürür.⁹

Schleiermacher'e göre uyanıklık hâlini belirleyen, düşünce etkinliğinin imgelerle değil, kavramlarla ortaya çıkmasıdır. Düşler ise te-

⁸ "Freud'un kuramında, rüyaların istek gerçekleştirmeye mi yöneldiği yoksa bir deneyimi değişik biçimde ifade etmeye yönelik zihin durumu mu olduğu noktasında bir çatışma vardır. Belirli edebiyat metinlerinin nasıl işlev kazandığını anlamak için rüyalarındaki çatışmadan çıkmak iyi bir başlangıç noktası oluşturacaktır. Rüya tek bir istekten değil, çeşitli bakımdan birbirine bağlanan çağrışımlar, düşünceler ve imgelerden oluşan bir sistemdir; bu sistem kendisini tuhaf ve umulmadık biçimlerde ifade eder. Freud rüyanın arkasında tek bir istek olduğunu keşfettiğini düşünmüştür. Ancak keşfettiği şey, rüyayı motive eden düşüncelerin, Freud'un yöntemiyle analiz edildiği zaman, tek bir kaynak ve istek illüzyonu yaratacak biçimde bağlantı içinde olduklarıdır. Rüyalar başka yöntemlerle ele alındıklarında başka anlamlar vereceklerdir (Skura, 147). Gündüz düşleri tanınabilir bir gerçekliği, fantezilerse tanınabilir psişik bir gerçekliği ifade eder. Buna karşılık rüyalar tanınabilir bir gerçekliği değil, o gerçekliğin kodlanmış bir versiyonunu oluşturur. Bu üç oluşumu birbirinden ayıran, malzemelerini nasıl ifade ettikleridir (Skura, 126) [Aktaran Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul 2004, s. 120.]

Burada bizi ilgilendiren gündüz düşleri, fanteziler ve rüyaların malzemelerini ifade etmede farklı oluşlarıdır. Bizim bu çalışmada amacımız, Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatılarının biçimsel olarak benzediği rüyaların gizil ya da açık içeriklerini incelemek değildir. Anlatılarına rüya formu vererek neler gerçekleştirdiğidir.

⁹ Ancak bu, gece rüyasının uyanıldıktan sonra birine aktarımı biçimi de değildir. Bu yola çok az başvurmakla birlikte, bazı anlatılarının sonunda kahramanın bir rüya gördüğü ortaya çıkar. "Düş İnsanları: Sen ve Ben", *Kuş Kafesindeki Tenor*, ss. 99-104.

mel olarak imgelerle düşünürler.¹⁰ Nazlı Eray'ın anlatıları ise bir gece düşü değildir, ancak tıpkı onların mantığına göre, çoğunlukla da imgelerle ilerler. Ancak bunun anlatı biçimine getirilmesi aşamasında yazar, rüyaların imgelerle düşünürken sembollerle yaptığı yoğunlaştırmayı, yani birbirinin üzerine yığılan anlam katmanlarını açma, genişletme yolunu seçer. Genellikle görsel anlatım araçlarını kullanıyor olsa da, son derece hızlı zaman ve mekân değiştirmelerine yer verse de ve rüyanın çağrışım yasalarına uysa da, deyim yerindeyse, rüyaların kompakt yapısını, o bir tek ana duyguya hizmet eden üst üste yığılmış sahnelerini açmak zorundadır. Bilinci de tam bu noktada devreye girer. Bu sahneler arasında ya da rüyanın olay örgüsünde nedensellik yasası olmadığı gibi Nazlı Eray'ın anlatılarında da günlük gerçekliği yansıtan parçaların dışında nedensellik yoktur. Yine rüyalarındaki düşüncelerin yer değiştirmesi ya da kılık değiştirmesine karşın duyguların değişmeden kalması¹¹ olgusuna uygun olarak bu anlatılarda da hâkim olan duygulardır. Rüyaların sonunda uyanıldığında olduğu gibi, Eray'ın anlatıları okunup bitirildiğinde de bilinçte bir kavramlar zinciri değil, bir duygu tortusu kalır.

Freud rüyaların başlıca üç özelliğini ele alır:

1. “Düşler hemen önceki günün izlenimlerini açıkça yeğlerler. [...]
2. Seçimlerini uyanıklık belleğimizden farklı ilkelere göre yaparlar çünkü temel ve önemli olanı değil, ikinci planda ve ayımsanmamış olanları anımsarlar.
3. Çocukluğumuzun en erken izlenimleri emirlerindedir ve hatta yaşamımızın o döneminden bize önemsiz gelen ve uyanıklık hâlimizde çok uzun zamandır unutulmuş olduğuna inandığımız ayrıntıları getirirler.”¹²

Freud, “düşlerin malzeme seçiminde gösterdikleri tüm bu gariplikler, kuşkusuz, daha önceki yazarlar tarafından yalnızca görünen

¹⁰ Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I*, Çev. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, 3. b., İstanbul 2001, s. 101.

¹¹ Sigmund Freud, *a.g.e.*, s. 188.

¹² Sigmund Freud, *a.g.e.*, ss. 212-213.

içerikleriyle bağlantılı olarak incelenmiştir.” der.¹³ Freud’a göre düşlerin bir görünen içerikleri, bir de gizli içerikleri vardır (*manifest-latent*).¹⁴ Rüyaların yukarıda belirtilen üç özelliği açısından baktığımızda Eray’ın anlatılarındaki malzemenin de yakın bir geçmişte edilen izlenimlerin yanında, daha uzak geçmişten anılar, özellikle çocukluk anıları olduğunu görürüz. Öykülerin ve romanlarının çoğunda ortak, yani aynı kişi olduğu izlenimi veren anlatıcı/kahraman sık sık çocukluğuna döner. Anlatıcının aile çevresinin yakın kişileri bu anlatılarda sıklıkla yer aldığı gibi, ona pek de yakın olmayan, uzak, silik kişiler, onlar hakkında önemsiz bilgiler, ayrıntılar bazı anlatılarda önem kazanır, bu kişiler önemli roller üstlenirler.¹⁵

Yazma süreci Eray’da bir tür uyku hâlini andırır. Yazar, uyuyan bir insanın avantajlarından yararlanır. Uykuda tamamen içine kapanarak, toplumla bütün ilgisini keserek yalnızca kendi “ben”ine dönen insanın rüyalarındaki tek konu, rüyalarının merkezi kendisidir. Erich Fromm, “Uykunun bir tane görevi vardır, o da kendimizi tanımaktır.” der.¹⁶ Eray’da kendini tanımak arzusu onu benliğinin

¹³ Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I*, Çev. Emre Kapkın, Payel Yayınevi, 3. b., İstanbul 2001, s. 213.

¹⁴ Bizim bu çalışmada yapacağımız, birer rüya gibi düşünersek, anlatıların görünen (*manifest*) içeriklerini incelemektir.

¹⁵ Freud, böyle çocukluk anılarına dayanan bir anlatıya analitik yaklaştığında, çoğun üç aşamalı cinsellik dönemine (oral, anal, fallik) ait olguları simgesel yapıyı çözerek bulgular. Bu yaklaşım, baştan da belirttiğimiz gibi, bizim yalnızca, Eray’ın anlatısı ile gerçek rüya arasında mekanizma olarak koşutluğu ortaya koymaya çalıştığımızdan, konumuz dışında kalmaktadır.

Macit Balık, “Nazlı Eray’ın Öykülerinde Düş, Düşlem ve Gerçeklik” adlı yüksek lisans tezinde, Nazlı Eray’ın öykülerine psikanalitik yönden yaklaşmıştır. Tez yazarı, tezin “Giriş”inde bu yaklaşımının nedenlerini şöyle belirtmiştir: “Nazlı Eray’ın düşsellğe yaslanan öyküleri psikanalitik okuma için yeterli düzeyde malzemeye sahiptir. Özellikle Freud’un rüyaların “bir istek doyurmayı temsil ettiği biçimindeki görüşü”nün düş kuramının temelini oluşturması çalışmamızın düşle ilgili bölümlerini psikanalitik değerlendirmelere tabi tutmamızı gerektirmiştir. Çünkü Eray düşlerini, gerçekleşmesi istenen fakat imkânsız olayların gerçekleşmesi uğruna kullanır. Rüya motiflerinin görünür ve gizli içerikleriyle yazarın kahramanları üzerinden ifade ettiği ruhsal gerçeklik ve eserini kotarmadaki dürtüsel etkenler ortaya çıkarılarak imgelem dünyasının art alanındaki devitkenler tespit edilmeye çalışılmıştır.” Macit Balık, “Nazlı Eray’ın Öykülerinde Düş, Düşlem ve Gerçeklik,” (basılmamış yüksek lisans tezi), Van 2005, s. 4.

¹⁶ Erich Fromm, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, Arıtan Yayınevi, İstanbul 1990, s. 47.

derinliklerine sürükler. Sanıyoruz ki, her gün yaşadıkları, yaşamdan aldığı yepyeni izlenimler bütün geçmişi, anıları ve hayalleri, gelecekte beklentileriyle iç içe geçerek bir yumak hâline geldikten sonra, yazar bir uyku hâline girer gibi yazma sürecine giriyor.¹⁷ Toplumun baskısının, sorumluluklarının kalktığı, gündelik hayatın ve aklın “gürültüsünün”¹⁸ sustuğu, yalnızca kendi varlığıyla baş başa kaldığı bir yazma ortamı yaratıyor kendine. Zaman ve mekân, nedensellik ortadan kalkıyor ve bilinç dışı bir akış başlıyor. Bu yazıları çağrışımlar yönetir, tıpkı rüyalarda olduğu gibi. Bize fantastik olarak görünen şey ise, Eray’ın yazma süreci içinde, bilincin bir biçimde geri çekilmesiyle oluşmaktadır.

Nazlı Eray, anlatılarının eksenine koyduğu bu yapıyı fanteziyle zenginleştirip gerçekliğin anlatısal örgüsü içine yerleştirmiştir. Nazlı Eray’ın anlatılarında bu yüzden fantezinin de önemli yeri vardır. Bizim “rüya formu” diye adlandırdığımız yazma sürecinde, “rüya anlatı” akışında kopmalar olduğunda, anlatıyı sürdüren yine düşsel nitelikli ama tam bilinçli olan kurgulamalar, yani fantezilerdir. Fantezi

¹⁷ Eray’ın romanlarının sonunda genellikle kitabın ne kadar bir süre içinde yazıldığı belirtilir. Hemen hemen bütün roman ve kitaplarını şaşılacak kadar kısa bir süre içinde yazmış olması, yazma dönemlerinin onda, tamamen kitaba odaklandığı - uyanıkken- REM uykusuna geçer gibi bir çeşit rüya hâline girdiği dönemler olduğunu düşündürüyor. Yazarın genellikle başlangıç ve bitişini belirterek romanlarının sonunda verdiği yazılış tarihleri aşağıda gösterilmiştir:

Pasifik Günleri (23 Şubat-14 Mart 1979, Ankara)

Deniz Kenarında Pazartesi (11 Eylül-30 Eylül)

Ay Falcısı (14 Eylül-30 Eylül 1992, Ankara)

Yıldızlar Mektup Yazar (24 Haziran-25 Temmuz 1993, Ankara)

Örümceğin Kitabı (31 Mayıs-5 Ağustos 1998, Ankara)

Elyazması Rüya (15 Temmuz-15 Eylül 1999, Ankara-Bodrum)

Ayıışığı Sofrası (11 Haziran Bodrum -2 Eylül 2000, Ankara)

Aşk Gıyinen Adam (12 Haziran-31 Ağustos 2001, Ankara-Bodrum-İzmir)

Sis Kelebekleri (16 Kasım 2002-13 Mart 2003, Ankara)

Beyoğlu’nda Gezersin (22 Ekim-27 Aralık 2004, Ankara)

Tarihlere dikkat edildiğinde romanlardan bazılarının üç, dört hafta içinde yazıldığı görülür. Çoğu kitabı iki, iki buçuk ay içinde, en fazla dört ay içinde ortaya çıkmıştır. Ayrıca, yazarın daha yoğunluklu olarak yaz döneminde yazdığı (haziran-eylül arası) tarihlerden anlaşılmaktadır.

¹⁸ Jung, buna “bilincin gürültüsü” diyor.

onun anlatısında bir bağ doku gibi görev görür. Öte yandan, Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatılarını kimi zaman bilincin geri çekildiği doğal bir rüya mekanizmasına benzer biçimde kurgulandığı kısımlar dışındaki, bilincin etkin olduğu kurgulamalarını, fantezi yerine bilim adamlarının “bilinçli rüya” dedikleri olguya da benzetebiliriz. Rüya görenin, rüya gördüğünün farkında olması, yaşadıklarının sanal bir ortamda meydana geldiğini bilmesi, buna karşın rüyanın devam etmesi olgusu “bilinçli rüya (*lucid dreaming*)” olarak adlandırılmaktadır.¹⁹ “Tam anlamıyla bilinçli rüya görmenin tanımıysa, sadece rüyanın farkında olmak değil, onu kontrol edebilmek. 1900’lerin başında tanımlanan bilinçli rüyanın bilimsel dayanakları ilk olarak 80’li yıllarda elde edildi. (...) Rüya görürken farkında olan ve rüyanın akışını kontrol edebilen insanlara “*onoeironot*” deniyor. Bu tür rüyaların insanın ruh sağlığını olumsuz etkilemediği, tam tersine bilinçli rüyaların insanın kendi kendini anlamasında önemli rolü olduğu düşünülüyor.”²⁰ Bununla birlikte, Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatılarının birer rüya anlatısı olduğunu söylemek istemiyoruz. Biz, yazarın yaratıcılığını rüya mekanizmasına benzer bir yapı içinde oluşturduğunu, yazarken bilincini, sanki, “bilinçli rüya” görme eğitimi²¹ almış bir kimse gibi yönettiğini düşünüyoruz.

Eray'da yaşanan anı zenginleştirme tutkusu, çevresine, nesnelere, kişilere, doğaya, şehirlere, lüks nesnelere yoğun bir dikkat göstermesine neden olmaktadır. Bunlardan aldığı izlenimlerle, kitaplardan, seyahatlerden, müzik, sinema ve sanatın diğer dallarının ürünlerinden imgelemine yığıldığı hammadde, daha sonra “*siyah beyaz harflerin basılı olduğu yüzeyde*” yazma esnasında uyanık görülen bir rüyaya dönüşmektedir. Kuşkusuz Eray'ın imgelemine zenginleştiren en önemli etkenlerden biri kitaplardır. Ancak otobiyografisi bize gerçekten yaşadıklarını yazdığını söyleyen bu yazarın esas tutkusunun yaşanmışlıklardan hareket etmek olduğunu gösteriyor. Bu da bizim “rüya formu” dediğimiz anlatı tekniğini yaratmasını haklı çıkarmaktadır. Hiç deneyimimiz olmasa, rüyalarımız da olmazdı. Kuşkusuz hayallerimiz de. Ancak Eray'ın anlatısındaki dinamizmi sağ-

¹⁹ Ferda Şenel, “Rüyalar”, *Bilim ve Teknik*, TÜBİTAK, C. 37, S. 444, Kasım 2004, s. 48.

²⁰ Ferda Şenel, *a.g.y.*, s. 48.

²¹ Ferda Şenel, *a.g.y.*, s. 48.

layan yaşamın tam ortasından düş dünyasına geçiştir. En taze yaşamışlıklar, en uzak geçmiş, hafızaya yığılan binlerce ayrıntı, görüntü, ses, acı ve sevincin bir rüya ortamında dile gelişi bu anlatılmanın mekanizmasını oluşturur.

Eray'da yazma modunu, bilincin uyku sırasında geriye çekilişine benzetebiliriz. Gerçek rüyalar için uykunun bir koşul olduğunu biliyoruz. Eray da yazma sırasında bilincine arkasını dönüyor, başka bir deyişle, bilinçlilik hâlini askıya alıyor. Bu iki olgu, uyku-rüya ile Eray'ın yazma tekniği arasında, bir paralellik kurmak için Erich Fromm'un uyku ve rüya üzerine söylediklerine bakıyoruz:

“Uyuduğumuz zaman ise, artık çevremizle ilgilenmekten vazgeçer ve tamamen kendi içimize kapanırız. Böylece bütünüyle korumasız bir duruma geçilmiş olunur. Bundan dolayı da bazı insanlar uyku için “ölümün kardeşi” benzetmesini yapmaktadırlar. Ama aynı zamanda da uyanırken yaşamadığımız bir özgürlüğe kavuşuruz. Çünkü artık çalışma, saldırma ve savunma görevlerinden kurtulmuşuzdur. Çevremizde olup bitenleri gözlememize gerek kalmamıştır. Uyurken, gözlerimizi kendimize çeviririz ve yalnızca kendimizle ilgileniriz. Aslında uyuyan bir insanı, bir cenine ya da bir ölüye benzetebiliriz. Veya biraz daha hayal gücü kullanarak dünyasal gerçeklerin kanunlarına uymak zorunda kalmayan meleklerle benzediğini de ileri sürebiliriz. Uyurken, neden-sonuç imparatorluğunun yerini, özgürlük imparatorluğu almıştır. Bu özgürlük imparatorluğunda dikkatimizin odaklaştığı tek konu, “ben” ve “benim olan”dır. Artık düşünce ve duygularımızın yöneldiği tek hedef kendimizdir. Uyku hâlindeki ruhsal faaliyetimiz bile, uyanık hâlimizden farklı bir mantığa göre çalışmaya başlar. Çünkü artık “dış dünyada” önemli olan şeylerle ilgilenme zorunluluğu ortadan kalkmıştır.”²²

Nazlı Eray'ın, aynen rüyalarımızdaki gibi, hayatın kendisiyle dolu olan kurmacalarında, gerçek hayatın ‘nedenlilik’ ilkesinin yok olduğu, hayatın alıştığımızdan başka bir boyutunun canlandırıldığı kesitler, gerçek bir dünyanın yaşantıları içinde dokunurlar. Rüyalar, rüya görenin gerçekliklerinden hareket eder; zaman, mekân gibi fiziksel engelleri, formel mantığı bir yana bırakarak sınırsız bir özgürlük içinde kendi kurgularını oluştururlar. Rüyalardaki ‘nedensizlik’

²² Erich Fromm, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, Antan Yayınevi, İstanbul 1990, s. 47.

bütün fizik engellerin ortadan kalkmasına neden olur. Bir tek, düş görenin iradesi (ya da onun bilinçaltının iradesi) vardır. Bu kitaplarda da yazarın, kendisini sanatsal yaratmaya teslim etmiş yazarın iradesi vardır. O ne isterse olur. Ya da yazarı yaratmaya sürükleyen bilinçaltının iradesi... Bütün bu gerçeküstü, akıl dışı, fiziksel dünyanın gerçeklerine uymayan yönlerine rağmen rüyaları 'saçma'dan ayıran bir şey vardır. Kimi zaman "Çok saçma bir rüya gördüm," desek bile, rüyanın ruhta kalan duygusal tortusu nedeniyle için için biliriz ki bu saçmadan başka bir şeydir. Bilinçaltımızın bize anlatmak istediği, gizli bir dille anlattığı bir iç gerçeklik. Eray'ın kurmacaları da böyledir. Onların iç tutarlılığını sağlayan ise, belirli bir duygunun (arzu, hayal kırıklığı, suçluluk duygusu, özlem, beklenti, acı, sevinç, kıskançlık vb.) yönlendirdiği duygusal/duygusal ve dil düzeyindeki geniş çağrışımlar üzerine kurulu olmasıdır. Rüyalarda olduğu gibi, bu kurmaca-anlatıların içinde gerçek hayat parçaları ile, çoğunlukla kılık değiştirerek kendini gizleyen duygular bir mozağin ilgisiz görünen parçaları gibi birleşerek belirli bir duygunun ışığını, rengini yansıtırlar.

Gerçek yaşantılar, anılar, özlemler, arzular, çeşitli bilgiler, ilişkisi olduğu insanlar, merkezde hep kendisi olmak üzere, Eray'ın kurmaca-anlatılarında rüya biçiminde kurgulanırlar. Rüya formu, rüyaların en temel ilkesi 'nedensizlik'in olanaklarını sunmakla, yazarın zapt edilmez hayal gücünün yarattıklarını ifade edebilmesi için dünyasal gerçekliğin koyduğu engelleri aşmasına, formel mantığa uymayan değişik bir kurgu içinde birleştirmesine olanak sağlar. Bunu daha iyi anlayabilmek için bir romanının kurgusunu inceleyelim:

Eray'ın *Yıldızlar Mektup Yazar* romanında, romanlarının değişmez figürü anlatıcı/yazar/kahraman Viyana'ya bir yolculuk yapar. Şehrin tarihi, onu, eski Avusturya Kraliçesi Elisabeth'in oğlu Arşidük Rudolph Von Hapsburg'un -tarihte Mayerling Faciası diye anılan olayın kahramanı- ve ünlü hekim, psikanalizin kurucusu Sigmund Freud'un dünyalarına çeker. Yazar, zamanı ve mekânı aşarak bu kişileri gerçeküstü biçimde romanında buluşturur. Böylece romanın kurgusu içinde farklı zaman dilimlerinde yaşayan insanların hayatları birbirine bağlanır.

Babası tarafından istemediği bir kadınla evlendirilerek mutsuz olan, tahtın tek varisi Rudolph Von Hapsburg, genç Barones Maria Vetsera'ya âşıktır. Sevgiliyle birlikte, hiçbir zaman yasal olarak bir

araya gelemeyecekleri düşüncesiyle intihara karar verirler. Zaman içinde ani yolculuklar yapabilen, her zaman ve her yerde olabilen anlatıcı/kahraman, Rudolph'a intiharından önce ulaşarak onu kurtarmaya çalışır. Başka bir zaman diliminde yaşayan Freud'a da ulaşarak Rudolph için yardım ister. Freud yardıma hazırdır, hemen taniyi koyar:

“Arşidük Rudolph Von Hapsburg... Hep ilgilendiğim bir kişilik. Melankolik depresif bir vaka. Ölüm takıntılı. Çok ilginç. Ama telefonda böyle bir hastayı ikna etmek zordur. Hatta olanaksız. Onu buraya getirmeniz lâzım.”(YMY, s. 86)²³

Diğer taraftan, anlatıcının Viyana'dan aldığı bir çakmağın üzerinde resmi bulunan, Rudolph'un annesi güzel Kraliçe Elisabeth (Sissy), zaman zaman, turistik bir anı olarak Viyana'dan alınmış bir çakmağın üstündeki resminden çıkarak anlatıcının hayatına girmektedir. Onun trajik hayat hikâyesi anlatıcıyı çok etkilemiştir. Bütün fizik engelleri kaldırıncı bağlantıları kurmak yazarın hayal gücüne kalmıştır. Örneğin, Elisabeth'i Cenevre'de bıçaklayarak öldüren İtalyan anarşist Laccheni, anlatıcının İstanbul'daki evinin mutfağındaki kahve tepsisi üzerine yapılmış pastoral resmin içinde yaşamaktadır. Yine Boyabat'ta bir parkta büstü bulunan, yüzündeki ifadeyle anlatıcıyı çok etkileyen Şehit Tayyareci Nuri Bey, anlatıcıyı İstanbul'daki evinde ziyarete gelir. Onun bu kurgudaki önemli görevi bir F-16 uçağıyla Arşidük Rudolph Von Hapsburg ile anlatıcıyı Freud'un muayenehanesine götürmektir. Freud'un yaptığı terapi Rudolph'un hayata bakışını değiştirecek, Rudolph intihardan vazgeçecektir. Fakat anlatıcı 1993 yılında yaşamaktadır. Onun Arşidük'le bir F-16 içinde olduğu her nasılsa basın tarafından haber alınır. Türkiye'den bir televizyon kanalı Arşidük'le bir *talk show* programı yapmak ister. Büyük paralar teklif edilir. Arşidük kabul eder. Böylece 1993 yılında, Türkiye'de bir televizyon kanalında Mayerling Faciası'nın kahramanı, trajik ölümüyle anımsanan Avusturya veliahdı Rudolph von Hapsburg *talk show* konluğu olur. Anlatıcı her yerde, her zaman olayların tanığıdır. Rüya görenin rüyasında akıl almaz zaman ve mekânlarda, bütün fizik engelleri aşarak her şeye tanık olduğu gibi.

²³ Yazarın, Freud'un rol aldığı bu gerçek dışı olayı kurgularken, Freud'un kuramcı bilim adamı kimliğini tutarlılıkla ortaya koyması anlatısını gerçek dışı düzlemde tutarlı kılar.

Özetlemeye çalıştığımız romanın bir bölümünü bir rüya anlatıya dönüştürmeye çalışalım. Bu, tam bir gece rüyası olsaydı nasıl olurdu, bir deneme yapalım:

“Rüyamda Viyana’daymışım. Muayenehaneye benzer bir yerdim. Beyaz önlüklü bir adam bir masanın başında oturuyor. Freud’muş bu adam. Ona bir şeyler anlatıyorum. Sonra bir ormanda yürüyorum. Genç bir adam görüyorum. Yüzünü görmeden, çok acı çektiğini hissediyorum. Başını kaldırıyor. Rudolph Van Hapsbourg’muş. Onun için birden çok üzülüyorum. Ardında genç bir kadın silueti var. Sevgilisi Maria Vetsera’ymış. Freud’u görüyorum bu arada. Bana yavaşça “Çok ilginç.” diyor, “Manik depresif bir vaka.” Elimde bir çakmak varmış. Üzerinde güzel bir kadın resmi görüyorum. Sonra kadınla bir bahçede yürüyoruz. Burasının benim Bodrum’daki evimin bahçesi olduğunu fark ediyorum.”

Rüya görenin bir süre önce Rudolph Van Hapsbourg ile ilgili bir kitap okuduğunu ya da bir film seyrettiğini varsayalım. Eray’ın yaptığı yukarıdaki çok eksiltili yapıdaki rüya anlatısını daha geniş, aradaki boşlukların örüldüğü bir anlatı hâline getirmesidir. Bu boşluklar da ya gerçek gündelik yaşamın parçalarıyla ya da fantezilerle doldurulur. Ancak bu geçişler ani, gerçek yaşamın mantığına uymayan rüyaların mantığına benzer bir biçimde ve çok doğalmışçasına gerçekleştirilir.²⁴

Yıldızlar Mektup Yazar’da, gerçekte Kraliçe Elisabeth’i öldüren Laccheni bu kurmacada tepsiden çıkıp onu öldürme fırsatı bulamamıştır. Arşidük, anlatıcıyla birlikte, onun Bodrum’daki evine gitmiş, çiçeklerin, renklerin arasında hayata bakışı değişmiştir. Televizyon programında, Arşidük’ün geleceğini okuyan Medyum İsmet ona yardım etmeye hazırdır. Rüya anlatı geçmişi düzelterek, geçmişteki acı olayları değiştirerek işlevlerinden birini, rahatlatıcı olmayı, yerine getirmiştir.

Rüyalarda gerçekliğin (realite) çok çeşitli biçimlerde deformasyonuna rastlanır. Örneğin farklı kişilerin birleşimi olan bir kişinin or-

²⁴ Yazarın bu kitapta anlattığı bir rüyaya bakılırsa da, yazarın kurmacasının temelindeki bu yapı ile rüya yapısı arasındaki benzerlik daha iyi görülür: *Yıldızlar Mektup Yazar*, ss. 33-35.

taya çıkması²⁵ ya da aynı kişinin hem kendi hem başkası olması gibi gerçek dışı oluşumlar, özdeşleştirmeler, başkalaşımalar görülür. Tipik bir rüyaya benzeyen “Sabah”²⁶ öyküsünde anlatıcı/kahraman bir sabah polisler tarafından uyandırılır. Adam öldürmekten tutuklanır. Suçluyu cinayet mahalline götüren polisler, ona yerde yatan ölüyü gösterirler. Yerde yatan ölü, kahramanın kendisinden başkası değildir:

“Kendimi ilk kez dışarıdan görüyordum. Üstelik ölü olduğum besbelliydi.

Öyle bakakalmıştım.

Gençten olan polis:

“Onu sen öldürdün ve sonra evine gidip yatıp uyudun. Suçunu kabul ediyorsun değil mi?” dedi.

Ne diyeceğimi şaşırmıştım. Ortada bir ölü vardı. İşte oracıkta önümde yatıyordu. Aklım karmakarıştı.

Şöyle bir dudaklarım oynadı; belli belirsiz bir sesle:

“Bu yerde yatan benim,” dedim.

“Evet, görüyoruz,” dedi gençten olan polis.

Sabah ayazında tüylerim diken diken olmuştu. İş bir türlü kavrayamıyordum.

Sonunda:

“Beni birisi öldürmüştü!” dedim.

“Sen öldürmüşsün besbelli,” dediler.

Oracıkta kafamı işletmeye çalışıyordum.

“İntihar olmasın?” dedim.” (s. 22)

Ancak rüyalarda karşılaşılabilecek bir durum söz konusudur. İnsanın kendini dışardan görmesi, hem izleyen hem yaşayan olması doğal bir rüya motifidir. Bu öyküde, Eray’ın diğer öykülerinde ya da romanlarında pek az görüldüğü üzere hafif bir ürperti, bir şaşkınlık başlangıçta bir parça söz konusu olmakla birlikte, bu çok aykırı durum karşısında kahraman ve polisler arasında geçen diyalogların

²⁵ Freud buna “kolektif tip” diyor. Rüyalarda yoğunlaştırmayı sağlamak için rüyanın böyle bir işleyişe sahip olduğunu belirtiyor. *Düşlerin Yorumu II*, Çev. Emre Kapkın, 2. b., Payel Yayınları, İstanbul 1996, s. 27)

²⁶ *Kız Öpme Kuyruğu*, Ada Yayınları, İstanbul 1982, ss. 19-27.

yarattığı mizah olgusu daha baskın çıkar. Ayrıca öyküdeki alegorik ton dikkati çeker: Yerde yatan ölü kahramanın düşleridir, yani hayalleridir. Her nedense kahraman kendi düşlerini öldürmüş, onları canlı tutamamıştır. Kendisine yönelik bu suçlama rüya formunda kendisini göstermiştir. Anlatıcı/kahraman bunu bir yaşantı olarak sunar. Öykünün hiçbir yerinde bunun bir rüya olduğuna dair bir işaret yoktur. Ancak anlatı gelişimiyle rüya formundadır.

2.1.2 “Rüya Formu” ve anlatıcı

“Düşlerimi yitireceğim, elimde ucunu tuttuğum o büyümlü rüya ağını kaybedeceğim, elimden kayıp gidecek diye çok korkmuştum ilk başta. Ama bir şey olmamıştı. Rüya ağının ipleri gene elimdeydi, bunun bilincine varınca anlatamayacağım bir rahatlık duymuş; aylar sonra yazdığım bir-iki sayfayı okuyunca heyecandan ağlamıştım. Geçirdiğim o şok, bana büyümlü rüyalar görme ve bunları kâğıda dökme yeteneğini kaybettirmemişti. Elime korka korka aldığım kalem, satırların üstünde uçmuş; sevinçten sarhoş olmuşum. Ancak yazı yazan ve benim yaşadığım olayları yaşayan bir insan anlayabilir bunun ne olduğunu. Benim korkumu ve sevincimi.”

Farklı Rüyalar Sokağı

Eray'ın kurmacalarında anlatıcı çoğunlukla “ben–anlatıcı”dır. Hemen her zaman öykü ve romanlarının merkez kişisi olan bu anlatıcıyı yazarın kendisiyle özdeşleştirmek için yeterince ipucu vardır. Çoğu zaman, yazar kimliğiyle karşımıza çıkan anlatıcı, adını da Nazlı olarak açıklar. Eray'ın bütün romanları ele alındığında neredeyse otobiyografik bir bütüne ulaşmak mümkündür. Hakkında yazılmış küçük bir biyografi²⁷ de eserlerindeki otobiyografik yansımaların varlığını doğrulamaktadır. Ancak, araştırmamızın amacı yazarın biyografisine ulaşmak olmamakla birlikte, eserin yapısını ve biçimini oluşturduğunu belirttiğimiz “rüya formu”nun kaçınılmaz olarak otobiyografik öğelerle beslendiğini ortaya koymak için gerektiğinde bu tür örtüşmelere değineceğiz.

²⁷ Atilla Şenkon, *Bütün Düşler Nazlı'dır*, Can Yayınları, 2. b., İstanbul 1998.

Kurmaca eserlerde anlatıcının kim olduğu, konumu, bakış açısı metinlerin çözümlenmesinde önemli bir unsurdur. Bizim yaptığımız bu incelemede de, Eray'ın eserlerindeki yapının ortaya çıkmasında “anlatıcı” sorunsalı başat bir konumda bulunmaktadır. Genellikle kurmaca eserlerde gerçekçiliğin derecesini, anlatımın nesnelliği ya da özneliliğini, inandırıcılığını belirleyen bir unsur olarak “anlatıcı”nın niteliği ve konumu değerlendirilir. Kuşkusuz anlatıcının konumu ya da kimliği böyle bir değerlendirmeyi yapmak için tek başına yeterli değildir. Ancak kurmacanın organik bütünlüğünü sağlayan diğer unsurlar içinde anlatıcının oynadığı rol çok da önemlidir.

Eray'ın bütün romanlarında “yazar-anlatıcı-kahraman” birlikteliği gözlenir. Öykülerinde de çoğunlukla bu aynı niteliğe sahip anlatıcı yer alır. Çok az öyküsünde farklı anlatıcılar kullanılmıştır. Anlatıcının hep aynı kimlikle ortaya çıkması aşırı özneliliğe giden bir anlatının ortaya çıkması tehlikesi yaratır. Aynı “ben”in etrafında dönen bu anlatılarda sıklıkla tekrarların ortaya çıkması bu yüzden şaşırtıcı değildir.

Bir anlatının göndergesel dünyaya (gerçek dünyaya) uygunluğu ile “anlatıcı”nın kişilere mesafesi romandaki gerçeklik etkisini sağlamada önemli bir rol oynar. “Anlatıcı”nın tarafsızlığını belirleyen bu mesafeyi sağlayan anlatı araçları ise çeşitlidir. Ama en azından, bütünüyle birinci tekil kişi anlatıcı, daha da ötesi yazar kimliğini saklamayan anlatıcı-kahramanın nesnel olamayacağı açıktır. “Anlatıcı”nın, anlatı kişileri karşısında tarafsızlığı, onlardan birinden yana olduğunu göstermemesi, olup biteni olduğu gibi anlatmasına bağlı görünür. Gerçekçi roman anlayışına göre yazar, gördüğü, gözlemlediği, incelediği, hatta belgelediği olay ve eylemleri değerlendirirken herhangi bir ön kabule dayanmadığını göstermek zorundadır.

Ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren gerçeklik kavramının yeniden sorgulanması “Einstein”cı dünya görüşünün doğuşuyla hız kazanmış, Aydınlanma’dan beri aklın tek ölçü olduğu ampirik dünya görüşü ve formel mantık anlayışı değişmeye başlamıştır. Dış dünyanın gerçekliğini, yani realiteyi kavramaya çalışmakla, hayatın, kişilerin gerçeğini aramak kuşkusuz aynı kavramlar değildir. Ayrıca, fiziksel algılarımızdaki yanılgı payının, göreliliğin bir fizik yasası olarak kanıtlanması, herkesin ortak olduğu, kesinlik içeren yargıları da sarsmıştır. Görünen, duyularla kavranan gerçeklikte ancak ka-

baca uzlaşmak mümkündür. Dış gerçekliğin aslında hiç de göründüğü gibi olmadığını anlaşılması gibi, insanın iç dünyasının karmaşası, derinliği ve gizemi de 19. yüzyıl sonunda Freud'un başlattığı psikanaliz çalışmaları ve Jung'un ve Adler'in bu alanda psikoloji bilimine katkılarıyla ortaya çıkmıştı. Tek ve nihai bilimsel bir gerçeğe, bir gerçeklik yöntemine ulaşamaması -Aydınlanma'dan sonra modern dünyanın inandığı ve gerçekleşeceğini umduğu- bilimselci idealizmin ve gerçeklik algısının parçalanmasına yol açtı.

Her bir bireyin kendine özgü, diğer insanlardan bir biçimde ayrılan bakış açısı gerçeklik algılarının da farklı olmasına yol açar. Görünen gerçeklikte insanlar birleşebilir. Ne var ki, insan hayatının ayrıntılarında gizlenen gerçekliği tanımlamak, her bireyin ayrı gerçekliğini kavramak ve bunda uzlaşmak kolay değildir. Roman, bu görevi üstlenmiş bir edebî türdür. Aradığı, insanın o karmaşık, çözümlenmesi zor gerçekliğine ulaşmak, en azından bu çabayı göstermektir. Modern romanda gerçeklik artık üzerinde uzlaşılan bir değer olmaktan çıkar. Bununla birlikte, yazar seçtiği anlatıcının kimliği ve konumuyla ve kurgudaki diğer dinamik unsurları kullanarak romandaki hayatın gerçekliğini, bir tek birey bakış açısına ait olan bir gerçeklik olsa da nesnel olarak vermeyi deneyebilir. Eleştirmenlerin asıl önemli buldukları bu nesnellikti. Yani yazarın anlatıcıya, anlatıcının da kişilere olan mesafesi ve nesnel tutumu. Ancak görünüşte bir nesnellik sağlanabilirse de, bu nesnelliğin hiçbir zaman tam olmayacağını söyleyen eleştirmenler de vardır. Wayne C. Booth, Mihail M. Bahtin, Dostoyevski *Poetika'sının Sorunları* kitabının "Sunuş" yazısında, "nesnellik" in kurmacaların nihai amacı olması gerekip gerekmediğini sorgularken "nesnellik" in kendisinin ulaşılmaz olduğunu belirtir. "Tek başına ulaşılmazdır, çünkü yazarın sesi, ne denli incelikli biçimde gizlenirse gizlensin daima mevcuttur," der.²⁸

René Girard da Proust'un anlatım tekniğine işaret ederken, romancı/anlatıcının romandaki varlığının gerekliliğini belirterek, "okuru elinden tutup yönlendirmesi gerektiği"ni söyler: "Daha önceki romansal teknikler kullanılmaz durumdadır, çünkü gerçek doğrudan doğruya hiçbir yerde mevcut değildir. Kişilerin bilinci de dış görü-

²⁸ Mihail M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 14.

nüşü kadar aldattıcıdır.”²⁹ “Zorla kişilerin bilinçlerine girmek artık yeterli değildir,”³⁰ diyen ve romansal gerçeğe çok farklı bir açıdan bakan Girard için romancı/anlatıcının romandaki mevcudiyetini gerektiren, bu gerçekliğin özel koşullarıdır. Özetle, gerçekliğe atfedilen anlam değiştiğinde anlatım tekniklerinin de değişmesinin kaçınılmaz olduğu görülmektedir:

“Romansal açığa çıkarma sorununu ancak “gerçekçi” romancının her şeyi bilen konumuna yeni bir boyut katarak çözebiliriz: bu boyut zaman boyutudur. ‘Uzamda’ her yerdelik artık yeterli değildir, ona zamanda her yerdeliği de eklemek gerekmektedir. Ve bu boyut, ancak kişi üstü bir üsluptan kişisel bir üsluba geçmekle sağlanabilir.”³¹

Fantastik anlatının nesnelliği ya da öznelliği konusunu tartışacak olursak, bu türün anlatıcısının, fantastik olayları yaşayan kişinin “ben” olmasının okurun onunla özdeşleşmesini sağlaması açısından önemli olduğunu hatırlamalıyız. Ayrıca, fantastik deneyimin öznelliği de, bir yerde “ben-anlatıcı”yı gerekli kılıyor. Ancak, belirli fantastik türün (Todorov’un tanımladığı fantastiğin) okuru ikilem içinde bırakması için anlatıcının nesnelliğine de okurun güvenmesi gerekir. Kısacası öznel bir deneyim nesnel biçimde anlatılmalıdır. Fantastik yazmakla ünlenen herhangi bir yazarın anlatıcı kişilerine bakılırsa, yapıttan yapıta değişen “ben-anlatıcı”larla karşılaşılır. Genellikle her biri ayrı deneyimleri yaşayan ayrı kişilerdir. Eray’ın yapıtlarında ise, hemen hemen tümünde, tek bir anlatıcı vardır: Yazar/anlatıcı/kahraman. Yani bunlar gerçek hayattaki yazar Nazlı Eray’ın anlatıcısı ve kahramanı olduğu kurmacalar olarak ortaya konulmaktadır. Sonuçta bu kişi de kurmaca bir kişidir. Varlığı yalnızca kâğıt üzerindedir. Ancak bu kişinin (anlatıcı/kahraman) özellikleri yazar Nazlı Eray’ın özellikleriyle çakışır. Bu da her kurmaca-anlatıda, anlatıcı tarafından da ayrıca vurgulanır. Bir kere, anlatıcının bu niteliği, işin başından Nazlı Eray’daki fantastiğin inanılabilirliği ya da inanılmazlığı sorununun bir kenara atılmasına neden olur. Yazar, bütün yapıtlarını gerçeklik içinde ya da dışında olsun yaşadığı anların bir toplamına dönüştürür.

²⁹ René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 190.

³⁰ René Girard, a.g.e., s. 191.

³¹ René Girard, a.g.e., s. 191.

Eray'ın kurmaca dünyasında yazar/anlatıcı/kahraman üçlüsünde anlatıcının konumu öznelliği, hatta aşırı bir öznelliği gerektirmektedir. Fakat nasıl bir öznelliktir bu? Eray'ın bütün öykü ve romanlarını ayrı ayrı ele aldığımızda hepsini bir ortak paydada birleştirmenin mümkün olduğunu görürüz. Bütün eseri aynı tema(lar)da birleştiren ortak paydadır bu. İnsanın ezeli arayışı: “Ben kimim? Hayatın (benim hayatımın) anlamı nedir? Mutluluğu bulabilir miyim?” “Benlik”in bütün ruhsal boyutları içinde kavranması serüvenine dönüşen Eray'ın anlatılarının ortak teması budur. Bütün yazısı buna odaklanmıştır.

Bir kendini arayışın serüveni ve günlük gerçekliğin sınırlarının ötesinde kendini kavrama çabası olan bu anlatılara elbette farklı bir biçim gerekliydi. Eray da, anlatısını kurgulama ve biçimlendirmede, katıksız öznel dünyasını yansıtmak için bir anlatım tekniği yaratır. Bizim “Rüya Formu” olarak adlandırdığımız bu tekniğin anlatıcısı ise zorunlu olarak yazar/anlatıcı/kahraman birlikteliğine muhtaçtır. “Rüyanın anlamının rüya görenin kişiliği ve derunî hayatıyla ilgili” olduğunu hatırlarsak, Eray'ın, bu “ben”e yönelik arayışlarını ifade etmek için bulduğu anlatı biçiminin “rüya görme” biçimine benzermesi bir rastlantı bile olsa, bu açıdan bakıldığında kaçınılmaz görünmektedir. Freud'un rüya kuramının temelinde, “insan daima kendiyle ilgili rüya görür” görüşü vardır. Sürekli kendisi ile uğraşan, kendini arayan, kendi içine gözlerini çevirmiş bir anlatıcının bir rüyacı(rêveur)dan farkı yoktur. Rüyalarda olduğu gibi bilinç dışının akışına kendini bırakan bu anlatıcı rüyalarının kurucusu ve kahramanı olarak karşımıza çıkacak ve rüya mantığına benzer bir mantıkla örülmüş kurmacasında olağanüstü olaylarla, durumlarla karşılaşacaktır. Geçmiş, yakın uyanıklık anılarını, izlenimlerini ve geleceği için endişelerini barındıran bir zaman içinde ileriye geriye hareket edecektir. Bu tür aşırı bir öznellik, kendini tanıma arzusu ve mutluluğu arayış teması Walter Benjamin'in çok iyi tespit ettiği gibi Proust'un anlatılarında görülür. Benjamin, Jean Cocteau'dan ödünç aldığı şu fikri işler: “Cocteau, her Proust okurunun asıl dikkat etmesi gereken şu noktayı görebiliyordu. Mutluluk arayışydı bu; Proust' taki o çılgın, köreltici arayışı, o umarsız mutluluk arayışını anlamıştı Cocteau.”³² Kendisiyle uğraşan bir yazar olarak Proust'un otobiyog-

³² Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, der. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 2. b., İstanbul 1995, s. 103.

rafik yapıtında da, zaman teması ve duyumsal çağrışımların yönettiği hatıralar, eserinin özünü oluşturmıştır. Ancak Proust'un anlatısı duyumsal çağrışımların rol oynadığı hatırlamalarla bilincin sınırlarını zorlamakla birlikte yine de yadırganmayacak bir gerçeklik içinde gelişir.³³ Proust için gerçek hatırlama, bir anın bütün, saf gerçekliğiyle hatırlanması irade dışı bellekle mümkündür ancak. Ona göre, zekânın bilinçli çabalarıyla, önyargılarıyla yani iradi bellekle yapılan hatırlamalar geçmişteki izlenimlerin bütünlüğünü veremez.³⁴ Proust, *Geçmiş Zamanın Peşinde* adlı büyük yapıtını, Beckett'in "gerçekliğin daha güvenilir ve özsel ifadesi" olarak belirlediğini söylediği, bir çeşit aydınlanma anlarının bu "mistik deneyimi" üzerine kurmuştur. Proust'ta bir çağrışımlar zincirine yol açan bu kutsal esin anları için Beckett: "Bu 'kutsal etkimenin' kaynağı ve çıkış noktası, bütünleşme ögeleri, fiziksel dünya tarafından, herhangi bir dolaysız rastlantısal algı edimi tarafından sağlanıyordur. Neredeyse bir anlıksallaştırılmış animizm sürecidir bu," demektedir.³⁵ Proust'taki bu irade dışı belleğin saf hatırlamalarının bir listesini çıkarmıştır Beckett. Bu nadir anlar Proust'un on altı ciltlik eseri içinde ancak on bir tanedir. Beckett, birkaç da *ölü doğmuş* hatırlama anlarından söz eder.³⁶ Proust'un anlatısını yönlendiren esas mekanizma "şimdi"de gerçek-

³³ Walter Benjamin, Proust'un eseri hakkında şunları söyler: "*Marcel Proust'un on üç ciltlik À la recherche du temps perdu* (Yitik Zamanın Peşinde)'sü, mistiğin dalıncıyla, nasirin sanatını, heccavin şen coşkusuyla araştırmacının kılı kırk yaran dikkatini ve monomanyağın sürekli kendisiyle uğraşan bilincini otobiyografik bir yapıtta bir araya getiren tasarlanması imkânsız bir sentezin ürünü. Edebiyatta bütün büyük yapıtların ya yeni bir tür kurduğu ya da eskisini ortadan kaldırdığı söylenir ki doğrudur; başka bir deyişle bütün büyük yapıtlar özel vakalardır. Bu vakaların en akıl almazlarından biriyle karşı karşıyayız şimdi. Aynı anda hem kurmaca hem otobiyografi hem de bir güncel değişimler toplamı olan yapısından tutun da, sonu gelmez cümlelerinin sözdizimine kadar (dilin Nil'i -yatağından taşan ve çevredeki hakikat topraklarını besleyen, bitekleştiren ırmak) her şey kuralı aşıyor burada." (Son Bakışta Aşk, der. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 2. b., İstanbul 1995, s. 101) Benjamin'den bu alıntıyı yapmamızın nedeni, Proust'la Eray'ı karşılaştırmak değil, birbirine benzer arayışlarının onları götürdüğü farklı yollara işaret etmek. Ancak Eray'ın eserinin de kendi çerçevesi içinde özel bir vaka (bir fenomen) olduğunu belirtmek gerekir.

³⁴ Samuel Beckett, *Proust*, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 64.

³⁵ Samuel Beckett, a.g.e., s. 40.

³⁶ Samuel Beckett, a.g.e., s. 41.

leşen duyumsal bir algının bilinç dışının kapısını aralayarak orada gömülü kalmış bir izlenimler yumağını, geçmişin anılarını yine duyumsal bir çağrışımlar zinciri aracılığıyla bilinç üstüne çıkarmadır. 'Geçmiş' ve 'şimdi'nin bu dolaysız üst üste gelişlerinde sanatçının fark ettiği en önemli gerçek "benlik" in sürekli bir değişim içinde olduğu, her an değişen bir "ben" le karşı karşıya olduğudur. "Zaman" ın kesintisiz, geçmiş, 'şimdi' yi içinde taşıyarak sürekli ileriye doğru akışı ve değişimin sürekliliği düşüncesi onu Bergson' un felsefesine bağlar. Varoluşunu, "alışkanlık" ın koruyucu zırhı ve aynı zamanda tutsak ediciliği çerçevesinde bu "zaman" kavramı içinde sorgular.

Nazlı Eray da anılarına ulaşmak için bilincini zorlamaz. Yakın geçmişin anıları, çok uzak geçmişle birleşerek, kendi mantığı içinde bir örgü kurar. *Şimdinin* yaşantılarının geçmiş yaşantılarla bağlandığı özel anlar, duyumsal çağrışımlar ve birtakım nesnelerin sebep olduğu anımsamalarla bilinç düzeyine yükselirler. Bu anları Nazlı Eray, bir rüya formu içinde yansıtır. O, Proust gibi saf hatırlamaların, bilinçaltının çok gerçek, çok özel dışavurumlarının beklentisi içinde değildir. Zaten çağrışımlar, onu, kendi anılar albümündeki çoğunlukla aynı fotoğraflara gönderir. Bu, aynı fotoğraflar (anılar) çevresinde dönmesi, hayatında onu en çok etkileyen olayların, anların listesini verir. Bunların psikolojik arka planlarının sorgulanması ise anlatının psikanalitik incelemesini gerektirir. Fakat bizim burada üzerinde durmak istediğimiz esas olarak; Nazlı Eray' ın anlatılarının yapıntı (*fiction*) olmaktan çok, şiir gibi sadece belli bir biçimlendirmeye tabi kılınmış anlatılar olduğunu düşündüğümüzden; hemen hemen daima aynı birkaç izleğin kullanıldığı rüya formundaki anlatılarının işleyiş biçimi ve anlatı boyunca ortaya çıkan aynı izleklerin dışı vurulduğu imgesel düzeyleri yakalamaya çalışmaktır.

Ancak, rüya formu Nazlı Eray' ın anlatılarının yapısal tanımlamasında en belirgin bulduğumuz bir tutum (*procédé*) olmakla birlikte, bu kurmaca-anlatıların tümüyle saf bir rüya formunda olduğunu iddia etmiyoruz. Kimi anlatı parçalarında bu tutum daha etkin olduğu hâlde, kimisinde bilinçli bir hayal kurma olan fantezinin öne çıktığını görürüz. Hatta genel olarak bir rüya çekirdeğinin fanteziyle sarıldığını, en üst kabukta ise günlük gerçekliğin yer aldığını söyleyebiliriz.

2.1.3 Nazlı Eray'ın bazı metinlerinde "Rüya Formu"

Nazlı Eray'ın anlatılarında, gerçek zamandan, gerçek dışı zamana geçiş genellikle görsel imgelerle gerçekleştirilir. Örneğin, *Yıldızlar Mektup Yazar* romanında anlatıcı/kahramanın Viyana'dan aldığı, üzerinde Avusturya İmparatoriçesi Elisabeth'in (Sissy) resmi bulunan çakmak Viyana'daki anılarını canlandırdığı gibi, Bodrum'daki evinin bahçesine Sissy çakmaktan çıkıp iniverir (ss. 12-13). Çoğu zaman, fotoğraflar genellikle bu geçişi sağlarlar. Ayna, televizyon, sinema da ani zaman ve mekân değişimlerinde araç olarak kullanılır.

Rüyaların kendine özgü bir semboller dili vardır. Rüya yorumu kitaplarında bazı imgelerin anlamları hakkındaki açıklamalar insanlar arasında ortak sembollerin varlığına işaret eder. Rüya yorum kitaplarının eskiliği düşünülünce bu yaklaşımda bir gerçek payı olduğu yadsınamaz. Ayrıca Jung'un arketip kuramı da bu düşünceye dayanır. Freud rüyanın sembolik dili üzerinde durup bunu psikanalitik temelde sistemleştirmiştir. Bunun yanı sıra her rüya görenin kendi yaşantılarına, düşünme, ifade etme biçimine bağlı olarak kendine özgü semboller yaratması nedeniyle Freud olsun, diğer psikanalizciler olsun rüyayı analiz ederken hep rüya görenin bilgisine başvururlar. Rüyalardaki düşüncelerin kılık değiştirmeleri, yer değiştirmeleri nedeniyle birbiriyle ilgisiz görünen sayısız görüntü aslında rüya görenle ilgili belli bir temayı vurgulamak için bir araya gelir. Rüyalarda bir duygu son derece yoğun bir söylemle, bir bağdaştırmayla ya da bir metaforla tanımlanabilir, dışa vurulabilir. Rüya analizi edildiğinde bu duygunun ne olduğu ortaya çıkabilir. Eray'ın anlatılarında bu tür bağdaştırmalar yaptığına ve sembolik bir dil kullandığına tanık olunur. Ancak yazar, gerçek rüyalarda sıkıştırılmış imgeleri rüya formundaki kurmaca-anlatılarında açarak ilerler. Aynen rüya mantığına uyarak ürettiği bağdaştırmaları, sembolleştirmeleri bir yerde yorumlayarak anlatısını kurar. Bu nedenle onun anlatılarında anlaşılmazlığa yer yoktur. Buna gereksinim duymaz. Dünyaya farklı bir biçimde bakmayı rahatlıkla sağladığı anlatım tekniği sayesinde onun okurundan istediği bilmece çözmesi değil; hayal etmesi, düşüncesini özgür bırakması, yaşadığını ve okuduğunu duyumsayabilmesidir.³⁷

³⁷ Ancak bazen okurun kavrayış gücünü hesaba katmaksızın bu açıklamaların dozunu kaçırdığı olur. Örneğin, *Yıldızlar Mektup Yazar* romanında, anlatıcı/kahraman

Daha önce de değindiğimiz üzere, Eray'ın rüya formundaki anlatılarının kolay özetlenemez, dağınık bir yapısı vardır. Bu anlatıların birçoğunun tipik bir rüya görme sürecine benzediği, rüyaların işleyiş mantığına göre geliştiğini daha iyi görebilmek için ilk yazdığı kitaplardan olan *Geceyi Tanıdım*'daki bir öyküsünü ele alalım: *Ovadaki Adam*. Bu öyküde anlatıcı/kahraman, Şikagolu asansör sürücüsü "Arap"la bir tepenin üzerindedir. Sevdiği adamın aşağıdaki ovanın ortasında bir heykel gibi ayakta dimdik durduğunu görmektedir. Anlatıcı/kahraman ve Arap konuşarak tepelerden inip çıkarak ilerlemektedirler:

"Sen ovanın tam ortasında dimdik duruyordun. Önünden bir nehir akıyordu. Nehrin çevresinde otluklar vardı. İki yanın azıcık ağaçlıydı. Sol yanında iki ağaç vardı. Sağ yanında ağaçlar daha çoktu. Yedi, sekiz ağaç vardı. Ufak koru gibiydi sağ yanın. Güneş ardından bir yerden yükselmmişti. Gökyüzü masmaviydi. Çok uzakta, eski bir uygarlığın kalıntıları görünüyordu.

Ne güzeldi her şey, bir eski zaman resmi gibiydi.

İşte sen tam bu ovanın orta yerindeydin. Dimdik, heykel gibi duruyordun. Hiç kımıldamıyordun. Ardında bir yerde bir sazlık vardı.

"İşte benimki," dedim Araba. Gösterdim seni. Uzaktaydık daha. Arap gözlerini kıstı, iyice baktı. Amerikan Arabı.(...)

"Seninki aynı heykel gibi," dedi Arap. "Uzaktan ben onu ovanın, ağaçlığın, eski uygarlığın bir parçası sanmıştım," dedi." (GT, s. 40)

arabasıyla Bodrum'a giderken önüne bir tabela çıkar: "YALNIZLIKLAR ORMANI/ TEK YÖN". Hemen ardından bir açıklama yapar:

"Yalnızlıklar Ormanı! Tek Yön. Yani dönüş yok. Tüylerim ürpermişti."

Ormanda ilerlemesi sırasında karşısına çıkan tablo bir rüyaya benzer. Önceden maket ya da heykel olarak bildiği bir nesnenin canlı olarak karşısına çıkmasıyla, anlatı rüyaların işleyişine benzer bir işleyişle ilerler. Bu kişi kendisinin bir 'Soğuk Savaş Ustası' olduğunu söyler.

"Ne demek o? Bir soğuk savaş ustası... Hiç duymamıştım."

"Evet. 'Yalnızlıklar Ormanı'nda bir 'Soğuk Savaş Ustası'. İşte benim asıl kimliğim."

"Nedir, ne yapar bir 'Soğuk Savaş Ustası' diye sordum.(...)"

"...Açık bir insan olduğunuz için, tüm yaşamınız boyunca 'Soğuk Savaş Ustaları' ile çarpıştınız... Anımsamıyor musunuz onları gerçekten? Size karşı kapılarını kapatan, zırhlarını indiren; duygularını gömen, suskunlukları ile sizi cezalandıran 'Soğuk Savaş Ustaları'nı... (YMY, ss. 60-61) Yazarın buradaki açıklamalarıyla, okurun kendi hayal gücüne başvurmasına gerek kalmaz.

Rüyadaki görselleştirme, düşünceleri, duyguları resimlere (imajlara) dönüştürme burada açıkça görülür. Öykünün bütünü bu gözle okunduğunda bu özellik daha net belirecektir. Arap, anlatıcı/yazarın Şikago’da tanıdığı asansörcüdür. Onunla ilgili anısı, aralarında geçen konuşmalar, öyküye girer. Şikago’nun en büyük otelinde otuz beş yıl önce asansörcü olarak işe başlayan yaşlı adam ilk iş gününün anısını ve mutluluğunu, asansörün kontrolünün elinde olmasından duyduğu gururu anlatır. Aslında bütün bunlar anlatıcı/kahramanın kendisini rahatsız eden bir duygusunu açığa çıkarmak içindir. Anlatıcı/kahraman birden asansörcünün otuz beş yıl önce çalıştığı otelin asansöründe buluverir kendini:

“Asansörün içinde bir Arap var, bir de ben. Arap binlerce düğmeye basıyor. Şikago’nun orta yerinde, koca otelin içinde, yıldırım gibi inip çıkıyoruz. Arap,

“Kardeş, işte mutluyum. Kontrol benim elimde. Bak, nereye istesem oraya gidiyor bu asansör,” dedi.

Binanın içinde yıldırım gibi inip çıkıyoruz. Kışkandım Arabı.

“Evet ama asansör yalnızca bu binanın içinde ve yalnızca yukarı aşağı gidip geliyor,” dedim.

Arabın canı sıkıldı. “Evet, doğru senin dediğin. Yalnız bu binanın içinde ve yalnızca yukarı aşağı gidip geliyor bu asansör,” dedi.

Üzülmüştü.

Aynaya bakmıyordu.” (GT, s. 45)

Ama, Arap da, içinde kırılan mutluluğun intikamını bir süre sonra anlatıcı/kahramandan alır:

“Ben sana bir şey söyleyeyim mi?” dedi. “Ovada adam filan yok. Ben adam madam görmüyorum. Senin adam sandığın, o eski uygarlığın bir parçası. Dikey kalmış bir taş parçası olsa gerek, o senin ‘benimki’ dediğin. Orada canlı bir şey yok. Ulaşılabilecek bir şey görmüyorum ben orada,” dedi.

Birden sinirlendim. İşte orada duruyordun. Ovanın ortasındaydın. Gözümün önündeydin. Fazla yüz vermiştim Araba. Suç bendeydi. Nasıl da küstahlaşmıştı. Yürümek istemiyordu besbeli. Tembelleşivermişti. Tuttu da, utanmadan seni görmediğini söyledi bana.

Çok kötü baktım Araba.

“Kardeş,” dedim. “Şikago’daki oteli gördük. Asansörün de nasıl işlediğini gördük,” dedim.

Kızmıştım da, boğuk, katı çıkıyordu sesim.

“Şu karşıda, ovanın ortasında gördüğün adamı, beyaz adamı inkâr mı ediyorsun ki?” dedim.

Nasıl seviyorum seni. Bir an önce kavuşmak istiyorum sana. İşte şu Arapla yola çıktık Konuştu konuştu yoruldu, gerçekleri görmemezlikten geliyor şimdi.” (GT, s. 47)

Öyküde asıl önemli olan bu kurguyu oluşturan temel duygunun ortaya konmasıdır. Anlatıcı/kahraman sevdiği adamdan uzakta, ondan belki ayrılmış, ona ulaşamamanın yarattığı yoksunluk duygusu içindedir. Rüyalar, Freud’un rüya kuramına göre bir arzunun gerçekleştirilmesi için görülür. Uykuda zihin, bilinçaltına atılmış, bastırılmış arzuların rüyalar yoluyla tatmin edilmesini sağlayarak dengeyi kurmaya çalışır. Normal insanın da, hastanın zihni de aynı amaçla rüya görür. Bu öyküde de anlatıcı/kahraman sevdiği adama ulaşmaya çalışmaktadır. Tıpkı düşlerdeki gibi zaman ve mekân sınırlarını yıkarak ona kavuşma mücadelesi verir. Yine tıpkı düşlerde olduğu gibi yaşananların çoğu gerçek dışıdır:

“Aman ne güzel anlatıyor. Çok tatlı dilli bu Arap. Hele bir ovaya inelim, tanıştıracam seni onunla. Bak sen de seveceksin onu. Çok iyi adam. O anlattıkça, sanki Şikago canlanıveriyor başparmaklarımızın üstünde. Ayaklarımızın altında, ayaklarımızın üstünde, dizlerimizin kenarında canlanıveriyor Şikago.

Amanın, ne koca kent! Yarı belimize kadar geliyor Şikago. Arap anlatıp duruyor. Suda yürür gibiyiz. Koca kentin içindeyiz. Şikago öyle yoğun ki, zor yürüyoruz. Bacaklarımız ağırlaşıyor.” [...]

Şikago ardını dönmüş. Arap öyle anlatıyor ki... Şikago birden dönüp, gözümün içine bakıverecekmiş gibi geldi bana. İçime güçlü bir duygu, bir ürperti geldi. Araba söyledim.

“İçime bir his geldi. Şikago dönüp bakıverecekmiş gibi,” dedim.

Arap çok güldü. Ağzında binlerce diş gördüm.

“Yok,” dedi. “Yok, dönmez. O hep Mişigan Gölü’ne bakar,” dedi.” (GT, s. 43).

Burada olduğu gibi nesnelerin kişileştirilmesi, canlı varlıklar gibi algılanması da rüyalarda karşımıza çıkan olgulardır.

Freud'un kuramına göre, rüyalarda sansür mekanizması, asıl rüya düşüncelerinin başka bir içerikle yer değiştirmesine neden olur.³⁸ Görünen içerik bu düşünceleri gizler. Transferler, yer değiştirmeler, sembollerle anlatım asıl muhtevayı saklamak içindir. Rüyada temel bir ya da birkaç duygu hâkimdir ve esas olan da bu duygulardır. Rüya bu duygu/duygular için/çevresinde düşünür. Onlara somut biçimler arar. Nazlı Eray'ın anlatıları da her zaman temel bazı duygular üzerine kurulur, anlatı bu duyguları somutlaştırmak, onlar için düşünmek, onları yaşamak için vardır.

Kuş Kafesinde Tenor adlı öykü kitabında yer alan "Düş İnsanları: Sen ve Ben" öyküsü tam bir rüya mantığına göre düzenlenmiştir. Öykünün sonu, yani uyanma kısmı, bunun gerçek bir gece rüyası kurgulaması olduğunu göstermektedir. Burada doğrudan bir rüya işleyişiyle karşı karşıya geliriz. Bundan dolayı, bu öykünün işleyişi, yazarın diğer kurmaca-anlatılarındaki rüya formundaki işleyişi anlamakta bize yardımcı olabilir. Diğer yandan, Eray'ın öykülerinde romanlarına göre kurgusalılığın daha ağır bastığını, romanlarında ise önceden belirlenmiş bir kurgudan çok, bir çağrışımlar zincirinin sürüklediği bir anlatıymış hissinin verildiğinden söz etmeliyiz. Özellikle ilk öykülerinin daha kurgusal olduğunu, bazı öykülerinde ve esas olarak da romanlarında rüya formunun öne çıktığını belirtmeliyiz. "Düş İnsanları: Sen ve Ben"de bir rüyanın öyküleştirilmesini görüyoruz. Diğer yandan öykü, bir rüya çözümleyicisi için birçok veri sunar. Kendini iki ayrı insan olarak görmek, hem "o" hem "kendi" olmak tipik rüya olgularından. Burada, rüya gören özne, günlük yaşantısında kendini baskı altına alan ve çatışan duygularını iki ayrı insana bölerek ve bu duyguları arasında (kıskançlık; sevdiği kadının değer vermeyi hak edip etmediği konusundaki kararsızlığı; tutkusu ve akıllı arasındaki çatışma) bir diyalog yaratarak gerçek duygularını bulmaya çalışıyor. Belki de gündüz yaşadıklarının içinde uyandırdığı şiddet duygusunu dışa vuruyor. Her ne olursa olsun, yazar bütün

³⁸ Ancak Freud kuramında rüyalar temelleri çocukluk günlerine dayanan cinsel dürtülerin ve arzuların ruhumuzdaki izlerinin, komplekslerin rüyaya egemen olan bir sansür mekanizmasıyla kılık değiştirmiş biçimleri olarak kabul edilir.

bir rüya atmosferi çizer, bir karabasanı andıran rüyada mekân (karakol) içinde bulunması gerekenler (komiser, polis, vb.) bulunmadığından maktul için olduğu kadar, katil için de ürkütücüdür.³⁹

Nazlı Eray'ın anlatıları esas olarak “ben” duygusunun egemen oluşuyla, hemen her an kendisiyle uğraşan bir anlatıcı/kahramana sahip olmakla rüyalara benzer. Ancak bazı anlatılarında, rüya motifleri ve rüyalara özgü akış görülmekle birlikte, yer yer yazarın bilinçli rüya kurgulamalarına rastlanır. Dolayısıyla düşlem, kimi zaman rüya formu içinde bir dolgu maddesi olur; kimi öykülerinde ise daha ağırlıklı kullanılır. Örneğin, *Aşk Artık Burada Oturmuyor* kitabındaki, “Unutmaya Başlatma Düğmesi” öyküsünde fantezist bir kurgu ile rüya akışının ve rüya motiflerinin iç içe geçtiği saptanır. Öyküdeki anlatıcı/kahraman bir arkadaşının evinde otururken, on yedi yıl önceki kendisi kapıyı çalar:⁴⁰

“Eşikte iki kişi duruyordu. Şaşkınlıkla bu yeni gelenlere baktık. Genç bir kadınla bir erkekti bunlar. Sanki karlı, çok eski bir kış gününden çıkıp içeriye girmişlerdi.

Kızı hemen tanıdım. On yedi yıl önceki bendim o.Yanımdaki genç adam da, o zamanlar çektiğim yoğun bir üzüntüden ve peş peşe kavgalardan sonra ayrıldığı eski sevgilim.

Öyle uzaktılar ki benden; yaşanmış olaylara, o geçmiş günlere öyle yabancılaşmışım ki; ellerini soğukça sıktım.

