

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ \* SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**NAZLI ERAY'IN ÖYKÜLERİNDE FANTASTİK DİŞİL MİZAH**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Arzu KÜÇÜKOSMAN**

**MAYIS - 2019**

**TRABZON**

**KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ \* SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**NAZLI ERAY'IN ÖYKÜLERİNDE FANTASTİK DİŞİL MİZAH**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Arzu KÜÇÜKOSMAN**




**Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ülkü ELİUZ**

**MAYIS - 2019**

**TRABZON**

## ONAY

Arzu KÜÇÜKOSMAN tarafından hazırlanan “Nazlı Eray’ın Öykülerinde Fantastik Dişil Mizah” adlı bu çalışma 15/01/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda ~~oybirliği~~oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı’nda **yüksek lisans tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi		Karar		İmza
Unvan - Adı ve Soyadı	Görevi	Kabul	Ret	
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ	Başkan	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Prof. Dr. Bilal KIRIMLI	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Dr. Öğretim Üyesi Elif ÖKSÜZ GÜNEŞ	Üye	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf SÜRMEŒ

Enstitü Müdürü

## **BİLDİRİM**

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca KTÜ-Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırlanan bu Çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

**Arzu KÜÇÜKOSMAN**

**14.06.2019**

## ÖNSÖZ

Yazın dünyasında, eril dil ve bakış açısıyla yansıtılan kadın, feminist hareketin etkisiyle bu dünyanın seyircisi olmaktan vazgeçip, yazarı olmaya karar verir. Artık kendi dilinden sorunlarını anlatacak olan kadın, gelenekselleşmiş kabulleri sorgulamaya açar ve bu durum feminist eleştiriyi doğurur. Özellikle postfeminist bir üslupla öykülerini kaleme alan Nazlı Eray'ın öykülerinde, feminist eleştirinin bir direniş aracı olarak kullanılan mizahla aynı çatı altında bulunduğu gözlemlenir. Eray, bunu yaparken fantastiğin imkânlarından faydalanır ve her iki cins için de kurguladığı bu alternatif dünyada aynı sorunların farklı çözümlerle son bulacağına inanır. Ancak sonuç değişmez ve tüm çözümler yetersiz kalır. Sıradan ancak fantastikle olağüstüne sıçrayışların yaşandığı bu kurgu dünyasında olayların gerçek mekânlarda geçiyor olması okyucuyu ikileme düşürse de sonunda yaşanan durum bunun aslında fantastik bir oyun olduğunu ortaya koyar.

Çalışmanın Birinci Bölümü'de mizah, feminist eleştiri, feminist mizah ve postfeminizm kavramsal çerçevesiyle açıklandı. Tüm bu kavramsal çerçevede fantastik dışıl mizahın dayandığı temeller belirlendi. İkinci Bölümü'nde ise Nazlı Eray'ın hayatı ve edebi kişiliği ele alındı. Ardından Nazlı Eray'ın *Ah Bayım Ah*, *Geceyi Tanıdım*, *Kız Öpme Kuyruğu*, *Hazır Dünya*, *Yoldan Geçen Öyküler*, *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, *Kuş Kafesindeki Tenör* ve *Eski Gece* adlı sekiz öykü kitabında yer alan birçoğunun feminist eleştiri üzerine inşa edildiği yirmi yedi öyküsü fantastik dışıl mizah bağlamına uygun olarak çözümlendi. Böylece, literatüre feminist eleştirinin mizahı nasıl ve ne ölçüde kullandığıyla ilgili bir bakış açısı kazandırıldı.

Bilim dünyasının sınırsız derinliğinde konular benzer olsa da yaklaşımların farklılığı insanı yeni ufuklara götürür. Bunun heyecanını ve yükünü taşımak şüphesiz yalnız başına üstesinden gelinebilecek bir durum değildir. Bu noktada ortaya koyacağı fikrin bilim dünyasında yer edebilmesi için kişinin onu yüreklendirecek insanlara ihtiyacı vardır. Öncelikle hazırlamış olduğum çalışmamda anlayış ve sabırla tüm güçleriyle yanımda olan aileme teşekkürlerimi sunarım. Bana yeni bakış açıları kazandırarak, bu konu üzerinde heyecanla çalışmamı teşvik eden sayın hocam Dr. Öğretim Üyesi Gülseren Özdemir Riganelis'e sabrı, anlayışı ve ilgisi için teşekkür ederim. Tezimin danışmanlığını yüce gönüllüğüyle üstlenerek şahsımı onurlandıran sayın hocam Prof. Dr. Ülkü Eliuz'a teşekkür eder ve sonsuz minnetlerimi sunarım.

Mayıs, 2019

Arzu KÜÇÜKOSMAN

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER .....	VI
ÖZET.....	VIII
ABSTRACT .....	IX
GİRİŞ .....	1-3

### BİRİNCİ BÖLÜM

<b>1. FEMİNİST ELEŞTİRİ VE FANTASTİK DIŞIL MİZAH İLİŞKİSİ .....</b>	<b>4-44</b>
1.1. Gülme ve Mizah.....	4
1.1.1. Mizah Kuramları.....	14
1.2. Feminist Eleştiri .....	20
1.2.1. Feminist Mizah ve Postfeminizm .....	25
1.2.2. Fantastik Dışil Mizah.....	35

### İKİNCİ BÖLÜM

<b>2. NAZLI ERAY'IN ÖYKÜLERİNDE FANTASTİK DIŞIL MİZAH.....</b>	<b>45-105</b>
2.1. Nazlı Eray'ın Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri.....	45
2.1.1. Hayatı.....	45
2.1.2. Edebi Kişiliği ve Eserleri.....	46
2.1.2. Öykülerinde Ortak Yapı ve Tema.....	64
2.2. Nazlı Eray'ın Öykülerinde Fantastik Dışil Mizah.....	70
2.2.1. Öykülerde Fantastik .....	70
2.2.2. Öykülerde Fantastik Dışil Mizah .....	73
2.2.2.1. İhtiyaca Göre Şekillendirilen Erkek: Cep Boy Sevgili .....	75
2.2.2.2. Fantazilerdeki Kadın ve Erkek Yaratımı .....	95
2.2.2.3. Cinsiyet Rollerinin Değişimi .....	102
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>106</b>
<b>YARARLANILAN KAYNAKLAR.....</b>	<b>109</b>



## ÖZET

Türk edebiyatında fantastik yazın denince ilk akla gelen isimlerden Nazlı Eray, bu türde verdiği eserlerinde alışlagelmiş kurgu düzeninin dışına çıkar. Gerçek ile düşün, şimdi ile dünün arasında mekik dokuyarak eserlerini mekân ve zamandan muaf tutar. Eray'ın öykülerinde de yer alan bu farklı fantastik tutum, mizahla buluşması ve mevcut kadın-erkek profillerini yeniden yaratması yönüyle fantastik dışıl mizah adında bir tavır ortaya koyar. Bu bakış açısıyla çalışmanın amacı Nazlı Eray'ın öykü kitaplarını fantastik dışıl mizah yönünden postfeminist açıdan irdelemektir.

Bu çalışmada, Nazlı Eray'ın *Ah Bayım Ah*, *Geceyi Tanıdım*, *Kız Öpme Kuyruğu*, *Hazır Dünya*, *Yoldan Geçen Öyküler*, *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, *Kuş Kafesindeki Tenör* ve *Eski Gece Parçaları* adlı sekiz öykü kitabında yer alan yüz kırk yedi öyküsünde, kadın ve erkeğin mevcut toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden mizahi bir kurguyla fantastik dünyada yeniden yaratıldığı ancak her iki cinsin de kendisine yüklenen rollerin devamlılığını sağladıkları saptandı. Bunları belirlemede fantastik dışıl mizah yöntem olarak belirlendi. İki bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde mizah genel çerçevesiyle ele alındı ve feminist eleştiri içindeki konumu irdelendi. Feminist mizah tanımının yapıldığı bu bölümde postfeminizmin temelleri açıklandı ve fantastik dışıl mizahın doğduğu feminist ortam irdelendi. Ardından fantastik ve fantastik dışıl mizah açıklandı. İkinci bölümde ise Nazlı Eray'ın hayatı, edebi kişiliği, eserleri ve öykülerindeki ortak yapı anlatıldı. Sonrasında fantastik dışıl mizah yöntemine uygun olduğu belirlenen öyküler ihtiyaca göre şekillendirilen erkek: cep boy sevgili, fantazilerdeki kadın ve erkek yaratımı ve cinsiyet rollerinin değişimi şeklinde üç kategori altında incelendi.

**Anahtar Kelimeler:** Nazlı Eray, Mizah, Öykü, Feminist Eleştiri, Fantastik Dışıl Mizah



## ABSTRACT

Nazlı Eray, one of the first names that come to mind when it comes to fantastic literature in Turkish literature, goes out of the ordinary fiction system in his works of this kind. Real with dream, exempting your works from place and time by weaving between now and yesterday. This different fantastic attitude, which is also included in the stories of Eray, reveals an attitude called fantastic feminine humor in terms of meeting with humor and recreating existing female-male profiles. The aim of working from this perspective is to examine Nazlı Eray's story books in terms of fantastic feminine humor from the postfeminist perspective.

In this study, one hundred and forty-seven stories in the eight story books of Nazlı Eray in the eight story books, *Ah Bayım Ah*, *Geceyi Tanıdım*, *Kız Öpme Kuyruğu*, *Hazır Dünya*, *Yoldan Geçen Öyküler*, *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, *Kuş Kafesindeki Tenör ve Eski Gece Parçaları*. It was found that men were recreated in the fantasy world with a humorous fiction based on their existing gender roles, but both sexes maintained the roles assigned to them. Fantastic feminine humor was determined as the method of determining them. In the first part of this two-part study, the general framework of humor is discussed and its position in feminist criticism is examined. In this section, where the definition of feminist humor is made, the basics of postfeminism are explained and the feminist environment where fantastic feminine humor was born is examined. Then fantastic and fantastic feminine humor was explained. In the second part, the life, literary personality, works and stories of Nazlı Eray were explained. Afterwards, the stories determined to be suitable for the fantastic feminine humor method were tailored according to the need: pocked-size male and female, the creation of male and female in fantasies, and the change of gender roles.

**Keywords:** Nazlı Eray, Humor, Story, Feminist Criticism, Fantastic Feminine Humor

## GİRİŞ

İlk çağlardan beri toplum tarafından “toplumsal cinsiyet” adı altında kendilerine dayatılan rollerin içine sığmaya çalışan kadın ve erkek, cinsiyetlerinden beklenen tutum ve davranışları yerine getirmedikleri zaman toplum tarafından eleştirilir ve dışlanır. Özellikle söz konusu kadın olduğunda tüm direnişler bir engelle karşılaşır ve göz ardı edilir. Bu durumu ortadan kaldırmak ve engelleri yıkmak için bir araya gelen kadınlar feminizm hareketinin doğmasını sağlarlar. Kadınların toplumdaki siyasi, ekonomik ve sosyal haklarının kazanılması için başlayan feminizm hareketiyle, artık ötekileştirilen ve nesneleştirilen kadın kendinin farkına varır. Geleneksel ataerkil düzende ev ile özdeşleştirilen kadın, bu hamlesiyle maruz kaldığı ve baskılandığı sistemin dışına çıkarak içinde bulunduğu dar mekândan kurtulur. Bu sistemde, en büyük görevi üremenin devamlılığını sağlamak olan kadın, temizlik, çocuk bakımı, ev içi düzen gibi rutinleşmiş günlük işlerin öznesi iken mevcut sistemin nesnesi olarak algılanır. Ancak feminizm hareketiyle kadınlar, başta yasalar olmak üzere her bireyin sahip olduğu kişisel ve toplumsal haklardan faydalanırlar.

Özgürleşmesinin, eril söylemin dilinden ve yarattığı kadın profilinden kurtulmakla başlayacağını düşünen kadın, yalnızca resmi kayıtlarda bir cinsiyet olarak geçmekten daha fazlasını isteyerek yazın dünyasında da varlığını ispatlamaya çalışır. Her ne kadar yazarlar arasında “kadın yazar” olarak ayrımcı bir zihniyetle yazın dünyasında kendilerine yer bulsalar da yaptıkları çalışmalarla tarihte önemli yer edinirler. Simone de Beauvoir gibi ikinci cins olarak toplum nazarında ötekileştirilmenin aslında erkek temelli bir yönetimden kaynaklandığını cesurca dillendiren kadın yazarlar, çeşitli feminist gruplar altında toplansalar da özlerinde kadının kendini birey olarak kabul etme/ettirme mücadelesini verirler. Bu noktada sosyal, siyasal, ekonomi alanında mağduriyetlerini tespit edip çözüm önerileri sunan feminist akımların belli ilkeler benimsedikleri ve bunlar adına bir direniş sergiledikleri görülür. Kadına ve haklarına yaklaşımları noktasında belli noktalarda birbirlerinden ayrılan bu akımlar, zaman içinde kadınlar adına olması gereken düzenin kurulmasında büyük rol oynarlar. Feminist akım, her ne kadar kendi içinde çeşitli dalgalanmalar yaşasa da bu dalgalanmalar kadınlar adına farklı kazanımlar getirir. İlk önce kadının erkek ile aynı siyasi haklardan faydalanması ve toplumsal cinsiyet ayrımının kalkması, ardından kadının kendi bedenini kendi yönetmesi düşüncesi ve sonrasında aslında her kadının kendi içinde biricik olduğunun savunulması bu dalgalanmaların temelini oluşturur.

Üçüncü dalga feminizmin içinde yer alan postfeminizm ya da bir başka deyişle postmodern feminizm kadına ve kadınlık durumlarına bakışıyla modern feminizmlerden ayrılır. Postfeminizm bireyi dil, din, ırk, cinsel tercih gibi ayrımcı kimlik bilgileri üzerinden değerlendirmeyi redderek

kadının bu ayırıcı sınıflardan bir değil birkaçına mensup olabileceği fikrini ortaya koyar. Bu yönüyle kadını tek bir kategoriye değil birçok kategoriye dahil kılar. Postfeminist kadınlar, evrensel ve tek tipleştirilmiş bir kadın profilinin mevcut olmadığına dikkat çekerler. Her kadının benzersiz olduğuna vurgu yaparlar ve yerel, çok tipli kadın profillerinin olduğunu savunurlar. Özellikle beden değil bedenler olduğu düşüncesine önem verirler.

Postmodern feminizm modern düşüncedeki kültür/doğa, gündüz/gece, zihin/beden gibi ikili karşıtlıklarda kadını temsil eden ikinci kısmı eleştirir, yok sayar. Ona göre kadın erkeğin zıttı değil tamamlayıcısıdır. Özellikle kadın ve erkek üzerindeki bu eşitsizliğin bir gün sona ereceğine yönelik anlatıları reddeden postmodern feminizm cinsler arasındaki kategori farklarını eritmeyi önerir. Ancak bunu yaparken modern feminist hareketlerle savaşmayı değil her birinin kendi içindeki dinamiğinin haklılığını kabul eder ve sunduğu farklı bakış açısıyla onlar adına da bir mücadele verir. Postfeminist bakış, kadının toplumsal cinsiyet rolünün ona giydirdiği ideal kadın kalıbından çıkıp kendini fark etmesi ve bunun toplum tarafından da kabul görmesi için mücadele verir.

Feminist hareketin mevcut eril hâkimiyeti yıkmada savaştığı farklı cephelere yazın dünyası da dahil olur. Tarih boyu erkeğin dili ve bakış açısından anlatılan kadınlar artık kendilerini dişil bir dille anlatma ihtiyacı duyar. Erkek gözüyle ev içi melek ve dışarıdaki şeytan olarak kurgu dünyasında yer alan kadınlar dil ile bu durumu ortadan kaldırma imkânına sahip olurlar. Feminist elşetri adıyla kadınca bir dil ve yaklaşımla yazın dünyasına girerler ve mevcut eril düzeni yok etmek için mücadele verirler. Fransız feministlerin écriture féminine adı altında başlattıkları bu hareketin öncüleri arasında Luce İrigaray, Helene Cixous ve Julia Kristeva yer alır. Dişil yazının varlığıyla dile kodlanan cinsiyetçi baskının yıkılması için uğraş veren bu kadınlar, yeni bir dil tasarlarlar. Bu vesileyle, yazın dünyasında onlar adına oluşturulan tabular yıkılır ve mevcut sorunlar yeniden ele alınır. Böylece feminist kadın yazar kimliğiyle bir kategoriye tıfabi tutulan kadınlar feminist eleştiriyle olaylara dışarıdan bakma imkânı sunarak her iki cinsi de kendi içinde bir sorgulamaya tabi tutar.

Türk Edebiyatı'nda fantastik türün en önemli isimlerinden Nazlı Eray'ın kaleme aldığı *Ah Bayım Ah*, *Geceyi Tanıdım*, *Kız Öpme Kuyruğu*, *Hazır Dünya*, *Yoldan Geçen Öyküler*, *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, *Kuş Kafesindeki Tenör* ve *Eski Gece Parçaları* adlı sekiz öykü kitabında yer alan yüz kırk yedi öyküsünün birçoğunda kadını ve erkeği fantastik bir dünyada toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden postfeminist bir bakışla kurguladığı görülür. Ancak Eray, kurguladığı bu dünyada mizah yoluyla farklı bir tavır sergiler. Öykülerinde mevcut düzenin kurallarını fantastikle yıkan yazar bunu mizah kullanarak daha da üst boyuta taşır. Yazarın öykülerindeki bu yaklaşım fantastik dişil mizahı doğurur. Bu bakış açısıyla erkek ile kadın arasındaki üstünlük rekabetini bir eşitlikçi anlayış ile noktalama amacı güden yazar, öykülerinin merkezine insan olarak kadını koyar. Gerçeğin zaman ve mekân boyutlarıyla fantastik dünyada yeniden yaratıldığı öykülerde kadın ve kadınlık durumları masalsı ve güldürücü bir üslupla kurgulanır.

Çalışmanın birinci bölümünde ilk olarak gülmenin kavramsal çerçevesi açıklandı. İlk dönem düşünürlerin kötü ve şeytansı olarak gördüğü gülmenin, sonraki süreçte hem fiziksel hem de ruhsal bir durum olarak yorumlandığı belirtildi. Gülme ile ilgili tanımların ardından geleneksel olarak adlandırılan üstünlük, rahatlama ve aykırılık kuramları bunları ortaya koyan isimlerin görüşleri çerçevesinde verildi. Feminist mizahı açıklamaya zemin hazırlaması açısından, kadının yazın dünyasında yazar olarak yer alamamasında nelerin rol oynadığı feminist eleştiri bağlamında ortaya koyuldu. Özellikle postfeminin dönemde görülen feminist mizah tanımlandı. Ardından kadın yazının yeni bir bakış ve dille eserlerde yansıtılmasının zeminini hazırlayan *écriture féminine* teriminin ne olduğu anlatıldı. Tüm bu çerçevede fantastik dışıl mizah adında bir kavramın olabileceği ve bakış açısının neyi kapsayabileceği izah edildi.

İkinci Bölüm’de ise Nazlı Eray’ın hayatı, edebi kişiliği ve öykülerindeki ortak yapı anlatıldı. Ardından fantastik dünyayı kadın ve erkek adına yeniden kurgulayan Eray’ın öyküleri fantastik dışıl mizah çerçevesinde analiz edildi. Bu analizde, mizahı kendine bir direniş aracı olarak seçen yazarın, olayları alaya alıp okuyucuyu güldürerek eğlendirdiği üzerinde duruldu. Öykülerde gülme eyleminin gerçekleştirilmesine vesile olan şeyin dil oyunları değil de durum komiklikleri olduğu saptandı. Gülmenin durum komiğine dayandığı, zaman zaman tersine çevirmenin de kullanıldığı anlatım tarzında, fantastik dünyanın kadın ve erkeğe sunduğu sınırsız imkânları tasarruflu kullandığı belirlendi. Öyle ki toplumun her kesiminden evli, bekâr veya dul kadın ve erkekler arzuladıkları yaşam biçimine kavuşmada onlara her türlü imkânı sağlayan bu dünyada gerçek kimliklerini korudular. Bu analizler ışığında yapılan kategorilendirmelerde, fantastik dışıl mizahla sıradan kadın erkek problemlerine kazandırılan yeni bakış açısı değerlendirildi.

Sonuç ve Öneriler Bölümü’nde ise daha önce literatürde yer almayan fantastik dışıl mizah tanımlamasının Eray’ın öykülerinden hareketle farklı ve yeni bir araştırma alanı doğurması üzerinde duruldu. Bu tanımlamanın ağırlıklı olarak görülen öykülerin baz alınarak yapıldığı ve bu fantastik dünyanın bir kaçış yolu olduğu vurgulandı. Yararlanılan Kaynaklar kısmında ise çalışmanın hazırlanmasında destek alınan eserler gösterildi.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. FEMİNİST ELEŞTİRİ VE FANTASTİK DIŞIL MİZAH İLİŞKİSİ

#### 1.1. Gülme ve Mizah

İnsan yaşadığı duygu veya olaylar sonrası bilinçli veya bilinçsiz tepki verir. İlk doğumunda verdiği ağlama tepkisi, kendisinin farkında olmayan ancak nefes alan bir canlı için hayatî bir eylemdir. Gülme ise bu tepkinin fizyolojik ve ruhsal olarak zıttını ifade eder ve insanın doğum sonrası yaşamında önemli bir işleve sahiptir. Aristoteles'ten bu yana birçok düşünür tarafından farklı dönemlerde tartışılan gülmenin tanımı, işlevi, sebebi veya etkisi gibi birçok sorunun cevabını bulmak için farklı fikirler ve teoriler ileri sürülür. Ancak bu tartışmaların üzerinde durdukları temel ayırım çoğunlukla bu eylemin toplumda yarattığı etki ile ilgilidir. Aristoteles'ten bu yana gülme kavramı üzerine hemfikir olacak şekilde bir tanımlama yoktur. Tanımlamalar gülmenin duygu veya tepki olabileceği yönünde bir zıtlık taşır. Bu konuda Barry Sanders, Platon'un gülmenin ya da gülme eğiliminin bütün duygu-heyecanların alt katmanı olduğunu ileri sürdüğünü ve bu sınıflandırmadan emin değilse de onun için daha iyi bir yer bulamadığını belirtir (Sanders, 2001:119). Sanders, Platon gibi Aristoteles'in de gülmeyi duygusal bir tepki olarak gördüğünü ifade eder (Sanders, 2001:127). Morreall ise Kant'a göre gülmenin, yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygu olduğunu açıklar (Morreall, 1997:26). Bu durumda Platon, Aristo ve Kant için gülme bir duygusal tepkidir. Ancak Morreall için gülme duygu olmanın dışında aynı zamanda bir davranıştır. Morreall bu durumu açıklarken gülmenin salt gülme olarak algılanmaması ve duyguyla olan ilintisinin de göz ardı edilmemesi gerektiği üzerinde durur. Ayrıca duygu veya eylem olarak bir ayırımın yapılmasında yaşadığı tedebbütleri de dile getirir:

Bir bakıma gülmenin, deyim yerindeyse, bir duygu değil, bir davranış biçimi olduğunu söylemek doğru gibi görünse de, gülmenin esnemek ya da öksürmek gibi, yalnızca fizyolojik bakımdan açıklanacak bir davranış olmadığı da açıktır. Gülme her nasılsa duygularla bağıntılıdır – coşkuyla, küçümsemeyle, sersemlikle güleriz. Ancak bu bağıntı neyin nesidir? Gülmeyi insan eylemlerine bağlamaya çalışmanın güçlükleri de vardır. Korku kaçmaya yolaçar, oysa gülmenin yol açtığı hiçbir eylem yok gibi görünmektedir (Morreall:1997:5-6).

Gülücü bir yükseklik ya da kendi yüksekliğine inanma imi olarak gören Baudlaire (Baudlaire, 1997:12), gülmeyi ikili ya da çelişkili bir duygunun dışavurumu olarak tanımlar (Baudlaire, 1997:14) ve onu şeytanca bir eylem olarak adlandırır:

Gülünç dediğimiz şey, cehennemlik, şeytansı bir özden gelir. (..) Gülücün insanın en açık seçik şeytansı imlerinden ve günah elmasının [simgesel elma] içindeki çok sayıdaki çekirdeklerden

biri olduğunu kanıtlamaya, gülmeyle ilgilenen fizyolistlerin bu korkunç olgunun ilk nedeni üstünde vardıkları ortak uzlaşma yeterli olabilecektir. Onlar gülmenin üstünlük duygusundan geldiğini söylüyorlar. (..) Gülme, kişinin kendini üstün bulma düşüncesinden doğar. Bu düşünce son derece şeytansı, hınzırca bir düşünce! İçinde gurur ve mantık dışına çıkış var. (..) İşte gülmenin çıkış noktası buradadır; “Ben düşmüyorum; ben dimdik yürüyorum; benim ayağım sağlam basmaktadır yere. Kaldırım taşını görmeyecek kadar salak biri değilim ben.” (Baudlaire, 1997:5,8,9,10,14)

Aristoteles *Poetika* adlı kitabında gülmenin değersiz ve aşağı kesime ait olduğunu vurgular:

Komedyaya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine *gülünç olan*’ı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç -olan’ın özü, *soylu* olmayışa ve *kusur*’a dayanır. Fakat bu kusur, hiç bir acılı, hiç bir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur (Aristoteles, 2013: 20).

John Allen Paulos, Platon’un *Philebus* adlı eserinde, gülme eylemindeki rahatsızlığın ve zevkin karışık bir hâlde bulunduğunu ve Çiçero’nun da “gülünç olanın, değersiz ve biçim itibarıyla bozuk olanda bir yer bulunduğunu” aktarır (Platon’dan ve Çiçero’dan aktaran Paulos:1996:8). Aristoteles ve Platon’un üzerinde durduğu gülmenin değersiz ve çirkin olması yaklaşımının aksine onu kıymetli ve değerli kılan fikirler de vardır. Özellikle gülmenin kötü olduğuna dair bir dayatmaya maruz kalındığına işaret eden düşünürler bu durumu “ciddi” olmakla “tanrısal” olmak arasındaki bağlantıya indirgeyen görüşe karşı çıkar. Gülmenin kötü olduğunu savunanların aksine Allen Klein, insanların gülmenin yanlış bir şey olduğu ve olgunlaşmamışlıkla ilgili anlamlar taşıdığına inandırıldığını belirtir. Ciddi sayılan tanrısal gülmeyi daha çok şeytan işi şeklinde yorumlar (Klein,1989:36). Kötülüğü besleyen bir eylem olarak tanımlanan gülme aslında tarif edilenin aksine kişiyi rahatlatan bir durumdur. Koestler de özellikle kahkahayı “ancak akli duyguların zorlamalarından bir ölçüde kurtulmuş ve kendi duygularını fazlalık olarak algılamasını – aldatıldığını anlamasını sağlayan bir yaratıkta oluşabilecek lüks bir tepke” olarak adlandırır (Koestler 1997: 106). Gülme duygusu belli bir baskı sonrası o ruh hâlinden sıyrılmanın verdiği rahatlık sonucu gerçekleşen eylemdir. Bu noktada kahakaha aslında baskılanmış duygu ve düşüncelerden bir an için sıyrılmanın verdiği haz ve rahattır. Gülme görüngüsünün tetik çekip bırakmaya benzediğini, küçücük bir neden, bastırılmış sadistlik, bastırılmış cinsellik, bastırılmış korku, hatta bastırılmış can sıkıntısı gibi çeşitli kaynaklardan gelen şaşırtıcı ölçüde büyük enerji birikimlerinin tıpasını açabildiğini söyleyen Koestler, aslında bu eylemin sınırsız duygu evrenini işaret eder (Koestler: 1997: 51). Gülmenin kaynağını, kişideki belli duyguların fiziksel ve psikolojik karşı güç tarafından tetiklenmesi oluşturur. Bazen bir bedensel figür bazen bir söz dizimi gülme ediminin açığa çıkmasını sağlar. Aziz Nesin gülmeyi şöyle anlatır:

Gülme, gülmece kapsamına giren olguların algılanmasıyla beliren bir psikofizyolojik olaydır. Daha geniş olarak şöyle diyebiliriz: İnsanın, kendi toplumsal ortamındaki bir nedenin etkisiyle herhangi bir haz duygusu alması sonucu, bunun dışı vurumu, gülme denilen psikofizyolojik bir belirtidir. Gülme eylemi, insanlara yakın düzeydeki köpek, maymun ve kimi ötücü kuşlarda çok silik izlerle görülürse de, bu gülme psikolojik değil, yüz kaslarındaki gerilme ve kıpırdama biçiminde salt fizyolojik belirti olarak kalır; buna gülme denilemez (Nesin, 1973: 18).

Edebî literatürde “mizah” veya “gülmece” adıyla yer alan gülme kavramı, özellikle fizyolojik bir tepki olmanın ötesinde kendini ifade etmede veya mevcut kabulleri yıkmada önemli bir savunma mekanizmasıdır. Gülmeye yönelik yapılan tanımlamalarda da kavramın bu yönüne dikkat çekilir. Çiğdem Usta, gülmenin kişiyi ruhen rahatlatan, yalnızca toplumsal yaşamda ortaya çıktığı için onu sosyalleştiren, cemiyeti kenetleyen ve sosyal yaşamda yanlış olanı göstererek düzeltilmesini sağlayan, kötü düzeni yıkıcı, bu nedenle de iktidarın susturmaya çalıştığı bir güç olduğunu söyler (Usta, 2005:11). Gülmenin toplumsal hayatta birçok olumsuz durumu dillendirmede başvurulabilecek bir araç olduğuna Mark Twain şöyle değinir:

Çünkü soyunuz, bütün o yoksulluğuna karşın, tartışmasız olarak gerçekten etkili bir silaha sahiptir: Gülme. Güç, para, inandırma, destek toplama, baskı yapma -bütün bunlar- yüzyılların çabasıyla devasa bir dalavereyi kaldırabilir, biraz yerinden oynatabilir, biraz zayıflatabilir; ama onu bir darbeye paramparça edecek olan şey gülmedir. (Mark Twain'den aktaran Sanders, 2001:32)

Sanders, gülmenin dünyanın içe çekilip dışa veriliyor gibi görüldüğü kendine özgü soluklanma biçimini Mikhail Bakhtin'in şöyle betimlediğini açıklar:

Gülmenin olağanüstü bir gücü vardır: Nesneyi yakına getirir, onu parmağın bildik bir hareketle her yanına dokunabileceği somut temas bölgesine çeker, baş aşağı döndürür, içini dışarı çıkarır, ona yukarıdan ve aşağıdan bakar, dış kabuğunu kırar, merkezine bakar, ondan kuşkulandır, onu böler, parçalarına ayırır, soyup sergiler, özgürce inceler ve onunla deneyler yapar. Gülme bir nesne karşısındaki, bir dünya karşısındaki korkuyu ve acıma duygusunu ortadan kaldırır, onu tanınan bir nesneye dönüştürür, böylece özgürce araştırılması için zemin hazırlamış olur. Gülme, korkusuzluk gibi bir önkoşulun gerçekleştirilmesinde yaşamsal bir etmenddir; bu önkoşul olmaksızın dünyaya gerçekçi olarak yaklaşmak olanaksızdır. Gülme bir nesneyi kendine çekip bildik kılarak, onu gerek bilimsel, gerek sanatsal sorgulayıcı deneyin ve özgür deneysel düşgücünün korksuz ellerine teslim eder (Mikhail Bakhtin'den aktaran Sanders, 2001: 34).

Gülmenin hangi koşullarda gerçekleşeceğine dair sorgulamalarda insanın kendini ayna misali başka bedende görmesinin yeterli olacağı üzerinde durulur. Özellikle kişinin kendi gülünçlülüğünün farkında olmamasının gülmedeki etkisine Mustafa Şekip Tunç şöyle değinir:

Gülünç düşmek gayr-i şuuridir. İnsan gülünç olduğundan bihaber yaşadığı nispette gülünç olur. Bir hasisin pintiliğinden mütevellit hareketlerine cihan güldüğü hâlde kendisi farkında bile değildir. Bunun için komikler kendi hareketlerine kendileri de gülerlerse tesirlerini kaybederler. Her komik kusurlarına karşı şuursuz görünmek mecburiyetindedir (Şekip, 2015: 109).

Farklı bir bedende ortaya çıkan insanın kendine güldüğünü belirten Gülin Ögüt Eker, mizahi öğelerle hayatın yeniden kurgulandığını ve kurguyu izleyenlerin büyük bir merakla senaryoda yazılanları beklediğini söyler. İnsanın kendisine güldüğünü bilmeden, bir tiyatro oyunu gibi, farklı bir perspektiften günlük yaşamında yaptığı hataları, beceriksizlikleri, dikkatsizlikleri izlediğine dikkat çeker (Eker, 2009:3). Bergson, *Gülme* 'de komik olanın ne olduğu üzerinden bir açıklamayla gülme eylemini izaha çalışır. Ona göre, tümüyle insana özgü olanın dışında bir komik yoktur. Bir görünümün güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabileceğini ama hiçbir zaman gülünç

olamayacağını belirtir. Bu durumu, herhangi bir hayvana onda bir insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulunduğu için gülünebileceğini söyleyerek açıklık getirir (Bergson, 2015:12). Gülmenin ortaya çıkması için gerekli olan şartların varlığına dikkat çeken Bergson ilk olarak “duygusuzluk” üzerinde durur. Ona göre komiğin açığa çıkmasında çok dingin ve çok düzgün bir ruha rastlanması gerekir. Aldırmazlığın onun doğal ortamı olduğunu belirtir ve heyecandan daha büyük düşmanı olmadığına vurgu yapar. Bu durumu kısaca komiğin tüm etkisini göstermek için yüreğin uyuşturulması gibi bir şey olarak görür ve komiğin arı zekâyâ seslendiğini belirtir (Bergson, 2015:13-14). Gülme eyleminde zekânın bütün dış etkilerden arınmış ve salt olarak bulunma gerekliliğine değinen Bergson, insanın tek başına komiğin tadını alamayacağını ve gülmenin bir yankıya gereksinimi olduğu üzerinde durur (Bergson, 2015:14). Gülmenin her zaman bir grupta beraber ortaya çıktığını belirten Bergson, birçok komiğin başka bir dile çevrilemeyeceği durumunu da buna bağlar (Bergson, 2015:14-15). Gülmeyi anlamak için onu doğal ortamına, topluma yerleştirmek gerektiği üzerinde durur ve toplumsal bir işlev olan yararlılık işlevini gülmeye atfeder (Bergson, 2015:15). Toplumun ortak yargı ve değerlere sahip tüm bireylerinin yaşadıkları toplumda onlardan beklenen davranış ve tutumlar vardır. Bergson, tüm bu davranış ve tutumları beklenenin aksine yapmamak adına her an uyanık bir dikkate sahip olmak gerektiği üzerinde durur ve insanın bu duruma uyumunu sağlayabilecek bir beden ve ruh esnekliğine sahip olunmasına işaret eder. Bunu gerginlik-esneklik kavramıyla açıklar ve birbirini tümleyen iki güç olarak görür (Bergson, 2015:21). Kişiler arasında basmakalıp bir anlaşmanın yeterli olmayıp, toplumun sürekli bir karşılıklı uyum çabası isteği üzerinde durur. Bergson, toplumun karakter, akıl, hatta beden gibi kavramların katılığına kuşku ile bakacağını, çünkü bu katılığın uyuyan bir etkinliğin, aynı zamanda da ayrı kalan, çevresinde toplumun dolandığı bir ortak merkezden uzaklaşmaya yönelen bir etkinliğin, kısacası bir ayrıksılığın olası belirtisi olduğuna vurgu yapar. Ancak toplumun burada somut bir baskı ile olaya karışmadığını somut olarak etkilenmemesine bağlar ve toplumun kendisini kaygılandıran bir şeyin karşısında bulunduğu hâlde bunun korkutma sayılmayacağına ve basit bir jest olacağına değinir. Bergson, toplumsal jest olarak nitelediği gülmenin uyandırdığı korku ile ayrıksılıkları bastırıldığını, ayrı kalabilecek, uykuya dalabilecek kimi daha az önemli etkinlikleri sürekli uyanık tuttuğunu, karşılıklı ilişkide bıraktığını dillendirir. Ona göre, gülme toplumun yüzeyinde mekanik katılık olarak kalabilen ne varsa, bunları da yumuşatır. Bu görüşüyle, gülmenin salt estetik kaygısına bağlı olmadığını ve herkesi yetkinleştirme gibi yararlı bir amaç güttüğünü söyler. Bergson komik katılık, gülme ise buna verilen ceza diyerek gerginlik-esneklik kavramını özetler (Bergson, 2015, 22-23).

Gülmenin edebi eserlere yansıtılışında ortaya çıkan esere gülmece veya mizah şeklinde adlandırmalar yapılır. Özellikle her güldüren yazının gülmece veya her gülmecenin de güldüreceği anlamına gelmediği üzerinde durulur. Muzaffer İzgü gülmeceye yönelik yaptığı tanımlamada bu duruma da değinir:



Her güldüren yazı gülmece değildir. Ters, gülmece yazısının da insanı mutlaka güldürmesi gereklidir diye bir kural olmasa gerek. İnsanı kasıklarını tuta tuta güldüren yazıya nasıl gülmece diyemiyorsak, gülmediğimiz bir yazıya da gülmece değildir diyemeyiz. Öyle ise hangi yazı gülmece oluyor, hangisi olmuyor? Hoşgörüden yola çıkan, bir espri ile yoğrulmuş, içeriğinde toplumsal iğne bulunan ve işlevinde sınıfsal, düşündürücü, Nasreddin Hoca fıkraları gibi yeri geldiğinde taşı gedigine koymak için anımsanan bir araç... Toplumu eğitmeyi amaç sayan az abartmalı, mantıklı yazılara gülmece diyebiliriz. Okuyucuyu fıkır fıkır güldürmek gülmece yazarlığı değil, yazarlığın hokkabazlığıdır (İzgi, 1978: 4).

Gülmecenin dinleyiciye veya okuyucuya kahkaha attırmak gibi bir zorunluluğu yoktur. Bu noktada kavramın tanımına ilişkin farklı bakış açıları vardır. Öyle ki türün gülmeye sebep verip vermediği bir yana edebiyat içindeki konumu da bir sorunsala dönüşür. Edebi bir üslup veyahut tür olarak gösterilen mizahın ne olduğuna ilişkin bellli başlı tanımlamalar olsa da fikir ayrılıkları da mevcuttur. Mehmet Nuri Yardım mizahın tanımını şu şekilde yapar:

Mizah Arapça bir kelime. “Muzâh”tan geliyor, “müzâh” olarak da yazılıyor. “Şaka yapma, şaka” demektir. Kubbealtı Lugatı’nda “Bir gerçeği alay, nükte ve latifelerle süsleyip güldürücü yanlarıyla ortaya koyan sözlü ve yazılı sanat türü” diye açıklanıyor. “Gülmece” karşılığı da var. İkinci mânâsı “Eğlenmek, güldürmek, hoşça vakit geçirmek maksadıyla, incitmeden bir kimseye takılma, şaka yollu alay etme, lâtife.” Şeklinde dir. Demek ki mizah öncelikle bir sanat dalıdır (Yardım, 2016:6-7).

Mehmet Nuri Yardım’ın dilbilimsel bakımdan ele aldığı mizah tanımında kavramın nükte alay biçimindeki anlamları dışında gülmeceye kayan bir yanının da olduğuna işaret edilir. Mizah kavramı bu tanımla iki katmanlı dizgeye sahip olur. *Mizah Edebiyatı* adlı kitabında Mehmet Nar da terimin Arapça kökene dayandığını ve diğer lügatlarda hangi kelimelere karşılık düştüğünü açıklar. Bu kelimelerin aslında türün kendi arasındaki çeşitlemelerden oluştuğunu aktarır:

“Mizah”, arapça kökenli bir terim. Alaylı; nükteli, eğlendirici ifade tarzını anlatır. Kasıtlı ve tahkir edici düzeye varanı ise “Hiciv” terimiyle tanıtılır. “Mizah” kelimesinin, lügatlardaki karşılık veya eş anlamlıları arasında; “Hezi”, “Lu’b”, “Fukâhe”, “Müdabe”, “Tebeccül” ve “Hecv”... gibi kelimeler var. Sırasıyla; şaka, eğlenme, espri, dalga geçme, küçümseme, küçük düşürme ve nihayet; ayıpları sayıp dökme (tahrif, tezyif, istihza, tahfif, iftira, acı teşbih, yalan, aldatma ve sövme) noktasına varır (Nar, 2016: 16).

Mizahın yüksek karmaşıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkeler düzeyinde ve kesinlikle belirlenen bir tepki yarattığı tek yaratıcı eylem alanı olduğunu belirten Koestler, mizahın öncelikle şaşırtmaca etkisine dayandığını söyler. Bunun iki bağlanımlı şok olduğunu belirten Koestler, şaşırtmak için mizahçının bir nebze özgünlüğünün, düşüncenin basmakalıp alışkanlıklardan ayrılma yetisinin olması gerektiğini belirtir (Koestler, 1997: 10, 99). Mizah, mevcut düzene yönelik bireysel ve toplumsal kalıpları yıkmada önemli bir etkiye sahiptir. Bu yöndeki açıklamaların kaynağında mizahın sorunları dile getirmede daha kolay ve özgür bir alan olarak yer aldığı fikri mevcuttur. Fiziksel bir tepki olmanın ötesinde sosyal ve bireysel bir başkaldırı olma özelliğiyle beklenilenin aksine büyük yankılar uyandırır ve toplumca üzeri

örtülmüş ve dillendirilmesi yanlış bulunan konular hakkında söylem özgürlüğü doğurur. Söz konusu özgürlük mizahı yapan ve yaşayan dinleyici ya da okuyucu için bir rahatlama sebebidir.

John Allen Paulos, Max Eastman için, mizahın oyunla bir süreklilik içinde olduğunu ve mizahın değerlendirilmesinde önyargısız ve eğlenceli (şakacı, oyuncu) bir tutumun önemini vurgulayanlardan biri olduğunu belirtir. Eastman'ın mizahı "Bir mizah atomu, eğlendirici bir şekilde ele alınan memnuniyetsizlik veya sinirlilik halidir. Nükteli bir şaka, bu memnuniyetsizlik veya sinirliliğin, insanın kısa süreli tatmin bulabileceği bir düşünce ya da duyguyla birleştirilmesinden oluşur." şeklinde tanımladığını aktarır. (Max. Eastman'dan aktaran Paulos, 1996: 12) Mizahın ele aldığı konu kapsamında uyarıcı ve mevcut düzenin kabullerini değiştirici yönü olduğuna inanılır. Taşdığı güç sayesinde içinde bulunulan durumu sorgulamaya açıp yeni bakış açıları geliştirdiği düşünülen mizah muhatabına içinde bulunduğu durumu gösteren bir ayna görevi üstlenir. Aynadaki yansımada kişi kendisi ve toplumun durum ve olaylara hangi zihniyetle baktığını görür. Bir uyanma ve uyarılma yaşayan muhatap gülünç olma korkusuyla sahip olduğu bakış açısı ve tutumu yeniden gözden geçirir. Bir kahkahanın adli mercilerce verilen cezadan daha ağır bir etkiye sahip olduğunu Cenap Şahabettin şu sözlerle açıklar:

Kahkaha, adliye cezalarından daha tesirlidir. Gülünç olmak korkusu, ne kadar fenalıkların önünü almış, ne kadar çirkinlikleri olmadan önce menetmiştir. Zekâ sahipleri, şüphesiz etrafın kahkahasından korktuğu derecede zaptiye nâzırından korkmaz. Bu yüzden, istenilen şartları taşıyan bir mizah gazetesi, âhlak risalelerinden ziyade ahlâkın düzelmesine hizmet eder. Şeyh Sadi'nin tavsiyesi üzre fenalığı, tezyif meydanına atarak, iyiliği öğretir. Çok defa, düşmek üzre olanların iade-i muvazenesine sebep oldu (Şahabettin'den aktaran Yardım, 2002: 13).

İnsanlar gülünç hâle düşmekten kaçınmak için toplum hafızasına kodlanmış davranış kalıplarına göre hareket eder. Fiziksel ve psikolojik olarak kendini bu kalıplardan soyutlayan kişi için gülme onu sarsıcı bir etkiye sahiptir. Özellikle mizah, mevcut durumların abartılarak daha da sarsıcı olması amacına hizmet eder. Ancak her kusurlu hâlin, olduğu gibi mizahta yer alarak gülünce hizmet etmesi söz konusu değildir. Öyle ki ayıp, hatalı, yanlış veya kusurlu hâller mizahçının kaleminden veya dilinden geçerken belli bir yumuşatmaya tabi olur. Refik Halit Karay bu durumu şu sözlerle ifade eder:

Mizahî yazıların hiç şüphesiz çok tesiri; çok yıkıcı, rakibini sersemletici bir kudreti vardır. Dünyada her şeyin biraz fenası, biraz kabası biraz bozuğu gelebilir. Fakat mizahın kusurlusu çekilmez... Tahta siler gibi gıcırtılı, iniltili, uzun, muğlak, gülme değil öğürtü veren kaba yazıları zaten mizahtan hariç tutuyorum... Mizah gülünç olmak değil, gülünç olanı görmek ve onu zarifane anlatmaktır... Tecavüzün, kabalığın, çam devirmenin bir adı da mizah mıdır? Öyle nüktedanlığı lezzetli bulmuyorum... Mizah milletlerin zevkine miyar olur. Gülüşüne bakarak bir adamın fikren yüksekliğine bir hat çizebilirim. Mizah süpürge sopası değildir ki, vurmak, döğmek, kaba saba güldürmek için kullanılın... Bu bir fırçadır, dimağımızın yorucu ilim ve hayat yollarında topladığı tozları alır. Nazik ve ince bir iştir (Refik Halit Karay'dan aktaran Ekiz,1999:45).

Hilmi Yücebaş da *Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi*'nde mizahın karşı tarafı uyarırken belli bir ölçüde hareket etmesi gerektiğine dikkat çeker. Yücebaş'ın açıklamasında ayıplanma dalgınlığının uyarılıp tekrarlanmaması için yapılır:

Bir hayale dalmak yüzünden bir belâya çatan talihsiz şüphesiz, acıyandan ziyade gülen bulunacaktır. Mizah gazetelerimiz, büyük dalgınları dürter, "Efendi kendine gel!" der. Çoğu defa tembih eder, bazen yuvarlar. Fakat bundan ötürü düşürenin kuvvetini değil, düşenin kuvvetini ayıplamalıyız. Çünkü, cemiyetin isteklerinden biri de ölçüde birliktir (Yücebaş, 2004: 68).

Mizahın uyarıcı ve bakış açısı kazandırmasının yanında faydacı bir amaca da hizmet ettiği düşünülür. İnsanların öznesi oldukları veya muhatap kaldıkları olaylar karşısında yaşadıkları psikolojik çöküntüyü tedavi etmede kahkaha ve mizah büyük bir rol üstlenir. Bu noktada mizah yaşamın tam merkezindedir. İyi ve kötü gibi kategorilendirmelere tabi tutulan kişi ve olaylar dizgesinde mizah da kendi içinde iyiyi ve kötüyü barındırarak bu çarka dahil olur. Kişi kendi hayat düzleminde hangisini besliyorsa mizahta onu yakalamaya çalışır. Özellikle insanların hassas dönemlerinde tutunacak bir güç olduğuna ve kendilerini iyi hissetmelerini sağladığına Allen Klein *Mizahın İyileştirici Gücü* adlı eserinde değinir:

En beklenmedik durumlarda bile mizah yükümüzü hafifletir ve bize güç verir. (..) Mizah bize güç ve yeni bir perspektif kazandırır. En zor durumların bile üstesinden gelmemizi, dayanıklı olmamızı sağlar. Dünyamızın paramparça olduğunu düşündüğümüz zamanlarda dengemizi korumamıza ve farklı perspektifler geliştirmemize yardımcı olur. Mizah; çoğu zaman göz ardı edilse de, ağlayacak gibi olduğumuz zamanlarda bir araç, inanılmaz bir şeydir. "Eğer her şeyde mizah bulabilirsen," der komedyen Bill Cosby, "yaşamını sürdürebilirsin." (..) Mizahın herhangi bir olayın yönünü değiştirecek gücü vardır (Klein, 1989: 13, 17, 19).

19. yüzyıl edebiyat eleştirmeni George Meredith'in mizahın farklı bir yönünü vurguladığını açıklayan John Allen Paulos, Meredith'in *Komedi Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde "Komik Ruh" un bir tür toplumsal düzeltici olduğunu söylediğini belirtir. Meredith'in komik ruhla ilgili "insanın ne zaman dengesi bozulur, patlar, bir şeyden çok etkilenir, gösteriş budalası ve ikiyüzlü olur, yüksekten atar, ukalalık taslarsa; insanların kendi kendilerini aldattığını ve gözboyadıklarını düşünürse; dar görüşlü planlar yapıp, kaçık niyetlerle dolaplar çevirip, şuarsuz sevgiler peşinde koşarken görürse öne çıkar." şeklindeki görüşünü belirten Paulos, mizahın düzeltici yönüne işaret eder (George Meredith'ten aktaran Paulos, 1996: 10).