Besbelli kavga etmişler... Belki şu kapının dışında alelacele barışmışlar, şimdi de çat kapı benim yaşamıma. Hem de şu en karışık, en acılı anında giriyorlar.

(...)

O zamanki saçlarımı hiç beğenmedim. Renk koyu... Fazla uzun buldum onları. Üstümdeki paltonun modeli de ne komik. Moda nasıl değişiyor...

(...)

Ne tuhaf, karşımdaki şu iki insan; özgeçmişimin birer parçası olan şu iki kişi ile konuşacak bir tek kelime bulamıyorum. Sıkıntı bastı. Zaten dertliyim.

³⁹ Bu öykünün tamamı “Ek I” kısmında yer almaktadır.

⁴⁰ Kişinin kendisiyle karşılaşması tam bir rüya motifidir.

Gene bizim kızlar daha insancıl. Şuradan buradan laf açtılar, yeni gelenlere neskafe ikram ettiler.

Eski hâlîme bakıyorum. Güzel miymişim, değil miymişim karar veremedim. Erkek aptalın biri. İki kelimeyi bir araya zor getiriyor. Sorunlu olmalı... İçki içerdi, öyle anımsıyorum. Ayrıntılar aklımda bile kalmamış.” (AABO, ss. 46-48)⁴¹

Yukarıda geçmişte yaşanan bir olayın ve kişilerin bir nedenle ansızın anımsanması sonucu gelişen bu anlatıda çağrışımlar rol oynamıştır.

Öyküdeki asıl kahraman (anlatıcı) genç kadın sevdiği erkek tarafından sessizce terk edilmiştir. Kadın büyük bir acı içindedir. Her gün haber bekler. Sevgilisi aramaz onu. Daha önce aralarında geçenlerden de bu ilişkinin fazla sürmeyeceği anlaşılmıştır. Fakat genç kadın ümidini kesmez. Bu ayrılışın acısını bir türlü kabullenemekte, acısını biraz olsun dindirmek için her çareye başvurmaktadır.⁴²

Genç kadının bu öyküdeki kendisinin on yedi yıl önceki hâliyle karşılaşması öyküye alegorik bir ton verir. Alıntı parçada görüldüğü üzere, genç kadını kendi eski hâliyle karşılaşmak huzursuz etmiştir. Arkadaşının evinden ayrılır. Giysisinin içinde saklamış olduğu parmak büyüklüğünde şimdiki sevgilisi, arkadaşının evinde geçenlere tanık olmuştur. O da, genç kadının eski sevgilisini beğenmemiş, ona hiç layık görmemiştir. Nasıl böyle biriyle çıktığını, böyle birine nasıl değer verdiğini anlamadığını öfkeyle söyler. Kıskançlık da içeren bu sözler ve genç kadınla arasında geçen diyalog tam bir karşılaştırma imkânı sağlar. Acaba, kendisi, yeni sevgili bu kadar acı çekmeye değer midir? Onun genç kadını böyle üzmeye hakkı var mıdır? Onlar böyle konuşurken, kahramanın genç kızlık hâli ve eski sevgili arkalarından gelirler. Genç kız, genç kadından (eski hâli, yeni hâlin-den) kendisine yardım etmesini ister:

⁴¹ Freud bu rüyayı yorumlayacak olsa bir “*compensation*” rüyası olduğunu söylerdi kuşkusuz. Rüyanın üç temel fonksiyonundan biri olan ödünlemeyi rahatça görebiliriz burada.

⁴² Bütün bunlar, bu kitaptaki öykülerin bütününden çıkarılan sonuçlardır. Her öykü birbirinden ayrı gibi görünse de aralarındaki organik bağla bir roman kurgusu oluşturur. Aynı kişinin yaşantı parçalarının aşk acısı temelinde birbirine bağlanmasıdır.

“Kız:

“Bize yardım eder misiniz? Ne de olsa yaşam deneyiminiz, bilginiz, görgünüz bizimkinden çok fazladır. Bir şeyler geçiriyoruz. Acı çekiyoruz. Bizi en iyi siz anlayabilirsiniz. Ne olur bize yardım edin,” dedi.”

(...)

“Kıza bakıyorum. Üzüntüden perişan. Gözlerinin altı çökmüş. Besbelli sevgilisi olacak yanındaki duygusuz odun; üzüp ağlatıyor onu...”

Erkeğe bakıyorum. Oturmamış bir tip.

Bu iki insan birbirlerini nereden bulmuşlar? Nasıl âşık olmuşlar birbirlerine ve işin en tuhaf yanı, nasıl böyle birbirlerini üzmeyi, kahretmeyi başarabiliyorlar? (AABO, ss. 48, 49)

Bu kitaptaki “Hücre Mühendisi” adlı öyküde de düşlem(fantezi)in esas olduğunu ve bilimkurgudan ödünç alınmış motifler kullanıldığını görülür. Bu öyküde, insanları hücrelerinden yeniden oluşturabilen neomikrobiyoloji uzmanı Nizami Öney, anlatıcı/kahramanın kendisini terk eden sevgilisini bir saç telinden yeni baştan oluşturur. Ancak, sevgilinin aslı ortaya çıkınca, anlatıcı/kahraman ikisinin arasında kalır. Birinin geçmişi vardır, diğerinin yok. Belleği bomboş, geçmişi olmayan yenisi için, anlatıcı/kahraman hücre mühendisinden, kendisinin yeni bir örneğini oluşturmasını ister. Böylece ortaya çıkan ikizini sevgilisinin yenisine eş yapacaktır. Yazar, bu düşsel kurguyu inanılsın diye yapmaz. Kahramanlarının çaresiz kaldığı zamanlarda içine daldıkları bu düş dünyası, onlar için bir cankurtaran simidi gibidir. En çaresiz anlar, en olmayacak düşlerin kurulduğu anlardır. Yazar, yaşama bağlayacak ümidi, acıyı, çeşitli duyguları somutlaştırma için bu anlatım tekniğini seçer:

“Hiç yokken bir, sonra iki oldunuz. Mutlu olmalıyım,” dedim.

Şimdi biriniz çekip gitse bile öteki bırakmaz beni...”

“İkimiz de kalıyoruz seninle!” dediniz bir ağızdan.

Bir süre İzmir sokaklarında üçümüz birlikte yürüdük.

Sonunda bir telefon kulübesine girdim. Neomikrobiyoloji uzmanı Nizami Öney’in telefon numarasını çevirdim.

Ağabey sana ihtiyacım var. İzmir’deyim. Şu an ikisi de yanımda... Gelince anlatırım... Kurbanın olayım, ilk otobüse atla gel. Ankara Palas Otel’inde bekliyorum,” dedim.

“Tamam,” dedi o.

Akşam geç vakit, üçümüz otele döndüğümüzde, hücre mühendisi Nizami Öney gelmiş, lobide beni bekliyordu.

Yanımda iki Ali’yi birden görünce şaşırdı.

“Ağabey, dedim. “Al, şu benim saçımdan iki tel!” ...

(...)

Kırk dakika sonra Nizami Bey aşağıya indi. Yanında benim bir eşim vardı. Benim odadaki giysilerimi giymişti. Çok hoş, hafif bir makyaj yapmıştı. Parfümünden sürünmüştü. Saçlarını deşişik taramıştı, dikkatimi çekti.

Bir an sanki kıskandım onu.

Ali’ye döndüm.

“Artık berabersiniz onunla,” dedim. “Mutlu olun. İşte önünüzde koca kent İzmir... Yaşam süregeliyor dışarıda... Her şey sizin. İki kişisiniz... Yepyeni bir ilişki... Ne kırgınlık var, ne dargınlık... Ne araya zaman girmiş, ne de acı... her şey ne güzel! (AABO, ss. 116, 117).

Geçmişte yapılan hataları hiç yapmamış olmak, her şeye yeniden başlamak, yeniden doğmak isteği zaman zaman herkese musallat olan bir duygu değil midir? Yazar bu arzuyu bir fanteziyle somutlaştırarak mümkün olmayanı gerçekleştiriyor. Bilimkurgusal bir fantezinin işe karışması yalnızca bu duygunun tatmini içindir. Ayrıca, bilimkurgunun edebiyatın dışında da çağımızın bir olgusu olduğu düşünülürse düşlemlerin içinde yer alması da şaşırtıcı olmamalıdır.

“Gülen Gözler Pastanesi” öyküsünde, ben-anlatıcı kahramanın sevgilisi uzaktadır ve aralarında duygusal bakımdan da uzaklaşma başlamıştır. Sevgilisini acıyla düşünüp yanında olmasını dilerken birden incecik bir ses duyar, sevgilisi başparmak büyüklüğünde yanı başındadır:

“Ah, ne olur bir mucize olsa!

Belki böyle üzüldüğümü, ağladığımı bilsen, dayanamazsın. Çünkü yıllardır çok sevdiğini...

Ama senin yanında hiç ağlayamam. Belli edemem sevgimi.

Yatağımda döndüm. Kulağımın dibinde incecik bir fısıltı duydum.

“Ağlama. Nasılsın?” diyordu bir ses.

Başımı kaldırıp baktım. Sen oradaydın.

Ufacıktın, başparmağım büyüklüğündeydin. Üstünde Avni'den birlikte aldığımız yeni gömleğin vardı. Hani dayının oğlunun nişanında giydiğin...

Siyah montun kolunun altındaydı. O gece, birlikte seçmiş olduğumuz çiçek çok beğenilmiş; sarı bir ikebana aranjmanı idi; dönünce bana anlattıydın..." (AABO, s. 10)

Mucize gerçekleşmiştir. Fakat mucizeler karşısında duyulan şaşkınlık, irkilme anlatıcı/kahramanda yoktur. Her şey olağanmış gibi davranır. Başparmak kadar küçülmüş bir insanın, kim olursa olsun gece yarısı birden insanın odasında belirmesi, öyküde anlatıcı/kahramanın karşıladığı gibi doğal bir biçimde verilmemiş, bir korku atmosferi içinde sunulmuş olsaydı anlatı fantastik türden bir anlatı olacaktı.⁴³ Ama aşağıdaki satırlarda görüldüğü gibi, bu olayın korku değil, hatta bir gülme duygusu bile uyandırdığı söylenebilir:

"Yastığımın üstüne bağdaş kurup oturdun. Elimle dokundum sana. Bana bakıp gülümsüyordun. Yumuşacıktın. Her şey düzelmmişti. (...)

Gözlerime inanamıyorum.

"İyi misin? Rahat mısın orada?" diye sordum.

Yastığın üstünde oyuncuktan yuvarlandın, ödüm koptu aşağıya düşeceksin diye; kenara gelmeden tuttum seni. Avucumun içinde dimdik ayakta durdun, gözlüklerini düzelttin." (AABO, s. 11)

Aynı öyküde nesneler de küçülür, sahibine uygun olmak için. Parmak adam cebinden minicik banknotlar çıkarır, odanın içinde minicik bir fayton, minicik atları ve sürücüsüyle görünür (ss. 11, 16). Burada Parmak Çocuk masalını, *Gulliver'in Serüvenleri*'ni hatırlayarak bir masal motifinden, daha da ileri giderek bir arketipten söz edilebilir. Metinlerarası ilişkiler temelinde, hiç şaşırtıcı olmayan bu durum, aynı motifleri kullanmak açısından masallar, mitler ve rüyalar arasındaki bağın niteliğini anımsatır.

⁴³ Burada Kafka'nın *Dönüşüm*'deki kahramanı Gregor Samsa'nın hamam böceğine dönüşmesi, kendisi ve ailesi tarafından olması mümkün olmayan bir olay gibi değil, hayatlarının düzenini altüst edeceği için korkunç bir olay olarak karşılanır. Gerçekliği sorgulanmaz. Bundan sonra olacaklar için endişelenilir. Gerçekliğin sorgulanmaması açısından Kafka ve Eray'ın tutumu birbirine benzer.

“Rüya Sokağı” öyküsünde ise anlatıcı, sevgilisini yine parmak kadar büyüklükte olarak sokaktaki bir ağacın dibinde bulur. Yanında da onun boyunda, anlatıcının eski komşularının oğlu, kendini yıllar önce öldürmüş olan Asım adlı genç vardır. Anlatıcı, burada, “daha intihar etmemişti anlaşılan” (s. 36) diyerek, başka bir zaman diliminden, başka bir mekândan ve parmak kadar küçülmüş bir insanla konuştuğunu kabul etmektedir. Bir süre sonra, onlarla birlikte oturduğu bir duvarın üzerinde birden kendisinin de küçüldüğünü onların boyunda olduğunu fark eder.

Gerçekten ismi Rüya Sokağı olan bir sokak vardır, Ankara’da. Sokağın ismi yazarı düşlere sürükler. Dilin bu işlevi, göstergelerin kendilerinde taşıdığı anlam yükü Nazlı Eray’ın gerçeklikten gerçek dışına geçişini sağlayan en önemli araçlardan biridir. Farklı mekân ve zamandan insanlar gelir sokağa. Örneğin Asım’ın âşık olduğu, uğrunda intihar ettiği kadın, Vesile sokaktan gelip geçer. Ardından bütün güzelliğiyle Marilyn Monroe, sokağı doldurur. Üç parmak insan, Marilyn’in beyaz kürk etolünün kıvrımları arasında yürümeye başlarlar;

“Hiç çıkmayalım bu Rüya sokağından, bütün gün burada oturalım. Burası bana hem heyecan, hem de garip bir huzur veriyor.” der sevgilisine.

“Rüya sokağı...

Orada her şey olabilir.” (AABO, s. 40)

“Rüya Sokağı”nda, bir de Marilyn Monroe’nun başkalaşımına tanık olunur. Marilyn güneşe dönüşür:

“...Ankara’dan çıkmıştık. Bozkırda hızla ilerliyordu araba.

Batıda yuvarlak tepelerin ardında, Marilyn Monroe yavaş yavaş batıyordu. Çevresini tatlı bir pembelik sarmıştı. İlk altın bukleli saçları ve dünyaya baygın bakan gözleri yok oldu. Yanlamasına uzanmıştı, dağların ve tepelerin üstüne...

Yuvarlak kalçası, göğsünün teki, omzu, en sonra da dizi ve kusursuz sol bacağı tepelerin ardında kaybolup gitti.

Hava iyice serinlemişti.

“Güneş battı, gece başladı.” dedim. (AABO, s. 42).

Rüyalandaki mantık dışı başkalaşimleri anımsatan bu parça, Eray'ın öykülerinde bu tür olayların şiirsel tasarımlara, imgelere dönüşmesini gösteren örneklerden yalnızca biridir.

Eray'ın 1997'de yayımlanan *İmparator Çay Bahçesi*'nin girişi ise tam bir rüyaya benzer:

“Acaba gecenin saat kaç, bilmiyorum. Zaman geç olmalı. Aysız, karanlık bir gece. Ayakkabılarımın topuklarını soyan Arnavut kaldırımlı yollarda nefes nefese koşuyorum.

Saati bilmiyorum, çünkü hiçbir istasyon binası geçmedim, ortasında saat kulesi olan bir alana düşmedi yolum. Dar sokaklardayım, çevremde eski, ensiz yüzlü apartmanlar var.

İstanbul'da mıyım, İzmir'de miyim, Ankara'da mıyım tam kestiremiyorum. Pek yabancı da gelmiyor bu sokaklar bana. Bir an burnuma deniz kokusu gelir gibi oluyor. İstanbul'da olmalıyım. Sanki Hüsrev Gerede caddesinden aşağıya, Beşiktaş'a doğru koşuyorum. Ama dediğim gibi emin değilim. Ankara'da Menekşe Sokak da olabilir burası. Bilemiyorum, kafam karışık. Bluzumun üst düğmesi açılmış, ince siyah pardösüm bir pelerin gibi arkamda savruluyor. Birden çorabımın tekinin kaçmış olduğunu fark ediyorum.

Koşarken sağımda ve solumdaki apartmanlara bakıyorum. Perdeler çekilmiş, içeride ışıklar yanıyor.

Sağ yanımda bir apartman çarptı gözüme. Adını okudum. Arzum Apartmanı yazıyordu. Yılların isini üstüne çekmiş, bilmediğim bir geçmişi giyinmişti sanki.

Arzum Apartmanı... Ağır camlı demir kapısını ittim. Gıcırdarak açıldı. İçeriye girdim. Otomata bastım. Sarı ölü bir ışık. Arzum Apartmanı'nın içini doldurdu. Merdivenler eskiydi, basamaklar aşınmıştı. Koşarak iki kat yukarıya çıktım. Bir an duvara dayanıp soluk aldım. Otomat sönmüştü. Karanlıkta el yordamıyla buldum düğmeyi, bastım. O rüya ışığı yeniden aydınlatmıştı apartmanın içini. Görünürlerde kapıcı yoktu. Bir kat daha çıktım. Otomat söndü. Yerini biliyordum artık düğmenin. Basıp yaktım. O bilinçaltı ışığı, yeniden doldurdu apartmanın içini. Kapı zillerinin yanında yazan isimlere bakıyordum şimdi: Nizamettin Gürgen, Mehmet Ulubay. Bir kat daha yukarıya çıktım: Mesut Dülger... Bir an durdum, zile bastım.

İçeride televizyon açık olmalıydı. Zile bir kez daha bastım, paspasın üzerinde duruyordum.

Kapı açıldı.

Karşımda o zamana değin hiç görmediğim bir kadın duruyordu. Üstünde bir ev elbisesi, ayağında belli ki İzmir'den alınmış alçak topuklu, burnu açık rugan terlikler vardı.

"Bağışlayın," dedim, "Gecenin bu saatinde..."

"Buyurun, buyurun, girin içeriye," dedi kadın. Yana çekilerek bana yol verdi.

"Çıkartmayın ayakkabılarınızı..."

"Ama tozlu yollarda çok koştum. Ayakkabılarım kirli."

"Durun terlik vereyim size," dedi; kapının yanında duran bir çift terliği uzattı bana.

Terlikleri giyip içeriye girdim. Eski zaman eşyalarıyla döşenmiş, ufak, mütevazı bir salona girmiştim. Köşedeki yemek masasından evin beyi kalkmıştı.

Kadın, "Misafirimiz geldi," dedi beni göstererek.

Bu ince bıyıklı adamı daha önce hiç görmemiştim. Bana uzattığı eli sıktım.

Kadın, "Ben Samime," dedi. "Bu da eşim Mesut Bey."

Ben de adımlı söyledim.

"Şöyle buyurun, yorulmuşsunuz. Pardösünüzü alayım," dedi Mesut Bey. Köşedeki koltuğa oturdum.

"Sizi bu saatte rahatsız ettim," dedim.

"Sizi bekliyorduk, merak etmeye başlamıştık," dedi Samime Hanım. "Geciktiniz..."

Şaşırmıştım.

"Beni mi bekliyordunuz?"

"Evet, iki saatten bu yana bekliyorduk sizi," dedi Mesut bey. "Evi bulamadığınızı tahmin ettik."

"Ama..." dedim "ama ben bu apartmana rastgele girdim, bu dairenin zilini öylesine çaldım. Nasıl bekleyebilirsiniz ki beni? Karanlık sokaklardan koşarak gelen bir insanım ben. Birden apartmanın adını gördüm. Kapı açıldı. Yukarıya çıktım, zili çaldım. Nereden bilebildiniz geleceğimi?"

Samime Hanım gülümsedi.

"Hiçbir şey rastlantı değil. Bu gece bu sokaklardan koşarak geçeceğinizi, bu apartmanı bulacağınızı ve buraya geleceğinizi biliyorduk," dedi. "Kahve ister misiniz? Karnınız aç olmalı." (İÇB, ss. 7-9)

Bu epizotun sonunda anlatıcı/kahraman, “Peki burası... Bu geldiğim yer neresi?” diye sorar. Bundan sonraki epizotta oturma odasında karşılıklı oturduğu Gül Hanım adlı arkadaşının yazara “Roman böyle mi başlıyor?” sorusuyla bunun bir roman girişi olduğunu anlarız.

Eray’ın son kitaplarından *Beyoğlu’nda Gezersin* romanında rüyalaştırma daha değişik bir boyut kazanır. Yazar, burada yaşadığı anı bir rüya görme anı gibi aktarır. Romanın ilk sayfalarında anlatının bütününe hâkim olacak rüya ortamının kuruluşu görülmektedir:

“Babama ait bir akşamüstünün içinde yürüyordum **sanki**. Batmakta olan güneşin ışıkları gözlerime doluyor, kendimi eski bir zamanın içinde **gibi hissediyordum**. Babama ait olmalıydı üstünde yürüdüğüm bu kaldırımlar; kentin bu eğri büğrü köşesindeki aşınmış yol merdivenleri. Çevremden geçip giden bu akşamüstüne ait olan kalabalığı babama ait bir zamanın kişileri olmalıydılar; şu derinden bir yerden gelen opera aryası, birazdan loş bir alacakaranlığın içine düşecek olan kent tümüyle babama ait olmalıydı; işte böyle bir duygu taşıyordum içimde.

Oysa babam bu kentte çok az yaşamıştı, artık başka bir dünyanın insanıydı. Kentin şu akşamüstü kaldırımları, kırık dökük nağmeleri, çevreden kulağıma gelen korna sesleri, bir film şeridi gibi önümden geçen insan yüzleri bana ait olmalıydılar.

Karmaşık duygular içinde yokuş aşağıya yürüyor; ağrıyan kaslarımı çalıştırmaya çabalıyor, bir yandan da gece bastırmadan evin oralara varmaya uğraşıyordum.

“Rüyada mısın?” diye sordu yanı başımdan bir ses.

Yüreğim hoplamıştı. Çevik bir hareketle dönüp, kulağımın dibindeki sesin sahibini yakaladım. Yaşlı bir adam yanı başımda durmuş, izliyordu beni. Siyah boncuk gibi gözleri, buruşuk ama duru bir teni vardı. Boyu kısacıktı, yaşlı bir çocuk gibiydi.

“Rüyada mısın?” diye tekrar sordu.

“Rüyada değilim,” diye yanıtladım onu. “Gördüğünüz gibi akşam zamanı evime varmaya uğraşıyorum. Hem de hızlı hızlı yürüyerek...”

Yaşlı adam bana dikkatle bakıyordu.

“Gene de rüyada gibi bir hâlin var senin,” dedi.

“Öyle mi?” diye sordum. Tam anlayamıyordum ne demek istediğini, yan apartmanlardan birinin kapıcısı olabilirdi; sorduğu soru tuhafıma gitmişti. Kılığı, kıyafeti temizdi, koyu renk bir mintan, bolca bir pantolon giymişti. Kısacık bir boyu, ufacık ayakları vardı.

Onu süzdüğümü fark edince mintanının yakasını hafifçe düzeltti.

“Rüyada değilim,” diye mırıldandım “Ama tuhaf şey. Babama ait bir zamanın içinde **dolaşıyor gibiyim**. Bilmem anlabiliyor muyum? Eski bir adamın zaman boyutuna **girmiş gibiyim** bu akşamüstü. Babamın zamanına. Oysa babam geçen yıl öldü. Bu kente uzun yıllar önce birkaç kez gelmişti. İstanbul’da otururdu. Yaşamının son yedi yılında da odasından dışarıya fazla çıkmazdı. Onu ziyarete gittiğimde, genelde odasındaki koltukta oturur, ben onun ellerini tutar, onunla özel bir iletişim kurardım.”

“Biliyorum,” dedi yaşlı adam.

Şaşırmıştım.

“Nereden bilebilirsiniz ki bunu?” diye hayretle sordum. “Babamla benim aramdaki özel bir anı anlattım size. Bugün içinde yürüdüğüm dünya ise babamın gençliğine ait. Onun bu yolda yürürken, bir berber dükkânından sokağa uzanan bir opera aryasını yakalayıp, ıslıkla çalabildiği zamanlara uzanıyor bu akşamüstü. Bir gençliğe... Bilmem anlatabildim mi?”

“Biliyorum bunları,” dedi ihtiyar. “Hepsini biliyorum. Bir akşamüstü rüyasının içindesin işte. Belki farkında değilsin. Her neyse...”

Hafifçe öksürdü.

Baştan aşağı süzüyordum onu şimdi. Merak etmişim, neyin nesiydi? Kırçillaşmış bir sakalı vardı.

“Kimsiniz?” diye sordum.

“Hüseyin benim adım,” dedi yaşlı adam.

Gözleri bir an sokağın aşağıya doğru uzanan boşluğunu, yerlere saçılmış atkestanelerini, ezilmiş kabukları, sonbahar yapraklarını toplayıvermişti sanki.

Güneş batmak üzereydi.

“Küçük Hüseyin Efendi derler bana,” diye ekledi.

“Küçük Hüseyin Efendi,” diye mırıldandım. “Memnun oldum.”

Elimi uzattım ona. Ufacık eliyle sımsıkı sıkı elimi.

Bu kentin insanlarından biri olmalıydı. Belki de yıllardır oturduğum bu sokağın bir insanıydı o, daha önce hiç görmediğim bir yüz, duymadığım bir sestti. Ama **sanki** beni tanıyor; hakkımda bir şeyler biliyor gibiydi.

Yerdeki bir atkestanesine ayağımın ucu ile dokundum.

Babama ait olan bu alacakaranlık kent zamanını yaşarken bulmuştu bu yaşlı adam beni. Oysa bu değişik akşamüstünün içinde yalnız olmayı yeğlerdim, babamı çok yakınımda hissediyordum, güneş battıktan sonra da bu duygu devam ediyordu. Akşam serinliğinde yalnızlığımı unutmuş ya da daha çok hissetmiştim yalnız olduğumu, ama güzel bir duyguydu bu duyduğum, bu ikisinin karışımı olmalıydı. İçim dopdoluydu. Gözlerim her zamanki gibi azıcık puslu görüyordu dünyayı, ellerimi ceplerime sokmuş atkestanesine hafif hafif dokunuyordum ayağımın ucu ile.

“Biliyor musunuz her tarafım sızlıyor bu akşam. Dayak yemiş gibiyim,” dedim, bu ufacık yaşlı adama bakıp.

“Biliyorum geçecek,” dedi o. “Kortizonu bırakınca öyle olur. Sonra gövde kendi kendini onarır, geçer bu ağrılar, sızılar... Hastalığı atlattın şükür.”

Ona hayretle bakıyordum şimdi. Uzun süredir kortizon kullandığımı nereden bilebilirdi bu yaşlı adam? Birden anlamıştım, tahlillerim için gittiğim laboratuvaradaki bir görevliydi bu ihtiyar. Bir kez sabahın erken bir saatinde merdivenleri paspas yaparken görmüştüm **sanki** onu.” (BG, ss. 7-10; vurgulamalar bana ait.)

Görüldüğü gibi yazar bir rüya atmosferi yaratarak anlatısına başlar. Hatta, “rüyada olma” durumu üzerine vurgulamayı da açıkça yapar. Anlatıcı, aslında Ankara’da oturmaktadır, fakat İstanbul’da babasının yaşadığı yerlerden geçiyormuş duygusuna kapılır. Karşısına çıkan yaşlı adam ise kendisinin hiç tanımadığı, fakat onun en özel anlarını, yaşadıklarını bilen bir adamdır. İlerleyen satırlarda, anlatıcının onu kendi gerçekliğinin içinde bir yere yerleştirmek çabası boşa gidecektir. Yaşlı adam, anlatıcının onu gördüğünü sandığı laboratuvarında çalışmıyordu.

Nazlı Eray'ın bu metinde kullandığı anlatım tekniği, tipik biçimde, Todorov'un, *Fantastik* kitabında sözünü ettiği Gerard de Nerval'in *Aurélia*'sını andırır. Aynı biçimde kipleştirme ve anlatıdaki anlatma zamanında süreklilik bildiren hikâye zamanını kullanması gibi bu ikili teknik, Todorov'a göre *Aurélia*'da, kahramanın yaşadıklarının gerçek olup olmadığı konusunda kararsızlık yaratarak fantastik etki yaratır. Nazlı Eray'ın bu romanında da kahramanın bunları yaşıyıp yaşamadığı belirsiz kalır. Yaşananlar gerçekten rüya mıdır, yoksa kahraman bir rüyanın mı içinde yaşıyor? Bununla birlikte Nazlı Eray'ın bu kararsızlık hâlinin, söz konusu fantastik türün belirleyicisi olan fantastik etkiyi yaratmak kaygısıyla bir ilgisi yoktur. Bu nedenle romanın başından sonuna kadar izleksel olarak bu tekniği kullanmaz.⁴⁴

Anlatının formunu daha da netleştirmek için bu pasajın devamına bakalım:

Anlatıcı evine varır. Televizyonu açar. Daha önce seyrettiği bir programı “Deli Saati”ni izlemeye başlar. Bu, bir psikiyatrin telefonla bağlandığı hastaların sorularını cevaplandığı bir programdır. Anlatıcı, psikiyatrı “Deli Doktoru” diye sunar. Programın akışı içinde, sıradan bir hasta-doktor konuşmasından sonra başka bir izleyiciye bağlanılır. Çok değilse de, okura biraz garip ya da farklı gelebilecek bir bağlantıdır bu.

“Hat'ta başka bir hasta vardı şimdi.

“Buyurun. Nedir sıkıntınız?”

Hastanın sesi uzaktan geliyordu. Derinlerden, bir kuyudan gelir gibiydi ses. Doktor duymakta zorluk çekti.

“Duyamıyorum sizi...”

⁴⁴ Todorov, Gerard de Nerval'in *Aurélia*'sında ana izleğin dil olduğunu söyler. Çünkü Nerval, kliniğe yatmadan, yani hasta olduğunun belirtileri olan şuur bulanıklıklarını romanında geriye dönerek şimdiki zamanda anlatır ve anlatıyı eylemlerin hikâye zamanında verir (süreklilik bildirmesi açısından önemli). Aynı zamanda, anlatıcı ile anlattığı olgu arasına belirsizlik koyan sözcükler (Todorov bunu “kipleştirme olarak adlandırıyor) ve bu iki anlatım tekniğini birlikte kullanarak yaşadıklarının hem doğru olabileceğini-düşündürtür, hem de yazar tarafından vurgulandığı üzere yaşananların gerçekliği konusundaki belirsizliği.

Ses biraz daha güçlenmişti şimdi.

“Buradayım Doktor.”

“Şikâyetiniz nedir?”

Telefon hattındaki cızırtı çoğalmıştı. Derinden gelen hastanın sesi bir şeyler söyledi. Duyulmuyordu bir türlü söyledikleri.

Doktor, açık renk gözlerini biraz daha kısmıştı şimdi. Hafifçe sol kolundaki şık kol düğmesi ile oynadı.

“Duyamıyorum sesinizi... Şikâyetiniz nedir?”

Telefonun ucundaki hasta bağırdı:

“Bazen ölmüş biri olarak hissediyorum kendimi!”

Son bir gayretle yapılmış bir seslenişti bu. Ses stüdyoyu çın çın çınlatmıştı.” (BG, s. 14)

Yavaş yavaş anlatının içindeki olayların hiç de sıradan olmadığı, günlük gerçeklikten sapmalar olduğu hissettirilir okura. Program bittikten sonra anlatıcı/kahraman ertesi gün izlemek üzere programın saatini gazeteden öğrenir. Sonra yakın bir tarihte Fethiye’de geçirdiği bir başka zaman dilimine geçer. Fethi Bey Parkı’na gitmiş, Şehit Tayyareci Fethi Bey’in öyküsünü öğrenmek istemiş ve onun hikâyesini Fethiye Tanıtma Vakfı’ndaki kişilerden dinlemeye başladığı sırada, yani romana göre, gerçek bir zaman dilimine ait olan bu pasajdan sonra, başka bir zaman dilimine geçer:

“Ne kadar değişik bir zaman dilimiydi şu an içinde bulundugum. Bambaşka bir insana ait olan bir zamanın içine girdiğimi birden hissetmiştim. Babama ait olan bir zaman değildi şu an içinde bulundugum, bana ait bir zamanın içinde de değildim.

Çevreme şöyle bir baktım. Beyoğlu’ndaydım. İstiklâl Caddesi’nden aşağıya, Tünel’e doğru yürüyordum. Adlarını çok iyi bildiğim tüm eski dükkânlar, pasajlar iki yanımda uzayıp gidiyordu.” (BG, s. 17)

Anlatıcı/kahraman içinde olduğu zamanın kendisine ait olmadığını, en azından reel zamanın içinde olmadığını bilincindedir:

“Ne arıyordum buralarda kim bilir, acaba bin dokuz yüz altmışlı yılların ortasında mıydım? Yoksa zaman biraz daha mı sonraydı?” [...]

“...Bu İstanbul kime ait? Kimin zamanı bu eski zamanlar, bu Şişhane Yokuşu’ndaki şu eğik gölgelerin kaldırımlara düşmeye başlaması ve şu uzaktan paydos zili çalan okuldan bağıra çağıra dağılan şu öğrenciler? Tüm bunlar kimin acaba?”

Sarhoş gibi olmuştum. Bu eski İstanbul günü bir içki gibi çarpmıştı beni. Yolun karşısına geçip ortopedik korseler satan dükkânın gıcırdayan kapısını açarak içeriye girdim.” (BG, ss. 18-19)

Anlatı bu noktadan sonra tam bir rüya formunu alır:

“Tünel tarafındaki bütün eski binaların içi gibi yarı karanlık bir yerdi burası. **Dükkan mı, depo mu olduğunu pek anlamamıştım.** Eskiden kalma bir koku burnuma dolmuştu içeriye girer girmez. Çocukluğumdan kalma bir İstanbul kokusuydu bu.

Yarı karanlık, loş bir mekân uzanıyordu önümde. İlk girdiğimde bana çok büyük, geniş bir alan **gibi gelmişti burası**, oysa daha sonraları oranın oldukça küçük, caddeden alınma, girinti **gibi bir yer** olduğunu şaşkınlıkla fark edecektim. Aslında tuhaflık vardı bu mekânda, kimi gün uçsuz bucaksız, yarı karanlık bir hangar **gibi genişti burası**, kimi zaman ise daracık, Şişhane Yokuşu’ndaki eski bir apartmanın güvercin pisliği içindeki taş balkonu **gibi daracıktı.**

Ama ilk girişimde, geniş ve sonsuz bir depo **gibiydi orası**; dipte bir masada oturan adamı hayal meyal seçmişti gözlerim. Yavaş yavaş ona doğru yürüdüm. Yaşlı bir adamdı bu. Gözlüklerinin üstünden dikkatle bakıyordu bana...” (BG, s. 20)

Mekân algılarındaki bu tür yanılmalar ya da ani değişimler rüyalarımızın tipik işleyiş biçimidir. Yukarıda vurguladığımız “**sanki... gibi gelmişti... vb.**” biçimindeki anlatımın, rüyalar bir başkasına nakledilirken kullanılan bir anlatım tarzı olduğunu düşünebileceğimiz gibi, yaşananların rüya mı, gerçeklik mi olduğunu konusundaki belirsizliği yaratmada kullanıldığı da düşünülebilir.

Anlatıcı/kahraman içinde bulunduğu zaman diliminin hangi yıllar olduğunu sormak için korseli dükkânına girmiştir. Ama kahraman gerçekliğe aykırı bu durumu sormaya cesaret edemez. Bir korse almak istediğini söyler yalnızca:

“Adama görmediğim bir değnek dokunmuş, can vermişti sanki. Birden yerinden kalktı.” [...] (BG, s. 20)

Duvardaki raftan birtakım kutular indiriyordu şimdi. Teker teker kapaklarını açtı. Ten rengi, beyaz, siyah, boy boy korseleri çıkartıp tezgâhın üstüne yaydı.”⁴⁵ (BG, s. 21)

Anlatıcı/kahraman denediği korseyi giyerek dükkândan çıkar:

“...Hava kararmaya başlamıştı.

Korse bir sorumluluk gibi sıkıyordu beni. Büyük bir sorumluluk altına girmiş **gibi hissediyordum** kendimi, içimi bir sıkıntı basmıştı. **Sanki** sonsuza dek saklamam için, duymak istemediğim bir sır verilmişti bana. Büyük bir yük yüklenmiş **gibi**di sırtıma; zor yürüyordum.”⁴⁶ (BG, s. 22)

Alıntıda anlatılanları, vurguladığımız sözcüklerin yardımıyla “sorumluluk duygusunun ağır biçimde hissedilmesi” biçiminde düşünersek, genel olarak rüyalarda görüntülerin ardında herhangi bir duygunun baskın bir biçimde kendini hissettirmesini anımsatır.

Bu kısımdan sonra anlatıda sözde bir gerçeklik anına dönülür. Anlatıcı/kahraman evinde “Deli Saati” programını izlemek için televizyonun karşısındadır. Programda bir önceki gecede olduğu gibi hastalar ve doktor arasında konuşmalar geçer. Anlatıcı/kahraman televizyonu kapatır ve kendini yeniden Beyoğlu’nda yürümekte bulur:

“İstiklâl Caddesi’ne doğru yürüyordum. Korse gövdeyi kavramış bir mengene gibi sıkıyordu beni. Kötü bir evlilik gibi bir şeydi bu, beni boğuyordu, yaşama sevincimi yitirmiştim...” (BG, s. 26)

Anlatının bu biçimde ilerleyişi, bir zaman ve mekândan diğerine sıçramalar, birbirine eklenen ayrı zaman dilimleri, farklı yaşantı parçalarının tek bağlayıcısı olan hepsi aynı anlatıcı/kahramanın merkezinde olduğu bu örüntü tıpkı rüyalara benzer.

Eray’ın romanlarında hep temel bir duyguya hizmet eden, belirli bir duygu yumağının çevresinde dönen rüya anlatıları farklı, birbiriyle ilgisiz görünen görüntülerle bütünü gizleyen ya da hemen ele vermeyen bir rüya mozaiği oluştururlar.

⁴⁵ Kutuların, sandıkların açılması da çok görülen bir rüya motifidir.

⁴⁶ Rüyalarda da duygular böyle yoğun biçimde hissedilir.

2. 2 Sinematografik anlatım ve *Pasifik Günleri*

Pasifik Günleri, Nazlı Eray'ın r yalardaki gibi hemen bütünüyle görsel imajlara dayanan bir romandır. Rüyalardaki gibi sürekli değişen görüntüler, olaylar, mekân ve zamanda sıçramalar göz önüne alınırsa ve bir rüyanın kameraya alınmasının mümkün olduğu hayal edilse, bu romanın kurgusu için bir rüyanın montajlarla düzenlenmiş biçimi denebilir. Yazar sanki yaşantılarını bir rüyaya d n   t rm  , sonra bunun üzerinde uyanık bir bilinçle biçimlendirme yapmış gibidir. Öte yandan *Pasifik Günleri*, görsellik ve müziğe, yani duyumlara dayanan ve bir opera metnini andıran yapısı, ayrıca sinematografik anlatımın çok daha etkin kullanılmasıyla diğerlerine göre kurgusallığın  ne çıktığı bir romandır.

Bir anı-gezi roman olan bu kitapta Pasifik adalarına yolculuk yapan anlatıcı/kahramanın kendi öyküsü kişisel gözlemleri, izlenimleri ile zenginle tirilerek aktarılır. Bu  yk  çevresinde eşzamanlı olarak gelişen ayrı kişilerin öyküleri bulunur romanda. Anlatıcı/kahramanın bakış açısından kendi öyküsü ile birlikte Filipinli arkadaşı Victor'un, Tokyo'da evinde kaldığı yazar arkadaşı Kazuko'nun ve Singapur'a giderken uçakta tanıştığı İsraili i  adamı Bay Elias'ın öyküleri alt öyküler olarak verilirken, Alman yönetmen Werner Herzog'un kamerası anlatı içinde ayrı bir göz, ayrı bir bakış açısı olarak yer alır.⁴⁷ Eski bir tutuklunun, Penang Adası'nda yaşayan morfinman bir Çinlinin ve Tokyo'da Japon mim ve dans sanatçısı Kazuo Ono'nun öyküsü de Herzog'un kamerasından yansır. Bütün bu öyküler yan yana epizotlar hâlinde e  zamanlı bir akış içinde ge-

⁴⁷ Werner (Spitetic) Herzog, yeni Alman sineması y netmenlerindendir. Belgeselleri, egzotik ve fantastik özellikte,    rtıcı filmleri olan bu yönetmeni, daha çok da kamerasını *Pasifik Günleri* romanındaki kişiler arasına koyan Nazlı Eray'ın bu yönetmenin tarzından etkilendiği bellidir. Herzog'un eski arkadaşı ve meslekta ı, Boston  niversitesi  ğretim  yesi olan Gerbert Golder'in Herzog hakkında söyledikleri yazarın bu yönetmenden neden etkilendiğini ortaya koymaktadır: "*Herzog sinemada bir kâhin. Ayrıca  ağımızın en büyük yönetmenlerinden biridir. Filmleri, en u  durumlarda kalan insanların duygularını denemektedir. Böyle bir duruma d     n z zaman cesaretin yüksekliklerine ve ruhun derinliklerine ula manız mümkündür. Herzog, gözleri açık bir biçimde d  ler görür. D  leri ise  zg n ve her şeyi kapsayacak niteliktedir... Herzog'un filmleri size istediğiniz kadar fantastik gelebilir, ama onlar hiç kuşkusuz Hollywood ürünlerinden daha gerçektir.*" (Araştırma: Hande Y ğen, Igor Tcaci)

lişir ve en sonunda bir yerde birleşirler. Romandaki Sihirbaz'ın öyküsü hem Herzog'un hem de anlatıcı/kahramanın bakış açılarından verilir. Anlatıcı/kahraman ile Alman yönetmen Werner Herzog'un birbirlerini tanıdıkları telefonla bağlantı kurmalarından anlaşılır.

Anlatıcı/kahraman kendi öyküsünü geri dönüşlerle, zaman ve mekânı aşan sıçramalarla anlatırken, Herzog'un kamerası aynı zamanda birçok yerdedir. Romanda, gerçek yaşamın içine gerçek dışı boyutlar girerek kişilerin dramını değişik yönlerden kavrama fırsatı yaratılır. Bütün nedensellik bağlarını yok eden bu gerçek dışı eylem ve olaylar anlatıcı/kahramanı her şeyi bilen ve gören anlatıcı durumuna getirir. O, aynı zamanda Herzog'un kamerasından yansıyanlara da tanık olan ikinci gözdür. Bu fantastik anlatı tekniği anlatıcıya gerçekliğin gözle görülmeyen katmanlarına erişmek için sınırsız bir özgürlük tanır. Böylece, romanda aşk ve tutkunun suça ittiği insanların durumu, kadın-erkek ilişkileri gibi sorunlar ortaya konulur. Sonuçta sunulan öz, insan yaşamının gerçekliği, gerçek yönleridir.

Anlatıcı/kahraman 1978'lerde Pasifik'te Honolulu-Hawai Adaları'ndan Tokyo'ya, oradan Malezya'nın Penang Adası'na ve Singapur'a yaptığı yolculuğun hikâyesini anlatmaktadır.

Roman, "Pasifik deyince aklıma Victor gelir." cümlesi ile başlar. Birçok kere tekrarlanan bu cümle bir *leitmotif* görevi görür. Honolulu'da bir üniversitede öğretim üyesi olan Filipinli Victor, sevgilisi Christie'den ayrılmıştır. Christie'nin bir dostu vardır. Victor buna dayanamayıp onu terk etmiştir. Fakat onu yüreğinden çıkaramaz; acısını ve bazı anılarını anlatıcı/kahraman ile paylaşır. Anlatıcı/kahraman da Victor gibi bir gönül kırgınıdır. O da sevdiği adamı unutamamıştır. Ankara'da Şair Nedim Sokağı'nda oturan öğretim üyesi dostu ile aralarındaki duygusal ilişki, farklı mizaçları yüzünden gelişmemiş ve kafasında bitiremediği bu ilişki yüzünden sık sık -gerçek dışı bir düzlemde- bu sokağa sürüklenip durmaktadır. Teneke bir robota dönüşmüş olarak, sevdiği adamı her ziyaret edişinde ilişkilerini çözümlemesine yardımcı olacak bazı gerçekleri görür. Aşkta yaşadıkları düş kırıklıklarının yakınlaştırdığı iki insan olarak anlatıcı/kahramana, Pasifik yolculuğu hep Victor'u çağırıştırır. "Karşılıksız aşk" ya da "iyi bitmeyen bir ilişki" olarak tanımlanabilecek bir ortak kaderi paylaşan Victor ile anlatıcının öyküsü romandaki temel izleği oluş-

turur; “Pasifik deyince aklıma Victor gelir.” cümlesi ise bir *leitmotif* olarak, alt öykülerin gelişimi içinde, bu izleği sürdüren bağıdır.⁴⁸

Romanda anlatıcı tarafından aktarılan alt öykülerden biri, Singapur’a giderken uçakta tanıştığı İsraili iş adamı Bay Elias’a aittir. Bay Elias, çok sevdiği bir karısı, mutlu bir ailesi olduğundan ne kadar söz etse de, anlatıcı gerçeğin böyle olmadığını, Bay Elias’ın bir iç dramı olduğunu sezer: Aslında kendisinden genç olan çok sevdiği karısı tarafından sevilmemektedir.

Herzog’un kamerası ise bambaşka öyküler yansıtır. Bunlardan biri, patlamak üzere olan volkan yüzünden boşaltılmış adada kalan bir tutuklunun hikâyesidir. Kendisini yargılayacak bir kimse kalmadığına göre suçsuz olması gerektiğini ve özgürlüğüne kavuşmak için bunun bir fırsat olduğunu düşünen tutuklu bir yolunu bulup adada gizlenmiştir. Adanın bir başka yanında ise ölümden kaçılmayacağını düşündüğü için hiçbir yere gitmeye niyeti olmayan bir sığır çobanı kalmıştır. Ada halkından geriye kalan bu iki adam karşılaşır. Eski Tutuklu kendisini ele verebileceği korkusuyla sığır çobanını öldürür. Kendisine bir yargıç cübbesi bularak adadan ayrılır. Günlerce okyanusta yol aldıktan sonra Manila’ya doğru yola çıkmış olan Narita şilebi tarafından kurtarılır. Eski Tutuklu, kendisini yargıç Manuel Istephan olarak tanıtır. Bir süre sonra da, Manila’da yargıç olarak göreve başlar.

Herzog’un kamerasına takılan üçüncü hikâye, Malezya’nın Penang Adası’nda yaşayan bir morfinmana aittir. Kamera bu morfinman Çinlinin beyninden geçen görüntülere ulaşabilmektedir. Çinlinin beyninde beyaz boyalı, kuleli büyük bir evle ilgili anılar belirlemektedir. Morfinman Çinli bu evde yaşayan Bay Çang’ın genç ve güzel karısına âşık olmuş ve onunla ilişkiye girmiştir. Bir süre sonra genç kadın Çinliyi kocasını öldürmesi için zorlamaya başlar. Kadının baskısına dayanamayan Çinli sonunda Bay Çang’ı balkondan

⁴⁸ *Pasifik Günleri* romanı bu özelliği ve müziğin ağırlıklı yer alması dolayısıyla senfonik bir roman ya da müzikal bir roman olarak değerlendirilebilir. Müzikal roman kavramı konusunda bkz. Tuna Ertem, “Müzikal Roman ve Proust”, Frankofoni, Ortak Kitap no: 10. Ankara 1998, ss. 21-29; Hilmi Yavuz’un *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2005 kitabındaki “Müzik ve Roman İlişkisi Üzerine Bir ‘Giriş’ Denemesi”, ss. 90-92; “Proust ve Batur: ‘Müzikal Roman’”, ss. 93-95; “Huzur Bir ‘Müzikal Roman’ mı?”, ss. 101-103, başlıklı makaleler.

itererek öldürür. Fakat özgürlüğüne kavuşan genç kadın, kısa bir süre sonra Çinliyi terk eder. Çinli ise, suçluluk duygusu ve terk edilmişliğin acısıyla kendini morfine verir.

Anlatıcı/kahraman, Tokyo'da kaldığı evde bir afişte gördüğü Japon mim sanatçısı Kazuo Ono hakkında bazı şeyler öğrenir. Herzog'un kamerası ise geçmiş görüntülere ulaşarak Kazuo Ono'nun dramının gizli yönlerini ortaya çıkarır.

Japon çağdaş dans sanatının öncüsü, fantastik dansör Kazuo Ono'nun hikâyesinin bilinen tarafı şöyledir: Ünlü dansçı, yetmiş yaşına geldiğinde birdenbire sahnede yıllarca içinde yaşattığı bir dans ve müziğini canlandırmaya başlamıştır. Bu elli yıl kadar önce Arjantin/Buenos Aires'ten gelen İspanyol dansçısı Rozita'nın *La Argentina* dansıdır. O zaman yirmi yaşında olan genç adam hayran olduğu bu müziği ve dansı yıllar sonra değişik bir yorumla seyircilerine sunar.

Herzog'un kamerasının ulaştığı geçmiş zaman görüntülerine göre olayın esası başkadır. Hikâyenin kimse tarafından bilinmeyen yanını Herzog'un kamerası ortaya çıkarır. Gerçekten de, Kazuo Ono yirmi yaşındayken Rozita'nın *La Argentina* adlı dans gösterisini seyretmiş ve genç kadına tutulmuştur. Kazuo'nun ısrarları sonucunda aralarında bir ilişki başlamıştır. Ancak Rozita gösterisi bitince Buenos Aires'e dönecektir. Genç adamın kalması için yalvarmalarına kayıtsız kalır. Çünkü Arjantin'de Adolfo adlı zengin bir dostu vardır. Kendisine lüks bir hayat yaşatan bu adamı bırakmaya niyeti olmadığını, onun verdiklerini Kazuo'nun veremeyeceğini söyleyerek genç adamı incitir. Öfke ve çaresizlik içinde kalan Kazuo, kaldıkları otel odasında Rozita'yı boğarak öldürür ve oradan kaçır. Fakat kimse ondan şüphelenmez, suçu gizli kalır.

Anlatıcı/kahraman Tokyo'da yazar arkadaşı Kazuko'nun evinde kalmıştır. Kazuko ve kendisinden yirmi yaş küçük saf bir köylü delikanlısı olan Nobiko'nun yaşamlarından kesitler de romana yansır. Anlatıcının bir gece bu evde tanıdığı kara pelerinli sihirbaz daha sonra Herzog'un kamerasına takılacak olan bir başka figürdür. Sihirbaz, gösteri yaptığı bir gece kulübünde, bıçak atma numarasında hedef olarak kullandığı genç kızı kaza eseri öldürür.

Romanın sonunda, Manila Yüksek Mahkemesinde, Manuel Istefhan adıyla yargıçlık yapan Eski Tutuklu'nun önüne Herzog'un

kamerasının yakaladığı bu gizli suçluların dosyaları gelir. Sihirbaz, Morfinman Çinli ve Kazuo Ono yargı önüne çıkarılır. Mahkemede, dava tanıklarının görüntüleri bir televizyon ekranından yansır. Yargıç televizyonun düğmesini kendi açarak tanıkları sırasıyla dinler. Sihirbazın tanıkları, gece kulübünün müdürü ile gösteriyi seyreden dört seyircidir. Hepsi de Sihirbazın lehinde tanıklık yaparlar. Rozita olayının tanıkları ise, Rozita'nın kaldığı otel odasındaki, Adolfo'nun cinayeti gören fotoğrafı ve ölü Rozita'nın televizyona yansıyan görüntüsüdür. Adolfo'nun fotoğrafı tanık olduğu cinayeti ayrıntılarıyla anlatırken, ölü Rozita'nın görüntüsü, Kazuo Ono'yu tahrik ederek cinayete kendisinin neden olduğunu ve bunu öldürülenin kendisi söylediğine göre hafifletici sebep olarak kabul edilmesini gerektiğini belirtir. Çinli morfinmanın davasının tanıkları ise, Herzog'un Penang Adası'nda Çin Tapınağındaki altın Buda heykelinin konuşmasının bant kaydı ve Bay Çang'ın olaylara şahit olan papağanıdır. Bu garip mahkemede, olaylar böylece bilinmeyen bütün yönleriyle ortaya konulduğunda, eski tutuklu olan yargıç, suçlama ve yargılamanın ne kadar güç olduğunu görerek işin içinden nasıl çıkacağını düşünürken, önüne yeni bir dosya gelir. Bu kendisinin suç dosyasıdır. Şaşkınlık içinde bu dosya ile ilgili bir tanık olup olmadığını sorar. Tanık Herzog'un kamerasıdır. Yargıç (Eski Tutuklu) ile kamera arasındaki şu ilginç konuşma romanın sonunu getirir:

“Eski Tutuklu dönüp ardına baktı. Acı bir sesle:

“Sen benim dostum değil miydin?” dedi kameraya. “Tüm bu suçluları arayıp tarayıp eski zamanları, insan ruhları arşivini karıştırıp bulup bana getiren sen değil miydin?”

Kamera,

“Evet” dedi.

Eski Tutuklu kameraya: “Sen de suçlusun, biliyor musun?” diye sordu. Kamera: “Evet,” dedi.” (PG, s. 130)

Pasifik Günleri romanı her şeyden önce değişik kurgusuyla dikkati çeker. Roman başta da belirttiğimiz gibi, anlatıcı/kahramanın Uzak Doğu/Pasifik adalarına yaptığı bir yolculuğun gözlemlerine, bu raların insanların öykülerine dayanır. Romandaki her biri başka bir dünyanın insanı olan bu değişik kişilerin öyküleri, kadın-erkek

ilişkileri, aşk ve tutku ile suç ve yargılama temaları çevresinde döner. Aslında bir bakıma sıradan, fakat ayrı ayrı kişilere ait olan bu öykülerde aynı temalar üzerinde odaklanılmış olması vurgulayıcı olur ve tematik etkiyi güçlendirir. Kurgunun alışılmamış bir biçimde oluşmasına olanak veren ise, yazarın kullandığı anlatı tekniğidir. İç içe geçen bu öykülerde (aslında her öyküye ait bağımsız parçaların eşzamanlı verilmesi biçiminde olan bir iç içelik), fantastiği bir teknik olarak kullanmasıyla yazar, çoğunlukla olayları doğrudan doğruya yansıtma yolunu bulmuştur. Böylece bütün öyküler fragmanlar hâlinde birbirine eklenerek görselleşir. Çünkü fantastik yöntem, yazarın bütün nedensellik bağlarını aşmasına olanak veren bir yöntemdir. Burada her yerde, her zaman olabilen, insanların beyinlerindeki görüntülere de ulaşabilen kamera, ölü insanların televizyonda belirmeleri, fotoğrafların konuşması vb. gibi gerçek dışı araçlar biraz da bilimkurgusal bir niteliğe bürünerek fantastik bir boyut yaratırlar. Böylelikle, olayların ve kişilerin bilinmeyen, görünmeyen yönlerine gerçek dışı ya da olağanüstü araçlarla ulaşmak mümkün olur. Romandaki birçok yaşantı parçasının eşzamanlı ya da ani geçişlerle verilmesi rüyaların açılımına benzer. Okurda yaşananlara doğrudan doğruya tanık olduğu izlenimi uyandırarak gerçeküstü yolla da olsa, insan yaşamının kimi gerçeklerine nüfuz etme olanağı yaratır.

Yazar diğer romanlarında olduğu gibi *Pasifik Günleri*'nde de, zaman ve mekân sınırlarını, bütün gerçeklik kayıtlarını aşmasına yardımcı olan olağanüstü anlatı yöntem ve araçlarını kullanır. Örneğin, Herzog'un kamerası, usta Alman yönetmenin bütün yeteneklerine ve bakış açısına sahip olarak, kendi başına hareket eden, çekimler yapan, insanların beyinlerindeki görüntülere ulaşabilen sihirli ya da bilimkurgusal bir araç gibidir. İsteddiği zaman istediği yerde olabilir, istediği öykünün içine dalabilir.

Anlatıcı/kahramanın da böyle güçleri vardır. Bunlar romanda doğal yeteneklermiş gibi sunulur. Anlatıcı, Herzog'un kamerasından yansıyanlara anında tanık olabildiği gibi, insanların anılarının görüntülerine, bazı yaşantı parçalarına ulaşabilir. Örneğin, kendisinin hiç görmediği Victor'un sevgilisi Christie'nin yaşantısına zaman zaman bir çeşit içgörüyle ya da Victor'un beyninden geçenlere ulaşarak tanık olabilmektedir:

“Victor’a baktım. Gene dalmıştı. Biliyordum, gene Manila’daydı. Korazon Sokağı’nda.

Manila’da, Korazon Sokağı’nda, iki katlı bir evin alt katındaki odadaydı şimdi Victor.

Christie, aynanın karşısında saçlarını fırçaladı, fırçayı yatağı üstüne fırlattı. Bir yandan makyajını yaparken, bir yandan da ince, naneli bir cigara içiyordu. Manila’da öğle zamanıydı. Her zaman olduğu gibi güneşli bir gündü. Victor aksayan ayağını az sürüyerek odanın içinde bir aşağı bir yukarı yürüyordu. Christie, sigarasını tablada ezdi. Victor onun yüzünü aynada seyreliyordu. Kız dudaklarına koyu bir kırmızı çekti. Kulaklarının ardına biraz parfüm sıktı. Az sonra birisiyle buluşacaktı. Victor bal gibi biliyordu bunu. Ama ne yapabilirdi? Çaresizdi Christie karşısında.” (PG, s. 20)

Yine, anlatıcı kahraman, bir robota dönüşerek Çankaya sokaklarında yürüyebilmekte, sevdiği adamın evine kendisini tanıtmadan girip çıkabilmektedir.

Romanda, ölümler, fotoğraflar, papağanlar konuşur, Narita şilebinin makine dairesinde başmakini, Paganini’den, Vivaldi’den parçalar çalar. Her şey olabilir, gerçekleşemez görülenler gerçekleşir. Fakat hayatın asıl kendisi, insan ilişkileri nasıl gerekiyorsa öyle gelişir. Anlatıcı/kahraman sevdiği adamı değiştiremez. Victor, sevgilisi Christie’yi kendisine bağlayamaz. Bay Elias, karısının kendisini sevmesini sağlayamaz. Kazuo Ono, Rozita’yı kendisiyle kalmaya ikna edemez. Morfinman Çinli sevgilisi için cinayet işler ama, sevgilisinin kendisini terk etmesini engelleyemez. Sihirbaz bütün ustalığına rağmen bıçak atma numarası sırasında yardımcısı zavallı kızı kaza ile öldürür. Eski Tutuklu’yu, işlediği suçun dosyası gelir bulur. Bütün olağanüstülükler yaşanabilir; aklın, zamanın, mekânın sınırları ortadan kalkar, ama insanlar yine kaderlerini yaşar. Birbirleriyle ilişkilerinde aralarındaki sınırlar, duvarlar aşılamaz.

Eray’ın romanları genellikle bu karşıtlık üzerine kuruludur. Tıpkı hayatımızın gecesi ve gündüzü gibi. Geceleri rüyalarımız vardır. Rüya, bütün olanaksızlıkların aşıldığı, kimi zaman birtakım iç görümlere ulaştığımız, zaman ve mekânın sınırlarının yok olduğu, sembolik bir dilin konuştuğu bir yapı sunarlar. Ama gece gündüze bağlıdır. Yine de kendimizden, günlük yaşantımızın bağlarından kurtulamayız. Rüyalarımızı yöneten mekanizma, semboller hâlinde ken-

dimizle ilgili bilgiler verir. Her rüyanın yorumlanacak, şifresi çözülecek bir öyküsü vardır. Âdeta bizden bağımsız bir parça bizim için çalışır, mesajlar üretir.

Pasifik Günleri'nde anlatıcı/kahramanın sevdiği adamın evine robota dönüşerek gittiğini anlatan bölüm de anlatıcı/kahramanın alt bilincinin yarattığı bir görüntü gibidir. Yaşarken göremediğimiz, farkında olamadığımız ayrıntılar üzerine rüyalarımızın zaman zaman verdiği sinyaller, mesajlar gibi, burada da sanki, anlatıcı/kahramanın bilinçaltı çalışmış, bu ilişkiyi nitelendirerek yorumlamış ve bunu sembolik bir biçimde sunmuştur.

Bazen, rüyalarda olduğu gibi bir düşüncenin bir olay, bir görüntü hâline gelerek somutlaştığını görürüz. Anlatıcının Sihirbaz'la Tokyo'da gezintiye çıktığı gün olduğu gibi. Zaten, romanın sonunda Sihirbaz o gün yaşadıklarının gerçek olmadığını, bir illüzyon olduğunu belirtir.

Rüyalar, bilinçaltının muhtevalarını, bilincin hafiflediği anlarda (uyku gibi) yaratıcı bir mekanizmaya tabi olarak çoğunlukla duyguları, bazen fikirleri nesneleştirerek canlı görüntüler sunar. Eray'ın anlatısı da böyledir. Duyguların, düşüncelerin nesneleştiği, görüntülere döndüğü bir dünya. Bu nedenle bir film gibi her şey görselleşir onun anlatısında. Yazarın, romandaki egzotik dünya ile ilgili renkli betimlemeleri, olayları sahneleyerek anlatması bu görselleştirmenin diğer yöntemleridir.

Yazar/anlatıcı/kahraman kendi yaşam gerçeği içinden, kendi anılarından hareketle anlatısını rüyalaştırıyor. Kendi varoluşu içinden başka insanlara, başka hayatlara uzanıyor. Zengin bir düş gücü kendisini, çevresini, başka insanları da kuşatarak farklı bir ışık altında görülmelerini sağlıyor. Kimi zaman gündüz, kimi zaman gecenin içinde saydamlaştırdığı insanların duygularının içinden geçiyor. Her sınıftan insan aklın kurallarından, dar kalıplardan çıkarak duygularının farkına varıyor, düş kuruyorlar. Tıpkı rüyalarda olduğu gibi fikir ve kavramlardan değil, duygu ve imgelerden oluşan bir dünyanın kahramanları oluyorlar.

Anlatılarının hem anlatıcısı, hem kahramanı olan yazarın romanlarında yapı hep birbirine benzer. Yeni bir bölümün paragrafına başlandığını bildiren boşluklarla birleştirilen bölümler, aynı anda ya da

farklı zaman dilimlerinde yaşananları gösteren film epizotları gibidir. Geri dönüşler, ileriye sıçramalarla çizgisel olmayan bir zaman kurgusu içinde gelişen kahramanın serüveni çoğunlukla birbirini andırır: Aynı “ben”in merkeze alınmasından dolayı sürekli aynı izlekler çevresinde dolaşan anlatılarda, bir gönül kırıklığı, haber alınmayan bir sevgili, yarı umutlu, yarı umutsuz bekleyiş anları içinde bunalan bir kadının kendisiyle hesaplaşması, geçmişinde onu etkileyen kişiler ve yaşamları konu alınır. Aynı kişiler, aynı olayların yer aldığı anılar, çoğunlukla kadın-erkek ilişkileri çevresinde döner.

2.3 Yeni bir dil ve anlatım yaratma: “Tersine Dünya” kurgusu

Nazlı Eray’ın anlatılarını bir tür olarak fantastiğin içinde düşünmemekle birlikte, kendi yarattığı bir anlatı tarzı (rüya formu) içinde fantastik öğelerin bulunmasından ve bu anlatılarda bir anlatım tekniği olarak fantastiğin işlev görmesinden söz ettik. Ancak Nazlı Eray’ın anlatısını nasıl adlandırmak gerektiği, bu anlatının hangi kategoriye gireceği konusu yine de açıklığa kavuşmuş sayılmaz. Sartre, “tersine dünya” kurgusundan söz eder ve artık fantastik olanın bizzat insanın kendisi olduğundan.⁴⁹ Buna göre bir anlamda, fantastik bir tür olarak sona ermiş, ancak artık fantastikleşen insanı konu aldığı için edebiyatta fantastiğin payı artmıştır. Böyle düşünebiliriz. Sartre, konuyu varoluşsal açıdan ele alıyordu.

Hayal gücünün yarattığı “tersine dünya”, olmayacakların olabilir gösterildiği dünyadır. Burada söz konusu olan, doğaüstü olaylardan çok toplumsal olgulara tersinden bakış olanağı yaratan durumlardır. Doğaüstü olay bu tersine dünya kurgusuna bir geçiş sağlar yalnızca. Gerçekliği kabul edilen dünyada, iç dünya ve benlik ile bir türlü örtüşmeyen bu dış dünyada insan duygu ve hayallerinin dilini bulmakta hep zorluk çekmiştir. Çeşitli anlatım yolları (retorik) bu güçlüğü aşmak için yapay ikinci bir dil yaratır. Oysa “tersine dünya”da -gerçekmiş gibi yaşanan kurgusal, gerçek dışı bir dünyada- hayallerin dili, doğal bir biçimde geçerli olur. Kurgu baştan böyle olunca dil zorlanmadan açılıp genişler ve zenginleşir. Yepyeni bir anlatım olanağı sunar.

⁴⁹ Jean-Paul Sartre, “Aminadab”, *Critiques littéraires (Situations, I)*, Gallimard, Paris 1947, s. 165.

Nazlı Eray'da bütün gerçek dışı, akıl dışı fanteziler, düşler onun öykü ve romanlarının yaratma çekirdeğini, güç kaynağını oluşturur, yazarına büyük bir özgürlük sunan bir mizansen olanağını sağlarlar. Bir tür 'konjonktür yaratma' da diyebiliriz. Kendi içinde mantığı oluşan gerçek dışı, doğaüstü olayların amacı ne korku yaratmak, ne yaradılış hakkında yeni sorular sormak, ne de dünyanın, evrenin gizemini sorgulamaktır. Yazara metafor, alegori, metonimi, kişileştirme gibi anlatım yollarına, söz sanatlarına başvurmada, kısacası yapay bir retorik kurmak zorunda kalmaksızın, bu çok eskitilmiş anlatım biçimlerinin dışında bambaşka, yeni bir dil yakalama fırsatını verir. Eray'ın fantastik dünyasında en önemli olan budur.

Fantastiğin en önemli yanı gerçekliğin koşullarını en olmadık biçimde değiştirdiğinde, gerçekliği kuran dilin koşullarını da değiştirmesidir. Çabucak başka bir dil ve başka bir psikoloji kurulur. Dil alışılmış statikliğinden kurtulur, başka olanaklara açılır, farklılaşır, şaşırtıcı, kışkırtıcı olur. Fantastik, aslında edebiyatın tam kalbindedir. Gerçeklikle ne kadar bitişik yaşarsa dile ve düşünceye kazandırdığı zenginlik de o derece güçlü olur. Fantastik felsefi düşünceyi zorlar, varoluş sorununu üzerinde düşünmeye iter. İnsanın evrenin içindeki yerini kimi zaman mistik bir bakışla, kimi zaman da nesnel, hatta soğuk bir bakışla değerlendirmesine neden olur. Söz gelimi, Marcel Aymé'nin Raoul'u yaşadığı fantastik deneyimin içinden bakar hayata:

"Yüzümün değişmesini fırsat bilip hayatımın ta göbeğine şöyle yandan bir bakıverdim ya, işte asıl o ürpertti beni. Bu dünyadaki yerimin boş olduğunu gördüm, eskiden beri de hemen hemen daima boşmuş gibi bir duygu sardı beni. Demek ben bir yerde gerçekten bulunmadım mı, büsbütün yok oluyorumuşum oradan. Besbelli. Acaba gerçekten bulunduğum zamanlarda da bu bulunuş, orada oluş, sağlam bir varlık bağışlayabiliyor muydu bana? İnsan bir yolunu bulup hayatını, mezar-ötesinden bakıyormuş gibi her şeyi heyecansızca kavrayabilen bir gözle inceleyebilmeli, kendi sırlarını bir yabancı gibi kavramış olmalı..."⁵⁰

Fantastik, gerçekliğin kurallarına karşı gelen başka bir gerçekliğin kurallarının yaşadığı başka boyutlar yarattığı için dilin yaratma im-

⁵⁰ Marcel Aymé, *İğreti Surat*, Çev. Nurullah Ataç, Varlık Yayınları, İstanbul 1955, s. 73.

kânlarını da değıştirir. Alışılmamış bağdaştırmaların, birbiriyle normalde bir araya gelmeyecek yapıların oluşturduğu söylemler kimi zaman imgelemin genişlemesine, kimi zaman da mizaha yol açar. Yazarın amacına, onu kullanma biçimine bağlı olarak fantastik, korku ve endişe dolu bir dünya yaratabildiği gibi, okuru bir hayal dünyasında kanatlandırabilir ya da günlük gerçekiğin çarpıtılmasından doğan mizahı getirebilir.

Kafka’da fantastik, içinde bulunduğu gerçekiğin yarattığı umutsuzluk, karamsarlık, yabancılaşma ve anlamsızlıktan doğan ruh hâlini çarpıcı bir biçimde yansıtmaya hizmet ediyorsa, Marcel Aymé’de fantastik yine günlük gerçekiğin sıkıcı alışkanlıklarından sıyrılmak isteyen bir hayal gücünün değıştirdiği yeni bir bakış açısıyla, iyimserlik ve mizahın penceresinden bu dünyaya bakabilmeye yardım etmektedir. Nazlı Eray’ın yaklaşımı bu açıdan Marcel Aymé’ninkine benzer.

Olağanüstüden yararlanmak Eray’ın anlatısına değışik boyutlar kazandırır. Örneğin, tıpkı masallarda, olağanüstü ya da fantastik anlatılarda olduğu gibi nesneler kişileştirilir. “Antika Aynanın Düşü” öyküsünde ayna kişileştirilmiş, öykünün de anlatıcısı durumunda olan bir nesnedir. Antika Ayna, bir ayna olarak, deyim yerindeyse, kendi görüş açısından, kendi tanıklığından yola çıkarak konuşur. Bir insanın hayatının sessiz bir parçası olarak... Böylece “nesnelerin insana bakışı” yazarın kurduğu “tersine dünya”nın önemli bir motifi olur.

Antika Ayna, evli bir adamın dostuna tuttuğu bir evde bir duvar aynasıdır. Akşamları onu görmeye gelecek dostu için zamanının çoğunu süslenmekle onun karşısında geçiren, genç ve güzel, yalnız bir kadının dünyasını sessizce paylaşan bir nesne, bir öykünün tanığıdır ayna. Genç kadın yaşadığı hayattan memnun değildir. Erkeğine tam olarak sahip olmak istemektedir. Yalnızca onu bekleyerek geçen bir hayata dayanamaz ve bir gün ilişkisini bitirip evi terk eder. Anlatıcı/ayna olayı şöyle aktarır:

“Arkadaşına telefon etti.

Kadın: “Artık bitti Makbule. Her şey bitti” dedi. Bir taksi çağırıp gitti.

Beni duvarda unutmuştu.

Ardından boş eve uzun uzun baktım. Benim de yaşamımda bir şeyler değişmişti. Algılamıştım bunu. Yansıttığım dünyayı yitirmiştim.” (KKT, s. 85)

Bu “tersine dünya” kurgusu, genellikle insandan nesnelere yönelen bakış açısını tersine çevirir. Nesnelerin insana bakışını düşünmek? Bu bakış açısı, sıradan bir hikâyeye yeni bir boyut, yeni bir perspektif katar. Okur, öykü kişisi genç ve güzel kadınla değil de aynayla özdeşleştirir kendisini. Nesnelerin insanlaşan yüzü olduğu için midir bu; yoksa insanı çevreleyen canlı ve cansız varlıklarla ancak dünyanın bir bütün olduğunun ayırımına varmak mı? Dil ise ne semantik bakımdan değişir, ne alışılmamış bir bağdaştırmayla soyut bir imgeleştirmeye, ne bir metafora, ne bir benzetmeye başvurur. Ayna der ki, “Benim de yaşamımda bir şeyler değişmişti. Algılamıştım bunu. Yansıttığım dünyayı yitirmiştim.” Böylece bu alışılmamış değişik özne, yepyeni, alışılmadık bir söylem kurmuştur.

Eray’ın anlatılarındaki fantastik olgular, diğer yandan ona zengin bir mizah olanağı sağlar. “Midas’ın Düşü” öyküsünde olduğu gibi. Olaylar karşısında insanların duygularında, davranışlarındaki değişimler, karakterlerinin gizli yönlerinin açığa çıkmasında fantastiğin bir anlatı tekniği olarak kullanıldığı bu öyküde mizah “tersine dünya” kurgusuyla âdeta kendiliğinden ortaya çıkar.

Öyküde, kalabalık ailesini geçindirmeye çalışan, dar gelirli, tapu memuru Mithat’ın tekdüze hayatı, olağanüstü bir olayla altüst olur. Bir akşam vakti işinden eve gitmek üzere çıkan Mithat, yolda akşam soğukunda kalmış bir dilenci çocuğa sadaka verir. Çocuk, “Allah tuttuğunu altın etsin!” diye dua eder. Evine giden Mithat’ı kapıda kayınvalidesi karşılar. Kayınvalidesine kazağa dokunmasıyla, kadının som altından bir heykele dönüşmesi bir olur. Dilenci çocuğun duası kelimenin tam anlamıyla yerine gelmiştir. Altına dönüşen Mükerrerem Hanım’ın karşısında, yani somutlaşmış bir servetin karşısında aile üyelerinin yaşadıkları duygular dışa vurulur. “Para”nın bir değer olarak başka değerleri nasıl yerinden oynattığı teması yeni değildir. Bu öyküde yeni olan başka bir bakış açısının, başka bir anlatım tarzının kullanılmasıdır. Öykünün fantastik boyutu, yani Midas mitinden yararlanarak ya da masallardaki başkalaşım motifinin kullanılmasıyla yaratılan çelişkili ortam mizahı sağlayan bir zemin olmuştur. Yazar, kendi kendisine sağladığı bu olanaktan yararlanarak ustaca diyaloglar yaratır.

Aynı temanın hayatın doğal yasalarına uygun bir biçimde işlendiği başka metinler düşünülebilir: Örneğin, sıra dışı bir olay olarak piyangodan büyük ikramiye çıkması ya da birinden miras kalması gibi. Böyle bir durumda da benzer olaylar yaşanacaktır. Birdenbire ortaya çıkan servet doğal akışındaki hayatları altüst edebilir; insanların özlemleri, hırsları, gizli kalmış yönleri yine ortaya konulabilirdi. Burada farklı olan ise, bu dünyanın kurallarına uymayan tuhaf bir durumun yarattığı çelişkilerin, günlük dilin sınırlarının genişlemesine, klişelerden arınmış bir anlatıma, anlatım olanaklarının çeşitlenmesine, zenginleşmesine yol açmasıdır. Sözün mecaz olarak bu biçimde somutlaştırılması (Allah tuttuğunu altın etsin!) daha da ileri götürülerek bir yaşantıya dönüştürülmüştür. Altına dönüşen kadın, bir insan, bir anne, bir eş olarak değerini yitirmiş “para tutkusu”nun somut bir heykeli olmuştur. Kadının gerçek varlığı som altın heykeli karşısında değerini yitirmiş, hızla unutuluşa gömülmeye başlamıştır. Hepsinin gözünde paraya dönüşen bir nesnedir Mükerrerem Hanım ve hepsinin özlemlerinin, beklentilerinin nesnesi olarak karşılarında durmaktadır. Nazlı Eray’ın yöntemi budur: Duyguları, tutkuları elle tutulur bir hâle getirmek. Bunu da kimi zaman sözü somut benzetmelere dayandırmakla birlikte yine de bir söz olarak kalan, bir anlatım biçimi olan mecazları yaşantılara dönüştürerek yapar. Böylece “tersine bir dünya ve dil” yaratır. Soyut olan duyguların, kavramların mecazlarla, benzetmelerle, sembol ve alegorilerle anlatılması karşılaştırmaya dayalı bir anlatım yöntemidir. Nazlı Eray yönteminde, sözünü ettiğimiz klasik retorik yöntemlerle ancak soyut benzetme ve karşılaştırmalara dayanarak şekillendirilebilen kavramlar ya da duygular yaşayan varlıklara; soyut resimler somut resimlerden öte canlı varlıklara dönüşür. Göstergelerin yüklü olduğu anlam çerçevesi göndergeler dünyasından kavram dünyasına geçişi sağlayarak gerçekliği kırar. Bu çerçevede ortaya çıkan gerçek dışılık, yeni bir fantastik yöntem olarak bu eserlerde işlev görür.

Eray’ın dili gerçek dışı geçişlerde bu biçimde araç olarak kullanmasına çarpıcı bir örnek de *Yoldan Geçen Öyküler* kitabındaki “İzmir” öyküsünde vardır. Anlatıcı/kahraman bir sabah Ankara sokaklarında İzmir özlemiyle dolaşır. “*Ben bugün bu kentte olmak istemiyorum aslında aklım fikrim İzmir’de...*” (YGÖ, s. 8) dediği bir gündür.

Ankara sokaklarında böyle dolaşırken acılır. Bir dönerciye girer. Boş bir masaya oturur. Bir adam gelip onun masasına oturmak için izin ister.

“Hay hay buyurun,” dedim. Adam teşekkür edip karşıma oturdu. Garson belirmişti yanı başımızda.

“Ne emredersiz?” diye soruyordu.

Adam:

“Bir Adana,” dedi.

Garson bana baktı.

Hiç duraklamadan; “Bir İzmir.” dedim.

Garson gitti. Adam günlük gazeteyi açmış göz atıyordu... Adana kebabı göründü.

Gazetesini katladı. Bana baktı. “Afiyet olsun,” dedim. Yemeye başladı.

Lokantanın arka tarafında bir gürültü koptu! İskeleye yanaşan bir vapurun düdüğü sesi dükkânın içini doldurdu. Hepimiz şaşkınlık içinde çevreye bakınıyorduk.

Derken garson mutfak kapısından belirdi. Elindeki tepside, akıl almaz büyüklükte bir İzmir taşıyordu...

Hemen anladım. Fuar zamanıydı. Geceydi, binalar ışıltılı ışıltılı yanıyordu. Garson tepsiyi salladıkça Kordonboyu'ndaki deniz dalgalanıyordu...” (YGÖ, ss. 15, 16)

Kebabçıda söylenen “Adana”nın Adana kebabını kastettiği bellidir. Ancak, yazar hızlı bir geçişle “İzmir” dedirtir kahramanına ve İzmir kenti tepsi içinde gelir. “Dayanamadım, önümde capcanlı duran kentin içine atlayıverdim. Çevreme bakındım: heykelin oralar-daydım. Büyük Postane'nin yanında...” (YGÖ, s. 17). Böylece gerçek dışı biçimde zamansal ve mekânsal geçiş sağlanmıştır.

“Soyun Nevin Soyun” adlı öyküsünde yine tersine bir dünya kurgusu olduğu söylenebilir. Yazar, bir sabah öyküsünü yazmak için masaya oturur. Öykü kişisi Nevin'i çağırır. Nevin gelir. Anlatılan öyküye göre capcanlı bir kişidir Nevin, yazar tarafından öykü kişisi olarak işe alınmıştır:

“-Nevin? Nerdesin Nevin? Gel kız buraya!” diye öykü kişimi çağırıyorum.

Hiç ses seda yok. Duymuyor mu nedir?

Yeni baştan çağırdım.

“Nevin? Nerdesin Nevin gel.”

Acaba bu öykü kişileri de zam filan mı istiyorlar? Yani bir isteksizlik var genelde.”⁵¹ (KVG, s. 44)

Öykü böyle başlar. Nevin’in bağlantısı olan öykü kişileri de birer birer gelirler öyküye. Burada öykünün yazılışı somutlaşmıştır. Yaşanan bir olayın öykü olması değil de yazılırken öykünün yaşanması biçimindeki bu kurgu, Nazlı Eray’a özgü “tersine dünya” kurgusudur.⁵²

Yoldan Geçen Öyküler kitabındaki, aynı isimdeki “Yoldan Geçen Öykü”sü yoldan geçen ilk kişiye bir şey sormak, yoldan geçen ilk kişiye kızını vermek (bir masaldan), yoldan geçen ilk kişiyi çağırmak vb. gibi günlük konuşmada kalıplaşmış bir sözden hareketle kurulur. Yazar, yoldan geçen ilk öyküyü çevirir, evine çağırır ve öyküyü böylece oluşturur (YGÖ, ss. 198-205).

Daha önce de belirttiğimiz gibi bu kurmaca-anlatılarda dili zorlayan gerçek dışı oluşumlardır. Bu dünyanın gerçekliğinden başka boyuta geçince dil de boyut değiştirir. Örneğin, *Elyazması Rüya-lar*’da kişilerden biri, bir başkasının rüyasına girer. “Yan kapıdan girdim buraya. Rüya kapısından. Sizinle konuşmam gerekiyor,” dedi (ER, s. 53). Romandaki kurguya göre (romandaki gerçekliğe göre), adam gerçekten rüya kapısından geçmiştir. Şiir yapmadan dil kendiliğinden şiirleşmektedir.

Abalı Dede Türbesi’nde uyuyanların rüyaları birbirine karıştığından anlatıcı/kahramanın gençlik anılarını, İstanbul’daki yıllarını rüyasında gören bir adam vardır. Yazar onu “İstanbul’u rüyasında gö-

⁵¹ *Kapıyı Vurmadan Gir*, Kapital, İstanbul 2004. Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.

⁵² Bu, her şeyden önce metnin nasıl kurgulandığını anlatan ikinci bir anlatı olan *üstkurmaca* tekniğidir. Bu postmodern roman tekniğini Nazlı Eray öykü ve romanlarında sıklıkla kullanır. “Şemsi Bey” (EGP), “Sahipsiz İnsan” (GT) öyküleri buna örnektir. En tipik biçimde bu tekniği kullandığı “Sıfırdan” (KÖK) öyküsü Ek l’de verilmiştir.

ren adam” olarak adlandırır. Bu niteleme ve onun birkaç kez tekrarı da yine kendiliğinden bir imaj yaratır, anlatıya şiirsel bir ton verir.

Aynı romanda, anlatıcı/kahramanın rüyalarına girerek onun anılarına, geçmişine sahip olan kadın artık ikisinin “müşterek bir bellek”leri olduğunu belirtir:

“...Çok iyi anlamışsınız. Çift bellek olayı. Müşterek kullanılan iki bellek. Yani çok geniş kapsamlı bir hafıza. Geçmiş düşündüğünüzde sizin unuttuklarınızı ben anımsayacağım; benim unuttuklarınızı siz anımsayabileceksiniz.” (ER, s. 48)

Bu konuyla ilişkili olarak, yine aynı kitapta Eray’ın gerçekliği altüst ederek kurduğu bir sözcelem sanatsal anlatımın en yalın ve bir o kadar da etkileyici örneğini verir. “İstanbul’u rüyasında gören adam”, anlatıcının sözü edilen “müşterek bellek”ten aktarılan müşterek anılarının bulunduğu bir defteri anlatıcıya bırakır. Anlatıcı, “Niçin bıraktı ki bu defteri?” diye sorar. Tanrı Ciguri, ona, “Belki temize çekmek istersin diye düşünmüş,” yanıtını verir:

“Ellerimin arasında yaşamımı tutuyordum. Elimde olmadan tüm gövdem ürperiyor, defteri tutan parmaklarım titriyordu.”

“İnsan anılarını, geçmişini nasıl temize çekebilir ki?” diye hayretle sordum. “Yaşanan, yaşanıp bitmiyor mu? Bu defter nasıl temize çekilebilir? Olası bir şey değil ki bu! Öyle değil mi Tanrı Ciguri?”

“Artık defter sende,” dedi o. “Onunla ne istersen yapabilirsin. İstersen sayfaları karıştırıp tümünü yeni baştan oku; başara bilersen yanlışlarını düzelt, temize çek onu, ama bence uğraşmaya değmez; eğer istersen at bir çekmecenin içine. Bana sorarsan hepsi aynı şey.” (ER, s. 198)

Ay Falcısı romanında anlatıcı/kahraman, zamanda bir sıçramayla 1930 yıllarında, Bağdat’ta sefir dedesinin ve anneannesinin yanına gider: “Ben anneannemin yaşlılığını biliyordum. Bu genç hâli bambaşkaydı,” (AF, s. 16) der. Fantastiğin, gerçeküstü durumların dile sağladığı zenginliği kullanma fırsatını hiç kaçırmaz. Normal hayatta konuşulurken genellikle “Ben onun gençliğini bilirim.” denir. Oysa yazar zamanda bir rüya yolculukla gençliğini gördüğü anneannesiyse, aslında gerçek hayatta yaşlılık günlerinde beraber olmuştur.

Böylece dil sürekli yeni kavramlar, yeni anlatım olanakları üretmeye açık olmaktadır.

“Tersine Dünya” kurgusunun bir amacı kemikleşmiş düşünce kalıplarını kırmaktır. İnsanoğlunun toplumsal hayatta hazır bulduğu düşünce kalıpları yanında kendi kendine ördüğü duvarlar da özgürlüğünü kısıtlar. Özgür düşünce üretememenin temelinde duygularını özgürce dile getirememek, özgürce yaşayamamak vardır. Sanat yeni anlatım biçimleriyle kalıpları kırarak duygu ve düşüncelerin açılımını sağlar. Eray’ın anlatılarındaki gerçek dışına/olağanüstüye uzanışın temelinde toplumsal kalıplara, dilsel kalıplara olduğu kadar doğanın yasalarına da karşı çıkış vardır. Uçmak diye bir kavram varsa, insan da uçabilmeli; düşünce sınır tanımıyor, mekân ve zamanı aşıyorsa insan varlığı da bu sınırları aşabilmelidir. Hayalin yani düşüncenin gücü sayesinde Eray, anlatılarında bugün için olanaksız birçok olayı gerçekleştirebilir. Bilimkurgunun olanaklı kıldığı bu tür açılımlar, Nazlı Eray’ın öykü ve romanlarında zaman zaman yer bulsa da, o daha çok Doğulu hayal gücünü kullanır. Bununla birlikte, onun imkânsız görüneni aşması ne Alaaddin’in lambasına, ne de uçan halı, sihirli değnek, sihirli ayna gibi Doğu masallarının nadir bulunan objelerine bağlıdır. Sıradan objeler, bir fotoğraf, bir Tarot destesi, bir kandil simidi, herhangi bir şey sadece o an öyle düşündüğü için gerçeklik sınırlarını aşmasına neden olur. Ayrıcalıklı herhangi bir nesne yoktur. Sınırsız bir özgürlük arzusu, hayal gücüne yine de sınırlar koyan bilimkurgu yöntemlerinden de, Doğunun kalıplaşmış hayallerinden de uzak tutar onu.

Yoldan Geçen Öyküler kitabındaki “Karanfil Gece Kursu” (ss. 169-182) adlı öyküsünde toplumsal koşulların insan hayatına getirdiği sınırlamaların giderek insanların “arzu etme” güdüsünü yok edişini anlatır. Belki de tüketim koşullarına henüz alışmamış kişilerin arzusuzluğunun ironisi yapılmaktadır. Öyle de olsa, tersinden bakış farklı anlamlandırmalar sağlar. Kimi yoksulluktan, kimi de cimrilikten para harcayamayan insanlara para harcamayı öğreterek ruhsal bir tatmin sağlamak için gerçekleştirilen bu sıra dışı kursa her kesimden insan katılır. Öykünün sonunda, alışılan düşünüş ve davranış biçimlerinden kurtulmanın mümkün olmadığı, kalıpların kırılmadığı görülür.

Özellikle içinde yaşadığı toplumun bireysel olgunluğa erişememiş üyelere dönüşmüş olması, kategorik düşünme biçiminin en alttan en üst sınıfa kadar pek de farklılık göstermemesi sanatçıyı, sanat için elverişsiz bu ortamda farklı, karşı konulamayacak bir yöntem arayışına itmiştir. Bu, yazarın, günlük yaşamın dar kalıplarından gece uykusunda kurtularak, özgürce geçmiş yaşantılarını rüya yoluyla düzenleyerek geleceğe hazırlanan insanın doğal biçimde yaptığını, sanat yoluyla, aynı formu kullanarak gerçekleştirmesidir. Toplumun belirlediği düşünce kalıpları kadar nedenselliğin önümüze diktiği duvarlar karşısında çaresiz kalan varlığın düşlerde ve düşüncelerde zaferini ilan etmesidir.

2.4 Metinlerarası ilişkiler / Sanatlararası ilişkiler

Michel Foucault, Gustave Flaubert'in *La Tentation* kitabından söz ederken artık "modern fantastik"i başka kitaplara, okumalara dayanarak ortaya çıktığını ileri sürer:

"Artık fantazmaların yeri gece değildir, aklın uykusu ya da arzunun önünde açılan belirsiz boşluk da: Aksine uyanıklık, yorulmaz dikkat, yoğun gayret ve pusuda bir bekleyiş. Fantastik böylece siyah beyaz harflerin basılı olduğu yüzeyden, unutulmuş sözcüklerin havalanmasıyla açılan kalın tozlu bir kitaptan doğar; kitap sütunlarıyla, dizili kitap başlıklarıyla ve dört taraftan onu kapatan raflarıyla sağırlaşmış, fakat diğer yandan da imkânsız dünyalara aralanmış kütüphanenin içinde dikkatlice açılır. Gerçek dışı kurmaca lamba ve kitap arasında yerleşmiştir. Artık fantastik onun kalbinde taşınmaz; fantastik artık doğanın münasebetsizliklerinden de beklenmez. Bilginin doğruluğu kaynak alınır; onun zenginliği belge içinde beklemededir. Hayal etmek için gözleri kapamak gerekmez, okumak gerekir. Gerçek imaj bilgidir. Önceden söylenmiş kelimelerdir, tam eleştirel incelemelerdir, ufak tefek bilgilerin yığınıdır, anıtların en küçük parçaları ve modern deneyimde imkânsızın güçlerini taşıyan röprodüksiyonların röprodüksiyonlarıdır (tıpkıbasımların tıpkıbasımı). Gerçek dışı hayaller gerçeği yadsımak ya da ödünmek için gerçeğe karşı kurulmaz; göstergeler arasında, kitaptan kitaba yorumlar, yinelemeler arasında yayılır."⁵³

⁵³ Michel Foucault, *Dits et Ecrits*, Gallimard, Paris 1964, s. 325.

Modern fantastiğin kaynağını metinlerarası ilişkilerde bulan bu bakış açısı Eray'ın anlatılarındaki gerçek dışının, olağanüstünün zenginliklerine bir de bu açıdan bakmamıza neden olmaktadır.

Nazlı Eray bir röportajında, “Yazılarınızdan biyografi kitaplarına tutkuyla bağlı olduğunuzu görüyoruz. Sizin gibi kurgu kitaplar yazan birinin, kurgu olmayan metinlere olan muhabbetinin nedeni nedir?” sorusuna verdiği cevap, Foucault'nun yukarıdaki “...fantastik artık doğanın münasebetsizliklerinden de beklenmez. Bilginin doğruluğu kaynak alınır; onun zenginliği belge içinde beklemedir. Hayal etmek için gözleri kapamak gerekmez, okumak gerekir. Gerçek imaj bilgidir. Önceden söylenmiş kelimelerdir...” yaklaşımının tam bir doğrulamasıdır:

“Biyografiler, anılar, mektuplar benim en tutkun olduğum edebiyat türleri. Gerçek oldukları için beni etkiliyorlar. Tuhaf, değişik dünyaları kurgulayan ve kabul ettiren bir yazar olarak; kurgu olmayan edebiyatın tutkunu olmam ilginç. Ama bak ben neler buldum kitaplarda?”⁵⁴

Yıldızlar Mektup Yazar kitabında, Bodrum'daki evinin kitaplığında bulunan kitaplardan çoğunun biyografi türünde olması da yazarın yukarıdaki sözlerini doğrulamaktadır (YMY, s. 138).

Birçok romanında, bazı öykülerinde ünlü kişilerin biyografilerinin Eray'ın kurmaca metnlerinin temel örgüsünü oluşturması bir rastlantı değildir. Yazar etkilendiği biyografileri, otobiyografileri, anıları, tarihe geçmiş gerçek yaşam öykülerini kurmacaları içinde edebileştirir.

Yıldızlar Mektup Yazar kitabında, tarihe Mayerling Faciası diye geçen, Avusturya veliahdı Rudolph Van Hapsburg'un intiharını konu alması gibi.

“Yalnızlıklar Ormanı'nda, yanımda 'Soğuk Savaş Ustası'; heyecandan tir tir titriyordum. Ardiç ağacının gövdesindeki telefonu çevirdiğim an, Arşidük Rudolph, an be an Mayerling Av Köşkü'nde yaşadıklarını bana anlatacak. Yüzyıl öncesine gideceğim ve zamanında örtbas edilmeye çalışılmış olan bu çifte in-

⁵⁴ Suavi Kemal Yazgıç, “Okuruma Sunduğum Bir Çiçek Buketi”.
<http://www.dergibi.com/röportaj/nazlieray.asp>. 03.12.2006.

tihar olayını, bizzat Arşidük Rudolph'un ağzından; sesinden, bel-
leğinden dinleyeceğim. Soylu bir ölü, tarihe mal olmuş bir kişi;
işlediği cinayeti ve intiharı bana anlatacak. Cinayet diyorum;
çünkü kendini öldürmeden önce Maria Vetsera'yı öldürmesi
Rudolph'u bir katil yapıyor. Zor bir çocukluk geçirmiş olan
Rudolph'un tahtın varisi olmanın getirdiği sorumluluğu üstlene-
cek yapıda olmadığı, erken yaşlarda belli olmuştu. Babası ile
arası açıktı; duygusal bir kadın olan annesi İmparatoriçe
Elisabeth ile hiç görüştürülmüyordu!" (YMY, s. 78)

Bu, belgelere dayalı bilgiler Eray'ın romanında gerçeküstü bir
olaya dönüşür. Anlatıcı/kahraman 900'lü hatlardan Rudolph'a ula-
şabilecektir. Numarayı çevirmekte önce tereddüt eder. Bu olayı kah-
ramanının ağzından dinlemek kolay değildir. Soğuk Savaş Ustası,
"Tarihi; çıplak gerçekleri, duyguları, boğuntuları, saplantıları ile
kendi sesinden dinlemek kolay olur mu hiç," diye bir açıklama geti-
rir (YMY, s. 79). Telefon yüz yıl öncesine, Avusturya'ya bağlanır:

"Mayerling Av Köşkü'ndesiniz değil mi, Sayın Rudolph?"

"Evet. Üst kattaki yatak odasıdayım. Az önce tül perdeyi
araladım. Dolunayın o sahne ışığını anımsatan gümüş rengi oda-
nın içine doldu. Şamdanları çoktan söndürmüştüm. Yanı başım-
daki şişedeki şampanya bitmiş. Ve ben şu anda, dünyanın en
yalnız insanıyım."

Arşidük Rudolph o denli candan, o denli içten konuşuyordu
ki benimle, rahatlamıştım. Av köşkünü merak ediyordum.

"Mayerling Av Köşkü kim bilir ne güzel bir yerdir..."

"Mayerling Av Köşkü... Bu sabah iki atın çektiği bir arabayla
geldik buraya. Arabanın pencereleri perdelerle örtülüydü. Sanrı-
lı bir hâl'im vardı. İçki içmiş gibiydim; oysa bir damla içki koy-
mamıştım ağzıma. Öyle. Beynim uğulduyordu. Tuhaf bir de ha-
fiflik vardı üstümde. Sanki... sanki, arabanın perdelerinden biri-
ni aralasam, uçup gökyüzüne gidecekmişim gibi bir hâl. Baro-
nes Maria Vetsera yanımda oturuyordu. Heyecanlıydı. Bilinme-
yen bir yolculuğa çıkmadan önceki bütün hazırlıklarını yapmıştı.
Neşeli gözüküyordu. Av Köşkü'ne vardığımızda çevrede kimse-
cikler yoktu. Daha önceden emrettiğim gibi yemekler ve buzlu
şampanyalar hazırlanmıştı. Arabayı yolladım. Atların nal sesleri
uzaklaşp gittiler. Av Köşkü'nün alt salonunda, koltukların üze-
rindeki beyaz kılıflar çıkarılmamıştı..." (YMY, ss. 82-83)

Filme de alınan bu gerçek hikâyeyi yazar, fantastik öğeler katarak, yeni bir biçimde canlandırır. Bu hikâyeyi konu etmesinin nedenini, yazar yine romanın içinde belirtir. 1993 yılında, bir Türk televizyon kanalında canlı yayında kendisine sorulan “Sayın Arşidük, şu anda siz bir ölü müsünüz?” sorusunu, “Hayır, gördüğünüz gibi capcanlıyım,” diye yanıtlayan Rudolph’a şunları söyler:

“Buraya, bu stüdyoya tarihin tozlu yaprakları arasından çıkartılıp getirilmiş bir insanım. Ölüm nedir; izafi bir şey. Değişken bir olay ölüm. Yani şöyle diyebiliriz; karşınızda dramatik bir ölüm biçimi seçerek, ölümsüzleşmiş bir kişi var. Onun için yaşıyorum, canlıyım. Bana gösterilen candan ilgiye teşekkür ediyorum. Ben, ölümlere ilgi gösterildiğini pek görmedim. Ölüden korkulur ve ölü unutulur. Bu da benim ‘klasik’ bir ölü olmadığımı gösteriyor herhâlde. Bilmem yanıtlayabildim mi sorunuzu?”

(...)

“Evet, Sayın Arşidük. Çok güzel yanıtladınız sorumu. Bu yanıtlayacağınız en zor soruydu. İzleyicilerimize bir imajın, bir efsanenin ölümsüzlüğünü anlattınız.” (YMY, ss. 120-121)

Nazlı Eray’da, çoğu ölmüş kişilerin anıları, biyografileri her zaman canlı bir hayat hikâyesine dönüşür. Geçmiş bugüne taşınır ya da geçmişe yol alınır. Bu hayatlara anlatıcı bir biçimde katılarak, kitaplardan okurken onlarla ilgili edindiği izlenimleri somut bir yaşama dönüştürür.

Otobiyografi, biyografi, anı türündeki eserler, Nazlı Eray için bir tür uyarıcı(*stimulant*)dırlar. Etkilendiği yaşam öyküleri hayal gücünü harekete geçirir.

İlk olarak *Ay Falcısı* romanında Eray, dedesi *İkdam* gazetesi başyazarı Tahir Lütfi Tokay’ın otobiyografisinden yararlanarak romanını oluşturur.⁵⁵ Yazarın birinin hayat hikâyesini romanına konu alması demek, onu yaşayan biri hâline getirmesi demektir. Dedesi bir ölüdür, ama anlatıcıyla görüşür. Çevresindeki başka kimse dedesini göremez. Ancak romana başka zaman dilimlerinden gelen, sözelimi illüzyonist Kalanag’ın karısı Gloria, Giselle Balesi’nin kahramanı Giselle, illüzyonist Robert-Houdin’in yarattığı otomat bir kuk-

⁵⁵ Daha sonra *Sis Kelebekleri* romanında yine dedesi Tahir Lütfi Tokay görünecektir.

la, Antonio Diavolo dedesini görebilirler. Böylece her biri farklı zaman ve mekânlardan gelmiş olan bu ilginç kişilikler romanın asıl kişileri olurlar ve her biri kendi hayat hikâyesini de romana taşır. Roman yalnızca biyografik metinlerle değil, aynı zamanda rüyalar da yolculuk, büyü, illüzyon gibi gerçeküstü ya da sıra dışı olaylarla zenginleşir, fantastik boyut kazanır. Gerçek hayatında çalıştığı gazete-
tedeki köşe yazarlığı işine son verilmesi ve bundan duyduğu üzüntü Eray'ın, çalkantılı politik bir dönemde gazete yazarlığı yapmış olan dedesinin yaşadıklarını hatırlamasına neden olmuştur. Böylece kendisini çok etkileyen gerçek hayat hikâyelerini kendi hikâyesiyle karıştırarak, kimi zaman özdeşlik ilişkisi kurarak, kimi zaman gerçek dışı zaman ve mekânlarda olsa da kendisini bu hayatların tanıdığı kı-larak, bir biyografik ya da otobiyografik öyküyü kendi fantastik kur-gusu içinde yeniden canlandırır.

Ayrıca okuduğu biyografilerde gizli kalan, açıklanmayan yönlere duyulan/duyduğu meraktan hareket eden anlatıcı/yazar bu insanların hayatlarına gerçeküstü bir biçimde girerek yeni bir hikâye kurar. Örneğin *Ay Falcısı*'nda Sihirbaz Kalanag'ın karısı Gloria'nın kocası-nı terk edişine bir neden bularak biyografiyi kendine göre kurgular (AF, s. 61).

“İlk gençliğimin o eşsiz ilahesi”⁵⁶ dediği Marilyn Monroe, yazıla-rının arasında güneş gibi doğar, batar. Onun yaşadıklarının ve gi-zemli ölümünün çok etkisinde kalan ve “Şimdiye kadar Marilyn Monrbe'nun esrarengiz ölümü ile ilgili yazılmış olan kitapların he-men tamamını okumuştum,” diyen yazar, *Örümceğin Kitabı*'nda onu yine romanın kişilerinden biri yapar ve biyografisinden de alın-tılar verir.⁵⁷

Arzu Sapağında İnecek Var ve *Sis Kelebekleri* romanlarında Marie-Antoinette sahneye çıkar:

“Parmaklarındaki yüzüklere bakıyordum. O anda, ünlü Avusturyalı yazar Stefan Zweig'in Marie Antoinette'in biyografi-sini anlatan kitabı geldi aklıma. Kraliçe'ye yapılan bu büyüden,

⁵⁶ *Kapıyı Vurmadan Gir, Gece Yazıları*, Kapital Medya Hizmetleri A. Ş., İstanbul 2004, s. 118.

⁵⁷ *Örümceğin Kitabı*, Can Yayınları, ss. 64, 65.

parmağındaki büyülu yüzükten söz ediyordu o kitapta. O uğursuz yüzük şu an parmağındaydı sanıyorum, kan kırmızısı yakuttan şüphelenmiştim.” (SK, s. 206)

Son romanı *Farklı Rüyalara Sokağı*’nda Arjantinli diktatör Juan Peron’un karısı Eva Peron (Evita)’un yaşam öyküsü romanın üzerinde kurulduğu zemini oluşturur. Kendisini bu denli etkileyen Evita’nın yaşamı, romancının da yaşamının bir parçası olmuştur. Onun öyküsü, kendisinininkine karışır. Başka gerçek dışı ve bilimkurgusal olaylarla ölümü, ölümsüzlüğü, yaşamın sıradanlığını, hayallerin olağanüstülüğünü vurgulayarak yeni bir rüya senfonisi yaratır.

Bütün bunların dışında metinlerarası ilişkiler olarak Eray’ın eserlerinde, başka metinlerden ve yazarlardan yapılan alıntılar vardır. Bunların ortak özelliği ise yazarın hayal gücünü harekete geçiren, gerçek dışı bir boyuta sürükleyen nitelikte metin parçaları olmasıdır.

İmparator Çay Bahçesi romanında yazar, İtalyan oyun yazarı Luigi Pirandello’ya şu bağlam içinde bir gönderme yapar: Roman- da anlatıcı/kahramanının Gül Abla dediği yaşlı bir dostu vardır. Bazı geceler onun evine gider, kahve içip fal baktırır. Gül Abla bir gün ona şöyle demiştir:

“Biliyor musun, seninle birlikte senin hayatını yaşıyorum ben. Senin heyecanlarını, senin duygularını, mutluluklarını, acılarını hep bu odanın içinde yaşıyorum. Gözümün önüne gelirsin bazı geceler, sıkıntılı olduğunu anlarım. Anlattıklarını dinledikçe seni yaşıyorum.”

O anda aklımdan Luigi Pirandello’nun şu sözleri geçiverdi: ‘Benim yaşamımı yaşayan birisi var ve ben onun hakkında hiçbir şey bilmiyorum.’

Ünlü İtalyan oyun yazarının bu cümlesi ne denli etkileyici ve ürkütücüydü.” (İÇB, s. 12)

Elyazması Rüyalara romanında Arthur Rimbaud’nun şu meşhur cümlesi bir hareket noktası olmuştur:

“Gerçek yaşam yok, biz dünyada değiliz.” (ER, s. 152) Rimbaud’nun yaşam öyküsü bu anlatıya eklenir. Aynı zamanda Rimbaud, romanın kişilerinden biri olarak somutlaştırılır. Onun çev-

resinde Verlaine ile yine bu romanın kadrosuna, Antonin Artaud, Alfred Jarry gibi tiyatro yazarları da zaman ve mekân dışı olarak katılırlar. Yazarın ilk gençlik döneminde okuduğu, tartıştığı yazarlardan Jean Cocteau, Marquis de Sade ve Lautréamont'a da bu kitapta gönderme yapılır.

Yine bu kitapta yazar/anlatıcı hayatında iki önemli kararını vermesinde etkili olan Alfred Jarry'nin kitabı *Kral Übü*'den şöyle söz eder:

“Bir oyun **Kral Übü**, absürt bir oyun. 11 Kasım 1896'da, Paris'te; L'Oeuvre Tiyatrosu'nda ilk oynadığı gece, tüm izleyicileri sarsmış, anlattığı şeylerle büyük skandal yaratmış, herkesi tedirgin etmiş, yerleşik burjuva değerlerle alay eden, alışılmış birtakım toplumsal kuralları ezip geçen modern bir oyun. Bu kitap, 1962 yılının Kasım ayında, Beyoğlu'ndaki Arena Tiyatrosu'nda, Türkiye'de ilk kez oynanan Kral Übü'yü izlediğim geceyi aklıma getirdi,” dedi.

“O gece önemli çok önemli karar vermiştim. Gelecekteki yaşamımı tümüyle etkileyecek bir karardı bu. Belki o anda bilincinde değildim bunun. Çok sevdiğim kenti, annemi, babamı, kısaca her şeyimi arkada bırakarak, acılarımdan sıyrılmak ve beni mutlu edecek yepyeni bir yaşama başlamak üzere, yaşamımın önemli bir bölümünden, çocukluğumdan ve ilk gençliğimden sonsuza dek ayrılıyordum. Henüz on yedi yaşımdaydım ve böyle önemli bir kararı verecek gücü kendimde bulmuştum. İşte elimde tuttuğum bu kitap, tüm bunları anımsattı bana.” (ER, ss. 60, 61)

Bu oyunla ilgili bu anıyı hatırlamak, bu romanda yazar/anlatıcı/kahramanın hayatıyla ilgili başka, önemli bir karar almasını kolaylaştırmıştır.

Bu durumda, metinlerarası ilişkilerin Eray'ın eserlerindeki yerini şöyle belirlemek mümkün: Hayatını, dolayısıyla sanatını etkileyen yazarlara, kitaplara yapılan göndermeler yapıtlarının ruhuna sızan bir etki olarak değerlendirilebilir. Kimi zaman da bunlar bir öykünün ortaya çıkışında hayal gücünü harekete geçiren temel duygu ya da düşüncelerdir.

Sanatlararası ilişkiler

Müzik

Müzik, Nazlı Eray'ın rüya formundaki anlatılarında bir çağrışım aracı görevini görür. Birçok romanında âdeta fon müziği gibi seçtiği müzik parçaları, her rüyanın kendi içinde yarattığı değişik duygu atmosferi gibi işlev görerek, romanlarındaki tematik duyguyu açığa çıkarmaya yararlar. Bazı romanlarında, bu müzik sesi sürekli duyulur. Müzik konusundaki geniş kültürü ve zevki Eray'ın anlatılarını zenginleştiren önemli bir öğedir. Kimi zaman anlatılarının ritmini, hızını arka plandaki bir müziğin yapısına göre düzenlediğini bir söyleşisinde yazarın kendisinden öğeniyoruz:

“...Beyoğlu'nu yazarken, kalemime Gustav Mahler'in Beşinci Senfonisi eşlik etmişti. Bu müzik bana yaşanmış, orada bırakılmış bir hayatı çağırıştırıyor. Güvercin gurultuları, uzaktan gelen ve sana yavaşça yaklaşan tramvay çançanları, insanların konuşmaları, şimdiki Beyoğlu insanının umut içinde bir şeyler arayışı, köşe başlarındaki dilenci körler, tavuk dönerlerinin gıcırdayarak dönüşleri... Bütün bunlar Beyoğlu'nda gezerken romanımın içinde ve dışında bana Gustav Mahler'in Beşinci Senfonisi'ni hatırlattı.”⁵⁸

Yıldızlar Mektup Yazar romanında anlatıcı/kahraman Berlin'i dolaşırken, Berlin kabarelerinde şarkı söylemiş, Alman asıllı Şilili bir sanatçı olan Rosita Serrano'yu dinler. Anlatı boyunca hep onun şarkıları duyulur:

“Teybe Rosita Serrano'nun kasetini sürüyorum. Rosita o bildurden sesi ile Carmençita'yı söylemeye başlıyor.

Carmençita.

Bu parça beni bir anda 1977 yılına, Amerika'nın orta yerindeki ufak üniversite kenti Iowa City'e götürüyor.[...] Iowa City'de konuk edilen benim gibi yazar arkadaşlarla kaynaşmış ve işte Rosita Serrano'yu ilk kez orada, [...] dinlemiştim. (YMY, ss. 14, 15)

⁵⁸ Erdem Öztop, “Beyoğlu'nda Gezersin, 'Elden Kaçan Bir Kenti, Kolundan Tekrar Yakalayış'...” Cumhuriyet Kitap, S. 788, Mart 2005, s. 13.

Rosita Serrano'nun müziği, başından sonuna kadar anlatıya eşlik etmekle kalmaz, Rosita Serrano'nun kendisi de romanın olay örgüsü içinde yerini alır:

“İşte o anda birdenbire umulmadık bir şey oldu. Stüdyoya dans ederek, esmer güzeli, afet bir kadın girivermişti. Simsiyah dalgalı saçları omuzlarına dökülüyor, kulağındaki sallantılı pırlanta küpeler çevreye ışık saçıyordu. Kat kat tülден eteği dans ettikçe havalanıyor, yüksek topuklu pabuçları ve kusursuz bacakları görünüyordu. Teni fildişi gibi dupduruydu, gözleri baştan çıkarıcıydı, sesi billur tınısının bir eşiydi. Tanı mıştım onu Rosita Serrano' ydu.” (YMY, s. 129)

Bu romanda geçen bir konuşma, Rosita Serrano'nun anlatıcı/yazar için önemini ortaya koyar. Bu, romanın yazılışını takip eden eleştirmen (aslında Japon Noh tiyatrosu karakterlerinden biri olan bir maskedir) ile anlatıcı/yazar arasında geçen bir konuşmadır bu:

“Bana kalırsa romanınızın en önemli kişilerinden birisi o. Rosita Serrano.”

Bir an düşündüm.

“Tuhaf,” dedim. “Onu romanımın bir kişisi olarak düşünmemiştim. Kişi olarak ortada yok çünkü.”

Maske güldü. Seyrek, sarı düşlerini gördüm.

“O da çıkacak meydana,” dedi. “Sizi dünyadan dünyaya sürükleyen, bu denli güçlü bir sesin yalnızca bir bandın içinde kalacağını tahmin etmiyorsunuz herhâlde...” (YMY, s. 50)

Anlatıcı/yazarı güçlü bir biçimde etkileyen her şey romanlara girer, rüyalara girer gibi. Çünkü bütün bu kurmaca-anlatıların merkez kişisi anlatıcı/yazar/kahraman figürüdür. Onu duygulandıran müzik, film, oyun, kitap, insan, bitki, eşya, yeryüzünde herhangi bir şey bu kurmacalarda yerini alır.

Bu kitaplarda müzik artık sözcüklerde sesini bulmaktadır. Müziğin kendisinden çok, anlatıcı üzerindeki etkisi önemlidir. Sözcükler müziğin anlatıcının ruhunda yaptığı dalgalanmaları resmeder:

“Geriden bir yerden gelen Gustav Mahler'in müziği oldurdu kulağımı. O, usul usul başlayan; insan ruhunun içindeki uçurumları, fırtınaları anlatan müzik. Hemen tanıdım onu. Bir nu-

maralı senfonisiydi çalan. Yavaştan başlayan Mahler'in müziği toparlanıyor, kulağımın dibinde şahlanmaya hazırlanıyordu.” (YMY, s. 81)

Kuşkusuz, bu satırlar gönderme yapılan müziği bilenler için gerçek bir anlam kazanır. Diğer yandan, yazar kurmacasını daha çok sahneleme tekniğine dayanarak oluştururken, diyaloglar, betimlemelerle görselleştirir ve müziği de katarak sinematografik bir biçimde sunar.

Pasifik Günleri (1981) romanının renkli atmosferini ise, aynı zamanda roman kişilerinden biri olan İspanyol dansöz Rozita'nın *La Argentina* dansı ve müziği doldurur. Kurt Weil'in müziğiyle, Brecht'in oyunlarından şarkılar söyleyen Lotte Lenya'nın sesi arada duyulur. Narita şilebinin fantastik başmakini kemaniyle *İmparator Valsi*'ni, Vivaldi'nin *Dört Mevsim*'ini çalar. Roman, Pasifik ülkelerinin egzotik doğasını bir film gibi canlandırırken, bu müzik eserlerini de tıpkı film müziği gibi kullanır.⁵⁹

Anlatıcı/kahramanı etkileyen müzik çoğu zaman hikâyesiyle girer romana. Zaten Nazlı Eray'ın kurmacalarını bir tür duyumların canlandırılması, cisimleştirilmesi olarak düşünmek gerekir. Onun eserinde güzel sanatların bu kadar yer alması, sanatın doğrudan doğruya duyularımıza hitap etmesinden kaynaklanır. Eserinin hemen bütününü duyumlar (ihşaslar) üzerine kuran sanatçı sık sık çeşitli sanat eserlerine göndermeler yapar. Anlatılarındaki olay örgüsünün kurucu gücü ve bağlayıcı ögesinin çağrışımlar olduğunu daha önce belirtmiştik (Rüya Formu).

Yazar, *Deniz Kenarında Pazartesi* (1984)'de anılarını Mozart'ın *Don Giovanni* müziği eşliğinde yazmaya başlar. Kitabın bir yerinde siyahi şarkıcı *Mahalia Jackson*'un şarkısı ona kötü bir anısını hatırlatır. Bir mahkeme duruşma salonunda idamla yargılanan bir gencin karardan sonra yaşadığı krize tanık olmuştur. Bu anıyı “arkadan Mahalia Jackson, o buğulu sesi ile ayın gibi bir parça söylüyordu,” sözleriyle bitirir. Duruma en uygun müzik olduğu için anlatıcı/kahra-

⁵⁹ “2.2 Sinematografik anlatım ve *Pasifik Günleri*” başlıklı bölümde 48 no'lu dipnotta *Pasifik Günleri* romanının “müzikal roman” olarak değerlendirilme olasılığından söz etmiştik.

mana bu anısını çağrıştırmıştır. Çoğunlukla müzik ona, bu şekilde, gereken duygu atmosferini yaratmasını sağlar.

Yukarıda aldığımız örneklerde olduğu gibi, ses sanatçıları, kompozitörler, ünlü müzik adamları onun romanlarında yaşar, bizzat olaylara katılırlar. Sanat eseri ile yaratıcısını bir bütün olarak düşünmek, sanatın arkasındaki yaratıcıyı değil yalnızca, insanı da görmek isteginden kaynaklanıyor olabilir bu.

“Sana Mozart’ı buldum!”

“Kaseti buldun mu? Harikasın Hıfzı!”

“Hayır, kaset değil. Wolfgang Amedeus Mozart adlı çok tatlı bir genç. Kendisini bulup getirttim. Başında komik bukleli bir perukası var. Fakat benim salondaki piyanoya oturunca harikalar yaratıyor. Acayip piyano çalıyor bu genç adam.”

Duyduklarıma inanamıyordum.

“Mozart. Orada ha? Peki bu nasıl olur?”

“Senin için her şeyi yaparım, dediğimde bana inanman için,” dedi Hıfzı.

“Ama, Mozart... Yani bu imkânsız!”

“Niçin?” dedi o gülerek. “Ben senin dostun değil miyim? Senden bazı şeyleri öğrendim!” (ASİV, s. 48)

Mozart da böylece *Arzu Sapağında İnecek Var* (1989) romanının bir kişisi olur. Hatta anlatıcı/kahraman gerçek dışı dünyasında, onunla küçük bir flört yaşar.

Ay Falcısı (1992)’nda *Giselle Balesi*’nin (Adolphe Adam’ın) müziği duyulur. *Uyku İstasyonu* (1994) romanının müziği Gershvin’in *Rapsody in Blue*’su, *Âşık Papağan Barı* (1995)’nda da çalınır:

“Âşık Papağan Barını bir anda Gershwin’in eşsiz müziği doldurdu. Dörtnala koşan, oynayan, sıçrayan, hızlanıp yavaşlayan piyano, haykıran bir trompet, kahkahalar atan bir saksafon, yer yer yalvarıp ağlayan trombon...” (APB, s. 170)

Âşık Papağan Barı’nda anlatıcı/kahramanın sevdiği adamın trafik kazası geçirip öldüğü anda arabanın içinde Fellini’nin film müziği çalmaktadır. Yine bu romanda tenor Farinelli’nin müziği anlatıcı/kahramanın duygusal anlarına eşlik eder.

Nazlı Eray'ın, adını mitolojinin ünlü ozanı, şarkıcı ve kâhin "çal-gısı ile vahşi hayvanları büyüleyen, ezgisiyle ölümü bile alt eden"⁶⁰ Orpheus'tan alan *Orphée* (1983, ikinci romanı)'de ise müzik yoktur.

İmparator Çay Bahçesi (1997)'nden itibaren, Eray'ın romanla-rında müzik, yerini daha çok görsel sanatlara bırakır.

Sinema ve sahne sanatları

Sinema ve sahne sanatları Eray'ın çok ilgisini çeken, eserlerinde sık sık gönderme yaptığı sanat dallarıdır. Kurmacası içinde yer ver-diği bu tür sanat eserleri yeni bir biçim ve anlam kazanırlar.

Orphée (1983)'de, Bertolucci'nin yönettiği, Marlon Brando ile Maria Schneider'in oynadığı *Paris'te Son Tango* filminden fragman-lar ve filmin romanından alıntılar büyük yer tutar. Anlatıcı/kahraman Eurydice, kentin arkeolojik alanında yarı beline kadar toprağa gö-mülü İmparator Hadrian'ın taş heykeline 1970'li yılların en önemli sinema olaylarından biri olarak görülen, her seansını kapalı gişe oynayan bu filmi seyrettirmek ister. Romanın sonunda film gösteri-lirken filmin son bölümü ile romanın sonu birbirine karışır. Anlatıcı/ kahraman Eurydice, İmparator Hadrian'a, 20. yüzyıla damgasını vuran sinema sanatı hakkında bilgi verirken, kendisinin de bu sana-ta tutkunluğunu belirtmektedir. Ünlü yönetmen Federico Fellini'nin "Roma" filminin çekimi sırasında Roma'da sokağa çıkma yasağı konulması gibi sinemanın önemini ortaya koyan değişimler var-dır.⁶¹

Ay Falcısı'nda Giselle Balesi romana konusu ve kahramanıyla girer. Anlatıcı/yazar Giselle'in balede sergilediği kişiliği beğenmez. Gerçek dışı biçimde evine konuk olan Giselle'i değiştirmeye çalışır. Ümitsiz bir aşk uğruna ölen Giselle yerine kendine güvenli, özgür, modern bir Giselle yaratmaya çalışır.⁶²

Japon mim sanatçısı Kazuo Ono'nun *La Argentina* gösterisi ve bu gösterinin ardındaki hikâye onu çok etkilemiş, Kazuo Ono ile *La*

⁶⁰ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, s. 293.

⁶¹ *Orphée*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1983, s. 98.

⁶² *Ay Falcısı*, Can Yayınları, İstanbul 1992, s. 38.

Argentina müziğini ve dansını kendisinden aldığı sevgilisi Rozita, *Pasifik Günleri* adlı gezi romanının başlıca kişileri olmuştur.

Yıldızlar Mektup Yazar adlı romanında, evinin duvarında asılı olan, Japon Noh tiyatrosunun karakterlerinden birinin maskesi canlı bir kişilik hâline gelmiştir:

“Maske susmuştu. İnce dudakları kapanmıştı. Üstüne vuran güneş ışığı çekilmişti. Koridorun karanlığındaydı şimdi o. Sanki yeni baştan, ünlü Japon yönetmen Oshima’nın düşlerle ilgili bir filminin sessiz kişilerinden biri gibi, bana duvardan ifadesiz ve hareketsiz bakıyordu.” (YMY, s. 53)

Nazlı Eray’da sanatlararası ilişkilerin varlığı yarattığı metinlerde duygusal yoğunluğu artıran öğeleri bir araya getirme arzusundan doğar. Eski çağların gizemli, iletişimin kısıtlı olduğu dünyasının anlatım aracı olan şiirden düz yazıya geçildiğinden beri, düz yazı insan ruhunun bilinmezliklerini, somutlaştırılamayan duyguları anlatmak için sürekli değişen anlatım yolları arayıp durmuştur. Nazlı Eray, gerçeğin ortasında iç dünyaların zenginliğini, gizemini somutlaştırılmış hayallerle, rüyalarla dışa vururken diğer sanatları yardımına çağırır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Nazlı Eray'ın Yaratıcılığının Kaynakları

Yaşam... ve onun içindeki konumum. Yılların bana getirdikleri ve götürdükleri... İşte son zamanlarda hep bunu düşünüyorum. Yaşamın anlamını kavramaya çalışıyorum. Geç mi kaldım acaba? Kendi seçtiğim bir yaşamı mı yaşadım ben? Peşimde sürüklediğim yılların hepsi bana mı ait? Kim bilir... Yeniden yaşasam aynısını mı seçerdim acaba? Seçmezdim belki. Ama başka seçeneğim yoktu.

“Uşağın Düşü” öyküsünden¹

Eray'ın öykü ve romanları, Türk toplumunda yeni fakat toplumsal katmanlar arasında göreceli bir dönüşümün kavşağında ortaya çıkmaya başladı. İlk kitabı *Ah Bayım Ah*'in yayımlandığı 1976 yılı, Türkiye'de fikir hareketlerinin genel olarak bir bölümü Marksist dünya görüşü üzerinde temellenen “sol” ve bir bölümü de onun karşıtı ideolojiler üreten “sağ” olarak iki ana gruba ayrıldığı ve bunun yansımalarının tüm edebiyatı kapladığı bir dönemin sonlarındaydı. Büyük ölçüde bir bağlanma (*engagement*) edebiyatının hüküm sürdüğü bu yıllara gelene kadar kuşkusuz farklı arayışlar yok değildi. Fakat böyle bir ortamda bu tür çıkışlar ancak marjinal kalıyordu. Örneğin bunlardan en çarpıcısı, Oğuz Atay'ın 1971'de yayımlanan *Tutunamayanlar* romanı farklı bir dünyanın -en azından edebiyata yaklaşım açısından- eşliğinde olduğunu haber veriyordu. Ancak, Enis Batur'un şu sözlerinde tam anlamını bularak: “Kıdem esasına göre düzenlenmiş bir ‘edebiyat ortamına’ okulsuz ve alaysız onun için de okursuz ve alaycı bir konuk geldiği sanılmış, bu amatör hayaletin nasıl olsa tek kitapta kalacağı düşünülmüş, gene de bu ‘tek kitapla’ (bile) kalacağı fikri kolay kolay sindirilememiştir.”² Oğuz Atay bu kitabı ve ardından gelen *Tehlikeli Oyunlar* (1973) romanı ile marjinal kalsa da, edebiyata ideolojilerin otoritesi dışında düşünmek ve üretmek için bir kapı açıyordu. Adalet Ağaoğlu'nun, romanda *Dar Zamanlar Üçlemesi*'yle başlattığı eleştirel bakış da bu dönemin mevcut edebiyat anlayışına bir karşı çıkışı ifade ediyordu. 1980'lerden sonra en başta Orhan Pamuk'un romanlarında anlamını bulan postmodern anlatı 1980 öncesinin kanonik edebiyatının bir ölçüde değişmesine neden oldu.

¹ *Kuş Kafesindeki Tenor*, Can Yayınları, 2. b., s. 126.

² Enis Batur, “Geleceği Elinden Alınan Adamın Geçmişi de Elinden Alınacak Diye Korkuyorduk”, *Tutunamayanlar*, “Önsöz”, İletişim Yayınları, İstanbul 1984.

Berna Moran, 1980'den sonra Türk romanındaki radikal değişimin nedeni olarak 12 Eylül darbesini görür. Toplumun depolitize edilmesiyle başlayan bu süreçte roman da toplumsal konulardan uzaklaşmıştır.³

“Temelde Marksist olduğunu söyleyebileceğimiz bu dünya görüşünün toplumsal ve ekonomik sorunlara, sömürü düzenine çözümleri hazırды. Ne ki 1980'lerde durum çok daha karmaşıklaşmış ve ideolojik hazır çözümler gerçekliğini yitirmişti. Devletin amaçladığı kapitalist modele ve serbest piyasa ekonomisine karşı alternatif bir sistem üretecek hâli yoktu solun. Bu açıdan romancı da boşlukta buldu kendini.”⁴

Ancak Türk romanındaki değişim ihtiyacının yalnız siyasal ve toplumsal nedenlere dayanmadığını belirten yazar, yazınsal nedenlere de değinir. Açıklamasını okurun bekleme ufku ile yapıt arasındaki mesafeyi değerlendirme ölçütü olarak alan Hans-Robert Jauss'un kuramına dayanarak yapar. Buna göre okurun beklenti ufkundaki değişimin yazarı zorlayacağı gibi, okurun beklenti ufkunu değiştirebilecek güçte yeni bir yapıtın ortaya çıkması söz konusudur.

“Böylece toplumsal değişimlerle yazınsal gelişmeler 1980'li yıllarda yeni arayışlara giren yenilikçi (*avant garde*) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden oldu. Nazlı Eray'ın, Latife Tekin'in, Orhan Pamuk'un, Bilge Karasu'nun yapıtları ve Pınar Kür'ün son iki romanı daha önce Türkiye'de yazılmış romanlara hiç benzemiyordu. Bu romanlara postmodern romanlar demek mümkün ama postmodern kavramı kaypak ve anlamı tartışmalı olduğu için şimdilik bunların ortak bir özelliğini belirtmekle yetinelim. Sözünü ettiğimiz bu romanların ortak yanı gerçekçilikten kaçıştır.”⁵

Berna Moran, Türk romanındaki değişimi anlamak için Batıdaki gelişmelere değinerek gerçekçi klasik romandan postmodern romana kadar olan süreci en belirgin çizgileriyle anımsatır. 1980'li yıllarda postmodern çizgide yapıt veren romancılarımızın Batıdakiler gibi

³ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s. 49.

⁴ Berna Moran, a.g.e., s. 50.

⁵ Berna Moran, a.g.e., ss. 53, 54.

bir gerçekçilik krizi yaşamadıklarını, ancak yeni tür bir romana ihtiyaç duyulduğu sırada postmodernist roman onlara yol gösterdiği için bu biçimde yazmaya yöneldiklerini ileri sürer. Postmodern roman türü içinde üstkurmaca, bilim-kurgu, fantastik, büyülü gerçekçilik gibi türleri sayan Moran, Saussure'ün dilin gerçekliği aktarmayacağını, gerçekliği dilin yarattığını söyleyen yapısal dil kuramının postmodern romanın ortaya çıkışındaki etkisini belirtir.⁶

Nazlı Eray'ın çok farklı çıkışıyla bu dönem edebiyatında yukarıda sözü edilen yazarların her birinden çok farklı bir konumda olduğunu belirtmek gerekir. Onun öykü ve romanları bireye ya da topluma yönelik açık bir eleştiri getirmediği gibi örtülü bir eleştirinin işaretlerini de vermez görünür. Farklılığı fantastik kurgulamaların ona sağladığı ayrıcalıklı konum da değildir. Değişmez bir ben-anlatıcının yalnız kendi "ben"ine yönelik arayışı sırasında içinde yaşadığı toplumun kültürel kodlarına sadık kalarak okuruyla paylaştığı sürekli bir arayış öyküsünün yazarı olmasının yarattığı farklı konumdur bu. Eray, bu noktada bireyselliği hiçbir zaman tam anlamıyla özümseyememiş -bunun için hep geç kalmış bir toplumda- kendi başına bir birey olmanın, hiçbir vesayet tanımaksızın, öyle olduğu gibi bir birey olmanın -hatta çoğu zaman naif kalsa da- kendi içinde savaşını sürdüren bir yazar olarak apayrı bir konumda bulunmaktadır.

3.1 Varoluş sorunsalı

Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatılarında kullandığı tekniği, rüyaların işleyişi ile büyük bir benzerlik gösterdiği için "rüya formu" olarak adlandırdık. Sanatçının neden böyle bir biçimlendirmeye gerek duyduğu, daha doğrusu anlatısının içeriğinin onu neden böyle bir biçimlendirmeye sürüklediği de son derece önemliydi. "Ben kim?" arayışının yanında sonsuz bir özgürlük içinde kendini tanıma, kendi gerçeğini bulma arzusu ile yazar, bilincin gürültülerine kulaklarını tıkayarak bilinç dışı bir akışa bırakır kendini. Eray'da bu arayış, daha çok kendine dönük bir arayıştır. Böyle bir yazma tarzının bir kaçış olduğu ileri sürülebilir. Dünyadan, insanlardan kaçış. Ancak yazarın birebir kendi yaşantılarından, anılarından, izlenimle-

⁶ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s. 56.

rinden oluştuğu için otobiyografik yönü olan öykü ve romanlarının içeriği incelenirse, başka insanların, başka hayatların bu yazılarda bütün canlılığıyla yer aldığı görölr. Kaçış değil, tam tersine o kadar önemsenen hayatla uzlaşma ve insanlarla arasında bir köprü kurma isteğinin güçlü bir biçimde var olduğunu sezeriz. Bu nedenle okura açıldığında yazarın iç enerjisi paylaşılan bir enerji olur. Eray'ın eserine sanat niteliği veren esas bu enerjinin iletişimidir.

Kuşkusuz, her sanat eserinin bir amacı vardır. Sürekli bir arayış hâlini yansıtan Nazlı Eray'ın eserini ise bireyleşme arzusunun gerçekteştirilme süreci olarak düşünmek gerekir.⁷ Yazarın kendi “ben”ine yönelik bu arayışı, ne önceden belirlenmiş bir ideale ulaşma arzusu, ne de var sayılan bir hakikate koşmadır. Anlatısının önceden hesaplanmış bir kurgu olmaktan çok, akış içinde biçimlenmesi bunun göstergesidir.

Bütününe bakıldığında, Eray'ın eserinin üzerine oturduğu arayış teması, birçok sanat eserinde olduğu gibi, hayatın ve varlığın anlamını sorgulamaktır. Bu, hiçbir zaman felsefi anlamda bir varoluş soruna dönüşmemekle birlikte eserinin temel dinamiğini oluşturur. Eray'ın, bu “Ben kimim?” ya da “Yaşamımın anlamı nedir?” arayışı, hemen daima duygu düzleminde gerçekteştiği için, onun yazısına felsefi bir boyut katmaz, fakat onu daha çok şiire yaklaştırır. Başka bir biçimde söylersek, bu arayış “İnsan nedir, kimdir, yaşamın anlamı nedir?” gibi genel bir varoluş sorunu çerçevesinde ele alınmaz. Bizzat “kendi ben”inin çevresinde dönen, kendi “ben”ine odaklanan bu anlatı, insani herhangi bir soruna yanıt arama iddiasını taşımaz. Onda, bireysel “ben”ini tanıma çabası, ya yaşamı içindeki deneyimlerini sorgulamak ya da “psike”nin derinliklerine yapılan kısa yolculuklar, ani dalışlar biçiminde belirir. Ancak Eray, psikoloji biliminin verilerini ya da psikanaliz kavramlarını kullanarak kendi kendini ya da kahramanlarının ruh dünyalarını çözömleme yolunu izlemez. Ne kimseyi, ne kendini sorgular. Yalnızca sürekli alışılmadık, gerçekte dışı durumlar yaratarak bakış açılarını değiştirir. Olayları, kendi “ben”ini ve başkalarını her an farklı bir konumda, farklı

⁷ “Gilbert Simondon bireyleşmeyi hiç bitmeyen ontolojik bir süreç olarak kabul ediyor.” Halil Turhanlı, “Narsisizm, Tüketim Toplumu ve Bireyleşme Sürecindeki Tıkanma”, <http://www.radikal.com.tr>, s. 1.

boyutlarda göstererek başka türlü görme imkânları yaratır. Fantastik onun eserinde bu noktada devreye girer. Fantastik ona, akıp giden, belirli çerçeveler, kalıplar içinde görülmeye alışılmış hayata ve insana farklı biçimlerde bakmayı sağlar.

Bilincin sınırlarını geçip, günlük yaşamın dar boyutlarını aştığı, olağanüstüye, gerçekliğin ötesine ulaşmayı denediği anlatılarındaki fantastik kurgulamalar. “fantastik”ın genel tanımı içinde kendine bir yer bulsa da, Eray’ın anlatısı benzersiz biçimde bir kendine özgünlük taşır. Her insanın az ya da çok üzerinde düşündüğü varoluş sorunu, “ben”ini tanıma ve hayatının anlamını arama itkisi, Eray’da emredici ve sürükleyici bir tutku olur. Akıp giden zamanın karşısında kendine tutunmak, sürekli ayaklarının altından kayan zeminde ayakta durmak için kendini bilme, varlığının bütün parçalarını bir araya getirme arzusundan kaynaklanan bitmek bilmeyen bir uğraştır. Kazanılmış fikirlerin değil de, duyumların ve duyguların, “ben”ini yaratan ruhsal dinamiklerin esas rolü oynadığı anlatısı kendine en yaraşır biçimi, bizim bu inceleme boyunca “rüya formu” diye adlandırdığımız biçimi böylece bulmuştur.

3.1.1 “Ben kimim?”

Nazlı Eray “ben” derken gerçek hayattaki “ben”ini, gerçek Nazlı Eray’ı anlatılarının değişmez kahramanı yapar. Yazarlığı, yazma eylemi kurmacalarının konusu olur. Yaşama ve yaratma iç içe geçer. Doğrudan kendine bakış, kendi bilinmezliklerinde yol alış, fantastik prizmalardan okura yansır. Onun anlatıları ideolojik bakışların yarattığı söylemlerin, verili bir dünya görüşünün ya da moda edebiyat akımların söylemlerinin dışında kalarak “ben” arayışını sürdürür. Bu “ben”e bağlı kalıba narsisistik anlamlar yüklemek pekâlâ mümkün. Her “ben” çıkışının, bireyliğini duyumsamanın, kendini Öteki’nden ayırabilmenin temelinde narsisizm olduğu yadsınamaz. Bunun dışı vurumları da Nazlı Eray’ın anlatılarında sıkça görülmektedir. İnsanın kendine, varoluşuna yönelik arayışının ve yaratıcılığın temelinde bu duygunun olduğu bir gerçektir.