Mizahın uyarıcı yönüne dikkat çeken bu görüşlerin yanı sıra, aynı zamanda mizahın bir amacı da olması gerektiği düşünülür. Mizah, yalnızca kişiyi rahatlatmak amacı taşımaz aynı zamanda öğüt verir. Dolayısıyla mizahın klasik tabirle güldürürken düşündürmesi de gerekir. Ele alınan konu bilinenin benzeri bir şekilde veya farklı yorumlarıyla sunulur. Bu sunuşta mizahın muhatabı ortaya konan durum veya olaydan kendine bir pay çıkarır. Fâik Reşat mizahın mesaj gönderme gayesi olduğunu şu açıklamayla belirtir:

Her milletin edibi ve şâiri, ciddi bir lisanla anlatamayacağı konuları mizah yoluyla anlatma yöntemini benimsemiştir. Nükteli sözler söyleyen kişinin yegâne amacı, insanları güldürmek değildir. Unutmayalım ki, her nüktenin, her zarif sözün altında bir de ders verme, ibret almaya sevk etme, mesaj gönderme gayesi vardır (Fâik Reşat'tan aktaran Yardım, 2002: 13).

Ali Nar'ın, mizahın gayesi ve amacına ilişkin tespitleri ise şöyledir:

Gaye ve gerekçesi: Anormallikleri düzeltme isteği, normal ve ciddi söz gerçekleşmeyince mizaha kayar. Böylece kusurlu (veya kusursuz) kişi, zümre veya oluşlar; yola getirilmek, uyarılmak ve cezalandırılmak istenir... Bu bakımdan Mizah ve Hiciv bir savunma mekanizmasıdır. Özellikle de baskıcı rejimlerde yalın ve ciddi anlatım yerine mizahlı usul seçilir... (Nar, 2016: 19)

Mizah ciddi ile ciddiyetsizlik arasında bir sınırdadır. Ele aldığı ve eleştirdiği konular bağlamında eleştirel bir görev üstlenen bu kavram, ciddi görüngüler taşır fakat aktarıırken ciddiyetsizliğe doğru bir dönüşüm gerçekleştirir. Sosyal hayatta varlık alanı oluşturan hiyerarşik dengesizlikleri ifade etmede bu unsuru kendine bir görev edinir. Görevin gerçekleştirilmesinde abartma yönteminin olumlu katkısı söz konusudur. Gülmedeki amaç insanların bazı gerçekleri daha açık şekilde görmesini sağlar. Bu yönüyle mizah, önemli bir yansıtma işlemine sahiptir.

Gülmede ana amaç, gerçeği, yalnızca gerçeği yansıtmaktır. Bu yansıtma işlemi çoğunlukla abartma yöntemini kullanır. İnsanların göremediği, ama eleştirilecek yönleri abartma yöntemine başvurarak göstermek demek, bir bakıma, eleştirileri insanların gözlerinin içine soka soka yapmak demektir (Özünü, 1999: 92).

Mizah, gerçekten yola çıkarak başka gerçek'i sunar. Bilgin Saydam, öte gerçeklik ile bağlantılandığı "gnosis" terimi doğrultusunda bu iki terimi aynı düzleme taşır.

Mizah, görüneni, herkesin göremediği şekliyle yeniden tarif eder ve dolayısıyla başka (öte) bir gerçekliğe işaret eder. Güldürerek yabancılaştırmasında, işaret edilen öte gerçekliğin, asıl "gerçek" olduğu iması saklıdır. Burasının gerçekliği ciddiye alınmamalıdır; zira öte gerçek(lik) onu ilga etmiştir. Bu demektir ki mizah, hele ki şaşırma etkisini de haizse, hep -kelime anlamıyla- gnostik bir gönderme taşır. Gnostik sıfatının isim kökü "gnosis"i, "öte-hikmet" terimiyle tarif edeceğim: Öte-hikmet, yani buralı olmayan, ama var olan, "bura"nın zamansallık, mekânsallık ve nedenselliğinin ötesinde olması nedeniyle görelilikten esirgenmiş olan, "mutlak" olan derin bilgi, her şeyin bilgisi. Akış tek yönlüdür: Mana maddeyi açıklar, anlamlandırır, var eder, dönüştürür. Ama madde (bura), manayı (öte) etkileyemez, değiştiremez. Zaten asıl olan manadır. Madde, bizatihi varoluşuyla tahrif olmuş, asl'olandan uzaklaşmış, kopmuştur; yanlıştır ve eksiktir. (..) Bazen yalnızca yıkıcı çözücü/niteliğiyle kendini gösteren mizah tür ve içeriklerinde de yine bir meta-gerçek ümidi, beklentisi örtülü şekliyle kendini dayatır. Dolayısıyla mizah iki uç arasında, nokta ile sonsuz, hiç ile tek-hep arasında seyreden/bocalayan insan bilincinin bir yaratisıdır. Var olanı ret ve yıkması, memnuniyetsiz huysuzluğu açısından bir yanıla nankör ve hırçın, saldırgan /yıkıcı (patolojik), diğer yanıla ise var olanla yetinmemesi açısından, daha iyiyi talep etmesi, bunun mümkün ve hatta gerekli olduğunu göstermesi açısından, iyimser ve yaratıcıdır, sağlıklıdır. Eğer yaşamın aslı başka ise/başka yerde ise, burada olan ancak zorlayıcılığı ölçüsünde dikkate alınır: Hafife alınır. Dünyevi (zahiri) ciddiyete/gerçekliğe gülünür. Batını "gerçek"ten uzaklığın sızısı bazen sabırsızca, ama kabullenmeyle, yine de ümitle yaşanır. Mizah şaşırır; başka olasılıkların mümkün olduğunu hissettirir, var olandan kopartır; ama yeni bir gerçeği dayatmaz. Sorgular, yanıtında "yanıt" yoktur; yanıtlamaz. Bu haliyle bir açıdan en olgun gnostik eylemdir. Mizah kaos yaratır. Mevcut rasyonel (bu haliyle açıklanmış ve açıklanabilir) düzeni bozar; kurgularını gevşetir. Kaos,

“gerçek yeni” örgütlenmeleri mümkün kılan yaratıcılık yatağıdır. Yeni anlam, henüz “anlamlandırılmayan”dan çıkacaktır. Kaosta çarpışmalar ve bir aradalıkları mümkün olmayanların buluşması mümkün olur ki gerçek yaratıcı süreçler ancak böyle başlar (Saydam 2012: 42-23).

Öte gerçeklikle bilinmeyen ya da gizlenen yönü dışa vuran mizah bu eylemiyle şaşırtır ancak açtığı yeni kapılarla farklı bir ufuk sunar. Şaşırtıcı, yıkıcı ve sonrasında dönüştürücü bir etkiye sahip olmasını, mevcut düzeni farklı bir gerçeklik düzleminde ele alması besler. Bu düzlemde başkalaşan durum ve olaylar özünde asıl gerçeğin yapı taşlarını korur. Çünkü yeni gerçeğin temeli eskinin reddi veya evrilişi üzerine kurulur. Ancak bu bir dayatma değildir. Mizahın saldırı, başkaldırı veya uyarı şeklindeki tutumunun güttüğü faydayı Allen Klein şu sözlerle açıklar:

Mizah enerjimizi başka bir yere yöneltmek bizi stresli olaylardan uzaklaştırır. Gerilimi azaltır ve korku, düşmanlık, öfke gibi duyguların dinmesini sağlar. (...)Mizah kaybettiklerimizi geri getirmez, ama kötü dönemlerimizi atlattırma yardım eder. Komedyen Michael Pritchard kahkahayı bir çocuğun bezinin değiştirilmesine benzetiyor: “Çok kalıcı bir çözüm değil, ama bir süre için bile olsa her şeyi hallediyor.” (...)Mizahi bir yaklaşım, sorunlarımızın olası çözümlerini ve yeni görüşleri de ortaya çıkarır (Klein, 1989: 22, 23, 27).

Günlük hayatın karmaşasından uzaklaşıp kendini fiziksel ve ruhsal yönden iyileştirmek isteyen birey, yaşadığı sorunları bir an için unutmak ister. Bu aşamada mizah kişiyi içinde bulunduğu kaostan kurtarır. Rahatlayarak kendini farklı bir ruh hâlinin içinde bulan kişi, kendine gülebilmeyi de başarır. Mizahın kişiyi gerçekliğin hoş olmayan yönleriyle başa çıkarma gibi bir faydası vardır. Ahmet Rifat Şahin mizahın bu yönünü şu şekilde açıklar:

Mizah kişinin kendine güvenini artırır. Mizah duygusu sevdiği veya hâlâ sevmeye devam ettiği şeylere (kendisi dahil) gülebilmek yetisidir. Kendisine gülebilen kişinin, başkaları karşısında üstünlük duygusu duyması olasılığı daha azdır. Mizah, bugün psikiyatri ve psikoloji kitaplarında, özgecilik, yüceleştirme ve çilecilik gibi savunma mekanizmalarıyla birlikte, gelişmiş-olgun savunma mekanizmaları arasında sayılmaktadır. Çünkü gerçekliğin hoş olmayan yönleriyle başa çıkmamızı sağlar. Başkalarını kırmadan, ilişkileri zedelemeyen duyguların açıkça ifade edilmesine izin verir (Şahin, 2010:12).

Mizah kişilerin kendi iç mücadelelerinin birer işaretçisidir. İç ve dış merkezli çatışmaların yönünü sosyal çevrenin tepkileri belirler. Sistematik bir şekilde işleyen ve aksaklığa mahal vermeyen toplum kurallarının mizah söz konusu olunca geçerliliğini kaybettiği görülür. Toplumdaki “asla” ların artık bir hükmü kalmaz. Mizahın amacına ulaşmasında kendine has bir kurallar bütünü olduğunu belirten John Allen Paulos mizahı matematikle bağdaştırır:

Mantık, kalıp, kurallar, yapı. Bunlar hem matematik hem de mizah için, ikisinde farklı yönlere vurgu yapılmasına rağmen, vazgeçilmezdir. Mizahda, mantık çoğunlukla tersyüz edilir, kalıp bozulur, kurallar yanlış anlaşılır ve yapılar karıştırılır. Gene de bu dönüşümler rasgele değildir ve ancak belli bir düzeye kadar anlamlıdır. “Doğru” mantık, kalıp, kural ve yapıyı anlamak, bir fıkrada neyin aykırı olduğunu anlamak -espriyi kapmak (jetonu düşmesi)- için gereklidir (Paulos,1996: 17).

Mizahın sunumunda mizahçının her an dikkatli bulunması ve bu tavrıyla görünmeyen aksaklıkları örtülü bir şekilde de olsa düzeltmek için insanları davete çağırması gerekir. Çünkü malzemesi insan olan mizah onun doğumundan ölümüne kadar geçen süreçte yaşadığı bireysel ve toplumsal tüm olaylara hakim olmak zorundadır. Durumların komiğe dönüştürülmesinde kişinin yalnızca fiziksel eksiklikleri değil aynı zamanda şahsi hataları da dikkate alınır. Ancak mizah bunları alenen değil örtük biçimde ifade eder. Hilmi Yücebaş bu durumu şöyle açıklar:

Mizahçının gözü, daima bir tenkit mikroskobuna yapışık, durmadan, cemiyetin çevresini gözleyip, etrafındakilerin pürüzlerini, aksayan kısımlarını, ölçsüz hareketlerini görecektir, şen, suh ve belîğ bir ifade içinde okuyucularına gösterecektir. Hayatın bozuk taraflarına yakalarını kapıranları apaçık değil, örtülü bir şekilde tavrılarını düzeltmeye çağırarak (Yücebaş, 2004: 68).

Emine Zinnur Kılıç “en güvenli doğum kontrol yöntemi!” şeklinde ifade ettiği mizah ve metamizahın gelişim boyutunu, bebeklikten ergenliğe kadar olan süreçler üzerinden dört döneme ayırarak on dört kural şeklinde açıklar: mizahı anlama, mizahı ayırt etme, mizah denemeleri ve mizahı yararlı biçimde kullanma.

#### **Dönem 1: Mizahı anlama**

**Kural 1:** Mizah şaşırmanı gerektirir.

*(Bebek henüz “bu annem ne yapıyor” diye düşünemese de annenin yüzünü kapatması hafif bir gerginlik yaratır; bebek annenin yüzünü açmasını heyecanla bekler ve bu beklentinin gerçekleşmesi, annenin yüzünün gülmesi ile eşleştiğinde bebek gevşer; gerginlikten gevşemeye geçişin yarattığı rahatlama ilk karşılaştığı şakaya gülmesini sağlar.)*

#### **Dönem 2: Mizahı ayırt etme**

**Kural 2:** Mizah bir tür oyundur, gerçek değildir. Saldırı gibi görünen şey aslında sevme davranışıdır.

**Kural 3:** Bekleyiş ne kadar heyecanlı ise gevşeme o denli fazla ve gülme o derece yüksek dozdadır.

**Kural 4:** Oyunun komik olması için sonunda kimsenin zarar görmeyeceğinden emin olmak gerekir. Yalnızca karşılıklı güven ilişkisi içinde olduğunuz ve size zarar vermeyeceğinden emin olduğunuz durumlarda kendinizi bu oyuna bırakırsınız. Sonunun iyi olacağından emin olmadığımız durumlarda heyecan yerini kaygıya bırakır. Bu hiç de komik değildir!

#### **Dönem 3: Mizah denemeleri**

**Kural 5:** Anneler şakadan anlamaz!

**Kural 6:** Mizah acıyı hafifletmek, unutmak ve gizlemek için iyi bir yöntemdir.

**Kural 7:** Yaramazlık şakadan yapılırsa kimse kıyamaz çünkü gerçek yaramazlık değildir. Şakalarda diğer oyunlardaki gibi “mahsusçuktan” kuralı geçerlidir. Mahsusçuktan olan gerçek olmayandır. Gerçekte yapıldığı ya da söylendiğinde cezalandırılan şeyler şakadan yapıldığı ya da söylendiğinde ceza almaz, güldürür. Yaramazlıkları şakadan yapmak hem ilgi çekici olur, hem de cezası da hafif olur. Mizah yaramazlıkları kabul edilebilir hale getirir.

**Kural 8:** Mizah gerçeğin katı kurallarını delmenin sinsisi bir yöntemidir. Kuralları gerçekte bozmayı oyunda bozduğunuz sürece kuralları bozmuş sayılmazsınız.

**Kural 9:** Babalar şakadan anlamaz!

#### **Dönem 4: Mizahı yararlı biçimde kullanma**

**Kural 10:** Başkalarının benzer özelliklerine gülmek kişinin kendi benzer kaygılarını yok sayması, gizlemesi ve yenmesi için işe yarar bir yöntemdir. Kişiler başkalarında en çok kendilerinde de var olan ama gizlemek gerektiğine inandıkları duyguları gördüklerinde gülerler; çünkü bu hem rahatlatıcıdır hem de bir üstünlük ve kontrol duygusu yaratır.

**Kural 11:** Birlikte gülmek sosyal bağlar kurmanın en iyi yöntemlerinden birisidir ama eğer gülmenin konusu diğer kişi veya kişilerse bu bir saldırganlık eylemine dönüşür. Gülünecek ortak konuları olan kişiler bir grup oluşturur ve gülmelerinin konusu olan kişileri dışlar. Mizah

*kolayca saldırı ve dışlama aracına dönüşebilir. Bazen insanların gülmesinin en önemli nedeni zayıf olan tarafta olmaktan kurtulmanın verdiği rahatlama olabilir.*

**Kural 12:** Öğretmenler şakadan anlamaz!

**Kural 13:** Her gelişim döneminde insanlar kendilerini en çok kaygılandıran ya da zihinlerini meşgul eden konu ne ise ona gülerler. Bu yüzden mizahın içeriği yaş dönemlerinde ve toplumlarda farklılıklar gösterir.

**Kural 14:** Mizah en güvenli doğum kontrol yöntemlerinden birisidir. Nüfus artırıcı yöntemlerin başında toplumda mizahı öldürmek gelir! (Kılıç, 2010:7-8)

İnsan, yaşamı boyunca içine doğduğu toplumun dayattığı kural ve ilkelere göre yaşar. Ancak farkında olarak veya olmayarak bu kuralları ihlal eden kişi dış dünya tarafından eleştirilir. İlk eleştiri ise gülme ile olur. Çünkü birey diğer fertler karşısında kahkahayla cezalandırıldığında hatalarını tekrarlamaz ve daha temkinli davranır. Aniden beklenmeyen bir hareket veya durum karşısında kişinin yüzünde beliren bir mimik olan gülme, var olan durum sonucu ortaya çıkan bir tepkidir. Bu tepki maruz kalan kişiyi uyarırken okuyucu/seyirci konumundakileri ise rahatlatır. Gülme tarih boyunca kötülükle aynı tutulur ve şeytanca bir davranış olarak nitelendirilir. Ancak bazı fikirler ise gülmenin rahatlama sebep olan sıradan bir tepki olduğunu savunur.

Yazın dünyasında gülmece veyahut mizah olarak kullanılan kavramın Arapça bir köke dayandığı bilinir. Mizah, içinde bulunulan koşulları muhatabı uyarıcı, rahatlatıcı ve iyileştirici bir şekilde yeniden ancak gerçeklikten sıyrılmayarak ortaya koyan bir anlatım tarzıdır. Salt eleştiriden ibaret olmayan mizah bilinenin aksine her durumda güldürmek zorunda değildir. Ancak ele aldığı konular ve onları sunuş bakımından ciddi bir tutum sergiler. Mizah, kendi içinde bir mantık düzlemine sahiptir. Gözlem ve dikkati kendine araç edinen mizahçı var olan durumu tersine çevirerek farklı bakış açıları sunar. Ama yeni kurgulanan dünyadaki durumlar bir dayatma değil, bir sorgulamadır. Bu sorgulamada güldürmek ve eğlendirmek gibi temel ilkeler vardır. Öğretme ve ders verme ise anlatılanın ana amacından ziyade sonucu olmalıdır.

Gülme, bulaşıcı ve toplumdan topluma farklılık gösteren bir eylemdir. Her toplum kendi dinamiği içinde farklı kültürleri barındırır ve bu yüzden sahip olduğu ortak değerler noktasında gülme eylemini gerçekleştirir. Ortak bir gülme anlayışından bahsetmek mümkün değildir. Ancak her toplumda ortak görülen cimri, bencil, kötü gibi kişiler veya sosyal adaletsizlik, aldatma, kıskançlık gibi komiğe zemin hazırlayacak durumlar vardır. Mizah ancak bu noktada evrensel bir bakış açısı kazanır.

### 1.1.1. Mizah Kuramları

Gülme eyleminin doğmasına sebep olan mizahın ortaya çıkması için belli başlı koşullar vardır. Uyarıcının karşı tarafı harekete geçirmesi için onun aksaklıklarını fark etmesi ve eyleme geçmesi beklenir. Sistemli bir şekilde düzenlenmiş fikirler bütünü olan kuramlar mizah söz konusu olduğunda da devreye girer. Mizahın amacına ulaşmış ulaşmadığına kıstas olan gülme ediminin

sebeplerine yönelik farklı kuramlar geliştirilir. Mizahı açıklamada başvurulan üstünlük, rahatlama ve aykırılık kuramları birbirinden bağımsız gibi gözükse de aslında belli ortaklıklar gösterir. Bazen bu kuramların tümünün aynı metindeki gülme durumunu açıklayabildiği görülür. Kişinin kendini bir başkasından üstün görerek gülmesi yalnızca üstünlük kuramıyla açıklanamaz. Aynı zamanda bu duruma, o an için yaşadığı bir rahatlama veya aykırılık durumu da sebep olur. Anlatılan veya gösterilen sıradan bir olayın aktarımında izleyici veya okuyucu tarafından beklenmeyen bir anda ortaya çıkıveren durumların karşı tarafta yarattığı sinirsel enerji boşaltımı rahatlama kuramı ile açıklanır. Bu rahatlamanın sebebi olarak ise toplum tarafından baskılanmış veya bireysel anlamda ötelenmiş duyguların varlığı bilinir. Aykırılık veya uzlaşmazlık olarak da belirtilen kuramda ise mantık düzleminde bir araya getirilemeyecek iki farklı durum ve olayın belli bir mantık çerçevesine oturtularak aktarılması sonucu doğan gülme durumu açıklanır. Kişinin günlük hayatta veya hayal dünyasında iki zıt varlık veya durum olarak nitelediği şeyleri aynı bağlamda görmesi gülmeye sebep olur. Her üç kuram da gülmeye sebep olan durumları bir koşula bağlamaya çalışır. Ancak, sadece bir kuramla açıklanamayan durumların varlığı birçok kuramın aynı anda doğmasının nedenidir.

Kuramların doğuşunda yer alan önemli filozof ve düşünürlerin gülmeyi dayandırdıkları temeller birbirinden farklıdır. Mehmet Bayrak 1979 yılında Birleşik Amerika'nın Los Angeles kentinde Antioch Üniversitesi'nin düzenlemesiyle yapılan 2. Uluslararası Güldürü Konferansı'na 250 bilim adamının katıldığını ve bu konferansta kuramların belirlendiğini şu şekilde açıklar:

Konferansta, bilim adamları gülmeyi üç kurama bağlıyorlar. Kuramlardan ilkinde göre, **gülmek, insanlardaki üstünlük duygusundan doğar**. "Üstünlük duygusu" kuramına 17'nci yüzyıl düşünürlerinden İngiliz filozofu Hobbes'un değindiğine işaret eden **Dr. Harvey Mindes**, Hobbes'un "**Gülmek, içimizdeki üstünlük duygusunun birden patlamasıdır**" dediğini hatırlatıyor. Kanadalı mizahçı **Stephen Leacock** da, bu görüşü destekleyerek "**gülmek, ilkel bir zafer haykırışıdır**" diyor. Gülmeye ilişkin ikinci kuram, 19. yüzyıl Alman düşünürlerinden filozof **Schopenhauer**'in görüşünden kaynaklanmaktadır. Alman filozofa göre, gülme, "**birbiriyle bağdaşmaz iki düşüncenin birden buluşmasından**" kaynaklanır. Bu filozofun görüşüne katılan Dr. Mindes'e göre, "**güldürü, mantıksal fikir dizesinin sıralandığı yoldan fikir halkalarının birinin dizeden çıkmasıyla oluşur**". (..) Gülmenin kaynağına ilişkin üçüncü kuram, **Freud**'un "**gerginlik boşaltımı**" görüşüne dayandırılıyor. Bu görüşü savunan Danimarkalı psikolog **Ivar Soe**, güldürüyü rüyaya benzetiyor ve "güldürü sayesinde, yasaklanmış isteklerin günahsızca boşaltımı sağlanmış olur." diyor (Bayrak, 2001:8-9).

Gülmeyi tetikleyen en önemli şey, kişinin fark etmediği veya yok saydığı aşağı, hatalı veya kusurlu durumlarını bir başkasında görünce duyduğu üstünlük duygusudur. Bilinen ve en çok üzerinde durulan kuramların başında üstünlük kuramı gelir. Kuramın en önemli ismi Thomas Hobbes'tir. Kuramın Platon ve Aristoteles'e kadar uzandığı üzerinde durulur:

Platon ve Aristo'ya kadar uzanan bir kuramdır. Mizahın, başkalarının değersizliğinden ya da kişinin kendi geçmişindeki gaflarından türemiş bir üstünlük duygusunun sonucu olduğunu savunur. Bu kuramı savunanlara göre mizahın özünde alay vardır. İnsanlar kendilerini benzemeyenlerin aşağılandığı ya da onlarla alay edildiği fıkralara daha çok gülerler. Özdeşleştikleri kişileri aşağılayan şakalara gülme olasılığı ise daha azdır. Örneğin erkekler,



kadınlarla alay eden fıkralara ve şakalara kadınlardan daha çok gülerlerken, kadınlar erkeklerle alay eden fıkralara daha çok gülerler (Şahin, 2012: 12).

İnsanların kendinin dışındaki olay ve durumlara karşı farkındalığı onların mizahı anlama biçimlerinde de değişkenlikler meydana getirir. Gerek fiziksel gerek ruhsal dönüşümler doğrultusunda güldürünün yönü tayin edilir. İnsan, mizahı yaşantısının ve kendi gerçekliğinin etrafında şekillendirir. Dolayısıyla kendiyile özdeşleştirdikleri şeyler yerine başkalarının gerçeklikleri üzerinden bir savunma mekanizması oluştururlar. Hobbes *İnsan Doğası* adlı makalesinde durumu şöyle ifade eder:

İnsanlar, içinde nükte veya şaka olmayan şanssızlıklara ve ahlâksızlıklara gülerler... ayrıca insanlar, başkalarının zayıflıklarına da gülerler. Bu yüzden gülme isteğinin, başkalarının zayıflıklarıyla veya bizim önceki zayıflıklarımızla karşılaştırıldığında kendimizdeki üstünlüğü birdenbire fark etmekten kaynaklanan ani bir övünmeden başka bir şey olmadığı sonucunu çıkarabilirim (Thomas Hobbes'ten aktaran: Feinberg, 1978:106-107)

Mustafa Şekip Tunç, Hobbes'in görüşüne göre komiğin bir başkasının yahut kişinin geçmişinin aşalığına karşı birdenbire duyduğu bir üstünlük idraki olduğunu belirtir. Konuyla ilgili olarak "Bize nispetle bir aşalığın idraki, dolayısıyla, üstünlüğümüzün, daha becerikli, daha cesaretli, daha kuvvetli olduğumuzun duyulmasıdır. Buna göre bencillik ve övünürlük duygularımızı şiddetle hoşlandıran üstünlük duygusu idrakinin komik gülmelerde bir hakikat payı olduğu şüphesizdir." şeklinde açıklama yapan Tunç, ancak hiçbir üstünlük idraki vermeyen cinslere güldüğü gibi başkalarına nispetle kişinin üstünlüğünü duyuran birçok hâllerde gülmek yerine sevgi yahut acıma duyulduğunu belirtir (Tunç, 2015: 57). Sahip olduğu üstünlük duygusuyla, karşısında duranın kendi durumundan aşağı oluşu kişiyi yalnızca güldürmez aynı zamanda kendisiyle övünmesini de sağlar. Tunç, komik gülmeleri zihinci bir görüşle izaha çalışan Kant'ın görüşlerini ve duruma yorumunu ondan yaptığı alıntılarla şu şekilde açıklar:

Kant'a göre: Gülmeyi uyandıran şey esas itibariyle mevzuu bir fikir yahut vakıa olabilen hükümlerde bulunan tezat yahut tenakuzlardır. Yalnız bu tezatlar, mevzuun kendinde olmayıp zihnin bu mevzua karşı hemen aynı zamanda ve daima aldığı birbirine zıt iki vaziyette olmalıdır. Buna göre komik gülme: "Beklemenin birdenbire boşa gitmesi" ile tarif olunabilir. Mesela kızını isteyen bir adamın üzerine kızgınlıkla yürüyen bir babanın onu döveceği sanılırken birdenbire: "Söyle bakalım, ne vereceksin!" demesi ve bilhassa ortaoyunu ve tulûat tiyatrolarındaki birçok komik sahneleriyle at cambazhanelerindeki palyoçaların komikliklerinden birçoğunu bu düsturla izah etmek kabildir. Eğer bekleme tabiri hayata ve vakaların muhtemel mantığına uymak gibi çok umumi bir manada alınırsa beklemeleri boşa çıkaran sürprizler, kendilerinden daha kuvvetli bir heyecan uyandırmamak şartıyla, umumiyetle komik olabilirler (Tunç, 2015: 58-59).

İnsanların birbirlerinden sosyal, ekonomik, fiziksel veya ruhsal üstünlük hissettikleri anda gülme eyleminin başladığını açıklayan üstünlük kuramı alayın ve hor görmenin insan üzerindeki etkisine değinir. Özünü, kurama göre herhangi bir gülmece ögesini, ya da fıkrayı okuyan, ya da duyan, ya da seyreden bir kimsenin, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hissettiğini, bir

rahatlama duyarak bu durumun hoşuna gittiğini ve güldüğünü söyler (Özünlü, 1999: 21). Eker, üstünlük duygusunun kişinin karşıdakini rakip gören bir mantık taşıdığını şöyle ifade eder:

Üstünlük Kuramı'nın temelinde rakibi saf dışı bırakmaktan duyulan keyif, bir başkasını dezavantajlı duruma getirmenin verdiği haz, öteki konumundaki kişinin düştüğü kötü durumdan duyulan mutluluk, başkalarının talihsizliklerinden ve acılarından alınan zevk, bedensel çirkinlik veya bozuklukların kendi bedeninde olmamasından duyulan memnuniyet ile mantıksız hareket ve eylemlere gülme yer almaktadır (Eker, 2009,140).

Kuramın mevcut gülme eyleminin tüm gerekçelerini izah edemediğini savunan düşünürler başka bir alternatif kuram öne sürerler. Rahatlama kuramı, insanın üzerinde biriken aşırı gerginlik durumunun bir an için ortadan kalkmasıyla yaşanan fiziksel bir enerji boşaltımıdır. Paulos, Herbert Spencer'in gülmenin genellikle (ama her zaman değil) eğlenmeyle bir arada olmasının, yüz kasları ve solunum sisteminden kaynaklanan bir artık enerji taşmasına bağlı olduğunu ileri sürdüğünü belirtir (Spencer'den aktaran Paulos, 1996:9). Gülen kişinin ciddi beklentilerinin gerçekleşmemesi ve dikkatinin kıyırık şeylere yönelmesinden, ya da Spencer'in kendi deyişiyle "bilincin, önemli şeylerden önemsiz şeylere hazırlıksız olarak aktarılmasından" doğduğunu ifade eden Paulos, psikik "enerji" fazlasının gidecek yeri olmadığı için gülmenin açığa çıktığını söyler (Spencer'den aktaran Paulos, 1996: 9-10). Çiğdem Usta, rahatlama kuramının teorik olarak ortaya çıkışında gülünce neden rahat hissedildiği sorusuna cevap bulmak arayışının sebep olduğunu belirtir. İnsanın fiziksel ve sosyal çevrenin üzerinde uyguladığı birçok sınırlamayla çeşitli arzularını bastırdığını ve bu süreçte doğasından uzaklaşarak gerildiğini belirten Usta, sınırlamalardan bir veya birkaçının birdenbire ortadan kalkmasıyla kişinin rahatlayıp güldüğünü söyler. Rahatlama kuramının, gülmenin insanın biriken sinirsel enerjiden arınması sonucu oluştuğu noktasından hareket ettiğine değinir (Usta, 2005: 73-74).

Bireyin tercihi dışında uymak zorunda bırakıldığı kurallar onda bir gerilim yaratır ve bu da strese sebep olur. Bir anlık toplumun baskılarından kurtulması onu özgür ve mutlu kılar. Kalıplaşmış düşünce ve değerlerin bir anda sarsılması bireyin kendi özgürlüğünü inşa etmesine zemin hazırlar. Gerilim arasında sıkışıp kalan birey durumun oluşturduğu rahatlıktan zevk alır. Tehlikeli ya da ıstırap verici herhangi bir durumun ortadan kalkmasıyla duyulan huzurun o olayın kişiye verebileceği zararın bertaraf edilmesi anlamına geldiğini belirten Eker, rahatlama hissini oluşturduğunu söyler. Kontrol altında tutulan düşünceden, rahatsız edici durumdan ve bunların geriliminden kurtulmanın rahatlamaya sebep olduğuna söyler (Eker, 2009:141). Sanders, yaratılan gerilimin rahatlamaya dönüşüp zevk alınır hâle gelmesini şöyle açıklar:

Şairler ölüm yolculuğunu bir ömür boyu süren gerilimden sevinçli bir kurtuluş olarak bile betimlemişlerdir. Gülme de bu kalıba uyar: Akıllı esprî ustası anlatma sırasında bir gerilim yaratır, esprinin en can alıcı noktasında bu gerilim rahatlamaya dönüşür, önceden beklenen zevk ânıdır bu. Hoppalıkla zevk toplumsal düzenin kısıtlamalarını sarsmak için sürekli olarak mücadele ederler (Sanders, 2001:199).

Gülmek bütün yönleriyle gerilimi azaltmaya hizmet eder. Özgürleştirici özelliğiyle birçok duygudan uzaklaştırır. Mizahta biyolojik doyum değil psikolojik hazzın tatmin olması gerektiğine değinen Koestler de kahkahanın gerilim sonucu ortaya çıkan bir rahatlama olduğunu açıklar:

Bir fikrin ya da olayın, genelde bir arada düşünilemeyen iki kalıpla birdenbire bağlanması, anlatı ya da anlam akışı gereken duygusal gerilimi taşıyorsa, gülünç bir etki yaratır. Bu duyguların aktığı kanal delinir de beklentilerimiz boşa çıkarılırsa, şimdi artık gereksiz olan gerilim kahkaha biçiminde patlar ya da daha yumuşak bir sou-rire (gülme) biçiminde dışarı akar. Kahkaha her zaman söylendiği gibi, 'özgürleştirici'dir, yani gerilim gidericidir. İster açıklıktan, ister cinsellikten, ister öfkeden, ister kaygıdan kaynaklansın gerilimden kurtulma he zaman zevk verici olmuştur. Olağan koşullar altında bu rahatlama, gerilimin niteliğine uygun, amaçlı bir eylemle giderilir. Oysa, kahkahayla güldüğümüzde, rahatlama, özel bir gereksinmeyi doyuran tüketici bir eylemden doğmaz. Tersine, kahkaha insanı biyolojik dürtülerini doyumaktan alıkoyar; insanı eşit ölçüde öldüremeyecek ya da çiftleşmeyecek duruma getirir: Öfkeyi de, endişeyi de, gururu da söndürüp yok eder kahkaha (Koestler, 1997: 37).

Rahatlama kuramı özellikle bireysel ya da toplumsal baskıların yok edilmesiyle açığa çıkan gülme durumunu izah eder. Rahatlama kuramının açıklamalarını gülmenin sebebini ortaya koymada yetersiz bulan düşünürler, birbirine zıt ancak aynı bağlamda buluşan durumların gülmeye sebep olacağını aykırılık veya uyumsuzluk kuramı üzerinden açıklarlar. Paulos, İskoçyalı şair ve filozof James Beattie'nin "Gülme, iki ya da daha çok tutarsız, uygunsuz, bağdaşmaz, aykırı kısım ve koşulun karmaşık bir nesne ya da toplam oluşturuyormuş gibi düşünülmesinden; ya da zihnin onları, kendine özgü bir şekilde, bir tür karşılıklı ilişki içinde görmesinden doğar." açıklamalarını belirterek aykırılık kuramını açıkça ortaya koyan ilk kişi olduğuna dikkat çeker (Beattie'den aktaran Paulos, 1996:8-9). Paulos, James Baettie'nin bu kuramı ortaya koyan ilk kişi olmasının yanı sıra, gülme ve hafif korkunun, sinirden kıkırdama durumunda olduğu gibi, bir arada bulunabildiğine ilk dikkat çekenlerden de biri olduğunu vurgular.

İnsan, algı dünyasında sabitleştirilmiş değer ve durumları karşısında bambaşka bir düzlemde görünce şaşırır ve güler. Bir araya gelmeleri mümkün olmayan şeylerin kendi içinde olağanlaştırılarak sunulması aykırılık kuramının temelini oluşturur. Bu temeli besleyen ise kişinin yeni durumu sorgulamadan kabul etmesidir. Mustafa Şekip Tunç, Schopenhaur'a göre ise bir şeyin aynı zamanda birbirine zıt iki şeyi hatırlattığını yahut bir şeyin uyandırdığı fikirle o şeyin asıl mahiyeti sırasında tezat görülürse komik olacağını belirttiğini vurgular (Schopenhaur'dan aktaran Tunç, 2015:59). Şekip, maymunun gülünç olmasının hareket ve ifadeleriyle insanı hatırlattığı hâlde esas karakteriyle ondan ayrıldığını belirterek bu duruma örnek verir. Rıdvan Şentürk Schopenhauer'e göre gülmenin paradoksal bir içermeye sahip olması gerektiğine değinir:

Gülme teorisini soyut ile bedensel olan arasındaki uyumsuzluk üzerine kuran Schopenhauer'a göre her türlü gülme beklenmedik paradoksal bir içirme vesilesiyle oluşmaktadır. Bu durumda komiğin şiddeti, paradoksal içermenin gücüyle doğru orantılı olmaktadır. Temaşa edilenle uyumsuzluk oluşturan kavramlar ya insanın kendisine ya da başkasına aittir. Eğer kavramlar başkasına aitse, kişi başkasına gülüyor; kendine ait ise eğlendirici bir biçimde şaşkınlık yaşıyor demektir. Başkalarının, bir kişinin yaptığı veya ciddiyetle söylediği bir şeye gülmesi, kişinin

sahip olduğu kavramlarla nesnel gerçeklik arasında devasa bir uyumsuzluğun olduğunu ve bu yüzden gülünç bulunarak alaya alındığını göstermektedir (Şentürk, 2016: 60).

Uyumsuzluk kuramı, insanlardan toplumun beklediği mantıklı ve bulunduğu ortama uyumlu davranma hâlinin terk edildiği anda doğabilecek gülme durumunu izah eder. Usta, bu kuramın kişinin beklemediği uyumsuz bir sonuçla karşılaşması, ancak bu uyumsuz sonucun başka bir mantık düzeyinde uyumlu olması, kişinin karşılaştığı durumların belirli kalıplara göre oluşturduğu dünyasına aykırı olması şeklinde üç aşamalı olarak gerçekleştiğine dikkat çeker (Usta, 2005:74). Ahmet Rifat Şahin ise, kuramın dayandığı temelleri şöyle açıklar:

Bu kuram, mizahta, normalde bambaşka olan, birbiriyle uyumlu olmayan iki düşünce, kavram ya da durumun, şaşırtıcı ve beklenmeyen bir şekilde birleştirildiğini savunur. Bu nedenle mizah, insanın yaratıcı etkinliğinin bir parçası olarak görülür. Mizah duygusu gelişmiş kişiler, algılarını ve izleyen bilişsel süreçlerini hızla başka yönlere kaydırabilen kişilerdir. Kişiler arasındaki mizah anlayışı farklılığı, kişilerin bilişsel özelliklerinden kaynaklanmaktadır (Şahin, 2012: 12).

Uyumsuzluk kuramının temelinde, kendi düzleminde mantıklı fakat gerçek koşullarda mümkün görünmeyen durumların gülmeye sebep vermesi vardır. Gerçekte bir arada olmasının imkânsız kabul edildiği kişi ve durumlar mizahın sınırsız evreninin imkânlarından yararlanılarak mantıktan uzak bir sistemin içinde kurgulanır. Bu kuramı aykırılık olarak da niteleyen düşünürler diğer kuramlarla aynı paydada buluşmasalar da gülmenin sebebini zihnin alışık olmadığı görüngüler karşısında verdiği tepki olarak anlatırlar. Mevcut bu kuramların insanı güldürmedeki etki oranlarını Ahmet Rifat Şahin şöyle açıklar:

Günlük yaşamda nelere gülmüdüğünü araştıran çalışmalarda, gülmeye neden olan olayların yüzde 65'inin üstünlük- aşağılama, yüzde 33'ünün uyumsuzluk/ uygunsuzluk kategorisine girdiği bulunmuştur. Ayrıca dışa dönük kişilerin daha çok üstünlük-aşağılama tipi şakaları, içe dönük kişilerin ise daha çok uyumsuzluk tipi şakaları yeğledikleri anlaşılmıştır. Yine dışa dönük kişilerin daha çok cinsel temalı ve basit fıkraları, içe dönük kişilerin ise cinsel olmayan ve karmaşık fıkraları yeğlediklerini bulan çalışmalar vardır (Şahin, 2012: 12).

Özünü, üstünlük, rahatlama ve aykırılık kuramlarının aynı anda bir anlatıda bulunabileceğini incelediği bir fıkrayla açıklar. Özünü, tezli gülmece kuramı da denilen ve Freud'un ortaya attığı psikoanalitik kurama göre de fıkrayı inceler. Bu kurama göre, insan içinde gizli kalan saldırı isteğini davranış ve konuşmalarında açığa çıkarır, bu gerçekle çakıştığında da terslik doğar ve gülme gerçekleşir (Özünü, 1999: 21). Fıkrayı kavrama kuramına göre de inceleyen Özünü, bu kuramın öncüsünün Gregory Beatson olduğunu belirtir ve kurama göre, olayların ve konuşmaların akışında bazı zıtlasma noktaları ve mantıksal sorunlar bulunduğunu ve bunların gülmeye yol açtığını vurgular (Özünü, 1999: 21). Özünü'nün kuramlara göre incelediği fıkra ise şudur:

Birçok Laz'ın Amerika'ya geçerek o yeni dünyaya yerleştiğini işittikten sonra Temel, sahilde Cemal ile karşılaşır.

- Cemal, der, ha pen pu Amerika denulan yera bütün yolu yüzerak cidepilurum.

Cemal:

- Tabii, der, o da bir şey mu, ha pen da yüzepilurum daaa.

Böylece, yüzerek gitmeye karar verirler ve hemen suya atlayarak yüzmeye başlarlar. Karadeniz'i yüzerek Boğaz'ı geçerler, Marmara Denizi'nin bir başından öbür başına ulaşır, Çanakkale Boğazı'nı da geçerler. Daha sonra Ege Denizi'ne açılan Temel ile Cemal, bütün Ege'yi yüzdükten sonra Cebelitarık Boğazı'ndan geçerler ve sonra da Atlantik Okyanus'una çıkarlar. Gene yüze yüze, yol alırken, tam Küba önlerine geldikleri sırada Cemal, Temel'e seslenir: - Uy, Temel, artık yorulduğum daa, pen memleçeta ceri döneyrum (Özünü, 1999: 22-23).

Özünü, Üstünlük Kuramı'na göre Temel ve Cemal'in Anadolu ile Amerika arasındaki o büyük uzaklığı bilemeyecek, ölçemeyecek kadar akılsız olduklarını söyler. Böylece, fıkayı okuyan bir kimsenin, kendisinin Temel ve Cemal gibi aptal olmadığını bilincinde olarak böyle bir şeyi kesinlikle yapmayacağından emin olduğunu belirtir. Böylece rahatlamının doğduğunu ve gülmenin gerçekleştiğini izah eder. Uyuşmazlık Kuramı'na göre, ilk olarak Temel'in o büyük uzaklığı yüzerek gitme önerisinin normal koşullar altında kabul edilmemesi gerektiğini ve Cemal'in de Temel'in önerisini kabul ederek akılsızlık yaptığını belirtir. İkinci olarak da, Küba'nın önlerine geldiklerinde o kadar yolu yüzüp Amerika'ya az bir yol kala, Cemal'in yorulması yüzünden yeniden geri dönmeye çalışmaları ya da en azından Cemal'in kendi başına Anadolu'ya dönmeye çalışmasının olanaksız olduğunu vurgular. Bunun olağan koşullarda olağan bir insan için olanaksız bir şey olduğunu belirten Özünü, her ikisinin de olanaksız olan bir şeyi olanaksız bir biçimde denemelerinin insanları güldürdüğünü söyler.

Özünü, Psikoanalitik Kuram'a göre, Temel'in Amerika Kıtası'na kadar yüzebileceğini belirtmesinin Cemal'e meydan okumak olduğunu, bu meydan okumada Temel'in Cemal'den üstün olduğuna ilişkin bir varsayımın bulunduğunu söyler ve bunun sebebinin bütün uzaklığın Temel için önemsiz sayılması olduğunu açıklar. Saldırıyla karışık boşuna bir meydan okuma içgüdüleriyle Cemal'in yüzerek Küba önlerinden yeniden Anadolu'ya geri dönmek istemesinin gülünç olmayı sağladığını vurgular. Kavrama Kuramı bağlamında ise, Amerika'nın o kadar yakınına geldikten sonra, yorulduğunu ileri sürerek tüm yolu geri dönmek isteyen Cemal'in mantığında bir gariplik yattığına dikkat çeker (Özünü, 1999: 23-24).

Üstünlük, aşağılama ve aykırılık kuramları gülmenin sebeplerine yönelik farklı açıklamalar sunar. Özünde birbirinden bağımsız kabul edilemeyecek olan bu kuramlar insan faktörünü merkeze almak noktasında birleşirler. Üstünlük Kuramı'nda insanın kendine biçtiği değer ölçüsünde gülmesi, rahatlama kuramında maruz kaldığı gerginlik sonrası yaşadığı sinirsel boşalım nedeniyle gülmesi, aykırılık kuramında ise iki farklı durumu aynı noktada birleştirmenin mümkün olmadığı gerçeğinin gülmeye sebep olması vardır.

## **1.2. Feminist Eleştiri**

Feminizm geçmişten bugüne tüm çağlarda "kadın" ve "erkek" cinsiyetleri arasındaki ilişkilerde ikincil muameleye tabi olan ve bunun dillendirilmesinde söz hakkı bulunmayan kadının ev içi ve ev dışında erkeğin sahip olduğu tüm hak ve özgürlüklere sahip olması gerektiğini düşünür

ve bu konuda mücadele verir. İnsanlık tarihi boyunca eril hâkimiyetin bakış açısıyla tüm hak ve özgürlüklerinden muaf tutulan kadın birçok baskıyla karşılaşır. Cadı olarak ilan edilip yakılan ve “ev içi melek sokaktaki şeytan” gibi sıfatlandırılmaları tabii tutulan kadın bu durumdan özellikle Hümanist Çağ’ın getirdiği imkânlardan yararlanarak kurtulur. Ev içi haklarından ve işçi haklarından yana mağdurluk yaşayan kadın, kendini toplumsal cinsiyet kalıplarından kurtarmak ister ve bu noktada feminist hareket milat olur. Mary Wollstonecraft’ın 1792 yılında yayımladığı *Kadın Haklarının Savunusu* adlı çalışma bu konudaki ilk adımdır. Kadınların başta siyasal hakları olmak üzere iş fırsatları konusunda da eşitlikçi bir yaklaşımla toplumda yer almalarını savunan Liberal feminizm, hukuksal anlamda kadınlar adına birçok şeyi değiştirir. Ancak resmi kayıtlarda kalan haklar toplumsal anlamda mevcut alıyı yıkamaz. Marksist feminizmle, kadının emeğine erkekler kadar sahip çıkılması gerektiği üzerinde durulur. Ev içi ve dış dünyada kendini gerçekleştiremeyen kadın için mücadele veren Marksist feminizmi, toplumdaki cinsel sınıf sisteminin yeniden sorgulanması gerektiğine değinen Radikal feminizm takip eder. Özellikle annelik kavramına yeni bir bakış getiren Radikal feminizm, cinsiyet ve siyaset kabullerinin yeniden değerlendirilmesini önerir. Postmodern feminizm ise kendinden önceki tüm feminist akımları reddetmemekle beraber kadın ve cinselliğine yeni bir bakış açısı kazandırır. Kadının kendi içinde çeşitlilik gösterdiğini ve evrensel bir kadın tipinin olmadığına değinen postfeminizm, cinsel tercihler noktasında da kadını özgür bırakır.

Siyasi, ekonomik ve sosyal hakları konusunda mücadele veren kadın en büyük savaşını yazın dünyasına hakim olan eril dili yıkmak için verir. Bu mücadelede kadının yazar kimliğinden ötürü maruz kaldığı baskıyı ve erkek söyleminin hakim olduğu metinlerin yansıttığı kadın algısına karşı farkındalığı dile getirmek için “feminist edebiyat eleştirisi” doğar. Maggie Humm, genel olarak, feminist eleştirinin toplumsal ideolojilere ve uygulamalara yönelirken, feminist edebiyat eleştirisinin ise dikkatini bu ideolojilerin ve uygulamaların edebi metinleri nasıl şekillendirdiklerine yönelttiğini açıklar (Humm, 2002: 11).

Feminist eleştiri, özellikle erkek söylemin dilde kurduğu hâkimiyetin, cinsiyetçi bir politika güderek kadını ötekileştirdiğine dikkat çeker ve Maggie Humm, feminist eleştirinin edebiyat eleştirisi içinde dört sorunla ilgilendiğini açıklar:

İlki, eril edebiyat tarihi konusunun, eril metinlerin yeniden incelenmesi, bunların ataerkil varsayımlarının saptanması ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğinin gösterilerek konumlandırılmasıdır. (..) İkincisi, kadın yazarların görünmezlikleri ele alınır.(..) Üçüncü olarak, feminist eleştiri okurlara yeni yöntemler ve değişik bir eleştiri pratiği sunmakla ‘feminist okur’sorunuyla karşı karşıya gelir.(..) Dördüncüsü, feminist eleştirinin, yeni bir yazı ve okuma bütünlüğü yaratma yoluyla bizim de feminist okular olarak okurun edimde bulunmamızı sağlama amacı taşımasıdır (Humm, 2012: 26).