Bu durumdan hareketle, Eray’ın eserinde narsisistik olarak adlandırdığımız bulguları çağdaş psikanalitik kuramlardan biri olan ve Kohut’un öncülüğünde gelişen “Kendilik Psikolojisi” çerçevesinde yorumlamanın, bizi Eray’ın yaratma kaynaklarına götüreceğine ina-

nıyoruz. Kuşkusuz amacımız bizim uzmanı olmadığımız bir alanda psikanalitik çözümlemelere girişmek değildir. Bununla birlikte, Eray'ın hemen bütün eserlerinde görülen, gerçek hayattaki kendi "ben"ini imleyen ben-anlatısı, yoğun bir biçimde kendi "ben"ini tanıma çabasını ifade etmektedir. Eray'ın bu "ben"e yüklediği anlamlar bizi psikoloji biliminin bu alandaki bilgilerini değerlendirmeye yöneltti. Ancak burada yapacağımız yorumlamalar yalnızca Nazlı Eray'daki yaratma gücünün kaynağına işaret etmekle sınırlı kalacaktır. Onda-ki yaratma sürecini, nedeni ve nasılını aydınlatmak ise bu alanın uzmanlarının işidir. Dolayısıyla Eray'ın yaratıcılığının kaynağında olduğunu düşündüğümüz narsisistik yatırımı işaret ederken gerektiği gibi ihtiyatlı davranmaya çalışacağız.

Kohut, "Kendilik Psikolojisi" kuramıyla narsisizmle ilgili önceki bakış açılarını değiştirmiştir. "Önceden narsisizm, sanki yargılanması, sakınılması gereken bir olgu olarak görülürken, günümüzde Kohut'un getirdiği kuramsal katkılarla, normal, insani bir olgu olarak kabul edilebilir bir hâle gelmiştir."⁸ Kohut'un kuramıyla getirdiği en önemli katkılardan biri de yaratıcılık ile narsisizm arasında kurduğu ilişkidir. Esasen bizi de en çok ilgilendiren budur. Kohut, olgun bir kişiliğin birçok özerk ve karmaşık başarılarının narsisizmin dönüşümlerinden türediğini düşünür.⁹ Freud'dan hayli farklı yorumladığı narsisistik libidonun gelişiminin Oidipus öncesi ve Oidipal dönemde çocuk ve ebeveyn ilişkisine bağlı olduğunu belirterek, çocuğun ileride normal bir kişiliğe sahip olması ya da kişilik bozuklukları göstermesini bu ilişkilerin niteliğinde arar. Bu anlamda her birey narsisistik gelişim evrelerinden geçer. Bu konuyu aydınlatması açısından Dr. Özden Terbaş'ın Kohut'un kuramıyla ilgili açıklamalarını kapsayan şu uzun alıntıyı burada vermeyi gerekli buluyoruz:

"Kohut, kuramı ilk ortaya koyduğunda, kendiliği (self), benlik (ego) içinde yer alan bir kendilik tasarımı (self representation) –kişinin kendini algılayış biçimi ve kendisiyle ilgili imgeler bütünü şeklinde düşünmüştür. İkinci kuramında ise, kendilik bir üst örgütlenme, 'kişiliğin çekirdeği, algıların ve girişimlerin merkezi' şeklinde nitelendirilir ve tüm psikopatoloji alanına açıklama getirmeyi hedefler. Kendilik nesneleri (self objects) kendiliğin bir

⁸ Özden Terbaş, "Narsisizmin Dönüşümü Üzerine", <http://www.icgoru.com/makale>.

⁹ Özden Terbaş, a.g.y.

parçası, uzantısı olarak algılanan nesnelerdir. Kendilik nesneleri: anne-baba, daha geniş anlamıyla da çocuğun yaşamında önem taşıyan çevresinde bulunan kişilerdir. Çocuğun kaygısının yatıştırılması, benliğinin varlığından ve işleyişinden aldığı hazzı onunla paylaşıp ona yansıtarak sürekliliğinin sağlanması, kendine güvenin ayakta tutulması gibi işlevler kendilik nesnesi işlevleridir. Kohut, narsistik kişilik bozukluklarında görülen temel kendilik nesnesi aktarımlarını [ölküleştirme aktarımı (*idealizing transference*) ve ayna aktarımı (*mirror transference*)] inceleyerek, iki kutuplu kendilik kuramını ortaya koyar: 1) Büyülenmeci kendilik (*grandiose self*), çocuğun büyülenmeciliğini ve teşhirciliğini içerir. Çocuk, sergilediği etkinlikler karşısında anne ve babasından onay görmeyi, beğenilmeyi ve takdir edilmeyi bekler. 2) Ölküleştirilmiş ana-baba imagosu (*idealized parental imago*): Çocuk, ölküleştirdiği güçlü anne-babasına güvenir, hayran olur ve yakınlık duyar. Güçlü, kusursuz olarak algıladığı nesnenin bir parçası olarak, kendisini güçlü ve güvenli hisseder. Ana-babanın yaşa uygun aynalama cevapları sayesinde büyülenmeci kendilik dönüşmeye başlar ve kendiliğin kutuplarından biri oluşur: İhtiraslar (*ambitions*). Bu kutbun işlevleri belli amaçlara sahip olma, bedensel ve zihinsel etkinliklerden zevk alma, kendine saygıyı ayarlayabilme kapasitesidir. Çocuğun ölküleştirilmiş tümgüçlü kendilik nesnesi gereksinimi örseleyici deneyimlerle (ana-babanın hastalanması ya da ölmesi gibi) kesintiye uğramazsa, ölküleştirilmiş ana-baba işlevleri içselleştirilir ve ikinci kutup oluşur: Ölküler (*ideals*). Bu kutbun işlevleri arasında ise ölkü ve değerlere sahip olma ve bunların gerçekleşmesine çalışma, dürtüleri kontrol edebilme ve gerilim durumlarında kişinin kendisini yatıştırabilmesi yer alır. Kohut daha sonra 1984'te bu iki kutup arasına yetenek ve becerileri de ekleyecektir. Yetenek ve becerilerin başarılı bir şekilde kullanımı bütünlük hissi yaratır. Kendilik, bütün ve tam olarak yaşanır.”¹⁰

Ne var ki bu sürecin sağlıklı bir biçimde gerçekleşmediği durumlar da vardır:

“Dışsal sevgi kaynaklarının kaybı, ego amaçlarına ulaşmada veya ego beklentilerine uygun yaşamada başarısızlık, süperegonun kabul edilemez addettiği içgüdüsel itkilere yönelik baskısı, ego idealinin taleplerine uygun yaşayamama, içgüdüsel gerek-

¹⁰ Dr. Özden Terbaş, “Kendilik Psikolojisi Kuramına Göre Kendilik Bozuklukları: Bir Olgu Sunumu”, *Türk Psikiyatri Dergisi*, S. 15(1), 2004, ss. 70-76.

sinimlerin genel olarak *frustre* olması veya kronik fiziksel hastalık gibi durumlarda benliğin libidinal yatırımı azalır ve bu durum patolojik narsisizm oluşumuna yol açar. Bu alanların herhangi birindeki başarısızlık veya kayıp diğer alanlarda yankısını bulur; zira benliğin libidinal yatırımından sorumlu intrapsişik yapılar birbirinden izole değil; dinamik bir denge içinde yer alırlar.”¹¹

Nazlı Eray’ın kurmaca-anlatılarındaki ben-anlatıcının kendi otobiyografisiyle paralel yönlerini de anımsayarak bir çizgi üzerinde götürebileceğimiz serüvenine bakıldığında, bu yazıların hemen her zaman hayatındaki bazı travmatik durumlar sonrasında ortaya çıktığı görülür.¹² Burada, yalnızca birine işaret edelim: Örneğin, ilk öykü kitabı *Ah Bayım Ah*’ın içindeki iki öykü, hastanede bir yıla yakın bir süre yatmasına neden olan, fiziksel bir travmanın ardından yazılmıştır.¹³ Öyleyse, Kohut’un yaklaşımından hareketle, narsisistik patolojinin nedenleri olabilecek böyle durumları Eray, sanatsal yaratıcılığa dönüştürerek kendi tarafından kendine yönelik değer kaybını gidermeyi sağlamıştır, demek yanlış olmaz. Nazlı Eray’da, bu bilgiler ışığında sağlıklı bir narsisizmden, belki daha da doğrusu sanatsal etkinlik sayesinde normalleşmiş bir narsisizmden söz edilmelidir.¹⁴

Özellikle narsisistik bir sendromun yansıması kabul edilebilecek “başkasının hayatını yaşamak” olarak ifade edebileceğimiz olgunun aşağıda “Başkasının Yerinde” başlığı altında “yaratıcılık”a dönüşümünü bulacağız.

¹¹ <http://icgoru.com/makale>

¹² Bu sonuca ancak, anlatılarında otobiyografik olduğunu düşündüğümüz içeriklere ve bunu destekleyen Nazlı Eray hakkındaki biyografiye dayanarak ulaşabiliyoruz. Bkz. Atilla Şenkon, *Bütün Düşler Nazlı’dır*, Can Yayınları, İstanbul 1998.

¹³ Bkz. Atilla Şenkon, a.g.e.

¹⁴ Hiç kuşkusuz, 1980 sonrasında Türkiye’deki siyasal, toplumsal ve ekonomik değişim, dünya konjonktürüne paralel olarak liberal ekonomi ve tüketim ekonomisine geçiş aşamasını ifade etmekteydi. Bu yıllardan sonra, Türk edebiyat ortamındaki değişimi getiren en önemli olgu da budur. Tüketim kültürünün yarattığı değerlerin, geleneksel değerlerin hızla yerini aldığı 2000’li yılların sonuna yaklaşıldığı bu süreçte, tüketimin sadece ekonomik bir olgu değil, aynı zamanda sosyal, psikolojik ve kültürel bir olgu hâline geldiğini unutmamak gerekir (A. Özhan Dedeoğlu - İ. Savaşçı, “Tüketim Kültüründe Beden Güzelliği ve Yeme Arzuları...” <http://eab.ege.edu.tr>, s. 77.) Bu dönemde Nazlı Eray’ın eserindeki “ben” arayışını -bu olgudan hareketle- çağın kültürel kodlarının belirlediği nesneleşen özne karşısında “özben”ine tutunmak arzusu olarak okumak da mümkündür.

3.1.2 “Başkasının yerinde”

Asıl ruhunu, kendi “ben”ini içinde taşıyarak, başkasının hayatını yaşamak, başkasının fiziğine, kimliğine bürünmek, Eray’ın kurmaca-anlatılarında en önemli motiflerden biridir. Fantastik kurgulama onun “Öteki” olmanın deneyimini sık sık yaşamasına imkân verir. “Ötekine yönelik arzu, mevcut ve sıradan olandan kaçış ve öteki bir birey gibi olmak, onun arzularına ulaşmak öteki (geçmiş ya da gelecekteki) daha iyi bir hayatı yaşamak...”¹⁵ biçiminde tanımlanabilecek bu arzu modeli modern dünyanın özellikle kadın bireyler açısından en önemli açmazlarından birini temsil etmektedir.

Sis Kelebekleri’nde, anlatıcı/kahraman Mamak çöplüğünün oralarda bir yer altı insanı olan Suzan’ın ona verdiği “sonsuz gençlik” haplarından alarak ünlü modacı Roberto Cavalli’nin Profumo adlı parfümünü tanıtan reklam fotoğrafındaki model kızın cismine bürünür. Fakat ilk anda vücudundaki değişimin farkında değildir. Kurtuluş Parkı’nın oralarda bir taksiye biner. Şoför dikiz aynasından sürekli ona göz atar. Taksiden iner, her zaman gittiği bir markete girer. Kasadaki, sebze bölümündeki satıcılar ona alışık olmadığı bir gözle bakarlar. Kendisinde bir değişiklik olduğunu başkalarının gözlerinden anlar. Marcel Aymé’nin *İğreti Surat (La Belle Image)* romanında olduğu gibi. Kuruyemiş reyonundaki genç kız dayanamayıp ona “parfüm reklamındaki yarı çıplak kız” olduğunu söyler. Anlatıcı/kahraman orada bir ayna bulunup bulunmadığını sorar satıcı kıza ve aynaya bakar. Tıpkı, *La Belle Image*’ın Raoul’u gibi aynadaki görüntünün kendisine ait olup olmadığını kontrol eder:

“Şöyle bir baktım aynaya.

Roberto Cavalli’nin parfüm reklamındaki kız bana bakıyordu. Sağ elimi hafifçe kaldırdım. Aynadaki kız da sağ elini kaldırdı. Ayağımı öne attım. Kız da ayağını öne attı. Birden şaşkınlıkla bir şeyi daha fark etmiştim. Ayağımda bileklerime bağlı, sarı taşlı, muhteşem sandaletler vardı. Çarşamba Pazarı’ndan aldığım gocuğun önü açıktı. İçinde, transparan, altından bir fileyi andıran kısıcık bir elbise gövdeyi sarmıştı. Reklamdaki kızın üstün-

¹⁵ Ayla Özhan Dedeoğlu-İpek Savaşçı, “Tüketim Kültürü Beden Güzelliği ve Yeme Arzuları: Kadınların Tüketim Pratiklerine Yansıması”, <http://eab.ege.edu.tr>.

deki elbiseydi bu, metal ile yılan derisi karışımı bir şeydi. Canlı gibiydi.

Şaşkınlıkla kendime bakıyordum.” (SK, s. 102)

Anlatıcı/kahraman marketten ayrılıp arkadaşının evin gider. Kapıyı açan arkadaş önce tanımaz onu. Fakat onun hayatındaki olağanüstülükleri paylaşan biri olduğu için de durumu çabuk kabullenir:

“Ne oldu sana böyle, müthiş seksi olmuşsun. Çok güzelsin. Allah Allah, nasıl oldu bu? Ama hiç kendine benzemiyorsun?” dedi. “Üstündeki elbise bir harika! Transparan biliyor musun? Pek böyle şeyler giymezdin sen. Gerçekten sen misin?” (...)

Girişteki boy aynasında kendime şöyle göz attım. Gerçekten etkileyiciydim. Upuzun, parlak ve çıplak bacaklar; üstümde tüy gibi, balık pulu gibi parlak bir giysi, omzuma dökülen dağınık saçlar, baygın gözler... Can alıcı bir gençlik.” (SK, s. 103)

Bu durum, Kohut’tun kuramındaki “aynalama evresi” ve “ayna aktarımı” ve “öteki ben aktarımı veya ikizlik” ile açık bir ilişki içinde gözüküyor.¹⁶ Burada idealize edilen anne(kendilik nesnesi)nin yeri ni onun gibi “güzel” olan bir nesne, bir reklam yıldızı alıyor. Narsistik kişilik özelliklerine bakıldığında yukarıdaki metne yansıyan dışa vurum arasındaki bağlantı açıkça görülür:

“Narsistik kişinin tüm çabası bu dünyada değerli, anlamlı ve meşru bir varlık olduğunu diğer insanlara tasdik ettirmektir. (...) Kendilerinden memnuniyet duymak, kendilerini sevebilir hissetmek için mükemmel, kusursuz görünmeye ihtiyaç duyarlar. İnsanların takdirini, onayını, sevgisini, beğenisini; karakteristik olarak ise hayranlığını kazanmanın peşindedirler. Başkalarından aldıkları takdir ya da kendi büyülenmecî fantezileri dışında hayattan pek zevk almazlar.”¹⁷

Arkadaşı ona, bu müthiş değişikliği, bu kusursuz fiziğini ve çekiciliğini değerlendirmesini, dışarıya çıkıp hayatını yaşamasını söyler. Hayal ya da rüya olsa da ulaşılmaz olana ulaşmıştır. Modern kadın

¹⁶ Heinz Kohut, *Kendiliğin Çözümlemesi*, Çev. C. Atbaşaoğlu - B. Büyükkal - C. İşcan, Metis Yayınları, İstanbul 1996, ss. 111, 112.

¹⁷ Hakan Kızıltan, “Betimleyici ve Psikodinamik Özellikler”, <http://www.icgoru.com/makale>.

için birincil derecede önem taşıyan bir düş gerçekleşmiştir. Çağdaş toplumdaki kadın imgesi beyaz perdenin, ekran yıldızlarının, reklam sektörünün modellerinin, bütün bir medyanın kışkırtmasıyla kadın için vazgeçilmez bir arzuyu ifade etmesine neden olmuştur. Onlar gibi olmak, onların arzularının nesnelere ulaşmak anlamına gelmektedir:

“Ne denli doğruydu Lale’nin söyledikleri. İnsan, yıllardır isteyip de yapamadığı birtakım şeyleri böyle bir fizikle kolaylıkla yapabilir, istediği erkeği ele geçirebilirdi. Üstelik bana da benzemiyordu taşıdığım bu çekici, bu baygın bakışlı yüz ve bu eşsiz vücut. Onu biraz daha iyi tanımak istiyordum aslında. Bacaklarım çok uzundu. Bileklerim ince, ellerim ve ayaklarım ufak kemikliydi. Miyop değildim, çocukken geçirdiğim ağır kızamıktan sonra duyma gücü azalan sol kulağım çok iyi duyuyordu. Elimi hafifçe karnımın üstünde gezdirdim. Yıllardır orada bulmaya alışık olduğum ameliyat izlerim yoktu orada, karnım kadife gibiydi. Sigara içeriyor muydum acaba? Sigarayı dört yıl önce bırakmıştım. Bir tane yakabilirdim şimdi. Beden başka, her şey başkaydı. Çantamı karıştırdım. Yanılmamıştım, bir paket sigara, bir de çakmak vardı çantanın bir köşesinde.” (SK, s. 106)

Romanda anlatıcı/kahramanın ayrıca önemli bir sağlık sorunu yüzünden ağır bir kortizon tedavisi görmekte olması sağlıklı bir bedene sahip olma özlemiyle güzel ve ulaşılmaz kadın imgesi özleminin iç içe ifade edilmesine neden olmuştur. Bu noktada yukarıdaki örnekte Nazlı Eray’ın eserinden alıntıladığımız durumu narsisistik aktarımlar cephesinden bu konunun uzmanlarına dayanarak açıklamaya girişmek, yanlış anlamalara meydan vermemesi açısından, bize gerekli görüldü. Hakan Kızıltan, insan varoluşu ile dış dünya arasındaki örtüşmezliğe işaret ederek bunun genel bir insanlık durumu olduğuna vurgu yapar:

“Narsisizm ve narsisistik patoloji sorunsalının en temelinde, bu dünyayla aramızdaki ontolojik örtüşmezlik yer almaktadır. Söz konusu örtüşmezlik, dünyamızla benliğimiz arasındaki ilişkinin temelde acı üreten, agresif bir ilişki olmasının da sebebidir. İnsanoğlu yarattığı ve sürekli olarak geliştirdiği uygarlık sayesinde bu agresif ilişkiyi haz kaynağı, libidinal bir ilişkiye çevirme uğraşı vermektedir. Kendiliğinden gelişen, genetik olarak belirlenmiş ontolojik içsel yetkin bir egonun yokluğu; arzu nesnesinin ve tatmin tarzının belirsizliği dünyayla ilişkimizi çatışmalı ve geri-

limli bir hâlde tutar. Bu çatışmalı gerilim, insanoğlunun kaderidir, azaltılabilir de sıfırlanması olası değildir. Hayatı çoğu zaman dramatikleşen bir serüvene dönüştüren de bu belirsizliktir.”¹⁸

Bu durum karşısında insan, bazı savunma ve telafi mekanizmaları geliştirmek zorunda kalmaktadır:

“Benlik ontolojik âcizliğini biri savunmacı diğeri hakiki olmak üzere temelde iki yöntemle telâfi etmeye çalışır: yanılsamalara sığınmak ve özbenlik gereksinimleri doğrultusunda egosunu yetkinleştirmek. İnsanoğlu uygarlık aracılığıyla tarihsel olarak gelişse de her zaman ontolojik âcizliğini korur; zira ontolojik âcizlik giderilebilecek değil, ancak telafi edilebilecek bir varoluş halidir. İnsanoğlu, egosu yetkinleşene dek âcizliğine tahammül edebilmek için yanılsamalara, büyülenmeci fantezilere sığınma ihtiyacı duyar. Yanılsamalar, âcizliğimize hakiki bir çözüm getirmese de çözümün olmadığı noktada, bize bu âcizliğe tahammül gücü verir. Kâh özdeşleştiğimiz kâh ötekine yansıttığımız büyülenmeci fanteziler bir bakıma bizi klinik delilikten koruyan kısmi bir delilik biçimidir (Becker, 1973). Bu dünyada âciz, güçsüz, savunmasız, çaresiz, sahipsiz ve ölümlü birer varlık olduğumuz delirtici gerçeğini, henüz bu gerçeği hazmedemediğimiz noktada inkâr edebilmemize yardımcı olur. Özbenlik doğrultusunda ego yetkinleştikçe yanılsamalara daha az sığınacağız muhtemelen; ancak şiddeti azalsa da belki ruhumuz her zaman yanılsamalara ihtiyaç duyacak, zira ontolojik âcizliğimiz, bu dünyayla aramızdaki uyumsuzluk hiçbir zaman tam olarak giderilemez.”¹⁹

Nazlı Eray’ın metninde bu savunma ve telafi mekanizmalarının harekete geçirildiğini görüyoruz ve böylelikle bir sanat yapıtına dönüştürülen bu durum yaratıcılık kanalıyla “narsisizmin dönüşümü” durumuna tekabül etmektedir.²⁰

Fakat ulaşılmaz olana erişmenin arzunun ölümüyle sonuçlanması gerçeği ya da alışkanlıkların ve daha ilk çocukluk evresinden başlayarak belirli kültürel kodların biçimlendirdiği bir hayatın insanı ne kadar istese de gıpta ettiği, özlemini çektiğini sandığı, başkaları da arzuladığı için arzuladığı “Öteki”nin hayatını yaşayamayacağını da deneyimidir bu:

¹⁸ Hakan Kızıltan, “Narsisizm ve Yaşam Felsefesi”, www.icgoru.com/makale, s. 1.

¹⁹ Hakan Kızıltan, *a.g.e.*, s. 1.

²⁰ Özden Terbaş, “Narsisizmin Dönüşümü Üzerine”, www.icgoru.com/makale, ss. 1-5.

“Güneşli bir gündü. Birden değişivermiştim. Bu değişimler ani oluyor, ne kadar süreceğini bilmiyordum. Çok çarpıcı bir görüntüm olmalıydı, köşedeki sonbahar yapraklarını süpüren bezgin çöpçünün bile bana yiyecekmiş gibi bakmasından bunu anlıyordum.

Ama ruhum değişmiyordu. Ruhum hep aynıydı. Benim o çekingen ruhum bu yeni bedenin içinde, eski düşünceleri, tutuklukları, korkuları, beceriksizlikleri ile süregeliyordu. Canım, her sabah yarım fincan içtiğim Türk kahvesini özlemişti. Hastayken yaptığım günlük şeyler aklıma geliyordu. Bankaya uğrasam, bu fiziğimle büyük bir karışıklık yaratabilirdim. O yüzden vazgeçtim. Kuaförüne gitsem, saçlarım besbelli çok güzeldi, taranmasına gerek yoktu. Genel Merkez’e gitsem tuhaf kaçardı, tanımazlardı beni.

O an yaşamımı nasıl bir dairenin içinde kısıtlamış olduğumu fark ettim. “Kızılay’a gideyim,” dedim içimden. “Kızılay’da bir yürüyeyim.”

Öyle bir çembere sokmuştum ki kendimi, bunu şaşkınlıkla fark ediyordum şimdi; bu çemberin içinde zaten bir şey yaşamama olanak yoktu. Kendi kendimi birtakım şeylerle çitlemiştim bunca yıl. İşte bu yepyeni, çarpıcı fiziğimle de aklıma gidecek bir yer gelmiyordu.

Bir taksiye binip Kızılay’da indim. Arabadan iner inmez bir adam takılmıştı peşime. Hızlı hızlı yürüyor, ondan kurtulmaya çalışıyordum. Şöyle geçirdiğim herhangi bir günü düşündüm. Belirli şeyler yapıyor, belirli yerlere gidip geliyordum. Mahalleimde kısa bir yürüyüş, taksi ile Tunalı’nın sonuna kadar gidip orada inmek, Lale’ye uğramak... Kortizon ve imuranın yan etkileriyle daha da sınırlanmıştı hayatım. İşte şimdi içinde bulunduğum bu olağanüstü fiziği de değerlendirecek yerleri pek bilmiyordum.” (SK, s. 159)

Anlatıcı kahramanın yeni ve çarpıcı fiziği yaşantısına hiçbir yenilik, değişiklik getirmez. Alıştığı yaşam biçimini sürdürür ancak. O akşam Hilton Otel’inde olan arkadaşı Lale’nin yanına geri döner. Onun “Nasıl? Yaşayabildin mi bir şey?” sorusuna cevabı ironiktir: “Hiçbir şey yaşayamadım,” dedim. “Kızılay’a kadar gittim, geldim.” (SK, s. 161) Bu sözler, bize Kohut’un işaret ettiği, narsisizmin dönüşümü sonunda açığa çıkan mizah olgusunun bir kanıtı olarak görünmektedir. Bu parçada adım adım bir “kendilik yapılandırılması” olgusuna tanık olduğumuzu düşünüyorum.

Romanda anlatıcı/kahramanın bu değişim öyküsü gittikçe ilginç bir hâl alır. Otel lobisinde biriyle tanışır. Güzelliğinden çok etkilenen adam onu masasına davet eder. Anlatıcı/kahraman onun kendisiyle ilgili sorularına dosdoğru cevap vermeye karar verir. Kişiliğıyle ilgili farklı izlenimler yaratan görünümüne hiç uymayan yaşantısını, onu ilgilendiren sevdiği şeyleri, gerçek kendisini ve hayatındaki gerçek dışı olayları anlatır. Adı Feridun Bey olan iş adamı ilgiyle dinler onu. Hiç inanmazlık belirtisi göstermez:

“Ne müthiş şeyler anlatıyorsunuz siz!” dedi Feridun Bey.
“İnanılmaz bir düş gücü. Sınırsız bir fantezi...”

Bana hayranlıkla bakıyordu.

“Bunlar gerçek,” diye mırıldandım.

“Biliyorum,” dedi. “Sen anlatırken yaşadım onları...” (SK, s. 165).

Nazlı Eray’ın fantastiğinin anahtarı budur: Düşünülenin, hayal edilenin gerçekliğine inanmak. Anlatıcı/kahraman bir süre sonra, yeniden değişime uğrayıp eski bedenine dönüşeceğini anlayınca tuvalete gider ve dört dakika sonra masada onu bekleyen adamın hiç bilmediğı eski hâliyle geri döner. Onun biraz önce masasında oturan kadınla aynı olduğunu anlayabilecek kadar zeki olan Feridun Bey, bu değişikliğin nasıl olduğunu merak eder. Bununla birlikte verilen cevabı da yadırgamaz:

“Bana verilen bir hap öyle yapıyor beni,” dedim. “O hapı devamlı yutuyorum.”

“Sizi değiştiriyor, ama ruhunuzu değiştirmiyor.”

“Hayır; ruhum, belleğim aynı kalıyor.” (SK, s. 166)

Sonunda bir daha hiç karşılaşmayacak olsa da, Saint-Exupéry’nin Küçük Prens’inin Tilki’den öğrendiğı gibi, gözlerle görülenin ötesinde “asıl olan”ı görmeye yatkın biriyle karşılaşmıştır.²¹ Kuşkusuz burada anlatı Freud’un tanımladığı rüyanın işlevlerinden ikisini gerçekleştirmektedir. Arzunun gerçekleştirilmesiyle gelen rahatlama ve ödünlemenin devreye girmesi. Onaylanma, sahtesinin değıl, asıl ben-

²¹ Tilki, Küçük Prens’e “Yalnız kalp gözüyle görülür. Asıl olanı gözler göremez,” demişti. A. de Saint-Exupéry, *Küçük Prens*, Çev. Fahrettin Arslan, Hece Yayınları, Ankara 2004.

liğinin kabulü. Kohut'a göre narsisizmin sanat aracılığıyla sağlıklı bir biçime dönüşümüdür bu. Feridun Bey, o çarpıcı, müthiş fiziğiyle kendisini etkileyen kadının yerine birkaç dakika sonra gelen normal ölçülerdeki kadına da ilgi gösterir. Çünkü harika bir fiziğe sahip olmasa da harika bir düş gücüne sahiptir. Anlatıcı/karhama-nın, sahatesi değil, asıl benliği kabul görmüştür.

Eray'da tekrarlanan bir motif olarak “bir başkasının hayatını yaşamak” her ne kadar psikanalitik açıdan “öteki ben veya ikizlik aktarımı”na tekabül ediyorsa da, bir yandan da alışkanlıklar kafesinden çıkmayı ifade eder. Anlatıcı/kahraman, baş döndürücü, aynı zamanda korkutucu bu deneyimlerden birini doğaüstü biçimde *İmparator Çay Bahçesi*'nde yaşar. Gece ile yirmi dört saatlığına yer değişecektir. Burada söz konusu olan bir başkasının arzusunun nesnesine sahip olmak arzusu değildir. Belki de daha köklü, insanın ortak bilinçaltından kaynaklanan bir arzuyu gerçekleştirmeye yöneliktir:²²

“Ne isterdin?” diye sordu Gece. Bana dikkatle bakıyordun.

“Ne bileyim... Yirmi dört saat kendi yaşamımın dışına çıkabilmeyi isterdim. Belleğimde taşıdığım geçmişten ve beni bekleyen gelecekte yirmi dört saat için soyutlanmak isterdim. Sevgilimi, beklentilerimi, umutlarımı, acılarımı, alışkanlıklarımı, kısaca bana ait olan her şeyi yirmi dört saat için unutmak isterdim.”

“Birisi ile yer değiştirmek ister miydin?” diye sordu Gece.

“Olabilir,” dedim. “Yirmi dört saat birisi ile yer değiştirmek isterdim. Kendimi, yaşamı gerçekten daha iyi tanıyabilmek için, belki daha özgür olmak için... Bilemiyorum...” (İÇB, s. 123)

²² Ayrıca, burada Freud'un “Tekinsizlik Duygusu” (“L'inquiétante étrangeté”) makalesinde ve *Totem ve Tabu* kitabında değindiği dünyanın en eski inançlarından biri olarak animist kavrayışla narsisizm arasında kurduğu ilgiyi hatırlamak gerekir. (*L'inquiétante étrangeté et Autres Essais*, Gallimard, Paris 1985, s. 245.) Nesnelere (cansız varlıklara ve kavramlara) ruh yüklenmesi olgusu pek çok yerde Nazlı Eray'ın fantastik anlatımı içinde özgürce açığa çıkar. Diğer taraftan bu durumu güçlü bir varlıkla bir eşduyum süreci yaşama fantezisi olarak da yorumlayabiliriz. Kohut'un bakış açısından ele alırsak, *Kendiliğin Yeniden Yapılanması* kitabında “aşırı durumlarda tanrıya benzer tümgüçlü (*toute-puissante*) bir figür tarafından destekleniyor olma fantezisini yaratma yeteneğinin, sağlıklı bir psikolojik örgütlenmenin niteliklerinden biri olarak değerlendirilmesi gerektiği sonucuna vardı(m)ığı görüşüyle karşılırsınız (Heinz Kohut, Çev. Oğuz Cebeci, *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*, Metis Yayınları, İstanbul 1998, s. 53).

Kiminle yer değiştirmek istediğini soran Gece'ye, "Seninle," diye cevap verir. Anlaşırlar. Fakat anlatıcı/kahramanın endişeleri vardır. Kendi yerine geçecek olan Gece'ye bir yığın talimat verir. Sorumlu olduğu insanlar vardır, sorumlu olduğu bir çiçeği vardır.²³ Telesekreterde mesajları, hayalleri, bir sürü ayrıntısı vardır hayatının. Bunları Gece kendi yerine yaşamalıdır. Hiçbir şeyi ihmal etmeden. Gece yatmadan "siyah dantelli yün fanilasını" giymelidir. İki kere zattürree geçirmiş olan anlatıcı/kahraman üsütüp yeniden hasta olabilir. Sevgilisinden yeni ayrılmış, yaralıdır. Gece, onun yerine efkâr dağıtmak için Casino Venüs'e gidip oyun oynamalıdır. "Anılarım var," der, Gece'ye. "Benim için çok önemli. Onları da belleğinin bir köşesine yerleştirirsin." Sonra, "Kolay iş değil bu," diye düşünür. "Kabugumu, çevremi, düşlerimi, alışkanlıklarımı, insanlarımı, sevdiğimi; kısaca her şeyimi arkada bırakıp gidiyorum."²⁴ (İÇB, s. 126)

Ama cesurdur. Kendine ve hayatına uzaktan bakmak değil midir zaten bir sanatçının işi? Alışkanlık zincirini bir an için de olsa kırmak. Yirmi dört saatlığına Gece onun hayatını yaşar, o da Gece'nin yerine geçer (Gece'nin de özel bir hayatı vardır).

Örümceğin Kitabı'nda ise "bir başkasının hayatını yaşamak" durumu kendi isteği dışında gerçekleşir. Anlatıcı/kahraman bir gece eve döndüğünde apartmanda elektrik kesilmiştir. El yordamıyla girdiği evin, ışıklar yandığında kendi evi olmadığını görür. Çok gösterişli bir salondadır. Bu saray gibi evi anlatıcı bütün incelikleriyle, eşyanın, antikaların değerini bilen bir gözle tasvir eder. Geniş salonun bir köşesinde uzun boylu, orta yaşlı bir erkek (sonradan kocası olduğunu öğrenecektir) ona neden geciktiğini sorar. Bir davete gideceklerdir. Hizmetçi kadın hazırlanmasına yardım etmek için onu odasına götürür. "Hanımefendi" diye hitap ettiği anlatıcı/kahramanı hizmetçi kadın giydirdikten sonra aynaya baktırır. Korku içinde aynaya bakan anlatıcı aynada kendi yüzünü görerek rahatlar: "Bu evde tanıdığım biri vardı artık. O da bendim," der.²⁵ Bir masal ha-

²³ Bu cümle, metinlerarası ilişkiler bağlamında A. de Saint-Exupery'nin *Küçük Prens*'ine bir gönderme olarak düşünülebilir.

²⁴ Küçük Prens'in gezegeninden ayrılışı gibi.

²⁵ Bu cümle ilginç bir biçimde Lacan'ın işaret ettiği çocuğun "ayna evresi"ne teka-bül ediyor. "Bu dönem 6-8 aylık bir çocuğun aynadaki kendini tanınması, bir bütün-

vası içinde gelişir anlatı. Sonradan adının Mithat olduğunu öğrendiği kocasıyla gittiği davette çocukluk arkadaşı Fevzi ile karşılaşır. Hayatındaki bu ani, akıl almaz değişikliği soracağı bir o vardır. “Burası neresi? Kim bu insanlar, bu yanımdaki erkek kim? Neler oluyor? Bunları bir tek sana sorabilirim. Garip bir boyutun içine girdim,” der.

Fevzi’nin cevabı akla uygundur:

“Marmaris yakınlarında geçirdiğin bir kaza yüzünden şoka girdin. Belleğini kaybetmiş olduğun söyleniyor. Trilyarder Mithat Bey’in karısısın. Adam üstüne titiyor. Arabadan sağ çıktın diye kurbanlar kesildi. Yavaş yavaş kendini toparlamaya başladığın duyuruldu. Sesyete bu haberle çalkalanıyor. Bu parti de belki açılırsın umuduyla bütün tanıdıkların çağrılarak düzenlendi. Bunlardan biri de benim.” (ÖK, s. 25)

Anlatıcı/kahraman şaşkındır. Kaza sırasında arabayı kullananın kendisi olduğunu öğrenince şaşkınlığı daha da artar. Çünkü araba kullanmayı bilmez. Fakat Fevzi, onun Mithat Bey’le evliliğini, yeni döşedikleri evi, takılara tutkusunu, sosyetenin gözbebeği olduğunu bilmektedir. Anlatıcı/kahraman ısrarla Ankara’da kendinin başka bir hayatı olduğunu, CHP’ye üyeliğini vb. anlatır. Fevzi onun oyun oynadığını sanır. Öyle olmasa bile susmasının daha iyi olacağını söyler: “Bir kadının elde etmeyi düşleyebileceği her şeyi elde etmiş durumdasın. Tutturmuşsun, ‘Ben o kadın değilim,’ diyorsun.” (ÖK, s. 28).

Romandaki bu bölümü, yazarın diğer romanlarında, anlatıcı/kahramanın hayatı hakkında verdiği otobiyografik nitelikteki bilgilere, dayanarak okuyabiliriz. Bütün romanlarının ve birçok öyküsünün aynı kişi olan anlatıcı/kahramanı (yazarın kendisi) ikinci bir evlilik yapmıştır. Yeni bir evlilik, yeni bir hayat, umut verici bir yeni başlangıç. Anlatıcı/kahraman yıllardır yaşadığı kendi evinden ayrılır, kocasının evine yerleşir. Doğal olarak yaşam tarzı değişecek, alışkan-

lük olarak kendini kavraması ile ilk işaretini bulur (Hakan Kızıltan. “Jacques Lacan ve Psikanaliz.” icgoru.com). Başlangıçta (imgesel düzen) annesinin imgesiyle kendi imgesini ayırmayan çocuk bu evreyle “ben/ben-değil ayrımını kavramaya başlar. Kohut da çocukta narsisistik yapılanmaların başladığı birincil sürece “aynalama evresi” adı vermektedir. Yukarıdaki alıntıda bu ayrıştırmayı yapabilmesi anlatıcı/kahramanın “narsisizmin dönüşmesini” sanat aracılığıyla sağlayarak olgunlaşmasına işaret ettiğini söyleyebiliriz.

lıklarını terk etmek zorunda kalacaktır. Birçok nedenlerle yeni hayatına uyum sağlayamaz. Bu evlilikten özellikle *Ay Falcısı* ve *Elyazması Rüyalar* romanlarında söz eder. *Örümceğin Kitabı*'ndaki yukarıdaki alıntıyı bu evliliğin gerçek dışına taşınmış alegorisi olarak okumak mümkün. Bu, gerçek dışı boyuta taşınmış yaşantıyı rüya yaşantısı olarak düşündüğümüzde gerçekliğin ilginç bir yer değiştirmesi, kılık değiştirmesi ile karşı karşıya olduğumuzu düşünebiliriz. Anlatıcı/kahraman, hayatındaki radikal, ama olumsuz değişikliği, kendisine mutluluk vermeyen, hatta giderek üzüntü veren bu durumu ışıkların kesilmesinden sonra kendisini başkasının evinde, başkasının karısı olarak bulmak biçiminde irade dışı bir olay olarak gösteriyor: "...bir insanın rayı değiştiriliyor; başka bir yaşamını içine sokuluyor." (ÖK, s. 44). Yeniden eski hayatına ve düzenine dönememe korkusu ise şöyle bir düşünceye dönüşür: "Benim yerime, benim yaşamıma kim geçti acaba? Belki de bütün bu olanlar, benim yaşamıma birini yerleştirmek için kurulmuş bir oyun..." (ÖK, s. 45).

Diğer yandan, anlatıcı/kahramanın çocukluk dönemine ait narsistik bir korkunun, hayatındaki köklü değişikliklere bağlı olarak yüzeye çıkmış olması, o zamana kadar kurduğu, belki de güçlkle inşa ettiği "kendiliği"ni tehdit ediyor olarak algılaması da pek muhtemeldir. Bu durumu, ikinci evliliğinde yaşadığı olumsuz deneyimin kişiliğini ve değerlerini sarsarak kendiliğinin ilk evrelerine uzanan bir *regression* durumu olarak da yorumlamak mümkündür.

Ömür Uzatma Kahvehanesi'ndeki yaşlı arkadaşlarıyla içinde bulunduğu durumu tartışır:

"Hacı Murat, düşünceli düşünceli bana bakıyordu:

"'Benim hayatım' dediğiniz bir olay var. Ona sıkı sıkıya bağlısınız. Bunu anlıyorum," dedi.

"Evet," dedim. "Benim hayatım dediğim bir olay var. Bir gerçek. Ona tabii ki bağlıyım. Bütün yaşadığım olaylar bana sanki hayatımı elimden almak için düzenlenmiş bir seri oyun gibi geliyor. Ürküyorum. Hayatım elimden alınacak; bunu hissettim. Korkuyorum... Bir insanın hayatı elinden alınınca ne olur, biliyorsunuz," dedim.

İzzettin atıldı,

“Korkmayın. Sakın korkmayın. Hayatınızı elinizden alıp sizi yok etmeye çalıştıklarını zannetmiyorum. Bu korkunç bir şey olur.”

Oturduğum yerden âdeta haykırdım.

“Bir cinayet! Ustaca işlenmiş bir cinayet olur bu! Bir zamandır bunu düşünüyorum.” (ÖK, s. 43).

Kitaptaki bu bölümü, iki türlü okumak mümkün. Birincisi, alışkanlıkların insan hayatını belirleyişini esas alarak; ikincisi modern yaşamın insana sunduklarından, empoze ettiklerinden hareket ederek. Birincisine göre okursak, alışkanlıkların kuşattığı insanın ruh hâlinin çizildiğini görürüz. Alışkanlıkların ördüğü dünya, bütün iyi ve kötü yanlarıyla insanın kendine ait kıldığı dünyasıdır. Anlatıcı/kahraman burada, bunun dışına çıkmanın bir karabasana dönüşeceği sezisiyle böyle bir düşsel deneyimin içinde kendisini sınamış olabilir. Yukarıdaki pasajda anlatıcının başından geçen olay, aslında herkesi altüst edecek biçimde olağan dışıdır. Oysa bir Proust’un dünyasında, normal koşullarda yapılan basit bir mekân değişikliğinin, örneğin yaşadığı evden ayrılıp bir başka kentte bir otelde geçirilen ilk saatlerin onun ruhunda yaptığı –ki uzun psikolojik çözümlemelerle verilir-sarsıntının şiddeti de olağan dışı denilecek kadar güçlüdür.²⁶

İkinci okuma, tüketim toplumunun insan için çizdiği kişilik modelleri karşısında, özünü ve özgürlüğünü yitirmekte olduğunun farkına varan bir öznenin duyarlılığı çerçevesinde yapılabilir. Bugünün toplumunda özne sürekli olarak hayatının en sıradan bölümlerinden, en mahrem noktalarına kadar nasıl yaşayacağını belirleyen bildirimlerin bombardımanı altındadır. Sağlığını, kilosunu nasıl kontrol edeceğinden, giyim kuşamından, cinsel hayatından, davranış biçimlerinden düşüncelerine kadar bir dizi düzenleme, müdahale iletişim araçları sayesinde özne tarafından farkında olmadan içselleştirilmektedir. Böylece birey kendisi için belirlenen kodlar içinde bir hayat mücadelesine girer. Seçimleri onun yerine yapılmaktadır. Ona sadece almak/satın almak kalır. Fevzi’nin anlatıcı/kahramana söylediği “Bir kadının elde etmeyi düşleyebileceği her şeyi elde etmiş durumundasın. Tutturmuşsun, ‘Ben o kadın değilim,’ diyorsun,” sözleri

²⁶ Samuel Beckett, *Proust*, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 32.

toplumun kültürel kimlik olarak bireye empoze ettiği bütün değerlere sahip olduğuna işaret eder; kültürel simgelerin belirlediği bir kadının sahip olması gerekenlerin bütününe sahip olmak. Eray, anlatıcı/kahramanına böyle bir deneyimi yaşatarak, “öteki”nin arzularını arzulama olgusunun karşısına “özben”inin arzularını, yani kendiliğinden arzuyu²⁷ koymaya çalışır. Romanda, kimi zaman eski kimliği içinde, kimi zaman bu yeni kimliği içinde ikili bir hayat sürdürmeye başlayan anlatıcı/kahramanın yaşadığı kimlik karmaşası, başkasına göre arzuyu reddetmeye dayanır:

“Ama” dedi İzzettin, “Size çok güzel bir hayat sunuluyor. Varlık, kimlik; ne bileyim ben, her şey... Böyle bir cinayet olamaz.”

“Bana yepyeni bir hayat sunuluyor, içine de girmiş bulunuyorum. Ama benim istediğim, bu yaşıma dek yaşadığım, seçtiğim bir hayat değil ki bu!” dedim. “Benim kendime ait olan hayatımda da insanlarım var, kalabalıklarım, tenhalıklarım var. Ne bileyim ben, bambaşka beklentilerim var, vazgeçmeyeceğim bir özgürlüğüm var, kendime ait bir yalnızlığım var. Umutlar, anılar, her şey değişik.” (ÖK, s. 43)

Bu, bireyi silen nesneleştiren postmodern toplum koşulları karşısında sessiz bir başkaldırıdır. Yaşlı arkadaşı Hacı Murat, anlatıcı/kahramanın kendisine sunulan bu iyi koşullardaki hayat karşısında paniğe kapılması üzerine onun kendi hayatından, memnun olduğunu düşünür:

“Evet, memnunum hayatımdan. Ama şu anda onunla bir bağlantı kuramıyorum. Sanki ustaca koparıldım ondan. Şimdi yeni bir kimlikle dolaşıyorum dünyada. Düşünmeye başladım; acaba benim hayatımı, düşlerimi özgürlüğümü, anılarımı ve şu anda ulaşamadığım, bu içinde olduğum boyutta varlıklarına rastlayamadığım sevdiklerimi kim almak istiyor elimden?”

Osman,

“Ne kadar ilginç, yaşamınızın elinizden alındığını düşünüyorsunuz; size yeni bir yaşam sunulduğunu değil.”

²⁷ Bu konuda René Girard'ın *Romantik Yalan Romansal Hakikat* adlı kitabına başvurmak gerekir. Girard bu kitabında arzusun niteliği ve dönüşümlerini edebiyat tarihinin büyük isimlerinin eserlerinde incelemiştir. Bkz. René Girard, *Romantik Yalan Romansal Hakikat*, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul 2001.

“Evet, öyle düşünüyorum. Haksız mıyım?”

“Bunu kim yapıyor acaba? Bakın, benim de aklıma takıldı bu. Yaşamınızı kim elinizden almaya çalışıyor acaba? Size değişik, parlak şeyler sunarak eski yaşantınızdan kopmanızı isteyen kim olabilir? (ÖK, ss. 43, 44)

İnsanın kendine, kendi özüne uygun bir hayat kurma, kendi varoluşunu gerçekleştirme özgürlüğünün ve sorumluluğunun elinden alınışdır bu. Bugün tüketim toplumunun hayatın her alanına sokmuş olduğu iletişim araçlarında sunulan, reklam edilen, renkli ve parlak gösterilen ve herkesin ulaşabileceği illüzyonu yaratan yaşama modellerinin, görünüm ve davranış biçimlerinin hepsi bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. İnsan tüketen olduğu kadar, bütün özüyle tüketilen bir nesnedir artık.

“Kimse beni yaşamımdan koparamaz,” dedim. “Düşlerim, anılarım, gerçeklerim yerli yerinde duruyor.”

“Ama şu anda onlara ulaşamıyorsunuz,” dedi İzzettin.

“Evet. Şu anda onlardan uzaktayım. Evime giremiyorum. Evimin yerini başka bir mekân almış.”

“Nerede otururdunuz?” diye sordu o zamana değin konuşulanları dikkatle dinleyen, söze az karışan Şakir?

“Kavaklıdere’de, yıllardır aynı evde otururdum,” dedim.

“Güzel miydi eviniz?”

“Benim için çok güzeldi. Ama bu yeni gördüğüm ev gibi lüks ve görkemli değildi.”

“Bu yeni evi daha iyice bilmiyorsunuz ki! Nerede ne var, bilir misiniz?” diye sordu Osman.

“Hayır, şöyle bir gezdim, o kadar.”

“Ustaca işlenmiş bir cinayet. Ortada hiçbir ipucu yok. Çünkü öldürülen yok. Ama bir insanın rayı değiştiriliyor; başka bir yaşamın içine sokuluyor. Dediklerinizi uzun zaman unutamam. Ama acaba bu düşünceniz gerçek mi?” diye sordu Hacı Murat. “Acaba abartıyor musunuz gerçekleri biraz diye düşünüyorum. Niçin böyle bir şey yapılsın? Niçin durup dururken bir insanın kimliği, yaşamı, şu hayattaki konumu değiştirilsin? Tuhaf bir şey bu.”

Birden aklıma o zamana kadar düşünmediğim bir şey gelmişti.

“Renginiz sarardı, ne oldu?” diye merakla sordu Osman.
“Renginiz gitti birden.”

“Aklıma ürkütücü bir şey geldi birdenbire,” dedim.

“Nedir o?”

“Benim yerime, benim yaşamıma kim geçti acaba? Belki de bütün bu olanlar, benim yaşamıma birini yerleştirmek için kurulmuş bir oyun... Bunu daha önce neden düşünemedim?” diye mırıldandım. “Bir yer değişimi...”

“Oracıkta; Ömür Uzatma Kırathanesinin o durgun, loş ortamında, ünlü yazar Luigi Pirandello’nun şu içimi ürperten cümlesi aklıma gelmişti:

“Benim yaşamımı yaşayan birisi var ve ben onun hakkında hiçbir şey bilmiyorum.” (ÖK, ss. 43-45)

Yazarın kurduğu sözcelem içinde, bireyin yabancılaşması olgusunu gerçekten ürperti verici bir biçimde anlatan bir cümledir bu.

Eray’ın bu, “başkalarının hayatını yaşama” ya da bir çeşit “yaşam değiştirme” fantezisini, beyaz perdenin idollerinden Kim Bassinger’ın ya da genç bir reklam yıldızının bedeni içine girmesini, güzel ve çekici, hayran olunan bir kadının duygularını yaşayarak bir çeşit empati oluşturma deneyimi olarak da anlamlandırabiliriz. Nazlı Eray, kimi zaman kurmacalarındaki diğer kişilere de benzer deneyimler yaşatır. Onların duygularını dillendirir. Belirli bir var olmanın kalıplarını değiştirerek varoluşu anlamaya çalışır. Bize sunulan, seçimlerimizle ancak belli bir ölçüde değiştirebildiğimiz ya da inşa ettiğimiz bir hayatımız vardır. Bir başkası, öteki olmadığında, bir çeşit “empati” kurmanın en uç deneyimi yaşantıya dönüştürülür. Marcel Aymé’nin romanında (*La Belle Image*) kahraman bu tür bir gerçek dışı deneyim yaşar. Birden yüzünün değişip yakışıklı bir adama dönüşmesiyle, eski sıradan hiç dikkat çekmeyen bu adamın yaşadığı serüven de “öteki”nin bedeninde var olma deneyimidir. Kendi olmayı başarmanın, bu sanatçılarda hayali bir öteki aktarımıyla hem kendini hem de başkalarını tanımak için bir eşduyum süreci oluşturarak kendi içine ve öteki’nin içine bakmayı başarmayı, böylece sanat ara-

cılığıyla kendiliğini yeniden yapılandırmak olan bu süreci, Kohut' un klinik analizleri sonunda analizanlarda ortaya çıkan *dönüştürerek içselleştirme*²⁸ olgusuna benzetebiliriz.

Rüyalar üzerine kurulu olan *Elyazması* Rüyalar romanında “başkasının hayatını yaşama” temasının farklı biçimde işlendiğini görürüz. Bu romanda, anlatıcı/kahraman Abalı Dede Türbesi'nde rüya görerek dertlerine şifa bulmak için gelenlerle birlikte. Türbe bekçisi kadın orada görülen rüyaların onları iyileştireceğini söylemektedir. Herkes bir kenara kıvrılıp yatmıştır. Birlikte uyuyan bu insanların rüyaları birbirine karışır. Biri diğerinin bilinçaltına girer, onun geçmişine, hayatına tanık olur:

“Rüya görmesine gördüm ama, gördüğüm şeyler benimle ilgili değildi. Ne bileyim ben, başka insanlar, başka mekânlar gördüm rüyamda. Daha önceki rüyalarımda gördüğüm şeylere benzemeyen birtakım şeyler... Karmaşık olaylar. Oysa bu yaşımada değin rüyamda kimi zaman çocukluğumu görürüm, kimi zaman rahmetli karım Besime Hanım'ı. Bizim evi görürüm, oturduğum mahalleyi, su tesisatçılığı yaptığım zamanlar çalıştığım aşağı mahalledeki salaş dükkânı, oradaki arkadaşları görürüm. Oysa ne tuhaftır ki, bu kez bambaşka şeyler gördüm rüyamda.” (ER, s. 16)

Başkalarına ait bu rüyalar, rüya göreni alışılmış olanın dışına, kendi hayatının kalıplarından çıkmaya zorlar. Bu türbede rüyaların olağan mekanizması bozulmuştur. Kimse kendi rüyasının hâkimi, kahramanı değildir. Hayatlar iç içe geçer. Yaşlı bir adam rüyasında kendisini çok genç, çok güzel bir kadın olarak görür. Aynalı bir odada oturup içi heyecanla dolu, bir erkeği bekleyen genç bir kadındır. Bu rüyalar daha sonra gerçek hayatla da karışmaya başlar. Kendisini genç ve güzel bir kadın olarak gören su tesisatçısı Rasim, anlatıcı/kahraman yaşlı bir kadın dostunun evindeyken bozulmuş vanaı tamir etmek için rüyasındaki hâliyle, yani yeni bedeniyle gelir. Yaşlı kadın onun anlattıklarını hiç yadırgamaz. Hatta bu bir “rüya takılması” olmalı diye Rasim'in durumunu açıklar. Buna göre Rasim tekrar uyuyup rüya gördüğünde eski bedenine kavuşabilecektir. Ama Rasim bu dönüşümü artık istememektedir:

²⁸ Heinz Kohut. *Kendiliğin Çözümlemesi*, Metis Yayınları, İstanbul 1998, s. 100.

“Ne yapayım su tesisatçısı Rasim olup da? Düşündükçe içim daralıyor. Elli üç yılımı öyle yaşamışım; kimsenin dikkat bile etmediği sıradan bir adam. Oysa bütün yaşamın önüme serildiğini hissediyorum. Gençlik, güzellik... Tesisatçı Rasim’ken yaşayamadığım her şeyi yaşayabilirim şimdi. Bana verilmiş bir yeni hayat!” diye bağırdı.” (ER, s. 45)

Rasim kendini bu yeni bedeniyle uyum içinde hisseder: “Özümü, gerçeğimi bulmuştum,” der.

Son çözümlemede, buraya kadar Nazlı Eray’ın öykü ve romanlarından yaptığımız alıntılarda “başkasının hayatını yaşama” ya da “başkasının yerine geçme” olarak adlandırdığımız olgunun temelde narsisizme dayandığını, bütün bu fantezilerin temelinde aslında çağdaş bireyin çemberinde olduğu narsisizmin yer aldığını söylemek herhâlde yanlış olmaz. Hakan Kızıltan’ın “Narsisizm Çağı” adlı makalesi bu düşüncemizi desteklemektedir:

“Modern kapitalist toplumda üretim giderek toplumsallaşmış, karmaşık bir hâl almıştır. Teknolojik ilerleme beraberinde üretimde bolluğu getirmiş ve emeğin üretim içindeki rolünü değiştirmiştir. Meta ekonomisinin had safhaya ulaşması ve tüm yaşam alanlarını kuşatmasıyla beraber artık günümüz insanı, tüm gereksinimleri için ötekine muhtaç hâle gelmiş; bu gereksinimleri karşılayabilmek için kaçınılmaz olarak meta ekonomisinin dolayımına girmek zorunda kalmıştır. Meta ekonomisine dayalı sistemin temel mantığı gereği gereksinimlerini karşılayabilmek için özbenliğini, spontanlığını bastırarak öteki için (daha doğrusu birbiri için) nesneleşmiştir. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, günümüz insanı tüm gereksinimlerini karşılamak için meta üretmek (veya sahip olmak) zorundadır; sistem ancak meta üretiminde bulunduğu (veya meta sahibi olduğu) takdirde gereksinimlerini karşılayacak nesneleri ona sunmakta, aksi takdirde onu ölümcül âcizliğine terk etmekle tehdit etmektedir.

Sistem açısından bireyin kendi olarak bir değeri yoktur; bireyin değil sistemin gereksinimleri ön plandadır. Sistemin gereksinimleriyle ilgisiz veya çatışan her şey; her nitelik, her gereksinim ve arzu değersizleştirilmektedir. Dolayısıyla, çağdaş toplumda insanın sistem içindeki konumu ve değeri, sistemin ondan beklediği niteliklere sahip olma derecesiyle belirlenmektedir; zira sistemin üretim çarkı nitelikli işgücü talep etmektedir.

Günümüz insanından, mesleğinin gerektirdiği yüksek niteliklere sahip olması, “prezantabl” olması, en az bir yabancı dil bilmesi, iyi ve markalı giyinmesi, zayıf, sağlıklı ve genç kalması, kendini iyi sunması, etkileyici, karizmatik olması, kendine güvenli görünmesi beklenmektedir. Ne olduğumuz, gerçekte ne hissettiğimiz veya ne düşündüğümüz, ne yaşadığımız ve gerçekten neye ihtiyaç duyduğumuz değil; nasıl göründüğümüz, insanların karşısına nasıl bir görüntüyle çıktığımız önem arz etmektedir.

Fark edilmek, ayırt edici olmak, kendini var hissedebilmek için artık kişinin kendini gerçekleştirme, hakiki ilişkiler kurması, erdem sahibi olması gerekmiyor; mezun olduğu okul, yemek yediği, eğlendiği mekân, kullandığı şampuan, giydiği “blue jean”, güzel, bakımlı, genç ve zayıf görünmesi yeterli sayılmaktadır. Ancak bu koşulda, insanlar birbirine değer veriyor, birbirleriyle ilgileniyor. Âdeta, sistemin “tebaasıyla” ilişki tarzı “tebaanın” kendi içinde birbiriyle olan ilişkilerine yansımakta, insanların arzulama kalıplarını belirlemektedir. Sistemin ödüllendirdiği insanları beğeniyor; o niteliklere sahip insanlara özeniyor, âşık oluyoruz. Hepimizin sistemle özdeşleşmiş, işbirliği yapan bir yanı var. Kısacası, günümüz insanı, sistemin gözüne girmek, önemsenmek için sistemin ondan beklediklerini yapmak zorunda hissetmektedir kendini.(...)”²⁹

Sistemin çarklarında, sistemin ondan resmî olarak istediklerini bir otomat gibi gerçekleştiren, ne kendi gerçek arzularını ne de liberal ekonominin tüketime dayalı yarattığı arzuları gerçekleştirme olanağına sahip olan bir figür, “devlet memuru”, Nazlı Eray’ın eserlerindeki sık rastlanan bir tiptir. Yazarın çok kısa da sürse, genç yaştaki memuriyet hayatı bu dünyayı tanımasında etkili olmuştur. Sanatçının gözlem gücü sayesinde çok gerçekçi ve canlı bir biçimde beliren bu figür bu eserlerdeki yerini aslında kalıplaşmış kişiliğine borçludur. Eray, devlet memurunun o kısıtlı, dar, imkânsızlıklar içindeki dünyasını yine “öteki aktarımı” yoluyla hayallere, düşlere kapılar açarak genişletir, zenginleştirir.

Geceyi Tanıdım kitabındaki “Azıdışi” öyküsünde memur Asım Bey, bir gün işyerinde dişinin ağrması üzerine dişçiye gider, dişini çektirir. Sonra evine dönen Asım Bey, ağzını açıp aynada çekilen dişinin yerine baktığı sırada, dişindeki delikten bir adam çıkar ve

²⁹ Hakan Kızıltan, “Narsisizm Çağı”, <http://www.icgoru.com/makale>.

dışarı atlar. İyi giyimli, bakımlı bu adam kendisini tanıtır: Dâhiliye doktoru Ali Rıza Bey'dir. Tekdüze geçen hayatına genç bir kız girmiştir de, gizlice buluşmak için Asım'ın evini seçmiştir. Asım'dan izin ister. Asım adamın tüm bu yaşadıklarının kendi yapmak istediği şeyler olduğunu içinden geçirir. Doktor olmak istemiştir. Bu adam gibi bakımlı, zengin. Liseden çıkış saatlerinde gözüne kestirdiği uzun saçlı genç bir kız vardır, onunla olmak istemiştir. Asım tam böyle düşünürken dişeti yeniden sızlar. Kanayıp kanamadığına bakmak için aynaya gidip ağzını açtığında, dişetinden bu defa eli tabancalı genç bir adam fırlar. Bir gizli örgüt üyesi, polisler tarafından kovalanan biridir. İki keskin nişancı karşı evin balkonuna yerleşmiştir:

“Memur Asım, çamaşırları asan kadını düşündü, kız lisesinde okuyan saçı tek örgülü kızı düşündü, havasız evrak odasını, daktilo kızın dar pantolonlu ince bıyıklı nişanlısını düşündü. Yaşamı çok boş ve anlamsız geldi ona birden. Düşününce, o kocaman, kara kaplı evrak defteri bile anlamını yitirivermişti. Asım, Doktor Ali Rıza Bey'e baktı. Onu eskisi gibi güçlü bulmadı. Tabancalı genç daha yürekliymiş gibi geldi Asım'a. İçinden, ne garip şey, bu genç çocuk da, benim yapmak isteyip de yapamadığım şeyleri yapıyor, dedi.” (GT, s. 129)³⁰

Ağrı kesici iğnenin etkisi geçtikten sonra Asım Bey normal yaşamına döner. Ertesi gün kalkar her zamanki gibi işine gider. Doktor Ali Rıza Bey muayenehanesinde hastalarını kabul eder. Sevgilisi süslenip muayenehaneye gitmek üzeredir. Eli tabancalı genci sokakta polisler kıştırıp bir duvarın önünde delik deşik ederler.

Nazlı Eray bir başka anlatısında da, devlet memurunun kendi içine kapalı, hayallere, özgürlüklere yer vermeyen sınırlı, tekdüze dünyasına sınırsız hayallerin kapısını açar. *Örümceğin Kitabı*'nda Nejat, arkadaşıyla devlet memurluğundan bir cambazhanede trapez numaraları yapmaya geçişlerini anlatır:

“Uzun yıllar önce bir devlet dairesinde memurdum. Serviste camın yanında bir masada oturur, gelen evrakı kalın bir deftere kaydederdim. Yanımdaki masada Hüsamettin otururdu. Cetvelli makinede bordroları yazar, çok sigara içerdi. Masalarımız birbirine yakın olduğu için arada konuşurduk. Yıllarca, bu ince uzun,

³⁰ *Geceyi Tanıdım*, Can Yayınları, İstanbul 1991, ss. 121-129.

masalarla dolu servisin içinde konuşa konuşa yakınlaşmıştık birbirimize. İkimizin de hayatında iş yoktu. Bu servis, belki de Amerika'ya veya Avustralya'ya giden dev bir jet uçağının içine benzetilebilirdi; ama gerçek öyle değildi işte. Yalnızca bir uçak gibi ince ve doluydu. O kadar. Havalanması ve bambaşka dünyalara gitmesi olanaksızdı. Anlıyorsunuz değil mi? Çürümeye bırakılmış, hangarın içindeki bir yer uçağıydı burası. Bunu anlamıştık. Aramızda konuşur, bazı planlar yapardık.

Bir gün. Hüsamet'in³¹le birlikte istifa dilekçelerimizi yazıp bu hiçbir zaman havalanmayacak olan uçaktan kendimizi dışarıya attık. İşsizdik ama ne önemi vardı ki... Bir süre özgürlüğün tadını çıkarttık. Akşamüstleri bulvardaki kestane ağaçlarının altında yürüyor: kadınlara, kızlara bakıyorduk.” (ÖK, s. 70).

Sonra bu iki devlet memuru, bir cambazhanede akıl almaz trapez numaraları yapmaya başlarlar.

“Monte Kristo”³¹ öyküsünde, yaşadığı hayatın monotonluğundan, düzlüğünden sıkılmış olan iki çocuklu ev kadını Nebile, araç geçireceği küçük odanın duvarlarını önce tırnaklarıyla, sonra kırık bir çatalla kazarak bir delik açar ve yan daireye geçer. Geçtiği oda, yan dairenin erkeğinin fotoğraf banyo ettiği karanlık odadır. Bu odada Nebile, bu evin erkeğiyle yeni, gizli bir hayata başlar. Günlerini karanlık odada onu beklemekle geçirir. Bu kapalı ve karanlık odada geçen hayatı Nebile için eskisinden çekici kılan yaşadığı yasak aşk ve evin hanımının yerine geçeceği günü beklemesidir.

Bütün bu fantezilerin okurun ilgisini çekmesinin nedeni, okurun kendilik sorunlarıyla çakışması. dolayısıyla yine okurun bu eserlerde kendini bulması olabilir. Nazlı Eray'ın eserlerine gösterilen ilgide – farkında olmaksızın- bu duygunun payı olduğunu düşünmemek için neden yoktur.

3.1.3 Yaşamın anlamı

Nazlı Eray'da, varoluş sorunu narsisistik bir duygu temelinden hareketle yaşamın anlamını arayışa dönüşür. Bir önceki bölümde Kohut'a dayanarak tanımlamaya çalıştığımız içebakış ve eşduyum araçlarına benzeyen bir “procédé”yi kullanarak “kendiliğini yeniden yapılandırma” sürecine benzeyen “başkasının hayatını yaşamak”

³¹ Ah Bayım Ah. Bilgi Yayınevi. İstanbul 1976. ss. 129-139.

olgusunda sanatçının doğrudan kendilik (benlik) ile ilgili bir arayışı gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Sanatçının bu “ben”i kuşatan dış dünya nesnelere bakışı ve bunları anlamlandırma çabasını “yaşamın anlamı” adı altında ele almak istiyoruz. Sanatçının dış dünyanın nesnelerini algılayışı, anlamlandırışı da Kohut’un “kendiliğe dâhil etmek”³² anlayışı çerçevesinde düşünülebilir. Diğer yandan, Kohut’a göre, “yaratıcı birey, yaratıcı olmayan bireye göre, çevresindeki nesneleri psikolojik olarak birbirinden daha az ayırmak eğilimindedir. Çevresindeki oluşumlar çalışması için bir önem arz eder ve onlara narsisistik-idealleştirici libido yatırılır.”³³

Nazlı Eray’ın *Ayışığı Sofrası* romanı dış dünya nesnelere yönelerek “yaşamının anlamını” arayışının yoğun bir biçimde dile getirildiği bir romandır. Çevresini saran nesnelerde, insanlarda, yaşantılarında hayatın görünenin ötesindeki fısıltısını duymak, gizli şifresini bulmak ister:

“Dışardaydım. Sokaklarda yürüyordum.

Bu kent, bu mahalle, bu sokaklar, üstüne bastığım kaldırım taşları; puslu bir ışık yayararak geceyi aydınlatmaya çalışan sokak lambaları; yolun kenarındaki çöp bidonunu eşeleleyen sarı kedi; o anda Aşo’nun görmekte olduğu bir rüya parçası; mırıldandığım tılsımlı bir dua, arka balkonuma gri bir kadife kese içinde atılmış olan kokmuş yumurta, ayna parçası, sabun, tuz, kesme şeker ve pirinçten oluşan leş kokulu karmakarışık bir büyü; telefonumu kaldırdığım zaman kulağıma gelen düdük sesi; çantamda şakırdayan anahtarlarım; içimde duyduğum bir fincan kahve içmek isteği, hepsi bana aitti. Benimdi tüm bunlar. Yaşamımdı.

Bunların her biri, bazı şeylerin anlamını bulmaya çalıştığım zamanlar önüme serilen, yaşamın şifresini oluşturan olgulardı.

Artık çok iyi tanıdığım, yaşamaya alıştığım şeylerdi işte bunlar; beni çevreliyorlar, her an yaşadığımı, bu hayatın içinde olduğumu, kısacası var olduğumu anımsatıyorlardı.

Gecenin içinde rastgele yürüyordum.

³² Kohut’a göre, “Yaratıcı kişinin kendi çalışmasına yönelik tutumu, annenin henüz doğmamış fetüsünü sevmesi ve doğduktan sonra onu genişleyen kendiliğe dâhil etmesi, ona eşduyumlu yanıtlar vermesine benzetilebilir.” Özden Terbaş, “Narsisizmin Dönüşümleri”, icgoru.com. ss. 1-5.

³³ Özden Terbaş, a.g.e., ss. 1-5.

Kimdim ben, kimin nesiydin? Nereden gelmiş, nereye gidiyordum? Şu gece karanlığında besbelli bir şeyler arıyordum ya, neydi acaba aradığım? Önemli miydi ne aradığımı bilmek... Belki de hiç önemli değildi, artık biliyordum bunu. Bir şeyi ararken bambaşka bir şey buluyor; tüm düşüncemi, rüyalarımı veya umutlarımı yeni bulduğum bu şey üstüne odaklaştırıp yaşamaya devam ediyordum.” (AS, s. 26)

Bize öğretilenlere, durağan bilgilerimize karşın, yaşadığımız her anın değişiklikler göstermesi, bilgilerimizle yaşadıklarımız ve iç dünya ile dış dünya arasındaki ontolojik açıdan örtüşmezlik, başkalarıyla aramızdaki aşılmayan mesafeler, yazarın yaşamın anlamını nesnelerde, zamanda, düşlerde aramasına yol açar. Yukarıdaki satırların ardından yazar, bu arayışın gerçekleştiği iki düzlemin, gece ile gündüzün, rüya ile gerçeğin kendisi için taşıdığı önemi açıklarken gerçek dünya ile fizik ötesi arasındaki sınırı zorlar:

“Gecenin içinde yaşadıklarım gündüz yaşadığım olaylardan apayrı şeylerdi; incecik bir zar ayırıyordu bu iki dünyayı birbirinden; benim için çok önemliydi bu incecik zar; gece ile gündüzü ayırıyor, tüm yoğunluğu ile yaşanan iki ayrı dünyayı birbirine karıştırmadan tutuyor, ama bir yandan da birbirlerine çok yakın olmalarını sağlıyordu. Bu zar yaşamın anlamıydı benim için, kuşkusuz dünyadaki en önemli şeylerden biriydi; onun hiç farkına varmadan hayatı yaşayanlar çoktu; ama benim gibi onu bilen, yaşamın bir anında ona rastlamış ve onu tanımış olan insanlar da vardı. Gece ile gündüzü, rüya ile gerçeği ayıran bu incecik, görünmeyen zar çok önemliydi; onu yitirdiğim zaman ölmüş olduğumu anlayacaktım. Her şey sıradan ve dümdüz olacaktı o zaman; gece ile gündüzün hiçbir farkı kalmayacak, ben tutku ile sevdiğim bütün her şeyden uzaklaşmış olacaktım.” (AS, s. 27)

Yazarın bu açıklaması, yazısının ardındaki karşı konulmaz itici gücü göstermektedir: “Yaşamın anlamını aramak”. Onda, yaşama içgüdüünün yaratıcı bir dürtüye dönüşmesinin nedeni de budur. Anlatıcının nesnelere yaklaşımı, nesnelere canlılık atfeden bir ilkelin inanışına benzer.³⁴ İlişkide olunan canlı cansız her şeyle yaşamın değiştiğini düşünen bir inanç da diyebiliriz buna. Nesnelerin sıklıkla

³⁴ Freud, buna “animist dünya görüşünün kalıntısı” demektedir. (Aktaran, Valérie Titter. *Le Fantastique*, Ellipses, Paris 2001, s. 20)

-retorik olarak değil, gerçek dışı biçimde- kişileştirilmesini bunun bir göstergesi sayabiliriz. *İmparator Çay Bahçesi*'nde Gül Abla'nın evindeki Afrika menekşelerini, onun geçmişindeki erkeklerin yerine koyarak anlatıcının Gül Abla hakkında onlardan bilgi alması, bize merak duygusunun naif bir somutlaştırılması gibi görünse de bir yandan bunun bir sezgiye dayandığı olasılığını da var sayarız. Anlatı içinde, bazı bilgilerini bu tür sezgilerle genişleten anlatıcı, Gül Abla hakkında bir geçmiş kurar.³⁵ Yol ne kadar gerçek dışı olsa da, sonuç (Gül Abla'nın hikâyesi) hiç de gerçek dışı görünmez.

Anlatıcı/kahraman bu romanda bazı geceler oyun makinelerinde kumar oynamaya gider. Oyun makinelerinin büyüüne kapılmıştır. Duygularını Gül Abla'ya anlatır:

“Sen benim bu makinemi anlamıyorsun! Nasıl anlatsam sana onu bilemiyorum ki! Sanki canlıdır o. Beni tanır, gelip karşısına oturduğumu hisseder. Bunu çok iyi biliyorum. Tuşlarına dokunup onu kontrol etmeye başladığımda parmaklarımın altında bir an titrediğini hissederim. Erkek bir makine bu. Hovarda, değişik bir erkek. Ya da tam bir erkek. Bazen beni üzer, sonra birdenbire sevindirir. Sinirlendirir. Sonra yumuşatır. Bir anda her şeyimi alabilecek güçtedir. Bana hissettirir bunu. Ürkerim o an ondan. Sonra birdenbire her şeyini verir bana. Ama ondan hiçbir zaman emin olamam. Kendine sakladığı bir gizemi vardır. Güvenemem ona, anlıyor musun beni? Hızlı araba kullanmayı, geceyi, içkiyi ve kadınları seven, arada kadife gibi yumuşayıveren, bazen sessiz ve suskun...`tam bir erkektir o...” (İÇB, s. 52).

Gül Abla'yı şaşırtan bu izlenim, aslında anlatıcı/kahramanın gerçek dışı biçimde yaşadığı bir deneyimdir. Oyun makineleriyle konuşur. Ekranlarında beliren farklı insanlarla konuşarak onların sırlarını öğrenir. Bu düşsel, gerçek dışı yaşantılar aslında nesnelerden ona yansıyan gizemli ışıklardan ya da titreşimlerden ileri gelir.

3.1.4 Alışkanlıklar ve yaşam

Alışkanlıklarımızla kuşatılmış dünyamızda varlığımızı duyumsamanın yolu, bir an için de olsa, bu dünyanın dışına çıkmaktır. Bu deneyim alışkanlığın sisten zırhı içinde renkleri yok olmuş hayatla-

³⁵ *İmparator Çay Bahçesi*. Can Yayınları, 3. b., İstanbul 1997.

rımıza başka bir ışık tutabilir. Yaşamın anlamını, kendi varoluşunu çözümlemeyi eserinin temel amacı hâline getiren Proust bu deneyimi zorlu ve tehlikeli bulur. Bir o kadar da gerekli. “Bütün insani bitkiler içinde alışkanlık en az bakım gerektirenidir; en çorak kayanın görünüşteki çıplaklığında ilk boy atan da odur,” der.³⁶ Beckett, alışkanlığın Proust’taki anlamı üzerinde durur:

“Alışkanlığın temel görevi, çevresinde kendi fazla mesailerinin beyhude ve sersemletici arabesklerini çizdiği temel görev, organik duyarlılığımızı yaşadığı dünyaların koşullarına uyarlamak ve hep yeni baştan uyarlamaktır. Acı çekmek bu görevin ihmalini, ister savsaklama yüzünden isterse etkisizlik yüzünden ihmalini temsil eder; can sıkıntısıysa yeterli icrasını. Sarkaç, bu iki terim arasında salınır: Bir yanda Acı vardır, gerçeğe bir pencere açan ve sanatsal deneyimin başlıca koşulu olan Acı; öbür uçta silindir şapkalı ve hijyenik memurlar sürüsüyle birlikte Can Sıkıntısı, insan kötülüklerinin en katlanılabili, çünkü en uzun ömürlüsü olan Can Sıkıntısı.”³⁷

Proust, alışkanlığın her gün tazelenen hayat karşısında dikkatimizi ve algılarımızı uyuşturduğunu ima eder:³⁸ “Eğer Alışkanlık diye bir şey olmasaydı, yaşam da her an ölüm tehdidi altında olan herkese, başka bir deyişle bütün insan soyuna, zorunlu olarak çok lezzetli gelirdi.”³⁹

Fantastik, alışkanlığın düşmanıdır. İlk önce saldırdığı alışkanlıklardır. Alışkanlıkların düzenlediği, sınırlarını çizdiği dünyada gerçeklik, insanın zamanla farkında olmadan törpüleyip kendi arzularına göre şekillendirdiği bir gerçekliğe dönüşür. Hayallerinin ve arzularının gerçek hayatın çatlaklarından sızarak bazı boşlukları doldurmasından oluşan bu kendine ait kıldığı dünyada insan, hiçbir zaman gerçekliği nesnel olarak yaşayamaz. Birtakım gerçeklikten uzak duygulara, düşüncelere gerçeğimsi bir görünüş verdiğinden, insan bir müddet sonra kendi kendine kurduğu bu dünyanın sanal yönlerini

³⁶ Samuel Beckett, *Proust*, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul 2001, s. 34.

³⁷ Samuel Beckett, *a.g.e.*, ss. 34, 35.

³⁸ Samuel Beckett, *a.g.e.*, s. 29.

³⁹ Samuel Beckett, *a.g.e.*, s. 35.

fark edemez olur ve onun gözünde, giderek alışkanlığa dönüştüğünde bu hayat -neredeyse- tartışılmaz bir gerçeklik kazanır. Böyle farkında olmadan insanın kendisinin sanal hâle getirdiği bu dünyayı gerçek olarak tanımlaması hiç de şaşırtıcı değildir. Özellikle, uygar kent insanının, kaybettiği bütünlük duygusunu kurmak için sığındığı alışkanlıkları, bunların sayesinde kurduğu iç düzen aslında asıl gerçeklikten uzaklaşma ile sonuçlanır. Kentli insanın hemcinsleriyle ilişkilerindeki kopukluğun temelindeki, kent yaşam koşullarının zorlamasıyla yarattığı bu özel, kendine kapanık dünya, birer ada hâline gelen insanları toplumsallığın nesnel gerçekliğinden uzaklaştırdıkça, birbirlerinden de uzaklaştırmaktadır.

Marcel Aymé'nin *La Belle Image (İğreti Surat)* adlı romanında bu ruh durumu irdelenmektedir. Romanın kahramanı Raoul, insanı alışkanlıkların yarattığı bir dünyanın kuşattığını, düşüncelerini, duygularını, hatta algılarını körelttiğini düşünür:

“İnsanın bir karısı, çocukları, birtakım alışkanlıkları, huyları var, yani sık, katı, ışık geçirmez bir âlemi var, kendisi oturuyor onun ortasında, çörekleniyor, yayılıyor, ama birdenbire bunların arasından bakınca hepsinin de artık bir şey olmadığını görüyor.”⁴⁰

Raoul, ansızın yüzünün değişip yakışıklı bir adam olmasından sonra, bu gerçek dışı olaya inandıramayacağını düşündüğü için ailesinden gizlenir. Ancak eski yaşantısından, alışkanlıklarından kopamaz. Bildiği bir tek yaşama biçimi, bir ailesi, yılların oluşturduğu alışkanlıkları vardır. Alışkanlıklar onu öylesine kuşatmıştır ki, eskiden başka kadınlara duyduğu ilgi, özlem gibi duyguları yok olmuş, beğendiği kadınları bu yeni ve parlak görünümüyle kendisine âşık etmeye uğraşacak yerde o, yeni yüzüyle, başka bir kişi olarak karısının karşısına çıkıp onu yeniden kendine âşık etmeye çalışmıştır. Asıl ilginç olan yıllarca birlikte olduğu karısında fark edemediği özelliklerdir. Karısının ona değişik görünmesinin bir nedeni, onun da bu yeni durum yüzünden, yani başka biri sandığı kocasına âşık olmasıyla, alışkanlıklarının dışına çıkmasındandır.

⁴⁰ Marcel Aymé, *İğreti Surat*, Çev. Nurullah Ataç, Varlık Yayınları, İstanbul 1955, s. 73.

“Renée’yi evlenmemizden önceki günlerde bile o kadar güzel bulduğum olmamıştı. ‘Ben görmesini bilmemiştım!’ diye kendimi kandırmaya çalıştım. Olur a! Ben ona taparcasına hayran olduğum için asıl yüzüne değil de kendi kendime kurduğum saf bir hayale bakmış durmuşumdur! Bir arada yaşamak, bir kimseye pek alışık olmak böyle yanılmalara yol açar, sürdürüp gider onları. Ama o akşam Renée gerçekten başka bir kadındı, yüzü öyle değişmişti ki ilk defa olarak canlanıyor gibi geldi bana. Bir heykel yüzünün birdenbire hayata kavuşuvermesini düşünün, işte öyle bir şey. Sahiden de benim bilmediğim, belki kendisinin de bilmediği, ta içinde, derinlerde yaşayan bir benliğin vurmasıydı bu, bütün çizgilerde kendini gösteriyor, her birine yeni bir güzellik, bütününe de umulmadık bir ahenk veriyordu. Berrak soğuk bakışları vardı eskiden. Babası ‘ustabaşılar gibi bakıyor bu kız!’ derdi...”⁴¹

İnsanlar özellikle yaş ilerledikçe kökleşen alışkanlıkların körelttiği bakışla hayata bakar. Sadece bireysel alışkanlıkların yarattığı bir körlük değildir bu. Toplumsal körleşme daha bulaşıcı, daha inandırıcı olduğundan gerçeklik artık sorgulanmaz ve sanatçı için de tam da bu yüzden sorgulanmaya daha muhtaç hâle gelir. Marcel Aymé’ de fantastiğin böyle bir işlevi vardır: Alışkanlıkları sarsarak nesneleri asıl yüzleriyle göstermek.

Aslında Raoul, kuralların, toplumsal uzlaşımların, alışkanlıkların bir bakıma hayatı kolaylaştırdığının farkındadır. Karısını başka biriymiş gibi ayartmak düşüncesi, önce cazip gelmiştir ona. Fakat sonra karısının bilmediği yönlerini görmekten korkar:

“İnsan karısının gönlüne anahtar deliğinden bakmayı istiyor, pek bir özeniyor ya, bir hayır beklememeli bundan. Dün Renée’ nin içini biraz görür gibi oldum, toparladım kendimi. Bir ocağın saadeti için, karıyla kocanın birbirlerine karşı biraz kör olmaları gerektir, birbirlerini iyice görüp tanımamaya katlanmalı, hem de bunu kendileri istemelidir.”⁴²

⁴¹ Marcel Aymé, *İğreti Surat*, Çev. Nurullah Ataç, Varlık Yayınları, İstanbul 1955, s. 89.

⁴² Marcel Aymé, a.g.e., s. 82.

Fantastiğin asıl korkutuculuğu, insanların alıştıkları hayatın bir takım örtülerini kaldırmasında, alışıp görmeden geçtikleri ya da görmeden geçmeye kendilerini alıştırdıkları durumları görmeye zorlamasındadır; körleştiren alışkanlığın zırhlarının kalkmasına meydan verdiği için tedirgin edici ve ürkütücü olmaktadır. Tam tersinden düşünülürse de, fantastik deneyim belki de sonunda şunu göstermek istemektedir: Alışılan düzenin güven vericiliğini... İnsan, fırtınalar karşısında köküne tutunmaya çalışan bir ot gibi alışkanlıklarına tutunur. Mucizeler, olağanüstü durumlar, bir bağış gibi görünen inanılmaz değişiklikler, hep özlem duyulan, çekici gelen durumlar olmakla birlikte, tıpkı ruhsal dengeyi bozan tutkular gibi hayatın dengesini bozar. Yasaları ve kuralları herkes tarafından bilinen dünya güven vericidir. Öyle de devam edeceğine inanmak ister insan. Aslında hiç de öyle olduğu gibi devam etmediğini bilmek ise sürekli bir endişe kaynağı olur. Beklenmedik felaketler, hastalıklar birden ortaya çıkar. Doğanın yasaları çoğu zaman insanoğluna karşı sonuçlar getirir. Bu nedenle insanlık tarihi doğayı denetlemek, yasalarını kendine uydurmak mücadelesiyle geçmiştir. Diğer yandan aslında mutluluk verecek sıra dışı bir olay da, sırf sıra dışı olduğu için önceki denge hâlini bozarak bir felakete dönüşebilir. Ne var ki, insanın hayatta denetleyemedikleri denetleyebildiklerinden çok daha fazladır. Belki de fantastik edebiyatın yaşattığı sanal deneyim, hayatın bu yönüne karşı bir güçlendirme işlevi görüyor. Sürekli değişen hayat karşısında daha bağışık olabilmek için ruhu güçlendirmeye yarıyor.

Alışkanlıkların belirlediği bu dünyanın herhangi bir nedenle sarsılması, insan için çoğu zaman doğaüstü bir olay kadar tehdit edici olabilir. Fantastik alışkın olduğumuz dünyayı kavrama biçimimize karşı gelen bir şeydir. Aslında edebiyat, alışılmış duyuş, kavrayış biçimlerinden, gündelik hayatın dilinden farklı olmasıyla edebiyat olur. Ancak zamanla edebiyat da alışkanlıkların ördüğü kanonik bir edebiyat söylemine dönüşür. Fantastik asıl, edebiyatın statik estetik bir alışkanlığa dönüştüğü, özünden uzaklaştığı bu duruma saldırır.

Eray'ın anlatısı, böyle bir edebiyat anlayışına kendine özgü fantastiğiyle karşı durur. Alışkanlığın tuzağına düşmemek için gerçeklikle, gerçek dışı arasında sürekli bir geçiş yaşar, Her an içinde bulunduğu gerçekliği sarsarak duygularını, hayata bakışını, başkalarına

bakışını sınırlar. Eray, kurduğu tersine dünyadan, belirli bakış açıları-
nın dondurduğu aslında sürekli değişmekte olan gerçekliği ters yüz
ederek göstermeye çalışır. Bütün eserinde, Türk edebiyatında çoğu
zaman doğal ve nesnel hâliyle göremediğimiz insanımızın, toplum-
sal hayatımızın, kendimize özgü olamayan düşüncelerimizin, saflı-
ğını kaybetmiş duygularımızın karşısına yeni bakış açılarıyla çıkar.
Fakat Nazlı Eray özellikle bunu kurcalamak için yola çıkmaz. Sürek-
li bir değişim içinde olan gerçekliğin statik düşünülmesine karşı çı-
kan bir ruh durumuyla yazar. Sanatçı sezgisi ve duyarlılığı sessizce
baş kaldırır ve bunun için fantastik bir dünya kurarak asıl gerçekliği
yakalamaya çalışır. Bunu kendi için, sanat için yapar.

3.1.5 Bireyleşme olgusu

Sürekli olarak kendi varoluşunu araştıran, içinde yaşadığı top-
lumun bireyleri arasından kendi varlığının boyutlarını görmeye çalı-
şan Nazlı Eray'ın bütün eserini, bir bireyleşme sürecinin anlatısı ola-
rak ele almak mümkündür.⁴³ Bu açıdan Nazlı Eray'ın eseri Türk
edebiyatında ilginç bir örnek oluşturmaktadır.

Türk romanında bireyleşme gibi sorunlu bir konu üzerinde
önemle duran Murat Belge, "Türk Roman Geleneği ve 'Sevgili Arsız
Ölüm'" yazısında Türk roman geleneğini Batı romanının *birey ve
olay örgüsü* gibi iki temel ögesi açısından mercek altına alır. Bu iki
ögenin Türk romanında "Bir türlü gerektiği gibi ortaya çıkmadığını"
ileri sürer.⁴⁴ Batı tarihinin bir anlamda bireyin oluşma tarihi oldu-
ğunu belirten Belge, Batılı bireyin içedönüklüğü, kendine yeterliği,
karmaşıklığıyla özel bir durum olduğuna işaret eder ve Batı roma-
nının birincil görevlerinden birinin de bu bireyin incelenmesi oldu-
ğunu belirtir. Türk romanında bu tür bir bireyin görülmediğine, ro-
man kişilerinin birkaç istisna dışında bireyleşmemiş genel tipler ol-
duğuna dikkat çeker. Ona göre, Türk romanında bireyin ortaya
çıkmasıyla, başlıca etkenlerden biri, Batı romancısının ardında
yatan düşünsel birikimin "Türk romancısının yetiştirdiği kültür içinde"

⁴³ "Gilbert Simondon bireyleşmeyi hiç bitmeyen ontolojik bir süreç olarak kabul ediyor." Halil Turhanlı, "Narsisizm, Tüketim Toplumu ve Bireyleşme Sürecindeki Tikanma", <http://www.radikal.com.tr>, s. 1.

⁴⁴ Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul 1994, s. 215.

olmamasıdır. Belge, ikinci olarak, daha önemli bir noktaya temas eder. Ona göre, Türk romanı başından beri politik bir tavır alma olarak gelişmiştir.⁴⁵ Türkiye’de Tanzimat’tan beri pek çok şeyin değiştiğini, ancak Türkiye gerçeklerinin ideolojik kavranış biçiminin değişmediğini belirten Murat Belge bunu, aydınların gerçeklere göz kapattıran idealizmine bağlar.⁴⁶ Romanlarında bireyin varlığından söz edilebilen “Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay gibi Batı romanının ölçülerini çok iyi bilen ve Türk romanında bunu yeniden üretmeyi bilinçle yapan yazarları da Türk romanı çizgisinin tipik temsilcileri” olarak görmez.⁴⁷ Batı romanının “yüksek derecede karmaşık bir bireyselliği araştırdığını” ve böyle karmaşık bir bireyselliğin “özgül toplumsal-tarihî gelişmelerin sonucu” olduğunu belirten Murat Belge, Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* romanını bireysellik açısından ele alır. Ona göre Latife Tekin bu romanında köy gerçeğine içinden bakabilmiş, “kendi bireysel koşullarında köyün kendisine verdiğini kendi bilincine temellük ettiği estetik biçimlerle en ‘mutlu’ şekilde” birleştirebilmiştir.⁴⁸

Romancılarımız Tanzimat’tan beri, roman türünün Türk edebiyatına tanıttığı Batılı bireyi Türk toplumunda aramayı sürdürmüşlerdir. Romanın varlığının bireye dayanması bunu bir yerde zorunlu kılmıştır. Ne var ki bu toplumda mevcut olmayan bir temel üzerine kurulan bu yapı elbette sağlam olmayacaktır. Burada esas yanlışın eksikleri ya da fazlalıklarıyla bu kültüre ait bireyin değil de Batılı özerk bireyin yaratılma çabası olduğunu belirtmek gerekir. Kuşkusuz, Murat Belge’nin söz konusu yazısında işaret ettiği, Batılı bireyin ardındaki “düşünsel birikim” ve özerk bireyliğine bağlı “psikolojik boyut” bu toplumun cemaatçi kültürünün içindeki bireyde yoktu.

⁴⁵ “Aydın-edebiyat-politika arasında başlangıçtan beri sıkı bağlar kurulmuştur. Politik çatışmalar, bütün üstyapıda “Doğu-Batı” çatışması olarak düğümlendiği için, edebiyat yapmak zaten kendi başına bir *politik* eylemdir. Basit aşk hikâyelerine ya da buna benzer şeylere dayanan bir oyun yazmak bile, işin içinde *oyun yazmak* olduğu için, politik tavır almakla eşdeğerdir. “Ciddi” sayılan edebiyat ise zaten başlangıçtan beri politik propaganda ve ajitasyonun başlıca aracıdır. Entelektüel ürün azlığında, edebiyat fikirlerin taşıyıcısı olmuştur.” Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, YKY, İstanbul 1994, s. 68.

⁴⁶ Murat Belge, *a.g.e.*, s. 70.

⁴⁷ Murat Belge, *a.g.e.*, s. 216.

⁴⁸ Murat Belge, *a.g.e.*, s. 222.

Birey kavramının özelleşerek bir tanımının yapılması da Batının tarihsel toplumsal gelişiminin sonucu ortaya çıkmış bir olgudur. Türkiye’de, Osmanlı’dan beri büyük toplumun merkeziyetçi bir yönetim geleneğine bağlılığını sürdürmesi, toplumun büyük kesiminin eğitimde belli bir düzeye gelememiş olması, ekonomik güçsüzlük Türk toplumunda bireyselleşmeyi geciktiren başlıca etkenlerdi. Birey olma, bir anlamda kendinin diğer insanlardan farklı olan özelliklerinin ayırımına varma, buna sahip çıkma demektir. Kendine ait, bu farklılaşmış bilince sahip çıkabilmek için, insanın hayatını kendi yönetmesi, kararlarını kendi başına alabilmesi gerekir ve bu da öncelikle ekonomik bağımsızlıkla mümkün olabilirdi. Çünkü, refah düzeyinin düşüklüğü aile ve toplum içinde karşılıklı bağımlılıkları zorunlu kılması ve buna bağlı olarak itaat kültürünün egemen olması bireyin aileden ve topluluktan ayrışmasına izin vermemekteydi.⁴⁹ Aile ve topluma zorunlu bağlılık ve itaat kültürü ise “Ben”in daha çok bastırılmasını gerektiriyor; özgür ifade kanallarının ortaya çıkmasına engel olduğu gibi toplum içinde kişiler arası ilişkilerin gelenek ve göreneklere uygunluğu daha yalın, tekdüze ve çoğu öngörülen ilişkiler olmasına neden oluyordu. Ayrıca bireyin topluluktan ayrışmamış olması onun özel yanlarının ortaya çıkmasında, geliştirilmesinde ve dışı vurulmasında önemli bir engeldi. Bu bireyden yola çıkıldığında Batı romanındaki karmaşık ilişkilerin, çelişkili durumların yarattığı zengin anlam katmanlarının oluşmasına imkân yoktu. Batının karmaşık, düşünsel ve psikolojik boyut bakımından daha derinlikli bireyinin toplumdaki diğerlerinden farklılaşmış yapısı daha çok çatışmalı ilişkilerin doğmasına, çelişkilerin büyümesine yol açıyor ve kişilerin karmaşık ilişkileri romanın çok katlı kurgusunu gerektiriyordu. Bu belki bize, Türk edebiyatında, dünya görüşünün, düşünselliğin ve karmaşık ilişkilerin yansıtılabileceği bir tür olan roman yerine yalın bir düşüncenin, çoğu zaman da bir duygunun parlayıp sönmesine izin veren öykü türünün daha başarılı olmasını açıklayabilir. Sorun burada bir toplumun bireylerinin oldukları gibi kendilerini ifade etmesinde düğümleniyor. Başkasından ödünç alınmış bir biçime kendini uydurmaya çalışmak yerine, kendini kendi

⁴⁹ Bu konuda ilginç ve somut araştırmaları ve kuramsal yaklaşımları için bkz.: Çiğdem Kağıtçıbaşı, *Kültürel Psikoloji: Kültür Bağlamında İnsan ve Aile*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998; *İnsan Aile Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1990.

olarak ifade edecek imkânları yaratmak. Bugünkü değişen küreselleşen dünyada yerel kültürlerin seslerini duyurması, Batı-merkezciliğe karşı çıkış ve kendini ifade etmek arzusu -her ne kadar bireyci Batı uygarlığının etkisi ve onun yarattığı ivme ile gerçekleşmişse de- Batıdan nazarlarını kendine çevirmekle başladı. Artık Batıdan öğrenerek kendi bireyliğini gerçekleştirme aşamasına geçen dünyanın diğer kesiminde uyanan kültürler, Batının kendi dışındakileri toptancı bir bakışla yargılamasına karşı çıkmakta, kendi kültürel kimliklerini, kendi kültürleri içindeki bireyliklerini vurgulamaya çalışmaktadırlar. Bu noktaya gelinmesinde de eleştirel düşünce üzerine kurulmuş Batı modernitesine yine kendileri eleştiri getiren Batı düşünürlerinin öncülüğünü kabul etmek gerekir. Nietzsche, Sartre, Adorno, Habermas, Lyotard, Foucault, Baudrillard gibi. Batı bireyliğinin aynası olan 19. yüzyıl romanına karşılık postmodern edebiyattaki türlerin melezleşmesi olgusu ve iletişim çağında dilin işlevsel değerinin farklılaşması Batı’da ve dünyadaki bu tür bakış açısı değişimlerine bağlıdır.

Murat Belge’nin yukarıda adı geçen yazısının yayımlandığı 1984 yılından bu yana Türk romanında önemli değişiklikler olmuştur. Bununla birlikte, bugünkü Türk romanında birey konusu yine tartışılmaya muhtaçtır. Hâlâ varlığını sürdüren Murat Belge’nin belirttiği “Batılılaşma-ilerleme sorunsalı”nın -yine Batının kendi içindeki dönüşümlerden etkilenererek- postmodern bir dünya görüşüne evrilmesi aşamasında oluşan değişikliklerin Türkiye’de romana nasıl yansıdığı, bu açıdan, üzerinde durulması gereken bir konudur. Günümüz Türk romanında birey tam anlamıyla ortaya çıkmadan çağdaş Batının nesneleşen öznesinin “sorunlu” ama “sorumsuz” oluşuyla bu boşluğu doldurması pek de şaşılabilecek bir durum değildir. Burada yanlış Batının, dolayısıyla Batıdaki gelişme ve değişimlerin daima birincil ölçüt alınmasındadır. Bütün Batılılaşma çabalarına, ekonomik ve sosyo-kültürel değişimlere rağmen, Türk toplumsal yapısının bireyci olmaktan çok kolektif olması, eğiliminin daima bu yönde olması, toplumun büyük kesimi dikkate alındığında Batılı anlamda bir bireyin bu toplumda ortaya çıkıp çıkmayacağı konusunu da tartışmalı hâle getirmektedir.⁵⁰ Oysa Tanzimat’tan bu yana Türk toplumunda

⁵⁰ Çiğdem Kağıtçıbaşı, modernleşme kuramının temel varsayımının dünyadaki çeşitliliğin prototipik Batı modeline odaklanacağı ve dolayısıyla Batı modelinden farklı olan her modelin zamanla bu modele benzeyecek şekilde değişeceğini savunduğu-

Batı modernleşmesinin nihai amaç olması aydın sınıfını, dolayısıyla edebiyatçıyı toplumsal gerçekliği algılamaya çalışmak yerine ideali- zasyona götürüyordu. Batı düşüncesinden özellikle tarihsel mater- yalizmin ilerlemecilik fikrinden beslenen düşünce, Batının yarattığı bireyin Batı dışı toplumlarda da ortaya çıkacağı beklentisine yol aç- mıştı. Bugünün Türk toplumunun büyük kısmında ekonomik açıdan Batının özerk bireyliği oluşmadığı gibi, toplumsal bağların güçlülüğü dikkate alındığında, Batının kendine özgü toplumsal yapısının ve tüketim kültürünün nesneleştirdiği öznenen de en azından bugünün koşullarında Türk toplumunda söz edilemeyeceği dikkatli bir bakış için gözlenen bir olgu olmalıdır. Dolayısıyla kolektif yönü ağır basan başka türlü bir bireyleşme olgusu üzerinde düşünmek gerekir.

Bireyleşme, Türk toplumunda sosyo-ekonomik düzey farklılıkları- na göre farklı oluşumlar olarak kendini göstermektedir. Bununla birlikte, *Kültürel Psikoloji: Kültür Bağlamında İnsan ve Aile* adlı ki- tabında Çiğdem Kağıtçıbaşı Türk toplumunda refah ve eğitim düze- yi yüksek olan kentli aile yapısı içinde, aile ve akrabasına ekonomik yönden bir bağımlılığı kalmayan ve aynı zamanda ailesinin yaşlılık- ta güvencesi olmak bağımlılıklarından kurtulan bireyin bile ekono- mik yöndeki bu özerkleşmesinin duygusal planda gerçekleşmediği- ni, bireyin duygusal yönden aileden tam ayrılmadığını alan araş- tırması sonuçlarına dayanarak belirtir. Bununla birlikte, “bireysel özerkliği baskı altına alan ve tutucu bir dünya görüşüne sahip (mut- lak) bağımlılık aile modeli(nin) de sosyal gelişme ile değişime uğ- ra(dığına)” değinen Kağıtçıbaşı “benlik” tanımlarının kültürel farklı- lık gösterdiğine işaret ederek “kültüre bağlı olarak gelişen benlik kavramı”nı ileri sürer.⁵¹

nu belirtir. (*Kültürel Psikoloji: Kültür Bağlamında İnsan ve Aile*, Yapı Kredi Yayınla- rı, İstanbul 1998; s. 106) Ancak sosyal Darwincilik geleneğinde ilerlemenin evrimsel modeline bağlı modernleşme kuramının değişime bakışını durağan bulan Kağıtçıbaşı, bireycilikle ekonomik refah arasındaki yakın ilişkiyi vurgulayan görüşlere karşı hızlı ekonomik gelişmeler göstermelerine karşın Batının bireyci-ayrışmış aile mo- deline doğru gitmeyen Japonya, Kore, Hong Kong, Singapur, Tayland ve Malezya örneklerini verir. Buradan hareketle değişimin bütün toplumlarda modernleşme ku- ramında varsayıldığı gibi “Batı modeli”ne doğru olmayabileceğini, farklı şekillerde gerçekleşebileceğini belirtir (a.g.e., ss. 107-109). Kağıtçıbaşı bu kitabında Batı mode- li bir bireyleşmenin nihai bir hedef ya da kaçınılmaz bir sonuç olarak görülmesine kar- şı çıkan bulgularını ortaya koyar.

⁵¹ Çiğdem Kağıtçıbaşı, a.g.e., s. 83.

Bizim çalışmamızın konusu olan Nazlı Eray'ın eserine bu çerçeveden bakıldığında “bireylik” açısından iki düzlemde söz etmek gerekir. Birincisi kurmaca-anlatılarındaki anlatıcı/yazar/kahramanın bulunduğu düzlem. İkincisi bu anlatıcı/yazar/kahramanın toplumsal ilişkileri içinde yer alan kişilerin bireysel düzeylerindeki farklılık. Eserlerinin çoğunda yazar Nazlı Eray'ın anlatıcı/kahramanla arasında kurduğu özdeşlik ilişkisinden hareketle bu anlatıcı/yazar/kahramanın bireyliği konusunda hem eserindeki otobiyografik öğelerden hem de *Bütün Düşler Nazlıdır* adlı biyografi kitabındaki bilgilerden bir fikir edinebiliriz. Bir Batılı bireyin özerk, bağımsız niteliklerini gösteren anlatıcı/yazar/kahramanın Batılı bir bireyin hayatından farklı yanı ise, aile bağlarının güçlü olması, anne-baba, anneanne, babaanne ile ilişkilerin sıcak ve devamlı olması yanında, ailenin koruyuculuğunun hissedilmesi ve bütün bunların eserinde önemli bir yer tutmasıdır.⁵² Bu durum, Çiğdem Kağıtçıbaşı'nın Batılı ailenin bağımsız özerk bireyi ile refah, eğitim ve bilgi düzeyi düşük toplumların “Karşılıklı Bağımlılık” modelindeki bireyin alternatifini olarak öne sürdüğü ve varlığını ekonomik ve kültürel düzeyi yüksek ailelerde (Türkiye’de) saptadığı “Karşılıklı Duygusal Bağlılık Modeli”ndeki bireyle örtüşmektedir. Bu birey modeline uygun bireyin eserinde yansımalarının Nazlı Eray'ın toplumuyla arasındaki önemli bir bağ olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin birçok eserinde anlatıcı/yazar/kahramanın yaşlı kadın dostlarının, babaanne/anneanne ve onların arkadaşlarının yer almasını ondaki anne figürünün bir aynalaması olarak ele almamız doğru bir psikanalitik yaklaşım olabilir. Bununla birlikte bu psikolojik boyut kültürel ortam içinde değerlendirildiğinde ancak Eray'ın bireyliği anlam kazanacaktır.⁵³ Eray'ın anlatıcı/kahramanı aile bağlarındaki güçlülükle, yaşlılara gösterdiği sevgi ve yakınlıkla Türk toplumunun çok önemseydiği kültürel kodlara gönderme yapmaktadır. Zaten bu davranış da bu toplum içinde doğup büyümesinin getirdiği bir sonuçtur.⁵⁴

⁵² Çiğdem Kağıtçıbaşı, *Kültürel Psikoloji: Kültür Bağlamında İnsan ve Aile*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1998; ss. 121-124.

⁵³ Kağıtçıbaşı, “Psikolojik olaylar hiçbir zaman içinde bulundukları ortamdan bağımsız olarak ortaya çıkmazlar, bu yüzden ortam her zaman psikolojik ‘gerçekliğin’ bir parçasıdır,” demektedir. Çiğdem Kağıtçıbaşı, a.g.e.; s. 47.

⁵⁴ Nazlı Eray'ın eserinde kurduğu dile Lacancı bir bakış açısından bakarsak bu dil ile toplumun dili arasındaki bağın önemi daha iyi anlaşılır: “Bilinç dışı dil gibi yapılanmıştır”, diyen Lacan’a göre, “Dil toplumsallığı, kültürü ve dolayısıyla da bunları

Eray'ın anlatıcı/yazar/kahraman figürü aile yapısı, sınıfı, ekonomik durumu, eğitimi, sanat ve kültürle ilişkisi bakımından bireyleşmeyi gerçekleştirme olanaklarına sahip bir kişidir. Ancak ontolojik açıdan bireyleşmenin bitmeyen bir süreç olması varoluşunun farkına varmak isteyen yazarı, zamanın sürekli esneyen duvarları arasından sürekli değişen “Ben”inin peşine takar. Anlatısını çok parçalı, imgesel bir söyleme dönüştüren rüya örgüsü kendine dönük araştırmasının, kendi varlığını, “Ben”ini kavrama çabasının ürünüdür.

Diğer yandan, öykü ve romanlarındaki kişilere gelince onları oldukları gibi, bu toplumun içinde yer aldıkları gibi ele alır. Kişilerinin kendilerini ifade ederken kullandıkları dil, bu toplum içindeki bireyliklerinin dilidir.

Türk toplumunun çoğunluğunun sosyo-ekonomik düzeyinin aşağıda oluşu bireyleşmenin gerçekleşmesinde en önemli engeldir. Köylü toplumunun yapısı dayanışmaya, büyük aileye, akrabalık ilişkilerinin daha fazla oluşuna, gelenek ve göreneklerin etkinliğine ve birey üzerinde sıkı denetime dayanır. Köyden kente doğru göçün yaptığı kentleşme ise köylü toplumunun karşılıklı bağımlılık içeren yapısının uzantısı olmaktadır. Refah düzeyi yüksek geniş bir orta sınıfın olmadığı bu yapının kentli nüfusu içinde ancak üst sınıflara doğru göreceli bir bireyleşme gerçekleşebilmektedir. Çoğu bu sınıflardan çıkan ve Batılı kültürün etkisindeki romancıların Batının kendine özgü bireyci ideolojisinin etkisinde kalmaları, romanlarında Batı modeli bir birey yaratmaya itmiş, bu da toplumsal kültürel değerleri taşıyan bu toplumun bireyleriyle uyuşmamıştır. Örneğin Türk kültüründe diğer aile bireylerinden keskin uzaklaşmalar, insanları nesneleştirme, yabancılaşma gibi olgular ancak istisnai durumlar olduğu

ifade eden yasa ve yasakları taşır. Dolayısıyla dil, (yani simgesel sistem) aracılığıyla kültürel düzene dâhil olan insan yavrusu, daha başından bu simgesel düzen tarafından biçimlendirilecek onun temel değer yargılarını ve unsurlarını içselleştirecek ve bu yolla insan olmakla adımlarını atacaktır. Dilin simgesel düzene geçişi kültürel düzene geçişle aynı anlamdadır. Bu geçişte birey-özne kültürel bir kodla kodlanmış olur.” (...) Dil bu bağlamda öznenin gerçeklikle, kendisiyle, ötekilerle ilişkisini düzenler. Dil dolayısıyla kültüre giriş, bilinçaltının oluşumunu ve öznenin kuruluşunu ifade eder. (<http://wikipedia.org/wiki/JacquesLacan>). Saffet Murat Tura, “İnsan yavrusu dil ile, kültürel bir kurum olan ailede ve ailenin söylemi sayesinde karşılaşır. Demek ki ailenin Oidipal düzenini yansıtan aile söylemi, öznenin dil ile belirlenmesinin, kültürel simge sistemine girmenin, toplumsal öznenin kuruluşunun ilk adımıdır.” demektedir. *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Kanat Yayınları, 3. b., İstanbul 2004, s. 171.

hâlde roman ve öykülerde yaygın durumlarımış gibi işlenebilmektedir. Bu, romanın gerçekliğinin hayatın gerçekliğinden ayrı olduğunu kabul etmemek değildir. Ama roman, toplumsal gerçekliğin içinde bireysel gerçekliğini tanıyan bireyin anlatısıdır. Romanın gerçekliği sunuş biçimi farklı olabilir, ancak bu gerçekliğin yerine başka toplumsal bir gerçeklik konulursa taklit bir roman olur. Nazlı Eray bunu yapmamıştır. Onun kişileri toplumsal gerçekliğin bir parçasıdır. Eray onların, toplum koşullarının geciktirdiği potansiyel bireyliklerini açığa çıkarmaya çalışır. Bunun için, onların dūřlerini kullanır.

3.1.5.1 Bireyleşme ve Nazlı Eray kişileri

Nazlı Eray'ın öykü ve romanlarının en dikkate değer yönlerinden biri, sıradan, her gün sokakta, şurada burada karşılaşılan kendilerine göre bir i dūnyaları, duyguları ve hayalleri olduğunun farkına bile varılmayan kişileri tekdüze yaşantılarından alıp dūřlerin, olağanüstü deneyimlerin içine sokmasıdır. Duygularını ifade etmekten hep kaçınan bu toplumun insanların i dūnyalarını zorla açar gibidir. Onun kurmaca-anlatıları, Türk toplumundaki, kentlerde görelilik olarak başlayan yabancılaşmanın henüz bir sanayileşmiş Batı toplumu kadar yıkıcı olmadığı hâlde, yan yana yaşayıp da, birbirlerini yüzeysel olarak tanımaktan fazlasına ihtiyaç duymayan anlayışına bir tepkidir. Türlü nedenlerle gelenekleşmiş, yerleşmiş bu ortak toplumsal mizaca gösterdiği tepkiyi ters yüz edilmiş gerçeklik içinde yumuşak bir biçimde ifade eder. Kim olursa olsun, her insanı kendi yalnızlığı içinde duyumsamanın, insana duyulan sevgi ve şefkatin yansıması vardır bu anlatılarda. Hiçbir insanın duygularına, hayallerine ve dūřlerine ilgisiz kalmayan bir yazardır, Nazlı Eray. Örneęin, “Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar” öyküsündeki “kız kurusu” Halide'nin kendi içine kapalı, kendince bir gizemi olan yalın dūnyasına kayıtsız kalamaz. Bireyleřme bir anlamda kendini ifade etme, i dūnyasının, toplumdaki yerinin, kendi olmanın farkına varmadır. Eray, bu toplumun kişilerini kurmacalarında bu farkındalığa eriştirir. Onların i dūnyalarını betimler. Cemaat toplumu reflekslerini bırakmayan küçük kent insanına bireyliğini duyurmaya çalışır.

Halide bir devlet dairesinde küçük bir memurdur. Yaşlı annesiyle yaşayan geçkin kız, evlenip bir yuva kurma ümidini kaybetmek üzere. Anlatıcı, Halide'yi ve onun tekdüze yaşamını şöyle betimler:

“Her gün daireye aynı yoldan gidip aynı yoldan aynı saatlerde dönüyordu. Kaldırımdaki çatlaklara basmamaya dikkat ediyordu son zamanlarda. Kırkına merdiven dayamıştı. Kızıoğlankızdı. Azıcık sinir, evham gelmişti üstüne. Kentin dip taraflarındaki bir yerde, yaşlı anası ile tek başına oturuyordu. Anası, her akşamüstü pencereden Halide’nin yolunu gözleyip tığ işleri yapıyordu. Ana-kız gül gibi idare edip gidiyorlardı. Ama bin dokuz yüz yetmiş bir yılında, özellikle bahar aylarında, Halide’nin çalıştığı devlet dairesinde çok, hem de pek çok evlenenler olmuştu. Elâlem nişan ya da nikâh halkasını birbirine gösterince, Halide’nin içine erkeklenmek, bir yuva kurmak hasreti düşmüştü. İşte bu hasretle yanıp kavruluyordu. Çayını içerken elleri titriyordu. Yoldaki çatlaklara ille de basmıyordu. Daireye girerken merdiven tırabzanının özel bir yerine şöyle bir dokunuvermeyi huy edinmişti. Eğer oraya şöyle bir dokunmazsa, o gün tüm işlerinin ters gideceğine inanıyordu. Allah’tan kimsecikler bunun farkına varmıyordu.” (GT, s. 49)⁵⁵

Bir akşamüstü Halide işten çıkıp ev doğru giderken, “mutlu yuvalar, sıcak yuvalar” diye kandil simidi satan bir satıcının sesini duyar. Yaklaşınca, satıcı, “Ablacığım seç bir paket. Ne çıkarsa kısmetine. Kısmet bu işte. Mutlu yuvalar satıyorum. Sıcak yuvalar satıyorum. Seç bir tane al götür evine. [...] İçinde erkekli, huzurlu, mutlu bir yuva,” der. Halide bir paket seçer ve heyecan içinde eve götürür. Paketi açmadan satıcının söylediklerini annesine aktarır. Anne, kızının söylediklerini pek kavramaz, ama onun için önemli olan kızının mutluluğudur. “İnşallah mazbut, eli yüzü düzgün biridir evladım,” der. Masanın üstündeki paketi heyecanla açarlar. İçinde bağdaş kurmuş bir erkek, masadan aşağı atlar. Bilâl Tavuk’tur, adı. “Halide büyülenmişti sanki. Gözlerini ayıramıyordu bu adamdan. İçinden, ‘Tanrım, galiba sert erkek. Ne güzel!’ diye düşündü. Yüreği titredi...” Olağanüstüne geçiş tamamlanmıştır. Bu olağanüstü olaydan sonra hemen gerçek dünyaya dönülür. Evlilik hazırlıkları, düğün ve ilk günlerden sonra bu evlilik de diğer birçok evlilik gibi sıradanlaşır, daha da kötüsü bayağılaşarak sona erer.

“Umutlanıyordu gene rastlarım o ‘mutlu yuvalar, sıcak yuvalar’ satan adama diye ya; anlaşılan o adam da hava kirliliği yüzünden başka kente gitmişti.

⁵⁵ *Geceyi Tanıdım*, Can Yayınları, İstanbul 1991, ss. 49-60.

Çevrede buna benzer evlilikler çok duyuldu. Ama Bilâl Tavuk gibi, kandil halkası paketinden çıkan bir adama bir daha hiç rastlanmadı.

Bir tek Halide biliyordu bu işin heyecanını, korkunç güzelliğini ve sonsuz bayağılığını. Belki de tam bilincine hiç varamadı işin. Bu yüce olay onun ufacık yüreğinde kapalı kaldı.” (GT, s. 60)

Burada, toplumun kişileri, onların dünyaları ile, en önemlisi de dilleriyle örtüşen -öykünün bütünü okunduğunda çok daha iyi anlaşılacak-⁵⁶ bir anlatımı görüyoruz. Bu, Nazlı Eray’ın diğer kurmaca-anlatılarında da böyledir. Hatta eserinin bütününe bakıldığında büyük ölçüde yabancı adlar, egzotik dünyalar, yabancı kişilerle dolu olmasına rağmen, toplumun dili ve kültürü ile bu denli bağdaşması dikkat çekici bir olgudur.

“Kırmızı Bir Mercan” öyküsünde, deniz kenarında bir lokantaya eşleriyle giden iki erkek garip bir düşü paylaşır. Garsona yemek olarak balık sipariş verirler. Ancak bir süre sonra masalarına gelen yemek tabağında bir denizkızı uzanmaktadır. Canlı bir denizkızı... Yanlarında bulunan iki kadın ise hiçbir şeyin farkında değildir. İçkinin etkisiyle görülen bir hayal olmasına imkân yoktur, çünkü iki erkek aynı anda aynı şeyi görmektedir. Öyküde önemli olan da bu olağanüstü deneyimin nasıl olduğu değildir. Önemli olan gizli duyguların, özlemlerin dışa vurulmasıdır. Denizkızını masadan alıp kıyıya koşan Ziver duygularını şöyle anlatır:

“Şimdiye değin hiç görmediğim şeyleri görüyorum. İçimdeki duyguları kimse anlayamaz. Ne olacak. Anlamasın kimse. Uzakta balıkçı tekneleri. Işıklarını yaktılar. Kumlara uzandım. Sana sarılıyorum. Ne güzelsin...Kente de götüreceğim seni. Atlastan yorganlı, kırlentli bir yatağın üzerine koyacağım.” (KKT, s. 98)

Burada amaç, düşlerin sınırlı bir hayatı nasıl zenginleştirip değiştirebileceğini göstermek, sıradan hayatın veremediklerini insanın düşlerinde (hayallerinde) bulabileceği eşsiz zamanlar olduğunu vurgulamak, hayatın insana verdiği en değerli şeyler arasında olup da önemsenmeyen, bir kenara itilen düşlerin varlığını hatırlatmak içindir. Eray, bu nedenle, öykü ve romanlarında, günlük hayatın katı

⁵⁶ Bu öykünün tamamı “Ek I” kısmında verilmiştir.

sınırları içinde, birçok olanaksızlık yüzünden çırpınan, dar gelirli, sıradan insanları “olağanüstü” deneyimler içine sokarak düşlere kapalı dünyalarını aralamaya çalışır. Bu bakımdan, kimilerinin *fantastik* olarak, kimilerinin de *büyülü gerçeklik* olarak adlandırdığı anlatılarında, görünüşte gerçekliğin sınırları içinde yaşanan bu tür olağanüstü deneyimlerin Nazlı Eray’ın öykülerinin ve romanlarının hemen hemen tümünde rastlanması, bu kitabın ilk bölümünde belirttiğimiz “fantastik etki”yi yaratmak, okuru sarsmak, korku ve endişe duyguları uyandırmak değildir. Kısacası bu eserlerdeki fantastik boyut bir amaç değil, bir araç, bir anlatı tekniğidir. Eray’ın insanın (anlatılarındaki kişilerin) yaşantılarını zenginleştirecek boyutlar katmak için kullandığı bu teknik, onun anlatılarını çoğu zaman şiire yaklaştırır. Örneğin, “Kırmızı Bir Mercan” öyküsünde Ziver’in yaşadığı düşsel deneyime şiirsel tonunu veren, bu olağanüstü yaşantıyı onunla paylaşan Ulvi’nin kendi kendine mırıldandığı şu sözlerdir:

“Ziver... Orada. Bir yakamoz şimdi o. Bir kum parçası... Ya da kırmızı bir mercan. Biliyorum, biliyorum... Kırmızı bir mercan...”

Ziver kırmızı bir mercan.” (KKT, s. 98)

Nazlı Eray’ın anlatılarında gerçekten tipik olan, bazı sıradan insanların olağanüstü düş yeteneklerinin olmasıdır. Şöyle de diyebiliriz: Her sınıftan, her kategoriden insanın düş görme, düş kurma, düş yapma hakkı vardır. Bu ayrıcalıksız bir bağıştır. İnsanoğluna vergi özelliklerden biridir bu. Burada şaşılacak olan, Nazlı Eray’ın anlatılarındaki toplumun her kesiminden kişilerin, bu kültürün simgeleri kullanılarak düşlerinin, düş kurma olanaklarının yansıtılmasıdır. Bu anlamda en dikkate değer öykülerinden biri olan “Şemsi Bey”⁵⁷ başlıklı öykünün çerçeve olduğu, “Arkadaşımsın Değil mi?” öyküsüdür. “Şemsi Bey” öyküsü anlatıcı/yazarın bir fantezsidir. Buradaki fantezi başka öykülerinde de kullandığı bir motif, “başkasının hayatını yaşama” fantezsidir. Yazar öykünün sonunda bunu açıklar: “Sevgili okurum, işte şu an gerçek öyküye giriyorum. Az önce okuduğun, eğlenesin diye yazılmış bir çerezdi! Dalıyorum öyküye ve senin için yeni bir başlığı atıyorum... ‘Arkadaşımsın Değil mi?’”⁵⁸

⁵⁷ *Eski Gece Parçaları*, Adam Yayınları, İstanbul 1986, ss. 22-29.

⁵⁸ “Şemsi Bey” öyküsü, s. 28’de belirttiğimiz gibi bir öykünün anlatılmasını konu alması bakımından “üstkurmaca” olarak adlandırılabilceği gibi, asıl öyküyle (“Şemsi

“Şemsi Bey” öyküsünde anlatıcı/kahraman bir yazardır. Bir temmuz günü evinden çıkıp sokaklarda dolaşmış, ani bir fırtına çıkmış ve yağmurda ıslanıp evinin kapısını çalmıştır. Kapıyı açan on yıldır ev işlerini yapan emektar yardımcısıdır. Ancak özel bir hizmetçi kıyafeti içinde, değişik bir kişilikte onu karşılar ve beyefendinin evde olduğunu, onu merak ettiğini söyler. Anlatıcı/yazar evli değildir. Fakat birden kendinin yine kendisi olduğu bir başka yaşantının içine girer. Bu yaşantı, kendisinin orta hâlli yazar hayatından çok farklı, bir üst tabaka yaşantısıdır. Anlatıcı/yazar bu bölümü uzatmaz. Hemen okuruna bu okuduklarının bir fantezi olduğunu açıklar. Asıl öykü ise, “Arkadaşımsın Değil mi?” başlığı altında iki sokak garibanının öyküsüdür. Gecenin karanlığında, bu kimsesiz iki sokak adamının kendilerine iki paşazade olarak bir geçmiş kurmalarının öyküsü. Burada çerçeve öykü ile iç öykü arasındaki ortak yan, yazarın düşlemi ile öykü kişilerinin düşlemi arasındaki koşutluktur. Bir başka, ama daha zengin, daha yüksek düzeyde bir yaşantı düşü. İç öykü, çerçeve öyküden tamamen bağımsız ve birinciden çok farklı bir düzlemde gelişir. “Şemsi Bey”de yazar, kısa bir süre için de olsa, okuru olağanüstünün içine sokar. Oysa “Arkadaşımsın Değil mi?”de, her şey basbayağı bir gerçekliğin içinde gelişir. İki sokak adamı yalnızlıklarını birleştirerek kendilerine sözde (sözcüğün tam anlamıyla) bir geçmiş kurarlar. Olağanüstü bir şey yoktur burada. Yalnızca toplumun en alt tabakasından iki insanın gecenin ortasında bir gündüz düşünce dalışları, anılara ve bir geçmişe duydukları gereksinim sürekli artan bir duygu yoğunluğu içinde verilir. Karanlık sokaklarda bilinçli bir biçimde bu iki insanın birlikte bir geçmiş yaratmalarında olağanüstü, gerçek dışı bir yan yoksa da sıra dışılık vardır. Burada asıl olağanüstülük yazarın anlatımında, öyküyü kurma biçimindedir.⁵⁹

Eski Gece Parçaları kitabından alınan bu öyküden başka, aynı kitaptaki “Viva Brasil”⁶⁰ öyküsünde de, yine sıradan bir yaşantı içinden bir devlet memurunun rüyalarında olağanüstü bir yaşantı

Bey”) iç öykü (“Arkadaşımsın Değil mi?”) arasındaki tematik bağlantı açısından “mise en abyme” olarak adlandırılan, iki anlatma düzeyinin iç içe geçmesini ifade eden öyküleme yöntemine daha yakındır. Yves Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Armand Colin, Paris 2006, ss. 143-145.

⁵⁹ Bu öykünün tamamı Ek I’de yer almaktadır.

⁶⁰ *Eski Gece Parçaları*, Adam Yayınları, İstanbul 1986, ss. 39-54.

içine girmesi öykülenir. Ancak bu öyküde, asıl fantastik yan, öykü kişisi Devlet Su İşleri'nde memur Emin'in rüyasına giren Brezilyalı revü yıldızı Miranda'nın, Ankara'da, Ulus semtinde bir otelde sıkışıp kaldığı, işinin geceleri bazılarının rüyasına girmek olduğu biçimindeki öykünün girişidir. Memur Emin, onun sayesinde, eviyle işi arasındaki sıkıntılı, monoton yaşantısından düş dünyasına geçmekte, sıradan hayatının sınırlarını aşmaktadır. Miranda ile Rio de Janeiro'da paranın, aşkın, tutku ve kıskançlığın içinde inanılmaz anlar geçirir. Öykünün sonu bir cinayetle biter. Belki hayatın sınırlarını zorladığı için insanlar bazen düşünle gerçek arasındaki gerilimi kaldıramaz. Ancak düşler vardır. Sanki bütün bu öykülerle yazarın yapmak istediği, insanların düşsüz, tek renk görünen hayatlarına düşlerin kapılarını açarak onlara bir tür düş eğitimi vermektir.

Eray'ın öykü ve romanlarında çok zengin bir kişi kadrosu olması, bu anlatıların zaman ve mekân sınırları tanımayan olağanüstüyü barındırmasından ileri gelir. Mitsel kişiler (Orphée, Euridyce, İkarus, Pan...); tarihî şahsiyetler (Kral Hadrian, Marie Antoinette, Robespierre, Danton, Avusturya Kraliçesi Elizabeth,...); ünlü yazarlar, sanatçılar, bilim adamları (Sigmund Freud, Rimbaud, Antonin Artaud, Alfred Jarry, Mozart...); film ve sahne sanatçıları (Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Eddie Fisher, Ornella Muti...); politikacılar, yaşayan ve yaşamayan insanlar, kendi aile çevresi; sıradan, bu toplumun herhangi bir kesiminden insanlar (memurlar, esnaf, kapıcılar, şoförler, temizlikçi kadınlar, manikürcü kızlar, ev kadınları, evde kalmış kızlar, hemşireler, hastabakıcılar, garsonlar, hocalar, medyumlar, falcılar, katiller, yaşlı kadınlar, yaşlı erkekler, yabancı ülke insanları, sokak kadınları, ölümler, melekler, robotlar, klonlanmış insanlar) ya da hayvanlar, çiçekler, kentler, kişileştirilen nesneler.

Kendi toplumunun her kesimden insanına yer veren Nazlı Eray'ın öykü ve romanlarında çok sayıda yabancı bulunur. Kimini gezilebilir sırasında tanıdığı, kimisi farklı tarihsel zamanlarda yaşayan ünlülerin. tarihe mal olmuş kişilerin oluşturduğu bu geniş kişi kadrosunun en önemli yanı, farklı tarih ve mekânlarda yaşamış kişilerin aynı zaman ve mekânlarda buluşmasıdır.

Eray, fiziksel zaman ve mekân engelleri kadar aşılmaz olan insanlar arasındaki sınıfsal ayrımları hiçe saymanın verdiği özgürlükle toplumsal hiyerarşiyi de altüst eder. İnsanlar arasında fark gözet-

meyen, koşulsuz sevgisi Sait Faik'i anımsatan yazar, hayatına kısa süre için girmiş olan insanları bile unutmaz. Belleğinde yer eden, muhtemelen hiç görmeyeceği insanlara duyduğu sevgi sayesinde onlarla hayalî olarak buluşur.

Eray'ın anlatılarında, toplumun çeşitli katmanlarından kişiler, kendi konumları, kendi derileri içinde, kendi söylemleriyle var olurlar. Eray'ın insanları yerlidir; hangi konumda olurlarsa olsunlar hiç yadırganmayacak biçimde kendileri olarak var olurlar. İsimleri, davranışları, sözleri hem kendi karakterlerini hem de mensup oldukları toplumsal kesimi yansıtacak biçimde isabetle seçilmiş ve sunulmuştur. Onun kaleminde, bu toplumun insanları gerçek ve doğal çizgilerini bulur. Çünkü yazar onları kendi düşüncelerini dillendirecek kuklalara dönüştürmez. Anlatılarında, çoğunlukla fikirleriyle değil, duygularıyla var olan kişilerin yaşamı algılayış biçimlerini ortaya koyar. Bu kişiler yaşadıkları olağanüstü olaylara, gerçek dışı deneyimlere rağmen şaşırtıcı bir biçimde gerçekliklerini korurlar. Günlük gerçekliğin içinde, şurada burada rastlanan, sıradan, bir iz bırakmadan geçip giden insanlar olağanüstü düşlerin sahibi olur. Bu tutum, bununla birlikte, gerçekliklerine bir halel getirmez. Neden olmasın dedirtir okuruna, düşler kimsenin tekelinde değildir ki!

Ah Bayım Ah kitabındaki “Bayım” öyküsü, anlatıcı kişinin gerçekliğini, doğallığını yansıtmaya açısından çok önemli bir öykü olduğu kadar anlatı tekniğiyle de, Türk edebiyatının en ilginç örneklerinden biri olma özelliğine sahiptir. Bir “sen/siz” anlatı örneğidir. Öykü, kahramanın toplumsal sınıfını, mizacını, hayata bakışını, yaşama biçimini ve duygularını yansıtacak bir bütünlük içinde kurgulanmıştır. Öykünün anlatıcısı ebe okulundan mezun, annesiyle birlikte yaşayan dar gelirli bir genç kızdır. Evli bir adama âşık olur, birkaç kere birlikte çıkarlar. Sonra ondan haber alamaz. Öykü birincisi daha uzun, iki kısa bölümden ibarettir. Birinci bölümde, genç kız, sevdiği adamla kurduğu zihinsel diyalog içinde onunla geçirdiği anları şimdiki zamanda verir. İkinci bölüm, sevdiğinden haber alamayan anlatıcının onunla birlikte olduğu anları hatırladığı ve anlatı anındaki duygularını açıkladığı belirli geçmiş ve şimdiki zaman kullanılarak anlatılmıştır. Anlatıcı kişinin hem “ben”i, hem de “siz”i imleyen bir diyaloglaştırmaya dayanan çift başlı anlatısı, sevilen ve terk eden erkeğin yokluğunu daha derinden vurguladığı gibi, sıradan bir genç kı-

zın acısının olağanüstü bir etkileyicilikle ortaya çıkmasını sağlıyor. Bu toplumun alt kesiminden sıradan bir genç kızın duygularını son derece yalın, ama acısının derinliğini duyuracak bir biçimde verme-
siyle öykü yerel ve evrensel çizgideki insanı yakalıyor.

Ah *Bayım Ah* kitabındaki “Kabul Günü” öyküsünde yazar, tersine dünya kurgusuyla sosyal statüleri altüst ederek insanı kategorize eden görüşlere karşı tavrını koyar. Kapıcı eşleri, temizlikçi kadınlar ve beslemeler toplumda sosyal statüsü yüksek olan erkeklerin eşlerinin yerini alır, kendilerine yaptırılan işleri onlara yaptırırlar. Kapıcı eşleri onların yaşam biçimlerini, söylemlerini kullanırlar. Sosyal statüde bir ters yüz etme söz konusudur.

Bu tutumun bir örneğini de, *Kız Öpme Kuyruğu* kitabındaki “Laz Bakkal” öyküsünde görürüz. 1970’lerin sonunda sigaranın karaborsaya düşmesini, tiryakilerin çaresizliğini konu alarak başlayan öyküde, gündelik yaşantıdan düşsel bir yaşantıya geçiş anlatılır. Laz Bakkal, her gün dükkânına bir paket sigara almak için gelen anlatıcı-kahramana günlük sigarasını verir. Ne var ki, genç bir kadın olan kahramana tutulur. Aralarındaki sosyal statü farkı ise bir engeldir:

“Sen bakkalsın yahu, köşedeki bakkalsın. Ben varlıkların kı-
zıyım,” diyemedim.

Deseydim de, çok anlamsız ve gülünç olurdu bu...

Karşımda oturan adam; hem zengin, hem güçlü, hem de
kendinden emindi.

Pes etmiştim doğrusu!

Laz bakkalla ilişkim böyle başladı.

Sigara yüzünden...

Tekel yüzünden...” (KÖK, s. 12)

Bundan sonra birlikte çıkmaya, Devlet Konser Salonuna, klasik Batı müziği dinlemeye, operaya, tiyatroya, sinemaya giderler. Son derece şık giyinen, hiç alışık olmadığı bu mekânlarda, sanki bütün hayatı böyle yerlerde geçmiş gibi davranan Laz Bakkal hiç olmayacak bir biçimde başka bir sosyal çevrenin insanı olur. Yazar, öykü kişisine düşsel de olsa sınıf atlatır.

Eray'ın eserlerinde yukarıda belirttiğimiz üzere, çoğunluğu kadın olmak üzere çok sayıda yaşlı insan figürü önemli ölçüde yer alır. Çok sık olarak geçen anlatıcı/kahramanın anneannesi, babaannesi ve dedesi dışında tanıdık tanımadık birçok yaşlı kadın, daha az olmak üzere yaşlı erkek figürleri genellikle onun dostu, sevdiği, değer verdiği kişilerdir. Buna karşılık çocuk figürlerine hemen hiç rastlanmaz.

İmparator Çay Bahçesi'nde Gül Abla, yetmiş beş yaşlarında, yalnız yaşayan bir kadındır. Anlatıcı/kahraman onunla bir güzellik enstitüsünün bekleme salonunda tanışmış, sonra da arkadaş olmuşlardır. Evine sık sık gittiği, dertlerini paylaştığı biridir. Geçmiş bir zamanın, yaşanmışlıkların, anıların soluğunu duyduğu bu ev onun için bir sığınak gibidir. Yaşlı kadın, bir gün aniden kalp krizinden öldüğünde karakoldan anlatıcı/kahramanı ararlar. Tek yakını olarak onu bulmuşlar ve ölümünden ancak iki gün sonra ona ulaşabilmişlerdir. *İmparator Çay Bahçesi* başlıca kişilerinden olan Gül Abla'nın anısına yazılmış gibidir. Anlatıcı/kahraman kendisine hem bir anne gibi yakınlık gösteren, hem onun duygusal hayatındaki iniş çıkışları anlamaya çalışan, fakat kendisini pek anlatmayan bu kadın için romanda bir geçmiş kurar.

Nazlı Eray kişilerini betimlemekten, anlatmaktan çok konuşturur. Onları o kadar yerli kılan sözceler bu kişiler arasındaki diyaloglarda ortaya çıkar. *Erostratus* oyununda Tablo II'deki üç toplum polisi arasında geçen konuşmayı örnek alalım:

"I. TOPLUM POLİSİ-Halil...