Maggie Humm, feminist eleştirilerin üç temel varsayım üzerinden yazdıklarını dile getirir. Birinci varsayım cinsiyetin dil yoluyla inşa edildiği ve yazı üslubunda görünür hâle geldiğini belirten Humm, ikinci temel varsayım olarak cinsiyet-bağıntılı yazı stratejilerinin bulunduğunu açıklar. Humm, feminist eleştirinin son varsayımının ise edebiyat eleştirisi geleneğinin, parçası olduğu ekonomik ve toplumsal gelenekler gibi, kadınların eserlerini ya da eğitimlerini dışarıda bırakması ya da değerini takdir etmemek için eril normlar kullanması şeklinde açıklar (Humm; 2012:21,22). Fransız feminist eleştiriler dilde egemen olan eril söylemin hem kadın hem erkek için eşdeğerde elverişli olan bir dille ortadan kaldırılması gerektiğini *écriture féminine* terimini kullanarak savunurlar (Humm, 2012: 38-39). Böyle bir dilin kullanımı hem yazın dünyasına hakim olan erkeksi söylemi ortadan kaldırır hem de yazın dünyasında üslubunu erkeksileştirmek zorunda kalan kadınlara kendilerini daha rahat bir ifade imkânı sağlar. Siyaset, bilim, sanat vb. birçok alanda kadının özne konumundaki erkek tarafından edilgen ve nesne olarak sömürülmesini eleştirmeye yönelik ortaya çıkan feminist eleştiri, ilk olarak kadının eril söylemin malzemesi olarak kullanılması geleneğini yıkmaya çalışır. Ancak kadının önce toplumsal cinsiyet rolünden sıyrılması gerektiği düşünülür.

Kadına toplumun yüklediği anlamlar feminist hareketin de etkisiyle kırılır gibi gözükse de birçok çabaya rağmen pratikte ve bilinçaltında varlığını devam ettirir. Toplum algısında kadın; "güçsüz, korunmaya muhtaç, hassas ancak tüm bunlara rağmen üretken, iş yüküne dayanıklı, söz konusu hak olunca sessiz ve her durumda eşine sadık" bir varlık iken; erkek ise "fiziksel ve maddi yönden güçlü, kurtarıcı, akıllı, yaratıcı, çözüm üreten bir varlık"tır. Bu anlamlar yıllar geçtikçe özellikle eğitilmiş kadınlar tarafından sorgulansa da mevcut durumu radikal biçimde değiştirecek neticeye varılamaz. Feminizm, kadının "kadın" oluşundan ötürü yaşamakta olduğu problemleri disiplinler arası bağlamda ortaya koyma ve bu problemlere çözüm üretme uğraşı içerisinde. Bu uğraşmayı, yazılı ve görsel ürünler üzerinde mevcut kabulleri yıkmak için bir direniş sergileyerek gösteren feminist eleştiri, özellikle erkek söyleminin dilde kurduğu hâkimiyetin, cinsiyetçi bir politika güderek kadını ötekileştirdiğine dikkat çeker. Feminist eleştirinin, kendisine dek hiçbir edebî yaklaşımın metodolojisine dâhil etmeyi akıl etmediği bir kültürel olarak belirlenen cinsiyeti analitik araç olarak kullandığını belirten Jale Parla, feminist eleştirinin amacının cinsiyet rollerinin doğal farklılıkların gerektirdiğinden de öte farklılaştırılmasında, erkek egemen ideolojilerin belirlemelerini saptamak olduğunu ifade eder (Parla, 2005: 19, 21). Feminist eleştiri bu amaçla yola çıktığında yıllardır zihinlerde kalıplaşan mevcut algıyı kırıp yerine yenisini inşa etmenin pek de kolay olamayacağını farkındadır. Parla, özel alandan kamusal alana çıkmak ve "öteki" olmayı reddetmek uğruna verilen savaştaki en sorunlu teorik ve pratik alanın, kadın için erkek egemen söylemin ittiği "öteki" olmayı reddettikten sonra kendi farklılığını nasıl tanımlayacağı ve daha da önemlisinin farklılık hakkını bu kez erkeği dışlamadan nasıl koruyacağı olduğunu söyler (Parla, 2005: 25-26). Feminizm hareketiyle yola çıkarak baskıladıkları ya da gizli tutmak zorunda bırakıldıkları benliklerinin onlarda yarattığı acıyı ve haksızlığı gün yüzüne çıkarmak isteyen ve bunun mücadelesini veren kadınlar, feminist eleştiri adı ile erkek bakışı ve diliyle yansıtılan ve

kendilerinin sadece “malzeme olarak kadın” şeklinde bir kullanıma maruz bırakıldıkları eserleri eleştirerek mevcut düzeni sorgulamaya açar. Maggie Humm erkek egemen söylemin dilinden kadınların okunduğunu ve aslında bu kitapların değil içindekiler, kendilerinin bile gerçek kitaplar olmadığını şu masalla anlatır:

Evvel zaman içinde, (gerçi ne benim ne sizin zamanınızdı ne de herhangi bir gerçek zamandı, ama çok hüznüydü) başka adamlara sırlar anlatan bir adam vardı. Ve bu adam Eleştirmen Kral, öteki adamlar da onun tebaasıydı. Hiçbir kadın, hiçbir zaman, bu sırları duymamıştı. Hiçbir kadın bu sırlarla ilgili kitapları okumamıştı. Fakat kralın bir kızı vardı. Ve bir gün, kız bu kitapları okuyup, sırları duydu. Sırların gerçek sırlar olmadığını, kitapların da gerçek kitaplar olmadığını gördü. Üstelik buna çok kızdı. Bu yüzden başka kadınlarla konuştu. Kadınlar geceler, günler boyunca, düşlerde ve uyanıkken hep birlikte konuştular. Kral da, tebaası da yaşlanıp, öldüler. Kadınlar birbirlerinin altın yüzlerine bakıp, birbirlerinin altın seslerini duydular. Ve Feminist Eleştiri adını verdikleri bu diyarda hep birlikte uzun zaman yaşadılar (Humm, 2002: 17).

Feminist eleştiri, erkeğin karşısında ikili karşıtlıkla kodlanan kadına atfedilen kavramları sorgulamaya açar. Ancak, kadınların kendi dünyalarından sorunlarını anlatacak olması eril dilin ve zihniyetin hakim olduğu yazın dünyasında pek de hoş karşılanmaz. Nitekim Virginia Woolf, Lady Winchilsea'dan yaptığı şu şiir alıntısıyla kurmaca dünyadaki kadının nasıl olduğuna ve yazar olarak kadının nasıl yorumlandığına vurgu yapar:

Nasıl da düşük! Yanlış kurallar yüzünden,  
Ve Doğa'daki değil de Eğitim'deki budalalar nedeni,  
Engellenmiş, aklımızın her türlü gelişmesi,  
Kafasız olmamız isteniyor, tasarlanan bu,  
Ve birimiz sıyrılırsa ötekilerin arasından,  
Daha canlı bir hayalgücüyle; bastırılır hırslımız,  
Öyle güçlüdür ki karşı çıkanlar bize,  
Korkumuzu bastıramaz umutlarımız.

Belki de onun zihni, ‘bütün engelleri kaldırıp göz kamaştırıcı olmamıştı’. Tam tersine, kinlerle, dertlerle taciz edilmiş, rahatsız olmuştu. İnsanlar onun gözünde ikiye ayrılıyordu. Erkekler ‘karşı çıkan gürühtü’; erkeklerden nefret ediyor, korkuyordu, çünkü onlar arzuladığı şeye -yazmaya- ulaşmasını engelleyecek güce sahiplerdi.

Heyhat! Yazmayı deneyen bir kadını  
Kendini bilmez bir yaratık sayarlar,  
Hiçbir erdem telafi edemez bu hatayı.  
Cinsiyetimizi ve tarzımızı yanlış anlıyormuşuz  
Terbiye, moda, dans, kıyafet, oyun,  
İşte bunları istemeliymişiz;  
Yazmak ya da okumak ya da düşünmek ya da araştırmak,  
Güzelliğimizi gölgeler, zamanımızı tüketirmiş,  
Ve en güzel çağımızda engellemiş zaferlerimizi.  
Berbat bir evin sıkıcı işleriniyse,  
En büyük sanatımız ve yararımız sayar kimileri (Lady Winchilsea'dan aktratan Woolf, 2016: 65).

Kadın olmanın yazmaktan öte kalıplaşmış belli kıstaslarla sınırlandırıldığına değinen Woolf dünyanın kadın yazınına bakışını şöyle anlatır: Dünya kadına, erkeklere dediği gibi ‘İstersen yaz,



umurumda değil', demiyordu. Dünya kaba kaba gülerek, 'Yazmak mı?' diyordu. 'Yazman ne işe yarıyor?' (Woolf, 2016:59) Özellikle yazı yazan kadının kendi diliyle değil de hem erkeksi hem kadınsı bir üslup takınarak yazma gerekliliğini belirten Woolf, her iki cinsin ortak bir yaratıcılıkta buluşmasının daha kıymetli olduğuna değinir. Bunun olması için cinslerin kendi beyinlerinde zıtlarını egemen kılarak uyum yakalayabileceğini açıklar:

Amatörce ruhun bir şemasını çizmeye giriştim, her birimizin içinde iki güç bulunacaktı, biri erkek biri kadın; erkeğin beyinde erkek kadına egemen olacaktı, kadının beyinde de kadın erkeğe egemen olacaktı. Bu ikisi uyum içinde bir arada yaşarlarsa, ruhsal işbirliği yaparlarsa, normal ve rahat bir beden hali doğar. Bir kişi erkeksen, beyinin kadın tarafı yine de etkilidir; bir kadın da içindeki erkekle ilişki içinde olmalıdır. (..) Kadınlar ve Kurmaca yazılı sayfayı elime alırken, yazı yazan birinin cinsiyetini unutmaması çok tehlikelidir. Katıksız ve basit bir erkek ya da kadın olmak tehlikelidir; kadınsı-erkek ya da erkeksi-kadın olmalıyız. Herhangi bir derdi önemsememek; haklı da olsa derdini savunmak; bir kadın olmanın bilinciyle konuşmak kadınlar için çok tehlikelidir. Mecazla konuşmamak da tehlikelidir; çünkü o bilinçli önyargıyla yazılan her şey ölüme yazgılıdır. Bereketi durur. Bir, iki gün parlak ve etkili, güçlü ve görkemli görünse de gece olunca sararıp solar; başkalarının zihinlerinde gelişemez. İnsanın zihninde kadınla erkek arasında bir işbirliği oluşmalıdır ki yaratıcılık tamamlanabilsin. Zıtlıkların evliliği tanımlanmalıdır. Yazarın deneyimlerini bize kusursuz bir bütünlük içinde aktardığı duygusunu edinebilmemiz için zihnin tamamı açık serilmelidir önümüze. Hem özgürlük olmalıdır hem huzur (Wolff, 2016: 106,112).

Kadın olarak yazın dünyasında yer almayan kadının durum ve olaylara yaklaşımlarının taraflı olabileceği düşünülür. Bu tip kadınların kadınlık dışında üzerinde konuşabileceği konular olmadığı varsayılır. Fransız eleştirmen Luce İrigaray, Harvard Üniversitesi'nden Alice Jardine ve Anne Menke ile 1987 yılında yaptığı röportajda "kadın olarak yazmak" konusunda kendisine yöneltilen sorulara cevap verir. Verdiği cevapta bu sorunsalın bir kadın yazar için ne anlama geldiğine ilişkin fikirler vardır:

*A.J. - Bir kadın olarak yazmak: Bu mümkün mü ve bir yazar olarak yaptıklarınıza yansıyor mu?*

*L.I. - Ben bir kadımsın. Bu kimliğimle yazıyorum. Niye kadın olarak yazmak geçerli olmasın ki? Kadın olarak yazmanın mümkün olmadığını söylemek ya kadın değerlerini küçümsemektir ya da cinselin öznel ya da nesnel önemli bir boyut olduğu bir kültürün reddedilmesidir. Ama nasıl olur da hem kadın hem de yazar olabilirim? Kadın olan ve yazan kadın ayrımını ya da bölünmesini, yalnızca sözel durağanlık içinde olanlar ya da mevcut anlamı yinelemekle yetinenler sürdürebilir. Tüm bedenim cinsiyetlidir. Benim cinselliğim cinsiyetimle ve (dar anlamda) cinsel edimle sınırlı değildir. Bastırılmış olmanın ve özellikle sivil ve dinsel alanlarda cinsiyetli kültür eksikliğinin etkileri hâlâ öylesine güçlü ki, "Ben bir kadımsın," ve "Bir kadın olarak yazmıyorum," gibi tuhaf ifadelerin dile getirilmesine olanak veriyor. Bu itirazların gerisinde, erkekler arası kültüre gizli bir bağlılık bulunmaktadır. Gerçekten de alfabe yazısı, ataerkil iktidarların sivil ve dinsel düzenlemeleriyle tarihsel olarak bağlantılıdır. Dilin ve bu dildeki yazıların cinsiyetçi kılınmasına katkı yapmamak, eril soyağaçlarına ve bunların mantık yasalarına ayrıcalık tanıyan yasa ve geleneklerin sözde yansızlığını sürdürmek olur (İrigaray, 2006: 55).*

İlk çağlardan günümüze değin birbirinin zıttı olarak varsayılan ve toplum hafızasına da bu şekilde kodlanan kadın ve erkek iki farklı cinsiyet olmasının ötesinde önce "insan"dır. Lakin ataerkil düzen kendi inşa ettiği ve korumasına aldığı toplumsal cinsiyet rollerini hiçbir zaman terk etmez. Kadını ve erkeği sabitleştirdiği değerler ölçüsünde varsayar. Mevcut tutum, toplumun her

alanında erkekten yanadır ve bu durum birey olarak “kadın” ünvanını kazanmak için belli başlı bazı girişimleri tetikler. Kadınlar ilk olarak siyasal ardından ekonomik ve sosyal özgürlüklerini kazanmak için mücadele verir ve feminizm adı altındaki bu mücadelede oy kullanma hakkından ev işi bölümüne kadar birçok hakkının kendine iadesini talep eder. Hukuksal anlamda birçok sorunu aşan kadın en çok kodlanmış toplumsal cinsiyet algısını yıkmada zorlanır. Günlük hayatta bunu gerçekleştiremeyen kadınların sesi olmak için écriture féminine adı altında kadın yazarlar eserlerini kaleme alır. Yazın dünyasında hakim olan eril söylem kalıplarını yıkmak, kadın yazarlar için önemli bir adımdır. Çünkü kadınların sorunlarını en iyi anlatacak olanların yine kadın kalemler olacağı anlayışı vardır. Zaman zaman kendi dilini erkeksileştirmek zorunda kalan kadın yazarlar artık yazın sahasına çıkar. Kadınların yazma becerilerinin ve anlatacak problemlerinin olmadığına dair olan inanç böylece sarsılır.

### **1.2.1. Feminist Mizah ve Postfeminizm**

Ataerkil toplum düzeninde mevcut sistemi bir cümle olarak düşünüp bunları öğelerine ayırmak gerekseydi şüphesiz erkek özne ve yüklem gibi en önemli öğeleri temsil ederken kadın ise nesne ya da sözde özne temsili olur. Aslında toplumu etken çatıda bir gerçek özne olarak erkek yönetir ve kadın edilgen çatılı bir konumda yönetilen grubunda yer alır. Öyle ki her iki cins de kodlanmış rolleri gereği bunu doğru kabul eder veya kendi düzeni içinde geçerli kılar. Tarihsel süreçte ise yerleşik algının kırılması için belli başlı hareketlerle mevcut düzen yıkılır.

Dil gibi mizah da eril ve dişil gibi cinsiyetçi bir sınıflandırmaya mahkûm edilir. Ancak gülmesi dahi kadınlığından bir şeyler eksilttiğine inanılan ve onu toplum nazarında hafif kılan kadın için mizah yapmak – hele ki erkeklere tahsis edilmiş bir alanda- pek de kolay kabul görmez. Kadının mizah yapma cesareti bir yana mizahtan anlamayacağı kanısı hakimdir. Mizahın cinsiyetçi ve ırkçı mizah da olarak bahsedilen aşağılayıcı türünde kendine yer bulan kadın, haklarında yaratılan, pekiştirilen ve onlara karşı mevcut ön yargıları devam ettiren klişeleri barındıran bu türün öznesi olurlar. Hakan Atalay, araştırmaların aşağılayıcı mizahla karşılaşmanın olumsuz klişeleri/önyargıları yaratmadığını, ancak, olumsuz toplumsal sonuçlar doğurduğunu ve bunu ayrımcılığa karşı toleransı artırarak yaptığını belirtir (Atalay, 2010:17). Mizahın cinsiyetlendirilişinde toplum normlarında kadına verilen payenin etkili olduğunu belirten Atalay, Kattloff’tan yaptığı alıntıyla durumu açıklar:

Akıl yüksek bir konum işgal ederken aptallık, komedi ve şaka kaos ve düzensizlikle eşleştirilmişti. Komedi bedeni çarpıtıyor, gülme mimikleri yüzü bozuyordu. Bütün bunlar kadınların sevimli, alçakgönüllü ve edepi olmasını isteyen toplumsal kadınlık politikasıyla bağdaşmıyordu. Bu süreç içinde mizah pratiği başlıca dört alanda cinsiyetleştirildi: statü, saldırganlık, toplumsal düzen ve bedensellik (özellikle de cinsellik) (Kattloff’tan aktaran, Atalay, 2010: 19).

Eril dilin işgal ettiği ve kendi adına kurup yönettiği yazın dünyasında varlığını sözle duyurmak isteyen kadın, mizahı kendine bir direniş aracı olarak kullanmanın daha etkileyici bir ifade şekli olduğunu düşünür. Mizah, kadın için feminist düşüncüyü ifade etmede, mantıklı, akıllı ve tutarlı görünen dili, esasında erkeği temsil eden fallocentrik dili, kadınca bir üslupla bozma yoluna gitmede önemli bir kaynak oluşturur. Bu dil, kadın yazarların aradıkları ve hapsedikleri eril dilin içinden kurtulmak için mühim bir savunma aracıdır.

Kendilerine yasak veyahut yakışmayacak olarak görülen mizahı ortaya koymada feminizmin ayak izlerini takip eden kadınlar feminist mizah adıyla bir karşı duruş içine girerler. Bu duruşun ana hedefini, kadınlık durumlarını kendi bakışıyla yorumlayan ve kadını cinselliğine indirgeyen kalıplaşmış algının yönetimine dil yoluyla darbe vurmaya çalışır. Mizahın feministlere hayatta kalma mekanizması ve onların tükenmişliklerine tedavi olarak hizmet etme fonksiyonuna değinen L. R. Franzini, feminist mizahın, toplumların ve onların ana kurumlarının tarihsel olarak erkek egemen olduğu ve kadınların genellikle baskı ve sömürü altında olduğu inancı sisteminden doğduğunu söyler (Franzini, 1996:812).

Feminist mizahın tanımları ve özellikleri konusunda kısmen farklı görüşler olsa da Shifman ve Lemish bu özellikleri genelleyerek maddeleştirir:

Birincisi, feminist mizah, şu andaki cinsiyet eşitsizliklerine ve baskın stereotiplere karşı muhalefet içerir. İkincisi, feminist mizah, toplumsal gerçeklikteki düşünceleri ve bakış açılarını açıklamada özgür ve güçlü bir manifestodur, aynı zamanda birçok durumda erkekleri hedef almayı içerir. Üçüncüsü, feminist mizahın açık odak toplumsal cinsiyet üzerindedir. Son olarak, feminist mizah, mizahın bu türünü ifade edecek bir sahne ya da araçla bir çıkışa erişmeyi gerektirir (Shifman ve Lemish, 2010:873).

Kadınlar, yazın dünyasında hakim olan ötekileştirilme durumuna mizahta da maruz kalır. Kadınların zayıf ve eksik yönleri üzerinden yapılan mizah, erkeği daha üst bir konuma yerleştirir. Bu durum kadınların mizah yapmada bazı endişelere sahip olmasına neden olur. Hakan Atalay, kadınların ancak kadın hareketleriyle mizahta yöneldiklerini yine de mizah yapma konusunda zaman zaman arada kaldıklarını şöyle ifade eder:

Ancak, azınlık ve kadın hareketlerinin gelişmesiyle, mizahla ilgili egemen görüşlere meydan okumak mümkün olmuştur. Zira, mizahta da gerçekliği hem erkekler hem de kadınlar için erkekler tanımlarlar. “Hoşça vakit geçirme” paravan arkasına saklanan mizah, kadınları aşağılamak, değersizleştirmek ve bastırmak için kullanılan araçlar arasındadır. Mizahtaki kadın ve erkek tiplerini klişelerin yayılmasına, erkeklerin yüceltip kadınların değersizleştirilmesine katkıda bulunur. Böylece, kadınlar için “aşağı tükürsen sakal, yukarı tükürsen bıyık” durumu ortaya çıkar: Ya mizah duygusuna sahip olduklarını göstermek için gülmek ya da gülmeyi reddedip mizahtan yoksun sayılmak seçenekleri arasında kalakalırlar (Atalay, 2012: 18).

Mevcut cinsiyet ayrımını ortadan kaldırmak için var olan yasaların dışında yazın mücadelesiyle kendini var etmeye çalışan kadın, feminist üslubunu mizahla yeniden yaratır.

Mizahın kadındaki yansımaları sıradanın aksine oldukça yaratıcıdır. Hande Ögüt kadın mizahının feminist mizah olarak neyi amaçladığına ve işlevine şöyle değinir:

Kadın mizahı saklıdır; inceliklerle, metaforlarla, örtük ifadelerle sarmalanmıştır. Kadını ötekileştiren, ezen, üzerinde hegemonya kuran ya da kendi isterlerine göre kategorize ederek adlandıran egemen bakışı, eril dili sarakaya alır, eleştirir (...) Gündelik hayattaki saçma olanı, olağan şiddeti ve içselleştirilmiş iktidar biçimlerini bulup çıkararak, normalleşmiş beden ve cinsiyet politikalarının, ev içinde, sokakta ve medyadaki kadın tasvirlerinin altındaki şiddeti görünür hale getirmenin araçlarından biridir kadınlar için mizah (Ögüt, 2012: 53).

Kadın mizahının iyileştirici, coşku verici, ihlalcı dişil enerjii aktarmanın ve paylaşmanın yollarından en eğlencelisi olduğunu belirten Ögüt, bu ifadesiyle standart kadın anlayışının cesaretli ve isyancı bir boyuta taşındığını açık eder (Ögüt, 2012: 54). Kadınlar biyolojik ve ruhsal dünyalarının eril dilin kalemünde tükenmeyen bir sömürü malzemesi oluşuna ancak kendilerini kendi kalemlerinden anlatacak olmalarının çözüm getireceğini düşünürler.

Mizah yaparken, kadını bir nesne olarak kullanıp, bayağı ve çirkin durumların başkışisi konumuna yerleştiren erkek, eril mizah gibi bir türe yön verir ve kadınları ikincil sınıf bir muameleye tabi tutar. Toplumsal cinsiyet rolü gereği saf, uysal, sadık ve cinselliğinin yönetimi eşinde duran kadın, mizahi anlatımlarda ya bunun aksi bir profile sahip olur ya da bu yönleri üzerinden alay konusu olur.

Feminist mizahın, bir direniş aracı olarak kadın yazınında özellikle postfeminist dönemde daha sık kullanıldığı dikkat çeker. Her kadının ayrı bir dünya olduğunu ve “kadın” adı altında toplu bir kategorinin mümkün olmadığını savunan postfeministlerin kullandıkları mizahta kadınların özellikle cinsiyet farklılıklarına odaklandıkları gözlemlenir. Özellikle kadın mizahını postfeminin dönemde kullanan yazarlar, postmodern feminizmden beslenerek bunu yapar. Kadının mevcut ataerki düzenindeki konumunu değiştirmek veya iyileştirmek için ilk olarak yasal anlamda eşitliğin sağlanması için mücadele veren feminist hareketlerin ardından üçüncü dalga olarak ortaya çıkan postfeminizm dönemde mizah daha fazla kullanılır. Postmodern feminizm ard arda gelen feminist hareketlerin pratikte kadınların hayatına pek de dokunmadığını fark eder. Bunun üzerine var olan ve yaygınlaşan düşünce hareketlerine yeni bir bakış açısı kazandırmaya karar verir. Postmodern feminizmin öyküsü alınan kararların uygulanmadığı ümitsizlik ortamında başlar. Tuna Erdem bu öyküyü şöyle anlatır:

1960’lı yıllarda ortaya çıkan ve ikinci feminist dalga olarak adlandırılan hareketin, on yıllık bir mücadelenin ardından, hedef belirlediği birçok kazanımı elde etmiş olmasına rağmen, ana hedefi olan kadınların bağımsızlığını sağlayamamış olması gerçeği karşısında, belli bir umutsuzluk ve yılgınlık ortamı doğmuş ve bu ortam hareketin parçalanmasına neden olmuştur. Postmodern feminizm bu ortamda doğmuştur. Ancak çok kez öne sürüldüğü gibi, postmodern feminizm bu umutsuzluğun karamsarlığın ve mevcut durumun kuramsallaştırılması değil, tersine bu durumun umutsuzluk yaratmasına gerek olmadığını ve parçalanmanın başarısızlık değil, daha başarılı politikaların temeli olduğunu belirten kuramdır. Postmodern feminizm, farklı düşüncelerin

zayıflama değil, çeşitlenerek güçlenme olduğunu, mücadelelerin doğrusal değil, döngüsel ve spiral bir yol izlediğini öne sürerek, bu umutsuzluğu umuda çevirmiştir (Erdem, 2012: 71).

Mevcut feminist hareketlerin ardından ortaya çıkan postfeminizm, postmodern ve feminizmin bir arada olamayacağını ve böyle bir uzlaşımın mümkün olmadığını savunan görüşlerle karşılaşır. Belli noktalarda feminizmle uzlaşmasının mümkün olmadığı ile ilgili argümanların nereye dayandığını Demir şöyle açıklar:

Bunlardan en temeli, feminizmin içinde bulunduğu kaos veya ikilemdir. Feminizm bir yandan modernist Aydınlanmacı epistemolojiye karşı çıkıp eleştirme aşamasında entelektüel açıdan postmodern ile ittifak halinde iken, öte yandan çağdaş feminizm hem tarihsel hem de teorik olarak modernist bir hareket olarak gelişmeye devam etmektedir. Burada denebilir ki bir kişinin kendisini doğuran annesinin yanlışlarını eleştirme hakkının olması gibi, feminizmin de içinden çıktığı modernist düşünceyi eleştirme hakkı vardır. Ancak feminizmin, modernizm ve postmodernizm arasındaki bu ikilemlerle konumu, feminist hareketin gelecekte izleyeceği seyir bakımından büyük önem taşımaktadır. Feminizm bile postmodernizm arasındaki etkileşimi postmodern feminizm olarak formüle etmenin zor olmasının diğer bir nedeni ise çağdaş entelektüel iklimin buna pek uygun olmayışıdır. Modernist görüşlere sahip bazı feministler, postmodernizm rölativizm açısından eleştirmektedirler. Çünkü rölativizme yükledikleri anlam farklıdır. Bu feministler, rölativizmin kabul edilmesini doğruluk/yanlışlık, rasyonellik/irrasyonellik nosyonlarından vazgeçmek ile eşit görmektedirler. Postmodernizm ise bilgiyi ya mutlak ya da göreceli olarak tanımlayan Aydınlanma epistemolojisini reddetmektedir. Çağdaş feministlerden bir kısmı mutlak bilgi temellerinin yanlış kurulduğunu söylerken, ikilemi tersine çevirip mutlak bilginin karşısında göreceli bilgiyi savunmuyorlar. Bütün bilgilerin bağlamsal ve tarihsel olduğunu söyleyerek mutlak bilgi ve göreceli bilgi ikilemine karşı çıkmaktadırlar. Soruna farklı açılardan bakmaları her iki tarafın da karşı tarafın yanlış düşündüğünü söylemesi ve bu yüzden bilginin temel karakteri konusunda bir anlaşmazlık içinde bulunmaları nedeniyle bu iki kesim arasındaki tartışma, bir türlü çözüme kavuşturulamamaktadır. Sonuçta bir kısım düşünürlere göre bütün versiyonları ile feminizm, özünde bir büyük anlatı barındırdığı için postmodern bir söylem çerçevesinde temellendirilemez. Çünkü postmodernizm, tüm diğerini büyük anlatıları olduğu gibi feminizmi de kullandığı analitik kavramların bile sonunda indirgemeci sonuçlar doğuracağı gerekçesiyle eleştirmektedir (Franser ve Nicholson ve Hekman'dan aktaran Demir, 2010: 84-85).

Postmodern ve feminizmi aynı çatı altına buluşturmanın imkânsız olduğunu düşünenlerin aksine bu durumun mümkün olabileceğini iddia edenler de vardır. Demir, postmodernizm ile feminizmin uzlaşması olabileceğini savunan düşünürlerin, ilkin postmodern eleştiri ile feminist eleştirinin benzer noktalarından; ikincisi de postmodernizmin feminist eleştiriye olan katkılarından olmak üzere iki noktadan hareketle bu sonuca vardıklarını şöyle açıklar:

Bazı düşünürlere göre postmodern ile feminizm arasındaki ilişki, bunların birbirine ayna olacağı kadar derindir ve her ikisi de akademik camiada birbirine bağımlıdırlar (Halberstam, 1991:446). Bu iki yaklaşım arasındaki benzerlikleri Nancy Frazer ve Linda Nicholson (1993:276) üç maddede toplamaktadır: 1. Hem postmodernizm hem de feminizm; felsefe kurumunu derin ve geniş kapsamlı olarak eleştirmişlerdir; 2. Her ikisi de felsefe ve daha geniş kültür arasındaki ilişki üzerinde eleştirel bakış açıları geliştirmişlerdir; 3. Daha da önemlisi İkisi de geleneksel felsefe sacayağına yaslanmayan yeni toplumsal eleştiri paradigmaları geliştirmeye çalışmışlardır. Denebilir ki her ikisinin ortak paydası, "felsefesiz eleştiri" paradigmaları geliştirecek şekilde felsefe ve toplumsal eleştiri arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemeye çalışmış çalışmalarıdır. Kısaca postmodernizm, feminist teori ve harekete katkıda bulunabilir. Fakat bu katkı, postmodern düşünceyi eleştirmeksizin feminizmin içinde kalmak biçiminde değil, hem

feminizmi hem de postmodernizmi dönüştürerek bir postmodern feminizm geliştirmek biçimde gerçekleşebilir (Parpart'tan aktaran Demir, 2010: 86-88-90).

Postfeminizm özellikle modern feminist akımların sonrasında doğmasından ötürü onların kurduğu zemini ne reddeder ne de savunur. Bu yüzden feminizmin postmodern içindeki konumu sorgulanır ve varlığı eleştirilir. Appignanesi Richard, *Herkes İçin Postmodernizm* adlı kitabında, feminizmin postmodern içindeki konumunu ve önceki feminist hareketlerden farklı olan iddialarını şöyle açıklar:

Feminizmin postmodernite denen şey içindeki konumu; “modernizm” ile “postmodernizm” arasındaki yapay tartışmaya açıklık getirir. Bu tartışma liberal (modernist) feminizmle radikal “postmodern” feminizmin birbirinden ayrılmasına hizmet etmiştir. Liberal feminizmin kökleri modernitenin derinliklerindedir. Bu tür feminizm, Amerika ve Fransa’daki devrimci Aydınlanma’nın ideallerinden esinlenen ve klasik formülünü Mary Wollstonecraft’ın 1772 tarihli Kadın Hakları Savunusu’nda bulan rasyonalist bir özgürlük projesidir. Wollstonecraft, Amerikan Bağımsız Bildirgesi’nde ifade edilen hakların, var olan toplumsal kurumlarda önemli bir rahatsızlığa yol açmadan, kadınlara da uygulanabileceğini düşünüyordu. Militan feminizm, Wollstonecraft’tan sonra, bugüne kadar çözülemeyen bir ikileme karşı karşıya olduğunu fark etmeye başladı. Ya eşitliği hedefleyen liberal bir rotada erkeklerle bir arada varolmak; Ya da radikal, ayrımcı bir rotada erkeklere karşı çıkmak durumundaydı. İkinci rotayı temsil edenler, kadın komünalizmi, radikal lezbiyenlik ve Adrea Dworkin’in bütün erkekleri ırz düşmanı sayan aşırı formülasyonuydu. Rotaların her ikisi de modernist bir doğadaydı ve modernle postmodern arasında bir karşıtlık oluşturmuyordu. Postmodernizm ancak, sabit cinsiyet kategorilerinin ötesindeki bir yapıçözümcü özne anlayışıyla birlikte birlikte sahneye çıktı. Böylece bir üçüncü yol oluştu. Kristeva’nın dediği gibi... Kadının kendisi diye bir şey yoktur; o henüz oluşum sürecindedir.

Zekiye Demir Jane Flax’tan postmodern feminizmin özelliklerini yaşanan sosyal çevre içinde feminist bakış açısını açıkça ifade etmek, bu dünyanın nasıl etkilenebileceği konusunda düşünmek, toplumda var olan iktidar ve bilgi ilişkileri içinde onların nasıl uygulanabileceğini düşünmek, bu dünyanın dönüştüğünü hâyâl etmek” olarak dört maddede aktarır (Jane Flax’tan aktaran Demir, 2014: 110). Postfeminizmle dilin de dönüşümünü hedefleyen kadınlar erkeğin dilini mantıksal ve doğrusal bir anlatım tarzına sahip olduğu için tek yönlü ve otoriter bir dil olarak bulur. Meriç Kurtuluş bu durumu şöyle açıklar:

Başka bir deyişle, gramer kurallarının düzenlediği edebiyat dili yazı kadın yazarların başkaldırmaları gereken üsluptur. Bu bağlamda, “dişil yazı” gramer kurallarının bozulduğu, mantıksal sözdiziminin sarsıldığı, bilinç akışını ya da rüyaları anımsatan bir üslup olarak tanımlanabilir. Postmodern eleştirmenlere göre böyle bir dil, erkek egemen sistemi temsil eden “sembolik” dilden ayrılarak metinlerde mutlak bir anlama ulaşılmasını engelleyecektir. Kadının cinselliği ve doğurganlık özelliği yalnızca kadının hissedebileceği deneyimler olarak eril sembolizmden arınmış bir dil yaratma konusunda önemli bir kaynaktır. Erkeğin dili mantıksal ve doğrusal bir anlatım tarzına sahip olduğu için tek yönlü ve otoriter bir dildir. “Dişil yazı” ise başı sonu belirsiz, rüyalara ya da bilinç akışına benzeyen, çoklu bakış açısını yansıtan, otoritelikten uzak bir dil olmalıdır: “Cixous kadının, sözcüklerinin dilediği gibi özgürce akıp gitmesine izin veren ‘beyaz mürekkep’le yazdığını söylemiştir” (Tong’dan aktaran Kurtuluş, 2012: 350).

Postfeminizm kendi içinde belli başlı bazı özellikleri barındırır. Genel olarak kadın ve cinselliğini yeniden yazma olarak kendine yol çizen hareket, özcülüğün reddi, totaliterizme ve

evrenselciliğe karşıtlık, pragmatizm ve yanılabilirlik; çoğulculuk, yerellik, özgüllük ve görecelik, meta anlatılarının reddi, düalizmin reddi gibi bazı özellikler gösterir. Bu özellikleri *Modern ve Postmodern Feminizmler* adlı kitabında açıklayan Zekiye Demir, kadının kimlik özellikleri bağlamında sınıflandırılmasının yanlış olduğunu savunan özcülüğün reddini şöyle açıklar:

Postmodern düşünce; toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf gibi toplumsal kategorilerin belirleyiciliğine karşı çıkmaktadır. Bu postmodern feminizmin de hareket noktasını oluşturmaktadır. Bir toplumda kadının etkilediği veya etkilendiği tek bir toplumsal etkileşim kategorisi yoktur. Toplumda ırk, sınıf, cinsel kimlik, cinsel eğilim, kişilik gibi çeşitli kategoriler vardır. Bir toplumdaki kadınlar, o toplumda bulunan kategorilerin hepsini değil, bir veya birkaçına dâhil olabilirler (Demir, 2014:111-118).

Postmodern feminizm tek tip kadın modelinin varlığını eleştirir. Bu yüzden evrensel kızkardeşlik algısına karşı çıkar. Kişinin kendi içinde farklı statülere sahip olduğuna vurgu yapar. Bu yüzden tek tipleştirilmenin karşısında durur. Postmodernizmin totaliterizme ve evrenselciliğe karşı olduğunu Demir şöyle açıklar:

Postmodern feminist teori, evrensel yaklaşımlara karşıdır. Bu teorinin odak noktası kültürler arası ya da devir aşırı konular olduğu zaman, dikkatini yönlendirme tarzı evrenselleştirici olmaktan ziyade, 'kapsamlı yasalara' değil, değişmelere ve karşıtlıklara ayarlanmış bir karşılaşımcaçılıktır. Ayrıca postmodern feminist teori, tarihin öznesi düşüncesinden vazgeçmeyi önermektedir. Postmodern feminist teori üniter 'kadın' ve 'dişil toplumsal cinsiyet kimliği' nosyonlarının yerine çoğul ve karmaşık olarak inşa edilmiş toplumsal kimlik anlayışlarına başvurmayı önemsemekte, toplumsal cinsiyet kimliğine yalnızca öbür kimliklerden biri olarak yaklaşmak gerektiğini ileri sürmekte ve sınıf, ırk, yaş ve cinsel yönelim gibi çizgilerin de göz ardı edilmemesini sağlamayı amaçlamaktadır. (..) Postmodern feminist düşüncede evrensel bir "kadın"dan ziyade belirli "kadınlar"dan bahsetmek daha anlamlıdır. Zaten genel yargılar içeren v evrenselleştirilmiş feminist iddialara şüphe ile bakmak, postmodern olmanın doğası gereğidir (Demir, 2010: 111-112).

Postmodernizmin kendi içinde pragmatizm ve yanılabilirci olduğunu belirten Demir, postfeminizmin metafik rahatlığını kabul etmediğini açıklar (Demir, 110-112). Bu yaklaşımla postfeminizmin kendini somut olarak var edebileceği alanlar arayışında olduğuna vurgu yapar. Çoğulculuk, yerellik, özgüllük ve görecelik olarak kadının tek bir kategoriye sığdırılamayacağını belirten postmodern feministler kadınların deneyimlerinin aynı olduğuna dair bir garantinin olmadığına değinir. Bu açıdan beden değil bedenler olduğunu savunurlar (Patterson'dan aktaran Demir, 2010:113-114). Modern feminist akımların savunduğu ve bir gün gerçekleşeceğine inandıkları meta anlatıları kabul etmeyen postmodern feministler kadınları toptan kurtuluşa erdirecek çözümlere karşı çıkar (Whelehan, Nicholson ve Flax'tan aktaran Demir, 2010:115). Aydınlanmacı düşüncenin kabul ettiği ve dayattığı düalist tutumun reddini kanıksayan postmodern feministler erkeği, kadının zıttı kabul eden modern bakış açısına karşı çıkar ve iki cinsin de birbirine bağlı olduğunu düşünür (Grant ve Frug'dan aktaran Demir, 2010:115-116). Toplumsal cinsiyet konusunda, kadınlara yüklenen sıfat ve sorumlulukların bir dayatma sonucu olduğunu savunan postfeministler bu yerleşik algının değişmesi için mücadele verir. Demir, bireylerin kadın

veya erkek olmanın yanı sıra genç veya yaşlı, hasta veya sağlıklı, evli veya bekâr, çocuklu veya çocuksuz, zengin veya fakir, zenci veya beyaz olarak toplumsal cinsiyet kimliklerinin bu unsurların bir bileşimi olduğunu söyler (Demir, 2010:116-117). Mehmet Küçük postmodern feminizminin “kadın” ve “dişil toplumsal cinsiyet kimliği” nosyonlarının yerine çoğul ve karmaşık olarak inşa edilen toplumsal kimlik anlayışlarına başvurulacağını, toplumsal cinsiyet kimliğine yalnızca öbür kimliklerden biri olarak yaklaşp sınıf, ırk, etni, yaş ve cinsel yönelim gibi çizgileri de göz ardı etmeyeceğini vurgular (Küçük, 2001:499-500). Postmodern feminizm, iktidarı bilgi temelli ve bilgiyi de eril temelli gören toplumsal algının değiştirilmesine karşıdır. Postmodern feministlere göre kadın ve erkek arasında iktidarın paylaşımı eşitsiz olduğu müddetçe o toplumda kadınların ikincil konumlarının hiç değişmeyeceği düşünülür. Postmodern feministlerin hakikat ve gerçeklik, hiyerarşi ve iktidar konusunda yaptıkları eleştirilerin söz konusu kavramların erkeksi özelliklerinden dolayı değil, Aydınlanma’nın genel çerçevesi içindeki baskın konumlarından dolayı eleştirilmeleri gerektiği düşünülür (Grant, Marsden, Frug, Foster’dan aktaran Demir, 2010:118).

Postfeminizmin birçok kadın durumunu sarmalayan, cinsel tercihlerde kadınları ve erkekleri özgür bırakan tavrı onun diğer feminist akımlarla da yan yana yürümesini sağlar. Ancak daha özgür bir kadın profili çizmesine rağmen bir gün tüm feminist hareketlerin hedeflerine ulaşacağı hayalini reddeder. Kahkaha atışının sebebi, şekli ve ortamı gibi belli kıstaslara göre eleştiriye tabi tutulan kadın için bu söylemlerin hiçbir hükmü olmaz ve kendi cinsi için oluşturulan bu algıyı yıkmak için direnişini aynı araçla “dil” ile yapar. Postfeminist dönemde Fransız kadın eleştirmenlerden Julia Kristeva, Luce Irigaray ve Helene Cixous *écriture féminine* veya diğer bir adıyla dişil yazın kavramıyla mevcut dil anlayışına yeni bir bakış açısı getirir. Maggi Humm *écriture féminine* adlı bu yazı türünü şu şekilde açıklar:

Fransız feministlerince bir dişil dil yaratılması, dilin dönüştürücü güçlerinin her zaman entelektüel gündemin bir parçası olduğu bu entelektüel bağlamda görülmelidir. Fransız dili ‘sessiz e’si ile dişil olanın ezilmesini daha iyi temsil edemezdi. Kristeva, Cixous ve Irigaray - Kristeva’nın aklın ve muhakemenin mülkü dediği- fallosantrik dile karşı muhalefet ederler, ama farklı direniş biçimleri ve farklı ileri hareket yolları düşünürler. Yine de, dilin, erkeklerin dünyayı kendilerine mal ettikleri merkezi mekanizma olduğu konusunda anlaşılır. Erkeklerin kadınları sömürgeleştirdikleri dilsel aracın, sembolizmin lehine duyumsallığın değerini düşürmeleri olduğunu ileri sürerler (Humm, 2002:141).

Fransız dilbilimci bu üç kadın kültüre kodlanan kadın imajlarını yeniden yazmak için mücadele verir. Berna Moran Cixous, Irigaray ve Kristeva gibi feministlerin kadın söyleminin üzerinde bu denli durma sebebini şöyle açıklar:

Bu kuramcıların kadın söylemini bu denli önemli saymalarının nedeni, kadın için baskıcı olan, onları ezen Batı kültürünün dil ile olan bağıntısıdır. Erkeğin üstün ve merkez olduğu varsayımına dayanan bu kültürde erkeğin bu konumunu destekleyen yalnızca din ve felsefe değil, aynı zamanda dil olmuştur. Bundan ötürü erkeklerin egemenliğini sağlamaya uygun bu dile karşı savaşmak, onun egemenliğini kırmak ve yerine kadınlığa dayanan bir dil, *écriture féminine* yaratmak gerekir (Moran, 2002:259).



Ünlü Fransız eleştirmen Luce İrigaray *Başlangıçta Kadın Vardı* adlı kitabında kadının dilde yok edilmişinden önce varlığının kabul edilmediği ve yok sayıldığı üzerinde durur. Bu durumu ustacı bir ilişki üzerinden anlatan İrigaray, kadının ya hiç ya da gizli olarak sayıldığına dikkat çeker. Erkeğin kendini dilin evrenine yerleştirdiğine ve kadının dilde bir ima olarak kaldığına değinir:

Başlangıçta, bilge kişiye hakikatle ilham veren, bir dişidir – doğa, kadın, Tanrıça. Fakat usta, üzerinde çalıştığı söylemde dişiden aldığı şeyin kim ve ne sayesinde oluşturulduğunu genellikle gizli tutar. Kelimeler eksik kaldığı ya da bu kaynağı kendisine saklamayı tercih ettiği için ondan pek söz etmez; çünkü kadınla olan ilişkisi hakkında konuşmak istemez ya da bunu yapamaz. Dolayısıyla Sokrates- öncesi ustanın öğretisinde bu ilişki mahrem tutulur veya ortadan kaldırılır. Yine de Empedokles ve Parmenides gibi bazı ustalar her biri farklı tarzda da olsa kadına atıfta bulunurlar. Hatta Platon bile en azından aşk, iki kişi arasındaki ilişki söz konusu olduğunda kadına göndermede bulunur. Fakat her durumda, kendi söylemlerinden başka bir şeyi, kelimelerin yetmediği ve hepsinden önemlisi mantığın olmadığı bir öteyi belirten, bir mevcut-olmayışı ya da mevcut-olmayanı, eksikliği ya da fazlalığı akla getiren erkeklerdir. Bu öte, ya da böyle logostan ayrı tutulacak, kadının yokluğunda bazen ima ettikleri, ama aslında sakladıkları bir şeydir. Erkek, gerçekle ve gerçek olan başkasıyla bağı koparılmış halde kendini dil evrenine yerleştirir. Kelimelerin ve hakikatin totolojisinin konuşan özneleri -usta ve çırağı- doğumlarına, gelişimlerine, doğal gerçekliklerine ait olanı ikileyen bir sığınağa, evrene, logosa kapattığı bu jest, Prometheus'unkinden daha gizli, daha üstü kapalı bir tavırdaki gerçekleşir ve nihayetinde dişinin -doğa, kadın ya da Tanrıça- bunalımı, yorgunluğu, soyutlanmışlığı, çatışmaları ve yıkımı üzerinden ölümünü hazırlar. Kadın, uzandığı ve bazı ustaların hâlâ tanıklık ettiği bir ötenin nostaljisinin dışında, aynılığa dayanan bir kültür içinde yok olur. Parmenides gibi, kadına hâlâ inananlarsa, bu yokoluş için, söylemlerinin ötesinde bir “boşluğu”, “çukuru”, en azından bir “Varlığı” ima ederler (İrigaray, 2014: 13-14).

Aslında kadının iki defa yok edildiğini belirten İrigaray bunlardan ilkinin kadınla ilişkinin izlerinin nötr olması olarak açıklarken diğerini ise yansızlığın dünyanın bütünlüğünü ve her türlü öznelliğini yok eden bir şeye dönüşmesi olarak belirtir. (İrigaray, 2014: 16). İrigaray, cinsiyet farklılığının dili belirlediğini ve kadınları mevcut sistemden dışladığını söyler. Dışlanan kadının eril karşısında nesne konumuna indirgenmesini şu sözlerle açıklar:

Cinsiyet farklılığı dili belirler ve dil tarafından da belirlenir. Bu farklılık yalnızca zamir ve iyelik sıfatları sistemini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda sözcüklerin cinsiyetlerini ve dilbilgisel sınıflamalardaki dağılımını da belirler: Canlı/cansız, somut/soyut, eril/dişil gibi. Doğa ve kültürün kavşak noktasında konumlanır. Ancak, aterkil uygarlıklar dişil olanı öyle değersizleştirdiler ki bu uygarlıkların yaptığı gerçeklik ve dünya betimi doğruluktan uzaklaştı. Bu yüzden dişil olan, dilimizde farklı bir tür olarak varlığını sürdürmek yerine, eril-olmayan, bir başka deyişle var olmayan soyut bir gerçeklik haline geldi. Bir kadının kendini kelimenin tam anlamında cinsel alana hapsedilmiş bulmasına benzer bir şekilde, dişil gramer türü de öznel bir ifade olarak yok edildi ve kadınlara ilişkin sözcük dağarcığı, kadını eril özneye bağlı bir nesne olarak tanımlayan değersizleştirici ve küçümseyici sözcüklerden oluşturuldu. Bu yüzden kadın olarak konuşma ve işitilmede kadınlar bu denli zorluk çekmektedir. Kadınlar aterkil düzen tarafından dışlandı ve yok sayıldı. Bu yüzden, hem kadın olup hem de tutarlı ve akılcı tarzda konuşmak mümkün değildir (İrigaray, 2006: 18).