III. TOPLUM POLİSİ -Ne var?

I. TOPLUM POLİSİ -Bak, durup dururken aklıma ne geli-verdi. Yaşlı anamın evinde bir yatağım vardı, onu anımsayıverdim şimdi. Sünnetimde mavi satenden yorgan diktirmişlerdi. O yatağın üstünde hâlâ o serilidir. Anamın evinde, pencerenin içinde saksıda begonya vardır. Anamın ağzında hiç diş yoktur. Büyü-k oğluyum diye en çok beni sever. Karımla iyi değildir arası. Birbirlerini kıskanır dururlar. Anam bir laf etse, karım günlerce başımın etini yer durur. Karım bir laf etse anam küser, konuş-maz. Ben arada karımdan habersiz, giderim anamın evine, o mavi yorganın içine girer yatarım İşte o zaman ısınırım biraz. Sokaklarda çok üşüyorum... Dedi-ydim ya, anamın hiç dişi yok-tur ağzında. Ama damakları sertleşmiş, diş gibi olmuş. Kabuk ekmeği bile çiğner yutar.

II. TOPLUM POLİSİ -Bize ne şimdi senin anandan?

I. TOPLUM POLİSİ -Hiç, aklıma geldi de anlattım.

III. TOPLUM POLİSİ -İyi ettin. Demek ki ananı özlemişsin.

I. TOPLUM POLİSİ -Evet, anamı özledim.” (GT, ss. 167-168)

Yazar daima bu örnekte olduğu gibi belirli bir kesimin, bir sınıfın, bir meslek grubunun insanının özelliklerini yansıtan bir söylem yaratır. Fakat bu bir tiplleştirme yöntemi değildir. Yazar bu toplumun diline hâkimiyetinden doğan ışıyla, çeşitli kesimden kent insanlarının birini diğerinden farklılaştıran, o iç dünyalarından gelen ani dışa vurumları dillendirerek yalın, katmansız bireyliklerini aydınlatır.

Kişilerinden her biri kendi dünyası içinden seslenir. Kimi zaman bir mafya babasını kendi dünyasına ait bir söylemle konuşturur:

Yan taraftan içeriye iki kadın girmişti. Burma altın bilezikler, altın zincirler takmışlardı. Örtülüydüler, saçları, başları pek belli değildi. Uzun etek giymişlerdi. Bana kötü kötü bakıyorlardı.

Müslüm, “Benim mahremim bunlar,” dedi.

“Memnun oldum,” dedim. Kadınlara gülümşedim. Ağızlarını açmadan bana bakmaya devam ettiler.

Müslüm gürledi.

“Karılar, ne oldu size! Üstünüze çimento mu döküldü! Haydi baklava getirin, paşatatlısı getirin. Ne duruyorsunuz!”

Kadınlar çekildiler.

Müslüm bana geri döndü. Gözleri kadife gibi yumuşayıverdi.

“Her şeyin alafrangası güzel. Bak, sen kıpır kıpırsın. Dırgan, kazık gibi durdu benimkiler. Kıskanmışlardır seni. Onlar imam nikâhlılarım. Seni alırsam resmî nikâh kıyarım. Sen imam nikâhı altına girecek kadın değilsin,” dedi.

“Müslüm Bey...”

“Kurban olayım sana. Müslüm de bana. Hadi bir kere daha de.”

Bir Marlboro yakıp gözlerini kapattı.

“Müslüm,” dedim.

Gözlerini açtı.

“Müslüm artık senin. Ne istersen yap bana. Al şu tabancayı vur beni. Kurbanın olayım. Çek, vur!”

Belindeki tabancayı çıkartmış bana uzatıyordu.” (APB, ss. 163, 164.)

“Hızır” adlı öyküsünde, bir gece Hızır Aleyhisselam’la karşılaşan memur Aptullah’ın evine bolluk bereket gelir. Cebinde parası eksik olmaz. Hızır’ın tek şartı vardır. Aptullah bu sırrı kimseye söylemeyecektir.

“...Çektim yorganı başıma dalmışım. “Pşt!” diye bir fısıltı ile uyandım. Baktım karşımda Hızır. Beyaz sakalı taranmış, yeşiller içinde. “Nasıl, memnun musun oğlum Aptullah?” diye sordu. “Aman,” dedim. “Nasıl memnun olmam. Sevinçten aklımı yiti-receğim. Rüyadan uyanacağım diye korkuyorum.” “Rüya değil, gerçek oğlum.” dedi Hızır. “Ama kimseye söyleme. Biter sonra.”

Ya Rabbim, sabır ver bana susayım. Şu koca dilimi tutayım. Ah, bilseniz ne zormuş böyle bir şeyi yalnız başına taşımak! Biri-ne açılayım istiyorum, konuşalım, yorumlayalım bu olayı. Ama tılsım biter, her şey gider. Konu komşu da merak eder oldu bizim durumu. Valideye tembihledim. “Herkesi fazla içeriye alma. Nazar değer. Maaşım arttı işte, prim de aldım. O kadar.” (KKT, ss. 73, 74.)

Resmini yapan ressama âşık olan İstanbullu varlıklı bir kadının anılarını anlatışını da yazar şöyle verir:

“Ressamla konuşurduk... İlkin havadan sudan. Sonra benim yaşamımı, zevklerimi merak etmeye başlamıştı.

Terzimi anlatırdım ona. Elbiselerimi ünlü Calibe dikerdi. Provalarda, Beyoğlu’na Mısır Apartmanı’na giderdim. Calibe’nin atölyesinde ne çok kız çalışırdı. İpeklere işlenen pullar. Fransız kadifelerinin üstündeki ufacık, gece mavisi payetler... Her şey ne güzeldi!

Ayakkabılarımı Beyoğlu’ndaki Nazaryan Mağazası’ndan alırdım. Yüksek topuklu süet pabuçlar; üstten bağlı, burnu açık rugan gece ayakkabıları ve dans etmek için deriden file gibi örülmüş; arkası açık, bilekten tutturulan iskarpinler.

Kocam bir dediğimi iki etmezdi.” (KKT, s. 61)

Bu örneklerde de görüldüğü üzere, Eray, her bir kişisini kendine özgü yapan söylemi yaratır. Bu da yazarın kişilerini toplum içinde çok iyi konumlandırmasından ileri gelmektedir. Hiçbir kişisi ne ismi, ne söylemiyle kulak tırmalamaz. Özellikle kişilerin isimleri toplumsal kimlikleri, mensubiyetleri, meslekleri ve kişilikleriyle inanılmaz, açıklanması zor bir uyum içindedir.

Nazlı Eray'ın öykü ve romanlarında dünyaca ünlü film yıldızları, tarihî kişiler, müzisyenler evrensel bir kültürün unsurları olarak eserlerinde yer alırken, bir yandan da bu toplumun içinden çıkmış sıra dışı kişilere de rastlanır. Örneğin “Sahipsiz İnsan” öyküsündeki ‘Kasımpaşa Canavarı’ gibi. Anlatıcı/kahramanın bu sıra dışı kişiyle kurduğu diyalog son derece yalın olmakla birlikte, bir katil bile olsa, bu insanın kendine özgü dünyasında onunla kurduğu olağanüstü bir eşduyum örneğidir.⁶¹

3.2 Zamana karşı

“Zaman geçiyor mu, yoksa durağan mı? Hepimiz aynı zamanın içinde miyiz, yoksa geçmiş ve gelecek bir arada mı...?”

Sis Kelebekleri

Varoluş sorunsalıyla ilintili olarak “zaman” Eray'ın eserinde en önemli izlek olma özelliğini kazanır. O, içinde yaşadığı zamanı bütün derinliğiyle duyumsayıp canlı bir albüme dönüştüren ve bu canlı albümü her yeni “şimdi”de istediği bölümünden açıp içindeki fotoğraflara yeniden hayat veren bir yazardır. Geçmişin, geçmiş olmasına izin vermeyen bir inatçılık, hızla ilerleyen saatlere meydan okuma Eray'ın bütün eserinin zamansal özünü oluşturur. Aştığımız zaman kavramıyla oynaması onun için hem teknik bir zorunluluk, hem de zamanın kavranış biçimini sorgulamasındandır. Bir yıla yakın zamanı hastanede geçiren Eray, zamanı algılayışının o günlerde değiştiğini belirtir:

“Hastanede ‘zaman’ olgusu beni çok düşündürmüştü. Zamanı kullanmayı, onu daraltıp genişletmeyi, uzatıp kısaltmayı öğrendim. Çünkü yatakta mihlanmış yatarken yapacak başka hiçbir işim yoktu.” (AF, s. 129).

⁶¹ “Sahipsiz İnsan”dan alınan bir bölüm Ek I’de verilmiştir. *Geceyi Tanıdım*, Can Yayınları, İstanbul 1991, ss. 96-102.

Zaman parçalanmışlığın göstergesi olduğu gibi, bütünlüğün de anahtarıdır. Her ileriye atılışı geçmişe doğru bir eğri çizer. Öykü ve romanlarının değişmeyen izlekleri, aynı anıların yinelenip durması, “ben”i “ben” yapan bir geçmişten kopmama arzusunu belirtir. Bu nedenle zamanın akışı karşısında duyduğu korku, geçmişine sarılmaya iter onu. Aynı zamanda Şimdi’yi bütün yoğunluğuyla yaşama isteğiyle geçmişe ani hayalî sıçramalar gerçekleştirir ve her ikisini eşzamanlı yaşamak bir yerde zamanı durdurmak, genişletmek ister:

“Niçin üçüncü avlu?”

“Bilmem. Orada zaman sanki iyice durmuş. Çimentolaşmış ve sonra da yok olmuş, gitmiş... Öyle duygular uyandırdı orası ruhumda,” dedi Roberto Cavalli. “Zaman ve zamansızlık. Geçmiş zaman ve gelecek... Birbirinin içine geçmiş. Öyle. Bu cezaevi, bu tuhaf avlular beni ürpertiyor, hep eski zamanların sanki tam yanı başımızda olduğunu hissediyorum oralarda,” dedi.

“Ben de aynı şeyi ruhumun içinde duyuyorum,” dedim. “Zaman yok olmuş. Eski, yeninin içinde. Geçmiş şimdiye sızmış; ölüm ile doğum birbirine karışmış; eski ve yeni herkes bir arada sanki. Çünkü geçen bir zaman yok,” dedim.⁶² (SK, s. 234.)

Değişik mekânlar yazarın zamanı da farklı duyumsamasına neden olur. Yolculuklar, gidilen başka şehirler, yazarı gerçek dışı zamanlara sürükler. Özellikle yazılarında ayrı bir yeri olan, sisler içindeki Sinop, zamanı yanılsamalar içinde algılamasına neden olur:

“Dışarıda, sislerin arasından zaman, gene bir ileriye, bir geriye zikzaklar çizerek oynayıp duruyordu. Bugün dün oluyordu, dün bir yıl sonra, yarın doksan yıl öncesi, öbür gün iki ay sonra.” (SK, s. 188).

Geçip giden zaman bir sorundur. Zamanı uzatmak geçmişte tekrar tekrar yaşamak mıdır? Böyle bir döngü içinde zamanın geçişine direnmek mümkün müdür? Sis *Kelebekleri* romanında, anlatıcı/yazar/kahraman dedesi Tahir Lütfi Tokay’la Sinop Cezaevi’ndeki hücrelerinde karşılaşır. Mahmut Şevket Paşa, Dr. Rıza Nur, Marie Antoinette’ler tarihin sayfalarından kopup bulunduğu zaman dilimine gelirler. Sinop Melia&Kasım Otel’inde sislere bakarken şöyle düşünür:

⁶² Sis *Kelebekleri*, Can Yayınları, İstanbul 2003.

“Ne tuhaf şeydi şu zaman.

Bir an düşündüm, keşke hepimiz, bütün sevdiklerimiz aynı zamanın içinde olabilseydik her an. Bunu çok yürekten istiyordum. yeryüzünde acılar azalacaktı sanki bu böyle olunca. Yoksa bu böyle miydi aslında, hepimiz aynı zaman diliminin içinde miydik gerçekten? Belki de gerçek buydu, ama farkında değildik. Belki dedemle ben aynı zamanda, aynı dilimin içinde yaşıyorduk, ama boyutlarımız farklıydı; belki anneannem, babaannem, annem hepsi benimle birlikte yaşıyorlardı, ama göremiyordum işte onları.” (SK, s. 188)

Eray’ın kendi içinde geçmişe yolculukları gibi, ölüp gitmiş insanların kitaplarda, filmlerde, fotoğraflarda kalan hayatlarına gösterdiği ilgi, içinde bulunduğu anı genişletmek arzusundan mı ileri gelmektedir? Buna olumlu yanıt verecek pek çok işaret var kitaplarında. Aynı kitapta, bu soru, “son tasarımı, belleğin akışını ve çeşitli insanların gösteren kenarları pırlantalı bir saati” tanıtan ünlü modacı Roberto Cavalli tarafından yanıtlanır:

“Saatin ortasındaki dev ekrandan peş peşe yüzler; tanıdığım ya da hiç tanımadığım insanlar geçip gidiyordu. Kalabalığın içinde yüzlerini seçmeye çalışıyordum. Tarih, sinema dünyası, eski akrabalar, ünlü ya da sıradan kişiler birbirine karışmıştı.

“Bu saatin ekranında gördüğümüz kişiler neye göre seçilmiş?” diye sordum.

Roberto Cavalli,

“Sizin belleğinize ve düşlerinize göre ayarlı görüntüler bunlar,” dedi.

Şaşırmıştım.

“Yani saat, kişiye özel görüntüler mi sunuyor?”

“Evet. Kolunuza taktığınız an onu sizin beyninizin köşe bucaklarını tarıyor, bilinçaltınızı üste çıkartıp ekrana yansıtıyor.”

Büsbütün şaşırmıştım.

“Demek herkesin kolundaki saatte ayrı görüntüler olacak?”

“Pek tabii,” dedi Roberto Cavalli. “Çünkü herkesin beyninde, belleğinde ve ruhunda iz yapan olay ve kişiler başkadır.”

“Doğru,” diye mırıldandım. “Pekiyi, şimdi kime ayarlı bu saat? Yani kimin ruhuna, kimin beynine ya da bilinçaltına ayarlı?”

“Sizin şu anki dünyanıza göre ayarladık bu maketi,” dedi Roberto Cavalli.

“Benim dünyam...” diye mırıldandım.

“Sizin dünyanız; şu anda düşündükleriniz ve yaşadıklarınız,” dedi o.

“Nasıl oluyor bu?”

“Doğrusu bu da ondan. Zaman bir anı yumağı ve düşünce birikimi, bir bellek patlaması değil midir yalnızca?”

“Evet, öyledir,” dedim.” (SK, ss. 237-238)

Nazlı Eray’ın zamanı kavrayışını en açık biçimde anlatan bu pasaj aynı zamanda, “metinlerarası ilişkiler” başlığı altında ele aldığımız biyografik ya da otobiyografik metinlere, anı yazılarına ve mektuplara düşkünlüğünü de açıklamaktadır.

Mitolojik zamanların insanların ölümsüzlüğüne inandıkları tanrılar yaratmaları gibi, Eray’ın da ölümsüzlüğüne inandığı modern mitleri vardır. Beyazperdenin unutulmaz tanrıçalarından Marilyn Monroe birçok anlatısında ortaya çıkar. *Kız Öpme Kuyruğu* kitabındaki “Ömür Uzatma Kahvehanesi” öyküsünde anlatıcının, zamanın geçişine anılarını yaşayarak direnmek isteyen dört ihtiyarın karşısına Marilyn Monroe’nun posterini çıkartması bunu doğrulamaktadır. Anlatıcı bir gece yarısı Milas’ta adresini almış olduğu bir kahvehaneyi aramaktadır. Gece bekçisi ona yol gösterir:

“Aradığınız kahvehane şu yolun ucunda. İhtiyarlar birazdan gelip her geceki gibi pencerenin kenarındaki masalarına otururlar. Anahtar kahvecidedir. Bu dört ihtiyar, her zaman yaptıkları gibi 12 saatlik bir süre içinde, eski anılarını birbirlerine anlatırlar; böylece uykudan kısıtlandıkları zaman ile, eski günlerini ve bugünü bir arada yaşayarak ömürlerini uzatırlar,” dedi. (KÖK, s. 42)

Anlatıcı, *Ömür Uzatma Kahvehanesi*’ne giderek bu dört ihtiyarla tanışır. Anılarını yaşayarak ömürlerini uzatmaya çalışan bu ihtiyarlara (yazarın kendisinin de birçok anlatısında anılarını tekrarlamasına paralel bir motif) duvara astığı Marilyn Monroe’nun büyük bir

fotoğrafiyla ölümsüzlük duygusunu armağan eder. Oradan ayrılmadan fotoğrafı alıp yerine aynı boyutta boş bir poster asar. İhtiyarlar hâlâ Marilyn Monroe'yu karşılarında görmektedirler.

Zaman olgusunu çok değişik açılardan ele alır, Eray. *Kız Öpme Kuyruğu*'ndaki bir başka öyküsü "Bekleme Ustası", "beklemek" ve "zaman" ilişkisi üzerine kuruludur. "Bekleme Ustası" gibi bu sıra dışı yakıştırmalar rüyalarındaki zihnin üretimlerine benzer. Bu öyküde yazar, kavramlarla oynayarak, normal hayatta var olmayan bir meslek yaratarak sıradanın, olağanın dışına çıkar:

"Bir hafta önce, ustabaşım beni çağırdı.

"Artık 'Bekleme Ustası' oldun," dedi.

Bu, nice zamandır beklediğimdi. Yetişmiş, bir 'Bekleme Ustası' olmuşum. Ustabaşımın elini öptüm."

[...]

Ben 'bekleme ustası' özgürdüm. İstersem sınırlı bir umutla, dilersem sınırsız bir umutla herhangi bir şeyi bekleyebilirdim.

Saatime baktım. Bir sigara yaktım, bir süre yolun kenarındaki duvarın üzerine oturdum.

Yepyenyidim.

Beklediğim hem çok şey vardı, hem de hiçbir şey.

Benim ustalığım beklemeyi bilmekti.

[...]

Düşünüp duruyordum. Bir sınava girsem, kazanmayı bekleyebilirdim. Bir kumar salonuna gidip elime iyi kâğıt gelmesini ya da zarın iyi düşmesini bekleyebilirdim.

Bir sigara yaktım.

Bunlar hep öğretilmişti bana. Bekleme Ustasıydım.

Herhangi bir istasyona gidip trenin gelmesini ya da gitmesini bekleyebilirdim.

Bir sinemaya girip filmin başlamasını ya da bitmesini bekleyebilirdim." (KÖK, ss. 29, 31)

Daha sonra öykü kendi kurduğu gerçekliği altüst ederek ilerler. Tıpkı rüyalarda olduğu gibi biçimi, içeriği değişmiş duygular, düşünceler, görüntüler birbiri üzerine yığılır. Hem bir mantığı vardır olanların, hem de yok. Ancak geriye kalan tortu, “bekleme”nin anlatıcının ruhundaki yansımalarıdır. Sonunda, anlatıcı/kahramanın bir şeyi beklemenin ya da bir şey bekleyememenin acısını çekmekte olduğunu sezinleriz. Öykünün bize duyurmak istediği de budur.

Rüyalarımızın mantığı normal mantıktan farklı çalışır. Kendi dünyamıza farklı açılardan bakmak için olmalı. Birbiriyle ilgisi olmadığı düşünülen olguların, geçmişle ve şimdiyle ilgili ortak bir duygu bağlamında bir araya geldiği, rüyalar üzerinde yapılan psikanaliz çalışmalarında ortaya çıkmıştır. Rüyaların çözülmesinde, rüya görenin aktif olması psikanalizde kaçınılmaz kabul edilir. Bazı ortak sembollerle ifade edilme olasılığı bulunanların dışında, çoğu rüya gereci, kişinin (rüya görenin) yorumuna bağlıdır. Rüya, rüya görene kendisiyle ilgili bir şeyi açıklamaktadır. Bu öyküdeki anlatıcı/kahraman da ruhundaki oluşumları kendisine açıklamanın yolunu aramaktadır.

“Beklemek” gibi hayatımızda o kadar yeri olan bir olgunun böyle farklı bir biçimde ele alınışı bu konu üzerinde düşünmeye, yoğunlaşmaya iter bizi. Zamanımızın çoğu, bir şey beklerken kaçırdığımız hayatla doludur. Hayat devam eder, ama biz beklerken kaçıırız onu. Yazarın özellikle bu fikri vurgulamak için değil de, olgulara farklı bir bakış açısıyla bakmak, yaşadıklarını duyumsadığı gibi aktarmak ihtiyacından yazdığını düşünmek daha yerinde görünüyor.

Güzin Dino’nun belirttiği gibi, Eray bir “imkânsızlıklar” yazarıdır. Zaman içinde geçmişe, tarihin derinliklerine, bir zaman diliminden bir başka zaman dilimine ani yolculuklar yapar. Aklına bir anda gelen sınır tanımaz düşüncelerin sürüklediği her yere gider. *Yıldızlar Mektup Yazar*’daki anlatıcı/kahramanın şu cümlesi hayaline tanıdığı özgürlüğü gösterir:

“Yaşamımda ilk kez bir savaş uçağına biniyordum. Uçağı kullanan şehit bir tayyareci. Gideceğimiz yön, tarihin derinliklerine doğru bir yer. Kalkacağımız alan ‘Yalnızlıklar Ormanı’nın kenarındaki bir düzlük...” (YMY, s. 91)

Ay Falcısı'nda ölmüş dedesiyle, onun Irak sefiri olduğu 1930'lu yılların Bağdat'ına rüyada yaptığı yolculuklar (AF, s. 111), *Farklı Rüyalar Sokağı*'nda Bir ATM kartıyla Arjantin'e Evita'nın dünyasına gidiş gelişler zamanla sürekli bir oyundur.

3.2.1 Anılar ve zaman:

“Yaşanılan anın onulmaz eksikliği”⁶³

Eray'ın kurmacalarında kendi geçmiş yaşantıları, ailesiyle, yakınlarıyla ilgili anıları önemli yer tutar. Geçmiş, bütün romanlarının kahramanı olan kendisi için bir sığınaktır. Yaşadığı anı genişletme, zenginleştirme arzusu sürekli bir geçmiş zaman bağlantısı kurmayı gerekli kılar. Aile büyüklerinin anlattıkları, çocukluk ve gençlik anıları onun kurmacalarının temel malzemelerindendir. Eray, kendisini geçmişin derinliklerine bağlayan figürler olarak yaşlı insanlara ilgi duyar ve romanlarında onlara önemli bir yer verir. Yaşlılar, ayrıca, onun çocuksu ruhunun şefkate, korunmaya ihtiyacını da temsil ederler.

Nazlı Eray için geçmişle bağlantı kurmanın en kestirme yolu zamanda gerçeküstü sıçramalar olacaktır. Bunun için hemen bütün fantastik araçları kullanır. Fiziksel zamanın dışında işleyen bir zamanda, mesafelerin silindiği mekânlara yolculuk, istediği kapalı mekâna istediği anda girebilmesi rüya olanakları ve bilimkurgusal fanteziler vb. ile gerçekleşebilir. Geçmişte yakınları olan ölümlerle Şimdi'de buluşma, fotoğrafların canlanması, başkalaşım, kısacası gerçeküstü zaman ve mekânlara geçişi sağlayan bütün fantastik yollar-
dan yararlanır. Amaç, bir ölümlünün kısıtlı olan zamanını genişletmek, boyutlandırmaktır.

Eray'ın bütün romanlarının ben-anlatı üzerine kurulmuş olması, büyük ölçüde anlatıcı/yazarın yaşantılarına ve anılarına dayanması ve üstelik ben-anlatıcının kimliğinin yazar tarafından sık sık kendisiyle özdeşleştirilmesi, kısacası kurmaca da olsa merkez kişinin daima kendisi olması 'rüya formu'nun bir gereği olduğu kadar, narsistik bir duygunun varlığını da ele verir.

⁶³ “Jean Cocteau, Proust”(un) ‘içindeki umutsuz hüzn’den ‘(kendi sözleriyle ‘yaşanan anın özünde bulunan şu onulmaz eksiklik’ten) söz eder.” Aktaran Walter Benjamin, (“Proust İmgesi” başlıklı yazıda), Yay. Haz. Nurdan Gürbilek, *Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*, Metis Yayınları, 2. b., İstanbul 1995.

3.2.2 Ölüm ve ölümler karşısında yaşam

Bir röportajda “Ölüm sizi neden ilgilendiriyor?” sorusuna çok yalın bir biçimde “Ölümlü olduğum için ilgilendiriyor,”⁶⁴ diye yanıt veren Nazlı Eray’ın kurmaca-anlatılarında ölüm izleği önemli bir yer tutar. Kuşkusuz, bunda çok genç yaşta ölümle burun buruna gelmesinin, uzun süre hastanede yatmasının etkisi vardır: *Ay Falcısı* romanında “....hastane, yaşamla ölüm arasında bir istasyondur; çok incecik bir eşikti” (AF, s. 86), demektedir.

Varlığın duyumsanması, varoluşun farkına varılması hep ölümle bir karşı karşıya geliştir. Ölüm bir biçimde Nazlı Eray’ın her kitabında yer alır. Ölüm düşüncesiyle birlikte yoğun bir yaşama bağlılık karşıt bir izlek oluşturur.

Ah Bayım Ah adlı ilk öykü kitabında yer alan iki öyküsü, bağır-sak düşümlenmesi nedeniyle bir dizi ağır ameliyat geçirerek yaşamının bir yılını hastanede geçirmek zorunda kalan anlatıcının hayat dönüş anlarını ve duygularını konu eder. Nekahet döneminde yaşamı ve nesneleri algılayışı rüya ile gerçek arasında bir akış içinde verilmiştir. “Acının Öyküsü” adlı öyküde anlatıcı/kahraman hastanede yatarken yapılan bir *penthanol* iğnesinin etkisi ile bir rüya âlemine geçer.

“Sımsıkı kapalı tuttuğum avucumu yavaş yavaş açıp dümdüz yaptım.

Bir de baktım, avucumun ortasındaki meydanda birisi koşuyor. Kim diye merak ettim, ben de peşinden koşturaya başladım. O benim ayak seslerimi duyunca ardına baktı. Sokak lambasının ışığında yüzünü gördüm. İlkokuldayken, iki sıra arkamda oturan, sütçünün oğlu Osman Nuri’ymiş.” (ABA, s. 35)

Bu öyküde anlatıcı/kahramanın çocukluk anılarının bir rüya mantığı içinde canlandığı görülür. Rüya, yatağından kopamayan bir hastanın rüyasıdır. Duyduğu acıyı rüyasında başka nedenlere bağlı olarak hissederken, rüyada beklenen vapur, serum şişelerinin yanına yanaşır, serum köpürür, su verilmeyen hasta her vesileyle bir yerlerde su içer, vb. Acı, çocukluk anıları, çocukluğundaki kişiler, yaşadığı zaman dilimindeki dostları karmaşık biçimde rüyada yerle-

⁶⁴ <http://kultur.sabah.com.tr/kit106-110001-20070516-1100.html>, 16 Mayıs 2007.

rini alırlar (ABA, ss. 30-45). Bazı rüyaların dış duyumların uyarıcılığı sonucunda görüldüğü (*excitans sensoriels*) kuramına uygun rüyalardır bunlar. Eray'ın ilk eserindeki bu tür öyküler, daha sonra daha çok anıların, yakın geçmişin tortularının malzeme olduğu rüya/anlatılara dönüşecektir.

Yine aynı hasta, günlerden sonra ilk olarak su yerine verilen bir kaşık limonlu çayı içtikten sonra, rahatlayıp yüzünü duvara çevirir, kendisine bir saat sonra verilecek olan bir kaşık çayı beklerken gözü saatte, yeniden çocukluğunun dünyasına geçer. Burada bir rüyanın başladığını belirten bir işaret yoktur. Bir anıyı kafasında canlandırma söz konusu olabilir. Okuduğu ilkokulda arkadaşlarını yaşadıklarını anlatan bu parçanın arasında gerçek hayata tekrar dönüş yapar, saate bakar, sonra bir başka zaman ve mekân dilimindeki başka bir anıya geçer. On dokuz yaşındaki hâlidir bu, Ankara'dadır. Öykü böylece, gerçek zamana dönüşlerle saate bakmalar arasında, değişik zaman dilimlerine ait anıların canlanması biçiminde sürer. Nazlı Eray'ın ilk kitabı olan *Ah Bayım Ah*, fantastik bir dünyaya hazırlanışın öyküleridir. Anılara, rüyalara ani geçişler olmakla birlikte, yaşanan hayatın kurallarına, formel mantığa uygundur. Gerçek hayattan, gündelik yaşantıdan uzaklaşma, ancak gerçekten rüyalar, hatırlamalar, geçmişini ani dönüşlerle canlandırmalar biçiminde oluşur. Bu bakımdan bu öyküleri rüya özellikleri taşımakla birlikte henüz Eray 'ın "rüya formu"nda düzenlenmiş anlatıları değildir.

Ölüm, mezarlıklar, ölümler Eray'ın eserlerinde sık rastlanan motiflerdir. Fakat ölümden daha da çok ölümler onu ilgilendirir. Ölümlerin arkasından duyulan acının yanında, ölenin geride bıraktığı dünyaya bakışı, gerçekte gerçek dışı arasındaki sınırların kalktığı bu yapıtlarda çarpıcı bir yaklaşım olarak dikkati çeker ve tersine dünya kurgusunun önemli bir motifi olur. Sanatçının yakınlarından, tanıdıklarından kaybettiklerinin anıları onda öylesine canlıdır ki, onları ölüm ötesinden kurmacalarına sürükler.

Diğer yandan Eray, ölümleriyle kendisini çok etkilemiş olan kişileri kurmacalarında canlı kılarak onlara ölümsüzlük vermek ister. Tıpkı rüyalarımıza gelen, canlı gibi konuşup hareket eden, ama ölü olduklarını bildiğimiz ölümler gibi. *Yıldızlar Mektup Yazar* kitabında, Arşidük Rudolph von Hapsburg'u, 1899 yılından 1993'e getirir. Arşidük bir ölüdür ve insanlar bunu bilir ve yadırgamaz:

“Spiker şöyle diyordu:

‘Arşidük Rudolph von Hapsburg, bugün İstanbul’da televizyonun Haydarpaşa stüdyolarında canlı bir Talk Show’a konuk olarak, tüm dünyanın yoğun ilgisini topladı. Kendisine sorulan sorulara çok ilginç yanıtlar veren Arşidük Rudolph von Hapsburg, bilindiği gibi Avusturya İmparatoru I. Franz Josef ve İmparatoriçe Elisabeth’in tek erkek evlatlarıdır. 1899 yılının 31 Ocak’ında, Viyana yakınlarındaki Mayerling Av Köşkü’nde sevgilisi Marie Vetsera’yı vurduktan sonra intihar eden Arşidük; bugün kendisine sorulan soruları şaşırtıcı bir biçimde yanıtlayarak tüm dinleyenleri hayretten hayrete düşürdü.’” (YMY, s. 134)

Geçmiş zamanlarda yaşamış kişilerin büstleri, heykelleri yazarı çok etkiler. Romanlarında geçici bir süre için canlanan bu kişiler romanın kurgusu içinde yer alırlar. *Yıldızlar Mektup Yazarı*’da, Bo-yabat’ta bir parkta büstündeki yüz ifadesinden çok etkilendiği Şehit Tayyareci Nuri Bey (YMY, ss. 28-31); *Beyoğlu’nda Gezersin* romanında, Fethiye’nin adını ondan aldığı Şehit Tayyareci Fethi Bey, *Orphée*’deki İmparator Hadrian gibi.

İmparator Çay Bahçesi’nde bir mezar ziyaretine gittiğinde, yirmi yaşında intihar etmiş olan bir gencin mezarı, mezar taşındaki yazılar ve porselen resmi anlatıcı/kahramanı çok etkiler. “Tanımlayamadığım bir duygu beni sanki bir mıknatıs gibi bu mezara çekiyordu. Oradan bir türlü ayrılamıyordum. Usulca mezarın kenarına oturdum.” Uzun bir süre mezarın başında kalır. Üzerindeki etki fantastik bir deneyime dönüşür: Fotoğraftaki ölü onunla konuşmaya başlar:

“Dehşet içinde kalmıştım o an.

Kararan havanın resme çarpan ışığının bir oyunu olmalıydı bu.

“Korkmayın,” dedi porselen fotoğraftaki genç. “Benden korkmuyorsunuz, değil mi? Çok uzun zamandır kimse mezarımı ziyarete gelmemişti. Bir ölünün yalnızlığı... Bunu anlayamazsınız. Aylar, mevsimler yıllar geçer ve siz ölmüşsünüzdür artık. Öylece beklersiniz. Neyi beklediğinizi bilmeden... Çünkü artık beklenecek bir şey kalmamıştır. Yıllar önce saatinizi kolunuzdan çıkarıp almışlardır. Evet, yıllardır burada bir ölünün yalnızlığını yaşıyorum ben. Eskiden bir Fatiha çalınırdı kulağıma. O da bitti. Unutuldu çoktan,” dedi.” (İÇB, ss. 16, 17)

Geçen zaman, anılar ve ölüm. Nazlı Eray'ın kurmaca-anlatıları bu üç kavramın sarmalında oluşur. Geçen zaman ve mukadder ölüm karşısında anılar bir direnme noktasıdır. Zamanı genişleten hem insanın kendi anıları, hem de başkalarının yaşadıkları, başkalarının hikâyeleridir. Yazmak da bu bağlamda bir başka direnme noktasıdır. 1982'de yayımlanan *Kız Öpme Kuyruğu* adlı kitabında yer alan "Ömür Uzatma Kahvehanesi"⁶⁵ başlıklı öyküsünde Ege'de Milas'ta dört ihtiyar adam bu isimdeki kahvehanede geceleri bir araya gelip birbirlerine anılarını anlatarak ömürlerini uzattıklarını düşünmektedirler. 1998'de yayımlanan *Örümceğin Kitabı* romanında Ömür Uzatma Kırathanesi'nde bu dört ihtiyar yine sahneye çıkarlar. Anlatıcı/kahraman bu yaşlı adamlarla konuşunca rahatlar, yaşamı onlarla birlikte yorumlamak hoşuna gider. Takvimlere bağlı zamanın dışına çıkmayı isteyen yaşlı adamlardan biri şöyle söyler:

"Her gece burada toplanıp uykumuzdan keserek birbirimize anılarımız anlatırız. (...)" Şimdiye kadar yirmi, yirmi beş yıl uzatmayı başardık ömrümüzü. Şu son günlerde çok değişik anılar dinliyor, etkileniyoruz. Ben yeni baştan hesap yapacağım. Sanırım bu dinlediğimiz yeni anılar ömrümüzü biraz daha uzattı. Değişik şeyler bunlar, anlarsınız... Bizim her gece birbirimize anlatmaya alışık olduğumuz anılardan biraz daha farklı. Ömür uzatma oranımızı biraz daha yükselttiğimizi sanıyorum." (ÖK, s. 56).

Bu kırathaneye yolu düşenlerden biri ne yazık ki bir ölüdür. "Benim uzatacak bir ömrüm yok ki!" der. "Yeryüzünde yaşayan bir ölüyüm." (ÖK, s. 56.)

"Yeryüzünde yaşayan bir ölüyüm işte," dedi o. "Kimliğim yok, ehliyetim yok, tapum yok, param yok, cüzdanımda kartlarım yok. Evim, arabam yok, oy kullanma hakkım yok, yiyeceğim, içeceğim yok. Ne bileyim ben; yaşayan insanlara tanınan haklardan, olanaklardan hiçbirisi bende yok. Zamanım yok, saatim yok. Bağlayacağım işler yok, bir görevim yok. Otobüs kartlarım, işim gücüm, karım, ailem yok. Gece gündüzüm yok, bindiğim bir vasıta yok. Eş dost yok, sıkça takıldığım bir kahve yok. Dışarıya baktığım bir pencere yok, gece düşmesini çevirip açtığım bir ışığım yok. Gömülü olduğum bir mezarım yok. Yeryüzünde yaşayan bir ölüyüm işte!" (ÖK, s. 58)

⁶⁵ *Kız Öpme Kuyruğu*. Ada Yayınları, İstanbul 1982, ss. 41-51.

Eray, öykü ve romanlarındaki dünyaya geçici olarak dönen ölüleri alışıldığı üzere hayalet olarak adlandırmaz. Bu motifi hiçbir sebeple korkutmak ve ürkütmek için kullanmaz. Ölüler gerçek hayatın içine rüyalara girdikleri gibi, doğal bir biçimde girerler. Ne şaşırtıcı, ne de korkutucudurlar. Bu doğaüstü olay, rüyalarda nasıl doğal kabul ediliyorsa, bu kurmaca-anlatılarda da öylece kabul edilir; bu kurmaca yaşamın bazı yönlerini aydınlatmak, yorumlamak işlevi görürler. Örneğin yazar, “Sınırdaki Bir Park” öyküsünde, bir sabaha karşı, Sinop’ta kıyıda bir parkta, Sinop Devlet Hastanesinde henüz ölmüş üç kişiyi bir araya getirir. Bu üç kişi, Veysel, Memduh, Rasim ölüm nedenlerini anlatırlar birbirlerine. Dedikodu yaparlar. Ölüm yaşamın bir uzantısıdır. Paradoksal olarak, üç ölü çektikleri hastalıktan ve ölümden sonra yaşamın tadını çıkarmak, hayatı duyumsamak isterler. Artık onları engelleyen yasalar, gereksinimler, kurallar yoktur. Özgür olduklarını, rahatladıklarını hissederler.

MEMDUH: Size duygularımı anlatmak istiyorum arkadaşlar. Büyük bir hafiflik duyuyorum. Ne tuhaf. Tüm baskılar üstümden kalkmış gibi. Anlatamayacağım bir hafiflik.

RASİM: Duygularını anlıyorum, kardeşim. Ben de aynı şeyleri duyuyorum. Artık üstümüzde hiçbir baskı yok ki! Toplum baskısı, parasızlık, çabalama, hepsi geride kaldı. Artık özgürüz.

MEMDUH (heyecanlanır): Artık özgürüz! Bu doğru. Hiç düşünmemiştim. İstedığımızı yapabiliriz, değil mi?

RASİM: Evet. Her istediğimizi yapabiliriz. Üstümüzde yasa yok, parasızlığın, işsizliğin ezikliği yok. Hiçbir şey yok. (KKT, s. 88)

Eray’ın öykü ve romanlarında kurduğu bu “tersine dünya”nın yaratıcılarından biridir “yaşayan ölüler”. Hep hayattan ölüme bakmaya çalışan insanoğluna ölümden hayata bakmayı öğretirler:

“RASİM: ...Bak şimdi canım bir sigara çekti. (Ceplerini karıştırır.) Sigara da yok. Neyse...

VEYSEL: İçme ağabey. Sigara sağlığa zararlı diyorlar.

RASİM (Gülmekten katılır.): Çok temiz çocuksun, vallahi! Ayol biz öldük. Unuttun mu? Artık sağlıkla da işimiz yok. Onu da unut. Dış bakımı, kanser, ülser. Hepsini unut.

MEMDUH: Ne baş döndürücü bir özgürlük! Aklım karışıyor. Daha alışamadım ben bu işe! Ücret yok, fiş yok, şef yok... Kendi kendimizin efendisiyiz.” (KÖK, ss. 89-90).

Ne var ki sınırdaki park bu ölümler için geçici bir mekândır. Bir melek asıl gidecekleri yere onları götürmek için gelir.

“(Uzaktan, sislerin arasından orta yaşlı, beyazlı bir MELEK belirir.)

RASİM: A, bakın birisi geliyor! Kanatları var. Siz kimsiniz?

MELEK: Sizi almaya geldim çocuklar.

MEMDUH: Yapma ağabey. Biz bu parktan ayrılmak istemiyoruz. İdare ediver. Mümkün değil mi? Biz daha yeniyiz... Bırak da şu sonsuz özgürlüğü tadalım. Hadi, idare ediver, gözünü seveyim. Gel, sen de otur.

MELEK: İş yoğun yukarıda. Biraz oturayım sizinle. Oh, sırtımı dayayayım. Her yanımla ağrıyor. Kanatları zor taşıyorum. Yazlık üniforma bu. Çabuk kirleniyor.” (KÖK, s. 92).

Melek’in sözlerinden anlaşıldığına göre yukarıdaki hayatta da ağrıları, sorumluluklar, yorgunluklar vardır.

“VEYSEL: Bak şu sonsuz denize bak. Ne güzel.

MELEK: Evet. Gerçekten burası çok güzel. (Esner.) Gözlerim kapanıyor. Gece uyuyamadım.

NERİMAN HEMŞİRE: Melek yorulmuş... Uyudu. Başını öne düştü.

RASİM: İyi. İyi. Uyusun. Biz bu parktan ayrılmayalım çocuklar. Özgürlüğümüzü yaşayalım. (Usulca) Yaşayalım.

(Yaşlı Melek, Neriman Hemşire, Rasim, Veysel ve Memduh, bankın üstünde denize karşı otururlar. Usul usul onları bir sis örter.)” (KÖK, s. 2.)

Yine de, öyle gizemlidir ki ölüm ülkesi, hüznün, belirsizliğin, çaresiz kalışın duygularını mizah tonu da hafifletemez. Ölüm hayatın temel gerçeği. Hayata asıl anlamını veren gerçek. Hayat ve ölüm birlikte koşar Nazlı Eray’ın yapıtlarında. Hayata coşku, umut ve hay-

ranlıkla yaklaştığında ölüm yanı başında beliriverir. “Neden korkuyorum? Ölümden mi? Yoksa zamandan mı korkuyorum ben, zamanın hızlı akışından mı?” diye sorar kendine.⁶⁶ Ölüm ürkütücü, sevdiklerini kaybetmek çok acı vericidir. Öyle de olsa, ölümü de yaşamak kadar doğal kabul etmekten, belki de ölümleri ölü kabul etmemekten doğan bir rahatlığı vardır ölüm karşısında, Eray’ın. Çünkü yaşanan her an anılarda saklıdır. Ölüp gidenlerin bıraktığı geçmiş zaman, akıp giden şimdiden, gelecek zamandan daha gerçektir. Yaşanılan, paylaşılan anlar insan belleğinin bir yerlerinde, unutulmuş olsalar da kaybolmazlar. Ölümler de yaşamış olduklarıyla hep mevcutturlar; çünkü akıp giden zamanın üzerinde izleri vardır. *Âşık Papağan Barı* romanının arka kapağında şöyle yazar:

“*Âşık Papağan Barı*, aşkı öğrenmek isteyen bir erkeğe aşkı öğretmek için yazıldı. Aşkın yaşamdaki en büyük lüks olduğunu ve hiçbir şeyle sınırlanamayacağını anlatmak için. Kitap yazılırken o, yazılan bölümleri coşku ve heyecanla okuyordu. Ne yazık ki 19 Haziran 1995’te, Kulu yakınlarında geçirdiği bir kazada yaşamını yitirdi. Arabası dört takla atmış, yolun kenarındaki topraklık bir alana saplanmıştı. Fellini’nin film müzikleri çalan bir akordeona dönüşmüş arabasını görünce korkunç bir acı ve dehşet duydum. O ezilmiş çelik yığınının çıkmış bana doğru koşuyordu. Öldüğünü bilmiyordu henüz. Ben de bir şey söylemedim. Saçları dağılmıştı. Kolundaki parçalanmış saat 6.20’yi gösteriyordu. Kitabın sonunu merak ediyordu. Her gece yazı masamın üstünde *Âşık Papağan Barı*’nın sayfalarını açık bırakırım. Bir de ufak bir ışık yanar. Ben görmeden gelip kitabı okuduğunu biliyorum.”⁶⁷

İnsanların yaşamlarının bir döneminde, şu ya da bu şekilde belleklerinde iz bırakan, yollarının kesiştiği başka insanlar vardır. Nazlı Eray’ın kurmacalarının kahramanı bir kenarından yaşamına giren tüm insanları belleğinde yaşatır. Eskiden çalıştığı devlet dairesinin müdürü olan Raif Bey de bunlardan biridir.

“Uzun yıllar önce, devlet dairesinde küçük bir memurken şube müdürüm olan rahmetli Raif Bey idi bu.

⁶⁶ *Ayıştığı Sofrası*, Can Yayınları, 2000, s. 87.

⁶⁷ *Âşık Papağan Barı*, Can Yayınları, 1995.

Şaşırmıştım onu görünce, üstünde her zaman giydiği gri takım elbisesi vardı, kır saçları arkaya doğru taranmıştı; gözlerimin içine bakıyordu.

“Raif Bey!” diye mırıldandım. “Burada şu ay ışığının altında nasıl karşılaşılabildik, aklım almıyor...”

Ne söylemek istediğimi anlamıştı.

“Ben öleli çok oldu,” dedi.

“Allah rahmet eylesin, Raif Bey.” (AS, s. 179)

Hemen her zaman yaptığı gibi anlatıcı/kahraman burada ölüm ötesine naif, çocuksu, hatta oyunsu bir bakışla bakar.

“Gel bakayım yanıma,” dedi Raif Bey. “Tuhaf bir şey yaşıyorum ben. Biliyorsun, uzun süre önce öldüm. Ama şimdi geldiğim yere gidemiyorum. Kaldım bu yolun kenarında. Yolu kaybetmiş olmalıyım, dönüş oklarını bulamıyorum bir türlü,”

“Burada kalın Raif Bey.”

“Bana göre hava hoş. Ama olur mu? Kalktık, geldik o tarafa. Geri dönmeyince, kaçtı derler. Ne yapacağımı bilemiyorum,” dedi.

“Raif Bey, gideceğiniz yere ait bir harita, yolu gösteren herhangi bir şey var mı yanınızda?” diye sordum.

“Öbür tarafın haritası mı? Yok öyle bir şey. Yolu da kimse-nin bileceğini tahmin etmiyorum,” dedi.

“Bilmez kimse, değil mi?”

“Bilmez. Konuşulmaz böyle şeyler, bilirsin.” (AS, ss. 186, 187).

Fakat esas önemli olan, Raif Bey’in bir ölü olarak hayata bakışıdır:

“Raif Bey, alçak bir ot kümesinin üstüne oturmuştu. Parlak gözlerle dünyaya, geceye, karanlığın içine, ay ışığına bakıyor, uzaktan gelen kentin hafif gürültüsünü içine çekiyordu.

“Yaşamak ne güzel,” dedi bana bakarak. “Öyle güzel ki yaşamak! İnsan bunu ölmeden dünyada anlayamaz.”

Yavaşça sordum.

“Raif Bey, siz kaç yıl önce...”

Hemen anladı ne sormak istediğimi.

“On beş yıl oldu ben öleli,” dedi. “On beş yıl. Az zaman değil. Unutmuşlardır beni evde. Karım huyumu, suyumu çoktan unutmuştur. Kendi kafasında yarattığı bir Raif’i yaşıtıyordu şimdi. Daha sevecen, daha yumuşak, şefkatli, onu hiç üzmemiş bir Raif’i. Tüm sivriliklerimi yıllar geçtikçe törpülemiş, haşin mi-zacımı, huysuzluklarımı belleğinden silip atmıştır. Şimdi ona beni sorsan; lokum gibi bir adam anlatır sana; onu hiç üzmemiş; yıllar boyu el üstünde tutmuş bir Raif. İnanmıştır da buna; o artık bununla yaşar; istediği gibi bir adam olmuşumdur ölünce, anılıyor musun? Oysa yaşarken benden çok çekti; üzmüştüm onu,” dedi.

Susmuştu.

“İşte bu yüzden gidemem eve,” dedi. “Kolay değil.”

Ne düşüneceğimi bilemiyordum.

“Siz ister miydiniz eve dönmeyi?” diye sordum.

“İsterdim tabii,” dedi Raif Bey. “Özlediğim şeyler var hayatta. Yatağımı özledim; her gece örtüyü açıp içine kıvrıldıktan sonra konsolun üstündeki gece lambasını söndürüşümü; sabah uyandığımda, balkondan duyulan kuş seslerini, karımın yaptığı imambayıldıyı, domatesli pilavı özledim,” dedi.

Gözleri daldı bir an.

“Gelin gidelim. Ben sizi götüreyim,” dedim.

Raif Bey başını salladı.

“Artık o ev eskisi gibi değildir,” diye mırıldandı. “Yatağımı kaldırmışlardır. Eşyalarım dağıtılmıştır ben ölünce. Bir deprem gibi, oturmuş yaşamlarını oynatmaya hakkım yok. Evime gitmeyeceğim. Burada kalacağım ben, dedi. Sesi kararlıydı.” (AS, ss. 188-189)

Ölüm ötesinden hayata bakış ile bir nesnenin hayata bakışını birleştiren bir öyküsü de, *Kuş Kafesindeki Tenor* kitabındaki “Tablodaki Kadın”dır. Öykü şöyle başlar:

“Günlük yaşamımızda, her an, her saniye, her gün düşlere gereksinimimiz olduğunu biliyoruz. Düşlerimiz bizi yaşıyor, umutlandırıyor, yaşamımızı renkli kılıyor.

Acaba bir görüntü; yaşamayan, soluk alıp veremeyen bir şey de düş kurabilir mi? Bence olabilir.

İşte karşımızda çok eski yıllarda yapılmış, yağlıboya bir kadın tablosu.” (KKT, s. 60)⁶⁸

Tablo yıllar önce ölen bir kadının yaşadığı evin duvarında asılı kendi tablosudur. Kocasını yaptırmıştır onu. Poz verdiği ressamı âşık olan ve sonra göğüs kanserinden ölen kadın anılarını, önünde akıp giden kendisinin sessizce izlediği bu evde geçen hayatı ve yaşamla ilgili özlemlerini anlatır:

“Biliyor musunuz? Yıllardır bu tablonun içindeyim. Bazen şöminenin üstündeki mumlar yakıldığında, fırlamak istiyorum bu çerçevenin içinden. Yeniden yaşama dönmek istiyorum.’

‘Bir sabah yatağımda uyanabilmek... Kuş tüyü yorganın ılık-lığı altında gerinmek ve sabah kahvemini içmek istiyorum, yudum yudum...’

‘Parmaklarımdaki yüzükleri ellemek, ipek geceliğimin içinde yeni günü hissetmek istiyorum.’

‘Kalın kadife perdeler açıldığında, sokağın sesi ve gün ışığı yatak odama usul usul sızardı.” (KKT, ss. 61, 62).

Bir bakıma bu, “Aldığımız bir şeydi[r] yaşamak” teminin bir başka şiirsel yaklaşımla sunulmasıdır.

3.2.2.1 *Orphée* ve ölüm

Ölüm temasının işlendiği bir roman olarak *Orphée*, Nazlı Eray’ın en özgün romanlarından biridir. Romandaki *Orphée* ile Eurydice, mitolojinin talihsiz çiftinin adlarını almışlardır.⁶⁹ Modern zamanda yaşanan öykü aslından tamamen farklı bir biçimde gelişmekle bir-

⁶⁸ *Kuş Kafesinde Tenor*, Can Yayınları, İstanbul 1996, ss. 60-63

⁶⁹ “Orpheus” miti. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1972, ss. 293-295. Nazlı Eray’ın öykü ve romanlarında mitolojik kişilere rastlanır. İkarus, Phaedra, Tanrı Pan, Mısır mitolojisinden güneş tanrısı Ra gibi.

likte, romanda kişilerin mitosla bağlantısı açıkça kurulur: “Zamanımız az. *Sevgilisi Eurydice’i bulmak için Orphée her an öbür dünyaya inebilir...*” (s. 15)

Romanın başkahramanı ve aynı zamanda anlatıcısı olan Eurydice, yaşayış biçimi, alışkanlıkları ile çağın, modern dünyanın bir kişisidir. Zaman olarak 1980’li yıllara, mekân olarak Türkiye’nin güney kıyılarındaki bir küçük kente Orphée’yi aramaya gelmiştir. Orphée ise bir Jaguar’a binen, arkeolojik alana yakın bir evde oturduğu düşünülen bir kişidir. Eurydice ve yardımcısı Bay Gece’nin, her gece, beş yüz metre kadar bir mesafeden gözetledikleri bu evde, zaman zaman dolaştığı fark edilir. Varlığı Eurydice için ürkütücüdür. Ölümle ilgilidir. Sırlarla doludur. Hem yaklaşılmak istenen, hem korkulan kimse ya da nesnedir. Hem aşk hem ölümdür. Öykü boyunca, Orphée yalnızca bir kere, *Paris’te Son Tango* filmi- nin arkeolojik alanda gösterimi sırasında, filmin son sahnesinde, görünür ve filmde patlayan silahtan çıkan kurşunla ölür.

Roman, postmodern anlatı tekniğine özgü bazı tutumlar içerir. Metinlerarası ilişkiler -radyo haberleri, *Paris’te Son Tango* romanından alıntılanmış metin parçaları ya da filmden sahnelerin metnin dokusuna yerleştirilmesi- ve gerçek dışı fantezilerle romanın kurmaca olduğunun vurgulanması gibi. Mitlerin parçalanması ya da dönüştürülmesi, yeni bir biçim ve içerikle kurulması da postmodern bir tutumdur. *Orphée*’de tam da bu olgunun gerçekleştiğini görürüz. Bu romanda mitos ters yüz edilmektedir. Orphée, Eurydice’i aramaya gitmiyor öbür dünyaya. Bunaltıcı sıcak bir yaz gününde bir sahil kasabasına Orphée’yi aramaya giden Eurydice’tir.⁷⁰

⁷⁰ Eray, tam Orphée’yi yazdığı sırada verdiği bir röportajda (İzzet Yaşar, “Nazlı Eray’la Söyleşi”, Gösteri, Ocak 1982.) bu romanın kurgusundan söz eder. Fakat yazarın tasarladığı Orphée’nin kişileri ile yayımlanan Orphée’nin kişileri arasında rollerin değişmesi bakımından çok önemli bir fark vardır. Tasarlanan Orphée mitos- takine daha uygundur. Eurydice’i aramaya gidecek olan Orphée’dir. Romanda olmayan kişi ise Eurydice’tir. Oysa yayımlanan Orphée’de tam tersine romanın kahramanı Eurydice, Orphée’yi bir sahil kentinde aramaya gider. Orphée ancak romanın en son sahnesinde ortaya çıkar. Bu da Nazlı Eray’ın belki de en kurgusal sayılabilecek bu eserin de önceden kurgulamaya direndiğini, insan nasıl yatıp istediği rüyayı göremezse, tıpkı rüya, rüya görene ait olduğu gibi, Nazlı Eray’ın kurmacası da, kurmacayı yapan kendisi olduğu hâlde, bilincin yönlendirmelerine ayak diremektedir.

Orphée'deki İmparator Hadrian gerçek tarihî bir kişiliktir.⁷¹ Romanda, olayın geçtiği kıyı kentinde arkeolojik alanda bulunmuş yarım bir heykeldir Hadrian ve aynı zamanda romanın başkişilerinden biridir. Canlanan bir heykel değildir. Bulunduğu yerde sabit, hareketsiz, tek kelimeyle cansız duran heykel Hadrian, önünde cereyan eden olaylara tanıktır yalnızca. Yirminci yüzyılın sonlarında yaşayan Eurydice'le inanılmaz bir iletişim kurar. Rüzgâra dikte ettirdiği mektuplarını ayağına altın zincirle bağlanmış olarak bir posta güvercini ile yollar.

İmparator Hadrian, romanda, eli ayağı bağlanmış, atılımını kaybetmiş aklın ve bilgeliğin simgesidir. Varlığı güven verici, çaresizliği ise keder vericidir. Kendini zamana uyduramayan insanın ruhundaki fırtınaları yaşar. Bir zamanların güçlü imparatoru yüzyıllar sonrasının dünyasını bir çocuk gibi kavramaya çalışır.

Roman, başkent Ankara'nın kişileşip Eurydice'in peşinden kentin bir kısmını sürükleyip sahil kasabasına yerleşmesi gibi gerçek dışı bir fantezi içermesi; *Paris'te Son Tango* filminin ve romanının metnin içine karışması; o kadar değişime uğramasına karşın, *Orphée* ve Eurydice mitosundaki hüznün romanın dokusuna aktarılması gibi çok farklı öğelerin bir araya gelmesiyle ve hepsinden önemlisi İmparator Hadrian'ın bütün romana hâkim olan özel simgesel bir temsil gücü kazanmasıyla açıklanması güç bir anlatım düzeyine erişir. Zaman, bu romanda bir mekânın içine sıkışmış, mitolojik çağların, İlk Çağın, 20. yüzyılın insanını bir anda içinde taşıyan tek bir zaman dilimi olmuştur. Ölüm temasının kuvvetli ışığında aşkın karanlıklara çekildiği bu romanda, İmparator Hadrian ölümün ve ölümsüzlüğün simgesi olur.

Ölüm, Nazlı Eray'ın eserinde varoluş, zaman ve alışkanlıkların belirlediği yaşamın sorgulanması gibi iç dinamikler bağlamında yer alır ve özgün bir anlatım biçiminin yaratılmasında rol oynayan tematik güçlerden biri olur.

Bu kitapta sık sık değindiğimiz üzere yazarın varoluş, yaşam ya da ölüm hakkındaki sorgulaması, gerçekliklerin gerçek dışı görünüş-

⁷¹ Roma İmparatoru Publius Aelius Hadrianus (76-138). İmparator Trajan tarafından yetiştirilen Hadrianus, onun yeğeniyle evlenmiş ve 117 yılında Trajan'ın yerine imparator olmuştur. *Hayat Ansiklopedisi*. Hayat Yayınları, 1982, s. 462.

ler altında sunulduğu, doğal yasaların ve kuralların geçerli olmadığı kısa anlarla, bütün kural ve yasalarıyla gerçek yaşama ait zaman dilimlerinin karşı karşıya getirildiği paradoksal düzlemlerde gerçekleşir. Gerçek dünyanın “tersine dünya” ile yan yana algılandığı bu anlar, kimi zaman yaşamın dokusuna sızmış öncesiz bir hüznü duyurur; kimi zaman da, Nazlı Eray’ın eserinin çok tipik bir yanını, kendine özgü mizahını yaratır.

Nazlı Eray’ın eserinde belirli bir dünya görüşünün yanında ya da karşısında olduğunu düşündüren bir gösterge yoktur. Buna karşılık bütün eserinin incelikle telkin ettiği şey, kalıp düşüncelere ve duygulara karşı olmaktır. Onun kitapları, hazır elbise gibi kalıpların hızla üretilip hızla tüketildiği bugünün dünyasında özgün ve özgür düşüncenin asıl kaynağının hayal gücü olduğunu anımsatır.

Nazlı Eray’ın bu kitap boyunca okumasını yapmaya çalıştığımız kurmaca dünyasını anlamakta kitabın sonuna eklediğimiz öykülerin ve metin parçalarının destek olacağını düşünüyoruz.

EK I

Nazlı Eray'ın Öykülerinden Seçmeler

BAYIM

Bana niçin öyle dikkatli dikkatli bakıyorsunuz, bayım? Sanki kafamdan geçenleri okumak istermiş gibi baktınız bana. İçim dışım birdir benim, şu anda hiçbir şey dışunmüyorum, kulağım sizde bayım. Anlattıklarınızı dinliyorum. şu, burnunuzla ağızınızın birleştiği yerdeki kıvrım hoşuma gidiyor da, ondan hep ağzınıza bakıyorum. Siz anlatın, bayım. Kulağım sizde.

Bunalıyorum, diyorsunuz. Yaşantım çok tekdüze, diyorsunuz. Anlıyorum sizi. Çok iyi anlıyorum. Benim de yaşantım öyle, bayım, ben de hep aynı şeyleri yapıp duruyorum.

Yaşınızı kestirmeye çalışıyorum, bayım. Kaç yaşında varsınız ki? Pek yaşlı sayılmazsınız. Siz anlatın, anlatın. Öyle iyi anlıyorum ki sizin sıkıntılarınızı.

Ben yaşlı annemle otururum, ebe okulundan mezunum. Sıkılınca fotoroman okurum, resimli roman okurum.

Salarıma bakıyorsunuz, bayım. Kendi rengidir salarımin. Anemin de başında bir tel beyaz yoktur. Onun saçları da simsiyah. Oysa o çok çekmiş, bayım. Sizin kır saçlarınız da çok hoş duruyor. Gözümü alıyor onların ak pırıltısı.

Evet, içerim bir sigara. Arada sırada içerim, her zaman içmem. Böyle. Bir dostla konuşurken filân, şimdi de ben mi anlatayım? Bilmem ki ne anlatayım, bayım. Sizin gibi bilgili bir kişinin yanında nasıl konuşacağımı, ne diyeceğimi tam bilemiyorum.

Benim sevgilim mi? Oldu bayım, olmaz mı? Ama hiç de önemli bir şey değildi. Evet, ebe okulundayken, bizim mahalleden bir ocuk. Benden az büyüktü, bayım. Saçı bir tutam alnına düşerdi. Gizlice ay bahçesine filân gittiydik birkaç kez. Semaverle ay getirmişlerdi.

O mu? şimdi berber dükkânı açtı. Hayır, birkaç yıl var ki gördüğüm yok onu.

şu sizin arabanız da güzelmiş, bayım. Güneşte pırıl pırıl yanıyor.

Nasıl, o parmağımdaki yüzük mü? Pasajdan aldım onu geçen gün. Taşı sahici gibi duruyor, değil mi? Bir kız arkadaşım var, adı

Sabriye. İçtiğimiz su ayrı gitmez. Bize çok yakın evi. İşte onunla bir pasaja girmiştik. Orada gördüm de beğendim.

Nasıl, çıkarayım mı onu parmağımdan? Hoşunuza gitmedi mi yüzüğüm?

Ben de biliyorum ucuz bir şey olduğunu bayım, parmağımı da yemyeşil boyamış. Çıkartmalıydım onu, bulaşıkları yıkarken dün gece.

Daha iyi yüzükler mi lâıyk bana, dediniz bayım? Utandım birden. Al al oldu yanaklarım. Ne kadar dikkatlisiniz siz. Çoraplarıma, pabuçlarıma, ellerime, tırnaklarımdaki kırmızı ojeye filân nasıl da dikkatli bakıyorsunuz.

Kendim sararım saçlarımı, bayım. Doğru söylüyorum, kendim sararım her gece. Mademki öyle dediniz, hiç kesmem saçlarımı. Zaten uzadılar epeyce, omuzlarıma vardı saçlarım.

Siz de ne güzel kokuyorsunuz bayım, bana yaklaştıkça temiz bir koku geliyor sizden. İyi cins bir sabun kokusu gibi. Kolonya da sürmüşünüz saçlarınıza, bakın nasıl arkaya yatık duruyorlar.

Babam mı? Babam burada değil. Ben küçükken ayrılmış anemden. Pek iyi hatırlamıyorum onu. Para filân da yollamaz. Biz, ana kız, işte kendi yağımızla kavruluyoruz.

Sizin konuşmanız, davranışlarınız ne kadar başka, bayım. Hiç dostluk etmemiştim daha önce, böyle sizin gibi bir beyefendi ile. Ben daha ağzımı açmadan siz ne söyleyeceğimi anlıyorsunuz sanki. Bir tuhaf oluyorum bayım, sizinle konuşurken.

Bir çay daha içirim, olur. Siz demeyeyim, sen mi diyeyim size? Ama utanırım bayım, yeni tanıdım sizi. Çekiniyorum sen demeye.

Ah bayım, demin kazara elin elime değmişti ya, sigaramı yakarken, içim ürperiverdi.

Kravatın da ne güzelmiş bayım, gömleğin ceketin de öyle.

Hani Sabriye diye bir arkadaşım var demiştim ya, o da bir çocukla konuşuyor işte. Çocuk gece okuluna gidiyor, bayım. Sonra da askere gidecek. Sabriye bekleyecek onu.

Bu tepedeki çay bahçesi de ne gzelmif. Yel fryor saçlarımı. Azımda bir kuruluk var. Alıfın değilim fazla sigaraya ben.

Bof zamanlarımda mı? Roman okurum, sonra ev işi filân yaparım. Annem ne de olsa yaşlandı, bayım, yoruluveriyor. Eskisi gibi güçlü değil.

Deniz kenarlarındaki güzel yerler mi? Balıki kasabalarındaki şirin moteller mi? Bilmiyorum. Hiç gitmedim öyle yerlere.

Siz sanki değişik bir dünyadan söz ediyorsunuz bana, bayım. Büyülü, güzel, hiç bilmediğim şeyleri anlatıyorsunuz bana.

şaşırdım da siz dedim gene. Azım alışmış sana siz demeye bayım.

Senin evin ne güzeldir, değil mi bayım? Aydınlıktır, ferahdır, ne güzel döşelidir kim bilir? Karın nasıl senin değerini bilmiyor, anlamıyorum bayım.

Senin dediğin gibi, ellerime krem süreceğim bundan böyle, bu-laşıkları yıkadıktan sonra her akşam.

Demin de kazara dizin bacağıma değdi. Masanın altında. İçim çok ürperdi gene. Sanki bayram yerindeki kayık salıncakta uçuyor gibiyim bayım. Çok konuşuyorum, neler dediğimi bilmiyorum.

Nasıl da elimi tutuverdin, bayım. Birden elini, elimin üzerine koyuverdin. şaşırdım bu işe. Ama ekemiyorum elimi. Sen çok glsn bayım, çok glsn sen.

Bak bayım, gökyüzüne bak. Göçmen kuşlar dönüyorlar, sürü sürü. Mutluyum ben de işe. Hiçbir şey düşünemiyorum. Mutluluk budur, değil mi bayım?

Yirmi yaşındayım, bayım. Daha önce hiç böyle olmamıştım.

Sen de çok mu sevmiştin, çok eskiden birini? İşe uçtu gitti ne-şem, mutluluğum. Anlat bayım ne olur anlat. İimi kemiriyor merak. Ne biçim bir duygu bu, benim şu anda duyduğum? İerim bir sigara daha. Midem yanıyor, bayım. Anlat güzel miydi, çok mu sevdin sen onu? Onu da böyle çay bahçesine getirmiş miydin ki? Ah bayım, keşke hiç söz etmeseydin bu kadııdan bana. Bir bilsen, karmakarışık oldu iim.

Ama çok eskiden miydi? Hiç düşünmüyor musun artık onu? Kim bilir nasıl sevdin onu, bayım? Kollarında kim bilir nasıl sımsıkı sıkardın onu?

Bunlar çok eski şeyler mi bayım? Biz bugüne mi bakalım? Doğru dediğin senin. Biliyor musun bayım, iyi ki anlattın bana o kadını. Daha değerlisin şimdi benim için bayım, ne tuhaf şey bu böyle.

Gene neşeleneyim mi? Somurtmak, üzgün durmak yaraşmıyor mu bana? Pekiyi, işte gülüyorum, bayım. Senin gözlerine bakıp duruyorum. Elimi de azıcık oynattım, elinin içinde.

Bak bayım, bak. Gene başka bir göçmen kuş sürüsü uçuyor havada. Ben de gene hiçbir şey düşünmüyorum. Mutluluk dediğin budur, değil mi bayım?

Ya sen ne düşünüyorsun ki? Sen de benim gibi misin acaba? Sen de bayram yerindeki kayık salıncakta sallanır gibi misin?

Çok korkuyorum bayım, çok korkuyorum. Senden korkuyorum işte.

Olur, binelim arabaya. Gezelim biraz. Sen sonra bizim yolun başında bırakırsın beni, bayım. Kimseler görmesin bizim mahalleden. Ne dedikoducudur onlar, o kadınlar. Sen bilemezsin, bayım. Nereden bileceksin. Bütün gün perde köşesinden dışarıyı gözler onlar.

Ah bayım, ne de güzel sürüyorsun arabayı.

Ah bayım, ah. Yemek yemez oldum günlerdir. Hep aklımda sen varsın. Sanki bir ateş yanıyor içimde. Gece gözüme uyku girmiyor bayım. Mum gibi eriyorum.

Ah bayım, ah. Ne kadar da yaklaşmıştık birbirimize. O kısacık zamanda nasıl da bilivermiştik birbirimizin en gizli yanlarını. Senin ellerinin sıcaklığını nasıl unuturum ben, bayım.

Otursam olmuyor, gezsem olmuyor. Ne yapacağımı bilemiyorum, bayım. Neden aramadın ki bunca zamandır beni? Neden artık gelmiyorsun o kararlaştırdığımız yere? Ben her gün gidip orada

bekliyorum, bayım. Belki gelirsin diye. Yüreğim ufalanıyor sanki orada dururken. Başka arabalar geçiyor da bayım, senin araban hiç görünürde yok.

Artık roman da okuyamıyorum, bayım. Bulaşıkları yıkarken ağlayasım geliyor. Her gece düşümde görüyorum seni. Saçlarını karıştırıyorum parmaklarımla, boynundan tutup seni üstüme çekiyorum, bayım.

Neden aramıyorsun ki beni bunca zamandır, bayım? Belki de öleceğim acıdan.

Hep anlattıklarını düşünüyorum çay bahçesinde. Arabada yanında otururken ne rahattım, ne mutluydum bayım. Hiç derdim yoktu o zamanlar benim. Şimdi ölsem, diyorum. Ama hep bir umut var içimde, bayım, belki gelirsin diye.

O anlattığın kadını düşünüp duruyorum, bayım. Kim bilir ne çok sevmiştin sen onu. Kollarında kim bilir nasıl sımsıkı sıkardın onu? Belki sen de onun yolunu beklerdin böyle. Ah bayım, ah.

Göçmen kuşlar gene havada. Bak bayım, bak. Gökyüzüne bak.

Mutsuzum ben de işte. Mutsuzluk dediğin budur, değil mi bayım?*

(1975)

DÜŞ İNSANLARI: SEN VE BEN*

Karakolun önü bir ampulle aydınlanmış, dalgalı, soluk bir yosun yeşiline boyanmış duvarına yan yana dayanmış, bir türlü geçmek bilmeyen zamanı geçirmeye çalışıyordu. O ve ben.

O, solgun benizli, sakalları uzamış, kılıksız biriydi. Peş peşe sigara içiyordu Uykusuzluktan gözleri kanlanmıştı.

Ben, bendim işte. Umutsuz, kısıtılmış... Sorgusunu bekleyen bir kişi. Düşünde, sevdiği kadın yüzünden kallesçe öldürülmüş bir gariban. Benim de saçım sakalım birbirine karışmıştı. Montumun ceplerini karıştırıp duruyordum. Bir tılsım; ceplerimde bir çıkış yolu arıyordum sanki... Yoktu. Sonsuz koridorlar gibiydi ceplerim. Ucu bucağı olmayan.

İlkin o konuştu:

O: Bu koridorda üç saattir bekliyoruz. Görünürde bizden başkası yok Ne tuhaf değil mi? İn cin yok bu karakolda.

BEN: Evet. Çevrede ne bir komiser gözükmüyor, ne bir memur. Yazıcı da yok. Daktilo şakırtısı da duyulmuyor.

O: Bomboş bir karakoldayız. Komisersiz... Polissiz. Kelepçesiz...

BEN: Evet. Ben kendi ayağımla geldim buraya. Ama içeride hiçbir görevli yoktu.

O: Ben de kendim geldim. Teslim olmak için. Suçumu itiraf edecektim. Burada bekleyip duruyorum saatlerce, şu duvara dayanıp. Hiç kimse gelip beni tutuklamıyor.

BEN: Buranın karakol olduğuna eminsiniz, değil mi?

O: Evet, eminim. Mahallenin karakolu. Kapıda yazıyor. Işıklanmış.

BEN: Ama bomboş.

O: Evet. Hiç kimse yok; tutuklayacak, zabıt tutacak, kelepçe takacak...

* Bu öykü, Todorov'un tekinsiz (*étrange*) adını verdiği türe bir örnek olabilirdi.

BEN: Suçunuz neydi?

O: Dün gece düşümde bir adam öldürdüm.

(İrkildim bir an.)

BEN: Ne tuhaf. Düşünüzde bir adam öldürdünüz demek.

O: Evet. İki el ateş ettim. Gözlerimin önünde yerde kıvranıp kaldı. Baktım, ölmüş.

BEN: Demek dün gece düşünüzde bir cinayet işlediniz?

O (Sinirli): Evet. Deminden beri bunu anlatıyorum.

BEN: Ne tuhaf, dün gece düşümde beni birisi öldürmeye çalıştı (İlgilenmişti.)

O: Dün gece düşünüzde mi?

BEN: Evet. Sabaha karşı, yüzünü görmedim. Karanlıkta iki el ateş etti bana.

O: Kurtuldunuz demek... Ölmediniz.

BEN: Belki de öldüm. Farkında değilim. Ama buraya, karakola haber vermeye geldim.

O: Şikâyetçisiniz demek. Ben sizi suçlu sanmıştım.

BEN: Hayır suçlu değilim. Şikâyetçiyim.

(O bana ilgiyle bakıyordu.)

O: Demek ölmediniz?

BEN: Söyledim size bilmiyorum. Ölmüş de olabilirim. Her şey düşün içindeydi. Yarı karanlıkta. Hem söyleyin bana, bir insan öldüğünü nasıl anlayabilir? Ben daha öldüğünü anlamış olan bir kimseye hiç rastlamadım. Doğru değil mi bu söylediklerim?

O (Heyecanlanmıştı.): Haklısınız! İnsan öldüğünü bilemez. Ona bunu birinin söylemesi gerekir.

BEN: Hiç de söylemezler. Öyle değil mi? Hiç kimseye nedense bu söylenmez. "Sen öldün," denmez. "Öldü," denir.

(O durduğu yerde şöyle bir voltaladı.)

O: Size bir şey söyleyeyim.

BEN: Buyurun söyleyin.

O: Siz öldünüz. Dün gece.

(Elimde olmadan buz gibi bir ter bastı her yanıma. Oysa sanki biliyordum bunu.)

BEN: Nereden biliyorsunuz?

O: Çünkü sizi dün gece düşünüzde ben öldürdüm. İki el ateş ettim size. Yanınıza gelip baktığımda, artık yaşamıyordunuz.

BEN: Demek dün gece düşümde bana ateş eden sizdiniz. Öldüm demek.

O: Evet. Buraya teslim olmaya geldim.

BEN: Ne tuhaf şey. Ben de şikâyet gelmişim. Aynı karakola geliyoruz, ama çevrede kimsecikler yok. Ne sizi tutuklayacak, ne beni dinleyecek.

O: Sizinle konuştukça tedirgin oluyorum! Dün gece düşte içkiliydim. Elim silaha gitti.

BEN: Siz de onu seviyorsunuz değil mi?

O: Aysel mi? (Acı acı güldü.) Evet. Seviyorum.

BEN: Onun için öldürdünüz beni. Bir kıskançlık cinayeti. Acaba değer miydi?

O: Dün gece düşümde veya sizin düşünüzde sizi vurduğumda, aklım başımda değildi.

BEN: Niçin öldürdünüz beni?

O: Aysel gece sizinle birlikteymiş. Duydum. Haber verdiler. Gittim, buldum onu kaldığı yerde. Yatağından çıkarttım. Uyku mahmuruydu, iki tokat attım. Söyledi. Sizinle birlikte olduğunu söyledi.

BEN: Benim yerimi size Aysel söyledi demek...

O: Evet. Mahalleyi, oturduğunuz evi tarif etti. Arka kapıdan girdim içeriye.

BEN: Sesi duydum. Kapının açılışını... Ama göremedim sizi.

O: Aysel'le birlikteydiniz değil mi?

BEN: Bir gecelik. Bir daha da aramayacaktım onu. O istedi. *(Karanlıkta gözleri kinle parladı)*

O: Aysel... Hayatımı mahvetti. Beş yıldır bir balçığa saplanmış gibi saplandım ona. Çıkış yok.

BEN: Çok mu seviyorsun onu?

O: Umutsuzca. Baksana seni öldürdüm. Şimdi perişanım. Keşke Aysel'i vursaydım.

BEN: Değer mi? Değer mi Aysel'i öldürmeye. Vazgeç. Vazgeç artık ondan. Kurtulmaya bak.

O: Kurtulamıyorum. Tek sevdiğim kadın.

BEN: Ama Aysel'de sevgi yok ki. Aysel o anı yaşıyor. Sonra unutuyor. Yarar gelmez ondan sana. Sıyrıl. Zaman varken kurtul.

O: Ah, bir yapabilsem. İşte buraya kendi ayağımla teslim olmaya geldim. Ne kurtulması... Kendi kendimi zincirliyorum.

BEN: Ama polis yok. Kimse yok ki burada. Bomboş bir karakol. Düş gibi.

O *(Heyecanla)*: Dün geceki düşün devamı olmasın bu?

BEN: Bilemiyorum. Zaman olgumu yitirdim. Dün gece ikimizin de aynı düş içinde olduğumuz anlaşılıyor. Ama bugünü bilmem. Haklısın. Bu karakol da bir düşü anımsatıyor. İnsiz, cinsiz. Gene de ürkütücü.

O: Aysel bir düş olsa... Ondan kurtulsam. Derime yapışmış yağ gibi o. Çıkartamıyorum. Yıllardır...

BEN: Dinle beni. Bağışladım seni. Acı çekiyorsun. Hadi kaç git buradan. Şikâyetçi değilim artık. Evime gidiyorum.

O: Bırakma beni. İyi değilim. Yalnız bırakma.

BEN: Nasıl anlayabilirim ki; bir düşte mi veya gerçeğin içinde mi olduğumuzu?

O: Bilmiyorum. Hiçbir şey bilmiyorum. Başım ağrıyor.

BEN: Aysel gerçek ama.

O (Acıyla): Evet. Hem de çok gerçek.

BEN: Ama burada yok.

O (Umutsuzlukla seslendi): Aysel! Aysel!

BEN: Ses yok.

(Biraz bekledik)

BEN: Hadi gel. Çıkalım buradan. Polis yok. Aysel yok. Hiç kimse yok...

O: Adın ne?

BEN: Necip.

O: Benim adım da Necip. Ne tuhaf.

BEN: Garip tabii. Biliyor musun, gazetelere şöyle bir göz atım bu sabah. Hiç böyle bir cinayet haberi yoktu. İyice baktım.

O: Düşte işlenmiş bir cinayet.

BEN: Daha derin bir şey bu Necip. Cinayet değil sanki...

O: Ya ne?

BEN: İntihar mı?

O: Yani kendimi mi öldürmek istedim?

BEN: Karışık... Karmakarışık. Ama boş ver. Düşünme. Gel çıkalım bu karabasanın içinden.

O: Tamam. Çıkalım. Çıkabilirsek...

(Bir hamle yapıp el ele kendimizi dışarı attık. Karakol da bir düştü. Anlamıştık. Anlamıştı. Anlamıştım.)

BEN: Biliyor musun? Aysel'i unuttum bile.

O: Tuhaf. Bende de yavaş yavaş siliniyor sanki. Yüzü... Kırmızı ağzı... Saçları...

BEN: Gel. Ver elini. Titriyorsun. Gel, çorba içelim. Düşten çıkalım.

O: Karşılıksız aşk çok kötü.

BEN: Ağlama. Erkek adamsın. Hadi gidelim. Gel.

O: Tamam. Geliyorum.

BEN: Uyandır beni. Hadi uyandır.

O: Uyandırıyorum.

BEN: Sen de uyan. Silkeliyorum seni. Uyan.

O: Uyandım. Mahmurum biraz...

BEN: Yatağında doğruldum. Ter içinde kalmışım. Kalkıp bir su içtim. Ne tuhaf bir karabasandı. Aynaya baktım. Yaşıyordum. Kimseyi öldürmemiştim. Kimse beni öldürmemişti. Birden ferahladım.

(Telefon çaldı.)

BEN: Alo?

(Karşı taraftan)

AYSEL: Alo? Nasılsın?

BEN: Bir karabasan gördüm. Korkunçtu.

AYSEL: Yaa. İyi misin şimdi?

BEN: İyiyim.

AYSEL: Beni seviyor musun?

BEN: Hem de nasıl... Allah belânı versin!

AYSEL: O ne biçim lâf!

BEN: Öyle işte. Öylesine seviyorum.

AYSEL: İyi uyu.

BEN: Olur. Beni mahvediyorsun.

AYSEL (Kıkır kıkır güler): Demek seviyorsun... Sahi mi? (Telefonu kapattım.)*

* Kuş Kafesinde Tenor, *Can Yayınları*, 2. b., İstanbul 1991, ss. 99-104.

ŞEMSI BEY

12 Temmuz 1982 Pazartesi günü, tüm gün yollarda dolaştım; hava gerilimliydi o gün. Bir an tozlu bir sıcak bastırıyor, sonra birdenbire gökyüzü yağmur yüklü bulutlarla doluveriyordu.

Üstümde bollanmış kot pantolonum, sırtıma yapışmış uçuk mavi tişörtümle tüm gün dolandım tozlu sokaklarda. Yazacağım bir şeyi düşünüp duruyordum. Derken şimşekler çakmaya başladı, gökyüzü iyice karardı, rüzgâr saçımı birbirine kattı. Koşarak evime döndüm. Tam kapının zilini çalarken anlatamayacağım bir yağmur başladı, oracıkta sıırılsıklam oldum.

Tatile gidecektim, bir türlü gidemiyordum. Yengeç gibi yapışmıştım şu kente, o gün öğleden sonra bankadan para çekip evin aidatını da ödemem gerekiyordu. Nedense üşenmiş bankaya da gitmemiştim.

Ben tam bunları düşünürken, kapıyı on yıldır ev işlerinde bana yardım eden Elif Bacı açtı.

Elif Bacı'yı görür görmez öyle şaşırılmış olmalıyım ki, kapının eşiğinde kalakaldım.

On yıldır şalvarımsı uzun çiçekli donu, üzerinde kollu fanilas, başında geriye verev bağlanmış yemenisiyle bana kapıyı açan Elif Bacı'yı, üzerinde ipeğimsi bir kumaştan yapılmış beyaz farbelalı oda hizmetçisi giysisi, başında gene farbelalı, kolalı beyaz bir başlık, saçları arkaya düzenli bir topuz yapılmış görünce ağızım kurudu!

Elif Bacı endişeli ve de güçlü bir sesle:

“Hanımefendi geç kaldınız. Neredeydiniz? Beyefendi erken geldiler, meraktan deliye döndü, neyse şimdi balkonda viskisini içerken biraz yatıştı...” dedi.

Aptallaşmıştım.

Hangi Beyefendi? Evde viski de mi varmış? Neydi bu Elif Bacı'nın üzerindeki kılık?

O an ok gibi beynimden geçti tüm bunlar.

Yalnız yaşarım... Yazar dururum... Elif Bacı bana hep isimle hitap eder... Böyle bir giysisi olduğunu da hiç bilmiyordum.

Aslında önemli olan, “BEYEFENDİ” kimdi?

Şöyle bir toparlandım. Uyuz kedi gibi ıslanmıştım. Saçlarım deli bir ekin tarlası gibi dağılmıştı.

“Elif Bacı, nedir tüm bunlar? diye sordum.

O gene çok ciddi, telâşlı ve ölçülü hâli ile:

“Hanımefendi, Şemsi Bey’in toplantısı erken bitmiş. Geldi hemen sizi sordu. Ben de *coiffeur*’e gitmiş olabileceğinizi söyledim. Şemsi Bey, bu kadar geç kalmazdı...’ diye merak etti. İsviçre’den oğlunuz aradı. Şemsi Bey’le konuştular. Akşam misafir gelecekmış. Aşçıbaşı sizin çok sevdiğiniz yemekleri yaptı. Istakozlar geç geldi ama tazeymişler. Meyva salatasına acaba konyak konmasını ister miydiniz, istemez miydiniz... diye çok düşündük.

“...Ah hanımefendi ıslanmışsınız...

“Şemsi Bey arabayı *coiffeur*’e gönderdi gelir gelmez, ama şoföre bugün oraya gelmediğinizi söylemişler...Beyefendi çok merak ettiler sizi, çok..” dedi.

Yana çekilmiş yol veriyordu bana.

“Herhalde aşçıbaşı ile sonra konuşursunuz. Bu gece giyeceğiniz elbiseyi seçerseniz ben ütülerim hemen onu. Ah, işte Şemsi Bey duydu geldiğinizi geliyorlar... Ben uşağa haber vereyim de arka odaların kepenklerini kapatsın. Fırtına çıkıyor,” dedi.

Yan yan çekildi, gitti.

Sevgili okurum, işte şu an gerçek öyküye giriyorum. Az önce okuduğun, eğlenesin diye yazılmış çerezdi!

Dalıyorum öyküye ve senin için yeni bir başlığı atıyorum...

ARKADAŞIMSIN DEĞİL Mİ?

Gökyüzünün görünmediği bir sokakta, gece yarısını çoktan geçmiş bir zamanda, aşağıya doğru yürürken gördüm onu. Sidik kokulu duvarın dibinde, çakılmış gibi duruyordu. Onun da saçı sakalı birbirine karışmıştı, uğursuz görümlü bir yüzü, birbirine yakın gariban bakışlı gözleri vardı.

Benim üstüm başım kirliydi, korkuyordum ama, gene de boylu bosluydum.

Bıyığım vardı, alınıma düşen saçımı arkaya attım, ona şöyle bir baktım. Anladım ki cüce.

Onun üstü başı benimkinden beterdi. Cigarası ağzında kurumuştı; bu yalnız cüce, bu insiz cinsiz sokağın bir köşesinde ellerini önüne kavuşturmuş duruyor; sanki sokağın amonyaklı havasını hem ürterek hem sindirerek içine çekiyordu.

Görmüştü beni. Yan yan, olduğu yerden kıpırdamadan bakıyordu.

Hızla gittim yanına. Cebimdeki tornavidayı çıkarıp böğrüne dayayıverdim.

Gözlerini devirdi, soluğu kesildi bir an korkudan. Gözlerinin ta içine baktım, tornavidayı az daha bastırdım. Fısıldadım kulağına:

“Arkadaşımın değil mi, lan?”

O, dehşet içindeydi.

Yayvan, kulağıma hoş gelen, testi gibi bir sesle:

“Tabii arkadaşınım. Arkadaşınım, abi. Niçin kızdın da tornavida çektin? Has arkadaşınım ben senin,” dedi.

Tepeden bakıyordum ona. Bu gece yarısı cücesi benden de yalnızdı anlaşılan. Dudağında kurumuş cigarası ayaklarının dibine düşürmüştü.

İlkin azıcık çekip sonra gene böğrüne bastırdım tornavidayı:

“Adın ne senin?” diye sordum.

“Fazıl benim adım, ağabey,” dedi.

“Benim adım da Ercüment, anladın mı?” dedim. Tanıttım kendimi ona.

Fazıl:

“Ercüment Abi, çek şu tornavidayı,” diyordu.

Yeni baştan:

“Arkadaşımsın değil mi lan?” diye sordum.

“Kuşkun mu var, Ercüment Abi? Has arkadaşımın ben senin,” dedi.

Tornavidayı çektim böğründen, yan yana karayolda yürümeye başladık.

Uysaldı, kinci değildi; anlamıştım onu.

“Fazıl,” dedim.

“Efendim, Ercüment Abi,” dedi.

“Sen beni kaç yıldır tanıyorsun?” diye sordum.

“Bir an durdu. Tornavidayı yeni baştan meydana çıkartmıştım.

“Ben seni iyi tanıyorum Ercüment Abi,” dedi.

“Ne kadar iyi?” diye sordum.

Tornavidaya takılmıştı gözü.

“Çok iyi tanıyorum. Yani diyebilirim ki, yıllardır tanıyorum seni, Ercüment Abi.”

Cevabı hoşuma gitmişti.

“Kaç yaşındasın? diye sordum.

“Kırk varım,” dedi.

“Sen beni çocukluğumdan tanıyorsun, Fazıl,” dedim.

“Evet, ağabey, çocukluğumuz beraber geçti,” dedi.

Karayolda, iki gariban yürüyüp duruyorduk.

“Nerede geçti çocukluğumuz, Fazıl? diye sordum.

Bir an düşündü.

“İşte buralarda geçti, Ercüment Abi, Beyoğlu’nun arka sokaklarında,” dedi.

Birden tepem attı. İyi eğitmem gerekiyordu onu. Tornavidayı usulca sırtına dayadım. Ürperişini izledim.

“Bizim çocukluğumuz burada geçer mi? Erenköy’deki Miralay Ekrem Amca’mızın köşkünde geçti bizim çocukluğumuz; karıştırma bir daha Fazıl,” dedim.

Kan ter içindeydi.

“Bir seferlik şaşırdım abi. Bağışla. Nasıl unutturum Erenköy’deki köşkün bahçesini!” dedi...

Gözleri parlamıştı. Geçmiş görür gibi bir yerlere bakıyordu.

Isınıyordum ona yavaş yavaş. Ne desem çabucak kapıveriyordu. İşte, şu karayolda benim insanımdı o...

“Fazıl, biliyorsun senden tam üç yaş büyüğüm,” dedim.

“Evet, abi, tam üç yaş büyüksündür benden,” dedi.

“Şunun şurasında kaç paşazade kaldık ki...” dedim.

Büyülenmiş gibi kurduğum geçmişe bakıyor; başını sallıyordu.

“Fazıl,” dedim.

“Evet, abi?” dedi.

“Herhalde sünnet düğünümüz aklındadır... Miralay Ekrem Paşa köşkünde, eşine ender rastlanan zenginlikte bir sünnet düğünüydü,” dedim.

“Aklımda, aklımda ya, biliyorsun ben senden üç yaş küçüğüm... Sen daha iyi anımsarsın... Biraz anlat bana, Ercüment Abi. Ağaçlara takılı rengârenk ampuller hep aklımda... İlık bir geceydi,” dedi.

Benim de gözüm dalmıştı...

“Evet, Fazıl... İlık bir geceydi. Başımızda pullu takkelerimiz aynı karyolada yatıyorduk. Bahçenin bir köşesinde akasyanın altındaydı karyolamız... İşte sen oradan görüyordun ampullerle süslenmiş ağaçları... Kuklayı hatırlıyor musun?” diye sordum.

O ileriye bakıp durdu.

“Evet, kuklayı hatırlıyorum...İşin ilginç yanı bir de karagöz perdesi hatırlıyorum. Kukladan ayrı... Karagöz oynatmışlardı. Sen unutmadin değil mi, Ercüment Abi?” dedi.

Şöyle bir güldüm. Dökük dişlerimin arasından bir garip fısıltı çıkardım.

“Unutur muyum, Fazıl; sünnetimizdeki o eşsiz Karagöz oyununu nasıl unuturum!” dedim.

Bir süre sessiz, karayolda yan yana yürüdük.

“Sen annene düşkündün,” dedim.

“Gözlerini yere indirdi. Usul bir sesle:

“Evet. O yüzden evlenemedim,” dedi.

Şu gece yarısı yanımda yürüyen tıfıl cüceye basbayağı bir hayranlık duymaya başlamıştım.

“Evet, annen rahmetli Nedime Hanım’a düşkünlüğünden nişanlını bıraktın,” dedim.

“Evet, nişanlımı bıraktım. Ona her yaklaştığımda annemi görür gibi oluyordum çünkü,” dedi.

“Zavallı nişanlın Hamdiye! Nasıl âşıktı sana, Fazıl... Acıdan verem olup gitti. Odasında kan kustu bir sabah,” dedim.

“O birden eliyle gözlerini kapattı.

“Anlatma, anlatma, Ercüment Abi. Birden fena oldum... Birden yaşadım o sabahı... Hamdiye’nin yüzü bembeyazdı. Garip bir ecel teri döküyordu sanki... Nasıl sarılmıştı ellerime...Üstünde uçuk mavi sabah elbisesinin önü kan içinde kalmıştı...O kesik kesik öksürükleri...” dedi.

“Neyse, hatırlama şimdi, bak üzüldün,” dedim.

“Üzülmez olur muyum! Üzüldüm. Sen de üzülmüştün, Ercüment Abi. O öldüğünde ikimiz yanı başındaydık.” dedi.

“Ben de hiç evlenmedim, Fazıl,” dedim.

“Evet, sen sanatçıydın. Çok duyguluydun,” dedi o.

“Kemanım artık geride kaldı. Yıllardır görmedim onu.” dedim.

Karayolda sessiz yürüdük bir süre.

“Niçin evlenmedin ki, abi? diye sordu bana.

“Biliyorsun, Fazıl,” dedim

“Biliyorum,” dedi.

“Ben de seviyordum Hamdiye’yi,” dedim.

Önüne bakıyordu o. Devam ediyordum anlatmaya. Bu hiç yaşamadığım olaylar sanki yüzlerce yıl içimde bir yerlere sıkışmış, şimdi tortulu bir turşu suyu gibi yol bulmuş akıyordu bağrımdan dışarıya.

“Senden çok seviyordum onu... Ama o beni hiç görmezdi bile. Her gün köşkteki odama kapanır, saatlerce kemanımı çalardım. Ama Hamdiye duymazdı bile beni. Senden başkası yoktu onun için, Fazıl,” dedim.

O önüne bakıyordu.

“Sen yakışıklıydın, Fazıl... Bıyıklarını parlatırdın. Nişanlanmıştın onunla bir mayıs günü. Ben kemanımla yapayalnızdım,” dedim.

“Sen sanatçıydın, Ercüment Abi. İşine kapanıktın. Ama ne hoş-tun. Sarı benzin, kara saçların, tutkulu gözlerin vardı,” dedi Fazıl.

“İşte iki paşazade kaldık, Fazıl,” dedim.

“Evet,” dedi.

Yavaş yavaş sabah oluyordu.

Yollarda yürüyorduk. Bu ne idüğü belirsiz, boktan, nefesi kokan partal kılıklı cüce ve ben...

“Üşüdün mü, Fazıl? Sabah yeli çıktı,” dedim.

Değer veriyordum ona.

Olmayanı yaşıyordu benimle.

“Yok, üşümedim,” dedi.

“Biliyorsun, boğazın hassastır,” dedim.

“Biliyorum... Annem hep ıhlamur kaynatırdı bana,” dedi.

“Hamdiye’nin yakut renkli kadife, kışlık paltosunu hatırlıyor musun?” diye sordum ona.

“Hatırlıyorum... Madeni düğmeleri vardı. Hamdiye o zamanlar hastalanmamıştı henüz. Ne güzeldi teni... Gözleri kor gibi yanardı. Ayakları iskarpinlerinin içinde ufacıktı...Dantel, örme eldivenler giyerdi,” dedi.

Baktım söken sabah ışığında yanımdaki, daha önce hiç görmediğim garip cücenin yüzüne:

“Fazıl, söyle, sen de mi çok sevdin Hamdiye’yi?” diye sordum.

Kesin bir sesle:

“Hayır,” dedi, “Ne yazık ki, sevmedim ben onu... Belki de onun beni çok sevdiğini bildiğim için... Bilmiyorum... Eski olaylar bunlar, acep yaşadım mı diye sorarım kendime bazen,” dedi.

“Yaşadık Fazıl. Hepsini yaşadık... O görkemli sünnet düğününü, Miralay Ekrem Paşa köşkündeki ılık, yasemin kokulu yaz gecelerini, benim kemanımın sesini, Hamdiye’nin umutlarını ve acılarını hep yaşadık,” dedim.

“Evet,” dedi o.

Tornavidamı fırlattım, sabahın içine bir yere attım.

Bir sabahçı kahvesine gelmiştik. İki paşazade girdik içeriye.

Ayakçıya:

“Yeğenime ve bana birer demli çay ver,” dedim.

Geçmişim vardı.

Yalnız değildim. Sabahın ışıklarına bakıyordum. O düşünceliydi.

“Sen tırnaklarını yerdin değil mi, Ercüment Abi?” diye sordu.

Kara, uzun tırnaklarıma baktım.

“Evet, Fazıl,” dedim.

Çaylarımızı içerken birer sigara yaktık...*

* *Eski Gece Parçaları*, Adam Yayınları, İstanbul 1986, ss. 22-29.

MUTLU YUVALAR, SICAK YUVALAR

Bin dokuz yüz yetmiş bir yılının sonuna doğruydı. Halide adlı bir kız kurusunun öyküsüdür bu anlatacağım. Soylu ve yoksul bir ailenin tek kızıydı Halide. Yetimdi. Bir devlet dairesinde memurdu. Her gün daireye aynı yoldan gidip, aynı yoldan aynı saatlerde dönüyordu. Kaldırımdaki çatlaklara basmamaya dikkat ediyordu son zamanlarda. Kırkına merdiven dayamıştı. Kızıoğlankızdı. Azıcık sinir ve evham gelmişti üstüne. Kentin dip taraflarındaki bir yerdeki evinde, yaşlı anası ile tek başına oturuyordu. Anası, her akşamüstü pencereden Halide'nin yolunu gözleyip, tığ işleri yapıyordu. Anakız gül gibi idare edip gidiyorlardı. Ama bin dokuz yüz yetmiş bir yılında, özellikle bahar aylarında, Halide'nin çalıştığı devlet dairesinde çok, hem de pek çok evlenenler olmuştu. Elâlem nişan ya da nikâh halkasını birbirine gösterince, Halide'nin içine erkeklenmek, bir yuva kurmak hasreti düşmüştü. İşte bu hasretle yanıp kavruluyordu. Çayını içerken elleri titriyordu. Yoldaki çatlaklara ille de basmıyordu. Daireye girerken merdiven tirabzanının özel bir yerine, hiç kimsecikler görmeden şöyle bir dokunuvermeyi huy edinmişti. Eğer oraya şöyle bir dokunmazsa, o gün tüm işlerinin ters gideceğine inanıyordu. Allhtan kimsecikler bunların farkına varmıyordu.

Halide'nin perması uzamış kıtık saçları, verevimsi, üstü kalın, altı ince bacakları vardı. Yazı yazarken sıkça burnunu çekerti. Ayın belirli günlerinde ter kokusu keskinleşirdi.

Fena kız değildi ya, pek dikkati çekmiyordu. Yaşayıp duruyordu.

Gene bir akşamüstü, bin dokuz yüz yetmiş bir yılının sonuna doğru, kentte havanın iyice kirlendiği, akşamın çabucak oluverdiği bu saatte, Halide daireden çıkmış, evine dönüyordu. Sırtında hardal rengi paltosu vardı. Bu alaca karanlıkta, kaldırım taşlarına basmadan yürüyebilmek oldukça güç bir işti. Halide pekâlâ biliyordu bunu işte.

Yaşamak güçtü.

Derken kulağına uzaktan bir ses geldi. Köşede satıcının biri bir şey satıyordu. Simit miydi, kandil halkası mıydı, neydi...

Halide'nin canı istedi. Satıcıya doğru değiştirdi yolunu. Bilmediği çatlakların üstünden atlayıp, köşe başına gitti.

İlkin şöyle bir ses geldi kulağına:

"Sıcak halkalar..."

Taze halkalar..."

Yaklaşınca bir de baktı ki, adam tablasının üstünde, renkli kâğıtlara sarılmış, sarmalanmış çörek gibi bir şeyler satıyordu. Kandil simidi idi bunlar.

Kasketli bir satıcıydı. İşbilir bir duruşu vardı. Çok yaklaşınca Halide, adamın şöyle bağırdığını duydu:

"...Mutlu yuvalar

Sıcak yuvalar..."

Aman Tanrım, ne diyordu bu adam? Halide tam, mutlaka yanlış işitmişimdir, diye düşünüyordu ki, adam sıtma görmemiş sesi ile bir kez daha bağırdı:

"Haydi

Mutlu yuvalar

Sıcak yuvalar..."

Halide'yi görünce de ekledi.

"Ablacığım, seç bir paket. Ne çıkarsa kısmetine. Kısmet bu işte. Mutlu yuvalar satıyorum. Sıcacık yuvalar satıyorum. Seç bir tane, al götür evine," dedi.

İyice şaşırmıştı Halide. Bu ne biçim işti? Hava da iyice kararmıştı. Kasketli satıcının sesi çın çın ötüyordu sokakta.

"Al ablacığım, seç bir tane. Halka fiyatına yuva satıyorum. Mutlu yuvalar, sıcak yuvalar. Huzurlu yuvalar... Bu paketlerin her birinin içinde, her genç kızın düşlerinde yatan bir erkek var. Kör olayım boş paket yok. Hepsi dolu bunların. Taptaze, sımsıcak. Bir daha bulamazsın beni burada ablacığım. Seç bir tane. İçinde erkekli, huzurlu, mutlu bir yuva. Kısmetine seç bir paket."

Halide çevreye şöyle bir bakındı. Kimsecikler yoktu. Eflâtun kâğıda sarılmış, irice bir paketi seçti, adama bir paket halka parasını verdi. Hızlı hızlı yürüdü, evine gitti.

Halide eve yaklaşıkça, mor kâğıda sarılı paket sanki ağırlaşıkça ağırlaşıyordu. Kımıl kımıl bir şeyler oynuyordu paketin içinde. Bir hazırlık var gibiydi. Halide'nin yüreği o zamana kadar hiç bilmediği bir heyecanla duracak gibi oluyordu. İşte, kollarında bir yuva, kucağında bir adam taşıyordu.

Halide bu işin bilincine vardıkça, sımsıkı sarılıyordu pakete, iyice göğsüne bastırıyordu.

Eve geldi. Heyecandan soluk yanakları al al olmuştu, gözleri parlıyordu. Yaşlı anası, hemen güçlü bir önsezi ile anlayıverdi olağandışı bir şeyin olduğunu.

Zaten Halide, kopuk kopuk anlatmaya başlamıştı olayı. Heyecandan ve yürek çarpıntısından, bir türlü doğru dürüst anlatamıyordu. İhtiyar anacık da pek kavrayamıyordu bu paket, adam ve halka işini... En önemlisi, onun için, kızının, biricik Halide'sinin mutluluğu idi.

Sonunda,

"İnşallah mazbut, eli yüzü düzgün biridir evlâdım," dedi.

Paket masanın üstünde duruyordu. Artık daha fazla dayanacak güç kalmamıştı Halide'de. Titreyen elleri ile açıverdi paketi. Paketin içinde bağdaş kurmuş bir adam oturuyordu. Kâğıtlar açılınca doğruldu, masadan aşağıya, göçmen kilimine atlayıverdi. Eflâtun bir kravatu vardı.

"Of ayaklarım karıncalandı bağdaş kurup oturmaktan. Az kalsın havasızlıktan tıkanacaktım," dedi.

Halide büyülenmişti sanki. Gözlerini ayıramıyordu bu adamdan. İçinden,

"Tanrım, galiba sert erkek. Ne güzel!" diye düşündü. Yüreği titredi...

Adam,

"Adım Bilâl Tavuk," dedi. Halide'nin anasının elini öptü, Halide'nin de şöyle bıçkın bir biçimde elini sıktı. Parmaklarını azıcık elinin içinde tuttu. Sonra birden bıraktı. Halide neredeyse bayılacaktı. Hoş adamdı bu Bilâl Tavuk, basbayağı havalıydı. Halide'nin yakın çevresindeki ufak memur tipinden çok farklıydı bu adam.

Bilâl Tavuk cebini karıştırdı, bir nikâh halkası çıkardı. Işığa tuttu. Halka, yüz mumluk ampulün ışığında, küçük odacıkta bir güneş gibi parladı. Ana-kızın gözleri kamaştı.

Bilâl Tavuk, usta bir hareketle halkayı Halide'nin sol yüzük parmağına takıverdi.

“İşte Halide Tavuk oldun şimdi,” dedi.

Aman Tanrım, bu ne büyük olaydı. Derken anacık kendini toparladı. Ürkütmemeye çalışan, yumuşak bir sesle,

“Aman delikanlı evlâdım, böyle olur mu? Medenî nikâh olsun, Halidem beyaz gelinlik giysin,” dedi.

Bilâl Tavuk,

“Merak etme kaynanam, yarından tezi yok nikâh işlemlerine başlayacağım. Yüzüğü sembolik olarak taktım. Kıza el sürecek değilim nikâhtan önce. Bende dayı namusu vardır, hâşâ öyle şeye yanaşmam. Tamam mı? Siz hele çeyizi, gelinliği hazır edin, ben işlemleri tamamlarım,” dedi.

Şöyle bir geçirdi.

Bu erkekçe davranış, yaşlı anacığın da, Halide'nin de çok hoşlarına gitti.

“Aman bana bir yorgunluk kahvesi yapıverin,” dedi, Bilâl Tavuk. Ayakkabılarını çıkarıp sedire çöktü.

Halide fırladı, kendi elceğizi ile Bilâl'e köpüklü bir kahve yaptı. Götürdü, eğilerek verdi. Bilâl Tavuk, oturduğu yerden doğruldu kahveyi alırken. Şöyle, Halide'nin gözlerine bir bakış baktı ki... Aman Tanrım; kızcağız oracıkta eridi. Bilâl Tavuk, arada keyifli keyifli tavuk gibi gülüyordu. Keskin bakışları ile çevreyi inceliyordu bir yandan.

O gece, Bilâl Tavuk'u sofanın yanındaki odada yatırdılar. Halide heyecandan sabaha kadar uyuyamadı. Bilâl Tavuk'un derinden gelen, yer uğultusunu ya da bahar yağmurlarından önceki gök gürültüsünü anımsatan gür horultusu, tüm gece boyunca ufak evceğizi doldurdu. Ana-kıza derin bir güven duygusu verdi.

Ertesi sabah, ana-kız erkenden kalkıp, evi sessizce pırıl pırıl yaptılar.

Bilâl Tavuk, anlaşılan sabaha karşı yan dönmüştü. O güçlü horultu kesilmişti. İlk tasalanmıştı Halide. Acaba bu müthiş erkek kaçıp gitti mi gece diye...

Ama öğlene doğru Bilâl Tavuk çıktı odasından. Gözleri mahmurdu.

“Tıraş suyum nerede?” diye sordu.

Hemen maltızda ısıttılar.

Bilâl Tavuk tıraşını oldu, demli çayını yudumladı.

Halide ertesi gün daireye gittiğinde, arkadaşları fark ediverdiler yüzüğü. Personel müdürü imza defterinin başındaydı.

“Artık çikolatanızı yeriz,” diye gürlledi.

Halide arkadaşlarına nişanlandığını anlattı. Herkes toplanmış dinliyordu. Öbür daktilo kızlar, elişlerini, örgülerini bırakmışlardı. Hepsi Halide’nin odasına dolmuştu. Tebrik edip, her açıdan yüzüğe bakıyorlardı. Bazıları yerden eğilip, aşağıdan bakıyorlardı. Kimisi sandalye üstüne çıkmış yüzüğü üstten görmeye çalışıyorlardı.

Halide’nin çeyizi zaten hazırды. Anacığı sandıktan çıkarıp havalandırırды, havluları, çarşafıları... Yorgan, kırlentler, dantelli yatak örtüleri, yastık kılıfları, her şey hazırды. Gecelikler, iç çamaşırları, hamamtası, çift kese... Hepsi hazırды. Lavanta çiçeğı kokusu yayılmıştı eve. Halide değişmiş, başka insan olmuştu sanki. Daha dik, kendine güvenli yürüyordu. Yüzüne bir pembelik gelmişti.

Bilâl Tavuk, nikâh işlemlerini izliyordu. Her sabah saçlarına Nevzat briyantini sürüp, giyinip kuşanıp, parlatılmış pabuçlarını geçirip ayağına evden çıkıyordu.

Sonunda kâğıtları asıldı. Nikâh dairesinde, seçkin bir topluluk önünde nikâhları kıyıldı. Halide’nin gelinliği, gelin başı, her şey tamamdı.

Nikâh memuru,

“Ömür boyu... Aynı yatakta... Bir yastıkta... Hastâlanınca sürgü koymak...” filan gibi sözler etti.

Halide'nin tüm daire arkadaşları gelmişlerdi. Bu yoğun anlamlı sözleri can kulağı ile dinliyorlardı. Halide, gelin telinden koparıp veriyordu arkadaşlarına. Herkes, Bilâl Tavuk'a bakıp parmak ısırıyordu. Ne adam bulmuştu bu kız kurusu be! Olur iş değildi.

Halide ve Bilâl Tavuk, kentin iç kısmındaki ufak eve yerleştiler. İhtiyar ana arka odaya geçmişti. Bilâl Tavuk'a iyi kumaşlar almışlardı. Pahalı diken bir terziye gidip takım takım elbiseler, kruvaze ceketler, pantolonlar, otuz üç yaka gömlekler diktiriyordu kendine.

Belirli bir işi yoktu henüz. Sabahları geç kalkıyordu.

Halide gelinliğini, bir demet gelin telini, o mutlu gününde elinde tuttuğu yapma çiçek demetini kaldırmıştı dolabına. Gene her sabah erkenden kalkıp, aynı yollardan çalıştığı devlet dairesine gidiyordu. İlk uyanınca, hasret ve sevgi ile şöyle bir bakıyordu, yatakta yanında sabah uykusunu uyuyan Bilâl'ine.

Ne adamdı bu, ulu Tanrım... Ne güzel horluyordu. Şöyle, sabah ışığında, genellikle, ağzı yarı açık olurdu. Bazı günler, aydınlık bir sümüklüböcek izi gibi, kurumuş bir salyanın parıltısı kalın dudaklarını çevrelerdi. Ortası ayrıık dişleri görünürdü aralanmış ağzının içinden. Damatlık pijaması sırtında olurdu.

Ne adamdı, ya Tanrım...

Halide ona uzun uzun bakar, hiç gürültü yapmadan giyinir, hazırlanır, çıkardı evden. Bütün gün dairede daktilo yazarken hep aklında Bilâl Tavuk olurdu.

Bordroda adı da değişmişti. Artık, Halide Tavuk diye yazıyorlardı. Parasını öyle alıyordu.

Bilâl Tavuk kendisine göre birtakım fikirleri olan adamdı. Yani işliyordu besbelli kafası. Nevzat briyantini sürüp saçlarına, koşarak kahveye gidiyordu her öğlen vakti. Yeni dikilmiş giysileri hışır hışır ediyordu üstünde. Herkese çay söylüyordu ilk iş olarak. Kaynanası iyi harçlık veriyordu ona. Her sabah ceketinin cebine sıkıştırıyordu. Bilâl Tavuk farkına varmamış gibi yapıyordu. Ne yapabirdi başka. Gururlu bir mizacı vardı.

İyi bakılıyordu, kilo almıştı. En sevdiği şarkı,

“Ceviz oynamaya geldim odana” idi.

Demin de dediğim gibi, kendine göre birtakım fikirleri olan bir adamdı. Bütün gün kahvede oturup tartışıp duruyordu. Arada Halide’ye,

“Senin bilgin kısıtlı kalmış. Sen kendini pek yetiştirememişsin” gibi sözler ediyordu.

Halide ne yapacağını şaşıyordu bunlar duyunca. Boş zamanlarında fotoromanlara saldırıyor, bilgisini, kültürünü geliştirmeye çalışıyordu.

Bilâl Tavuk, geceleri artık hemen Halide’ye ardını dönüp uymaya başlamıştı. Bu da büyük bir üzüntü kaynağı oluyordu Halide için. Bir iki kez, “Bilâl, Bilâlcğim” diye fısıldıyor, fakat onun ürkek fısıltısını Bilâl’in gür horultusu bastırıyordu.

İhtiyar anacık, Halide’den önce farkına varmıştı işlerin pek düzgün gitmediğinin. Ne de olsa yılların tecrübesini taşıyordu belleğinde.

Bilâl Tavuk, ihtiyar anacığı da fazla ayak altında istemez olmuştu. Pek açık bir şey söylediği yoktu ama, genellikle sedirde ona sırtını dönüp oturuyor; bazı zaman, anacık odada iken gazetesini açıyor, kafasını hiç kaldırmıyor ya da birden çok yüksek sesle geçiriyordu.

Bilâl Tavuk geçirince, anacık hop diye yerinden fırlıyor, arka odaya gidiyordu. Bu, aralarında uygarca bir anlaşma idi sanki.

Çok üzgündü anacık, çok... Halide de gene eski, bakımsız haline dönüyordu yavaş yavaş.

Derken bir gün, bir Pazar günü, akşamüstü idi, kapı, üst üste çalındı. Halide koştu açtı. Tanıyamamıştı gelenleri. Şişman bir kadın, ardında daha gençten sayılabilecek iki kadın daha, iki de adam.

Öndeki kadın,

“Kızım, Bilâl Tavuk Bey’in evi burası mı? diye sordu.

Bilâl Tavuk, sesi duyunca fırladı sedirin üstünden,

“Hoş geldin anneciğim. Ablalarım, enişterim hoş geldiniz,” diye bağırdı. Gelenlerle sarmaş dolaş oldu. Aman kapıda bir hasret giderdiler, bir hasret giderdiler. Bilâl Tavuk, anası, ablaları ve enişterileri ile teker teker yekvücut oldu sanki. Birbirlerine çok bağlı bir aile oldukları hemen göze çarpıyordu. Bilâl Tavuk’un neşesi gelmişti. Gelenler ayakkabılarını çıkardılar. Koku müthişti. Bilâl herkesi tanıştırdı:

“Annem Müşerref Hanım, büyük ablam Kevser, küçük ablam Tuğba, büyük eniştem Ethem, küçük eniştem Eşref,” dedi.

Halide kaynanasının elini öptü. Görümcelerle sarmaş dolaş oldular. İri kıyım kadınlardı bunlar. Eniştereler zaten içeriye girmiş sedire oturmuşlardı.

Kahveler, çaylar sunuldu. Konuklar, yorgundular besbelli. Kaynana ve görümceler, Halide’yi ve evi gözden geçiriyorlardı. Bilâl Tavuk, enişterileri ile kahvede o sabah konuşulanları tartışıyordu.

Konukların yatakları yapıldı. Halide, Bilâl ve ihtiyar anacık yer yatağında yattılar.

Ethem ve Eşref enişterelerin horultuları Bilâl Tavuk’unkini de bastırarak güçteydi. Gece vakti, bu üç horultu birleşince, eşi görülmemiş bir ses birliği çıkmıştı ortaya.

O gece bütün kadınlar güven içinde uyudular.

Günler geçiyordu. Bilâl Tavuk’un ailesi ufak eve yerleşmişlerdi. Ethem Enişte, azıcık evhamlı adamdı. “Bünyem vagatonik. Yataktan birden kalkınca gözüm kararıyor. Bende sismografik tansiyon var. İleus ya’ da colosseus düşüklüğü mü var bende, nedir?” diyordu.

Kimse bir şey anlamıyordu bunlardan. “Santa Kruz hastalığı var bende,” diye de tutturdu bir sabah, karısı çatınca sustu.

Biraz da fitnece idi. Halide’ye bir iki kez, Bilâl’in karşı apartmanın yeni yetişme kızını perde arasından nasıl gözlediğini ayrıntılı ayrıntılı anlattı. Kızın giydiği çorabın rengine varıncaya kadar anlattı. Eh, bu kadarı da olmazdı. Halide sinir bunalımları geçirdi. Ağladı durdu.

Bunun üzerine kayınvalidesi çekti onu bir kenara, dedi ki:

“Bak kızım, çapkınlık erkekliğin şanıdır,” dedi.

Bu, büyük bir sözdü. Halide çok düşündü.

Eşref Enişte ise bambaşka bir tipti. Çok ince adamdı. Haltere düşkündü. Ayrıca dolabın kapağının iç kısmına, rahmetli Rudolph Valentino'nun bir resmini raptiyelemişti.

Akşamüstü işinden gelir,

“Adios Pampamia”

ya da,

“Maruzella”

ya da,

“Valensia”

gibi çok eski şarkıları düzgün bir ıslıkla çalardı. Hayatta pek anlaşılmamıştı besbelli...

Tam temelli yerleştikleri sanılıyordu ki, bir gün birdenbire geldikleri gibi gidiverdiler. Bilâl Tavuk ağlamaklı olmuştu. Evin içinde deli dana gibi dolanıyor, çoraplı ayakları ile göçmen kilimini eşeliyordu.

Halide'ye çatıyordu durmadan,

“İşte, ihtiyar anamı rahat ettiremedin. Ablalarımı çekemedin. Tedirgin oldular gittiler,” diyordu.

Halide ne diyeceğini bilemiyordu.

Ethem Enişte giderken dizbağını da unutmuştu işte.

Ailesi gittikten sonra Bilâl Tavuk evden iyice kopmuştu. Her sabah saçına Nevzat briyantini sürüp ok gibi kahveye koşuyordu. Akşamları çok geç geliyordu eve.

Halide ilkin pencerelerde bekledi onu. Sonradan baktı ki olacak gibi değil, o da yatıp hemen uyumaya alıştı.

Birbirlerine olan sevgileri iyice sönmüştü. Bilâl Tavuk Halide'yi bir iki kere de hırpaladı. Mutfak musluğunun başında tokatladı bir kez. Bir kez de döşüne kuvvetli bir tepik savurdu.

İhtiyar anacık üzüntüden yataklara düşmüştü. Halide daire arkadaşlarına yakınmaya başlamıştı.

“Kurtul kız,” diyorlardı. “At tekmeyi. Daha iyisini bulursun. Çekilir mi böyle hayırsız herif?”

İşte gene böyle bir günün sonunda, Halide, Bilâl Tavuk’u komşu kızını perde aralığından gözlerken yakaladı. Bilâl Tavuk, iskemlenin üstüne çıkmış öyle gözlüyordu. Halide birden odaya girince, denge-sini kaybedip yere düştü.

Büyük gürültü koptu,

Halide,

“Senden nefret ediyorum, asalak” diye bağırdı.

Bunun üzerine Bilâl Tavuk, Halide’nin üstüne yürüdü, ağzına iki tane çarptı.

“Allah belânızı versin. Sen karı mısın be. Yetti elinizden çektiğim. Soysuz vampirler. Siz adamı satın alıp, kanını emen cinstensiniz. Geberin,” dedi.

Vurdu kapıyı, gitti.

Bir daha gören olmadı Bilâl Tavuk’u.

Halide ilkin yüzüğünü çıkardı, sonra gene taktı, sonra gene çıkarttı. Bocalıyordu değişik duygular içinde. Ev bomboş ve sessiz kalmıştı. Halide, Bilâl Tavuk döner de, dolapta asılı takım elbiselerini, kravatlarını, poplin gömleklerini alır diye bekledi. Gelen olmadı.

Anacık tam yataklardan doğrulmuştu ki, yeni bir haber ana-kızı yeniden yere savurdu. Bilâl Tavuk’un gitmeden, ihtiyar anacığın Solfasol’daki ufak arsasını ipoteklediği meydana çıktı.

“Nasıl genel vekâletname verdik böyle adama,” diye ana-kız dövündüler.

Daire arkadaşları Halide’yi teselli ediyorlardı.

“Boş ver kız, kurtuldun. Bu kadarla geçmiş olsun. Biz zaten hiç beğenmemiştik onun bakışlarını. Daha iyisini bulursun. Adam kıtlığı mı var, Allah aşkına?” diyorlardı.

Halide ilkin ferahlamıştı. Sonradan içine bir burukluk, bir acı çöktü.

Ne yapmıştı ki adam? Pencereden kız gözlemişti. Ne olmuştu ya-nı? Arada iki cam, perde ve koca sokak vardı. Bundan ne çıkardı ki?

O arsa ise zaten ufacık bir şeydi.

Bilgili adamdı Bilâl Tavuk. Üstelik onun gibi güçlü horlayan adam da bir daha bulunmazdı.

Bu düşünceler kahrediyordu Halide'yi.

Gene her gün aynı yoldan kaldırımlardaki çatlaklara basmama-ya dikkat ederek daireye geliyordu. Artık gene kapıdaki o yere şöy-le bir dokunuveriyordu, kimsecikler görmeden...

Soğuk kış akşamları, gene aynı yoldan, kentin dip taraflarındaki evine dönüyordu.

Ne zaman bir seyyar satıcı, bir simitçi sesi duysa, yüreği hoplu-yor, o yana doğru gidiyordu.

“Umutlanıyordu gene rastlarım o “mutlu yuvalar, sıcak yuvalar” satan adama diye ya; anlaşılan o adam da hava kirliliği yüzünden başka bir kente gitmişti.

Çevrede buna benzer evlilik olayları çok duyuldu. Ama Bilâl Ta-vuk gibi, kandil halkası paketinden çıkan bir adama bir daha hiç rastlanmadı.

Bir tek Halide biliyordu bu işin heyecanını, korkunç güzelliğini ve sonsuz bayağılığını. Belki de tam bilincine hiç varamadı işin. Bu yüce olay onun ufacık yüreciğinde kapalı kaldı.*

Ankara, 6 Şubat 1977

SIFIRDAN

Günlerden pazardı.

Karşı komşunun çocuğu sabah sünnet olmuştu.

O sabah vakti yazmak için oturduğum romanıma kişiler arayıp duruyordum. Karşı komşudan gelen gürültülerle, pazar günü sokağının garip yalnızlığı ve de eskici sesleriyle kafam iyice karışmıştı.

Az önce de söylediğim gibi, yazmayı düşündüğüm romanıma birkaç esaslı baş kişi arıyordum. Bu kişilerin çok seçkin, yetenekli, gerekirse varlıklı, eline yüzüne bakılır cinsten, yüzümü kara çıkartmayacak, romanımı baştan sona kadar götürecek özellikleri kendilerinde toplamış kişiler olmasını istiyordum.

Kentin ortasındaki odamda, uzun uzun düşündüm. Kafamda belirli bir plan yoktu. Şöyle birkaç iyi, iç dünyası zengin kişiyi saptayıp, romanıma hemen başlayayım diyordum.

Bu sandığım kadar kolay iş değilmiş. Sıfırdan başlayacağım romanımın kişileri öyle istediğim gibi çarçabuk belirvermiyorlardı.

Aklıma günlük gazetelerden birine ilan vermek geldi. En çok satan gazetelerden birine, hemen şu aşağıdaki duyuruyu yazıp verdim:

DUYURU

Bir yazarın yeni romanı için sınavla kişiler alınacaktır. Sınava girecek adayların önkayıtlarını en geç ayın dokuzu pazartesine kadar yaptırmaları gerekmektedir. Adaylardan istenen belgeler: On adet vesikalık resim, Cumhuriyet Savcılığı'ndan iyi hal kâğıdı, varsa, herhangi bir okuldan, oranın öğrencisi olduklarına dair mühürlü kâğıt, muhtardan tasdikli nüfus kâğıdı sureti ve birer adet ikametgâh belgesi. Sınavlar için ön kayıt ücreti adam başı 100 liradır.

Sınav tarihi ayın onu, salı günüdür.

Romana giriş sınavı sabah saat 09.00 ve öğeden sonra 14.00'te olmak üzere iki grupta yazarın evinde ve arka bahçesinde yapılacaktır. Duyurulur.

Duyuruyu gazeteye verdiğimin ertesi günü başvurular peş peşe gelmeye başladı. Önkayıtları yaparken oldukça yoruludum. Romana girmek için başvuran kişi sayısı umduğumun çok üzerindeydi. Başarı oranının ne denli yüksek olacağını kestiremiyordum. Romanıma on kişi almayı düşünmüştüm. Başvuranların sayısı binin üzerindeydi. Sınav sorularını test usulüne göre hazırlamıştım. Ağırlık daha çok genel yetenek, Türkçe-dilbilgisi ve matematiğe verilmişti.

Eşim dostum yardım ediyorlardı bana. Bir arkadaş makbuz karşılığı paraları topluyor, bir diğeri fotoğrafları ve adayların belgelerini düzenleyerek onlara sınava giriş numarası veriyordu. Sınav günü için çalışma odamı, evimin diğer odalarını, arka bahçeyi, komşumun bahçesini ve yandaki arsayı hazırlamıştık. Dört-beş arkadaşım sınav gözcülüğünü üzerlerine almışlardı. Kasamda yüz bin lira toplanmıştı.

Sınav günü sabahı erkenden kalkmıştım. Gözcü arkadaşlar benim eve, arka bahçeye, komşumun bahçesine ve de yandaki arsaya dağılmışlardı. Sınava girecek olan adaylarda yalnızca bir adet silgi, yumuşak uçlu iki kurşun kalem ve bir de kalemtraş dışında hiçbir şey bulunmayacaktı.

Çok değişik kişiler vardı başvuranlar arasında. O sabah vakti erkenden, sınav öncesi, adayların bilgi formlarına şöyle bir göz atarken, romanıma girmek için çok sayıda dul kadının, birkaç emeklinin, liseden belgeli birtakım gençlerin, bir köleyle efendisinin, bir eski gemicinin, bir ölünün (kâğıtlarını yakın dostları hazırlayıp teslim etmişlerdi, sınava ağabeyi girecekti), bir kadın berberinin, güzel bir ses sanatçısının, eski akrabalarımın bazıların, çocukluğumun insanlarından birkaçının, bir bilardo salonundan dört arkadaşın, tiyatrocu bir-iki gencin, bir papazın, bir-iki gündelikçi kadının, bol miktarda kokonanın, fotoğrafından çok güzel olduğunu anladığım bir kiralık kızın ve de buna benzer daha pek çok kişinin başvurmuş olduğunu gördüm.

Sınava girerken kapıda karışıklık olmasın diye büyük özen göstermiştik. Sabahki sınav, saat tam 09.00'da başladı. Güneşli bir gündü, adaylara sınav sorularını dağıtmıştık; onlar soruları okuyup yanıtlarken sürekli evdeki bölümde, arka bahçede, komşunun bahçesinde ve yandaki bahçede dolaşarak romanıma kişi olacak bu insanları ilgiyle izliyordum.

Köleyle efendisi ilgimi çekmişlerdi. Bunlar değişik bir çift insan-dılar. Köle, köleliğini kabullenmişti, adam da efendiliğini. Adam, çok iyi giyimli bir beydi. Sirtında beyaz ipek gömlek, boynunda la-civert üzerine beyaz noktalı boyunbağı, iyi dikilmiş güvercin kanadı rengi takım elbisesi ve ayağında iyi parlatılmış pabuçları vardı.

Köle, saçını eski Yunan heykellerinin saçları gibi taramıştı. Üzerin-de renksiz bir tişört, ayağında mavisi uçmuş bir kot pantolon vardı. Deri sandaletlerinin içinden boğumlu ayakları gözüküyordu. Efen-disinin iskemlesini tuttu, onu şöyle bir oturtuktan sonra kendisi de yerine oturdu.

Sınav sakın geçiyordu. Bir ara komşumun bahçesinde gözcülük yapan arkadaşlarımdan biri yanıma geldi:

“Benim grupta zilzurna bir sarhoş var, içki şişesini de birlikte ge-tirmiş, kalem tutacak hali yok, hıçkırıp duruyor, sanki nara attı ata-cak gibi... Ne yapsak?” diye sordu.

“Aman, dedim, roman için sıkı bir tipe benziyor bu sarhoş; yani hiç mi yazamadı? İstersen biraz gözetiver onu, matematikten filan bir-iki yeri söyle. Zaten yapamazsa yapamaz.”

Bu arada benim çalışma odamdaki grupta sınava giren bir evde kalmış kızla güzel bacaklı kiralık kız arasında bir tartışma çıkmış. Haber verdiler, gittim.

Kız kurusu sinirden tir tir titriyordu. Kiralık kız bir sigara yakmıştı, bacak bacak üstüne atmış, kalemini bırakmıştı. Onun da kızgın ol-duğu besbelliydi. Arka sıradaki ölünün biraderi, kiralık kıza bakıp duruyordu. Öndeki harp okullu gençler de arkaya dönmüşlerdi.

“Ne var, ne oluyor burada?” diye sordum sertçe bir sesle.

Kız kurusu, kiralık kıızı göstererek:

“Hanım, matematikleri benden kopya çekiyor,” dedi.

Sarışın kiralık kız sigarasını söndürdü, saf bakışlı gözleriyle gözle-rimin tam içine baktı:

“Hiç öyle bir şey yapmadım. Hanım çok kuşkucu. Ben matema-tik işlemlerini çoktan bitirdim. Okçu Musa İlkokulu’ndanım. Bu iş-

lemleri ben de onun kadar bilirim, böyle işlemleri ve başkalarını...” dedi, yüzünü yan çevirdi.

Baktım iş kızışıyor.

“Hanımlar, rica ederim bu tür anlaşmazlıklar çıkartmayın. Sınav saatinden kaybediyorsunuz. Lütfen devam edin,” dedim.

Sabah ve öğleden sonraki sınavlar olaysız geçti sayılır. Sınavlar bittikten sonra adaylara kazananların adreslerine mektup yollanacağını, sonra onlarla bir görüşme yapıp seçilenlerin romanın içine hemen salınıvereceğini bildirdim.

Ön sıradan bir dul parmak kaldırdı:

“Buyurun,” dedim.

“Acaba, romanın adı ne olacak?” diye sordu.

“Sıfırdan,” dedim, “Sıfırdan” olacak romanın adı. Hepimiz sıfırdan başlamıyor muyuz?”

Dul aday teşekkür edip yerine oturdu.

Adaylar dağıldıktan sonra arkadaşlarla sigara izmaritlerini topladık, bir emekli sınav giriş kâğıdını sırasının üstünde unutmuştu, aldım katlayıp sakladım onu. Tüm sıraları kaldırdık, çevreye bir çekidüzen verdik. Ben, yazı odama kapanıp kâğıtları okumaya başladım.

Üstün adaylar bir bakışta belli oluveriyordu. Efendi ve kölesi çok iyi birer kâğıt vermişlerdi.

Tüm gece ve ertesi gün, sınav kâğıtlarını okuyup değerlendirdim. İstediğim not ortalamasını çok yüksek puan tutturarak beş kişi geçebilmişti. Bunlar, köle, efendisi, papaz, ölü ve de mesleğini bilmediğim bir kadındı.

Diğerleri çok düşük puan tutturabilmişlerdi, yedek bir liste çıkarmayı düşünmüyordum. Bana bu beş kişi tüm evrenleriyle birlikte romanım için yeterli gelmişti. Hemen ertesi gün adreslerine birer mektup yollayıp sınavı kazandıklarını bildirdim. Onları bir akşamüstü konuşmak için evime çağırdım.

Havanın kapalı olduğu bir akşamüstü, birer birer evime geldiler.

İlk gelen ölünün ağabeysiydi:

“Kardeşimin romanınıza gireceğine gerçekten çok sevindim,” dedi, “madem ki, romanınızın bir parçası olacak, eğer arzu ederseniz onun hakkında size bazı bilgiler verebilirim.”

“Buyurun, sevinirim,” dedim.

Ölünün ağabeysi bir sigara yaktı, dumanını üflledi:

“Romandaki adı ne olacak bilmem ama, kardeşimin adı İlhan’dı, dedi,” “İki yıl önce öldü. Olayın bir intihar ya da cinayet olup olmadığı tam anlaşılamadı. Beraber yaşadığı kadının evindeki odasında tabancayla vurulmuş olarak bulundu... Tabanca sağ elindeydi, besbelli intihar etmişti. Beraber yaşadığı kadın onun ölümünden sonra aklını yitirecek gibi oldu. İlhan’ın bildiğimiz kadarıyla kendini öldürmesi için bir sebep yoktu ortada. Her neyse otopsi raporuna olay intihar diye geçti.”

“O evi tarif edebilirim size efendim... Onu bulduğumuz odayı, evin bulunduğu sokağı...”

Ölünün ağabeysine:

“Durun,” dedim, “durun tarif etmeyin. Benim aklımda bazı şeyler var. Hatta kardeşinizin kişiliğini bile anlatmayın bana. O, romanımın en çok ilgi çeken kişilerinden biri olabilir. Onu ben yeni baştan kuracağım,” dedim.

Ölünün ağabeysi:

“Peki, nasıl isterseniz,” dedi.

Onu kapıya kadar geçirdim, vedalaştık, bahçe kapısından çıktı, gitti.

O giderken içeriye köleyle efendisinin girdiğini gördüm. Köle, bahçe kapısının önünde yana eğilerek efendisine yol verdi.

Köle ilerleyip bana doğru geldi, “Adım Cemil,” dedi, “bu da efendim Kemal Bey.”

İkisinin de elini sıktım. Kemal Bey, gene çok iyi giyimliydi. Eski ve soylu bir aileden olduğu belliydi. Tüm konuşmaları kölesi Cemil’e bırakmıştı. Cemil, saygılı bir sesle bilgi vermeye devam etti:

“Efendim ile ben birbirimizin ayrılmaz parçasıyız. Ben sanırım bilgi formundan da öğrenmiş olacağınız gibi, Kemal Bey’in kölesi-yim. Yaşamda ondan başka kimsem yok. Kemal Bey’in tüm çocuk-luğunu bilirim. O benim efendimdir. Onun da benden başka kimse-si yok. Ben köleliğimi bilirim, Kemal Bey de efendiliğini. İyi bir uyum içinde bunca yıl beraber yaşamımızı sürdürdük. Bizi birbiri-mize bağlayan sayısız anı var. Romana kabul edildiğimiz için ger-çekten çok sevindik,” dedi.

İkisini de kutladım, ellerini sıktım. Cemil önde, Kemal Bey arka-da, bahçe kapısından çıkıp gittiler.

Kadını merak ediyordum. O henüz görünürde yoktu. Uzaktan papazın geldiğini gördüm. Papazın konuşması kısa ve özdü:

“Sayın yazar,” dedi, “ben hem bir din adamıyım, hem de bir is-kambil papazıyım. Romana giriş sınavını kazandığıma sevindim. Cebimde bir deste iskambilim var, elli bir kağıt. Maça papazı eksik. Bilmem ki anlatabiliyor muyum?”

Anlamıştım onu.

Elini sıktım, vedalaştık. İşte o sırada kadın, bahçe kapısından içeriye girmişti. Kapalı gökyüzünde bir şimşek çaktı. Kadının gözle-rinin parlaklığını gördüm o an. Yaklaştı bana, yumuşak bir sesle:

“Adım Alev,” dedi, “herhangi bir işte çalışmıyorum. Romanınıza girebilmek ne büyük bir mutluluk.”

Romanımın kadın kişisini ilgiyle izliyordum. Çekici bir kadındı bu. Gözlerimin tam içine bakarak konuşuyordu, hoşuma giden eğri bir gülüşü vardı, kısa saçlıydı, yaşını tam kestiremiyordum ya, otuz beşten fazla değildi, ince bedeniyle karşımda durmuş, bana bakı-yor, kendini anlatıyordu:

“Bir roman kişisi olmak için yaşantım o kadar ilginç sayılmaz,” dedi, “Bir süre önce sevip beraber olduğum adamdan ayrıldım, ço-cuğum yok, yalnız yaşıyorum.”

Bunları anlatırken o deminki gülüşüyle gülüyor, bir yandan da yazı odamın içine şöyle bir bakıyordu. Hiç de heyecanlı bir hali yoktu. Hoşuma gitmişti. Sınavda tutturduğu puan kadınlar arasın-

daki en yüksek puandı. Değişik bir tipti bu kadın. Kutladım onu, elini sıktım, vedalaştık.

Diğer kişilerimle de anlaşıp olduğum gibi, ertesi sabah erkenden ‘Sıfırdan’ isimli romanıma başlayacaktık.