İrigaray, sözcüklere cinsiyet yüklenmesinde canlı olarak erkek ve cansız olarak kadın gibi bir bakış açısının temelinde yatan erkek-Tanrı algısından söz eder. Böylece erkeklerin dil üzerinde kendilerini hakim kıldığını açıklar. Bu bakış açısını geçmişten şimdiye iktidarın yansıttığı misyonla olduğunu şu ifadelerle anlatır:

Kutsal iktidar olmadan, erkekler anne-kız çocuğu ilişkilerinin ve bunların doğa ve topluma atfedilmesinin yerini alamazdı. Erkek, kendine görünmez bir baba, bir baba-dil vererek Tanrı haline gelebildi. Erkek Söz (Verbe) olarak Tanrı haline geldi. Ardından Söz olarak ete kemiğe büründü. Spermin dölleme gücü doğrudan görülebilir olmadığından, dilsel kod, yani logos spermin yerini aldı. Logos ise her şeyi kuşatan hakikate dönüşmek istemektedir. Erkekler dilsel kodu kendilerinin kılarak üç şeyi hedeflerler: 1) Erkeklerin baba olduklarını tanıtlamayı, 2) Anne-kadınlardan daha güçlü olduklarını ispatlamayı, 3) Bir kadın bedeninin, rahminin, yumurtalığının doğal uzamında doğrulmuş olduklarından kültürel uzamı doğurmaya yetili olduklarını göstermeyi isterler. (..)En eski biçimiyle, adlandırılan gerçekliğin konuşan öznenin cinsiyetiyle özdeşleştirilmesi söz konusudur. Toprak (la terre) kadındır, gökyüzü (le ciel) de onun erkek kardeşidir. Güneş (le soleil) erkektir, erkek Tanrı'dır. Ay (la lune) kadındır, erkek-Tanrı'nın kız kardeşi ve bu böyle sürüp gider. Bu ilk özdeşleştirmeden sözcüklerin cinsiyetini belirleyen bir şeyler hep kalmıştır. Bu özdeşleştirmede az çok aşikâr ya da örtüktür. Ancak, adlandırılan gerçeklik ile ona yüklenen tür arasında özdeşliğin dışında bir başka mekanizma daha işin içine girer. Yaşayan, canlı ve medeni varlıklar eril; yaşam belirtisi göstermeyen, cansız ve cahil nesnelere ise dişil olur. Bu, erkeklerin özneliği kendilerine attıkları ve kadınları da nesne konumuna ya da hiçe indirgedikleri anlamına gelir (İrigaray, 2006: 71-73).

Doğumdan başlayan erkeksi dil, toplumun tüm bireylerinin hafızasına kaydolur. Gerçek dilin duyduğu ve konuştuğu dil olduğunu düşünen birey bunu sorgulamaz. Çünkü iktidar merkezli bir dil eleştiri kabul etmez. Yeni bakış açıları sunulması bir yana kuşaktan kuşağa aktarılması için mücadele verilir. İrigaray'ın değindiği iktidar merkezli erkek cinsiyetli dil anlayışını, Richard Appignanesi, simgesel ve imgesel düzende şu şekilde açıklar:

Simgesel düzen, çocuğun içine doğduğu, akrabalık, ritüeller, cinsiyet rolleri ve hatta dilin kendisi gibi, önceden varolan toplumsal yapılar sistemidir. İmgesel dönemde kazanılan kimlik, çocuğun anneye "ensest" ilişkisine girmesini yasaklayan Babanın bölgesi olan Simgesel düzen tarafından nihai olarak kurulur. Dil babaya, yani fallusun ataerkil düzenine aittir. Erkek çocuk Babayla arasındaki ödipal çatışmayı, Fallik iktidarla özdeşleşerek çözer. Bunu yapabilmesini sağlayan şey, gösterilenler alanında Fallusu ya da cinsel iktidarı temsil eden bir "gösterene" (penise) sahip olmasıdır. İktidarın dildeki yeri, simgesel düzeni dayatan Fallustur. Kadınlar erkekler gibi imgesel düzenden simgesel düzene kaçamadıkları için, dile sahip olmayan "ötekiler" olarak ebediyen dışlanırlar.

Dilde hakim olan erkek merkezli gramer yapısı, özellikle dişil cinsiyeti yok sayar veya onu ayırt edici belli dilbilimsel kurallar getirerek ötekileştirir. İrigaray Fransız dilini örnek vererek dil üzerindeki erkek egemenliğinin üzerinde durur. Bu dilde, eril türün söz diziminde hep baskın olduğunu belirten İrigaray, nötr ya da kişisiz olanın aynı adıyla ya da aynı eril biçimle ifade edildiğini söyler. Bu durumun dayandığı temelleri şöyle açıklar:

Erkek doğrudan ya da dolaylı olarak evrene kendi cinsiyetini vermek istemiş görünmektedir. Tıpkı çocuklarına, eşine, sahip olduklarına kendi ismini vermek istediği gibi. Bunun, cinsiyetlerin dünyayla, şeylerle, nesnelere ilişkileri üzerinde ağır bir etkisi olmuştur. Gerçekten de değere sahip olduğu varsayılan her şey erkeklere aittir ve onların cinsiyet türüyle belirtilir. Erkek kelimenin tam anlamıyla malların sahipliğini kendine yüklemesinin dışında, kendi cinsiyet türünü Tanrı'ya, güneşe ve aynı zamanda yansızlık kılıfı altında evrenin, toplumsal ya da bireysel düzenin yasalarına da verir. Bu kendinin kılışın soyağacını sorgulamaz bile. Fransızca'da (öteki Latince kökenli dillerde de) dişil, sözdizimsel olarak ikincil öneme sahip bir im olarak varlığını sürdürür, bir norm bile oluşturmaz. Dişil türle nitelenen isimler, fazladan bir değere işaret ettiği düşünülen isimler değildir. Fransızcadada yıldızlar gibi ay da dişildir, ama genellikle bunlar yaşam kaynakları olarak düşünülmez. [Dişil türle nitelenen] toprak ise

erkeklerin aralarında paylaştıkları parsellere bölünmüştür. Toprağın bu parsellenmesi, dişil türün bütünlüğünü ya paramparça eder ya da onun üstünü örter (İrigaray, 2006: 32).

Hayatın her alanında mağdur edildiğini düşünen kadın bu durumu ortadan kaldırmak için girdiği mücadelede kıskançlıkla itham edilir. Asıl dönüşümün dil gibi önemli bir unsurun dönüştürülmesiyle mümkün olacağı savunulur. Kadın erkek eşitliğinin dilin yeniden düzenlenmesiyle gerçekleşeceğini belirten İrigaray, söylenegelen erkek kıskançlığı durumunun belirtildiği gibi bir temele dayanmadığını şöyle açıklar:

Erkekler dünyayı eşit haklara sahip cinsiyetli özneler olarak kadınlarla birlikte yönetmemektedir. Bu, ancak ve ancak bir dil dönüşümüyle olanaklıdır. Ama bu dönüşüm, ancak dişil türün yeniden değerli kılınmasıyla gerçekleşebilir. Gerçekten de dişil olan, başlangıçta sadece farklı olan, şimdi eril-olmayanla özdeşleştirilmiştir. Kadın olmak, erkek olmamaya denk düşürülmüştür. Psikanaliz de, kuramında ve pratiğinde kadın olmanın erkek olmakla özdeşleştirilmesini sakın bir şekilde penis ya da fallus hasedi olarak ifade eder. Bu gerçeklik yalnızca kültürün belli bir dönemine ve dilin belli bir haline karşılık gelen bir gerçekliktir. Dolayısıyla kadınların özgürleşmesinin yolu, “erkek haline gelmekten” ya da erkeklerin organlarını ve nesnelerini kıskanmaktan değil, dişil öznelerin cinsiyetlerinin ve ait oldukları dilsel türün yüceltilmesinden geçer. Bu ikisi birbirinden tamamen farklı şeylerdir (İrigaray: 2006: 73).

Postfeminizmin, kendini ifade etmede mizahı benimsemesi dişil dilin mevcut otoriteye gülmesi, alay etmesi ve eleştirmesi imkânını doğurur. Postfeminist adı altında bir mizah türünün varlığı kadın ve erkek arasındaki farklılıklara odaklanır. Bilinenin aksine mevcut düzenin hangi koşullarda daha özgür yaşama imkânları sunacağına değinir. Limor Shifman ve Dafna Lemish postfeminist mizahın özelliklerini dört maddede toplarlar:

İlk olarak, postfeminist mizah cinsiyet farklılıklarına odaklanır. Postfeminist mizah genel olarak cinsiyetler arasındaki farklılıkları ve özellikle iletişim biçimleri ve sosyal/duygusal ihtiyaçlara ilişkin farklılıkları vurgulamak eğilimindedir. Böylece, cinsiyetçi mizahta kadınsı ve erkeksi özellikler arasındaki hiyerarşi açıkken, postfeminist mizah hiyerarşik bileşenleri bozmak ve sadece farklılıklara odaklanmak eğiliminde olacaktır. (..) İkincisi, farklılıklara odaklanmak: mizah metinlerinde ya kadın ya erkekten ziyade hem kadın hem erkek hedef alınır. Bunun sonucu olarak, bu mizahta kadınların güç ve hedef başarısı olarak kendi cinselliklerini kullanması ön plana çıkar. Bu nedenle cinsel odaklı erkek ve cinsel anlamda soğuk kadınlar arasındaki mizahın geleneksel bölünmesini inşa etmekten ziyade, postfeminist mizah tıpkı erkekler gibi, cinsellikle meşgul olan kadınlarla alay eder. Üçüncüsü, postfeminist mizahın kaynağı siyaset ve işten ziyade boş vakit ve tüketim dünyasıdır. Son olarak postfeminist mizah cinsel olarak proaktif olan kadınları tanımlar (Shifman ve Lemish, 2010: 875)

Feminizm, ataerkil sistemin kadın ve erkeğe yüklediği misyonların değişmesi için mücadele verir. Mücadelenin kaynağını ise kadının maruz bırakıldığı baskılar oluşturur. Kadın hareketi adıyla haklarına resmi yollardan kavuşan kadın toplumsal cinsiyet rolü gereği bazı haksızlıklarla mücadele eder. Feminist eleştiri ise kadının doğumundan itibaren eril dil tarafından baskılandığını düşünür. İktidarda gücü elinde bulunduran erkek yazın dünyasında da önemli bir yere sahiptir. Kurmaca ve kadının aynı düzlemde var olamayacağını düşünenlerin aksine kadın yazarlar kendi dünyalarını anlatan eserler verir. Feminist mizah ise mevcut düzene başkaldırmada önemli bir araç

olarak kullanılır. Kadınların malzeme olarak yer aldığı gülmece de artık erkekler var olmaya başlar. Özellikle postfeminist dönemde görülen feminist mizah modern feminist akımların üzerinde durduğu kalıplaşan yargılardan uzaklaşır. Kadını ve problemlerini evrensellikten uzak tutan yaklaşımla ele alan postfeminist mizah farklı tip ve durumlar sunar.

### 1.2.2. Fantastik Dışıl Mizah

Gerçekte var olmayan ya da gerçeğin tabiatına aykırı olduğu düşünülen durum ve olayları anlatmakta kullanılan fantastik terimi ayrıca böyle bir edebi türün de adını taşır. Fantastik denilince düş veya hayalde tasarlanan olağanüstü varlıklar akla gelir. Ancak her fantastik metin salt gerçeküstü varlıklardan oluşmaz. Günlük yaşamın içinden kişi veya canlıların da yer alabileceği fantastik kurgular vardır. Fantastik kelimesi Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe'de Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü*'nde Fransızca fantastique ifadesinin ardından iki şekilde açıklanır:

1. Gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayalî.
2. XVIII. yüzyıldan başlayarak Fransa'da gelişen bir edebî tür.

Mustafa Uslu *Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*'nde fantastiği Fransızca “fantastique” den dile geçen; hayal gücüne dayalı, gerçek olmayan ve olağanüstü özellikleriyle gerçeğin sınırlarını aşarak meydana getirilen edebiyat, sinema eseri olarak tanımlar (Uslu, 2007:111). Turan Aktaş *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*'nde fantastik/fantezi kavramını gerçekle bağdaşmayan ütöpic düşünceler olarak açıklar:

Kişinin hayal gücünü serbestçe işleterek hatta zorlayarak, dahası hayalgücünün kapislerine kapılarak kurguladığı ve gerçekle bağdaşması zor olan durumları, şaşirtıcı olayları anlatan edebiyat metinlerinin sıfatı. Fantastik metinler, çağrışımın doğal akışına uygunluk gösterse de, muhayyilenin bile zor kabul edebileceği aşırı hatta “marazî” duygulanmalara, ütöpic düşüncelere yer verir (Karataş, 2004:155).

Jean-Luc Steinmetz *Fantastik Edebiyat* adlı kitabında fantastik sözcüğünün, Latince bir sıfat olan fantasticum; “görünür kılmak”, “gibi görünmek”, aynı zamanda da olağanüstü olaylar sözcüğü konusunda “kendini göstermek”, “görünmek” anlamına gelen Yunanca bir fiil olan phantasein sözcüğüne kadar uzandığını belirtir. Phantasia kelimesinin tıpkı hortlak, hayalet anlamına gelen phantasma gibi bir hayal olduğunu belirten Steinmetz, sıfat olan phantastikon (“imgelemi ilgilendiren”) kelimesinin yerini ad olan ve “temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği” anlamına gelen phantastiké'ye (anıştırma: techné) bıraktığını söyler ve fantastiği şu şekilde tanımlar:

Fantastik mantığın karşıtıdır. Bu anlamda ve sağduyu göz önünde bulundurularak, hayal, yanılsama, hatta delilikten sayılabilir. Sözcüğün kökenbilimi dikkati görsel bir olguya, optik bir yanılsamaya çekiyor. Fantastikte bir şey ortaya çıkar. Hayal ve düş, bütün bunların ancak

çığırından çıkmış bir hayal gücünden, altüst olmuş bir ruhtan doğabileceğin aşikâr olduğu düşüncesiyle, gerçekliğin çiğnenmesi anlamına gelir (Steinmetz 2006: 7,8,9).

Steinmetz, kuramcılardan ilki olarak belirttiği Pierre-Georges Castex'in; Fransa'da *Fantastik Öykü* adlı kitabında fantastiği; "gerçek yaşam çerçevesine gizemin zorla dahil edilmesi" olarak nitelendirdiğini açıklar. Castex'e göre fantastiğin günlük gerçekliğin yapısında bir kırılma, bir yırtılma yarattığını belirten Steinmetz, fantastik serüvenin bu durumda, bir yazarın varlığına sahiden bağlı olan veya yazar tarafından kurgulanan ve yarattığı karakterlerden biri tarafından desteklenen bir iç gezinti olarak kabul edilebileceğini belirtir (Steinmetz, 2006: 16-17).

Gerçeğin tamamıyla reddi şeklinde yorumlanan fantastik salt olağanüstüden ibaret değildir. Anlatının sonuna kadar devam eden maceralarda yaşanan gerçek-fantastik arasındaki bocalamanın fantastiği doğurduğuna değinen Todorov, fantastiği gerçeklikle yanılısma arasındaki ince çizgide açıklar:

Serüvenin sonuna değin karmaşa sürecektir: Gerçeklik mi, düş mü? Gerçek mi, yanılısma mı? Böylece fantastiğin merkezine ulaşıyoruz. Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytanı, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır: Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılısma, düşgücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır, işte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir. Şeytan ya bir yanılısamadır, düşsel bir varlıktır; ya da öteki canlı varlıklar gibi şeytan da gerçekte vardır - az rastlanılması 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 (Todorov, 2012: 31).

Berna Moran, fantastiği Todorov'un tanımlarından yola çıkarak bu türe alt başlık olabilecek farklı bir türden bahseder. Bunun sebebini ise Todorov'un belirttiği alt türlerin açıklayamadığı durumların Türk Edebiyatı'nda olmasına bağlar:

İlk önce 'fantastik'i ne anlamda kullandığımı açıklamalıyım, çünkü eleştiride Todorov'un *Introduction à la littérature fantastique* (1970) adlı kitabından sonra bu kavram daha dar ve özgül bir anlam kazanmıştır. Todorov fantastiği onunla yakın bağları olan iki komşu anlatı türünün arasına yerleştirir. Fantastiğin bir yanında, tılsımları, büyüler, cinli perili doğaüstü yaratıklarıyla, kendi bildik dünyamızın dışında, ontolojik bakımdan ayrı bir dünyayı sergileyen anlatılar vardır. Bu türe Todorov'u izleyerek 'olağandışı' diyelim. Fantastiğin öbür yanında, Todorov'un *l'étrange* dediği 'garip' türü yer alır. Bu tür anlatılarda olayları açıklamak için doğaüstüne başvurulmaz, bize 'garip' gelen ve doğaüstü gibi görünen olayların gerçekte öyle olmadığı ve doğa yasalarıyla açıklanabileceği anlaşılır. 'Olağandışı' ile 'garip'in arasına 'fantastik'i koyar Todorov. Fantastik anlatının kahramanı da okuru da sahnelenen fantastik olayların doğaüstüyle mi, yoksa doğa yasalarıyla mı açıklanabileceğini kestiremez bir türlü ve sonuna kadar kararsızlık içinde kalır. 'Fantastik'in özelliği bu kararsızlık halidir. Bu yazıda fantastik terimini Todorov'unkinden daha geniş anlamda kullanacağım: Gerçekçiliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen bir ad olarak Todorov'un fantastik dediğini ise 'belirsiz fantastik' olarak adlandıracağım. Bu durumda 'olağandışı', 'belirsiz fantastik' ve 'garip', genel fantastik türün birer alt sınıfı oluyorlar. Terminolojide bu değişikliği

yapmamın nedeni Todorov'un 'fantastik' dediği yani sona kadar kararsızlık sergileyen türe Türk edebiyatında rastlanılmaması ve buna karşılık günümüz dünya ve Türk edebiyatında yazılan kimi fantastik romanlara Todorov'un sisteminde yer bulunmaması. Bu durumda fantastik terimini dar değil geniş anlamda kullanmanın daha uygun olacağını düşündüm (Moran, 1994: 59-60).

Berna Moran, belirsiz fantastik olarak yeniden tanımladığı bu türün özellikle günlük yaşam ve alternatif dünya arasında yaşanan karşılıklı alışverişten doğduğuna değinir. Sıradan insanlarla doğaüstü güçlere sahip varlıkların da bir arada bulunduğu ama ütöpik kabul edilemeyecek kadar da tereddütler barındıran bu dünyayı masaldan kesin çizgilerle ayırmak mümkündür. Masalın okuyucuyu baştan saran olağanüstü büyü kahramanlarının sahip olduğu sıradışı özelliklerle daha da sabitlenir. Masal ile fantastiğin karıştırılmaması gerektiğini belirten Nihayet Aslan bu ayrımın nasıl anlaşılacağı ile ilgili şu açıklamaları yapar:

Bu türün içerdiği doğaüstü ve gerçek dışı öğeler, masalarda ve diğer diğer olağanüstü anlatılarda da olmakla birlikte, fantastik anlatı türünü yeni ve farklı yapan, bu öğelerin algılanışı ve kullanım biçimidir. Olağanüstü ve 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 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. Masalarda 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 (Aslan, 2008:9-10).

Kurgu dünyasında anlatıcı, okuyucu ile arasındaki bağı kurmada kendine köprü olarak seçtiği anlatım türünü ne denli iyi kullanırsa anlatacakları okuyucuya o oranda hızlı ulaşır. Bu iletişimde anlatım türünün mana ile ilişkisini iyi kontrol edebilmeyi kendine hedef edinen yazar kendi gerçeği ile okuyucunun beklediği gerçek arasındaki oranı tutturmak için seçtiği anlatım tekniğini her koşulda aynı dengeyle kullanmayı becerebilmelidir. Bu beceriyi tetikleyen, yazarın konuya olan hâkimiyeti ve konuyu ne denli sahiplendiği gerçeğidir. *Fantastik* adlı kitabıyla fantastiği izleksel olarak kavram düzeyinde ve edebî bir tür olarak sorgulayan ve aslında "Neredeyse inandım.": İşte fantastiğin ruhunu özetleyen formül." diyerek onu kısaca tanımlayan Todorov, fantastiği, algıladıkları şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle "gerçeklik" olup olmadığına karar vermek zorunda kalan okuyucunun ve öykü kişinin ortak kararsızlığı olarak tanımlar (Todorov, 2012:37). Öykünün sonunda öykü kişinin çözümlerden birini benimseyerek ya da fantastiğin dışına çıkarak bir seçim yaptığını söyler. Kurgu dünyasında stabilize edilen yerleşik düzenin yıkımı veya doğal akışın tersinde yeniden yaratımı olan fantastiğin oluşumunda, Todorov üç koşuldan söz eder:

Fantastik öncelikle üç koşulun yerine gelmiş olmasını gerektirir. Metin öncelikle okuyucunun, öyküdeki kişilerin dünyasını canlı kişilerin yaşadığı bir dünya olarak görmesini ve anlatılan olaylarla ilgili olarak doğal bir açıklama ile olağanüstü bir açıklama arasında kararsızlık duymasını sağlamalıdır. Sonra, bu kararsızlık bir öykü kişisi tarafından da hissedilmelidir; böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur; aynı zamanda da “kararsızlık” metin boyutunda ortaya konduğu içindir ki, yapıtın izleklerinden biri haline gelir; saf bir okumada gerçek okuyucu öykü kişisiyle özdeşleşir. Son olarak, okuyucunun metin karşısında bir tavır takınması gerekir. Hem alegorik, hem de şiirsel türden yorumlamaları reddedecektir. Bu üç gereklilik eşit değere sahip değildir. Birincisi ve üçüncüsü gerçek anlamda türü oluşturur, ikincisi ise yerine getirilmese de olur. Yine de örneklerin çoğu bu üç koşulu da yerine getirmektedir (Todorov, 2012: 39).

Birçok tanımın dışında kendi içinde de farklı sınıflandırmalara tabi tutulan fantastiği Todorov dört alt başlıkta toplar. Fantastik incelenirken kendisiyle kesişme noktasında yer alan “olağanüstü” ile “tekinsiz” kavramlarının göz ardı edilemeyeceğini söyleyen Todorov, fantastikle tekinsiz ve fantastikle olağanüstü anlatılar arasında her ikisinde de geçiş sağlayan bir alt türün ortaya çıktığını belirtir (Todorov, 2012: 50). Tekinsiz fantastiği tanımlayan Todorov, öykü boyunca doğaüstü gibi görünen olayların sonda mantıklı bir açıklamaya kavuştuğunu ve bu olayların öykü kişisini ve okuyucuyu uzun süre doğaüstü bir şeylerin işe karıştığı konusunda yönlendirmiş olmasının tuhaf niteliklerinden ileri geldiğini belirtir (Todorov, 2012: 50). Bu türde, okuyucunun gerçek veya fantastik dünyanın herhangi birine kendini ait hissetmemesi durumu vardır. Anlatı sonunda ortadan kalkan ikilemlik yaşananları bir sebebe bağlama ihtiyacını doğurur. Yavuz Güneş ise anlatı kişileri ve okurun yaşanan / tanık olunan olayların ikna edici makul açıklamasıyla nesnelere dünyasına ait olan bir gerçeklik olduğunun anlaşılacağını belirtir. Yaşanan yanılmanın ise içinde bulunan psikolojik, kültürel, sosyal, fiziksel koşulların etkisiyle olduğunu belirtir (Güneş, 2012: 125).

Tekinsiz fantastiğin aklın mantığına sığdırılan açıklamaları saf tekinsiz türde ortadan kaybolur. Bu durum olağanlaştırılanın bir anda değişkenliğe uğraması ve mevcut düzeni sarsmasıyla açıklanır. Korku, acı, merak, heyecan gibi duyguların okuyucu ve anlatıcıda bıraktığı şaşkınlık ve tepki saf tekinsiz türün önemli özelliklerindedir. Todorov saf tekinsiz türü şöyle açıklar:

Bu türe giren yapıtlarda tümüyle aklın kurallarıyla açıklanabilecekken bir şekilde inanılmaz, olağanüstü, şoka uğraticı, sıra dışı, endişe uyandırıcı, tuhaf olaylar anlatılır ve bunlar bu anılan özelliklerinden dolayı öykü kişisinde ve okurda fantastik metinlerden alışageldiğimiz türde bir tepki uyandırır. Görüldüğü gibi tanım genişler ve sınırlan belirsizdir, belirlediği tür de öyledir: Fantastiğin tersine tekinsiz tür sınırlan belirgin bir tür değildir; daha doğrusu yalnızca bir açıdan sınırlanmıştır, fantastik açıdan; öteki açıdan bakınca edebiyatın genel alanında eriyip gider örneğin Dostoyevski'nin romanları tekinsiz kategorisine sokulabilir (Todorov, 2012: 52).

Tekinsiz ve saf tekinsiz türlerin aksine doğaüstünün tümüyle gerçeklikten uzak oluşu fantastik olağanüstünün en önemli özelliklerindedir. Hiçbir mantık düzlemine oturtulamayacak varlık ve durumlar gerçekliğin tamamen ortadan kalktığını gösterir. Bu durum salt fantastik eserlerde görülür. Todorov fantastik olağanüstüyü şu şekilde açıklar:

Fantastik olağanüstüdeyiz; bir başka deyişle fantastik gibi görünen ve doğaüstünün kabullenilmesiyle son bulan anlatı sınıfı. Bunlar gerçek fantastiğe en yakın örneklerdir, çünkü fantastiğin açıklanamaz akıl çerçevesine yerleştirilemez olduğu içindir ki bize doğaüstünün varlığını hissettirirler. Bu durumda ikisi arasındaki sınır belirsiz olacaktır; yine de bazı ayrıntıların varlığı ya da yokluğu karar vermemizi sağlayacaktır (Todorov: 2012: 57).

Todorov, saf olağanüstüyü ise tekinsiz gibi kesin sınırları olmayan ve doğaüstü öğelerin ne kişilerde ne de sanal okurda özel bir tepki uyandırmadığını belirtir. Bu türü belirleyen anlatılan olaylar karşısındaki davranış biçiminin değil bu olayların kendi doğası olduğunu söyler (Todorov, 2012: 59). Fantastiğin yarattığı kararsızlık sürecinin ise şu şekilde çözümleneceğini açıklar:

Her yapıt algılanma süresine ilişkin zamansal bir işaretleme içerir; sözcemele süreci üzerinde bire bir etkide bulunan fantastik anlatıda aynı zamanda okuma süresi de vurgulanmaktadır. Oysa okuma süresinin ilk özelliği alışılmış kurallar gereği geri dönüşsüz olmasıdır. Her metin örtük bir belirtme taşır: Baştan sona, sayfanın yukarisından aşağısına doğru okunmalıdır. Bu düzeni değiştirmemizi gerektiren metinler olmadığı anlamına gelmez bu: Soldan sağa okuma alışkanlığı göz önüne alınınca bu türden değişiklikler anlam kazanır. Fantastik bu alışkanlığı öteki türlerden daha açık biçimde gözler önüne seren bir türdür. (..) Fantastik temelde, tekinsiz bir olay karşısında okuyucuda uyanan kararsızlık duygusuna dayanır - başkişiyile özdeşleşen bir okuyucudur bu. Bu kararsızlık iki yoldan çözülebilir, ya olayın gerçekliğe ait olduğu kabul edilir, ya da hayal ürünü veya bir yanılısamadan kaynaklandığı sonucuna varılır; bir başka deyişle, olayın gerçekte var olup olmadığına karar verilir. Öte yandan fantastik belli bir okuma türü gerektirir: Böyle bir okuma olmaksızın alegori ya da şiirselliğe kayma tehlikesi vardır (Todorov: 2012: 91,152).

Tanımları ve çeşitleri konusunda farklı açıklamalar olsa da fantastik, özünde gerçek ile gerçek dışının çatışmasını barındırır. Bu çatışmayı belirleyen öğeler, anlatının içinde yer alan varlık ve durumların günlük hayatla ilişkisinin göstergesidir. Anlatı, tamamen kurgusal ve hayal ötesi olabileceği gibi zaman zaman günlük hayattaki bir gerçeğin fantastik dönüşümünün yansımasıdır. Türler ise gerçekliğin hayal veya olağanüstüyü ne derece içine aldığıyla ilgilidir. Birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmayan türler okuyucuyu da zaman zaman tereddüte düşürür.

Fantastik, kadın yazınında özellikle bir direniş aracı olarak kullanılır. Gerçek dünyanın sıkıntılarında kaçmak için fantastiği kendine mekân olarak kullanan kadın, bu dünyanın sunduğu fırsatlardan yararlanmak ister. Kendi sorunlarını başka bir dünyada yeniden kurgulayan anlatıcı kadınlar, sıradan durumların başka bir düzlemde değişip değişmeyeceğini sorgulamaya açar. Ancak fantastiğin etkisini mizah gibi eğlendirici ve eleştirici bir üslupla birleştirmek isteyen kadınlar, yazın dünyasında fantastik dışıl mizah adı altında yeni bir türün doğmasını sağlar.

Dışıl mizah, erkek hegemonyasındaki mizah tarihinde söz sahibi olmak ister. Kadınlar özellikle bayağı durumların başkişisi olarak anlatıldığı mizah evreninde kendi sesini duyurmak ve cinsiyeti üzerinden yapılan taraflı bakışı sonlandırmayı düşünür. Onlar, salt cinselliği veya kendisine kodlanan rolleri üzerinden yer aldığı fıkralar başta olmak üzere tüm mizahi anlatılardaki “kurban” konumunu yok etmek için mücadele verir. Kadın diliyle ve bakış açısıyla yazılan dışıl mizah erkek cinsiyetini olağan hayat akışının dışında fantastikle yeniden kurgular. Bu kurgulamada



fantastik dişil mizah kadın için elverişli bir zemin oluşturur. Fantastik dişil mizah her ne kadar yeni ve teorik olarak altyapıya sahip olmayan bir tür olsa da üzerinde kurgusal düzeyde hazırlanan bir metin vardır. Filiz Bingölçe *Fantastik Dişil Mizah* adıyla 2008 yılında yayımladığı kitabında kadın ve erkek ilişkilerini kadınlardan derlediği fantastik fıkralarla anlatır. Bu fıkralar, toplum hafızasına kazınan cinsiyet rollerini alt üst eden bir yaklaşımla ele alınır. Bingölçe kitabının girişinde dişil mizahı şu şekilde tanımlar:

Eril mizahın yücelttiği “cinsel zevkin erkek egemenliğini” çoğu kere geçersiz kıldığı için olacak daha gerçekçi ve çeşidi bol bir “cinsellik mizahı” barındırdığı söylenebilir “dişil mizahın”. Erkek egemen bakışın “penis” efsaneleri ve tabuları ile dalgasını geçiyor bu mizah, üstelik de türün devamının tamamen erkeğe bağı olduğu vurgusunu alaşağı ederek. Dişil mizah baskı altındaki insanın komiği olduğu için, tamamen aşağıdan yukarı doğru bir gülmeye neden oluyor ve çok kıymetli Rus yazınbilimci Mihail Bachtin’in açtığı pencereden bakıldığında sağlıklı olan, özgürleştirici olan da alttakilerin mizahı (Bingölçe, 2008: 10).

Fantastik dişil mizah kadın ve erkek ilişkilerinde görülen problemleri anlatırken günlük hayatta birlikte olması mümkün olmayan kişileri bir araya getirerek mevcut sorunu bireysellikten evrenselciliğe evirir. Bu noktada fantastik dişil mizah, cinsiyet odaklı sorunlar karşısında hiçbir sınıfın üstünlüğünün geçerli olmadığını ortaya koyar. Toplumun en alt ve en üst katmanından bireyler aynı sorun etrafında birleşebilir. Fantastik dişil mizah gerçeküstü evrende de olsa anlatmak ve aşmak istediği mevcut gerçeği doğaüstü varlıklar ya da sıradışı bakış açısına sahip kadın ve erkeklerle dile getirir. *Fantastik Dişil Mizah* kitabında Bingölçe bu tür mizahın bakış açısını şöyle ifade eder:

“Fantastik dişil mizah” ise, üzerinde gidip geldiği hayal ile gerçek, doğal ile yapay, derinlik ile yüzey, alt ile üst, iç ile dış arasındaki ayrımları belirsizleştirdiği için Ortaçağ’da olduğu gibi bugün de herkese “öteki doğruyu” söyleyen bir “soytarı-cadı-cin-yamyam-peri-şeytan-deli kız” figürünü yaşatmayı sürdürüyor, bu da ayrıca dikkate değer... Üstelik bolca gediğine oturtulmuş laf ve argo da cabası... (Bingölçe, 2008: 11)

Fantastik dişil mizah anlatılarında derin bir gözlem ve tarafsız bir üsluptan ziyade “ben” merkezli bir anlatım vardır. Ancak anlatıcının kendi ifadeleriyle sunduğu fantastik dünyadaki durum ve olaylar tek taraflı değildir. Toplumun farklı kesimlerinin sözcülüğünü yüklenen çoğul bakış açısıyla yansıtılır. Bu sözcülük durumu, bireyin kendisine imkân verilse mecbur kaldığı düzenden sıyrılacak fantastik dünyanın nasıl olması gerektiğine dair olan ortak yaklaşım ihtimallerini saklar. Anlatıcı var olan düzeni alaya alarak veya tersine çevirerek kendi oluşturduğu dünyanın kural koyucusu veya kural tanımazı durumuna geçer. Öyle ki aklın paradigmatlarıyla oynayan bu yeni dünya hayal ötesi nitelendirilen tüm durumlara ev sahipliği yapar. Fantastik dişil mizah anlatılarında toplum tarafından kendine biçilen rolleri ‘gereği gibi yerine getirme’ mecburiyeti hisseden kadın özgürdür. Gündelik hayat, cinsel yaşam, annelik gibi doğrudan kendini ilgilendiren alanlarda bile hem bedeni hem de düşünsel alanı eril zihniyetin denetiminden çıkmak arzusundadır. Cinsel hayatında da edilgen konumundan etken özne konumuna yükselmek ister. Erkek ise kadına tahakkümündeki bu değişikliği değiştirmek yerine kendisinin salt haz duygusunun

tatmini için her türlü fedakârlığı yapar. Bu noktada gerçek dünyanın kendisine atfettiği ve dayattığı kıstas ve kabuller fantastikle yıkılır. Kadın özgürce ve kendine güvenle erkeğe yönelik cinsel meraklarını karşı tarafa rahatlıkla sorar. Annelik gibi toplum tarafından kutsanmış ve her durumda fedakâr olmayı mecbur kılan bu görevi dahi fantastik dişil mizahla terk etme hakkını kendinde bulan kadın kabuklarını kırar ve yüklerinden kurtulur. Sadık ve tek eşli olma gibi toplumun evlilik kurumuna yüklediği anlamlar fantastik dünyada anlamını yitirir. Kadın evli veya bekâr olsun kendi ilişkisinin dışında yasak aşk yaşar ve bu onu korkutmaz.

Fantastik dişil mizahta günlük hayatta kadın erkek ilişkilerinde yaşanan sorunlar yeniden ele alınır. Ancak bu dünyada gerçek dünyanın aksine her şey çoğunlukla kadın lehine sonuçlanır. Öyle ki kadın bu dünyada zekâsı, yaratıcılığı ve kadın olma cazibesıyla erkek karşısında güçlü ve dik duruşludur. Kolayca kandırılacak veya elde edilecek kadın imajı burada yok edilir. Kadın asıl dünyanın intikamını almak istercesine her defasında durumu kendi lehine dönüştürmeyi başarır, idealize edilen kadın tipini alaya alır. Ancak fantastik dünyada dahi zaman zaman kandırılabilen kadın uğradığı haksızlığın bedelini yine bir başka erkeğe ödetir ve böylece intikamını almış olur. Bunu yaparken postfeminen bir yaklaşım sergileyen fantastik dişil mizah farklı dil, din, ırk ve renkteki tüm insanlar adına da aynı şeyi diler. Evrendeki tüm kadınlar kendi adlarına kurgulanan dünyalarında yaşadıkları problem ve zorlukları şaka, ima ve alay yoluyla sorgulamaya açar. Genellikle kendi lehine sonuçlanan durumların başkahramanı olan kadınlar, erkeklerin kendilerinden beklentilerini tersine algılar. Erkek fantastik dünyada kurnaz kadının veya saf hemcinsinin eksik veya yanlış anlamasının mağduru olur.

Fantastik dişil mizah anlatılarında çöpçü, memur, doktor, katil, akademisyen, ev hanımı, hayat kadını gibi toplumun her kesiminden insana rastlamak mümkündür. Genellikle kadının başkahraman olduğu bu anlatılarda şahıs kadrosu kalabalıktır. Bazen Memur Ali, Doktor Ahmet, Kapıcı Hüseyin, Kuaför Selma, Şarkıcı Alev, Falcı Neriman gibi isimlerle anlatılarda yer alan kişiler bazen de usta, garson, ayakkabıcı, asker gibi adları verilmeksizin sadece meslekleri üzerinden anlatılırlar. Gerçek dünyaya ait bu kişiler benzer problemleriyle kadın bakış açısından yeniden kurgulanır. Sahip oldukları problemlerin çözümleri ise kadın zekâsıyla olur.

Sıradan insanlar kadar hayvanlar da fantastik dişil mizah anlatılarının şahıs kadrosunda sıkça yer alır. Bilimsel olarak dişi ve erkek şeklinde cinsiyetlendirilen hayvanlar fantastik dünyada kadın ve erkek problemlerini ödünçlerler. Günlük hayatın sıradan sorunlarını kadın ve erkek adına taraf olarak savunan hayvanlar bu hâlleriyle alaya alınır. Kadının ve erkeğin hayvanlar dünyasında da benzer sorunlar yaşadığına kadın gözüyle değinilir. Böylece mevcut kabullerin yeniden gözden geçirilmesine imkân tanınır. Toplum hafızasında kadın ve erkek adına hayvanlar dünyasından yapılan “kuş, tavuk, ördek, güvercin, horoz, maymun, ayı” gibi çeşitli yakıştırmalar bu anlatılarda bilinenin dışında çoğu kez kadın lehine olacak şekilde yeniden kurgulanır.

Fantastik dişil mizah anlatılarında toplum tarafından kltleştirilmiş fıkra, komedi veya güldürü kahramanları dişil bir dille kadın adına yeniden kurgulanır. Toplum hafızasına eril mizahın kodladığı Şekilde işlenen kadın tipler alışılagelen kadın tipini kırar ve onu yeniden yaratır. Öyle ki bu defa mağdur edilen, alay edilen veya dışlanan kadın değil erkek olur. Bu durumun kurgu zeminini de evlilik, cinsel hayat, idealize edilen eş gibi toplumun belli ölçü ve kurallara dayattığı konular oluşturur. Toplum tarafından erkek lehine sonlanan gldrlerde veya anlatılarda yer alan kadın artık tüm kadınlar adına savaşa girer. Bir de “bu açıdan” bakılması gerekliliğine vurgu yapar ve hemcinslerini uyanışa çağırır. Bingölçe eril mizahın kadını konumlandırığı kurban noktasına ve bunu kırmak için savaş veren kadınların yöntemini Şöyle açıklar:

Erkeklerin her gldğne glmyorlar diye epey bir zaman “mizahtan anlamaz (!?)” diye damgalandı kadınlar malum. Oysa asıl neden galiba farklı. Kadınlar kimi kez “eril mizahı” duymazdan geliyorlar demek belki daha doğru. Çoğu kez kamusal alanda “ben fıkra bilmem, anlatılanı da hemen unuturm” deyip belli belirsiz bir “terbiyeli meĥubiyet” örtüsü altına gizleniyor, özellikle müstehcen fıkraları tekrarlamayı istemiyorlar ya kadınlar... Bu ahreketin altında bir yanıyla ataerkil toplumun beklentileri uyarınca kendini bastırma meselesi varsa bir yanıyla da dışlama, baştan savma isteği var bence. Çünkü “eril mizahda” kadının yeri “kurban” olarak “aşağılanan, düşman ve asalak figür” biçiminde hiç de azımsanmayacak biir yer ve öneme sahip. Seksi espri yapma ayrıcalığıının kendisinde olduğunu düşünen erkek; saldığan sözlerle ve içindekini dışa vurmanın rahatlığıyla ballandıra ballandıra anlatırken fıkrasını, kadına dinlemek düşüyor. Erkeğin bakış açısı Şiddetle yukarıdan aşağıya doğru ve fıkraları da hem baskıcı hem cinsiyetçi (Bingölçe, 2008:10).

Gerçeğin fantastik biyutta yeniden ancak kadın adına kurgulandığı fantastik dişil mizah anlatılarında masallar, tarihi olay ve kişiler de önemli bir yere sahiptir. Klasik ancak eril kaleminden onun lehine sonuçlanan masallar fantastik dünyada cesaretli, zgr ve zeki kadınlar tarafından yeniden yazılır. Başkaldırın veya farklı bir mantık süzgecinden olayları geçiren kadın, erkeği kahraman olmaktan “adına kahramanlık yapılan” statüsüne indirger. Erkek; ideal, varlıklı ve gösterişli olma hayallerini fantastik dünyanın imkânlarından faydalanarak gerçekleştirmek ister ancak kadın ona asıl toplumsal kimliklerini hatırlatarak engel olur. Masalların dışında dünya tarihinde adı geçen imparatorluklar ve krallıkların hikyeleri de fantastik dişil mizahın malzemesi olur. Padişahlar ve kralların bilinen veya adlarına düzenlenen hikâyeler bu kez kadın dilinden ve bakışından yeniden yorumlanır. Sıradan olayların içinde yalnızca ismiyle veya varlığıyla yer alan tarihî kişiler adına kurgulanan anlatılarda erkeğin hayata bakış açısı irdelenir.

Fantastik deyince gerçeküstü varlıklar ve olaylar akla gelir. Ancak fantastik dişil mizahta ürkütücü, sıradışı ve hayal ürünü yaratık veya canlılar pek yer almaz. Masal, efsane, dini metin veya fantazilerden bilinen cin, ruh, hzır gibi varlıklar onlara atfedilen görevleri kadar bu metinlerde yerini alır. Ancak bu görevler dişil mizahla bambaşka boyutuyla yeniden kurgulanır. İnsanların dileklerini yerine getirmekten sorumlu cinin bazen pazarlığa girdiği bazen güçlerinin yetersiz kaldığı, bazense kendisinin dahi bir işe ihtiyaı olduğu görülür. Anlatının sonunda ise fantastik dünyanın dahi gerçekleşmesine el vermediği dileklerin olduğu görülür.

Kadının içinde bulunduğu durumu değiştirmek veya yeni bir hayat kurmak için fantastiğe başvurduğu görülür. Ancak kadın çoğu kez fantastiğe “direkt uçuş” değil de “aktarmalı uçuş” yapmak durumunda kalır. Aktarmayı sağlayan ise falcı, büyücü, hoca, kâhin, cadı gibi doğüstü güçlere sahip olduğuna inanılan kişilerdir. Gerçek dünyada ulaşılabilir olan bu kişiler ona ihtiyaç duyan kadını geri çevirmez. Kısa bir süreliğine de olsa kadına istediğini verir ve onu mutlu eder. Daha çok kadın olan bu kişiler kendinden yardım bekleyen hemcinsleri gibi erkeğe dair merakları ve hassasiyetleri olan kişilerdir.

Kadın veya erkekler cinsel tercihleri konusunda fantastik dişil mizah anlatılarında farklı boyutuyla ele alınır. Bu noktada postfeminen bir yaklaşıma sahip olan dişil mizah tüm cinsel tercihlere saygı gösterirken aynı zamanda cinsiyetsiz varlıkları da anlatılarının kahramanı yapar. Kadın veya erkek olduğuna dair beden veya sözlerinden herhangi bir çıkarımda bulunulmayan kişi veya canlılar anlatıdaki mevcut duruma yaklaşımıyla da ipucu vermez.

Sıradan bir kurgu metninden beklenen fiziksel veya tinsel mekân tavrı fantastik dişil mizah anlatılarında çoğu kez karmaşık yapı içindedir. Anlatıların fantastiğe geçiş ve tekrar gerçeğe dönüş noktasında zaman zaman başvurulan rüya ve düşler bu karmaşıklığa sebep verir. Çoğu kez kadın anlatıcının ancak yadırganmayacak derecede de üçüncü tekil şahıs anlatıcının olduğu anlatılarda mekân günlük hayatın içinden sıradan yerlerdir. Ev, okul, hastane, sokak, pavyon gibi toplumun her kesiminden insanın kullandığı bu mekânlar yalnızca çağın insanlarını değil tarihî dönemlerden veya farklı ülkelerden kişileri de misafir eder. Mizah ise bu tarihî veya ünlü kişilerin sıradan insanın kullandığı bu mekânlarda yer almasından ve buna şahit olan kişilerin bunu yadırganmamasından doğar. Öyle ki imparatorluklar döneminden birini bugünün içinde sıradan bir kafede veya parkta otururken görmek mümkündür. Ancak bu durumu çağın insanının ona yaklaşımı normal kılar. Bu da fantastik dişil mizahı doğurur. Tinsel olduğu kadar derinliksiz, tasvirsiz ve metaforik bir anlam ifade etmeden de mekânlar fiziksel boyutuyla doğrudan kullanılır. Bu anlatılarda ilgi daha çok durumun sıradışılığına yoğunlaşmayı hedefler.

Fantastik dişil mizah kadına kendi zihninde idealize ettiği erkekle istediği şartlarda yaşama koşullarını vadedirse ve anlatılar kadın lehine sonuçlanır gibi gözükse de aslında her iki cins atfedilen mevcut toplumsal cinsiyet rolleri değişmez. Fantastik dişil mizah; evlilik, cinsel hayat, annelik, iş kadını gibi bireysel tercihleri konusunda kadına özgürlük tanır. Ancak belli özelliklerle eril zihniyetle donatılmış erkeği fantastik dünya dahi değiştiremez. Dişil mizah bu mümkünsüzlüğün her iki dünyada da varlığına dikkat çeker. Kadın, toplum tarafından dayatılan kabullerin bir noktadan sonra aşılamayacağını alaya alarak anlatır. Fantastik dünyada dahi devam eden bu durumların aslında bir manzarasını çizer. Fantastik dişil mizah kadın ve erkek adına kurguladığı tersine durumlarda dahi bazı gerçeklerin değiştirilemeyeceğine vurgu yapar. Böylece gerçek dünyanın dahi iyileştirilemeyecek yönleri olduğunu açık eder. Falcı, büyücü, cin, kâhin ve daha birçok doğüstü güçlere sahip olduğu düşünülen kişiler dahi bazı şeyleri değiştiremez.

Eril mizah, kadını nesne olarak kullnrken fantastik dişil mizah kadını özne olarak kullanır. Aşağılama ve küçük görmeyi ilke edinen eril mizahın aksine fantastik dişil mizah kadını ve kadınsallığı nizahi üslupla yeniden tanımlamayı ilke edinir. Kadınları kategorize etmede ve dışlamada mizahı “vurma” aracı olarak kullanan eril mizaha karşın fantastik dişil mizah patriarkal sistemdeki kökleşmiş kadın profilini yıkmada mizahı “savunma” aracı olarak kullanır. Kadınları ikincilleştirmeye ve pasivize olmalarına hizmet eden eril mizahın aksine fantastik dişil mizah kadınları var etmeye ve onların aktif olmasına hizmet eder. Mevcut algılar üzerinden onları pekiştirerek mizah yapan eril mizaha karşın fantastik dişil mizah saptırma ve dengesizlikler üzerinden mizah yapar ve mevcut algıyı eleştirir. Gerçek dünyayı lehine kullanan eril mizahın aksine fantastik dişil mizah fantastik dünyayı kendi lehine kullanır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. NAZLI ERAY'IN ÖYKÜLERİNDE FANTASTİK DIŞIL MİZAH

#### 2.1. Nazlı Eray'ın Hayatı, Edebi Kişiliği ve Eserleri

##### 2.1.1. Hayatı

Anayasa Mahkemesi üyesi ve Türkiye İş Bankası Dışişleri Müdürü Lütfullah Bütün'ün kızı hikâye ve roman yazarı Nazlı Eray 28 Haziran 1945 yılında Ankara'da doğar. Büyükbabası İkdam gazetesi başyazarı Tahir Lütfü Tokay ve Sabahattin Kudret Aksakal eniştesidir. İstanbul İngiliz Kız Ortaokulu (1958) ve Arnavutköy Amerikan Kız Koleji (1962) mezunu olan Eray, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'nden üçüncü sınıftayken ayrılır ve Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne geçer ancak bu okulu bitiremez. Ankara'ya yerleşen yazar o yıllarını Burcu Çetin'e verdiği röportajında şöyle anlatır:

Bütün hayatımda 20 yaşına kadar geçen olaylar hep İstanbul'da oluştu ve bir geceyarısı ani bir kararla belki bir düş kırıklığı, belki bir kalp kırıklığı, 18-19 yaşındaydım. "Bütün hayatımı değiştireceğim, yepyeni bir hayat kuracağım kendime, bütün her şeyi geride bırakacağım, bir daha hiçbir zaman yazmayacağım." Diyerek bir gece trenine binip bavulun içine bir iki parça eşya koyup Ankara'ya gittim. İstasyonun ucunda şaşkınlık içinde babam "Gelirken Ankara'dan bir şeyler getir" diyor, ertesi günü döneceğimi tahmin ediyor. Ve o gidiş, ondan sonra 35 yıllık Ankaralı oluşum. Ankara, bu değişik kent bir kız kurusunun bir erkeği yakalaması gibi beni yakaladı, ayrılamıyorsun, hayatımdaki en büyük olaylar burada oldu burada evlendim, ikiz kızlarım burada doğdu (Çetin, 2002: 28).

Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nda çevirmen olarak çalışan Eray (1965-1968), ciddi bir sağlık sorunu nedeniyle yaşamının bir yılını hastanede geçirmek zorunda kalır. İkiz kızları doğunca çalışma hayatına son veren yazar yaşamını yazarlığa adar. Konuk öğretim üyesi olarak Iowa Üniversitesi'nde bir sömestr Yaratıcı Edebiyat dersleri verir (1977).

Yazar ilk kitabı olan Ah Bayım Ah'tan sonra Iowa City'e davet edilmesini şöyle açıklar:

İlk kitabım Ah Bayım Ah, 1976 yılında çıktı. O kitap, beni hemen Amerika'ya taşıdı. Uluslararası Yazarlar Birliği'nin konuğu olarak 1 seneliğine Iowa City'e davet edildim. Hiç bbir şeyden haberim yok. Koltuğumun altında kitabım uçtum gittim. Dünyanın en iyi yazarları orada. Bir de döndüm baktım ki bir gecede kitap beni ünlü yapmış. Benim hiç haberim yoktu. Müthiş eleştiriler çıkmış. Şaşırınlar olmuş, anlamayanlar olmuş, Iowa City-Amerika ertesi yıl beni tekrar çağırdı. Bir yıl daha orada kaldım (Çetin, 2002: 29).

Eray, iki yıl Güneş, Radikal ve Cumhuriyet gazetelerinde “Düş İşleri Bülteni” adlı bölümünde köşe yazarlığı yapar. Yurt içi ve yurt dışı radyo ve televizyonları için oyunlar yazan programlar gerçekleştiren Eray, CHP’de 4. Dönem parti meclisi üyesi olarak yer alır (1993-1999). Türkiye Yazarlar Sendikası, PEN Yazarlar Derneği ve Edebiyatçılar Derneği üyesi olur.

Ortaokuldayken ilk öyküleri Varlık’ta (1960) yer alan Eray, 1973’ten itibaren hikâyelerini Türk Dili, Varlık, Oluşum, Yazko Edebiyat, Gösteri, Adam Öykü, ve Dönemeç gibi dergilerde yayımlar ve son dönemde hikâyeciliğine roman yazarlığını ekler. Hikâyeleri, Necatigil’in ifadesiyle “gerçekle gerçeküstü arasında köprüler kuran, masalsi öğelerle” beslenen Eray, fantastik gerçekçi diye nitelenebilecek öykülerini, toplumsal ve bireysel gerçeklikleri, çağrışımlarla yüklü bir dille, gerçeklikten gerçek ötesine uzanan ironik bir anlatımla işler. Halk arasında söylenen tekerlemeleri ve ninnileri de ustaca kullanan Eray, ikinci bir hikâye kitabı *Geceyi Tanıdım*’daki hikâyelerde, kişiler, kentli çevrenin dışlanmışlıkları, düş arapları, hapçılar, denzikızları, pezevenkler, Kasımpaşa Canavarı, mahmur gözlü eczane kalfaları, bir başka deyişle treni kaçırmış tiplerin çeşitlemeleridir.

Öyküleri ortaokul ders kitaplarında yer alan Eray’ın öyküleri, İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca, Japonca, Çekce, Urduca ve Hintçe’ye çevrildi. Tözüm’ün filme aldığı “Monte Kristo” adlı öyküsü beş ayrı yönetmen tarafından çekilen birbirinden bağımsız beş kısa filmde oluşan “Aşk Üzerine Söylenmemiş Her Şey” içinde yer alır. Bazı öyküleri TV dizisi yapılan Eray, 1995-1998 arasında TRT-INT’de bir sanat programı hazırlayıp sunar ve 1998’de Ankara’da kişisel bir resim sergi açar. (Işık, 2007:1196-1198) Nazlı Eray, 1988 yılında Haldun Taner Öykü Ödülü’ne, 2002 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü’ne, 2009 yılında Türk Kütüphaneciler Derneği En İyi Romancı Ödülen ü’ne, 2010 yılında Başkent Rotary Kulübü Meslek Ödülü’ne, 2014 yılında Fantazya ve Bilimkurgu Sanatları Derneği’nin ilk Mavi Anka Ödülü’ne, 2019 yılında Ankara Uluslararası Film Festivali Sanat Çınarı Ödülü’ne layık görülür (Yıldırım, 2019:64).

### 2.1.2. Edebi Kişiliği ve Eserleri

Nazlı Eray’ın ilk öykü kitabı olan *Ah Bayım Ah* 1976 yılında Bilgi Yayınevi tarafından ilk kez yayımlanır. Bu öykü kitabında toplam on sekiz öykü bulunur. Öykü kitabının arka kapağında Nazlı Eray’ın hayatı kısaca anlatıldıktan sonra yazarın bu ilk kitabına ilişkin şu açıklamalara yer verilir:

Düş ve bireysel gerçeklerin yarattığı bunalımları aşmak için, yaşantısının, çocukluk dünyasının düş olanaklarına bağlı gizli bir alay, inanılmayacak derecede büyük bir içtenlik, görülmemiş bir duyarlılıkla çoğaltan şaşırtıcı bir yazar! Yaşananla tasarlanan, gerçekle düş arasındaki sınırı ürkütücü bir güzellik, sarsıcı bir kolaylıkla aşıveren bir öyküleme tekniği! Nazlı Eray bu ilk kitabıyla bile Türk hikâyeciliğine taptaze bir kan, alışılmamış bir duyarlık getirmiş oluyor.

İlk öykü olan *Kabul Günü* (1973), ev sahibi Kapıcı İdris Efendi'nin hanımının Kabul Günü'ne gelen diğer kapıcı hanımlarından oluşan altı misafirin günlük hayatlarıyla ilgili sohbeti üzerine kuruludur. Ancak bu sohbet alışlagelmişin dışındadır. Nitekim bu hanımların konusu, kendilerinin hizmetçisi olan banka müdürü, doktor ve müteahhid hanımlarının işlerinde olan beceriksizliğidir. *İç Dünya* (1975) adlı öyküde “sen” diyerek ilk çağlardan günümüze kadar birçok evre geçiren insanoğlunun bir süre sonra ulaştığı sosyal ve ekonomik güçten bunalıp kendi iç dünyasına dönüşü anlatılır. *Bayım* (1975) adlı öyküde 20 yaşında yaşlı annesiyle yaşayan bir ebe kızın bir beyle sözde çay bulaşmasında yapacağı muhtemel sohbet anlatılır. Ancak bu sohbet tek taraflıdır ve soruları soran da cevapları veren de yalnızca ebe kızdır. Tüm bu sohbet, sonunda mutsuz ve yalnız olan ebe kızın hayatına renk katacak bir heyecan araması üzerine kuruludur. *Acının Öyküsü* (1973) ve *Mutluluk* (1973) adlı öyküde bağırsak düğümlemesi sonucu hastanede ameliyat olan ve bu süreçte aldığı ilaçların etkisiyle anlık düş yolculuklarına dalan anlatıcı kadının iyileşme süreci anlatılır. Bu düş yolculuklarının kahramanları ise anlatıcı kadının ilkokuldan iş hayatına kadar geçen uzun süreçte hafızasında yer eden arkadaşları ile öğretmenleridir. *Dursen Hanım Hep Aklımdasın* (1975) adlı öyküde anlatıcı kadının, bir kuaför salonunda sıra beklerken, Poyraz adında bir kaptanla evli ve çocuklarıyla beraber Marmaris'te yeni yaptırdıkları üç katlı evlerinin iki katını turistlere kiralayıp en alt katında ailesiyle yaşayan, sinirleri bozuk ve uykusuzluk sıkıntısı çeken Dursen Hanım'ın hayat hikâyesi anlatılır. *Bir Sinek Masalı* (1960) adlı öyküde ilkokul öğrencisi Şükriyanım'ın torunu sinekçe konuşur ve yazar. Öyküde, torununun arkadaşlarının onu anlamaması üzerine babaanne Şükriyanım'ın bir atsineğine torununun yazılarını okuması için para vermesi anlatılır. *Düşçü İsmet* (1973) adlı öyküde arkadaşı Düşçü İsmet'in idrar tahlili sonucuna göre böbreklerinde sorun olduğunu düşünmesi sonucu anlatıcı ile Düşçü İsmet doktora tekrar gitmek isterler. Bu sırada gazetede Cemile adında bir kadının sevgilisi Fehmi tarafından kıskançlık sonucu öldürüldüğünü okurlar. Düşçü İsmet kendi düş dünyasında Cemile ile yasak aşk yaşar ve bu cinayete sebep olan adam olarak kendini kurgular. *Sonsuzun Çocuğu* (1959) adlı öyküde fantastik bir şekilde ayaklarının tabanında delik açıp Ölüler Bahçesini gören anlatıcının İbzer adlı arkadaşına seslenişi, annesini kedi olarak görmesi, babasını elma ağacı olarak araması ve sonunda kendisinin de elma ağacı olduğunu anlaması anlatılır. *Akşam üstü* (1973) adlı öyküde Sabahat adlı Genel Müdürlük'te çalışan bir memurun, eşi Yusuf'un kumarbaz oluşundan ötürü yaşadığı sıkıntılar, bir başka memur arkadaşı tarafından anlatılır. *Çevre Sokağı* (1973) adlı öyküde, anlatıcının tavuk ve horozla ağaç dikme bayramına katılması ve bu bayrama katılanlar arasında yaşanan sohbet anlatılır. Öykünün sonunda herkes kendi diktiği ağacın tepesinden karşı yamaçta kendi hayat görüşlerine göre manzaralar görür. *Mösyö Hristo* (1959) adlı öyküde Şişhanedeki Saadet Apartmanının kapıcısı Mösyö Hristo'nun hiç kimseye haber vermeden bir kuş olup uçarak İstanbul'un çeşitli semtlerinde gezmesi ve sonrasında eve kapıcı olarak dönmesi anlatılır. *Bu Kentin Sokakları* (1974) adlı öykü, anlatıcı kadının yaşadığı kentin sokaklarında bir kişiyi araması ve onu düşünde bulması üzerine kuruludur. Düşteki bu maceraya tavuk ve horozu arkadaşları olarak dahil eden anlatıcı sonunda sevdiğini bulur ve bu düşü ona öykü olarak anlatır. *Monte Kristo* (1974) adlı öyküde ev işlerinden sıkılan ve kendini bu durumdan kurtarmak isteyen Nebile'nin



banyo duvarını çatalla kazıyarak yan dairede yaşayan Selahattin Bey'in evine geçişi ve onunla gizli bir şekilde yasak aşk yaşamaları anlatılır. *Yalnızlık Hikâyesi* (1960) adlı öyküde anlatıcının annesini hindiyle arama macerası anlatılır. Masalsı bu macerada hindiyle babasını bulan anlatıcı önceki öykülerdeki bazı karakterlerle de burada karşılaşır ve beraber sohbet ederler. *Sedyedeki Adam* (1973) adlı öyküde, hastanede sedyede yatan hastanın ameliyathaneye getirilişine kadar geçen sürede doktor, hemşire, bakıcı gibi görevlilerin yaptıkları işler radyodan dinlenen bir maç eşliğinde anlatılır. Dokuz bölümden oluşan *Yeraltı Kenti* (1973) adlı öyküde anne rahminde bir kız çocuğunun annesinin karnında başlayan bir arayış serüveninin dünyaya geldiğinde de devam etmesi anlatılır. Sevdiğini arayan bu kızın bir gün evlenmesi ve sonrasında asıl aradığı kişi ile karşılaşınca onunla hayal ettiği yeraltı kentine kaçışı fantastik bir üslupla anlatılır. *Geceyarısı İnsanları* (1974) adlı öyküde ise anlatıcı gece uykusu bölündüğünde geçmişe döner ve bazı anılarını hatırlar. Buradaki isimlerle o anı yeniden yaşar ve mekânlar arası bir maceraya atılır.

Nazlı Eray'ın ikinci öykü kitabı olan *Geceyi Tanıdım* 1979 yılında yayımlanır. Bu öykü kitabının içerisinde bir tiyatro metni ve on sekiz öykü bulunmaktadır. Tiyatro oyunu olan Erastraus üç perde altı tablodan oluşmaktadır. Oyunda Erastraus'un antik tiyatroyu yakma hikâyesi mitolojik bazı olay ve kişiler yeniden kurgulanarak anlatılır. İlk öykü olan ve kitaba adını veren *Geceyi Tanıdım* (1977)'da anlatıcı kadın O'hara adlı Şikagolu bir arkadaşıyla geceleyin sokakta sohbet ederek gezinir. Bu esnada birçok insan ve olayla karşılaşır. Öykünün sonunda Fausta adlı bir eşcinselle tanışan ve arkadaş olan O'hara'nın, gün aydınlanınca mutluluğunun sona ereceğini bilen anlatıcı geceyi ilk terk eden kişi olur. *Karakolda Bir Gece Ay, Yıldızlar ve Gökyüzü* (1977) adlı öyküde ise genç bir balıkçının bir deniz kızına tecavüz etmesi sonucu karakolda ifade vermeleri anlatılır. *Yılanlı İzzet Efendi* (1977) adlı öyküde ise İzzet Efendi adında kız kardeşiyle konakta yaşayan bir adamın karnındaki yılanla hayatını idame ettirme güçlüğü anlatılır. Öykü, İzzet Efendi'nin Marusya adlı bir hanımla tanışması sonucu bu kadının kıskançlığından ötürü yılanın adamın ağzından çıkması ile biter. *Mogadon Palas* (1979) adlı öyküde iki arkadaşın Mogadon Palas deyince otel ve eczane olarak iki farklı mekânı aynı kişiler üzerinden hayal etmeleri anlatılır. Bu kişiler ise tarihî isimlerdir. *Ovadaki Adam* (1976) adlı öyküde Şikagolu Arap anlatıcıyla kadın anlatıcı bir tepeye çıkıp ovanın ortasındaki beyaz adama bakarlar. Arap kendi geçmişine döner ve yaşadığı şehri sevmediğini belirtir. Öykü, ovadaki adamla Arap arkadaşını tanıştırmak isteyen anlatıcının sis düşünce ovanın kaybolmasıyla biter. *Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar* (1977) adlı öyküde ise Halide adında kırk yaşlarında annesiyle yaşayan memur bir kadının, iş çıkışı bir kandil simitçisinden aldığı paketten Bilal Tavuk adında bir adamın çıkması ve onunla sözde bir evlilik hayatı kurması anlatılır. Halide, öykünün sonunda bu adam tarafından maddi ve manevi olarak aldatılır. *Yaşayan Duvar* (1976) adlı öyküde, pencereden duvara bakan anlatıcının gördüğü farklı insan manzaraları anlatılır. *Ali Bey Kim?* (1976) adlı öykü, anlatıcı kadının evli ve varlıklı Ali Bey'e aşkını kendi fantastik dünyasında anlatması ve aynı karşılığı ondan da beklemesi üzerine kuruludur. Öykü boyunca Ali Bey'in kim olduğunu sorgulayan anlatıcı, öykünün sonunda bir ormanda onun eşiyile beraber Ali Bey'i bedensel olarak ikiye bölerek paylaşır. *Köpeğin Gözleri*

(1976) adlı öyküde köpeğiyle bir otel odasında kalan kadın anlatıcının, onun gözlerine dalarak batık bir kente yolculuk yapması ve kendini farklı kimliklerde kurgulaması anlatılır. *Beni Sever Misiniz?* (1979) adlı öyküde Abdullah adlı bir gencin İrfan adındaki kadın satıcısına yaptığı çıraklık anlatılır. *Nehri Bana Geri Ver* (1978) adlı öyküde yazar kimliğiyle anlatıcı kadın nehre insanoğlunun zarar verebileceğini düşünüp nehrin kendisine geri verilmesini ister ve Son Güneş adlı bir yazıyla okuyucusuna seslenir. Bu yazıda insanoğlunu doğayı sömürdüğü için uyarır. *Sevgili Fred* (1976) adlı öyküde odasında jet uçağı gibi dolanan anlatıcının Fred adlı arkadaşıyla yaşadığı anılar ve kurduğu hayaller fantastik bir biçimde anlatılır. Öykü sonunda anlatıcı odanın içinde yaptığı gezi sonucu duvara çarpıp parçalanır. *Sahipsiz İnsan* (1977) adlı öyküde yazar kimliğiyle anlatıcı okuyucusuna iyi bir öykü vadetmediğini söyleyip *Sahipsiz İnsan* adlı bir bölümde çocukluğunu geçirdiği sokaklara gidip Kasımpaşa Canavarı ile tanışır. Onun hikâyesini dinleyen anlatıcı onunla ayrıldıktan sonra kaybolur. *Bugün Pazartesi* (1976) adlı öyküde anlatıcı kadının Nino adlı eşcinsel arkadaşına kara çizmeli sevgilisini özlediğinden bahsetmesi ve bu sevgilisini arkadaşı Nino ile kıyaslaması anlatılır. Ancak öyküde anlatıcı kadın tek taraflı bir sohbetin içinde olup Nino karşısında gibi konuşur. *Nerdeyim Ben, Nerdeyim?* (1976) adlı öyküde, anlatıcı kadının, gözlerini kapadığında kendini arkadaş ve tanıdıklarının bulunduğu şehirlerde bulması ve onlarla anılarını yeniden yaşaması anlatılır. *Azıdışi* (1974) adlı öyküde Asım adlı bir memurun diş ağrısı sonrası ilaç aldığında diş etinden düşen adam ile yaşadığı olaylar silsilesi anlatılır. Bu kişi ve olaylar memur Asım'ın hayattan beklentilerinin neler olduğuyula ilgili bilgiler verir. *Güzel Bir Kuşluk Vakti İnsan Gibi Yaşamak İstedik* (1977) adlı öyküde anlatıcının arkadaşları Arap, horoz, Nino ve toplum polisi Recai ile beden görünümündeki toplumun içine girmeye çalışmaları ve bu aşamada yaşadıkları güçlükler anlatılır. *Keçi Ayaklı Tanrı* (1959) adlı öyküde anlatıcının savaştan dönen amcası Sofokles'in eve gönderdiği bacağı tekini, keçiye dönen babaannesini aç kalınca alesiyle yer. Bunu duyan Sofokles keçiye dönüşmüş olan annesini ahıra kapatıp bacaklarını keser ve kendine takar. Öykü, kendini Pan ilan eden Sofokles'in sonunda Pan olmadığını anlayıp keman çalmaya devam etmesi ile sonlanır.

Nazlı Eray'ın *Ada Yayınları*'ndan 1982 yılında çıkan üçüncü öykü kitabı *Kız Öpme Kuyruğu* toplam on öyküden oluşmaktadır. Kitabın arka kapağında Nazlı Eray'ın sanat anlayışına ve kitabın içeriğine dair şu cümleler yer alır:

Öykülerini, günlük gerçeklikten yola çıkarak kuran, ama bu gerçekliği fantastik öğelerle bezeyen özgün bir yazarın son öykülerini yer alıyor bu kitapta. Bu öykülerde "olağanüstü" nitelik, günlük yaşamı aşmıyor, günlük yaşamla buluşup sanatsal bir bütünü oluşturuyor. Eray, kitabın ikinci bölümünde ("Benden Bana Mektuplar") uzak ve yakın geçmişiyle öykülerindeki kişileri anıyor. Çağrışımların örgüsüyle kurduğu bu uzun metin, kuramların dışında kalmayı seçmiş bir yazarın yer yer çocuksu, yer yer saf-yürekli, ama her zaman coşkulu dünyasını yansıtıyor.

İlk öykü olan *Laz Bakkal*'da (1980), kadın anlatıcının sigara tiryakisi yüzünden gizli gittiği Laz bakkal ile bir süre sonra yasak bir aşk yaşaması ve onu kendi sosyete camiasına katması anlatılır. Öyküde Laz Bakkal bu yeni camiayı yadırgamayan ve içselleştiren bir salon beyefendisi

olarak kurgulanır. *Sabah* (1981) adlı öyküde anlatıcının sabahleyin polisler tarafından kendi cesedinin başına katil olarak getirilmesi ve kendisinden ifade istenmesi anlatılır. Fantastik bu kurgu, polislerin çöplükçü, tenekeci ve çelimsiz bir kişi olduğunun açıklanmasıyla son bulur. *Bekleme Ustası* (1980) adlı öyküde ustasından bir hafta önce bekleme ustası ünvanını alan kadın anlatıcının hayata dair beklentileri ve hayalleri anlatılır. Aynı anda iki farklı sevgilisinin olabileceğini kurgulayıp bekleyen kadın istediğini bulamayınca bir cezaevine gidip bir mahkumla bekleme görevine devam eder. *Ömür Uzatma Kahvehanesi* (1981) adlı öyküde Ankara'dan Milas'a gelen kadın anlatıcının Ömür Uzatma Kahvehanesi'ni bulup oradaki yaşlılarla ömür uzatma sırrını öğrenmeye çalışması ve sonunda onlara Marilyn Monroe'nin posterini göstermesi anlatılır. Öykünün sonunda posteri gören yaşlılardan biri ölür ve boş kağıtta Monroe'yi hisseden yaşlılar şaşırıp heyecanlanır. *Sıfırdan* (1979) adlı eserde kadın anlatıcının yazar kimliğiyle yeni yazacağı romanına karakter seçmesi için düzenlediği sınav ve bu sınavı kazanan kişilerin farklı zamanlardan ve dünyalardan oluşu anlatılır. Öykü, seçilen karakterlere romanın yazılamayacağı haberinin verilmesi ile son bulur. *Kız Öpme Kuyruğu* (1976) adlı öyküde bir gazete ilanında "Kız Öpmek İçin Eleman Aranıyor" ilanını gören bir delikanlının kendisi gibi aynı kriterleri taşıdığını düşündüğü toplumun çeşitli tabakalarından insanların oluşturduğu eleman kuyruğundaki bekleyişi ve bu bekleyiş esnasında gerçekleşen sohbetler anlatılır. Öykü, aranan kişinin bulunduğu haber verilmesi üzerine tüm kuyruğun sitem ederek dağılmasıyla son bulur. *İki Kadın* (1976) adlı öyküde bir kadının kız arkadaşına şu anki yeni ve zengin sevgilisini övüp eski sevgilisini unutmaya çalışması anlatılır. Öykü, kadının aslında sahte övgülerle bahsettiği adamla mutsuz olduğunu itiraf etmesiyle sona erer. *Karagece Peşimdesin* (1977) adlı öyküde anlatıcı kadın bir varlık gibi kara geceden kaçmak ve içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için kendi bedeninin içine kaçır. Sonrasında kendini kusan anlatıcı kara geceden kurtulur. *Kaybolmuşlar Dünyası* (1960) adlı öyküde Mısır'da Ra Tanrısı'nın Helio-polis'teki tapınağından kutsal Apis öküzünün kaçması ile berber Rıza'nın oğlu Yurdakul'un kurbanlık koyunu elinden kaçırması eş zamanlı olarak anlatılır. *İkarus* (1959) adlı öyküde anlatıcı kış, yaz ve ilkbahar mevsimlerinde Phaedra adlı aşık olduğu kızı hayal eder ve doğada onu hiseder. Bu durum, İkarus'un labirente kaybolup sonunda ölmesi hikâyesinin ardından anlatılır. Eray'ın bu öykü kitabının *Benden Bana Mekuplar* kısmında çeşitli tarihlerde yazılan mektuplar yer alır. Öykülerinde yer verdiği kişilerle olan ilişki anlatılır.

Nazlı Eray'ın Kaynak Yayınları'ndan 1984 yılında çıkan *Hazır Dünya* adlı eserinde toplam on yedi öykü bulunur. Öykü kitabının arka kapağında Nazlı Eray'ın bu öykülerindeki kurgu dünyasının nelerden oluştuğu ifade edilir:

Nazlı Eray **Hazır Dünya**'da düşünle gerçek arasındaki ilişkiyi; yaşamla umut arasındaki çizgiyi her zamanki duyarlı anlatımıyla ortaya koyuyor. Toplumsal ve duygusal baskıların açmazında bir kadın yazarın düşlediği romanıyla kendisini; uzaklaştığı yerle vardığı yerin aynılığını bu kitapta açıklıyor. Eray'ın insanları, tüm yapıtlarındaki gibi, bu kitabında da yaşamı yakınmadan algılıyor. Birbirinden ayrı, ama birbirini tamamlayan öyküler varoluşun gizini aralıyor. Ve Nazlı Eray yine şiirsel anlatımıyla **Hazır Dünya**'da insanın farkına bile varmadığı, yalın hüznünü yansıtıyor.

İlk öykü olan *Sakal ile Bıyık* (1983) adlı öyküde yazdığı bir öyküyü bir adama anlatması ve bunu beğenen adamla onun evine gitmesi anlatılır. *Sakal ile Bıyık* öyküsünde ise beraber yaşadığı adamla aralarında iletişim kopukluğu var olan kadın anlatıcının, bu durumun eski sevgilisinden gelen mektuplardan kaynaklandığını fark etmesi anlatılır. Öykü içindeki bu öykü, mektupları okuyan kadının eski sevgilisi tarafından bu kadar çok sevildiğini fark etmesi ancak bunları ona veren sakal ile bıyığı ondan sonra bedeniyle bütün olarak görmesi ile sonlanır. *Ev* (1983) adlı öyküde ilk öyküde tanıştığı adamın evine gelen kadın anlatıcı bir süre sonra gitmek ister ve adamla sokakta yürümeye başlar. *Çok Üzülen Fotoğraf* (1983) adlı öyküde, ilk öyküde tanıştığı adamdan ayrılışının hüznünü yaşayan kadın anlatıcı, evinde iken eski sevgilisi Haydar Bey fotoğraftan onunla sohbet eder. Fotoğraftaki Haydar Bey, anlatıcı kadına, kendini terk etmesinin hesabını sorar ve bu yeni tanıdığı adamla olan ilişkisini tasvip etmediğini belirtir. Bu duruma öfkelenen kadın sokağa çıkar ve tanıştığı adamla yolculuk yaptığını hayal eder. *Hazır Dünya* (1983) adlı öyküde yazarın bu isimde bir roman yazmaya niyetli oluşundan ve o esnada araştırdığı bir intihar olayı için yaptığı görüşmelerden bahsedilir. *Bar Amerikan* (1983) adlı öyküde anlatıcı kadının Muazzez İpek'in intiharı ile ilgili görüştüğü arkadaşıyla buluşup sohbet etmesi ve sonunda tekrar görüşmek üzere ayrılmaları anlatılır. *Copa Cabana* (1983) adlı öyküde anlatıcı sevgilisiyle uyurken zamanında yasak aşk yaşadığı Haydar Bey'le ilgili bir karabasan görür. Burada Copa Cabana adlı gece kulübünde yaşadıklarını hatırlatan Haydar Bey'le tartışma yaşayan anlatıcı sonunda kendisini bunaltan bu rüyadan uyanır. *Turgut Reis'te Gece* (1983) adlı öyküde anlatıcı sevgilisiyle Turgut Reis'e yaptığı seyahati ve bundan yaşadığı mutluluğu anlatır. *Ornella Muti* (1983) adlı öyküde anlatıcı, sevgilisinin en çok Ornella Muti adlı artisti beğendiğini öğrenir ve bunun üzerine eski sevgilisi Haydar Bey'i arar ve ondan Maria Montez adlı artisti beğendiğini öğrenir. Öykünün sonunda anlatıcı kadın, yaşadığı bu kıskançlığı yersiz bulur. *Mektup* (1983) adlı öyküde Bar Amerikan adlı bir kulübe giden kadın anlatıcının ayrıldığı sevgilisine yazdığı mektubu orada okuması ve bunun üzerine sevgilisinin kulübe gelip onun yanına oturması anlatılır. *Yıldızotu Oteli ve Vicky* (1983) adlı öyküde anlatıcı kadın sevgilisiyle Bodrum'a giderken yıllar önce Las Vegas'ta tanıdığı, zengin koca arayan arkadaşı Vicky'den bahseder. Anlatıcı onun hayattan beklentilerini anıları eşliğinde anlatır. *Yaralı Fotoğraf* (1983) adlı öyküde anlatıcı önceki öyküsünde fotoğraftaki sevgilisi Haydar Bey'i camdan atmıştı. Bu fotoğraf onarıp getirilir ve Haydar Bey yeniden anlatıcı kadının evinde eski düzendeki gibi kurulur. Sonunda kadın onu çerçeveye yerleştirir. *Revani* (1984) adlı öyküde anlatıcı sevgilisiyle beraber bir gece kulübüdeyken tuvalet aynasından eski sevgilisi Haydar Bey'in evini görür ve onunla ilgili geçmişte aklında kalan sorulara cevaplar bulur. *Çiçeğin Yapısı* (1983) adlı öyküde anlatıcı sevgilisine yazdığı mektubu tamamlar ve sonra onu yakar. *Seni Seviyorum* (1984) adlı öyküde anlatıcıya sarılan Haydar Bey'in fotoğrafı ona ilk karşılaşma anlarını hatırlatır ve sonra eski haline döner. *Jazz Cafe* (1983) adlı öyküde anlatıcı sevgilisiyle çıktığı bir Bodrum gecesinde birbirlerine görmedikleri şehirleri anlatır ve kafede arkadaşları ile buluşurlar. *Taksim Meydanı* (1983) adlı öyküde anlatıcı eski sevgilisi Haydar Bey'in fotoğrafına bakar ve onu bulamayınca fotoğrafın çekildiği Taksim Meydanı'na gider. Orada çocukluğuna dönen anlatıcı Haydar Bey ile karşılaşır. Öykünün sonunda anlatıcının yatmaya gittiğini söylemesi anlatılanların

bir düş olduğunu belli eder. *Harita* (1983) adlı öyküde anlatıcı eski sevgilisi Haydar Bey'in odasına gidip duvarda Hazır Dünya'nın çerçeveli bir haritasını görmesi anlatılır. *Seminer* (1984) adlı öyküde anlatıcı kadın, yazdığı Hazır Dünya adlı öykülerini okurlarına anlatacak olmanın heyecanını anlatır.

Nazlı Eray'ın beşinci öykü kitabı olan *Yoldan Geçen Öyküler* 1987 yılında yayımlanır ve toplam on beş öyküden oluşur. Öykünün arka kapağında kitapta yer alan öykü kişileri ve onların öykülerdeki konumları anlatılır:

**Yoldan Geçen Öyküler**, değerli yazarımız Nazlı Eray'ın çoğu birbirine bağlı, birbirinden çıkarak gelişen öykülerinden oluşuyor. Lotto milyarderi; Sultanhisarlı garson Hidayet Münir; boş evlere girerek yaşamın anlamını çözmeye çalışan hırsız Recep Eğilmez; Türkiye'yi ekonomisiyle, yönetimiyle pek beğenen Hint fakiri Dilip; fantastik bir 'yeşil reçete' panelinde görüşlerini haykıran kişiler ve bir kobay adam; sokaktaki adama 'Amerikalı gibi' para harcamayı öğretmeyi amaçlayan bir gece kursu ve bu kursa katılan emekli memurlar, kapıcılar ve Mösyö Esterhaze; doğum yapan bir eski erkek patron... İşte **Yoldan Geçen Öyküler**'in kişilerinden birkaçı. Gerçek dünya ile düş dünyası arasında sürekli gidiş-gelişlerle örülen, düşünceyi gerçekliğin baskısından kurtarmanın tadını çıkararak, ince alay dolu şaşırtıcı öyküler.

İlk öykü olan *İzmir* 'de (1986) anlatıcı sıradışı bir kılıkta Ankara'dan İzmir'e atlaya atlaya gider ve aradığı İzmir'i çeşitli insanların anılarında onların anlattıkları kadarıyla dinler. Ankara'ya döndüğünde kendisine İzmir'den bir mektup gelir. Anlatıcı fantastik bu gezintiyi fantastik bir şekilde bitirir. *Ödül* (1987), adlı öyküde anlatıcı kadın yazar kimliğiyle kendisine araba çarpması sonucu öldüğünü hissedip kendini diğer ölmüş yazarlar arasında bulur. Olası bu durumda onlarla yaşanabilecek sohbetleri anlatan öykü, anlatıcı kadının hastane odasında kendine gelmesiyle son bulur. *Bir Yağmur Sonrası* (1986), adlı öyküde Leyla Erbay adında moda tasarımcısı ve bir kız çocuğu sahibi kadının 28 yaşında bekâr bir elektrik mühendisini hamile bırakması ve bunu gencin annesine anlatması üzerine kuruludur. *Özel Oda* (1986) adlı öyküde anlatıcı kadın doğum yapacağı sevgilisini ziyarete gider ve eski patronunun yasak aşk sonucu bir çocuk doğurduğunu görür. *İçerdeki* (1986) adlı öyküde Recep Eğilmez adında hırsız olduğu düşünülen ancak kendisinin yaşamı anlamak için evleri ziyaret ettiğini belirten adamı evinde gören anlatıcı kadının bu durumu nasıl karşıladığı anlatılır. *Ziyaret* (1987) adlı öyküde anlatıcı kadın, yazar kimliğiyle vardır. Yıllar önce kaybettiği anneannesiyle bir otelde buluşan anlatıcı onunla sohbet eder ve eve döndüğünde anenannesinin eldiveninin tekininin kendinde olduğunu fark eder. *Danışman* (1986) adlı öyküde anlatıcı kadın loto tutturarak Hidayet Münir adlı adama onu nasıl harcaması gerektiği konusunda danışmanlık yapar. *Maskeli Yarasa* (1987) adlı öyküde anlatıcı kadın, bir geceyarısı yarasa maskesiyle ihmal ettiği kişileri ziyaret eder ve onlarla kendi kendine sohbet eder. *Dilip ve Ben* (1987) adlı öyküde anlatıcı kadın, yazar kimliğiyle Dilip adlı Hintli bir adamın içinde olduğu bir öykü kurgular ve bunu zaman zaman gerçek hayatının içinde var etmeye çalışır. *Yeni Yıl'a Doğru* (1986) adlı öyküde anlatıcının sevgilisi İzmir'e gider ve anlatıcı bu süreçte hasta olunca düş dünyasında onunla farklı mekânlarda yolculuklara çıkar. Öykünün sonunda anlatıcının sevgilisi yeni yıla iki gün kala gelir. *Panel* (1987) adlı öyküde, yeşil reçete paneline davet edilen anlatıcının

daha önce öykülerde geçen bazı karakterlerle karşılaşması ve katılımcıların fikir ayrılığı yaşaması anlatılır. *Kent Sahibi* (1987) adlı öyküde, anlatıcı kadın, işleri yüzünden görüşemediği doktor sevgilisinin hastanesini vakumlar ve onunla beraber şehirde gezinirler. *Karanfil Gece Kursu* (1987) adlı öyküde, anlatıcı nasıl para harcanması gerektiği ile ilgili açılan kursa gider ve oradaki çeşitli insanların paraya bakışını gözlemler. *Hırsız Saksakağan Üvertü* (19879 adlı öyküde, anlatıcı kadın yazar kimliğiyle “parasızlık” ve “insan”ı dövüştürür ve sonrasında bu öyküden sıkılıp farklı şehirlerde arkadaşlarıyla olan anılarını yeniden yaşar. *Yoldan Geçen Öykü* (1987) adlı öyküde kendi doğum gününde sevgilisi hastanede nöbetçi olan anlatıcı kadın, yazar kimliğiyle yoldan bir öykü çevireceğini söyleyip doğum günününün bir yalıda sürpriz bir şekilde kutlandığını kurgular.

Nazlı Eray’ın 1989 yılında Can Yayınları’ndan çıkan *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı altıncı öykü kitabı toplam on yedi öyküden oluşmaktadır. Öykü kitabının arka kapağında birbirine bağlı bu öykülerin hangi duyguları yansıttığına ilişkin şu açıklamalar yer alır:

*Aşk Artık Burada Oturmuyor*, onyediy öyküden oluşan bir kitap. Birbirine bağlı, birbirinden çıkarak gelişen, düş ile gerçeğin, hüüzn ile kara güldürünün içiçe olduğu bu öyküler, bir ‘patlamış roman’ı oluşturuyor sanki. *Nazlı Eray*, bu öykülerinde, bizleri, aşkın, düşlerin, tutkunun ve yitirişin dünyasında gezdiriyor. Kadın erkek ilişkilerinin en yoğun boyutları; yitirmişken buluvermenin sevinci; bulmuşken yitirişin şaşkınlığı; kadın dünyasının duyarlılığı, tılsımlı Yunan adaları, Kos ve Santorini, bir hoca’nın bekleme odasında Marilyn Monroe... Belki *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, ama *Nazlı Eray*’ın ‘Rüya Sokağı’ dopdolu. Düşünceyi gerçekliğin baskısından kurtarmanın tadını çıkararak, ince alay dolu öyküler.

Oya Batum Menteşe “Üç Kadın Öykücü ve Üç Dil” adlı makalesinde bu öykü kitabının öykülerindeki olay akışını ve bakış açısını şu şekilde açıklar:

Nazlı Eray’ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı öykü kitabı, büyük bir keyifle okunan, yer yer içtenliği ile duygulandıran; yer yer fantazisi ile şaşırtan, yer yer de güldüren anlam zenginliği dolu bir yapıttır. Kitapta ayrı ayrı öykülerde aynı ana tema (aşk acıları) işleniyor ve tüm öyküler aynı kişi (bir kadın) tarafından anlatılıyor. Tüm öykülerde gerçek dünyadan gerçekçi bir anlatımdan, fantazi dünyasına ansızın ama aynı akıcı ve rahat anlatımla geçiliyor. (...) Kurgudaki fantazi ögesi birkaç şekilde ortaya çıkıyor. Öykülerin kahramanı, ansızın sevgilisini parmak boyutunda küçülmüş olarak yanında buluyor veya öldüğünü bildiği eski bir dostu yine küçülmüş olarak yanına çıkarıyor veya bir yerde Marilyn Monroe’ya rastlayıyor. Diğer bir yerde kendi gençlik hali karşısına çıkıyor. Bunlara psikolojik uzantılar olduklarını rahatlıkla düşünebiliriz. En çarpıcı fantaziler son dört öyküde toplanmış. Öykülerin anlatıcısı ve başkişisi kadın, bu kez bir mikrobiyoloji uzmanı ile birlikte, sevgililerini kaybetmiş kadınlar için bu kimseleri yeniden hem de istedikleri karakterde ve yaşta yaratıyorlar. Önceleri yolunda giden bu iş, sonraları ortaya beklenmedik bir takım sorunlar çıkartıyor. Erkekleri yeniden yaratma oyunu, öykülerin baş kişisi olan kadın, acılarını yok edip yeni bir başlangıç yapmaya kendini hazır hissedinceye kadar sürüyor (Menteşe, 1996: 46-47).

*Gülen Gözler Pastanesi* (1988) adlı öyküde sevgilisinden ayrılmanın üzüntüsünü yaşayan kadın onunla *Gülen Gözler Pastanesi*’nde olmayı hayal eder ve sevgilisi parmak büyüklüğünde yatak odasında belirir. Anlatıcı kadın onunla eski günlerdeki gibi bir fayton gezisi yapar. *Dün Gece ve Bu Sabah* (1988) adlı öyküde anlatıcı kadın ayrıldığı sevgilisiyle ilgili bilgi almak için arkadaşıyla bir hocaya gider ve orada Marilyn Monroe ile karşılaşır. Anlatıcı kadın eve

döndüğünde ayrıldığı sevgilisini mutfakta fırınının yanında parmak büyüklüğünde görür ve onunla fantastik bir biçimde Bodrum'a giderler. *Rüya Sokağı* (1989) adlı öyküde anlatıcı kadın ayrıldığı sevgilisinin neler yaptığını öğrenmek için medyuma gider ve orada fantastik bir biçimde sevgilisiyle Rüya Sokağı'nda buluşur. Bu buluşmada, anlatıcı kadının sevgilisiyle ilgili hatırladığı arkadaşlarının hikâyeleriyle birlikte Marilyn Monroe de vardır. *Unutmayı Başlatma Düğmesi* (1988) adlı öyküde anlatıcı kadın göğsünün içinde taşıdığı parmak büyüklüğündeki sevgilisiyle arkadaşlarına sohbet etmeye gider ve kendisine bu biten ilişki için Unutmayı Başlatma Düğmesi'ne basması gerektiği söylenir. Ardından fantastik bir şekilde anlatıcı kadının yıllar önceki hâli ve sevgilisi çıkagelir ve Rüya Sokağı'nda yeni sevgilisiyle eski sevgilisi bir yüzleşme yaşar. *Hotel Kalymnos* (1988) adlı öyküde anlatıcı kadın ayrıldığı sevgilisiyle bir otelde geçirdiği günleri hatırlar ve Marilyn Monroe'nin de içinde olduğu bir düş görür. *Anıt Mezarın Yanında* (1988) adlı öyküde anlatıcı kadın ayrıldığı sevgilisine duyduğu özlemi hafifletmek için kendini onunla Pamukkale'de bir sinemada hayal eder. Sinemada onu bulmak için gittiği falcılar, medyumlar ve arkadaşları belirir. Sonunda sokaktan evine dönen anlatıcı kadın, sevgilisini odasında parmak büyüklüğünde bulur. *Av Köşkü'nde Bir Yemek* (1988) adlı öyküde anlatıcı kadın sevgilisini unutmak için gittiği Av Köşkü'nde onunla hayali bir Sinop gezisi yapar ve köşkteki akşam yemeğinde sofraya gelen avı sevgilisi ve kendisi olarak görüp fenalaşır. *Yanımdaki Adam* (1989) adlı öyküde anlatıcı kadın yolda karşılaştığı Hüdayi Bey'i yanında var olduğunu söylediği sevgilisiyle tanıştırmak ister ancak Hüdayi Bey yanında kimseyi görmediğini söyleyince anlatıcı kadın bu duruma üzülür. *Arif Yukarı... Necip Aşağı... Sevda Gece Dolaşır* (1988) adlı öyküde anlatıcı kadın gece sokaktayken Arif ve Necip adında biri sevgilisinden kurtulmak için kaçan, biri sevgilisine kavuşmak için koşan iki adama rastlar. Onların hikâyelerini dinleyen anlatıcı sabah ayazına doğru evine geri döner. *Adamkaçtı* (1988) adlı öyküde anlatıcı kadın gece düşünde komşusunun sevgilisinin evden kaçtığını öğrenip onu Aydın otobüsünde bulur. Sonrasında kendi sevgilisini orada parmak büyüklüğünde bulan anlatıcı kadın fantastik bir biçimde şehrin üstünde otobüsle tur atar. Rüyadan uyanan anlatıcı bir mucize olması için dua eder. *Pazartesi Gecesi Düşü* (1988) adlı öyküde anlatıcı kadın bir önceki öyküde evden kaçan kocası için feryat eden Ferhunde Hanım'ın evinde fantastik olaylarla örülü yeni durumlar yaşar. Öykünün sonunda anlatıcı bu düşten uyanmak istemediğini haykırır. *Anıları Paylaşmak* (1988) adlı öyküde anlatıcı kadın, uykuya dalmadan önce düşünde şehirdeki her şeyin havada uçtuğunu ve iki aşığın anıları paylaştığını görür. Bu anı paylaşma sonrasında anlatıcı kadın farklı şehirlere düşsel yolculuk yapar ve sonunda uykuya dalar. *Hücre Mühendisi* (1988) adlı öyküde kadın anlatıcı, Rüya Sokağı'nda Nizami Öney adında bir hücre mühendisi ile tanışır ve bu mühendis anlatıcı kadının sevgilisinin kollarından sevgilisini yeniden yaratır. Fantastik bir şekilde onunla parmak büyüklüğünde her an beraber olan sevgilisinin kendisini kıskanmasıyla anlatıcı kadın kendisinin de bir kopyasını yaptırır. Beraber yaşadıkları maceranın sonunda anlatıcı kadın sonunda yine yalnız kalır. *Mutluluk Klniği* (1989) adlı öyküde Nizami Öney ile, sevgilisi veya kocası evden kaçan kadınlara yardım etmek için bir klinik açan anlatıcı, aynı yöntemle bu kayıp adamları yeniden var eder. *Erkek İade Reyonu* (1989) adlı öyküde, Mutluluk Klniği'nde hafızaları boş ancak fiziken asıllarının aynısı olan evden giden

adamların kadınlar tarafından iade edilmeleri anlatılır. *Sen Kimsin?* (1989) adlı öyküde ölmüş devrimci çocuğunun yasak olmasına rağmen yeniden var edilmesini isteyen annenin, onu geri gelip almayı anlatılır. *Kıl Arşivi* (1989) adlı öyküde anlatıcı kadın yeniden var ettiği sevgilisiyle tartışma yapar ve sonrasında fantastik bir şekilde odadaki çerçevede fotoğrafları olan kişiler salonda belirip dans ederler. Öykünün sonunda kitabın bittiğini anlatıcı belirtir.

Nazlı Eray'ın 1991 yılında yayımlanan *Eski Gece Parçaları* adlı öykü kitabı dört öyküden oluşan *Önsöz Gibi Öyküler* ve on beş öyküden oluşan *Birtakım Kentler ve Duygularla* ilgili öyküler olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. İlk öykü olan *Fantastik Senfoni* 'de (1983) anlatıcı kadın, yazar kimliğiyle bir otelde menajeriyle beraber eleştirilenleri ağırlar. Ancak tüm eleştirilenlerin söylediklerini bir noktada haksız bulan kadın onları tabancayla öldürür. *Şemsi Bey* adlı öyküde, anlatıcı kadını yağmurlu bir günde eve döndüğünde ona yıllardır hizmet eden Elif Bacı karşılar. Ancak sıradanın aksine kendisine hanımefendi muamelesi yapılan anlatıcı kadın kendini varlıklı bir hayatın içinde bulur. Şemsi Bey ile evli ve bir oğlunun olduğunu öğrenen anlatıcı, tüm bunların eğlence amaçlı bir öykü olduğunu ve asıl öyküye daha yeni geçeceğini söyler. *Arkadaşım Değil Misin* (1982) adlı öyküde, anlatıcı konumundaki Ercüment gece yolda rastladığı bir cüceyi "Arkadaşımın değil mi?" diyerek tornavidayla korkutur. Onun bu korkusundan istifade eden Ercüment, ikisinin birlikte paylaştığı kurmaca bir geçmiş kurgular. Fazıl adındaki cüce, Ercüment'in kurduğu ve onu ortağı ettiği bu kurguda varlıklı ancak aşka dair hayal kırıklıkları olan bir sanatçıdır. Ercüment'in de yaşadığı hayal kırıklıklarının da anlatıldığı kurgunun sonunda cüce Ercüment ile beraber girdikleri bir kahvede Ercüment'in yeğeni olarak tanıtılır. *Platin Burunlu Adam* (1984) adlı öyküde anlatıcı kadın, yazar kimliğiyle bir otele gider. Kendini bunalmış hisseden kadın yan restoranttaki müşterilerle buluşur. Ancak bu müşteriler kadının kitaplarında yer verdiği eski tanıdıklarıdır. Restoranda gitmek için henüz kitaplarında bahsetmediği Kürşat Bey'in kendisine refakat ettiği anlatıcı kadın, onlarla geçmişe dair sohbetler eder. Odasına dönerken, kullandığı kokain yüzünden burnunun damarları eriyen adamın platinden bir burun yaptırdığı hikâyesini kendisine anlatan arkadaşını hatırlar. *Viva Brazil* (1985) adlı öyküde Ankara'da Devlet Su İşleri'nde çalışan evli ve iki çocuk sahibi memur Emin'in Miranda adlı yirmi beş yaşındaki Rio de Janeiro'lu kızla rüyalarda başlayan aşkının Emin'i gerçek hayatta soktuğu zor durumlar anlatılır. Nitekim bu bocalamadan yıpranan Emin sonunda müdürünü vurur. *S.T. Lucia- Batı Hint Adaları*'nda (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın Martinik Adası için bindiği uçakta bir yanlışlık sonucu St. Lucia Adası'na gitmek zorunda kalır. Orada geçirdiği günlerdeki maceralarını anlatan kadın anlatıcı aynı zamanda New York'a olan özlemini dile getirir. *Yazarın Dünyası* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın telefonda arkadaşına New York ve Rio de Janeiro'yu kaleme almaya başlayacağını söyler ve bunun üzerine arkadaşıyla sohbet eder. *Rio De Janeiro Üstüne Çeşitlemeler* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın Rio de Janeiro'yu nasıl yazması gerektiği konusunda taşıdığı endişeleri dile getirir. Ankara sokaklarında bu kenti düşünür ve arkadaşlarına da nasıl yazması gerektiği konusunda danışır. Sonunda eve giderek yazmaya karar verir. *Dansöz Watusi'nin Bacağına Yansıyan Kent* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın, Scala Revüsü'nde dans eden dansöz



Watusi'nin bacağına bakarak Rio de Janerio'yu ve Ankara'yı hatırlayıp buralara hayali seyahatlerde bulunur. Anlatıcı bunu sık sık yapmak için dansöz Watusi'nin bacağını izlemeye gelir. *Desodorante Aerosol Fantastico* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın Brezilya dönüşü aldığı bu deodorantı St. Lucia Adası'ndan aldığı haritaya sıkarak. Orda tanıştığı arkadaşı yanında beliriveren anlatıcı kadın, kendi erkek arkadaşını da alarak ona Ankara'yı gezdirir. Auguste adındaki bu arkadaşına Ankara sokaklarını gezdiren kadın ona daha önce adalarda yaşadığı korku ve endişeyi yaşatır. Sonunda anlatıcı kadın, onun arabadan bir anda yok oluşunu fark eder ve erkek arkadaşıyla yola devam eder. *Arabanın İçindeki Dünya* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın Ankara sokaklarında erkek arkadaşıyla yolculuk yapar. Ancak arka koltukta oturanlar daha önceki öykülerinin karakterleri ve yeni kişilerdir. Onların da sohbete dahil olduğu bu arabada anlatıcı ve bu kişiler Ankara, İstanbul, New York, St. Lucia Adaları gibi yerleri fantastik bir şekilde gezerler. *Az Gelişmişlik Eczanesi* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın "Az Gelişmişlik Eczanesi" adında bir eczane görür ve merakını gidermek için içeri girer. Eczanenin ziyaret edilen uygarlıkları verdiği bir ilaç sayesinde unuttuğunu öğrendi anlatıcı kadın Amerika'yı unutmak için bir hap alır. Onu kullanıp kullanmamak konusunda tereddüt yaşayan anlatıcı, onu çöpe atar ve böyle bir eczanenin varlığından sevgilisine bahseder. Böyle bir eczane olmadığını belirten sevgilisiyle oraya giderler ve eczanenin adının "Defne" olduğunu görürler. *Her Zamanki Kent* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın bir sihirbaz gösterisinden sonra onun kulisine gider ve ona bir hayalinden bahseder. Anlatıcının hayali ise Ankara, New York, St. Lucia, Avenue Brazil gibi aklından bir türlü çıkaramadığı şehirleri sahnede görmektir. Sihirbaz zor da olsa bunu başarır. Anlatıcı bu yerlerle ilgili duygu ve düşüncelerini her şehir sahneye geldiğinde sihirbazla paylaşır. Anlatıcı kadın sihirbazla Ankara'daki odasına sevgilisinden uzaklaştığı dönemin olduğu tarihe gider. Orada daha fazla kalmak istemez. *Gecenin Başladığı Çizgide Rastladığım Çocuk* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın gecenin başladığı saatte arabanın önünde rastladığını söylediği adama İstanbul, İzmir, Ankara, St. Lucia, Rio de Janerio gibi kentleri onunla yeniden yaşar ve onun gidecek olmasından endişe duyar. *Okuruma Frankfurt Mektubu* adlı öyküde anlatıcı, kadın yazar kimliğiyle gezdiği kentlerle ilgili öykü kitabını bitirdiğini haber verir. Ancak sihirbazdan gelen bir mektup bu kitaba annesinin göz ameliyatı için gideceği Frankfurt'u da eklemesini söyler. Anlatıcı kadın, Almanya'ya gittikten on dört gün sonra okuruna mektup yazar ve bu mektupta Frankfurt'u, annesinin ameliyatı için gittiği hastanede tanıştığı kişileri ve onlarla yaşadıklarını anlatır. *Sizin İçin Bu Öykü Sevgili Watusi* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın Rio de Janerio'da tanıdığı dansöz Watusi'ye onu ve şehri unutmadığını anlatan bir mektup yazar. *Sizin İçin Bu Öykü, Frau Ulla* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın, annesinin ameliyatı için gittiği Frankfurt'ta tanıştığı Frau Ulla adlı kadına sevgilisinden ayrı oluşunun onda yarattığı hüznü ve özlemi anlatır. *Birtakım Şeyler* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın, sevgilisine tüm yaşanmışlıklarını bir pakete koyup gönderir ve bunları iyi bir şekilde korumasını öğütler. *Artık Hiç Üzülmeysin Sokağı* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın sevgilisinin ondan ayrılacağını öğrenir. Bunun üzerine anlatıcı kadın evinin içinde geçmişe dair büyük bir fantastik karmaşa yaşar. Sevgilisi ise bu yaşananların farkında değildir. Öykü, sihirbazın kadını *Artık Hiç Üzülmeysin Sokağı*'na getirmesi ile biter. *Eski Gece Parçaları* (1985) adlı öyküde anlatıcı kadın,

otobüs durağında rastladığı bir adama bir kadını aradığını söyler. Aslında aradığı kadın kendisidir. Adam kadına ait mekânları cebinden çıkarıp onunla eve gider. Ancak kadını bulamazlar.

Nazlı Eray'ın 1991 yılında yayımlanan Can Yayınları'ndan çıkan sekizinci öykü kitabı *Kuş Kafesindeki Tenor* toplam yirmi yedi radyo öyküsünden oluşmaktadır. Eray, öykü kitabının girişinde radyo öykülerinin TRT bünyesinde seslendirilmesinde emeği geçen yapımcılara, sunuculara, yönetmene, Devlet Tiyatro sanatçılarında teknisyen arkadaşlarına ve programın “Düşler Dükkanı” adı altında sahipliğini yapan Macide Tanır'a teşekkürlerini sunar. Can Yayınları'ndan çıkan yüz altmış sekiz sayfa uzunluğunda olan bu kitabın arka kapağındaki tanıtım metninde bu öykülerin düşünle gerçek arasında yapılan yolculukları anlattığına dikkat çekilir:

Nazlı Eray, yirmi altı 'radyo öyküsü'nden oluşan *Kuş Kafesindeki Tenor* adlı bu kitabında, bizi gene insanlarla ve onların düşleriyle baş başa bırakıyor, düş insanları ile tanıştırıyor bizi, satırlarda onları dinletiyor bize. Düşüncenin, gerçeğin katı baskısından kurtarıldığı bu metinlerde, bazan toplumsal bir çizgiyi yakalayıp onun ardınca sürükleniyoruz; ya da yitirdiği bir düşün ardından bakakalan bir insanı, olanca hüznü ile yanibaşımızda hissediyoruz; konuşuyoruz onunla. Nazlı Eray'ın değişik bir biçim kullanarak yazdığı bu öyküler, sizi düşünle gerçeğin içinde gidip gelen bir salıncakta güldürecek, düşündürecek ve yazar için en önemli olanı: sizi mutlu edecek. Şöyle diyor Nazlı Eray: “Mutlu olmak ve insanları mutlu etmek için yazıyorum.”

İlk öykü olan *Rüknettın Bey'in Düşü* adlı öyküde evli ve çocuk sahibi Rüknettın Bey'in düşünde Acar adında bir milyarderle evlenmesi ve bu durumu öğrenen eşi tarafından kışkanılması anlatılır. Bu düşteki kişilerin evdekiler tarafından duyuluyor olması düş ile gerçeği birbirine karıştırır. *Firavunun Piramidi* adlı öyküde bir başkölenin önderliğinde Mısır'da Keops Piramidi'nin yapımında çalışan üç arkadaştan Zekeriya'nın başına taş düşer ve Zekeriya hafızasını kaybeder. Ardından kendilerine tanınmayan işçi haklarından bahseder ve bunları dilekçe ile yazıp dağıtacağını duyurur. Bu hakların varlığından bihaber olan arkadaşları ve başköleyi de ikna eden Zekeriya başına tekrar taş düşünce tıpkı eskisi gibi sıradan bir işçi olarak işine devam eder. *Gladyatörler Kulisi* adlı öyküde İmparator Caligula devrinde Roma'da yaşayan Feyyaz ve Akif adındaki iki gladyatörün aslan postu giyen Gülcemal adlı bir köle çocuğuyla arenada dövüşmesi anlatılır. Arenaya çıkınca sahte aslan olduğunu öğrendikleri Gülcemal'la işbirliği yapan bu iki gladyatör her zamankinden daha sert yaptıkları bu karşılaşmayla imparatoru ve halkı buna inandırır. Öykü kitabına adını veren *Kafesteki Tenor* adlı öyküde ise Sebati adlı memur aldığı ikramiyeyle kuş pazarından bir kanarya alır. Ancak bu kuş eve geldiğinde kendisinin yönetmen hatası sonucu kuşa dönüştüğünü ve aslında kendisinin ünlü İtalyan tenor Luciano Pavarotti olduğunu söyler. Yarın konseri olduğunu söyleyen ve özgürlüğünü isteyen tenor, Sebati Bey'i ve eşi Besime Hanım'ı ikna edemez. Onlara öfkelenen kuş, kafeste suskunluğa bürünür. *Yıldızlar Yoksulların Pırlantalarıdır* adlı öykü, Düşler Dükkanı'na giren Uzaylı Hamdi'nin yaşadığı düş kırıklıklarını Macide Hanım'a anlatması üzerine kuruludur. Gedikpaşa doğumlu Hamdi, Tophane'de bir şirket tarafından Mars'a alınacak maden işçilerinden oluşan son kafiye katılır. Uzaya kendilerine verilen vaatlerin gerçekleşeceği umuduyla giden Uzaylı Hamdi ve arkadaşı kötü

çalışma şartlarına dayanamaz ve bir Türk uzay pilotunun gemisine binerek Ankara'ya geri dönerler. *Bakır Lamba* adlı öyküde Antakya'da bir eskiciden lamba alan Allaaddin lambayı parlattığı sırada lambanın içinden Fetullah adında borca batmış ve iş aramakta olan bir cin çıkar. Uzun süredir kimsenin dileğini yerine getiremediğini ve çağa ayak uydurmadığını söyleyen Fetullah, Alaaddin'in ona kebab ikram etmesi sonucu maharetini gösterir ve ona bir ev ve araba kazandırır. Ardından iş sahibi olmak isteğini garson üzerinden dillendirerek söyleyen Fetullah bir garsona dönüşür. *Midas'ın Düşü* adlı öyküde tapuda memur, evli, üç çocuk babası, kayınvalidesi ve kayınpederiyle yaşayan Mithat Bey'in bir akşam işten eve döndüğünde kaynanasına dokunması sonucu onun altına dönüşmesi ve bu altından heykele dair kurulan hayaller anlatılır. Ancak tüm hayaller gece vakti Mithat'ın kayınvalidesine tekrar dokunması ile kayınvalidesinin eski hâline dönmesi ile son bulur. *Bir Ruh Çağırma Seansı* adlı öyküde ünlü medyum doktor Faruk Bey'in yönetiminde Raif Bey ve karısı Ayşe Hanım ile Süleyman Bey ve karısı Miyase Hanım bir ruh çağırma seansı düzenlerler. Ruh çağırma esnasında ilk olarak Ayşe Hanım'ın ilk kocası gelir ve ardından Süleyman Bey'in ağzından Madonna çıkıverir. Öyküde bu beklenmeyen kişilerin eşlerde yarattığı kıskançlık durumu anlatılır. *Tablodaki Kadının Düşü* adlı öyküde Kamil Bey'le evli ve bir oğlu olan Ferzane Hanım'ın, otuz beş yaşında iken eşi tarafından bir ressama yaptırılan tablosundan ölümü sonrasında evini izleyip görkemli yaşamına özlem duyması anlatılır. *Madam Anjel* adlı öyküde Düşler Dükkânı'na hiç unutamadığı anısını yazan bir öğrenci mektup gönderir ve bu mektupla o anıyı yeniden yaşar. Mektupta, Frej Apartmanı'nın sahiplerinin kızı Madam Anjel'in, eşi Faruk Bey'in ölümünün ardından kendisini öldürmek isteyip akıl hastanesine yatırılma hikâyesi anlatılır. *Hızır* adlı öyküde bir dairede çalışan, bekâr ve annesiyle beraber yaşayan Aptullah'ın bir gece Hızır Aleyhisselam ile karşılaşması ve Hızır Aleyhisselam'ın başkalarına anlatmaması şartıyla kendisine yardımda bulunması anlatılır. Ancak Aptullah bu bolluk ve zenginliğin sebebini çevresindekilere açıklayamadığı için ruhsal bunalıma girer. Sonunda Hızır Aleyhisselam'ın önerisiyle her şeyi etrafındakilere anlatır ve bu bolluktan mahrum kalır. *Fotoğraftaki Kişiler Anlatıyor* adlı öyküde arkadaşları Koço Nejat'ın ölümünden 24 dakika önce beş arkadaşın çekildiği fotoğraftaki kişiler o günü yeniden anımsar. Koço Nejat, sevgilisi Münire ve arkadaşları sahilde gezerken Münire'ye bir adamın laf atması üzerine tartışma çıkar ve Koço Nejat vurulur. Fotoğraftaki kişiler yıllar sonra bu cinayeti önleyebilecek olmanın hesaplaşmasını yaparlar. Bu sohbe ölen Koço Nejat da dahil olur. *Antika Aynanın Düşü* adlı öyküde antika bir ayna bir zamanlar evinde asılı durduğu Recep Bey'in dostu olan kadının hikâyesini anlatır. Bu kadın evli ve kendine yeni bir ev açan Recep Bey'in artık gerçek hanımı olma hayalindedir. Ancak bir gün bu hayat şekline daha dayanamaz ve evi terk eder. *Sınırdaki Park* adlı öykü, Rasim, Veysel ve Memduh adında üç ölünün Sinop sahilinde sisler kaybolunca birbirlerini fark etmesi ve ölümleri üzerine sohbet etmesiyle başlar. Kimisi yanlış iğneden kimisi hastalıktan ölen bu üç adam özgür oluşlarından ötürü mutludurlar ve aynı zamanda kadınların kendilerine ilgi göstermelerini beklerler. Yanlarına hastanede çalışan ve kürtaj sonucu hayatını kaybeden Neriman Hemşire de gelir. Onlar sohbet ederken bir melek gelir ve onları almak ister ancak onlar gitmek istemez. *Kırmızı Bir Mercan* adlı öyküde karısı Hatime, kayınbiraderi Ulvi ve baldızı Meryem'le bir

balıkçıya giden Ziver masaya gelen balığı deniz kızı olarak görüp onu masadan kaçıtır. Ziver bu deniz kızına yeni bir hayat vaad ederken eski eşinden kurtulacak olmanın mutluluğunu yaşar. Ziver'in bu deniz kızına olan aşk ilanına Ulvi de şahittir ve onu desteklemektedir. *Düş İnsanları: Sen ve Ben* adlı öyküde Aysel adında aynı kadını seven Ben ve O'dan O, Aysel'le birlikte olduğunu öğrendiği Ben'i kıskançlık yüzünden silahla öldürür. Sonrasında karakola teslim olmaya gider ve şikayetçi olarak Ben ile karşılaşır. Konuştukça bu cinayetdeki maktul olan kişinin Ben ve katil olan kişinin kendisi olduğunu öğrenen O, Ben ile adlarının aynı, Necip olduğunu öğrenir. Bunun bir düşün olduğuna kanaat getiren Ben ve O öykünün sonunda tek bir kişi, Necip olarak uyanır. Telefonda Aysel ile görüşür ve bu düşün Aysel ile ilgili yaşadığı endişelerden kaynaklandığı anlaşılır. *Zambak Büfesi* adlı öyküde I. Adam ve kadın II. Adam'ın da sohbete katılmasıyla geçin içind ebuluşurlar. Yalnızca birbirlerinin sesleirni duyabilen bu kişilerden şair olduğu sonradan anlaşılan I. Adam kadına gece ve dışarıda yaşananlarla ilgili hissettiklerini anlatır. Bu duruma anlam veremeyen Kadın, adamın sevgilisinden ayrılan bir şair olduğu kanısına varır. II. Adam'ın da yardımıyla bu sevgilinin I. Adam'ın öykünün başından beri kendini açıklamaya çalıştığı Kadın olduğu anlaşılır. Birbirlerini yeniden bulan bu iki sevgili II. Adam'ın da desteğiyle barışırlar. *Ah Julio* adlı öyküde Kamile adında bekâr bir banka memuresinin evden işe döndüğünde dönemin ünlü kaleci ve şarkıcısı Julio Iglesias ile karşılaşması ve onunla beraber yaşamaya başlaması anlaşılır. Evi tek başına geçindirmeye çalışan Kamile ve beklentileri karşılanmayan Julio için bu ilişki sıkıcı bir hâl alır. Öykünün sonunda ise Julio evi terk eder. *Maça Kızı* adlı öyküde Hülya adındaki kadın, iskambil destesinin içindeki Cem adındaki genç sevgilisiyle buluşmak için her hafta falcıya gider. Bu defa girttiğinde destenin içinde kocasının onu bir kadınla aldatıldığını görür. Kocasını hayretin'in onu genç bir kızla sahil kenarında gezerken gören Hülya yanındaki genç sevgilisine rağmen kıskançlık yapar. Sonunda Hayrettin ve kız iskambil kağıdından çıkıp falcının evinde oluverir. Hayrettin eşi Hülya'yı sevgilisi Cem'le beraber aynı odada görünce durumu anlar ve aldatıldığının farkında olduğunu eşine açıklar. Falcı, genç kız Filiz'in de karşılaştığı bu yüzleşmede yaşanan gerginliğe son vermek için iskambil kağıtlarını karıştırır ve onları kağıtların içine gönderir. Bunun bir fal olduğunu ve bunların deste insanları olduğunu söyleyen falcı, öykünün sonunda bu kadının da elli ikilik destenin içinde yer alan Maça Kızı olduğunu söyler. *Uşağın Düşü* adlı öyküde varlıklı bir ailede uşaklık yapan Nazım'ın bir gün kendi evi için Remzi adında bir hizmetkar tutması anlatılır. Nazım, evindeki uşağa rağmen sadakatle bağlı olduğu hanımefendi ve beyefendinin evinde uşaklığa devam eder. *Gecenin İçinde Dört Sesli Kanon* adlı öyküde Leyla adlı kadın bir gece vakti kırk yıl önce ona tutkuyla bağlı olduğu sevgilisi Rıza'yı terk etmeseydi şu an yaşamımın daha farklı olabileceğini düşünür. Aynı gecede, eşi Nedime ile mutlu bir şekilde yaşayan Rıza da bir an için gençlik yıllarına gider ve Leyla'yı hatırlar. Niçin terk edildiğine anlam veremeyen Rıza ona olan aşırı ilgisini sorgular. Öyküde Leyla'nın gençliğini temsilen yer alan III. Kadın kendisini çok güzel, şuh ve erkeklerin kendisini sürekli rahatsız ettiği biri olarak tanıtır. Rıza'nın eşi Nedime'yle uykuya dalmasıyla öykü sonlanır. *Mihri Abla* adlı öyküde anlatıcı genç kız ayrıldığı ancak unutamadığı sevgilisini iskambil kağıtlarından görmek için sürekli Mihri Abla dediği kadına gider. Mihri Abla, sevdiği adamın maddi durumdaki yetersizliğinden dolayı ondan uzak durduğunu

ama aslında onu çok sevdiğini söyler. Anlatıcı kadın onu bir gün falda görülen sokakta rastlar ve kouşurlar ancak sonunda yine ayrılırlar. *Yalnız Adam'ın Düşü* adlı öyküde tek başına yaşayan adam hayatında izler bırakan kişilerle tek başına muhabbet eder. Herkesle kendi kendine sohbet eden adam sonunda yine yalnız olduğunu kabul eder. *Halıcının Düşü* adlı öyküde yere serdiği halı havalanan halıcı bir villanın salonuna girer. Ev sahibinin çalınan halısı olduğu ortaya çıkar ve adam dolmuşla eve döner. *Kaybettiğim Kız* adlı öyküde annesinin ısrarı üzerine sevdiği kızı Feriha'yı terk edip zengin bir kızla evlenen adamın yıllar sonra yaşadığı iç hesaplaşması anlatılır. *Ay'a Yolculuk* adlı öyküde 2075 yılında Ankara'dan aya giden uzay gemisi için bir araya gelen insanların heyecanları ve merakları anlatılır. Öykü, korsan uçak olduğu anlaşılan uçağın Konya'ya inmesiyle sonlanır.

### **Romanları**

*Pasifik Günleri* Nazlı Eray tarafından 23 Şubat ve 14 Mart 1979 yılının zaman aralığında Ankara'da yazılan ve ilk olarak Ada Yayınları tarafından basılan bir yolculuk romanıdır. Nazlı Eray'ın Pasifik ülkelerine gittiğinde oradaki izlenimlerinden yola çıkarak yazdığı, fantastik, gerçeğe gerçek dışılığın (büyülü gerçekçilik) bir arada verildiği bir romandır. Nazlı Eray'ın ikinci romanı olan *Orphée* ilk olarak Kaynak Yayınları tarafından basılır. Mitolojik öğelerin yer aldığı bu romanda sevgilisi Orphée'yi bulmaya gelen Eurydice'nin yaşadıkları anlatılır. İlk olarak Kaynak Yayınları tarafından basılan *Deniz Kenarında Pazartesi* adlı romanında çocukluğu, üniversite yılları, Ankara'daki üç yıllık memuriyet hayatı ve geçirdiği hastalıklar gibi vb. birçok anıya yer vererek hayatından kesitler sunar. Romanda olayların birbirine bağlanmasını sağlayan ise telefonla anlatıcı kişisini arayan geçmişten gelen sestir. Nazlı Eray'ın gerçeğe düş unsurlarının birbirini izlediği ve otobiyografik öğelerin sıklıkla kullanıldığı bir öz yaşam romanı olan *Ay Falcısı* roman kişilerinden biri olan Nazlı'nın Metin (And) ile yaptığı evlilik ve bu evlilik sonucunda yaşadıklarını anlatır. Ayrıca roman kişisi Nazlı'nın yıllar önce ölmüş olan dedesi Tahir Lütü Tokay ile buluşma için dedesinden randevu alması *Ay Falcısı'nı* fantastik unsurlar ve olağandışlıkların bir arada sunulduğu bir roman hâline getirir. 1993 yılında yayımlanan *Âşık Papağan Barı* adlı romanda yazar anlatıcı kimliğiyle hastane odasında kalbine saplanan arabanın doktorlar ve tamirciler tarafından çıkarılma serüvenini anlatır. 1993 yılında ilk olarak Can Yayınları tarafından yayımlanan *Yıldızlar Mektup Yazar* adlı romanda Nazlı'nın çakmağında resmi bulunan Avusturya Kraliçesi Elizabeth'in, çakmağın çakılması sonucunda bir anda gerçek dünyanın içine girmesi ve sonrasında yaşanan fantastik ve düşsel olaylar anlatılır. İlk olarak Can Yayınları tarafından yayımlanan *Uyku İstasyonu* adlı romanda Nazlı Eray annesinin hastalığı sürecinde yaşadıklarını anlatıcı kimliğiyle gerçeklikle düşsel unsurları aynı düzlemde vererek anlatır. İlk olarak 1997 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan *İmparator Çay Bahçesi* adlı romanda Celal Dülger isimli kişi, âşık olduğu Adviye Hanıma kavuşmak için dünyaya tekrar dönmek ister. Anlatıcı, cennet bekçisi olan İrfan'ın yardımıyla Celal'in bu isteğini yerine getirir ve Adviye Hanım'la onu buluşturur. İlk olarak 1998 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan *Örümceğin Kitabı* adlı roman, anlatıcının Ankara'daki

evinde başlar ve anlatıcı her ışık yanıp söndüğünde başka bir mekâna gider. 1999 yılında yayımlanan Eray'ın anılarının sıklıkla yer verildiği bir anı-roman tarzında yazılan Elyazması Rüyalar adlı roman Abalı Dede Türbesi'ne iyileşmek için rüyaya yatan insanlarla başlar ve anlatıcının fantastik maceralarıyla devam eder. 2000 yılında ilk baskısı Can Yayınları tarafından yapılan düş ile gerçekliği bir arada sunan *Ayıışığı Sofrası*, Serra'nın arkadaşı olan Aşo'nun anıları ile başlar ve mitolojik unsurlardan oluşan olay örgüsüyle devam eder. İlk olarak Can Yayınları tarafından 2001 yılında yayımlanan ve yazara 2002 Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandıran *Aşkta Giyinen Adam* adlı romanda Mesnevi Sokak'ta oturan Dürnev Ablanın evinde tarot kartlarını kullanarak geçmiş zamana yolculuk yapması ve bu dönemlere ait ünlü simaları kartların içinden çıkartabilmesi anlatılır. İlk olarak Can Yayınları tarafından 2003 yılında yayımlanan *Sis Kelebekleri* adlı romanda Eray, dedesi Tahir Lütfi Tokay'ın Sadrazam Mahmut Şevket Paşa'nın katli üzerine Sinop Cezaevi'ne hapse gönderilmesini işler. İlk olarak 2003 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanan *Beyoğlu'nda Gezersin* adlı romanda Şeyh Küçük Hüseyin Efendi, Sebirci Hafız Hüseyin Efendi ve Fethiye'deki bir parkta heykeli bulunan Tayyareci Fethi Bey gibi geçmişte yaşamış olan insanların anlatıcının hayal dünyasında yeniden hayata dönmeleri ile başlayan fantastik serüven anlatılır. 2007 yılında yayımlanan *Farklı Rüyalar Sokağı* adlı romanda Eva Peron'un çocukluğu, gençliği, evliliği, siyasi yaşamı ve kanserden dolayı ölmesi anlatıcının Eva Peron ile fantastik bir şekilde buluşmasıyla başlar. İlk olarak 2008 yılında Turkuvaz Kitap tarafından yayımlanan *Kayıp Gölgeler Kenti* adlı romanda anlatıcının bir gazetenin sayfasında intihar eden bir doktorun fotoğrafını görmesi ve bu durumdan etkilenmesi anlatılır. İlk olarak 2010 yılında Doğan Kitap tarafından yayımlanan polisiye bir roman özelliği gösteren *Marilyn Venüs'ün Son Gecesi* adlı romanda Marilyn Monroe'nin yaşamından kesitlere yer verilir. İlk olarak Doğan Kitap tarafından 2012 yılında yayımlanan *Halfeti'nin Siyah Gülü* adlı romanda seksenli yaşlarda emekli bir albayın anlatıcı konumundaki roman kişisine cinsel içerikli bir mektup yazması ve anlatıcının bu yaşlı adamı bulma macerası anlatılır. İlk olarak Doğan Kitap tarafından 2014 yılında yayımlanan *Aydaki Adam Tanpınar* adlı romanda Nazlı Eray Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hayatını fantastik, bilim kurgusal, uzam ve zaman kaymalarındaki değişimlerle anlatır. 2016 yılında yayımlanan otobiyografik tarzda bir anı-roman özelliği gösteren *Rüya Yolcusu* adlı romanda Nazlı Eray, çocukluğundan, ailesinden, ilk gençlik yıllarından, sevdiği ve âşık olduğu erkeklerden, eşi Metin And ile evlilik sürecinde yaşadıklarından, Amerika, Rusya ve gittiği uzak doğu ülkelerinden, oralarda yaşadıklarından, yazdığı diğer başka romanların yazılma sürecinden, yazarken yaşadığı olaylardan, aldığı ödüllerden, ödüllerin yazarda bıraktığı duygu yoğunluğundan bahseder. 2017 yılında yayımlanan *Ölüm Limuzini* adlı romanda Nazlı Eray Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanlığını yapmış olan J.F. Kennedy'nin hayatından kesitler sunar ve suikasta kurban gittiği anların öncesi sonrasını kendi sanat anlayışı çerçevesinde işler. İlk olarak 2018 yılında Everest Yayınları tarafından yayımlanan *Aşk Yeniden İcat Edilmeli* adlı romanda tarihsel şahsiyetlerden olan ünlü şair Arthur Rimbaud ile rock sanatçısı Jim Douglas Morrison'ın hayatından bölümler kendilerinin de romandaki vaka parçalarına dâhil edilmesiyle anlatılır. İlk olarak 2018 yılında Everest Yayınları tarafından yayımlanan *Sinek Valesi Nizamettin* adlı romanda sosyolojik bir

özellik de gösteren ve toplumsal yansımaların da görüldüğü “Yaşım Kaç” adlı bir programda yaşananlar anlatılır. (Yıldırım, 2019: 44-62)

### **Çocuk Kitapları**

İlk olarak Doğan Egmond Yayınları tarafından yayımlanan ve En İyi Çocuk Kitabı Ödülü'nü alan *Frej Apartmanı'nın Esrarı* adlı çocuk romanında roman kişilerinden biri olan Nazlı'nın okul arkadaşı Osman ile Beyoğlu sokaklarında yaşadığı fantastik olaylar anlatılır. İlk olarak Doğan Egmond Yayınları tarafından 2012 yılında yayımlanan *Sihirli Saray* adlı çocuk kitabında Cüce Memiş ile başlayan olaylar ilerleyen bölümlerde fantastik özellikler kazanır. İlk olarak 2013 yılında Doğan Egmond Yayınları tarafından yayımlanan *Çılgık Atan Mumya* adlı romanda Nazlı'nın sınıf arkadaşı olan Osman ile gittikleri Mısır'da başlarına gelen fantastik olaylar masalsi bir anlatımla okuyucuya sunulur. Doğan Egmond Yayınları tarafından 2015 yılında yayımlanan *Gece Çiçeği İstanbul* adlı roman İstanbul'da, Nazlı ile Osman'ın birbirinden renkli karakterler ile beraber giriştikleri serüvenler anlatılır (Yıldırım, 2019:63). Everest Yayınları tarafından 2017 yılında yayınlanan *Büyülü Beyoğlu-İki Kafalı Topaç Villy* adlı çocuk romanında Madam Anastasia, Ahmet Hamdi Tanpınar ile Bedri Rahmi Eyüpoğlu gibi isimleri anlatır. (Yıldırım, 2019:61-63)

### **Deneme Kitapları**

Nazlı Eray'ın 1990 ve 1992 yılları arasında Cumhuriyet ve Güneş gazetelerinden yazdığı köşe yazılardan oluşan *Düş İşleri Bülteni* adlı eserde Nazlı Eray, dönemin siyasi liderlerinin yanı sıra, işçiler, memurlar ve geçim derdine düşen insanların olduğu konuları hem güldürüp hem de toplumun gerçek sorunlarını yansıtarak düşündürür. (Yıldırım, 2019:63-64)

### **Anı Kitapları**

2011 yılında *Tozlu Altın Kafes* adlı eser, Nazlı Eray'ın *Yaşamımdan Anılar 1* başlığı altında ilk aşkından, İstanbul'u terk edişinden ve buna sebep olan nedenlerden, hasta olduğu dönemde Gülhane Hastanesi'nde yatarken yaşadıklarından, yaşlı ejder olarak bahsettiği ikinci eşi Metin And ile olan evliliğinden ve bu evlilik sürecinde yaşadıkları gibi vb. konulardan bahseder. 2013 yılında yayımlanan *Bir Rüya Gibi Hatırlıyorum Seni*, Nazlı Eray'ın *Yaşamımdan Anılar 2* başlığı altında anılarını ve çevresinde bu anılarına şahitlik edenleri anlattığı ikinci anı kitabıdır (Yıldırım, 2019:64).

### **Öyküler**

**Ah Bayım Ah** [I. Baskı, Bilgi Yayınları, Ankara 1976]

**Geceyi Tanıdım** [1. Baskı, Ada Yayınları, İstanbul 1979]

**Kız Öpme Kuyruğu** [1. Baskı, Ada Yayınları, İstanbul, 1982]  
**Hazır Dünya** [1. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1984]  
**Eski Gece Parçaları** [1. Baskı, Adam Yayınları, İstanbul 1986]  
**Yoldan Geçen Öyküler** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 1987]  
**Aşk Artık Burada Oturmuyor** [1. Baskı Can Yayınları, İstanbul 1989]  
**Kuş Kafesindeki Tenor** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul, 1991]

### *Romanlar*

**Pasifik Günleri** [1. Baskı, Ada Yayınları, İstanbul 1981]  
**Orphée** [1. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1983]  
**Deniz Kenarında Pazartesi** [1. Baskı, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1984]  
**Ay Falcısı** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 1992]  
**Yıldızlar Mektup Yazar** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 1993]  
**Arzu Sapağında İncek Var** [1. Baskı, Can Yayınları, 1994]  
**Uyku İstasyonu** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul, 1994]  
**Aşk Papağan Barı** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 1995]  
**İmparator Çay Bahçesi** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul, 1997]  
**Örümceğin Kitabı** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 1998]  
**Elyazması Rüyalar** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul, 1999]  
**Ayışığı Sofrası** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 2000]  
**Aşkı Giyinen Adam** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 2001]  
**Sis Kelebekleri** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul 2003]  
**Beyoğlunda Gezersin** [1. Baskı, Can Yayınları, İstanbul, 2005]  
**Farklı Rüyalar Sokağı** [1. Baskı, Turkuvaz Kitapçılık, İstanbul, 2007]  
**Kayıp Gölgele Kenti** [1. Baskı, Turkuvaz Kitapçılık, İstanbul, 2008]  
**Marilyn Venüs'ün Son Gecesi** [1. Baskı, Doğan Egmont Yayıncılık, 2010]  
**Halfeti'nin Siyah Gülü** [1. Baskı, Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul, 2012]  
**Aydaki Adam Tanpınar** [1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul, 2014]  
**Rüya Yolcusu** [1. Baskı, Everest Yayınları, İstanbul, 2015]  
**Ölüm Limuzini** [1. Baskı, Everest Yayınları, İstanbul, 2017]  
**Aşkı Yeniden İcat Etmeli** [1. Baskı, Everest Yayınları, İstanbul, 2018]  
**Sinek Valesi Nizamettin** [1. Baskı, Everest Yayınları, İstanbul, 2018]

### *Çocuk Kitapları*

**Frej Apartmanı'nın Esrarı** [1. Baskı, Doğan Egmont Yayınları, İstanbul, 2009]  
**Sihirli Saray** [1. Baskı, Doğan Egmont Yayınları, İstanbul, 2012]  
**Çılgık Atan Mumya** [1. Baskı, Doğan Egmont Yayınları, İstanbul, 2013]



**Gece Çiçeği İstanbul** [1. Baskı, Doğan Egmont Yayınları, İstanbul, 2015]

**Büyülü Beyoğlu- Topaç Kafalı Villy** [1. Baskı, Everest Yayınları, İstanbul, 2017]

### ***Deneme Kitapları***

**Düş İşleri Bülteni** [1. Baskı, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994]

### ***Anı Kitapları***

**Tozlu Altın Kafes** [1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul, 2011]

**Bir Rüya Gibi Hatırlıyorum Seni** [1. Baskı, Doğan Kitap, İstanbul, 2013]

## **2.1.2. Öykülerinde Ortak Yapı ve Tema**

Nazlı Eray'ın öykücülüğünü, dönemindeki diğer öykücülerden ayıran en önemli yönü fantastik ve gerçeği alışlagelmişin dışında bir arada kullanmasıdır. Sekiz öykü kitabındaki birçok öyküsü olağan akışın dışında ancak ondan tamamen kopmayacak şekilde kurgulanır. İlk kitabından son kitabına kadar benzer konu ve yaklaşımını koruyan yazar bu konuda bazı eleştirmenlerce de değerlendirilir. Üslubun düz ve estetikten uzak olduğunu belirten görüşlerin dillendirilmesinde aynı şablona farklı hikâyelerin monte edilir gibi gözükmesi fikri etki eder.

*Ah Bayım Ah* adlı ilk öykü kitabına adını veren öykü, ebelik okulunu bitiren ve annesiyle yalnız yaşayan bir kızın çay bahçesinde bulunduğu adamla onu tanımak adına yaptığı sohbet üzerine kuruludur. Öykünün tümünde yalnızca kendi sorularını yöneltip kendi cevaplayan bu kız aslında karşısında oturan adamın yalnızca görüntüsüyle kendini tatmin eder. Onun adına sorular sorar ve cevaplar verir. Bu kitabın geriye kalan öykülerinde yazar, toplumun farklı kesimlerinden insanların problemlerine zaman zaman fantastik zaman zaman mizahi bir üslupla yaklaşır. İkinci Öykü kitabı olan *Geceyi Tanıdım* kitabına adını veren öyküde anlatıcı kadın gece sokakta arkadaşı O'hara ile gezer ve rastladığı insanların farklı kimliklere sahip oluşuna dikkat çeker. Kitabın geriye kalan öykülerinde bireyin kendi içindeki yalnızlığı ve bunu aşmak için verdiği mücadeleler anlatılır. *Kız Öpme Kuyruğu* adlı öykü kitabına ise adını veren öyküde, kız öpmek için genç delikanlıların arandığı bir ilanı gören gencin girdiği kuyrukta toplumun farklı kesimlerinden kişileri tanınması ve hepsinin buradan eli boş dönmesi anlatılır. Bu öykü kitabında yer alan öykülerde yazar hem yazar kimliğiyle yer alır hem de bakkaldan mitolojik canlılara farklı alemlerdeki varlıkları hikâyelerinin temelini koyar. *Hazır Dünya* adlı öykü kitabı ise yazarın anlatıcı olduğu tüm öykülerinde, hedeflediği öykü olan "Hazır Dünya"nın yazımı için tanıdığı insanları anlatır. Bu öykü kitabının tümünde ayrılık sonrası fantastik şekilde geçmişten gelen sevgili ile yaşanan hesaplaşmalar yer alır. *Eski Gece Parçaları* adlı öykü kitabına adını veren öyküde ise yazarın sevgilisiyle gezdiği yerleri zaman ve mekânlararasılıkla yeniden yaşaması anlatılır. Kitapta yurt dışında biriktirdiği anıları

döndüğü şehirde yeniden yaşamak için kurgular yapan anlatıcının karşılaştığı durumlar anlatılır. Yalnızca yurt dışı anılarından ibaret olmayan kitapta Nazlı Eray'ın anlatıcı kimliğiyle yer aldığı öyküler de yar alır. *Yoldan Geçen Öyküler* adlı kitaba adını veren öyküde anlatıcının kendi için sürpriz bir doğum gününü kurgulaması ve bunu yoldan geçen öykü olarak ifade etmesi anlatılır. Bu kitapta sürekli yazar kimliğiyle yer alan Eray, loto milyarderinden doğum yapan erkeklere kadar birçok farklı insan tipini fantastik biçimde anlatır. *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı öykü kitabında ise ayrıldığı sevgilisini bulmak için fantastik yollara başvuran anlatıcı kadının başından geçenlere yer verilir. Kitap boyunca parmak adam olarak yeniden var edilen sevgili ile yaşanan maceralar anlatılır. *Kuş Kafesindeki Tenör* adlı kitaba adını veren öyküde memur Kemal'in ikramiyesiyle evine aldığı kanaryanın dünyaca ünlü bir tenör olduğunun ortaya çıkması anlatılır. Radyo öykülerinden oluşan bu kitapta memur, işçi ve aşk acısı çeken kadın ve erkeklerin hikâyelerine değinilir. Nazlı Eray'ın öykülerinin çoğunda olay örgüsü standart bir düzende seyretmez. Onun öykülerinde özellikle fantastik mevcut düzeni altüst eder. Geriye dönüşler ve ileri sıçramalarla olayların sırası karışır ve bu düzensizlik zaman zaman okuyucuyu da şaşırtır.

Eray'ın öykülerinin hemen hemen hepsinde kadın anlatıcının varlığı dikkat çeker. Çoğu kez yazar kimliğiyle yer aldığı bu öykülerde özellikle aşk acılarından ve etkisinde kaldığı mekânlardan bahsettiği görülür. İlk öykü kitabı olan *Ah Bayım Ah'ta Mösyö Hristo, Monte Kristo, Sedyedeki Adam ve Bir Sinek Masalı* haricindeki tüm öyküler kadın anlatıcı tarafından anlatılır. Kitaptaki *Acının Öyküsü* ve *Mutluluk* adındaki öyküler yazarın biyografisiyle örtüşen özellikler taşır. *Geceyi Tanıdım* kitabında ise *Yılanlı İzzet Efendi, Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar, Azıdışi ve Karakolda Bir Gece Ay, Yıldızlar ve Gökyüzü* adlı öyküler hakim bakış açısıyla anlatılır. Yalnızca bir erkek anlatıcının yer aldığı *Beni Sever Misiniz?* adlı öykünün dışındaki öykülerin tümü kadın anlatıcıdır. *Kız Öpme Kuyruğu* adlı öykü kitabının tümünde de kadın anlatıcı hakimdir. Yalnızca *Kız Öpme Kuyruğu* adlı öykü erkek anlatıcı tarafından anlatılır. *İkarus ve Kaybolmuşlar Dünyası* adlı öykülerde ise hakim bakış açısı vardır. *Eski Gece Parçaları* adlı öykü kitabının tümünde kadın anlatıcı yer alırken yalnızca *Viva Brazil* adındaki öyküde hakim bakış açısı yer alır. Ayrıca *Arkadaşımın Değil mi?* adlı öyküde erkek anlatıcı kullanılır. *Kuş Kafesindeki Tenör* adlı kitap ise radyo öykülerinden oluştuğu için kişiler karşılıklı diyalog içindedir. Ancak bazı öykülerde anlatıcı tek başına yaşadıklarını anlatır. *Hazır Dünya, Aşk Artık Burada Oturmuyor ve Yoldan Geçen Öyküler* adlı kitapların tümünde ise kadın anlatıcı vardır. Özellikle yazar kimliğini de kullandığı bu öykülerinde Eray, yazarlığını da yeniden kurgular.

Zamanın yıl, gün, saat gibi detaylarla öykülerde yer alması Nazlı Eray'ın olay zamanı ile vaka zamanını çoğu kez aynı anda kullandığını gösterir. Özellikle öykülerinin sonunda zamanı da veren yazar, bu yönüyle yazma zamanı hakkında da bilgi verir. Aynı anda iki düzlemde de olayların işleyişini aktaran yazar, bazen bir saat öncesine bazen on yıl öncesine sıçramalar yapar. Özellikle geceye öykülerinde sıkça yer veren yazar onu bir kaçış yeri olarak tasarlar. Bu yönüyle zaman onun için sığınılacak bir mekâna dönüşür. Nazlı Eray'ın öykülerinde uzam ve zamanlar

arasında geçişlerin rahatlıkla sağlandığını belirten Macit Balık, bu geçişin şu yollarla sağlandığına vurgu yapar:

Olay örgüsünde mantık sırası ve düzenin olmayışı biraz da düşsel olanın savrukluğundan kaynaklanmaktadır. Kimi zaman gerçekdışı imajlar veya ögeler falcı, büyücü, sihirbaz, hoca, medyum gibi motiflerle gerçeğe bağlanırken kimi zaman da farklı bir gerçek dışı bir atmosfere girilmesine zemin hazırlar. Kişiler olmadık mekân ve zamanlardan gelerek olmayacak yerlerde buluşurlar (Balık, 2015: 29).

Eray, öykülerinin çoğunda fiziksel mekân kullanır. Özellikle yurt dışı mekânlarını detaylı bir şekilde anlatan yazar, sıradan ev, okul, hastane, pastane, park, iş yeri gibi yerleri kurgu evreninin merkezine yerleştirir. Ankara başta olmak üzere yazarın hayatında önemli bir yere sahip olan İstanbul, İzmir gibi şehirler detaylı bir şekilde anlatılır. Yazarın eserlerinde yer verdiği mekânların günlük hayatın içinden ancak olağandışlıklarla örülü olduğuna Macit Balık şu şekilde değinir:

Nazlı Eray'ın tüm öykülerine fantezist tutumuna rağmen mekânlar çoğunlukla gerçektir ve olağan dışlıklar olağan mekânlarda gerçekleşir. Yazarın yaşantısıyla bağlantılı olarak gelişen olay örgüsü çoklukla Ankara'da, anıların devreye girdiği kesitlerde çocukluğunun geçtiği İstanbul ve gezip gördüğü mekânlar içerisinde gelişmektedir. Anlatının kapalı mekânlarda -ev, oda, yatak gibi- geçtiği öykülerde kişilerin karamsarlıkları, bedbinlikleir, psikolojik sorunları ortaya çıkar. Mekânın sınırlayıcılığı nevroitik ve histerik tiplerin oluşumuna sebep olur (Balık, 2015: 21).

*Hazır Dünya ve Eski Gece Parçaları*'nda yer alan öykülerin çoğunda yazar adres verircesine detaylı mekân tasvirleri yapar. Çok nadir olmakla beraber kapalı mekânlar da kullanan yazar buna özellikle biyografisiyle doğru orantılı olarak anlattığı hikâyelerinde yer verir. Mekânın özellikle ilk dönem öykülerinde dar ve kapalı olduğu dikkat çeker. *Acının Öyküsü* bunlardan biridir:

Böyleyken dakikalar hiç geçmiyor. Arada tüpler tıkanıyor, nefes alamayıp öğürmeye başlıyorum. Doktor geliyor, enjektörle tüplerde biriken safraları çekiyor. Biraz rahatlıyorum. Rahat nefes almaya başlayınca da susuzluğumu daha çok duyuyorum. Başlıyorum buz gibi vişne suları, şeftali suları düşünmeye. Odanın kapısının yanında bir musluk var. Kulağım hep damlayan suyun sesinde. Odaya her giren, niçin oradan kana kana su içmiyor, ya da insanlar niçin ellerinde meyva suyu veya gazoz şişeleriyle dolaşmıyorlar, bir türlü anlayamıyorum. Yoldaki büfenin birinden bir şişe vişne suyu alıp, oracıkta hepsini içivermek dünyanın en güzel şeyymiş gibi geliyor bana. Durmadan yol köşelerindeki büfeleri, şile şişe meyva sularını düşünüyorum. Yol kenarlarına kamyonlar yanaşıyor, kasa kasa meyva suyu yüklü kamyonlar. Ben hep onları düşünüyorum. (Sonradan gördüm, araba kazasında karaciğei parçalanmış bir kız da, soğuk kırmızı karpuz ve Ankara gazozu istiyordu. Yedinci gün öldü (Eray, 1975: 32-33).

Nazlı Eray'ın hikâyelerindeki şahıs kadrosundaki çeşitlilik mekânlar kadar fazladır. Yazar, seri katilinden, loto milyarderine, bakkalından halıcısına, uşağından avukatına birçok farklı insan tipine öykülerinde yer verir. İlk öykü kitabı *Ah Bayım Ah*'ta yer alan *Çevre Sokağı* adlı öyküde tavuk ve horozla birlikte ağaç dikme bayramına katılan anlatıcı yine tavuk ve horozla *Bu Kentin Sokakları* adlı öyküde bir araya gelir. Yazar, güvercin olup uçan kapıcı Mösyö Hristo'nun maceralarını anlattığı *Mösyö Hristo* adlı öyküde de dışı güvercinlerden bahseder. Aynı öykü

kitabında yer alan *Yalnızlık Hikâyesi*'nde ise anlatıcı kadın hindiyle annesini aramaya çıkar. *Geceyi Tanıdım* adlı öykü kitabında yer alan *Karakolda Bir Gece Ay, Yıldızlar ve Gökyüzü* adlı öyküde deniz kızının tecavüze uğraması sonucu yaşananlar aktarılır. Aynı öykü kitabında yer alan *Yılanlı İzzet Efendi* adlı öyküde ise karnında bir yılanla yaşamak zorunda olan İzzet Efendi'nin yılanla olan uyumu değinilir. *Güzel Bir Kuşluk Vakti İnsan Gibi Yaşamak İstedik* adlı öyküde ise horozla anlatıcının beden görünümündeki topluma arkadaşlarıyla beraber girme çabası anlatılır. *Kuş Kafesindeki Tenör* adlı öykü kitabındaki *Kırmızı Bir Mercan* adlı öyküde ise masaya gelen balığın deniz kızı olarak canlanması ve Ziver Bey'le aşk yaşaması anlatılır.