Sınavı kazanmış olan roman kişilerimle ön konuşmalarım bitmişti. Usulca gidip yazı masama oturdum. Gözüme yeni gelmiş, henüz açılmamış bir mektup ilişti. Oracıkta, kalemimin yanında duruyordu. Elime alıp baktım. Tanıyamadığım bir pul yapıştırılmıştı üstüne. Adıma yollanmış bir mektuptu bu.

Kenarından keserek zarfı açtım. Değişik bir el yazısı ile şunlar yazılıydı mektupta.

Buhara, Mayıs 898

Sayın Yazar,

Yeni romanınıza sınavla kişi aldığınızı işittim. Elimde olmayan nedenlerden ötürü sınavlara katılamadım.

Ben eski Buhara Veziri Faridüddin'im. Gençliğimde kendi yüzümden nefret ettim. Som altından yapılmış bir maskeyi yüzüme takarak bunu tam seksen dört yıl hiç çıkarmadım (870-954 yılları arasında). On yedi yaşımdan sonra yüzümü hizmetinde bulunduğum kral başta olmak üzere hiç kimse görmemiştir. Romanınıza katılmak istiyorum. Saygılarımla.

Faridüddin
Buhara Veziri
İmza-Mühür

Şu okuduğum mektup, beni hayret içinde bırakmıştı. Elimdeki kâğıt parçasının üstünde 853-954 yılları arasında Buhara kentinde, yüzündeki som altından maskeyi tam seksen dört yıl hiç çıkartmamış olan bir ölünün yazdığı mektup duruyordu.

Telefon çaldı. Nerede olduğumu unutmuşum, birden fırladım. “Alo” dedim. Derinden bir ses: “Alo, alo,” diyordu. Yeni baştan: “Alo, buyurun!” dedim. Karşı taraftan gelen ses güçlenip yakınlaşmıştı.

“Ben Faridüddin,” dedi. “Acaba mektubumu aldınız mı?”

Karşımdaki sesin güçlülüğü ve kararlılığı karşısında sanki biraz çekinmişim.

“Aldım mektubunuzu, aldım; şimdi okudum,” dedim.

Buhara Veziri Faridüddin; telefonun öteki ucundan aynı sesle sordu:

“Evet, ne zaman başlıyoruz romana?”

“Yarın sabah saat 11.30’da,” dedim.

Telefonun öteki ucundaki vezirin sesi:

“Tamam,” dedi, “yarın sabah 11.30’da orada olurum.”

Telefon kapanmıştı.

İşte romanıma kendi başına, sınava bile girmeden bir kişi daha katılmıştı.

O gece yatmadan önce, dişlerimi fırçalarken, başucumdaki lambayı söndürmeden önce ertesi sabah başlayacağım romanımı düşündüm. Tüm kişiler bir bir gözümün önünden geçtiler! O değişik kadın, eğri gülüşüyle gözümün önüne geliyordu... Beraber yaşadığı kadının evindeki odasında ölü bulunan İlhan, kara giysili papaz, mazlum görünüşü köle Cemil ve efendisi Kemal Bey, hepsi bir bir gözümün önünden gelip geçtiler. Ama, aklım, yazısını okuduğum ve telefonda sesini duyduğum Buhara Veziri Faridüddin’e takılmıştı en çok. Gözlerimi kapattım, yan dönüp uyudum.

Ertesi sabah, saat onda hazırlanmış, gelmelerini bekliyordum. Bir bir geldiler. Bahçemdeki salkım söğüdün altında onlara çay hazırlamış, oturmuş bekliyordum. İlk papaz geldi. Yere kadar uzun kara giysilerini giymişti. El sıkıştık; köşedeki bahçe iskemlesine oturdu:

“Ne güzel bir gün, değil mi?” dedi.

“Gerçekten öyle sayın peder,” dedim.

Bir bardak çay sundum ona. Köle Cemil ile efendisi Kemal Bey, bahçe çitinin ardından görünmüşlerdi. Kemal Bey, bu sabah her zamankinden daha güzel giyinmişti, saçları özenle arkaya taranmış-

tı, göğüs cebinde beyaz bir mendil vardı. İkisi de beni saygıyla selamladılar. Buyur ettim, oturdular. Onlara çaylarını koyarken, bir de baktım kadın gelmiş, arkamda duruyormuş. Burnuma gelen hoş bir parfüm kokusundan sezdim onun gelmiş olduğunu. Ardımı döndüm, sessizce gelmişti, sandalyenin birinin başında duruyordu.

“Hoş geldiniz,” dedim.

“Hoş bulduk,” dedi.

Biz çaylarımızı içiyorduk. Romanımın ölü iki kişisi için hazırlamış olduğum iskemleler boş kalmıştı.

O sabah vakti, salkım söğüdün altında toplanmış olan bu dört insana şakağından tabancayla vurularak ölen İlhan’ı ve yüzü altın maskeli Buhara Veziri Faridüddin’i anlattım. Büyük bir ilgiyle dinliyorlardı beni. Kadın, maskeli vezirle de, genç ölüyle de çok ilgilenmişti. Bana sorular soruyordu. Benim de henüz onları görmediğimi, onları en az onun kadar merak ettiğimi söyledim. İkinci çayını içiyordu, “İnanılmaz şey,” diyordu.

Köle Cemil’le efendisi Kemal Bey yan yana köşelerinde oturmuşlar, hayretle dinliyorlardı anlattıklarımı.

Papaz cebinden bir deste iskambil kâğıdını çıkartmış, şöyle bir karıştırıp duruyordu.

Bahçe yolunda bir çıtırtı duyduk, hepimiz o yana baktık.

Orta boylu ince yapılı, genç bir adam geliyordu. Ağabeyinin tarifiinden tanımıştım onu; ölü İlhan Bey’di bu. Sıkılğan sıkılğan kendini tanıttı, elimizi sıktı, koltuklardan birine oturdu. Cebinden paketini çıkarttı, ilkin bana, sonra tüm diğerlerine sigara tuttu; kadın onun gözlerinin içine bakarak bir sigara aldı; genç ölü cebinden çıkarttığı bir çakmakla kadının sigarasını yaktı; papaz sigara içmiyordu. Kemal Bey bir sigara almıştı, köle zarif bir hareketle eğilerek, efendisinin yanında sigara içmediğini belirtti.

Yalınayak başı kabak bir çocuk, soluk soluğa bahçe kapısından içeriye girdi. Koşmaktan ve heyecandan göğsü körük gibi inip kalıyor, heyecandan ağızındaki sözcükler birbirine karışıyordu.

“Vezir geliyor! Buhara Veziri Faridüddin geliyor, yol açın! diye seslendi.

Hepimiz olduğumuz yerde doğruluvermiştik.

Bahçe kapısının berisindeki çalılıkların oracıktan, bir hışırtı geldi kulağımıza. Birden, ğlen gūneřinin altında değişik bir parıltıyla gözümüz kamaştı. Eski Buhara Veziri Faridüddin, yüzünde som altından maskesi, yerleri süpüren uzun, mor giysisiyle dimdik, ağır adımlarla bahçe kapısından içeriye girmiş, bize doğru geliyordu. Altın maskenin parıltısı şaşırtmıştı bizi, ilkin hiçbir řey göremedik. Faridüddin yakınıma gelince, maskede incecik göz delikleri, dar ve karanlık bir ağız boşluğu, kolay soluk alabilmesi için geniş burun delikleri olduğunu gördük. Altın maske, çok ince çizgili, yakışıklı bir maskeydi. Bu altın maske yalnızca yüzünü değil, eski Buhara Veziri Faridüddin'in tüm başını kaplayan bir zırh başlığı gibiydi.

Bu görkemli görünüm karşısında hepimiz heyecanlanıp kalamıştık.

Buhara Veziri Faridüddin, kendini bize tanıtıp boş koltuğa oturdu.

Alev, gözlerini vezirden ayıramıyordu; kle Cemil ile efendisi Kemal Bey dimdik oturmuşlar, Buhara Veziri'ni baştan aşağıya süzüyorlardı: İlhan da etkilenmişti gördüğünden. İnce ve renksiz yüzünde ilk kez bir canlılık, bir pembelik görünüyordu. Papaz, elindeki bir deste iskambilini cüppesinin cebine koymuştu. ylece oturmuş, ellerini kuşağında kavuşturmuş, yeni gelen bu değişik kişiye süzüyordu.

Ben de şaşırıp kalmıştım. Bir an Faridüddin'e çay verip vermemeyi düşündüm. Acaba içebilir miydi ki...

Çok akıllı bir adamdı. Sanki bir anlık düşüncemi okuyuvermişti. Başını bana çevirerek,

“Ben ay almayayım, teşekkür ederim,” dedi.

İşte, romanımın kişileri olacak bunca ilginç insanı bir araya toplamıştım. Birbirleriyle tanışmışlar, bahçemde çay içiyor, havadan sudan konuşuyorlardı.

Roman kişileri arasına, bir telefon konuşması ve de ilginç bir mektupla girmeyi başarmış olan eski Buhara Veziri Faridüddin, güçlü kişiye ve değişik görünümüyle hepimizi bir anda etkileyivermişti.

Çok rahattı. Ankara'nın kışın hava kirliliği sorunundan, Sıhhiye'de kurulmuş olan ucuz giyim fuarından, başkente yeni atanan birkaç yabancı diplomattan söz ediyordu.

Anladım ki bu eski vezir her olayı büyük bir dikkatle izliyor, akılcı yorumlar yapıyordu.

Romanın kadın kişisi Alev besbelli âşık olmuştu bu güçlü adama. Faridüddin ne anlatırsa, gözünü ondan ayırmadan öylece dinliyordu.

İskambil papazıyla Kemal Bey de ekonomi üzerine bir tartışmaya girmişlerdi. Köle Cemil, efendisi Kemal Bey'in yanında uysal uysal oturuyordu.

O an fark ettim, ana konuya girmem gerekiyordu. Ortada yazılacak bir roman vardı, kişiler hazırldılar; onlara besbelli benim birtakım bilgiler vermem gerekiyordu.

Romanın baş kişisi kim olacaktı-Konu neydi? Ben romana girecek miydim?

İçime birden bir sıkıntı geldi. Garip bir ter bastı yüzümü. Kalkıp bir dolaştım.

Ne tuhaf, birden anlamıştım olayı.

Şu seçtiğim tüm kişiler, bunca uğraşla seçtiğim tüm bu insanlar, yazacağım bir romanın kahramanları değil, yazacağım bir öykünün kişileriydiler. Bir romanın tasarlanışının öyküsünün kişileriydiler bunlar... ~

Ter bastı her yanıma... Romanda yerlerini almak için bekleyen, sınavı başarıyla kazanmış olan bu kişilere, bu nasıl anlatılırdı?

"Sizler, bir romanın yazılışının hazırlığının öyküsünün kişilerisiniz.

"Öykü yazıldı bitti. Ortada roman filan yok. Roman böyle yazılmaz ki!

"Ben bile giremiyorum olayların içine... Hepiniz ayrı öyküler sürükleyerek gelmiş kişilersiniz. Kamera olsa, belki belgesel bir film çekilirdi, ama roman böyle olmaz ki!

"Bir yanlışlık yaptım. Aslında yanlışlık da sayılmaz. Bir öykü için oldu tüm bunlar. Öykü de bitti," nasıl derdim?

Bendeki tedirginliği sezmişlerdi. Hepsi bakıyorlardı bana.

Onlara karşı bir sorumluluk taşıyordum. Kalkın gidin, demek olmazdı. Ben nasıl ki bir yazarsam, onlar da aklı başında, güçlü kişilerdi.

Söyledim.

Her şeyi söyledim onlara.

“Bağışlayın,” dedim. “Paralar ve sınav için vermiş olduğunuz vesikalar geri verilecek. Ne yapayım, bir öykünün kişileri oldunuz işte. Roman filan yok. Böyle yazılmaz roman. Yanlış olur. Olayları yaşamadan yazamam üstelik. Neyse, zamanında farkına vardım,” dedim.

Tüm kişilerim şaşırıp kalmışlardı.

Köle Cemil ve efendisi Kemal Bey ayağa fırlamışlardı.

Kemal Bey, “Ciddi mi tüm bu söyledikleriniz? diye sordu.

“Evet, çok ciddi,” dedim.

Arkadan Alev, “Olamaz!” diye bağırdı.

Eski Buhara Veziri Faridüddin ayağa kalkmıştı. Yerleri süpüren mor giysisi ve altın maskesi içinde anlatılmaz bir görkemi vardı.

“Sayın yazar, bu roman ‘Yönetenlerin ve Yönetilenlerin’ romanı olsun. Siz bana bırakın idareyi,” dedi.

“Olamaz sayın vezir. Olamaz bu. Her şey bir öyküydü. Bitti. Demin bitti, efendim,” dedim.

Ölü İlhan, “Acaba ani bir paniğe mi kapıldınız? Böyle bir ekibi bir daha bulmak güçtür. İyice düşündünüz mü?” diye sordu.

“Düşündüm,” dedim. “Gerçekten elimde müthiş bir ekip var. Her bir şey yapılabilirdi. Ama ben yazamayacağım. Daha doğrusu öykü bitti,” dedim.

Faridüddin bir yandan dolanıyor, bir yandan da konuşuyordu.

“Pekiye bir öykü, bir roman kadar güçlü olabilir mi ki? Ben romanınızda çok şeyler yapmayı tasarlıyordum. Öyküde ne yapılacağını bile kestiremiyorum,” dedi.

Zor durumdaydım.

Üstelik öykünün bitmiş olduğunu da bir türlü anlatamıyordum onlara.

Papaz, “Anlayamıyorum, niçin bir roman olmasın şuracıkta? Ben ne romanlar okumuşumdur. Size ne oldu ki?” diye sordu.

“Olamaz, sayın peder,” dedim. “Olamaz. Bir romanın tasarlanışının öyküsü bu. İşte bu kadar. Çıkmaz bir şey bundan.”

O zaman, “Biz gidelim,” dediler. Faridüddin önden çıktı, ardından ötekiler...

Giderken aralarında roman konusunda tartıştıklarını duyuyordum.

Bir daha hiç göremeyecektim onları.

Kâğıdımın üstünden geçip gitmişlerdi.

Yapmak istediğimi anladılar mı, anlamadılar mı, hiç öğrenemeyeceğim.

Gittim, boş çay fincanlarını topladım, mutfağa götürdüm.

Sonra söğüt ağacının altına oturdum, kentin uzaktan gelen sesini dinlenmeye başladım.*

3 Kasım 1981

Yazarın Notu: Yıllar sonra, kitabı yeni basıya hazırlarken, öyküyü tekrar okuduğumda, ‘SIFIRDAN’ romanını aynı kişilerle yazmaya karar verdim.

N.E.

23 Ağustos 1989

* *Kız Öpme Kuyruğu*, Can Yayınları, 4. b., İstanbul 2005, ss. 52-67.

“SAHİPSİZ İNSAN”’DAN

“...Koştum, çocukluğumu geçirdiğim yerlere gittim. Vardım, Kasımpaşa sırtlarına gittim. Oraları da değişmiş, canım sıkıldı. Çeşmemeydanının oraya oturdum. Kasımpaşa’nın kendine özgü kokusu, zom diye geldi, doldurdu burnumu, ciğerlerimi.

Zaman da sabaha karşı. Gün yeri ağarıyor. Ben zamanı da ayarlayamamıştım. Zaten kolumdaki saat, her yarım saatte bir duruyor. İyice eskidi. Ama bağlanmışım ona bir kere, çıkaramıyorum kolumdan.

Birden bir hışırtı duydum ardımda. Döndüm baktım. Adamın biri dikilmiş, bana bakıyordu.

Kasımpaşa’dan, yirmi yıl öncesinden ilkokuldan filan bir tanıdık mı, diye bakıyorum, değil. Bir Recep vardı sınıfta. Çeşmemeydanlıydı. Çok bıçkın çocuktü. Acaba o mu ki, diye baktım. Değil. O da değil.

Kafama bir fikir geldi. Ne de olsa umut işte. Acaba benimki haberci mi yolladı ardımdan, nasılım filan diye sormak için, diye düşündüm.

Böyle adam pek yollamaz. Bu adam bir garip adam.

Adam konuştu. “Sen kimsin, bu saatte burada ne arıyorsun?” dedi.

Umutlarım suya düştü.

“Ben sahipsiz insanım. Çocukluğüm buralarda geçti. Özellikle bu Çeşmeydanını çok severim. İçim açılır burada. İşte bunun için kalktım geldim buraya. Ama zamansız gelmişim besbelli. Bugünlerde kafam et gibi. Özel nedenler var. Neyse, zamansız gelmişim. Gökteki yıldızlar parlıyor henüz,” dedim.

Adama bakıyorum. Üstü başı kirli. Yüzü yorgun, gözleri içine çökmüş. Elbisesinde koyu pas renkli lekeler var. Üstelik biraz da kokuyordu bu adam.

“Sen kimsin abi?” dedim.

Adam şöyle bir uzaklara baktı. Ufku geniş bir adam gibi baktı. Anlarım.

“Ben Kasımpaşa canavarıyım,” dedi.

Duymamıştım bu ismi. Yurtdışından yeni gelmiştim.

“Tanıyamadım,” dedim.

“Gazete okumuyor musun?” dedi, Kasımpaşa canavarı.

Alınmış gibiydi.

“Bugünlerde pek okumuyorum,” dedim.

Utanmıştım bilgisizliğimden.

“Gazetelerde adınız mı çıktı?” dedim.

“Gazete okumuyor musun?” dedi, Kasımpaşa canavarı.

“Ne yaparsınız?” diye sordum.

“Ben mi? Öldürürüm. Bir iki kişiyi öldürdüm.” dedi.

İlgilenmiştim.

O anlatıyordu. Bir cigara yakmıştı. Parmakları sapsarıydı. Tırnaklarının içi kahverengiydi. Ne adamdı bel!

“Ben de sahipsiz insanım,” dedi. Biraz durdu, düşündü.

“Üvey ana elinde büyümüşüm zaten. Karım kaçtı,” dedi. “Yani demincek senin ne demek istediğini anladım. Gazeteler yazdı beni. Bugünlerde çok kişi ölüyor. Çatışmalarda filan, ama benimkisi böyle değil. Ben başka türlü çalışıyorum. Yani benim türüm başka,” dedi Kasımpaşa canavarı.

Korku duymuyordum bu Kasımpaşa canavarını dinlerken. Onun içi doluydu besbelli. Anlatmak istiyordu.

Ben de bazı şeyleri düşündükçe, içimdeki değirmen taşına bir bıçak saplanıyordu sanki. Değirmen taşı sanki peynir gibi oluyordu o an. Şaşıyordum ben bu işe. İşte, acımı anlatıyorum sana, okurum.

İleriye bakacak bir şey bulamıyordum bir türlü. Büyük anam başka bir kentte, bir hastane yatağında yatıyordu. Azıcık fosilleşmişti. Gözleri çok yaşıyordu. Gözleri her şeyi görüyordu.

Upuzun geziden yeni dönmüştüm. Pasifiği aşan koca jumbo uçaklarının içinde, on saat, on bir saat sürekli uçmuştum. Ben uçarken, günler, saatler değişmişti. Özlem doluydu içim. Dayanılmaz bir özlem. Yazamıyorum işte bunları.

İleriye bakacak bir şeyim yoktu. Önümde Okmeydanı uzanıyordu. Oraya bile bakmıyordum. Niçin bakayım, ne halt var Okmeydanı'nda?

Yorulmuştum çok. Hep uçak motorlarının sesini duyuyordum kulağımda. Özlemin kursağıma takılmıştı. Anlarsın işte.

Neyse, şöyle bir Kasımpaşa sırtlarına baktım.

Kasımpaşa canavarı kulağını kaşıyordu.

“Egzama var, kulağımın içinde,” dedi.

“Zaten her şey de gelir beni bulur,” dedi.

“Bir pomat sürseniz geçer,” dedim.

“Boş ver,” dedi Kasımpaşa canavarı.

Adını merak ettim. Sordum.

“Adın ne senin, abi?” dedim.

Şöyle bir düşündü. Sanki azıcık tedirgin olmuştu.

“İşte, Kasımpaşa canavarı benim adım,” dedi.

“Yok canım, öyle demeyin, asıl adınızı söyleyin. Kasımpaşa canavarı pek iyi bir ad değil,” dedim.

“Bilmem ki söylesem mi adı mı?” Bilmiyorum. Kimse bilmiyor. Gazetelerde filan adım çıkmadı. Kim olduğumu, neyin nesi olduğumu bilen yok. ‘Kasımpaşa canavarı’ dediler. Benimsedim bu adı. Anlıyorsun ya, yerel bir canavarım. İşim gücüm Kasımpaşa’dadır benim. Neye benzediğimi de bilen yok. Sevişen çiftleri gözleyip, adamı öldürüp, kadının ırzına geçiyorum. Sonra onu da öldürüyorum işte. Başka ne yapabilirim?” dedi.

Düşündüm. Sonunda kadını da öldürmekten başka yapacak bir şey yoktu belki de. Kafam karışmıştı. Canım sıkılmıştı.

“Niye öldürüyorsun ki?” dedim.

“N'apayım? Tutamıyorum kendimi,” dedi. Küçük parmağı ile kulağının içini karıştırıp duruyordu.

“Şimdi herhangi bir gazeteyi alırsan, görürsün benden söz ettiğini. Anlatıp duruyorlar yaptıklarımı. Ama bu günlerde benimle ilgili haberler biraz tavsadı. Çok öğrenci öldürülüyor. Zaten sokaklar kan içinde. Benim yaptığım yetersiz kalıyor,” dedi.

Düşündü bir an da, ekleyiverdi.

“Adım Azmi,” dedi. Rahmetli anam koymuş. Ben doğmuşum, lohusa hummasından gitmiş,” dedi.

Güvenmişti bana. Ben de adımlı söyledim ona.

“Ben çok sahipsizim, güzel kardeşim,” dedi Azmi. Sesi acılıydı. Ut sesi gibi dolu dolu çıkıyordu. Çeşmemeydanının orta yerinde, kulağı egzamal, bu anasız herif de acı çekiyordu. Adam öldürüyordu. Bir şeyler yapıyordu.

Aynen ut sesi gibiydi sesi.

Saçı, sakalı birbirine karışmıştı, herhalde gece açıkta uyuyordu. Belki de gece dolanıyordu çevrede de, gündüz bir yerde uyuyordu.

“İçin nasıl kaldırıyor adam öldürmeyi Azmi?” dedim.

Alınmasını da istemiyorum. –Öldürmek ince konu.-

Oralı olmadı.

“Herkes öldürüyor,” dedi. “Ben plansız çalışıyorum. Yani biraz planlı, ama tam planlı değil. Senin bildiklerin gibi değil pek. Gece vakti dolanıp duruyorum buralarda. Sevişen, yan yana oturan bir çift görünce kanım kaynıyor nah içimde. Sonrasını anlarsın,” dedi.

Kulağını kaşıyıp ufuklara bakıyordu.

“İşte bugünlerde başka olaylar baskın çıktı, benimkiler gölgede kaldı,” dedi.

Anlaşılan izliyordu gazeteleri.

Gün ağarmıştı. Azmi'ye bir tedirginlik geldi. Çişi gelmiş gibi dolanıp duruyordu.

“Ben gideyim. Gündüz dolaşmam pek. Kılık kıyafetim iyi değil. Bir gören olursa ayıp olur. Gece gene gelirim,” dedi.

Elini sıktım. Azmi’den çok ağır bir koku geliyordu.

Giderken ardına baktı son bir kez.

“Gazeteleri oku,” dedi.

“Olur Azmi,” dedim.

Birden tutamadım kendimi, seslendim ardından.

“Artık öldürme be Azmi,” dedim.

“Ben bir-iki kişiyi öldürmüştüm ne olacak? Sen de çocuk gibisin,” dedi.

Uzaklaştı gitti.

Çeşmemeydanının orada biraz daha oturdum. Sonra kalktım. Üşümüşüm, ayaklarım uyuşmuş.

Çocukluğumun geçtiği yerlerde biraz dolaştım.

Bu Azmi akşama ne yapacaktı kim bilir? Onu düşündüm.

Köşebaşından bir gazete aldım. Biliyordum içindekileri. Azmi anlatmıştı. Katladım, cebime koydum.

Döşümdeki peynir gibi değirmen taşımla, Okmeydanı taraflarına gittim.

Kayboldum.*

Ankara, 28 Ocak 1977

* *Geceyi Tanıdım*, Can Yayınları, İstanbul 1991, ss. 96-102.

EK II

Nazlı Eray'da Kent

Eray'ın öykü ve romanlarında yolculuk ve kentlerin özel bir yeri vardır. Bazı kentler onun tutkuyla bağlı olduğu canlı varlıklar gibidir. Yaşadığı kent Ankara'yla ilişkisi, bir evlilik gibi, ayrılanamayan bir eş, uzatmalı bir sevgiliyle ilişki gibidir.¹ İzmir'e sevdalı, Sinop onun için bir rüya, gizemli bir şehir, Bodrum bir sığınak, İstanbul çocukluğu, anıları, eski unutulmayan bir aşk, New York sonsuz bir heyecan kaynağıdır. Dünyanın birçok yerine seyahat etmiş, şehirlerin bir ruhu olduğunu hissetmiş, onlarla kurduğu iletişimi okurlarına aktarmıştır. Nesneleri canlı kılma yeteneği, kentleri de soluk alıp veren canlılar hâline getirir. Bu kentler, anlatılarının kişileri olur.

Doğduğu büyüdüğü, ilk gençlik yıllarının İstanbul'u, on sekiz yaşlarındayken gelip yerleştiği ve bir daha ayrılamadığı Ankara, yaz tatillerini geçirdiği Bodrum dışında Türkiye'de en sevdiği kentler Sinop ve İzmir roman ve öykülerinde çok sık yer alan mekânlardır. Bunların dışında yaptığı gezilerde kaldığı şehirler bütün canlılıklarıyla bu kurmaca-anlatılara girerler. Şehirler canlıdır onun için. Onların bir ruhu, bir cinsiyeti, anıları, yalnızlıkları, özlemleri olduğunu hisseder.

Yeni Dünya'nın teknoloji harikası kentleri, New York, Chicago, Las Vegas; Avrupa başkentleri, Londra, Paris, Viyana, Berlin; gizemli Uzak Doğu kentleri, Pasifik Adaları, şehirlere olağanüstü duyarlı bu yazarın kaleminden değişik yaşantıları, kendilerine özgü hayatları, insanları, değişik renk ve soluklarıyla Türk romanına egzotizmi taşırlar.

Eski Gece Parçaları kitabında Eray, "Rio de Janeiro Üzerine Çeşitlemeler" bölümünde bu kentle ilgili duygularını, bu kenti nasıl alımladığını yazar. Nasıl anlatacaktır, bu kenti? Ankara'nın sokaklarında dolaşırken, henüz gidip gördüğü bu kenti büyüsünü yitirmeden nasıl anlatacağını düşünür. Sonra değişik bir fanteziyle, belleğinde kalan kentle ilgili izlenimlerini Rio gecelerinden birinde seyrettiği Dansöz Watusi'nin bacağına kentin yansıması olarak aktarır (s. 93-113). Aynı kitapta, "Her Zamanki Kent" adlı öyküsünde seyahat ettiği kentlerden bazılarını içine alan bir tür potpuri diyeceğimiz bir anlatı yaratır.

¹ Bkz. Nihayet Arslan, "Nazlı Eray'ın Ankara'sı", *Türkoloji Dergisi*, C. XVI, S. 2, Ankara 2003, ss. 65-77.

HER ZAMANKİ KENT

Gösteri bitmişti.

Salonu dolduran kalabalık usul usul dağılıyordu.

Yan kapıdan kulise girdim. Sihirbazın odasını aramaya başladım. Derme çatma bir kulisti gördüğüm... Duvarlar garip renklere boyanmıştı; bir helâ kokusu geliyordu burnuma.

Sihirbaz alışılmış bir gösteri sergilemişti. Bir kadını sandığa yatırıp ortadan testere ile ikiye bölmüş, şapkasından beyaz bir tavşan çıkartmış, cebinden çıkarttığı renkli mendiller arasından güvercinler uçurmuştu.

Bunlar yıllardır izlediğim ve gene de yıllardır beni etkileyen numaralardı.

Gösterinin ortasında, sihirbazla tanışıp konuşmaya karar vermiştim.

Birden gördüm onu. Elinde bir sigara, eski bir koltuğa oturmuş, ilgisiz bakışlarla çevreyi izliyordu. Çok yakından bakınca, hafifçe uzamış sakalı, yorgun gözleri, saten gömleğinin kol altlarında hareli ter izleri görülüyordu.

Yanına yaklaşıp kendimi tanıttım.

“Memnun oldum,” dedi.

Gözlerinde bir ilgi parlayıp sönmüş müydü? Yoksa bana mı öyle gelmişti...

“Sayın Sim Sala Bim,” diye başladım söze... “Gösterinizin başında yapamayacağınız hiçbir numara olmadığını söylediniz. Sözleriniz beni etkiledi... Kafamda kurduğum bir olayla ilgili olarak size danışmaya karar verdim. Acaba bana ayıracak yarım saatiniz var mı?” diye sordum.

Sihirbaz sigarasını söndürmüş bir yenisini yakmaya hazırlanıyordu.

“Buyurun, sizi dinliyorum,” dedi.

Yaktığı sigaradan bir nefes çekti.

“Zor bir şey var kafamda,” dedim. “Çok zor bir şey... Nereden başlayacağımı nasıl anlatacağımı bilemiyorum...” dedim.

“Bir sigara alır mıydınız?” diye sordu sihirbaz. Paketini uzattı bana. Paketten bir sigara alıp yaktım.

Kulisin koyu renkli duvarlarına şöyle bir göz gezdirdim.

“Sizden bir kent canlandırmanızı isteyeceğim,” dedim.

Sihirbaz şaşırmıştı.

“Nasıl bir kent?” diye sordu.

“Kendi başına, özgün bir kent...” dedim.

Sigarasından derin bir nefes çekmiş ilgiyle izliyordu beni.

“Nasıl bir kent?” diye sordu yeniden.

“Aslında kolay bir kent...” dedim. “Şöyle... Bu canlandıracağımız kentin bir kısmı New York olacak... Yani Manhattan’ın bir bölümü, 5. Cadde’nin bir kısmı, örneğin 57. Sokak’ın bazı ayrıntıları olabilir bu kentte... Ondan sonra bir kısmı Rio de Janeiro olacak... Ne bileyim ben... On iki metrelik İsa heykelinin bulunduğu, kente kuşbakışı bakan Concovado Tepesi olabilir... Avenue Brazil’in bir kısmını kullanabilirsiniz... Hadi Copacabana plaj şeridini boş ver-seniz bile, iç kısımlardan bazı kent görüntüleri, örneğin Botofogo Gölü’nün bir bölümünü alabilirsiniz... Sonra bu kentin bir diğer kısmı, St. Lucia olacak... Bu çok az bilinen Karaib Adası’nı kolayca canlandırabileceğinizi sanıyorum. Siyah dilencilerin yerlerde süründüğü ana caddeyi, postanenin önünü, terkedilmiş limanı ve basit bir hangardan oluşan havaalanını kolaylıkla oluşturabilirsiniz gibi geliyor bana...”

“Planladığım bu kentin bir başka bölümü de Ankara olacak... Sanırım bu çok kolay olur. Şöyle, Gazi Osmanpaşa sırtından bir giriş yapılabilir kente, bir çırpıda Demetevler’e uzanılabilir... Arada gece zamanı Cinnah Caddesi’ne gidiş gelişler olabilir...”

Sözümü bitirmiş, Sihirbaz’ın ne diyeceğini bekliyordum.

“Müthiş bir plan,” dedi.

Düşünüyordu.

“Niçin böyle bir kent istiyorsunuz?” diye sordu.

“Böyle bir kente ihtiyacım var...” dedim.

O gene düşünüyordu.

“Yani ne yapacaksınız böyle bir kent ile?” Tüm bunları kendinde barındıran bir kentte yaşamak mı istiyorsunuz?..” diye sordu.

“Yok...” dedim. “Yok... Yalnızca böyle bir kentin varlığını bir an için görmek, duyumsamak istemiştım...”

“Ama,” dedi Sihirbaz... “Böyle bir kenti meydana getirmek oldukça zor... Amerika’dan bir kenti alıp Ankara’ya monte etmek çok güç... Aynı şekilde, Rio de Janeiro’yu belki New York’a monte edebiliriz, ama St. Lucia’yı bu montaja eklemek hemen hemen olanaksız gibi... Sonra, Rio de Janeiro ile Ankara’nın montajını ilkin yapsak, New York’u bu olaya nasıl ekleyebiliriz... İlkin St. Lucia’dan başladık desek... Ankara’ya girişı nasıl yapacağız? Tüm bunları iyice konuşup tartışmak lazım,” dedi.

“Evet, biliyorum. Çok güç bir iş olduğunu size söylemişim...” dedim.

“Üstelik bana böyle bir kent pek gerekli değil gibi geliyor... Ama mademki siz istiyorsunuz...” dedi Sihirbaz. Ellerini kavuşturmuş, düşünüyordu.

“Dinleyin,” dedim. “Kent kafamda... İnanın tüm plan beynimde oluşmuş durumda. Belki boş sahneye kadar gelerseniz, bir kısmını canlandırabileceğiz olayın...”

“Hay hay, buyurun. Sahneye gidelim... Hiç sanmıyorum başa-rabileceğimizi ama bir denemekte yarar var...” dedi Sihirbaz.

Önde yürüyor, giderken birtakım ışıkları yakıyordu.

Beynimde bir uğultu vardı, içki içmiş gibiydim. Ya da ilkbahar güneşinde fazla kalmış gibi başım dönüyordu. Paytak paytak sihirbazın ardından yürüyordum, sıvaları dökülmüş duvarlara, elektrik kablolarına görmeyen gözlerle bakıyordum.

Sihirbaz sahne ışıkları olduğunu anladığım bir şaltire dokundu. Sahne ve boş salon aydınlandı. Kulisten sahneye adımımızı atmıştık ki sihirbaz:

“Durun,” diye usulca işaret etti bana. Olduğum yerde durmuş, çok uzaktan gelen siren seslerini dinliyordum.

Sihirbaz bana döndü.

“Bakın şu işe! İstedığınız kent kendi kendine başlamış... Değişik bir görünüm. Benim tanıdığım bir yöre değil... Neresi acaba?” diye sordu.

Heyecanla başımı uzatıp baktım. Birdenbire karşımda St. Lucia'yı gördüm. St. Lucia, orayı bir sabah zamanı, son bıraktığım gibiydi. Palmiyeler ve muz ağaçları, kavurucu sıcağın altında gene yemyeşildiler... Yollar tozluysa. Deniz öylece mavi ve kıpırtısız duruyordu.

Bir el gene boğazımı sıkmaya başlamıştı. Bir süre sonra bunun duyduğum aşırı heyecan olduğunu anlayabildim.

Sihirbaz yanımdaydı. Şaşkınlık içinde, bu dünyanın bir ucundaki, siyah kölelerle dolu eski İngiliz sömürgesine bakıyordu.

“St. Lucia... Batı Hint Adaları'ndan biri...” dedim.

O, “Anladım” der gibi başını salladı.

Bir iki adım atıp ana caddeye varmıştık. Dükkânlar henüz açılmamıştı. Çevrede kimseler görünmüyordu.

Uzaktan yaklaşan sesler, bağrışmalar duyduk.

“Bakın, bakın,” dedi Sihirbaz. Eli ile işaret ediyordu. “Bir kalabalık geliyor buraya doğru...”

Gösterdiği yana baktım; gerçekten yokuştan aşağı siyah bir kalabalık ilerliyordu. Biraz daha yaklaştıklarında ellerinde pankartlar taşıdıklarını gördüm.

“Bir gösteri yürüyüşü bu!” dedim.

Sıcaktan ter içinde kalmıştım. Üstümdeki tişört sırtıma yapışmıştı. Sihirbaz, parlak gün ışığının altında, yaşlı ve yorgun görünüyordu. Üstündeki saten gömlek koyu ter lekeleri içindeydi.

Mendilini çıkartıp boynunu kuruladı.

“Okuyabiliyor musunuz pankartlarda yazılı olanları?” diye sordu.

Gözlerimi kısıp dikkatle baktım.

“İNSAN HAKLARI... ÖZGÜRLÜK...” dedim.

Yürüyüş büyüyerek bize doğru geliyordu.

Kalabalıkta birden bir dalgalanma oldu. Bir silâh sesi duyduk.

Sihirbaz:

“Bakın, bakın! Polis dağıtmaya çalışıyor yürüyüşü...” diye bağırdı.

Sesler uğultu halini almıştı. Sihirbazla yana kaçtık... Polis kalabalığın üstüne ateş açmıştı. St. Lucia’nın ana caddesinde tam bir keşmekeş vardı. Korkuyla gerilere doğru koşmaya başladık.

Sihirbaz kolumu tutmuş sarsıyordu.

“Baksanıza, buraya bakın..” diyordu.

Dönüp gösterdiği yere baktığımda hayretler içinde kaldım. Dev gökdelenler birden soluğumu kestiler; anlaşılan bir sonbahar günü, Park Avenue tarafından, Beşinci Cadde’ye girmiştik. New York tüm görkemi ile çevremizi kuşatıvermişti.

Sihirbaz:

“Aman tanrım,” diye fısıldadı. İnanılır gibi değil... Biliyor musunuz, ilk kez görüyorum burayı... Ama anladım ki yeni dünyadayız. Şu dev binaların gölgesi üzerime düşüyor ya, heyecandan boğulacak gibi hissediyorum kendimi...Müthiş bir şey!.. New York’tayız...” dedi.

“Evet,” dedim. “New York’tayız”

İki yanımızdan akıp giden insan seline karışıp yukarılara St. Patrick Katedrali’nin oralara doğru yürümeye başladık.

Sihirbaz’ın gözü vitrinlere takılıyordu. Ben cebimden bir sigara çıkartmış, yakmıştım. Sanki dünyanın yüreğindeydik... Akıl almaz bir kalabalık, caddede, yukarıdan aşağıya, aşağıdan yukarıya akın akın gidip geliyordu. Gözlerimi kaldırıp gökdelenlerin arasından görünen gökyüzüne baktım. Dev bir uçak, bulutların arasından ileriye doğru süzülüyordu. Amerikan bayrakları binalardaki direklerde dalgalanıyor, köşebaşındaki bir dilencinin çaldığı müzik dalga dalga kulağıma geliyordu.

“Kuzum, Allah aşkına şu vitrine bakın...” diyordu yanıbaşımın Sihirbaz...

Lord and Taylor’un vitrinindeydi gözü...

Vitrinde eski zaman giysileri içinde bebekler dans ediyor; dört atın çektiği bir araba yol alıyor; bir başka yana lâpa lâpa kar yağıyor; bir kedi ile bir köpek, süslü giysiler içinde susta durmuş, dans ediyorlar; bembeyaz sakallı, kırmızı yanaklı, şiş burunlu bir Noel Baba, elindeki çingırağı sallıyordu...

“Tanrım, inanılır gibi değil,” diye mırıldanıyordu sihirbaz...

Birden yanımızdan ok gibi bir karaltı geçti. Sihirbaz elini beline götürdü. Bağırmaya başladı.

“Gitti, param gitti. Çarptılar beni! Cüzdan gitmiş!”

Yanımızdan ok gibi geçen karaltı, çoktan kalabalığın içinde yitip gitmişti.

“Boş ver,” dedim Sihirbaz’a. Yoğun kalabalığın içinde yolumuza devam ediyorduk.

Uzaktan bir siren sesi duyduk. Baktık polis yol açıyor... Sihirbaz:

“Bakın, bakın, yürüyüş burada da süregeliyor...” dedi.

Kalabalık yolun iki yanına toplanmıştı. Bir polis otosu yolu açıyordu. Ellerinde pankartlar, arkadan gelen yürüyüşçüleri gördük. Biz de yolun kenarına çekilmiş, polis otosunun önümüzden geçerek yol açmasını izliyorduk ki, saçlarım uçuşmaya başladı. Sihirbazın kolunu tuttum; eğilip bana baktı...

Usul usul havada yükselmeye başlamıştık, altımızda akıl almaz güzellikte, kuşbakışı, sisler içinde Rio de Janeiro belirmişti.

“Korkma,” dedim Sihirbaz’a... “Dev bir teleferikteyiz... İsa yontusunun bulunduğu Concovado Tepesi’ne çıkıyoruz...”

“Olacak iş değil,” diyordu Sihirbaz... Titreyen eliyle sigarasını yakmaya uğraşıyordu.

“Bak” dedim ona... “Şu altımızda görünen belki de dünyanın en tılsımlı görünümlerinden biri...Şu beyaz incecik kumsal şeridi ünlü Copacabana Plajı... Şurası yan liman... Şu ortalar kent merkezi olmalı... Baksana göl görünüyor buradan. Bak, şuraya bak... Aşağı sol yanda su üstünde gördüğün şu şerit dünyanın en uzun köprüsü...”

Teleferik bir bulutu içine girmişti. Bir bardak sulandırılmış rakının içinde yol alır gibiydik

Birden sarsıldık. Teleferik yere değmişti. Otomatik kapı açıldı.

“Atla,” dedim Sihirbaz’a. “Çabuk atla, geldik...”

Dev İsa yontusunun ayakları dibindeki hediyelik eşya satan dükânın önündeydik. Sihirbaz eğilmiş, taştan yapılmış küçük hayvancıklara, yunuslara, kaplumbağalara, tavşanlara bakıyordu.

Çok yüksekteydik. Hava serindi.

“Olağanüstü bir manzara! Ne demiştiniz buranın adı?” diye sordu Sihirbaz.

“Concovado buranın yerel adı,” dedim.

Bir grup turist, İsa yontusunun ayaklarına çıkan merdivenlere oturmuşlardı.

Demir parmaklıklara dayanmış, aşağıda boylu boyunca uzanan Rio de Janeiro’yu seyreliyorduk...

“Ne dersiniz...” dedi Sihirbaz. “Burası çok güzel... Belki New York’tan bile çekici... Bu görünüm, bu puslu hava büyüledi beni. Aşağıya nasıl ineceğiz, biliyor musunuz?”

“Teleferikle ineriz... Birazdan boş teleferik gelir, şuraya yansır...” dedim.

İsa yontusunun dört bir yanını dolaşiyor, gördüğümden beri hiç unutmadığım bu manzaraya bir kez daha bakabilmenin sevincini yaşıyordum. Yan taraftan Sihirbaz’ın sesini duydum.

“Gördüm, teleferik geliyor...” diye sesleniyordu.

Az sonra, teleferiğin içine binmiş, usul usul kayarak aşağı doğru iniyorduk.

İkimiz de birer sigara yakmış, bulutların arasından kenti yakalamaya çalışıyorduk.

Otomatik kapı açılınca dışarıya çıktık.

Sağa sola bakındım. Rio’nun ne tarafta olduğunu kestirmeye çalışıyordum.

Hava ısınmıştı. Çevrede rasgele palmyeler, muz ağaçları vardı. Besbelli çöplüğe çok yakın bir yerdeydik, çöp kokusu dolmuştu burnumuza.

Sonra anladık. Bir kez daha St. Lucia’daydık.

Saatime baktım. 5.30'du. Anlaşılan rasgele bir akşamüstüydü. Bu ufak Karaib Adası'na yeni baştan dönmüştük.

Yollar boşalmıştı. Görünürde kimseler yoktu. Sıcak bunaltıcıydı.

Yürüyüşçüler ne oldular acaba?" diye sordum Sihirbaz'a.

"Polis ateş açınca, yaralananlar olmuştur. Yürüyüş polisçe dağıtılmış besbelli..." dedi.

Gerçekten tam o anda, usul usul yolun başından bize doğru gelmekte olan polis cipini gördük. Cip yolda bir aşağı bir yukarı dolanıp duruyordu. İçinde iki siyah polis oturuyor; sarımtırak gözaklarını devirerek bize bakıyorlardı.

Ana yoldaydık. Gidecek hiçbir yer, yapacak hiçbir şey yoktu...

"Şu gördüğümüz yerler birbirinden ne denli ayrı dünyalar..." diyordu Sihirbaz.

"Bu adada yapay cennetler var..." dedim Sihirbaz'a. Görmek ister miydin?" Gerçekle hiçbir bağlantısı olmayan İngiliz otelleri; geceleri şov'lara çıkan limbo kralları; dünyanın en güzel, en zengin açık büfeleri bu adada bulunabiliyor..."

"Ciddi misiniz? diye sordu Sihirbaz. İnanmamış gibiydi.

Yolun kenarında bekleyen boş bir arabayı çevirdim. Girdik içine.

"Cunard Le Toc Oteli'ne dedim.

"İnanılır şey değil..." diye mırıldanıyordu Sihirbaz, oturduğu yerden.

Bir süre sonra araba durdu. Ceplerimizi karıştırdık. Bir iki Amerikan doları çıktı benden. Şoföre verdim. Bizi selamlayıp kapıyı açtı.

Sihirbazla birlikte indik arabadan.

İnsan sesleri kulağımızı doldurdu. Yer çamurdu. Arabadan inince çamura basmıştım. Bir pazar yerinin tam ortasına inmiştik. Dört bir yanımızda, marullar, şalgamlar, kara turplar, havuçlar diziliydi. Az ötede yığın yığın portakallar ve henüz olgunlaşmamış Alanya marulları gördüm.

Ankara, Demetevler'in pazar yerindeydik. Kulağımın dibinde bir pazarcı bar bar bağırıyordu: "Marul ister misin, ablacığım! Yeni geldi bunlar, yeni!"

Besbelli ilkbahara yakın bir zamandaydık. Hava serinceydi. Tepemizde yoğun yağmur bulutları ile kararmış, nemli bir gökyüzü uzanıyordu.

Pazarın içinden çıkıp yola inmiştik.

Demetevler’de, değişik, karmakarışık bir kalabalık vardı. Uzak-tan, blok apartmanların arasından bir an için güneş çıkmıştı.

Yanımızdan Yenimahalle minibüsleri geçiyordu.

“Bu tarafları hiç bilmem,” dedim Sihirbaz’a. “En iyisi bir otobüse binelim de, Ulus’a ya da Kızılay’a çıkalım...”

“Tamam,” dedi o.

Yürüye yürüye otobüs durağına varmıştık. Bulduğumuz ilk boş otobüse atladık. Kızılay’a gidiyorduk.

Sihirbaz, yanımızda oturan öğrencilerden iki tane bilet satın almıştı. Biletleri kutuya atmış, arkamıza dayanmış, yağmur sonrası yolları izliyorduk...

Kızılay’a varmadan trafik tıkanı. Korna sesleri kulağımıza doldu. Hava hava yavaş yavaş kararıyordu.

Oturduğumuz yerde bir süre bekledik. Trafiğin açılacağı yoktu.

“İnelim,” dedim Sihirbaz’a. “Sıkıldım otobüsün içinde... İnelim, biraz yürürüz.

Şoför düğmeye bastı. Ön kapı açıldı. Sihirbazla otobüsten indik.

İner inmez içimi bir boğuntu, anlatamayacağım bir hüznün, derin bir çaresizlik kaplamıştı.

İndiğimiz yer, Ankara’daki evimin çalışma odasıydı. Çevreye bir göz gezdirdim, duvarlardaki resimler, raflardaki kitaplar, sandalyeler, koltuklar, her bir şey yerli yerindeydi. Duvardaki Brezilya, Afrika, Karaib ve Hawaii, Çin ve Japon maskaları dik dik bakıyorlardı.” ...*

(Öykünün bir bölümü alınmıştır.)

* *Eski Gece Parçaları*, Adam Yayınları, İstanbul 1986, ss. 136-144.

Kaynakça

I. Nazlı Eray'ın Yapıtları

A. Öykü Kitapları

- Eray, Nazlı, *Ah Bayım Ah*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1976.
- , *Geceyi Tanıdım*, Ada Yayınları, İstanbul 1980; Can Yayınları, İstanbul 1991.
- , *Kız Öpme Kuyruğu*, Ada Yayınları, İstanbul 1982; Can Yayınları, 3. b., İstanbul 1994.
- , *Hazır Dünya*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1984.
- , *Eski Gece Parçaları*, Adam Yayınları, İstanbul 1986.
- , *Kuş Kafesindeki Tenor*, Can Yayınları, İstanbul 1991; 2. b., 1996.
- , *Yoldan Geçen Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul 1987; 3. b., 1993.
- , *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, Can Yayınları, İstanbul, 1. b. ve 2. b., 1989.
- , *Kapıyı Vurmadan Gir*, Kapital Yayınları, İstanbul 2004.

B. Romanları

- Eray, Nazlı, *Pasifik Günleri*, Can Yayınları, İstanbul 1981; 3. b., 1998.
- , *Orphée*, Kaynak Yayınları, İstanbul 1983.
- , *Deniz Kenarında Pazartesi*, Kaynak Yayınları, Ankara 1984.
- , *Arzu Sapağında İnecek Var*, Can Yayınları, İstanbul 1989.
- , *Ay Falcısı*, Can Yayınları, İstanbul 1992.
- , *Uyku İstasyonu*, Can Yayınları, İstanbul 1994.
- , *Âşık Papağan Barı*, Can Yayınları, İstanbul 1995; 3. b., 1998.
- , *İmparator Çay Bahçesi*, Can Yayınları, İstanbul, 1. b. ve 3. b., 1997.
- , *Örümceğin Kitabı*, Can Yayınları, İstanbul 1998.

- , *Elyazması Rüya*lar, Can Yayınları, İstanbul 1999.
- , *Ayışığı Sofrası*, Can Yayınları, İstanbul 2000.
- , *Aşkı Giyinen Adam*, Can Yayınları, İstanbul, 1. b. ve 2. b., 2001.
- , *Sis Kelebekleri*, Can Yayınları, İstanbul 2003.
- , *Beyoğlu'nda Gezersin*, Can Yayınları, İstanbul 2005.
- , *Farklı Rüya*lar Sokağı, Merkez Kitaplar Yayınları, İstanbul 2007.

Diğer kitapları:

- Eray, Nazlı, *Düş İşleri Bülteni*, Ümit Yayınları, İstanbul 1994.
- , *Ekmek Arası Rüya*, Can Yayınları, İstanbul 2006.

II. Yararlanılan Kaynaklar

- Akatlı, Füsün, *Bir Pencereden* “Nazlı Eray”, Adam Yayınları, İstanbul 1982.
- Batur, Enis, “Geleceği Elinden Alınan Adamın Geçmişi de Elinden Alınacak Diye Korkuyorduk”, (Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, “Ön-söz”, İletişim Yayınları, İstanbul 1984.)
- Baudrillard, Jean, *Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliceçaylı - Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1997.
- Beckett, Samuel, *Proust*, Çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul 1999.
- Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1994.
- Benjamin, Walter, *Son Bakışta Aşk*, Çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 2. b., İstanbul 1995.
- Castex, P.-G., *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Librairie José Corti, 7. è., Paris 1987.
- Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul 2004.
- Emre, İsmet, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, Ankara 2004.

Foucault, Michel, *Dits et Ecrits*, Gallimard, Paris 1964.

Freud, Sigmund, *Düşlerin Yorumu I*, Çev. Emre Kapkın, 3. b., Payel Yayınları, İstanbul 2001.

—, *Düşlerin Yorumu II*, Çev. Emre Kapkın, 2. b., Payel Yayınları, İstanbul 1996.

—, *L'inquiétante étrangeté et Autres Essais*, Gallimard, Paris 1985.

—, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Çev. Kâmuran Şipal, Bozak Yayınları, İstanbul 1979.

Fromm, Erich, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, Arıtan Yayınevi, İstanbul 1990.

Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul 2001.

Jaccard, Pierre, *L'Inconscient, Le Rêves, Les Complexes*, Editions Payot, Paris 1973.

Jung, Carl Gustav, *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*, Çev. Engin Büyükinâl, Say Yayınları, 4. b., İstanbul 1997.

—, *Analitik Psikolojinin Temel İlkeleri*, Cem Yayınevi, Çev. Kâmuran Şipal, 2. b., İstanbul 2000.

Jung, C. G. - Kerényi, Ch., *Introduction à L'Essence de la Mythologie*, Editions Payot, Paris 1974.

Kafka, Franz, *Değişim*, Çev. Kâmuran Şipal, 4. b., Cem Yayınevi, İstanbul 1996.

Kohut, Heinz, *Kendiliğin Çözümlemesi*, Metis Yayınları, İstanbul 1996.

—, *Kendiliğin Yeniden Yapılanması*, Metis Yayınları, İstanbul 1998.

Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, Paris 1992.

Marquez, Gabriel Garcia, *Yüzyıllık Yalnızlık*, Sander Yayınları, 2. b., İstanbul 1981.

Meller, Denis, *La Littérature Fantastique*, Seuil, Paris 2000.

- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.
- Nasio, J.-D., *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*, Çev. Özge Erşen - Murat Erşen, İmge Kitabevi, İstanbul 2007.
- Nerval, Gerard de, *Aurélia*, Œuvres Complètes, Gallimard, Paris 1986.
- Paz, Octavio, *Şiir nedir? Yay ve Lir*, Çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Era Yayıncılık, İstanbul 1995.
- Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi*, Çev. M. Rifat - S. Rifat, BFS Yayınları, İstanbul 1985. (V. Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris 1970).
- Saint-Exupéry, A. de, *Küçük Prens*, Çev. Fahrettin Arslan, Hece Yayınları, Ankara 2004.
- Sartre, Jean-Paul, *Critiques littéraires, Situations I*, Gallimard, Paris 1947.
- Schneider, Marcel, *La Littérature Fantastiques en France*, Fayard, Paris 1964.
- Steinmetz, Jean-Luc, *Fantastik Edebiyat*, Çev. Hasan Fehmi Nemli, Dost Yayınları, Ankara 2006. (Jean-Luc Steinmetz, *La Littérature fantastique*, PUF, Paris 1990.)
- Şenkon, Atila, *Bütün Düşler Nazlı'dır*, Can Yayınları, İstanbul 1998.
- Terbaşı, Özden "Kendilik Psikolojisi Kuramına Göre Kendilik Bozuklukları: Bir Olgu Sunumu", *Türk Psikiyatri Dergisi*, S. 15(1), 2004.
- Todorov, Tzvetan, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 1999.
- Tritter, Valérie, *Le Fantastique*, Ellipses, Paris 2001.
- Tura, Saffet Murat, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Kanat Kitap, 3. b., İstanbul 2005.
- Vax, Louis, *L'Art et Littérature fantastiques*, PUF, Paris 1970.
- , *Les Chefs-d'Œuvre de la Littérature fantastique*, PUF, Paris 1979.

III. Tezler ve İnternet Siteleri

Balık, Macit, “Nazlı Eray’ın Öykülerinde Düş, Düşlem ve Gerçeklik” adlı (basılmamış yüksek lisans tezi), Van 2005.

Backès, Jean-Louis,

<http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/fantastique.html>.

Françoise Chatelain, “Dossier Le Fantastique”; (portail efr@nçais: <http://www.restode.cfwb.be/français>).

<http://chiron.pierre.free.fr/fantastique.html>).

<http://kultur.sabah.com.tr/kit106-110001-20070516-1100.html>.

Kızıltan, Hakan “Narsisizm Çağı”, <http://www.icgoru.com/makale>.

—, “Betimleyici ve Psikodinamik Özellikler”,

<http://www.icgoru.com/makale>.

—, “Jacques Lacan ve Psikanaliz”, <http://www.icgoru.com/makale>

—, “Narsisizm ve Patolojik Narsisizm”,

<http://www.icgoru.com/makale>.

Terbaş, Özden, “Narsisizmin Dönüşümü Üzerine”,

<http://www.icgoru.com/makale>.

Turhanlı, Halil, “Narsisizm, Tüketim Toplumu ve Bireyleşme Sürecindeki Tıkanma”, <http://www.radikal.com.tr>, s. 1.

Yazgıç, Suavi Kemal, “Okuruma Sunduğum Bir Çiçek Buketi”,

<http://www.dergibi.com./roportaj/nazlieray.asp>, 03.12.2006.

Dizin

A

Abasıyanık, Sait Faik 11, 295
“Acının Öyküsü” 316
Adam, Adolphe 209
Adler, Alfred 124
Adorno, Theodor 279
Ağaoğlu, Adalet 119
Ah Bayım Ah 8, 11, 217, 229,
260, 295, 297, 316, 318, 343,
404
Altın Eşek 22
Apuleus 50
Aristo 21
“Arkadaşımsın Değil mi?” 289,
291
Aron, Paul 38
Artaud, Antonin 201, 293
Arzu Sapağında İnecek Var 8,
197, 209, 405
Âşık Papağan Barı 8, 209, 302,
326, 405
Aşk Artık Burada Oturmuyor
8, 140, 142-45, 147, 404
Aşkı Giyinen Adam 8, 109,
406
Atay, Oğuz 217, 276, 406
Aurélia 76, 154, 410
Ay Falcısı 8, 109, 187, 195,
197, 209, 211-12, 246, 303,
312, 316, 405
Ayıışığı Sofrası 8, 109, 262,
264, 328-29, 406

Aymé, Marcel 5, 70, 78, 80,
86, 88, 90, 175, 177, 231,
253, 268, 270

B

Backès, Jean-Louis 24, 46, 412
Balzac, Honoré de 34
*Başkalaşım*lar 50
Batur, Enis 162, 217, 218, 406
Bahtin, Mihail 124
Baudelaire, Charles 34
Baudrillard, Jean 279, 406
“Bayım” 295
Beckett, Samuel 130, 131, 248,
266, 406
“Bekleme Ustası” 310
Belge, Murat 274, 276, 277,
279, 406
Benjamin, Walter 30, 128-30,
314, 407
Bertolucci, Bernardo 211
Beyoğlunda Gezersin 8, 153,
156-58
bilim-kurgu 221
bilinçli rüya (lucid dreaming)
110
Blanchot, Maurice 11, 58, 60
Bontempelli, Massimo 68
Borges, Jorge Luis 42
Brecht, Bertolt 207
Bütün Düşler Nazlıdır 283
büyülü gerçekçilik 66, 68

C

- C. Booth, Wayne 124
Caillois, Roger 20, 34, 35, 48,
58, 66, 70, 71, 78
Casares, A. Bioy 44
Castex, Pierre-Georges 20, 33,
34, 35, 66, 70, 407
Cazotte, Jacques 32, 33, 52, 58
Cocteau, Jean 128, 201, 314
Contes Fantastiques 8

D

- Dar Zamanlar Üçlemesi* 217
Deniz Kenarında Pazartesi 8,
64, 109, 207, 404
Dictionnaire Littéraire 38
Dino, Güzin 312
Don Giovanni 207
Dostoyevski 124
Dönüşüm 54, 60, 62, 145
Dr. Jekyll ve Mr. Hyde 12
“Düş İnsanları: Sen ve Ben”
103, 138
Düş İşleri Bülteni 13, 406
Düşlerin Yorumu 97, 105,
107, 120, 408

E

- Edison 30
Ekmek Arası Rüya 8, 13, 406
Elyazması Rüya 8, 109,
199, 406
Eski Gece Parçaları 8, 185,
290-92, 358, 391, 402, 404

F

- fantastik gerçekçilik 62, 66
“Fantastik Senfoni” 64
*Farklı Rüya*lar Sokağı 8, 122,
199, 406
Fellini, Federico 210-11, 326
Flaubert, Gustave 190
Foucault, Michel 30, 64, 65, 76,
190, 192, 279, 408
Frankenstein 30
Franklin, Benjamin 30
Freud, Sigmund 30-31, 97-98,
101-103, 105, 107, 114, 116,
118, 120, 124, 128, 133, 137-
38, 142, 226, 238, 240, 264,
285, 293, 408, 411
Fromm, Erich 98, 107, 112, 408

G

- Gauthier-Boucher, Luc 40, 43, 48
Gautier, Théophile 34, 38, 40
“Geceyi Tanıdım” 8, 135, 258-
59, 287, 303, 369, 388, 404
Geçmiş Zamanın Peşinde 130
Girard, René 124, 126, 250,
408
Giselle Balesi 195, 209, 211
Gotik Roman (roman gothique)
32
“Gülen Gözler Pastanesi” 144

H

- Habermas, Jürgen 279
“Hayalet” 44, 72
Hazır Dünya 8, 404

“Her Zamanki Kent” 391

Heuristique 46

Hipnotizma 40

Histoires Extraordinaires
(Olağanüstü Öyküler) 14

Hoffmann, E.T.A. 22, 23, 24,
30, 32, 34, 44, 84

“Hücre Mühendisi” 143

I

*Introduction à la littérature
fantastique* 20

İ

İkdam 195

İmparator Çay Bahçesi 8, 149,
150, 199, 211, 240, 242, 265,
299, 320, 405

İmparator Valsi 113

“İzmir” 109, 143, 144, 149,
150, 181, 183, 391

J

J. Gershvin 209

Jaccard, Pierre 99, 408

James, Henry 34, 44, 90

Jarry, Alfred 201, 293

Jensen, Wilhelm 30

Juin, Hubert 38

Jung, Carl Gustav 109, 124,
133, 408

K

Kafka, Franz 54, 58, 59, 60,
62, 86, 145, 177, 408

Kağıtçıbaşı, Çiğdem 278, 280,
281, 283

Kapıyı Vurmadan Gir 8, 185, 404

Kara Roman (Roman Noir) 32

“Karanfil Gece Kursu” 189

Kazuo Ono 159, 164, 166,
170, 211

Kendilik Psikolojisi 224, 226,
228, 410

Kendiliğin Çözümlemesi 233,
255, 409

“Kırmızı Bir Mercan” 288, 289

Kız Öpme Kuyruğu 8, 185,
297, 308, 310, 322, 325, 383,
404

Kızıltan, Hakan 233, 234, 235,
244, 257, 258, 412

Kohut, Heinz 224, 226, 228,
229, 233, 237, 240, 244, 255,
260, 262, 408

Kral Übü 201

Kurt Weil 207

Kuş Kafesinde Tenor 8, 138, 179,
288, 289, 302, 324, 330, 349

Küçük Prens 238, 242, 410

L

L'Eve Future 12

L'homme au sable 12

L'invention de Morel 19

La Argentina 164, 207, 211

La Belle Image (İğreti Surat) 5,
70, 78, 79, 80, 86, 175, 231,
253, 268, 270

La Gradiya 30

La Littérature Fantastique
(Fantastik Edebiyat) 28, 45,
50, 58, 409, 410

La Peau de Chagrin (Tılsımlı
Deri) 34

La Tentation 190

La Vénus d'Ille 34

Lautréamont 201

Lavater, J. K. 30

"Laz Bakkal" 297

Le Diable Amoureux (Âşık
Şeytan) 32, 58

Le Fantôme De Canterville
(Canterville Hayaleti) 34

Le Horla 34, 74

Le Portrait de Dorian Gray
(Dorian Gray'in Portresi) 34

Le Succube 34

Le Tour d'écrou (Yürek
Burgusu) 34

Leal, Luis 68

Litré 22, 24

Loève-Veimars, F. A. 22

Lotte Lenya 207

Lyotard, Jean-François 279

M

Mahalia Jackson 207

Malrieu, Joël 20, 21, 25, 44, 409

Maria Schneider 211

Marlon Brando 211

Marquis de Sade 201

Maupassant, Guy de 34, 35,
52, 70, 72, 74, 75, 76

Mérimée, Prosper 14

Mérimée 26

Mesmer, F. A. 30

metafizik 18

modernite 156

"Monte Kristo" 260

Moran, Bema 219, 220, 221, 410

Mozart 207, 209, 293

"Mutlu Yuvalar, Sıcak
Yuvalar" 286

N

Nerval, Gerard de 34, 75, 76,
154, 410

Nietzsche, Friedrich 279

Nodier, Charles 22, 34, 35, 70, 407

Novalis 68

O

Orphée 7, 8, 72, 211, 212,
293, 320, 330, 332, 334, 404

Orpheus 211, 330

"Ovadaki Adam" 68

Ö

Öktemgil Turgut, Canan 66,
67, 69

"Ömür Uzatma Kahvehanesi"
246, 308, 322

Örümceğin Kitabı 8, 64, 109,
197, 198, 242, 244, 246, 250,
252, 253, 259, 260, 322, 405

P

Pamuk, Orhan 217, 219

parapsikolojik 40

Paris'te Son Tango 115, 188-89

Pasifik Günleri 5, 9, 109, 159, 162, 166, 168, 170, 172, 207, 208, 213, 404

Paz, Octavio 48, 410

phantasia 8

phantasma 22

phantastikos 21

Poe, Edgar Allan 20, 34, 38

Pompei 30

Possédé 22

postmodern 5, 13, 58, 64, 65, 66, 92, 185, 217, 219, 221, 250, 279, 332

Proust, Marcel 124, 128, 130, 131, 132, 162, 248, 266, 314, 406

Psikanaliz 30, 31, 94, 97, 124, 223, 312

R

Rank, Otto 97

Rapsody in Blue 209

Rimbaud, Arthur 199, 293

Roberto Cavalli 231, 305, 307, 308

Roh, Franz 68

Rosita Serrano 203, 205

ruh çağırma (spiritizma) 40

rüya anlatı (récit onirique) 99, 103, 110, 118, 158

Rüya Formu 5, 15, 95, 122, 128, 133, 207

"Rüya Sokağı" 147

S

"Sabah" 120, 357, 373

"Sahipsiz İnsan" 185, 303

Saint Augustin 22

Saint-Exupéry, Antoine de 238, 410

Sartre, Jean-Paul 42, 43, 55, 60, 173, 279, 410

Saussure, Ferdinand de 221

Schleiermacher 103

Schneider, Marcel 20

Séraphita 34

Sevgili Arsız Ölüm 66, 276

Shelley, Mary 30

"Sıfırdan" 64, 185, 370, 373, 377

Sis Kelebekleri 9, 109, 196, 197, 199, 231, 233, 234, 237, 238, 303, 305, 307, 308, 406

"Soyun Nevin Soyun" 64, 183

Steinmetz, Jean-Luc 28, 44, 50, 59, 74, 410

Stevenson, Robert Louis 30

Swedenborg, Emanuel 12

Ş

"Şemsi Bey" 64, 185, 289-91, 351

T

Tanpınar, Ahmet Hamdi 11

Tcaci, İgor 160

Tehlikeli Oyunlar 217

Tekin, Latife 64, 66, 69, 219, 276

Terbaş, Özden 226, 227, 228,
235, 262, 410, 412

Todorov, Tzvetan 15, 20, 24,
34, 36, 37, 42, 46, 48, 52-56,
58-63, 66, 70, 74, 82-84, 86,
89, 90, 126, 154-55, 344, 410

Tokay, Tahir Lütü 195, 196, 305

Tritter, Valérie 23, 30, 31, 33,
38-41, 43, 75, 76, 264, 411

Tutunamayanlar 217, 218, 406

U

“Unutmaya Başlatma Düğmesi”
140

“Uşağın Düşü” 217

Uyku İstasyonu 9, 209, 405

Ü

üstkurmaca 64, 185, 221, 290

V

Vax, Louis 20, 25, 27, 28, 34,
35, 36, 48, 411

Verlaine, Paul 201

Villiers de L'Isle-Adam 30

“Viva Brasil” 291

Vivaldi 170, 207

W

Wilde, Oscar 34

Y

Yıldızlar Mektup Yazar 109,
114, 118, 133, 192, 203, 213,
318, 320

Yoldan Geçen Öyküler 9, 181,
185, 189, 404

Yöğen, Hande 160