Nazlı Eray öykülerinde mitolojik varlıkların bilinen hikâyelerini yeniden kurgular ya da yeni mitolojik hikâyeler yaratır. *Kız Öpme Kuruğu*'nda yer alan *Kaybolmuşlar Dünyası*'nda Mısır'da IX. Ramses devrindeki kutsal bir öküzün kaçma hikâyesi berber Rıza'nın oğlunun kurbanlık koyunu elinden kaçırmasıyla eş zamanlı olarak anlatılır. Aynı öykü kitabında yer alan *İkarus* adlı öyküde labirente kaybolan İkarus ve Phaedra'dan karşılıksız aşk bağlamında bahsedilir. *Geceyi Tanıdım* adlı öykü kitabında yer alan *Keçi Ayaklı Tanrı*'da ise Sofokles'in savaşta kaybettiği bacağı annesi tarafından yenmesi üzerine başlattığı kötülöklere yer verilir. Aynı öykü kitabında yer alan *Mogadon Palas* adlı öyküde ise Arşidük Rodolf van Hapsburg ve Kontes Marie Vetsera'nın yasak aşkı anlatılır. *Kız Öpme Kuruğu* adlı öykü kitabında yer alan *Sifirdan* adlı öyküde ise yazar kimliğiyle kadın anlatıcı yazacağı roman için bir karakter ilanı verir ve Buhara Veziri Faridüddin bu roman için seçilen isimlerden olur.

Yazar, özellikle hayatın yüklediği ekonomik sorumlulukları yerine getirirken kendini ve ailesini ihmal eden kadın ve erkek memurların da hayatlarına değinir. *Kuş Kafesindeki Tenör* adlı öykü kitabında yer alan *Rüknettin Bey'in Düşü, Midas'ın Düşü, Hızır ve Ah Julio* sıradan ancak maddi ve manevi arayışlar içinde olan memurların hayatlarını anlatır. *Geceyi Tanıdım*'ki *Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar* adlı öyküde memur Halide'nin evlilik kurumuna dahil olabilmek için kandil simidinden çıkan Bilal Tavuk'u sorgusuz kabul etmesi anlatılır. *Azıdışı*'nde ise yalnız yaşam memur Asım'ın dış etenden düşen zengin ve çapkın doktorun hayatını ödünçlemek için giriştiği fantastik arayışlara yer verilir. *Eski Gece Parçaları* adlı öykü kitabındaki *Viva Brazil* adlı öyküde evli ve memur olan Emin'in hayalinde yarattığı Miranda için işlediği cinayet anlatılır. *Ah Bayım Ah* adlı öykü kitabında yer alan *Akşam Üstü* adlı öyküde ise memur Sabahat'in eşinden dolayı yaşadığı maddi sıkıntılar aktarılır.

Nazlı Eray, anlatıcı konumundaki öykülerinde kaybettiği aşkını yeniden yaratmak için medyum, hoca ve falcılara başvurur. *Kuş Kafesindeki Tenör* adlı öykü kitabında yer alan *Maça Kızı* ve *Mihri Abl*'da kahve ve kağıt falıyla kaybedilen sevgili geri getirilmeye çalışılır. *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı öykü kitabında yer alan *Dün Gece ve Bu Sabah* adlı öyküde anlatıcı kadın ayrıldığı sevgilisine yeniden kavuşmak ve onun nerede olduğunu öğrenmek için Ufuktepe hocaya gider. Zincirleme devam eden öykü olan *Rüya Sokağı*'nda ise medyuma giden kadın ulaşamadığı

sevgilisini yeniden bulmak ümidiyle *Anıt Mezarın Yanında* adlı öyküde tekrar hocaya ve medyuma uğrar. *Pazartesi Gecesi Düşü* ve *Anıları Paylaşmak* adlı öyküde ise kağıt falı baktıran anlatıcı kadın sevgilisini telve adam olarak yeniden var eder. Nazlı Eray yalnızca anlatıcı kimliğiyle yer aldığı hikâyelerinde medyumlara yer vermez. *Bir Ruh Çağırma Seansı*'nda ünlü medyum doktor Faruk'a giden iki çiftin çağırdıkları ruhların eski sevgilileri olması üzerine başlayan tartışmada karakterler kendi aralarında bir yüzleşme yaşar.

Eray, öykülerinde özellikle yabancı kadın ve erkek karakterleri de işler. Hayranlık ölçüsünde bahsettiği Marilyn Monroe'ya ilk kez *Kız Öpme Kuyruğu* adlı kitaptaki *Ömür Uzatma Kahvehanesi* adlı öyküde yer verir. İhtiyarlar tarafından hayran kalınan posterdeki *Marilyn Monreo* büyüleyici güzelliğiyle dikkat çeker. Ardından *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı öykü kitabında yer alan *Dün Gece ve Bu Sabah*, *Rüya Sokağı*, *Hotel Kalymnos* ve *Kıl Arşivi* öykülerinde Monroe bazen anlatıcının gittiği hocadaki bekleyenler kuyruğunda bezen John F. Kennedy ile çıktığı nikah dairesinde bazense anlatıcının evinde dans ederken görülür. Nazlı Eray, ayrıldığı sevgilisini bulma maceralarında denk düştüğü Marilyn Monroe'nun kendisi gibi aşk acısı çekmesini bir teselli olarak görür.

Nazlı Eray'ın öyküleri tezli bir metin olma özelliği taşımaz. Özellikle bir konuya farklı bir şekilde yaklaşarak insanların mevcut algısını değiştirme gibi özel çabası yoktur. O fantastik tutumunu bir şeyleri dayatmak için değil mevcut duruma farklı bir alternatif sunmak için kullanır. Nazlı Eray, öykülerinin çoğunda arayış içinde olan kadın ve erkeklere yer verir. Hayatının tekdüzeliğini kırmak ve farklı heyecanlar yaşamak isteyen kadın ve erkekler sahip oldukları toplumsal kimliklerini dikkate almaz. *Mösyö Hristo* adlı öyküde bir güvercin olup uçan adamın evde bekleyen karısına haber vermeden girdiği bu macerada yeni ilişkilere kapı araladığı gözlemlenir. *Monte Kristo*'da evli ve çocuk sahibi Nebile içinde bulunduğu sıradan hayattan kurtulmak ve birey olarak kendini var etmek için kazıdığı banyo duvarından yan daireye geçer. Orada yasak bir ilişkinin öznesi olan kadın evine dönmeyi düşünmez. *Kaybettiğim Kız* adlı öyküde eşiyile beraber odasında yatan adam aynı anda eski sevgilisi Feriha'yı düşler. *Gecenin içinde Dört Sesli Kanon* adlı öyküde ise Leyla adındaki kadın üzerine çok düştüğü için terk ettiği Rıza'yı düşünür. Aynı anda Rıza da yanında karısı olmasına rağmen Leyla ile yaşadığı günleri hatırlar. *Maça Kızı* adlı öyküde her Salı sevgilisini görmek için falcıya giden kadın bu kez kocasını bir kızla beraber yakalar. *Bir Ruh Çağırma Seansı*'nda ise Raif Bey'in karısı Ayşe'nin eski kocası çıkagelir. Aynı seanstaki Süleyman Bey'in ise ağzından Madonna ortaya çıkar. *Viva Brazil* adlı öyküde ise evli ve çocuk sahibi memur Emin hayalinde Miranda adında güzel bir kadın yaratır. Onu gerçek hayatının içine yerleştirir. *Azıdişi* adlı öyküde ise memur Asım'ın diş etinden düşen doktor memurun evinde karısını aldatır. *Laz Bakkal* adlı öyküde sıradan evli ve çocuk sahibi bakkalın anlatıcısıyla yaşadığı yasak ilişkiden bahsedilir. Yazar, öykülerinin yalnızca birkaç tanesine sosyal adaletsizliği tema olarak seçer. Nazlı Eray'ın öykülerinde geleneksellemiş düzende asla kabulü mümkün olmayan aldatma eylemi beklenenin aksine sıradan bir şey olarak anlatılır. *Hazır Dünya*

adlı öykü kitabındaki *Revani* adlı öyküde anlatıcının eşiyle aldattığı kadını aynadan izlediğinde gördükleri bu durumu açık eder. Nitekim anlatıcının evli ve çocuk sahibi olan Haydar Bey'le ilişkisi eşi tarafından bilinir ve kabullenilir. Bu durumu sıradanlaştıran ifade ise Haydar Bey'in ablasının iş dediği bu yasak ilişkinin devam edip etmediğini Haydar Bey'in eşine sormasıdır.

Nazlı Eray'ın öykü kitaplarından üçü ayrılık sonrası çekilen özlem ve acının dinmesi üzerine kuruludur. Özellikle yazar, anlatıcı kimliğiyle *Hazır Dünya*, *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, *Yoldan Geçen Öyküler* adlı kitaplarında tutkuyla bağlı olduğu ancak ayrılmalarına anlam veremediği sevgilisini kendi yöntemlerince arar. Çoğu birbirine bağlı öykülerden oluşan bu kitaplar tarih ve saatin detaylı bir şekilde açıklanmasından ötürü günce gibidir. Bir sonraki öyküde nereye gideceğini belirten anlatıcı kadın kronolojik bir sırayla hayat öyküsünü anlatır. Yazar, merkezinde kendisinin olduğu öykülere kendisiyle aynı sorunu yaşayan kadınları da dahil eder. *Adamkaçtı* adlı öyküde sevgilisini evden kaçıran arkadaşı Hatice'nin yardımına giden anlatıcı kadın onun sevgilisinin peşine düşer ve sonunda kendi aradığı sevgilisine de rastlar. Eray, anlatıcı kadının yaşadığı içinden çıkması güç durumları fantastik yardımıyla çözmesi için bir yol çizer. Arayışların ortak sonucu ise kadının aynısı olmasa da benzer bir sevgiliye kavuşmasıdır. Bazen avucunun içinde bazen tezgahın üzerinde minyatür şekliyle var olan bu sevgili yeniden yaratıldığı her an anlatıcı kadını mutlu eder. Sevgilisinden ayrılmanın yaşattığı acı konusunda hemcinslerine yardımcı olmak isteyen kadın, bu sorunun çözümü için oldukça fantastik öneriler de geliştirir. *Hücre Mühendisi* adlı öyküde doktor Nizami Öney ile yaptığı çalışma bu konudan muzdarip kadınlar için büyük bir adım olur. Eşlerine ait herhangi bir DNA kalıntısının laboratuvar ortamında işlenmesiyle belleği boş ancak görünümü aynı adamlar yaratılır.

Yazar, öykülerinin az bir kısmını da olsa işçi ve onun problemlerine ayırır. Bu öykülerde mağduriyetlerinin farkında olmayan işçiler haklarından bihaberdir. *Firavunun Piramidi* adlı öyküde firavunun piramidinde çalışan beş arkadaşın Zekeriya'nın başına taş düşer. Başına düşen taş sonrası işçi haklarını savunmaya başlayan Zekeriya'nın dediklerine arkadaşları anlam veremez. Önce fikirleri yadırganan Zekeriya sonradan yazdığı dilekçe ile sahip olduğu ancak kullanmadığı haklarını talep eder. Ancak kafasına yeniden taş düşmesiyle tüm söylediklerini unuttur. İşçilerin haklarının farkında olmayarak çalıştırılmasına dikkat çeken bu öyküde kafaya taş düşmesinin bir uyandırma yaşatması ironiktir. *Gladyatörler Kulisi* adlı öyküde kralın gözüne girmek için aslan postu giyen Gülcemal ve arkadaşları Feyyaz ve Akifle dövüşür. Danışıklı dövüşte kazanılan galibiyet sonrası ödüllendirilen gladyatörler normalde kazanacakları altının çok daha fazlasını kazanarak kendilerini tatmin ederler. *Yıldızlar Yoksulların Pırlantalarıdır* adlı öyküde ekmek parası için uzaya işçi olarak giden Hamdi kendisine vadedilen imkânlarla kavuşamaz. Kaçak yollarla dünyaya geri döner. *Bakır Lamba* adlı öyküde eski bir lambanın içinde Alaaddin tarafından uyandırılan cin işsiz olmaktan yakındır. Alaaddin'e istediklerini karnı doyunca veren cin kendisini restorantta garson olarak hayal eder. Bu dileği hemen gerçekleşir. *Midas'ın Düşü* adlı öyküde ise eşi, çocukları, kayınvalidesi ve kayınpederiyle aynı evde yaşayan tapu memuru Mithat ekonomik

bunalmışlığın onda yarattığı ümitsizlikle eve girdiğinde tesadüfen kayınvalidesine dokunur. Altından bir heykele dönüşen kadını ne yapacakları konusunda tartışan aile üyeleri kadının uyanmasıyla hayal kırıklığı yaşar. Benzer durum *Hızır* adlı öyküde de görülür. Dairede çalışan ve annesiyle yaşayan Aptullah evinde bir gece Hızır'ı görür. O andan sonra evi bereketle dolan Aptullah bu sırrı içinde saklayamaz ve Hızır'dan da izin alarak sırrını arkadaşlarına söyler. Ancak bunu yaparak elindeki tüm imkânlardan da olur. *Uşağın Düşü* adlı öyküde hizmet ettiği evdeki hanımefendi ve beyefendi gibi kendisinin de bir uşağa sahip olması gerektiğini düşünen adam Remzi adında bir çalışan alır. Gündüz kendisi uşak olan adam evine döndüğünde Remzi'den gördüğü hizmetle mutlu olur. Eray, kısıtlı ekonomik şartlarda kendini ve ailesini geçindirmek zorunda olan insanların fantastik boyutta yaşamlarını nasıl iyileştirebileceklerine değinir. Bazen kendi elleriyle bazen dış bir güç tarafından değişen hayatların aslında kısa soluklu mutluluklar yaşattığına vurgu yapar.

## **2.2. Nazlı Eray'ın Öykülerinde Fantastik Dışıl Mizah**

### **2.2.1. Öykülerde Fantastik**

Nazlı Eray öykülerinde düş ve fantastikten beslenen tutumuyla edebiyat dünyasında fantastik ya da fantastik gerçekçi türünde eserler veren yazarlar arasında gösterilir. Edebiyatta türüne dair az örneklerin verilmesi yazarın öykülerine olan ilgiyi artırır. Kendi döneminde kanıksanmış edebi üslubun dışında yer alan öyküleri onun diğer yazarlar arasında fark edilmesini kolaylaştırır. Fantastiği ve düşü birbiriyle iç içe veren anlatım tarzı kendisinden önce denenilen bu türün tekrar gündeme gelmesini sağlar. Eray'ın öykü dünyasındaki fantastik yazar adıyla yer alma hikâyesini Nihayet Arslan şu açıklamalarla anlatır:

1980 öncesi Türk edebiyatında ideolojik söylemlerin yarattığı gergin ortama Nazlı Eray'ın *Ah Bayım Ah* (1976) adlı küçük kitabı, edebiyatseverlere taze, derin bir soluk aldırılmıştı. O dönemin koşullarında belirli kalıpların dışındaki söylemlere kapılarını sınıksız 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, Nazlı Eray'da olduğu gibi sürekli ve kararlı bir çizginin eseri değillerdi (Arslan, 2008: 1).

Nazlı Eray fantastiği düşle beraber kullanır. Gerçekten fantastiğe veya düşe geçişte yaşattığı kararsızlık onun hikâyelerinin en önemli özelliklerindedir. Okuyucunun gerçeğin içine sindirilmiş fantastiği algılamada yaşadığı endişenin önemli sebeplerinden biri düş adı altında yaşanan gitgellerdir. Özellikle sıradan ancak kendisi için ağır ve yorucu olan bireysel düzenini fantastik dünyada da olsa yeniden kurgulamak isteyen yazar düş yoluyla kendi evrenini yeniden yaratır.

Bazen bir uyku anında bazen geçmişe dair anılar hatırlanırken bazen bir ilacın etkisinde geçilen fantastik dünyaya düş ve rüya bir basamak oluşturur. Ancak okuyucu bu geçişte farklı bir dünyanın gerçekliğine sorgulamadan inanır. Çünkü gerçek dünyada yaşanan ve yaşanması muhtemel bütün kişi ve olaylar olağanüstü şekilde değildir. Özellikle ilk dönem öykülerinde insan dışı canlıların konuşması gibi bazı olağanüstü öyküler vardır ki bu varlıklar dahi sıradan insanın problemlerini ödüncüler şeklinde anlatılır. Kendilerine has olağanüstü güçlere ve özelliklere sahip olmayan bu canlılar çoğu kez kurgulanan dünyanın başkişisi değildirler. Mitolojik varlıkların bilinen öykülerinin yeniden kugulandığı öykülerde dahi yazar aslında fantastik olan durumu olağan insan gerçekleri bağlamında anlatır.

Sıradan insanın sıradan problemlerinin farklı bir bakışla sunulduğu fantastik dünyada estetik yazma kaygısı içinde olmayan yazar üslubundaki zaman zaman ironik zaman zaman alaycı tavrıyla mevcut algının sorgulanmasını sağlar. Nesrin Karaca konuyla ilgili olarak şu açıklamayı yapar:

Nazlı Eray fantastik bir yaklaşımla eserlerini kaleme alır. Fantastik bir yaklaşımın ve zengin bir düş gücünün gerisinde, çağrışımlarla yüklü bir dil kullanarak bireysel ve toplumsal gerçeklikleri farklı düzlemlerde kurgulayan yazar, gerçeklik ötesine uzanan ironik ve iğneleyici bir anlatım sergiler (Karaca, 2006:219).

Söz konusu kadın ve kadınlık durumları olunca sıradan ve doğrudan anlatımın etkileyciliğini kaybettiği noktada, kurgu dünyası bu durumu daha derin ve çarpıcı şekilde anlatma yolu olarak görülür. Ancak kurgu dünyasının da kendi içinde olağanlaştırılan üslup ve anlatım tekniklerinin dışına çıkmanın da mevcut düzeni daha derin etkileyeceği düşünülür. Bu noktada özellikle postfeminist dünyanın daha çok dikkatini verdiği fantastik, diğer anlatım türlerinden ayrılır. Kadının yaşadığı dünyanın dışına çıkması için kendine tek fırsat olarak gördüğü fantastik dünya, feminist anlayış için bir anlatım tarzı ve kendi çılgınlığını duyuracağı bir direniş biçimi olarak kullanılır.

Nazlı Eray, kadın ve kadınlık durumlarını anlatmada fantastiği kendine bir araç olarak seçer. Fantastik, Nazlı Eray'ın öykülerinde yer alan mutsuz ve hayal kırıklığı yaşayan kadın karakterlerinin sığınma aracı olarak kullanılır. Nazlı Eray'ın kadın kahramanlarında görülen ruhsal sıkıntıların altında yatan sebebin aynı ancak tezahürünün iki farklı şekilde olduğunu belirten Balık, bunu iki şekilde açıklar:

İlki, kadın anlatıcısının dışında kalan ve anlatıcı yazarın aktarımına olanak sağladığı ölçüde işlevselleşen ikincil önemdeki karakterlerdir. İkincisi ise anlatıcı konumundaki kadının bizzat kendi yaşadığı gönül kırgınlıklarından kaynaklanan ruhsal bunalımlardır. Anlatının kurgusal evreninde kadın anlatıcı konumundan temsil ediliyor ve psikolojik sorunlar yaşıyorsa sebebi, kadının bireysel ilişkilerinin yolunda gitmemesiyken, ilk grubâ dahil olan kadınların bunalımlarının altında eşleriyle yaşanan problemlerin yanı sıra genellikle toplumsal bir nedenden bahsedilebilir. Bu da ataerkil toplum düzeninde kadının sosyal yaşamdan mahrum olması ve yaşam alanlarının kapalı mekânlar olmasına bağlanır. Her iki gruptaki kadınların



yaşadığı sorunların ortak paydası, kadının cinsel muhatabından gereken ilgiyi görmemesidir (Balık, 2015: 74).

Fantastik sayesinde kadın, mevcut dünya, kendi iç dünyası ve hayal dünyası arasında üçlü bir bağ kurar. Nazlı Eray'ın hem masalsı, hem ütöpik hem büyülü gerçekçi havada yazdığı eserlerinde bir iç içelik olduğundan mantık devre dışı kalır. Gerçek dünyanın acıtıcı, mecburi ve mutlak duvarlarını yıkmak isteyen yazarın başvurduğu bir tür olan fantastik anlatımda, anlatıcı kahramanın varlığı dikkat çeker. Bu durum metni daha etkileyici, inandırıcı ve nitelikli yapar. Eray, fantastik ile geçmiş, şimdi, gelecek ve düş ile gerçek arasında sınırsız geçişler yapar. Bu durum anlatılanların kolayca içselleştirilmesini ve yadırganmadan kabul edilmesini doğurur. Nihayet Arslan okuyucuyla bir sözleşme yapılcasına kuşkusuz kabul edilen fantastik dünyanın masallardan ayrıldığına dikkat çeker:

Eray'ın kurgu-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 (Arslan, 2008 :21-22).

Fantastik durumları anlatırken ben anlatıcıyı kullanan Eray, özellikle düş ve gerçek arasında bir arafta, mevcudun namevcutunu barındıran bir dünya tasarlar. Bu dünyada yazar anılarını, hayallerini ve korkularını farklı mekânlar arasında gidip gelerek, geçmiş ve bugün arasında bir bocalama girdabında olarak anlatmaya çalışır. Bu bocalamayı öykülerinin temeline yerleştirirken, özellikle kendi biyografik yaşamından izler sunar. Özellikle birçok insan tipini aynı öykü içinde mekânlar arası geçişleri sık kullanarak vermesi bunun bir sonucudur. Bu zaman sıçrama oyununu öykülerinin gerçek kimliği hâline dönüştüren Eray eserlerinde zamansızlığı kullanır.

Nazlı Eray, fantastik dünyasının konu ve karakterlerini kadın ve erkek ilişkileri üzerinden kendine has bir bakış açısıyla kurgular. Nazlı Eray'ın öykülerini günlük hayattakine benzer ancak fantastik gibi farklı bir düzlemde ele alması onu klasik öykücülüğün dışında bir yere koyar. Üslubundaki mizahi tavır gerçekle düşün iç içe verilmesiyle karmaşık bir düzene oturtulur. Nazlı Eray'ın düş ile fantezi arasında okuyucuyu bırakan üslubunda asıl amacının gelenekselleşmiş ve zamanla basmakalıplaşmış kadın algısını barındıran edebi ve medyatik dünyayı eleştirmek olduğunu Oya Batum Mentеше şöyle ifade eder:

Nazlı Eray yeni avant- garde anlatım tekniklerini ve fantezi öğelerini kullanarak öncelikle kadın bilincinin ve bilinçaltının yaygın anlatımını gerçekleştirmiş. Ancak gerçekle fantezi arasında gidip gelmeleri, gerçeğin gerçekçiliğinin sorgulamasını gerektiriyor, zaten yapıt buna sizi zorluyor. Yazar ne yapmak istiyor burada? Alaycı bir anlatım yok mu? Kanımca, Eray aşk ile romantizmi ve kadın duygusallığını abartılı bir şekilde kadına sunan ucuz aşk öykülerinin bir parodisini yapıyor. Kısaca, fotoromanların, pembe dizilerin kadın duygularını sömüren

yayınların eleştirisini yapıyor. Aşk tarih boyunca kadınlar için en önemli olduğu söylenen tek duygu değil mi? Gerçek aşk acısının yanı sıra, bunun da doğruluğunu sorguluyor Eray (Menteşe, 1996: 47).

Kendi içinde çeşitli sınıflandırılmalara tabi tutulan fantastik Nazlı Eray'ın öykülerinde belli bir türü kapsamaz. Todorov'un sunduğu tekinsiz, saf tekinsiz, olağanüstü, saf olağanüstü gibi türlerin kendi içinde bir kısmını karşılayan öyküler yazan Eray, bu türlerden ne tamamen bağımsızdır ne de onlara tamamen bağlıdır. Salt olağanüstü bir dünyayı kurgulamayan yazar, yaşanan fantastik durumun öykü sonunda her durumda açıklanmasına imkân vermez.

### 2.2.2. Öykülerde Fantastik Dışıl Mizah

Nazlı Eray'ın öykülerindeki kurgu dünyası salt ataerkil düzenin onayladığı, genel geçer kabul ettirdiği ve tek tipleştirdiği kadın ve erkek profillerini yeniden sorgulamak ve bu sorgulamanın yeni alternatifler doğurmasını sağlamak üzerine kuruludur. Yazar, anlatılarında olağan durumu bir basamak gibi kullanarak, okurun hayal gücünü en üst sınırlarına kadar ulaştırmayı amaçlar. Gerçek olanla düşsel olanı iç içe geçirerek olağan ile olağan dışını ve olağanüstünü sentezleyen yazar, zaman, mekân, kişiler konusunda kendini sınırlamaz. Kurguladığı olayların düş mü yoksa gerçek mi olduğunu sorgularken bir taraftan da anlatıların kurmaca bir dünyada şekillendiğini her fırsatta vurgular. Eray, bu sorgulamada kadın ve erkeği hem zihinsel kem bedensel bir eleştiri süzgecinden geçirir. Bunu birey bazında yapan cinsler kendilerini, yeniden kendi istedikleri gibi yaratır. Ancak yeniden yaratım, sıradanın aksine olağan dışı, fantastik ve büyüleyicidir. Bu noktada mizah bu büyüünün kâhini, dehası veya müneccimi konumundadır. Kadının ve erkeğin sözlü ve yazılı kültürdeki eşdeğerlik değerlerini altüst eden yaklaşımında Eray, dışıl bir mizah kullanır. Bu mizah literatürdeki kaideleri belli mizahın aksine daha etkileyici ve sesi daha çok duyurucu bir nitelik taşır.

Eray, öykülerinde standart düzenin sapmalarını sıradışı karakterlerin kimlik ve hayat felsefelerinin farklılığıyla yansıtmaya çalışır. Yazarın öykülerindeki kadınlar ve erkekler bambaşka dünyalara ait canlı kılıklarına bürünebildikleri gibi insan anatomisinin inkâr edeceği yüksek düzeyde güç ve davranışlarda bulunur. Eray, bu yaklaşımıyla mevcut kalıpları yıkmak bir yana onları adeta yeniden düzenler, evirir ve bunu toplumun onayına sunmaktan ziyade öykü kişisine ve çevresine kanıksatır.

Yazar, özellikle batılı kullanarak gerçek dünyanın dışında yolculuklara çıkar ve bu yolculuklardaki kadın ve erkekler duraksız ve rotasız olarak bir alemde başka bir aleme geçerek adeta mekânlararasılıkla kendini var etmeye çalışır. Bu durumu Nihayet Arslan batılın metinlerde iki işleve sahip olduğunu belirterek açıklar:

Nazlı Eray, batıl inanç motiflerine kurgu düzeyinde başlıca iki işlev yükler. Birincisi doğal dünyadan doğaüstüne geçişi sağlama; ikincisi, doğaüstüne bu yolla geçişin sonucunda zaman ve uzam kayıtlarından kurtularak karnavalesk ortamlar yaratma. (..) Nazlı Eray'ın anlatılarında da fantastik kurgulamalar sayesinde karnavalesk ortamlar yaratılır. Bu anlatılarda, toplumsal sınıflar, meslekler, farklı çevrelerin insanları, zaman boyutunu aşarak, anakronik biçimde, hızlı uzamsal geçişlerle her türlü hiyerarşiyi alt üst ederek bir araya gelir ve söyleşirler. Bakhtin'in roman kuramının bir başka kavramı olan kronotop bu noktada devreye girer. Bu kuram içinde, "Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin içkin bağlantılılığı" anlamında kullanılan kronotop kavramı zaman-uzam birlikteliğini ifade eder (Arslan, 2015:119-121).

Bu var etme serüveninde çoğu kez fantastik, mizahı doğurur ya da mizah fantastiğin eli kolu olur. Yazarın her ikisini de aynı anda kullanması fantastik mizah gibi yeni bir kavramlaştırmaya imkân sunar. Sıradan, olağan, alışlagelmiş ya da görmezden gelinmiş, kulak arakası yapılmış kişi, durum ve olayları kalıplaşmış anlatım tarzının dışında bir tarzla sunan Eray, bu tavrıyla bir direniş veya bir ses olma amacı güder.

Postmodern çizgilerde fantastiği ve mizahı buluşturan Eray, öykülerinin sonunu açık bırakır ve okur nazarında da sorgulamalar devam eder. Kadın ve erkeği salt hâliyle yeniden yorumlayan ve fantastikle bu yorumu bambaşka bir yola sokan Eray, söz komiğinden ziyade durum komiğini tercih eden bir anlatım yolunu kullanır. Onun öykülerinde sıradan bir balıkçıyla bir deniz kızını karakolda bir "tecavüz" vakasından dolayı rastlamak mümkündür. Öyle ki, eski eşlerini istediği özelliklerle donatmak isteyen kadınların kuyruk oluşturduğu bir erkek yaratma kliniği de olağan bir durum gibi aktarılır. Daha çok ayrıldığı sevgilisine kendi kurduğu fantastik dünya içinde ulaşmayı hedefleyen yazar, mizahı bu buluşmalarda devreye sokar. Eray, anlatıcı konumunda yer aldığı buluşma öykülerinde sevgilisini fantastik bir şekilde kurgular. Çoğu kez minyatür olan bu küçük adam kendi değişimini kanıksar ve sıradan insan davranışlarında bulunur. Kah sevgilisini kıskanan, kah onu koruyan, kah seyahate çıkararak bu adam kendinin farkında değildir. Fantastik dışıl mizahın tüm anlatılarda devam eden bu tavrı okuyucuyu da endişelendirmez ve mevcut durumu normalleştirmesini sağlar.

Eray, kişilerini konuşurken yahut durumları anlatırken dil oyunlarından en çok mübalağa veya tersine çevirmeyi kullanır. Bunu yaparak kadınların erkek gözünden yorumlanması ve algılanışına bir alternatif sunar. Kurduğu tersine dünyanın doğumlarından itibaren içinde var olmuşçasına davranan kişiler devraldıkları rollerin hakkını verir. Fantastik dışıl mizah bu noktada anlatıcıya sınırsız bir kurgu ve ironi imkânı sunar. Böylece öyküler belli gülme kuramlarının içine sıkıştırılamaz.

Zaman ve mekân gibi kurmacanın en önemli iki unsurunu fantastik dışıl metinlerinde sıklıkla ihlal eden Eray, öykü sonunda yarattığı kaosu çözüme kavuşturur. Bunalınca veya çare üretmek zorunda kalınca başvurulan fantastik dünyanın aslında bir düş veya bir hayal sonucu üretildiği öykü sonunda anlaşılır.

### 2.2.2.1. İhtiyaca Göre Şekillendirilen Erkek: Cep Boy Sevgili

Nazlı Eray, fantastiğin imkânlarından yararlanarak mizahın sonsuz sınırlarını kullanıp kadının erkeksiz olamayacağı düşüncesini bir başka boyutuyla vurgular. O, anlatıcı kadın kimliğiyle fantastik de olsa bir erkek yaratabileceği inancını taşır. Eray, böylece alışlagelmiş toplumsal cinsiyet kalıplarını yok eder ve bu mevcut düzeni alaya alarak yeniden kurgular. Bu süreçte, kadının gözünden ve hayal dünyasından yeniden yaratılan erkek zaman ve mekân kavramının müsaitlik durumunu sorgulamaksızın kadının arzuladığı her an hâlihazırda bulunur.

Nazlı Eray'ın *Hazır Dünya* adlı öykü kitabındaki altı öyküsünde, yeni sevgilisinden ayrılan anlatıcının mutsuz, dalgın ve üzüntülü dönemlerinde eski sevgilisi Haydar Bey'i fantastik yollarla yeniden yarattığı görülür. Anlatıcı kadın bu fantastik yaratımla acısını bir an için de olsa unuttur ve teselli bulur. Ansızın çıkıveren sevgiliyi artık her üzüldüğü dönemde odasına çekilerek yeniden yaratan anlatıcı, Haydar Bey'le geçmişte yaşadıkları olaylar hakkında konuşur.

*Çok Üzülen Fotoğraf* adlı öyküde anlatıcı kadın odasındadır ve bir anda kitaplarının arasından eski sevgilisi Haydar Bey Taksim Meydanı'nda çekilmiş fotoğrafından ona seslenir. Haydar Bey'in "duruşunu hiç bozmadan, eli şemsiyenin sapında; yakasında karanfili; gözleri ateş gibi" konuşması gülme eylemini başlatır (Eray, 1984: 31). Fotoğraftan gelen bu sesle şaşkınlıktan ağzı dili kuruyan anlatıcı kadın hiddetten papyonu oynayan Haydar Bey'e "«Ne oldu Haydar Bey, bir şey mi var? Niçin böyle sinirlendiniz?»" diye sorar (Eray, 1984:31). Ancak Haydar Bey'in verdiği cevaplar anlatıcı kadına sitemlerle doludur:

«Beni aldatmayı sana çok pahalıya ödeteceğim. Şerefim iki paralık oldu. Rezil ettin beni. Gidip parasız pulsuz adama aşık oldun. İtibarım sarsıldı. Seni akıllı sanırdım. Olay herkesin dilinde. Böyle birşeyi nasıl yapabildin, anlayamıyorum... Sana her istediğini verdim.  
«Toplumda bir yer istedin, elimden geldiğince verdim.  
«Para pul istedin; verdim.  
«Konfor istedin, verdim.  
«Lüks yaşam istedin, verdim.  
«Bir canımı vermediğim kaldı senin için; gene de sen tuttun, ne idüğü belirsiz bir herife aşık olup, beni iki paralık ettin» dedi (Eray, 1984: 32).

Nazlı Eray, bu öyküsünde geçmişten gelen eski sevgilinin ayrılık sonrası dahi kendi itibarını kurtarma peşinde oluşuna mizahi bir üslupla yaklaşır. Anlatıcı, eski sevgiliyle olan sohbetinde kadınların "para, konfor, lüks" gibi maddi değerlerle elde tutulabileceğine yönelik yerleşik algıya eleştiri yapar. Bu eleştirinin diğer bir boyutu da kodlanmış cinsiyet algısının okuyucu nezdinde sesli ifade edilmesi ve yeniden düşünülmesini sağlamasıdır. Evli iken güzel görünümü ve zarafetiyle yanında taşıyacağı bu salon kadınlarının geçici olma durumu erkekte öfke yaratır. Bu durumu öykünün devamında görmek mümkündür. Fotoğrafta kalan bu sevgilinin bir meydanda, elinde yaslandığı şemsiyesi ile eski sevgilisine vermekte olduğu vaatler de fantastik dişil mizahın bir göstergesidir:

«Benim gibi yaşatamaz o seni. Benim gibi soylu bir Bey'i nasıl terkedersin, akıl almaz bir şey bu!»

«Yaşamını, geleceğini, herşeyi mahvediyorsun! Gelip geçici bir arzuya kapıldın. Duygusal kadınsın. Bağışladım bile seni. Toparlan. Sil, at onu aklından. Sıradan adam o. Sana yaramaz. Hoş tutmaz seni. Anlamaz bile. Alışkın değilsin böyle şeylere... Gel, sana deniz kıyısında bir daire alıp, döşeyeyim. Kafanı dinlersin orada. Biliyorum, yıllarca yoruldun. Bazen yalnızlık çektin. Ama benim şerefimi yabana atamazsın. Hem sevdim seni. Nasıl inkâr edersin bunu?»

«Ne yapıyorsun?»

«Kendini düşün... Geleceğini düşün. Hem kimdir bu adam, nenin nesidir?»

«Nereden buldun onu?»

«Perişan edecek seni, haberin yok! Toy kadınsın; hep korudum seni. Kanadım altında tutum. Dünyayı bilmezsin sen...» diye bağırıyordu (Eray, 1984: 33).

Haydar Bey, deniz kıyısında bir daire ile ikna edebileceğini düşündüğü bu sözde “toy” ve hep kendi kanadı altında tutup koruduğu kadının, kendisini gözden çıkmasına dayanamaz. Öfkelenen adam evindeki hanımını bir an için unutup cemiyet hayatında ona eşlik eden kadına ilk bulduğu fırsatta yalvarır. Öfkesinin dozu giderek artan Haydar Bey'i anlamaya çalışan kadının onu sakinlikle izlemesi gülme durumunu daha da artırır. Kadının, Haydar Bey'in ikna çabalarına ve gittikçe artan sesine karşılık “«Sizin bencil düzeninizden, soyluluğunuzdan, herşeyinizden bıktım artık! Bırakın soluk alayım. Nefret ediyorum sizden, paranızdan, pulunuzdan!»» şeklinde verdiği cevap, fotoğraftaki Haydar Bey'i susturur (Eray, 1984: 33). Tüm kadınların adına anlatıcının verdiği bu cevap modern düşüncede yer alan maddi doyumluluğun bir kadını elde tutabilmek için yeterli olduğu algısını eleştirme adıdır. *Çok Üzülen Fotoğraf* öyküsünde ayrılık sonrası kendi iç hesaplaşmasında acabaları yaşayan bir kadın anlatıcının, aynı adamı tercih etmemesindeki sebep olarak bu ilişkinin yasak oluşundan ziyade erkeğin kendisini istediği gibi yeniden kurgulamasına izin vermek istemeyişi vurgulanır. Fantastik olan bu durum kadının kendi isteği ve tercihlerinde ısrarcı olduğunu ortaya koyar. Böylece hikâye kadının lehine bir sonuç doğurur.

*Copa Cabana* adlı öyküde yazarın deyimiyle “Atatürk Kültür Merkezi'nin önünde, şoförlü arabasına binmezden iki saniye önce çekilmiş, smokinli” fotoğrafı ile çekmede bekleyen Haydar Bey anlatıcı kadın ile konuşmak ister ve ona çekmeden seslenir (Eray, 1984:43). Anlatıcı kadına hâlâ eski sevgilisinden mektup beklediğini söyleyerek onu anlamaya çalışan Haydar Bey, bu kez Copa Cabana adlı gece kulübüne gittikleri anı anlatır; ancak bu anı kadın için o kadar da güzel anlamlar ifade etmez. Kadın “Zaten ondan sonra da bir daha insan içine çıkartmadınız.” diyerek Haydar Bey'in evli oluşunun kendi özgürlüğünü ve birey olma hakkını elinden aldığını vurgulayarak sitem eder (Eray, 1984: 44). Komiği doğuran “fotoğrafın hafifçe öksür” mesi durumudur. Haydar Bey anlatıcı kadına olan sevgisine rağmen “«Toplumda belirli bir yerim var. Birtakım yasal bağlarım var. Çocuklarıma karşı sorumluluklarım var... Ama bunları hiç anlatamadım ki sana!»» sözleriyle resmi evliliğini ve kamudaki itibarını düşündüğünü açık eder (Eray, 1984:45). Kadının ondan artık bir beklentisi olmadığını anlayan Haydar Bey, kendisinin pencereden dışarıya atılmasını ister ve kadın “Açtım pencereyi, fotoğrafı fırlatıp, aşağıya attım.” diyerek ondan kurtulur (Eray, 1984:45). Kadının kendisiyle konuşabilen fotoğrafı kağıt parçasına indirgeme durumu, fantastikten gerçeğe geçişin komiklik yaratmasıyla sonuçlanır. Nitekim bu

fotoğrafın bir adammış gibi pencereden yere düşmesi ve etraftaki insanların oraya toplanma durumu komiği daha da güçlendirir:

Karşı komşum bekâr albay, soluk soluğa anlatıyordu.  
«Üst kattan kendini attı adam. Havada uçarken gördüm! Müthiş bir şeydi! Ne garip bir intihar. Gün ortası smokin giymiş, elinde şemsiye, ayağında rujan balo iskarpinleri, yakasında karanfil!..» diyordu.  
Ambulansın sireni kulak zarlarımı yırtarcasına ötüyordu.  
Kalabalığın içinden birisi;  
«Nereden attı adam kendini?» diye sordu.  
Bir başkası;  
«Gördüm, dama çıkmıştı. Birden oradan atladı. Müthiş bir görüntüydü» diyordu.  
Mahalle bekçisi;  
«Beyni dağılmış, anında ölmüş...» dedi.  
Dehşet içinde sokakta olanları izliyordum.  
Polislerden biri, smokinin cebinde birşeyler bulmuştu. Bir süre bulduklarını inceledi, sonra;  
«Çok önemli bir kişiymiş Bay! Toplumun temel taşlarından bir kişi... Olay dallanıp budaklanmasın. Kalabalık dağılsın! Olaya ben el koyuyorum. Cesedi ambulansa taşıyın!» diye emir verdi (Eray, 1984:45- 46).

Haydar Bey'in fantastikten gerçeğe pencereden düşmeyle atlama şekli durum komiğini doğurur ve etrafındaki kişilerin olaya yaklaşımı öykünün mizahi boyutunu daha da artırır. Özellikle “toplumun temel taşlarından bir kişi” diye tanımlanan bu adamın aslında “toplumun temel taşı olan aile” kavramına verdiği zararın bedelini ödediği görülür. Fantastik dışıl mizahla öykü bu noktadan sonra anlatıcının bir anda kabus görmesi durumuyla açıklanır. Anlatıcı kadın, bu karabasan sonrası yanında sevgilisiyle uyanır. Eray'ın fantastikten düşme geçişi ve bunu okuyucuya son anda söylemesinin yarattığı gülme uyumsuzluk ve rahatlama kuramı ile açıklanır.

*Yaralı Fotoğraf* adlı öykü, anlatıcı kadının tamire verdiği Haydar Bey'in fotoğrafının kendisine teslimiyle başlar. Büyük bir öfkeyle yırtılan bu fotoğraf, fotoğrafçı tarafından onarılıp eve getirilir ve ardından anlatıcı kadın bazı işleri için dışarıya çıkar. Evine döndüğünde Haydar Bey'i “bordo ipek pijamalarını giymiş”, “başının altında iki kuştüyü yastık, üstünde beyaz bir pike” ile yattığı yerden kendisine bakarken bulur (Eray, 1984: 69). Öyküdeki fantastik durum anlatıcı kadının Haydar Bey'in siyah rujan Bally pabuçlarını yan yana dururken görmesiyle devam eder. Fantastiğin mizahla buluşması ise Haydar Bey'in kadın ile sohbet etmesiyle gerçekleşir:

«Geldin mi, canım. Bu gaz sancısı öldürecek beni. Bıraktığın ılık sütü içtim. İşte o gaz yaptı. Bir onoton aldım ama yararı yok. Acaba biraz yürütsen beni rahat edebilir miyim dersin? Sen neler yaptın, çabuk geldin...» dedi.  
Masanın üstündeki pakete uzandım, bir sigara aldım; kibrit arıyorum... Haydar Bey;  
«Ama ne söz verdik birbirimize. Artık bana da sigara yok... Sen de bırakacaksın... Öyle değil mi?» dedi.  
Çaresizce;  
«Öyle» dedim.  
«Bugün çok iyiyim. Doktorun dediği gibi, ameliyat sonrası üç gündü en zoru. Artık yavaş yavaş kendime geliyorum... Bütün gazeteleri ve mecmuaları okudum... Tuvalete kalkacaktım, seni bekledim» dedi (Eray, 1984: 70).

Haydar Bey'in anlatıcı kadın evden çıkmadan önce de beraberleşmiş gibi davranması ve kadının da bunu sorun hâline getirmeden sürdürmesi alışlagelmiş davranış şeklinin dışındadır. Kadının onu aniden evde görünce ürkmesi, telaşlanması veya onu hemen evden atması gibi belli beklentilerde olan okuyucu, bu rahatlığın sebebini fantastik dünyanın kadına verdiği imkânlar olarak düşünür. Kadın, onun için anlam ifade etmeyen bu eski sevgilinin bir başka kişi tarafından görülürse tehlike oluşturacağını düşünür. Nitekim yandaki komşu, telefon etmek için anlatıcı kadının evine geldiğinde; kadın Haydar Bey'in görülme ihtimalinden endişe duyar:

«Haydar Bey'i nasıl açıklayabilirim?» diye düşünüyorum... Kelli felli bir adam; toplumda önemli bir yeri var; iş yaşamı başarılı, ailesi de var arkasında; bordo ipek pijamaları ile, salondaki açılır-kapanır koltukta yatıyor... Başucunda bir sehba; üstünde ilaçlar, damlalar, kağıt mendiller, tarak, fırça, ufak bir ayna... (Eray, 1984: 71)

Haydar Bey'in kendi itibarına gelecek zararı düşünen kadın, komşunun gittiğini düşündüğü anda onun yeniden fotoğrafa dönüşmüş hâliyle karşılaşır. Kadın, fotoğraftan konuşmaya devam eden Haydar Bey'i çekmeceye kaldırır. Nitekim Haydar Bey, geçmişten gelen ancak konuşmalarıyla kendisini bunalttığı anda ortadan kaldırılabilir bir anıdır.

*Revani* adlı öyküde anlatıcı kadın, sevgilisi ile sabaha karşı bir gece kulübüdeyken lavobaya girer ve aynaya bakarak kendini düzeltir. Tam o sırada fantastik bir şekilde ayna Haydar Bey'in evini göstermeye başlar. Karşıda Haydar Bey'in evini gizli bir ekrandan izlermişçesine tüm detaylara dikkat kesilen kadın, “«Baban birazdan gelir... Az önce şirketten telefon ettiler; uçak yirmi dakika rötarlı geliyormuş... Arabayı yolladım. Halan da birazdan burada olur... Sen ahçıya söyle, eti fırına sürsün... çorbanın ekmeği kızartıldı... Babanın maden suyunu frijlerden çıkart, soğuk içmesin»” sözlerini işitince, kıskançlığını gizleyemez (Eray, 1984: 76). Anlatıcı “yasak bir görüntüye bakar gibiyim” diyerek merak ve anlamlandırma çabasıyla izlediği bu görüntülerde Haydar Bey'in kızına olan ilgisine hayran kalır (Eray,1984:75). Haydar Bey'in bu aile sofrasından daha tatlısını yemeden kalkması ise karısının moralini bozar. Evdeki hala, Haydar Bey'in karısına “«O iş devam ediyor mu?»” diye sorunca da bu gizli ekran bir anda kapanır (Eray, 1984:78). Asıl sorunun cevabını merak eden anlatıcı kendi yüzüyle aynada karşılaşınca şaşırır. “Şu karşımda gördüğüm tabloda, benim yerim neredeydi?” diyerek sorguladığı bu durum onu üzse de yaşanan bir yasak aşkın aile içindeki mutsuzluğu etkilediğine tanık olur (Eray, 1984:77). Yasak bir ilişkinin aile üzerindeki sarsıcı etkilerine şahit olmak amacıyla gizli kamera gibi kullanılan ayna kişisel bir yüzleşmenin de aracı hâline gelir. Aynayla geçilen fantastik dünyada; ev içi düzenin ayrıntılarının anlatıcı kadın tarafından yorumu ve evdeki kadının ihtişamı sergileyen menü anlatımı komiği doğurur. Özellikle gerçekte de böyle olup olmadığı bilinmeyen Haydar Bey'in aile ve ev düzeninin anlatıcı kadın tarafından aktarılması fantastik dişil mizahın bir sonucudur.

*Seni Seviyorum* adlı öykü fotoğraftaki Haydar Bey'in anlatıcı kadına onu çok sevdiğini, unutamadığını ve ilk tanıştıkları anın ondaki heyecanını anlatmasıyla başlar. Fotoğraftan gelen sesi duyabilmek için çerçeveye yaklaşan anlatıcı, bu ilk tanışma anını yeniden dinler:

«Seni ilk gördüğüm günü anımsadım... İşyerime gelmiştin, birşey danışmaya... Karşımda oturuyordun. Üzerinde bordo batık bir elbise, ayaklarında yazlık bantlı pabuçların vardı... İlk yazdı, bir sabah zamanıydı. Gözlerin henüz uykuluydu; karşımda tedirgin, birden tüm yüzün terlemiş; saçlarını arkana atıp, çantandan çıkardığın bir mendille yüzünü kurulamıştın. İşte, bugünmüş gibi görüyorum seni... Dikkatle çevreyi süzüyor, gizleyemediğim bir tedirginlikle ne söyleyeceğimi bekliyordun. Sanki yabancı bir hayvanın kafesine girmiş gibiydin... Bir kahve söylemişim, bir bardak su istemiştin. Kahven gelince bir yudum almış, yüzünü çocuk gibi buruşturmuş, hoş birşey söylemiştin. Birden güldüm. İzliyordum seni... O zamana değin gergin olan yüzün yumuşamış, sen de gülmüştün...» dedi (Eray,1984: 82).

İlk tanıştıklarında “yabancı bir kafese girmiş gibi” tedirgin olan anlatıcı aslında kendi yaşadığı duyguları Haydar Bey'in diline yansıtır. Bu yansımada kadının kendine olan hayranlığının karşı tarafta da aynı ölçüde hissedilme ihtiyacında olduğu görülür. Her fırsatta hayatına giriveren ve onu geçmişte üzen eski sevgili onun için kendini teselli edebilecek bir fotoğraftan öteye gidemez.

*Taksim Meydanı* adlı öyküsünde canı sıkılıp çekmeceyi açarak Haydar Bey'i arayan anlatıcı onu göremeyince önce telaşlanır sonra onun iş yerini, evini ve gidebileceği kulübü arar. Fantastiğın diğer öykülerden alışılgen bu kısmı başka bir fantastik dünyaya geçişle devam eder. Anlatıcı, fotoğraftaki Taksim Meydanı'na bakınca bir anda otuz yıl önceki çocukluk hâline döner ve kendini anne babasıyla parkta oynarken bulur. Bu durumu daha da gülünç kılan ise anlatıcının çocuk hâliyle Haydar Bey'le karşılaşmasıdır:

Siyah bir araba önümde durdu. İçinden siyahlar giyinmiş, yaşlı bir adam çıktı. Şemsiyenin sapını koluna taktı.  
Geldi, yanımda durdu. Kollarımın altından tutup, beni havaya kaldırdı.  
«Nasılsın küçük?» diye sordu oyuncu bir sesle.  
«Kimsiniz efendim?» diye sordum, saygılı çocuk sesimle.  
«Ah, ben bir fotoğraf kişisiyim yavrum,» dedi, kır saçlı, sık giyimli bey. «Sürekli, düzgün bir biçimde bir fotoğraftan dünyaya bakmak ve beni terketmiş olan sevgiliye o fotoğraftan seslenmek zorundayım...»  
Baloncu geçiyordu.  
Yaşlı adam pembe bir balon seçip, parasını ödedi. Verdi balonu bana.  
«Teşekkür ederim. Ama siz o fotoğrafın içinde sıkılmıyor musunuz?» diye sordum.  
«Sorma, pathlıyorum,» dedi yaşlı beyefendi. «Arada kaçıyorum...»  
«Hep böyle mi giyinirsiniz?» diye sordum, kılığına bakarak.  
«Hep böyle, fotoğraf olduğu için değişmez...» dedi adam (Eray, 1984: 90).

Çocuk hâliyle Haydar Bey'le sohbet eden anlatıcı, aslında ona duyduğu hayranlığı da açık eder. Öykünün sonunda elinde balonuyla çimenlerde koşsa da bu fantastik dünyadan son anda yine kurtulur ve kendini odasında bulur. Özellikle fotoğraftaki gibi heykelmişçesine aynı duruşla duran bu adamın küçük çocukla olan içten sohbeti onun gerçek duygularını ifade eder. *Hazır Dünya* adlı öykü kitabındaki bu öyküler, geçmişte yasak aşk yaşadığı sevgilisini yeniden yaratma ihtiyacı hisseden kadının fantazileri üzerine kuruludur. Bu fantaziler mizahi ve feminist bir üslupla



kurgulanır. Evlilik kurumunun yasak aşk için hem kadın hem erkek açısından engelleyici bir yaptırımının olmadığına vurgu yapılan öykülerde gerçek ve fantastik düzlemde ataerkil sistemin sadakatlik kuralı alt üst edilir. Nazlı Eray’ın öykülerindeki bu tutumu Macit Balık şu sözlerle ifade eder:

Evlilik kurumunun Nazlı Eray öykülerinde ciddi bir müessese olmadığı hatta evliliğin ikili ilişkilerin ayak bağı olarak takdim edildiğini düşündürecek düzeyde yoğun göndermeler yer alır. Özellikle zengin çiftlerin hayatında üçüncü bir kadın/erkek oluşu, öykü çiftlerinden birinin aldatmaya meyyal bir profil çizmesiyle dikkat çekicidir (Balık, 2015: 59).

Nazlı Eray’ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı öykü kitabının ilk öyküsü *Gülen Gözler Pastanesi*, anlatıcı kadının ağzından şimdiki zaman kullanılarak anlatılır. Eray’ın kadın öykücü kimliğiyle özdeşleşen ben anlatıcı üç buçuk yıllık jinekolog doktor sevgilisinden ayrılalı on beş gündür. Kadın, uyandığı bir Pazar sabahında duyduğu özlemi, acıyı ve çaresizliği dile getirir ve geçmişe dair sorgulamalar yapar. Eski sevgilinin “Eski coşkum, eski heyecanım yok. Farketmiyor musun? Her şey boş... Anlamsız... Boşluktaayım.” demesine karşın ona karşı hisleri devam eder ve bu ani ayrılığı hazmedemez (Eray, 1990: 8). Anlatıcı kadın, ona mektuplar yazmaya devam eder ancak bir geri dönüş alamaz. Bu durum onu yıpratır ve çareler aramaya sürükler. Anlatıcı kadın, bir zamanlar en iyi okuru olduğunu söylediği sevgilisi için, ona hiçbir zaman inanmadığı, güvenmediği sevgisini haykırarak öyküler yazmak istediğini ve böylece içinde bulunduğu karabasanı onunla paylaşabileceğini söyler (Eray, 1990: 8). Sürekli “Her çabam yanıtızsız kalıyordu, Ne yapılabilirdi... Ne yapabilirdim ki... Bugünlerde hep bir mucize olsun istiyorum. Ah, bir mucize olsa!” (Eray, 1990: 8, 9) diyerek bir bekleyişe giren kadın, çılgınlıklarının sevgilisi tarafından duyulmasını ister. Bir an için, her zaman önünden geçip de içine girmeyi hiç akıl etmediği Dikmen yolundaki Gülen Gözler Pastanesi’ne sevgilisiyle beraber gitmeyi düşler ve orada karşılıklı oturduklarını “Sonsuza değin orada kalsak” diyerek hayal eder (Eray,1990:9). Anlatıcı kadın, “Ne olur, bir mucize olsa,’ diyorum. Gözyaşlarım yanaklarımı yakmaya başladı. Sevgili insan, duy beni!, Ne olur, duy beni... Kendine ve bana güven.” şeklindeki yakarışıyla bir mucizeyi çağırır (Eray, 1990:9).

Anlatıcı kadın, en son görüşmelerinde sevgilisinin ona hediye ettiği saat ve karanfilleri anarak Gülen Gözler Pastanesi’ni düşlerken yatağında hareket eder ve ona “«Ağlama. Nasılsın?»” diyen eski sevgilisini görür (Eray, 1990:9). Kadın, hayallerini mucize yoluyla gerçeğe dönüştürme çabasında zihnini oyalarken, fantastik dünyanın içine adım atar ve bu dünyanın içinde eski sevgilisiyle maceralara başlar. “Ah, ne olur, bir mucize olsa!” sözünün hemen ardından sevgilisi onu duyumsarcasına aniden ortaya çıkar. “Ufacıktın, başparmağım büyüklüğündeydin. Üstünde Avni’den birlikte aldığımız yeni gömleğin vardı. Hani dayının oğlunun nişanına giydiğin...” sözleriyle tarif ettiği sevgilisi bu görünümüyle fantastik dünyaya geçişin haberini verir (Eray, 1990: 10).

Başlangıçta şaşkınlıkla karşıladığı sevgilisini daha sonra hiç yadırgamadan kendi dünyasına misafir eden kadın, onunla yatak odasında sohbet başlar ve bu durum fantastik dişil mizahın kapılarını aralar. Kadın, günler sonra çıkagelen bu “ilaç şişesi boyundaki” beklenen sevgiliyle sıradan konular üzerine sohbet başlar (Eray,1990:11). Minyatür hâldeki eski sevgilinin, sohbetteki tutum ve yaklaşımları gülmeyi sağlar. Ardından bu etkiyi, sevgilinin doğal hayatın akışına uymayan davranış zincirleri güçlendirir.

Kadın, varlığına zaman zaman inanmadığı ama “Mutlusun, huzurlusun... Her şey eskisi gibi.” diyerek ruh hâlini yorumladığı eski sevgilisine yeniden sahip olmanın heyecanını yaşar (Eray, 1990:12). Kendi gözüyle yorumladığı imkânsız olan bu duruma inandırıcılığı daha da artırır. “Avucumun içinde sıcacaktın, kıpır kıpırdın. Gözlüklerini düzelttin.” şeklindeki ifadesinde kullandığı “avucumun içinde” deyimini de hem ilk anlamıyla hem de mecazi anlamıyla erkeği fantastik dünyada da olsa elde eden ancak bir o kadar da ona aşırı özlem duyan hırs dolu bir kadının ifadeleridir (Eray, 1990:12). Öyle ki kadın, onu avcunun çevresiyle sınırlandırarak tüm tehlike, kaçış ve reddetmelere karşı bir duvar örer ve muhtemel yeniden kaçış, ayrılık ve bitişlerin önüne geçer. Kadının aradan geçen uzun süreye rağmen bu adama olan aşkı hâlâ tazedir. Nitekim ona duyduğu cinsel istek devam eder. Küçük adamın onun bedeninde gezinirken duyduğu haz bu durumu açık eder:

Usulca karnımın üstüne bıraktım seni. Kadife sabahlığının kıvrımları arasında dolaşmaya başladın. Çıplak bacaklarımın oraya doğru gittin. Sabahlığın kalın kumaşının üstünden yavaşça atlayıp, çıplak bacağıma üstünde yürümeye başladın. Kaşla göz arasında ayakkabılarını çıkartmıştın. Yalınayaktın. Ufacık ayaklarının bacağıma değişimini duyumsadıkça içim ürperiyordu.

Sen uzun bir yürüyüşe çıkmış gibiydin. Bodrum’da, Turgutreis’te; güneş batarken, uçtaki kumsalda yürüdüğün gibi doğallıkla aşıya doğru iniyordun. Ayağıma ulaştın.

Pembe ojeli tırnaklarımın orada oturdun bir an. Eğilip, tırnaklarıma dokundun. Ayağım senin yanında, dev bir firavun heykelinin ayağı gibiydi. Ama yumuşacıktı. Canlıydı.

Tırnaklarım etkilemişti seni. Pembe sedekten bir aynaya bakar gibi bakıp duruyordun onlara (Eray, 1990: 12).

Kadının, bu küçük adamı hem sevgili hem de anne gibi idare etmeye çalıştığını "Ayağımı salıncak salları gibi usul usul sallamaya başladım. Ellerin başımın altında, göğsünü şişirmiş, öylece keyifle yatıyordun." ifadeleri açık eder (Eray, 1990:13). Ayağının üzerinde sırtüstü yatan bu küçük adamla İzmir maceralarını hatırlayarak o yıllara dönen kadın, fantastik dünyanın içinden gerçek yaşamdaki geçmişe uzanır. Anlatıcı kadın; andan ana, mekândan mekâna sınırsız geçiş hakkına sahip bir kurgu tekniğiyle içinde yaşadığı bunalımın getirdiği kararsızlık, bocalama ve depresif ruh hâlini düzene koymaya çalışır. Ancak bu düzeni kurarken gerçek hayatın mümkün kılmadığı dönüşlere fantastik dünyada kurguladığı kişi ve durumlar imkân sağlar. Yazar, bu imkanı mizahı kullanarak sıradışı bir boyuta taşır. Öyküdeki anlatıcı kadını tatmin eden ise bu geçmişe dönüşlerle

ilgili duyguların yalnız değil eski sevgiliyle karşılıklı olarak hissedilmesidir. Anıların yatak odasının içerisinde aynı mekân ve atmosferle yeniden yaşatılması fantastik dişil mizahın göstergesidir. İzmir’de yaşadıkları maceraları anlatırken odanın içerisinde aniden beliriveren faytoncuya küçük adamın terliğinden çıkıp yönelttiği soru ve sonrasında yaşanan fayton turu bu tinsel var oluşu açık eder:

Sen hemen terliğin içinden fırladın, koşarak faytona doğru gittin; faytoncuya:  
«Odayı dört kez kaçta dönersin?» diye sordun. Bir yandan da beni çağırıyordun yanına.  
«Gel bak; bizim faytoncu! Gel binip dolaşalım,» diyordun.  
Sen faytona atlamıştın bile. Faytoncu kamçısını şaklatmaya hazırды.  
«Nasıl binebilirim ben o faytona?» dedim. «Ayağım bile sığmaz onun içine.»  
«Hadi gel; hadi, bir ayağımı at! Ne olursun; korkma, bir dene!» diyordun.  
Uzanıp senin ufacık elini tuttum. Yahu çok mutluydum. Sen geldin ya... Her şey yolunda ya...  
Birden fayton sarsıldı.  
Sen beni yukarıya çekiyordun. Sonunda ikimiz de faytonun içindeydik. Havada hafif bir at pisliği kokusu vardı. Faytonun körüğü kapalıydı. Onu biraz arkaya itince önümüze İzmir serildi (Eray, 1990: 16,17).

Odanın içerisindeki bu geçmiş şimdi oyunu aslında kadını hem mutlu eder hem de kaygılandırır. Öykü, “Sen faytoncuya uzandın. «Şirinyer’e, Buca’ya çek!» dedin.” diyen kadının İzmir macerasını fantastik dişil mizah dokunuşuyla anlatmasıyla devam eder (Eray, 1990:17). Günlük hayattaki jargonla şoföre talimat veren yolcu konumundaki kadın ve sevgilisinin bu hâlleri de gülme durumuna sebep olur. Yazar, öyküsüyle, fantastik dünyada dahi parmak boyundaki sevgilinin talimatları vermesine dikkat çeker. Bu dünyada bile kadının karar verme, tercih yapma gibi kişisel haklarını erkeğe devretmesi durumu mizahi bir üslupla anlatılır. Öyle ki; fiziği, mesleği, kişiliği, soyu, kültürü, ahlaki ne olursa olsun taştan da olsa çamurdan da olsa kadının başında bir erkek olması algısı fantastik dünyada dahi tekrarlanır. Yazar gerçek hayattaki bu durumun tekrarıyla mevcut ataeril sistemin kodladığı algıya fantastik dişil mizah yoluyla dikkat çeker ve eleştiri yapar. Ancak tüm bu maceralar eril zihniyetin hâkimiyetine rağmen kadının istek ve onayı ile ortaya çıkar. Kadın izin verdiği ölçüde bu maceranın gizli lideri olur. Öykünün, Nazlı Eray’ın birçok öyküsünde olduğu gibi Ankara’da geçmesi dikkat çekicidir. Öyküde, anlatıcının yaşadığı kentlerin sokaklarını ve yaşam şeklini iyi bildiği görülür. Bu yüzden bu öykünün yazarın hayatıyla kronolojik bir denklige işaret ettiği ve otobiyografik özellikler gösterdiği düşünülür. İsmiyle bir tebessüm oluşturan *Gülen Gözler Pastanesi*, Ankara’da gerçekte var olup olmadığı tereddüdünü yaşatan yazarın okuyucuya bir oyunudur. Öyle ki açık adres verecek kadar detaylı anlatımı bu ikilemi tetikler. Şehrin bu denli özneleştirildiği öykünün diğer bir öznesi olan eski sevgilinin bir mucize yakarışı sonucu aniden belirivermesi ve çekirge misali oradan oraya atlayarak kadının geçmiş şimdi oyununa dahil olması, fantastik dişil mizahın sınırlarını zorlar. Hayatından nedensizce ayrılıveren bu adam, kadının bile isteye çağrısı üzerine aniden geliverir ve kadın onunla kendi kurallarını çizdiği oyunlar oynar. Erkeğin onun hayatında yarattığı boşluk, standart kadın beklentilerinin artık karşılık bulamayışından doğar ve ona karşı aşırı bir istek uyandırır. Öyle ki, çanta misali yanında taşıdığı; ama duygusal bağın itaatkâr ve hürmetkarlıktan doğduğu bu adam,

kadını her anlamda tatmin etmiştir. Öyküde, kadınların her anlamda kendilerini düşünen bir erkeğe sahip olma arzusu tenkit edilir ve bu durum sonlandırılırsa “korkunç boğuntu, çaresizlik” yaratılacağına işaret edilir. Öykünün sonunda yaşanan fayton macerası sonucu “Tüm sıkıntılarım geçti. İyileştim artık.” diyen kadının parmak kadar sevgilisini göğsüne bastırıp yatağa gitmesi de fantastiğin gerçekle aynı paralele devamını getirir (Eray, 1990:17). Nitekim fantastik boyutta da olsa anlatıcının yarattığı küçük adamın, cebinden yüzlerce banknot çıkarıp ona teslim etmesi mevcut zihniyetin fantastik dünyada dahi devam etmesi durumunu açığa çıkarır. Kadın, hem gerçek hem fantastik boyutta erkeğin cebinden çıkarıp ona teslim ettiği parayı reddetmez ve bu durumdan rahatsızlık duymaz.

Nazlı Eray, *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı öykü kitabının tümünde ayrıldığı sevgilisine duyduğu özlemi baskılamak ve mümkünse yeniden onunla bir araya gelmek için farklı yöntemlere başvurur. Bazen medyuma, bazen falcıya bazen rüyalara başvurarak aradığı sevgilisini çoğu kez yeniden farklı versiyonlarıyla yaratmaya çalışır ve bu yaratımdan doğan eski sevgilinin varlığıyla kendini teselli eder. *Dün Gece ve Bu Sabah* öyküsünde ise anlatıcı, kendisini terk eden sevgilisinin eve geri dönmesi için bir hanım arkadaşıyla birlikte Ankara'da oturan medyuma giderler. Medyumun evinde, kendileri gibi çeşitli dertleri olan pek çok kadın sırada beklemektedir. Kimi hastalığına çare bulmak, kimi çocuğunun yeniden okula dönmesini sağlamak için medyumdan yardım istemektedir. Tam o anda anlatıcı, Marilyn Monroe'nun da orada beklediğini görür, büyük bir şaşkınlık geçirir. Monroe'nin içeri girişi yalnızca anlatıcı tarafından fark edilir ve “Kapıdan içeriye Marilyn Monroe girmişti. Sırtında beyaz bir kürk, gözünde güneş gözlükleri vardı. Köşedeki ot mindere oturup, bir Pall Mall paketi çıkarttı, bir tane yaktı. Gergin görünüyordu. Kadife teninden yayılan Chanel 5'in nefis kokusu burnuma gelmişti.” şeklinde bu durumu mizahi bir üslupla anlatır (Eray, 1990: 24).

Marilyn Monroe gibi ünlü birinin de aşk acısından dertli oluşu anlatıcıyı hemdert bulduğu için rahatlatırsa da aslında onu çok üzer. El falına bakan bu falcıdan sonra evine dönen anlatıcı yine fantastik bir biçimde sevgiliyle karşılaşır: Birden fırının oradan bir çıtırtı işittim. Dönüp baktım. Oracıktaydın. Seramik peçeteliğe dayanmış duruyordun. Ufacıktın. Sırtında gene birlikte almış olduğumuz kareli gömleğin vardı. Üstüne, sana İzmir'den önceki yıl Vena mağazasından almış olduğum sarı yün yeleği giymiştin (Eray, 1990: 27).

Sevgilisinin bu habersiz gelişi, onu hiç şaşırtmaz ve mutlu eder. Anlatıcı, sevgiyle eline alıp salondaki sehpanın üstüne koyduğu bu ufak sevgiliye yaşadığı bu günden bahseder ve bu durumla mizahi boyut daha da yükselir. Sevgilisinin onu içinde bulunduğu üzüntüden kurtarmak için köşedeki koltuğun altından bir motor çıkartarak Bodrum'a götürmesiyle anlatıcı da bir parmak kadına dönüşür. Bodrum'a yapılan bu ziyaret aslında eski yaşanmışlıklara bir yolculuktur. Öykünün sonunda anlatıcı Bodrum'da geçirdikleri günlerden söz eder, o sırada parmak boyutundaki sevgili yeniden ortaya çıkar, anlatıcı artık kendisini iyi hisseder: Yahu, mutluluk ne

kolay, ne güzel şey! (Eray, 1990: 31). Başka bir deyişle, bu öykülerde anlatıcı terk edilmişlik duygusunu fantastiğin gücünden yararlanarak unutmaya çalışır ve kendini avutur. Olayların öznesi olarak kendi lehine sonuçlanacak maceralara girer.

*Rüya Sokağı* adlı öyküde anlatıcı kadının ayrıldığı sevgilisine kavuşmak için başvurduğu medyumda yaşadıkları da Aziz Nesin'in belirttiği saçmanın içine sindirilmiş mantık anlayışını örnekler niteliktedir. Anlatıcı kadının diğer öykülerde olduğu gibi kendi yarattığı bu saçma düzeni, çaresizliğine çare olacak şekilde kullanmasında fantastiğin sınırsız ancak oldukça elverişli olmasının etkisi büyüktür. Anlatıcı kadının sevgilisini bulmak için gittiği medyumda fantastiğe geçiş medyumun ağzından eski sevgilinin konuşmasıyla başlar:

Birden salonun için çınçın bir kahkaha ile çınladı. Şaşırmıştım. Senin gülüşündü bu! Çılgın bir Sökeli kahkahası. (..)  
«Huy! huy! huy!» diye neşeli bir çakal gibi bağıryordun.  
İşte bu oydu.  
Sökeli kahkahası.  
Hayretle medyuma baktım.  
Gülen oydu.  
«Bu...onun gülüşüdür,» dedim şaşkınlıkla (Eray, 1990: 33).

Kadın, “Medyumun dudaklarının arasından çıkan ses, senin sesindi. İnanılmaz bir şeydi bu!” diyerek şaşırdığı durumu her ne kadar o an için kanıksasa da karşısında onunla konuşan sevgilinin hayali olduğunun farkındadır (Eray,1990:33). Bu yüzden onun ağzından nerde olduğuyla ilgili “«Sana nasıl ulaşabilirim? Bana yardım et... Ne yapmalıyım, nasıl bulabilirim seni?»” diye çaresizlikle sordum. Sanki havada parçalanmış bir uçağın içinde, karakutuyu da birlikte alıp, yitip gitmiştin.” sözleriyle bilgi almaya çalışır (Eray, 1990: 34).

Kadının hem fantastik hem gerçek arasında bocalamasına sebep olan durumun okuyucuda yarattığı gülme edimini tetikleyen şey, bu bocalamada parmak sevgilinin medyumun ağzından kendi kimliğinin dışındaki kişilerin ağzından da konuşuyor olmasıdır. Bu kısımda fantastik mizahın tamamıyla hakim olduğu görülür:

«Asım, ah Asım, niçin attın kendini pencereden? Niçin kıydın canına kardeşim benim!» diye hiçkırı hiçkırı ağlamaya başlamıştı.  
Tanımadığım, hiç duymadığım bir kadının sesiydi bu. Keriman teyze olmalıydı.  
«Asım. Aşk yüzünden mi yaptın bunu? Değer miydi, ah kardeşim, değer miydi? Hep içine kapanıktın sen. Asım.»  
Medyum hiçkırıklardan boğulacak gibi oluyordu.  
Salonu, anlatamayacağım, yoğun bir hüznü kaplamıştı. Evin kızı sessizce perdenin kenarına büzülmüştü.  
Medyumun sesi değişmişti.  
«Sakin olmaya çalışın Keriman hanım,» diyordu bir erkek sesi. «Metin olun. Alın, için şunu.»  
Ses gene değişmişti. «Keriman hanım, gel yüzünü yıka. Al, kolonyalı şeker bu. İyi gelire. Çocukları bize götürün. Ağlama, gel,» diyordu bir kadın sesi bu kez.  
Annenin sesi olabilirdi bu (Eray, 1990: 34).

Medyumun ağzından, Keriman'ın ağıtlarını ve bu yas gününde ona teselli olanların seslerini duyma gülme durumunu yaratır. Bu kişilerin sevgilisi için önemini bilen kadın kurguladığı kavuşma hayaline onları da dahil eder. Ancak onlar bu sahnelemede, bu iki sevgilinin hayatlarında yarattıkları etkileyici hikâyeleriyle yer alırlar. Kadının kendi ayrılık acısını daha aza indirmek için başvurduğu medyum macerasında, kaybettiği sevgilisini hayatındaki tüm kişilerle yeniden geri çağırma ritüelini “kutsal bir ayın” e dönüştürdüğü görülür. Kadın, öyküye adını veren Rüya Sokağı'na geldiğinde tüm bu çabalarının ona fayda vermediğinin içsel hesaplaşmasını yapar:

Acı, dayanılmaz acı yüreğimi kapladı. O an, umutsuzluktan ne yapacağımı, nereye gideceğimi şaşırdım.  
He şey boştu.  
Boşuna uğraşıyordum galiba...  
Belki de bunca uğraşın sonunda elime hiçbir şey geçmeyecekti (Eray, 1990: 36).

Her ruhi bunalımın ardından, parmak sevgilinin, kadının üzüldüğünü hissetmişçesine hâlihazırda aniden çıkıvermesi Bergson'un üzerinde durduğu gerginlik-esneklik durumu açık eder. Öykü akışında beklenmedik bir biçimde yaşanan bu durumlar okuyucuda gülme etkisini açığa çıkarır. Toplumsal jest olarak kavramlaştırılan gülme eylemine sebep olan şey, olayların akışındaki mevcut ciddiyeti aniden bozuveren ve saçma davranışlara sahip olan eski sevgilidir. Burada her ne kadar saçma ve çılgınca tavrın öznesi parmak sevgiliymiş gibi görünse de aslında bu tavrı inşa eden anlatıcı kadının kendisidir. Kadının ayrılık sebebini dahi bilmediği ancak maruz aldığı ruhsal bunalımı kendi direniş yöntemi olan fantastik mizahla aşma mücadelesinin öyküleştirdiği bu metinler, aslında bir direnişin bir isyanın kadınca anlatılış biçimidir. Bu kendini ifade etme kaosunda, feminizmi de hedefe varmada kendine siper olarak kullanan anlatıcı kadın, sıradan, alışlagelmiş, eril dilin aksine saçma ve fantastiğin mizahla buluştuğu bir yol izler.

*Rüya Sokağı* öyküsünde kadın, medyum seansı sonrası sokakta sevgilisi ve medyumun ağzından hikâyesini dinlediği Asım'ı parmak adamlar olarak tekrar görür. Bu adamların hareketlerinden bahsettiği noktada fantastik dişil mizah ortaya çıkar:

Seni gördüm ya!  
Nasıl sevindim biliyor musun?  
Ne zaman daralsam, umutsuzluğa düşsem, ne zaman çaresizlik duygusu sıkıştırmaya başlasa beni, hemen bir yerden çıkıveriyorsun.  
Ne iyi insansın sen biliyor musun?  
Kuru yaprakların üstünde yürümeye başladık. Çok yavaş yürüyorum, ufacık adımlar atıyorum, siz bana yetişebilirsiniz diye...  
Ayağımın yanında çıtır çıtır yürüyorsunuz.  
Rüya sokağımın orta yerinde güzel bir bahçe duvarı gördüm.  
«Gelin buraya oturalım,» dedim.  
Duvarın üstüne oturdum, sizi yanıma çıkardım (Eray, 1990: 37).

Postmodern edebiyatın düsturu hâline gelen ve çokça tercih edilen zamansız, mekânsız, anlık geçişlerin yaşandığı anlatım şeklini ödünçleyen anlatıcı kadın, “hemen bir yerden çıkıveren” bu

sevgili ile geçmiş ve şimdi arasında büyük bir oyun oynar ve bu noktada fantastiğin imkânlarından faydalanır. Bunu yaparken de cinsiyetçi bir yaklaşımdan ziyade postfeminizmin de öngördüğü kendi içinde biricik, özel, evrensel olmayan sorunlara sahip kadın tipine vurgu yapar. Asım'ın ağzından dinlediği bu imkânsız aşkın anlatımında kalıplaşmış toplumsal cinsiyet rollerini kıramayan aşklara postfeminist bir üslup takınarak vurgu yapar:

Bir kadın meselesi benimki... Bir kadın'ı seviyorum. Hem de deli gibi..."

"Ne güzel şey bul" dedim. "O da seni seviyor mu?"

"Seviyor sevmesine de, o benden nikâh istiyor. Haklı. Duldur kendisi... Aynı dairede çalışıyoruz. Ablam, eniştem ve çevrem çok tutucudur. Dünyada razı olmazlar benim dul bir kadınla evlenmeye. Ne yapacağımı bilemiyorum. Kadın da sıkıştırıyor bir yandan; 'almazsan beni, bu işi bitmiş bil,' diyor. Şaşırdım ne yapacağımı," dedi.

"Mademki seviyorsun kadını, boşver baskıları. Evlen onunla. Yakalamışsın mutluluğu, bırakma Asım," dedim.

"Kolay mı o kadar?" dedi. Bana bakıp acı acı güldü (Eray, 1990: 37-38).

Anlatıcı kadının henüz intihar etmeden önce Rüya Sokağı'nda karşılaştığı Asım, ailesinin istekleri doğrultusunda kendi hayatını kuracak olan, kendi fikir ve duygularının ailesi karşısında hükmü olmayan tipik genç erkek profilinin ataerkil düzendeki karşılığıdır. Toplumsal cinsiyet rolü gereği Asım'ın, genç, bekâr, henüz eline kimsenin elinin değmediği bir kızla evlenmesi gerekir. Çünkü geleneksel anlayışta bu durumun aksini düşünmek isyankârlığa ve sapmışlığa yorulur. Ablası, eniştesi ve çevresi tutucu olan bu gencin dul bir kadını aşkı uğruna ailesini karşısına alarak evlenmesi mümkün değildir. Nitekim kadın ve ailesi arasındaki kalmışlık onu bu sona sürükler. Anlatıcı kadının onu evlenmeye ikna etme çabalarının "Kolay mı o kadar?" şeklinde karşılık bulması, daha doğuştan zihne kodlanmış olan kadın ve erkek profiline "aşk" gibi güçlü bir duyguya rağmen karşı gelememe durumudur (Eray, 1990:38).

Asım'ın "Çok güzel, çekici" olan sevgilisi "Vesile"nin adı, Asım'ın hayatına mal olması durumunu vurgulayan bir metaforudur. Öyle ki Asım, hayatına son vermesine vesile olan bu kadını, anlatıcı kadının sayesinde Rüya Sokağı'nda tekrar gördüğünde ardından koşar; ancak yetişemez. Sosyal hayattaki kavuşamama durumu rüyada da imkânsız olur ve Asım bu alemde bile zihne bulaşmış cinsiyet kodlarının gücünü kıramaz, "çaresizce, ne yapacağını bilemez" hâlde "«Yetişemem. Çoktan uzaklaşmıştı...»" diyerek vazgeçer (Eray,1990:38). Gerçek yaşamındaki arada kalmışlığın ruhunda yarattığı travma burada da devam eder ve "«Beni yalnız bırakmayın,»" diyerek anlatıcı kadın ve onun sevgilisinden destek bekler (Eray,1990:38). Asım'ın her iki durumda da sevgilisine kavuşamaması, onun elini kolunu, zihnini ve kalbini bağlayan zincirlerin anahtarlarının, geleneksel ataerkil aile mahkemesinin elinde bulunmasındandır.

Anlatıcı kadın, bu fantastik mizahın içindeki feminist dokunuşların sürüklediği düşünme ve sorgulama akşından okuyucuyu aniden çıkarır ve bunu kendisini de parmak boyunda yaparak başarır. Baş döndürücü yükseklikteki bahçe duvarının üstünde üçü yanyana otururken adeta bir afet

gibi olağanüstü, ürpertici, heyecanlandırıcı bir şekilde beliriveren Marilyn Monroe'nin teşrifinin anlatımında fantastik dişil mizah ortaya çıkar:

Bir an, sokağa düşen güneş, ışıklarında bir kırılma, bir oynaşma oldu. Altın sarısı, ipeksi buklerle dolu bir baş, ağaçların dallarının arasından Rüya sokağına eğildi. Yarı aralık, parlak, kıpkırmızı dudaklardan gelen şekerli bir soluk bizlere ulaştı; baygın bakan bir çift mavi göz, baştan çıkarmak istercesine bizi süzüyordu. İki ağacın gövdesinin arasından dev bir göğüs, usul usul Rüya sokağına sızdı. Belki de dünyanın en güzel bacağı; gökyüzünden aşağıya doğru, Rüya sokağına bir adım attı.

Şaşkınlıkla, dev boyutlu sarışın kadının, çevredeki çalılıarı, yaprakları ve ağaçları çatırdatarak Rüya sokağına girişini izliyorduk.

Marilyn Monroe idi bu!

«Hello!» dedi.

Bacaklarında siyah file çoraplar, ayaklarında yüksek topuklu siyah süet pabuçlar vardı. Beyaz minik bir etole sarılmıştı. Sanki içinde hiçbir şey yoktu (Eray, 1990: 39).

Öykünün başındaki medyum kadın, ortasındaki Asım'ın sevgilisi Vesile, sonundaki bu dünyaca ünlü kadın Marilyn Monroe da dahil olmak üzere üç kadın oldukça güzel bir şekilde tasvir edilir. Ancak Monroe'nin gelişindeki sıra dışılık ve fantastik durum hiçbirinde yoktur. Ankara'daki Rüya Sokağı'nda bu beklenmeyen misafirin onları "Hello!" diyerek karşılamasında oluşuveren gülme duygusu, biraz önce tasvir edilen o ihtişamlı gelişin yarattığı şaşkınlık ve durgunluğun rahatlama hâline geçişinin bir sonucudur. Marilyn Monroe gibi bir dünya yıldızının bahçe duvarındaki parmak adamların ve kadının yanına, "bacaklarını yan caddeye uzatarak" oturması ve onları "bembeyaz elini uzatarak avucuna alması" bu rahatlama durumunu daha da artırmaktadır. Özel hayatı pek bilinmeyen bu kadının kendine dair anlattıkları fantastik dişil mizahı açık etmesi yönünden önemlidir:

Marilyn elini gözlerine yaklaştırarak bize dikkatle baktı. Gözlerindeki acıyı ve simsiyah uzun kirpiklerini görebiliyordum.

«Nasılsın?» diye sordum ona.

«İyi değilim. Psikiyatristimi arıyorum. Az önce bir film setinden kaçtım,» dedi.

Üçümüz, Mariyn'in vücudunu saran beyaz mink etolün kıvrımları arasında yürüyorduk şimdi.

Ondan ulaşan parfüm kokusu bizi serseme çevirmiş, şampanya sarhoşu gibi yapmıştı.

Sordum ona:

«Dertli misin?»

«Hem de çok...»

«Aşk mı?»

«Evet.»

«Kim?»

«Başkan... John F. Kennedy.»

«Niçin acı çekiyorsun?»

«Aşkım karşılıksız. Bıktı benden...»

«Marilyn!» diye birisi seslendi.

«Yeah, I'm coming!» diye bağırdı Marilyn.

Bizi usulca duvarın üstüne koydu.

«Gene görüşeceğiz,» dedi (Eray, 1990: 40).

Anlatıcı kadın, Ankara sokaklarında film setinden kaçarak psikiyatristini yurt dışında arayan dünya yıldızı Marilyn Monroe'nin güzelliğine ve şöhretine rağmen, ruhsal bunalımda olduğuna



vurgu yapar. Bu durum, postfeminist söylemin dillendirdiği her cinsin kendi içinde çeşitlilik, farklılık taşıdığı ve bu yüzden kadın değil kadınlar olduğu zihniyetini yinelemektedir. Her kadının yaşadığı deneyimlerden ötürü özel ve tek olduğu evrensel bir kadın modelinden bahsedilemeyeceğine vurgu yapan postfeministler gibi yazar da, güzel ve şöhretli kadından beklenen rahat, mutlu ve sorunsuz yaşam şeklinin aksine kendi içinde problemleri olan bir kadın profiline dikkat çeker. Tek bir kadın tipinin mümkün olamayacağını savunan postfeministlere has bu yaklaşımla anlatıcı, kadınlık hâllerinin farklılığına değinir.

Parmak boyundaki bu üç kişinin Monroe'nin vücudunda gezinerek haz duyması ve anlatıcı kadının onunla sohbete girmesi komik durumu daha da tırmandırmaktadır. Monroe'nin, adı aşk dedikodularına karışan dönemin başkanı John F. Kennedy tarafından karşılıksız kalan aşkı aslında öykünün başından beri aynı durumu yaşayan anlatıcı kadın ve Asım'ı da içine alan bir sac ayağı motifidir. Yazar bu üç karşılıksız aşk mağdurunu aynı öyküde fantastik ve mizahi bir üslupla bir araya getirerek; postfeministlerin de savunduğu çoğulculuk ilkesinde belirttiği kimliği, cinsiyeti, ırkı her ne olursa olsun her kişinin biricik, kendine has ve özel olduğu düşüncesini yinelemek içindir. Bu aşk mağdurları sosyal, ekonomik, eğitim gibi birçok yönden birbirlerinden epeyce farklı olmaları yönüyle "aşk acısı" nı farklı düzlemde yaşamaktadırlar. Aslında ayrılık acısını kurduğu fantastik dünyada hafifletmeye çalışan anlatıcı kadın, bu acıyı öyküsünde farklı insanlara yaşatarak kendini rahatlatır. Monroe'nin parmak boyundaki üçlünün yanından ayrılma şekli de komiğin şiddetini artırır: Ayağa kalkmıştı. Yandaki evin duvar çitini uzun topuklu pabucu ile yıkarak; küçük bir villanın üstünden dikkatle atladı; Rüya sokağından çıktı, gitti (Eray, 1990: 40). Anlatıcı kadının, bu ayrılıştan sonra, kurgu dünyasına aynı dertten mustarip Monroe' i misafir ederek kendi acısını dizginlediğini itiraf edişi dikkat çekicidir:

Üçümüz de konuşamadık bir süre.  
«Ne kadınlar var, gördün mü Asım?» dedim.  
«Biliyorum,» der gibi başını salladı.  
«Hiç çıkmayalım bu Rüya sokağından. Bütün gün burada oturalım. Burası bana hem heyecan, hem garip bir huzur veriyor,» dedim sana (Eray,1990:40).

Anlatıcı kadının, kendini huzurlu hissettiği bu sokak; ona hayal ettiklerini, sosyal hayatta toplumsal cinsiyet rolü gereği yaşayamadıklarını yaşama fırsatı sunduğu için vazgeçilmez gelir. Öyle ki karanlık olup eve gitme vakti geldiğinde sevgilisi onu kendi evine getirme teklifinde bulunur. Ancak kadının verdiği cevap, toplumsal baskılardan kurtulmak için fantastik dünyaya bu denli tutunma sebebini açık eder:

«Seni benim oraya götürüyüm mi» dedin.  
Şaşırmıştım.  
«Ama oraya gelmemi hiç istememiştin,» dedim.  
Saçlarımı öptün.  
«Şimdi ufacıkım. Kimse görmez seni. Cebimde eve sokarım. İstersen muayenehaneye de götürürüm. Cebimde. Kimse farkına varmaz,» dedin.

«Sahi mi? Orada birlikte olabilecek miyiz böylece?» diye sordum.  
«Evet,» der gibi başımı salladın (Eray, 1990: 41).

Anlatıcı kadının uzun süredir ayrı kaldığı sevgilisiyle aynı evde buluşacak olması onu cinsel anlamda da arzuladığı fikrini doğurur. Her defasında parmak adam olan sevgili bu defa standart hâle dönüşmekte ve kadın parmak boyutunda kalmaktadır. Ancak bu fantastik dişil mizah kurgusunda dahi erkek, kadını cebinde kimselere göstermeyecek kadar hâlâ tehlikeli bulmakta ancak bu tehlikeyle yaşayacağı yasak durumun isteğiyle her şeyi göze almaktadır. Kadının her durumda kendini bu sevgilinin hayatında var etmeye çalışması aslında kendiyile ve bu durumu yaşayan hemcinsleriyle alay etme güdüsü taşır. Yazarın, bu denli fantastik bir kurguda dahi toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılamayan ve tipik ayrılık acısı çeken kadını farklı bir dünyada aynı hissiyatla kurgulaması bunu açık eder. Sevgilisinin, eliyle koyduğu arabanın ön koltuğunda Ankara'dan çıkarak kendi evlerine gittiklerindeki heyecanı dile getiren kadının sözleri bu fantastik dişil mizah kurgusunun bilinçli ve bir psikolojik rahatlama seansı olduğunu ortaya koyar:

...Küçük parmak kız, o gün arabanın ön koltuğunda çok mutlu oldu. Sevinç içindeydi. Bir daha hiç büyümek istemedi. Öyküsünün sonunu yazamadı. Kendi dünyasında kocaman olmak içinden gelmedi. Senin yanında, parmak kız olarak yaşamanın düşlerini kurdu.  
Ve öyküyü şöyle bitirdi:  
... Ankara'dan çıkmıştık. Bozkırda hızla ilerliyordu araba (Eray, 1990: 42).

Kendi dünyasında kocaman olmaktan korkan ve parmak kız olarak sevgilisinin yanında yaşamayı düşlediğini belirten anlatıcı kadın aslında bu tutumuyla varlığını erkek merkezli bir hayata indirgeyen kadınlara dikkat çeker. Parmak kız metaforuyla da evin içinde erkeğin ve kadının konumuna vurgu yaparak bu gerçeği fantastik dişil mizahın penceresinden aktarmış olur. Öykünün sonunda Monroe güneş misali ufuktan batarak kaybolur ve bu durum oldukça gösterişli bir biçimde anlatılır:

Batıda, yuvarlak tepelerin ardında, Marilyn Monroe yavaş yavaş batıyordu. Çevresini tatlı bir pembelik sarmıştı. İlk altın buklemi saçları ve dünyaya baygın bakan gözleri yok oldu. Yanlamasına uzanmıştı, dağların ve tepelerin üstüne....  
Yuvarlak kalçası, göğsünün teki, omuzu, en sonra da dizi ve kusursuz sol bacağı tepelerin ardında kaybolup gitti (Eray, 1990: 42).

Yazarın, öykünün sonunu Monroe ile bitirişindeki asıl sebep, aynı dertten mustarip bu dünya yıldızının da anlatıcı kadın gibi aynı sonu yaşamış olmasına dikkat çekmek içindir. Öykünün tümünde hakim olan anlatıcının, adeta karşısına sevgilisini oturtmuş da ona bu öyküyü baştan itibaren okuyormuş izlenimini uyandırdığı dikkati çeker. Bu tercih aslında fantastik dünyanın kurgu amacını açık eder. Anlatıcı kadın, gerçek yaşamın dışında olası bir fantastik dünyada yarım kalmış hikâyelerinin nasıl devam edeceğini anlatır.

Hayatının bir parçası hâline getirdiği bu küçük sevgiliyi *Unutmaya Başlatma Düğmesi* adlı öyküsünde de yeniden fantastik dünya içinde kurgulayan anlatıcı, onu o kadar benimsemiştir ki

artık onu sütyeninin içinde taşır. Bu durumun sevgilisi için bazı riskli durumlar yaşatacağının farkında olan anlatıcı bazı önlemler alır ve mizahı başlatan ilk deylem ortaya çıkar:

«Gözlerini kapat! Kolumun altına ter ilacı sıkacağım!» dedim.  
Gözlerini kapatıp sütyeninin içine iyice saklandım.  
Pinky deodoranttan kollarımın altına sıktım.  
Boynuma ve göğüslerimin üstüne koca bir ponponla ten rengi pudra sürdüm. Genzine kaçtı senin. Hapşırılmaya başladın.  
Bir yandan ceketimi giyiyordum, bir yandan da konuşuyordum seninle:  
«Orada rahatsin, değil mi?»  
«Evet, rahatım, parfümün kokusu sarhoş etti beni...»  
«Çok iyi! O amaçla sürüyorum onu!»

Sevgilisini göğsünde arkadaşına kahve içmeye götüren anlatıcı, eski sevgilisi olarak yakındığı bu adamdan bahseder ve arkadaşı ona öneri mahiyetinde “«Unutmayı Başlatma Düğmesi’ne bas artık!»” der (Eray, 1990: 44). Ancak bu öneri göğsündeki sevgiliyi oldukça rahatsız eder. Bu durumun öfkesi daha geçmeden anlatıcının arkadaşının evine kadının on yedi yıl önceki hâli ve yanında o zamanki sevgilisi gelir. Tüm bu fanatistik ve mizahi duruma küçük sevgilinin kıskançlık krizi eklenince fantastik dişil mizah üst boyuta taşınır:

«O adamın sevmiştin?»  
«Ne bileyim ben. Aradan ne kadar zaman geçmiş. Yüzünü bile unutmuşum.»  
«Eskiden çok yumuşakmışsın sen.»  
«Şimdi katı mıyım?»  
«Ama o eski halin; o adama ne denli yumuşak... Gözlerinin içine bakıyorsun.»  
«Senin de gözlerinin içine bakarım. Ne demek yani?»  
«Hayır, öyle demek istemedim. Ama o değersiz adama bile nasıl değer veriyormuşsun.»  
«Sevdiğim için değer veriyordum. Kıskandın mı?»  
«Hayır, kızdım.»  
«Ben de kendime kızdım. Görmedin mi, dayanamadım onların öyle karşımda oturmalarına.»  
(Eray, 1990: 48)

Küçük sevgilinin bu kıskançlığı anlatıcı kadının hoşuna gider. Eski hâlini farklı ancak güzel bulan anlatıcı kadın o zamanki sevgilisini aslında hiç beğenmez. Beraber Rüya Sokağı’na sarpan eski ve yeni çiftler arasında bir kavga çıkmasıyla her koşulda ve zamanda sahiplenme ihtiyacı hisseden kadınlara farklı bir pencereden bakma fırsatı veren anlatıcı mizahı kullanarak bu durumu alaya alır. Öyle ki küçük sevgili anlatıcının koynundan çıkıp geçmişteki eski sevgilisini o zamanki adamdan korumaya çalışır:

Normal boyutunu bulmuşsun.  
Kapı gibiydin yanımda.  
Onyediy yıl önceki ben ve sevgilisi şaşkınlıkla sana bakıyorlardı. Sinirden burnundan soluyordun.  
Döndün erkeğe:  
«Kardeşim ne diye kapris yapıp bu kızı üzüp duruyorsun!» diye bağırdın.  
Adam ağzını açtı. Bişeler söyledi. Duymadık.  
Çaktın bir tane suratına! Burnu kanamaya başladı. Korkmuştum. Onyediy yıl önceki halim araya girmeye çalıştı. Sen onu elinle bir kenara ittin.  
Döndün adama:  
«Alacak mısın sen bu kızı? Niyetin ciddi mi?» diye sordun.

Adam,  
«Sana ne be adam! Sen kimsin? Kim oluyorsun? Bize ne karışıyorsun?» diye bağırılmaz mı? (..) «Bana ne olur mu? Ben bu kadının son sevdiği insanım! Onun dünyasının insanıyım, tamam mı? Korurum ben onu!»  
Öteki de şöyle bağırıyordu:  
«Ben de bu kadının geçmişiyim. Dayılanma kıskanç herif! Sen bu kadını benden daha mutsuz etmişsin besbelli...  
Hadi oradan... (Eray, 1990: 48)

İki aşğın bir kadın için kavgaya tutuşmasının oluşturduğu bu fantastik dişil mizah oyununu izleme zevkini süren anlatıcı, küçük sevgilisinin polis gelince yeniden göğsüne kaçmasıyla bu dünyadan ayrılır ve onunla Rüya Sokağı'ndan çıkarak Kos'a gider. Öyküde fantastiğin zaman ve makandan muaf durumunu kullanan anlatıcı, sevgilisine de bu durumu yaşatır. Ancak kadın bu durumu duygularıyla bir düellonun hakemi değil de seyircisi olarak yapar.

Fantastik anlatım yoluyla sevgilisini farklı dünyalarda yaratan anlatıcı, onu *Adamkaçtı*, *Pazartesi Gecesi Düşü* ve *Anıları Paylaşmak* adlı öykülerinde de küçük ve ansızın yanında beliriveren bir adam olarak kurgular. Sevgili, bazen kahve fincanından telve olarak çıkar ve onunla geçmişe dair seyahatler, hesaplaşmalar yapar. Tüm bu öykülerin bir soyut yaratımla olduğu düşünüldüğünde anlatıcı canlı, nefes alabilen ve her an gerçek yaşamda yanında gizlemeden taşıyabileceği bir adam yaratmaya karar verdiğinde Rüya Sokağı'na giderek zincirleme öykülerin başlayacağı bir macera başlar.

*Hücre Mühendisi* adlı öyküsünde anlatıcı kadın, üç buçuk yıldır beraber olduğu sevgilisinden ayrılmanın acısını dindirmek için geceleyin sokaklarda yürüyerek ve sevgilisini eski anılarla beraber yad ederek düşünmeye koyulur. Bu sırada kendisine doğru bir adamın yaklaştığını gören kadın onunla sohbete koyulur ve “yitirdiği birini boşuboşuna arayıp durduğunu” söyler (Eray, 1990: 110). Kadının geri gelmesini arzuladığı sevgilisine onu kavuşturmak için ceketinin cebinden “Nizami Öney, Hücre Mühendisi, Neomikrobioloji Uzmanı” bilgilerinin yazılı olduğu kartını uzatan adam, kadından sevgilisine ait “bir tel saç... bir tırnak parçası, bir tek kirpik” varsa ister. Evdeki saç fırçasında saç telleri olacağını söyleyen kadın doktorla beraber eve gelir ve doktor bir odaya geçerek kadının sevgilisini yeniden yaratır. Ancak bu yaratımda bir şeyler eksiktir. “Huyu, suyu, fiziği, konuşması, saçı, başı, kaş, gözü her şeyi aynı” olan adamın “belleği bomboş, anı yok, geçmişi yok” tu. Doktorun deyişiyle “Şu kapıdan çıkar çıkmaz yaşama başlayacak... Onu bir saç telinden yeni baştan oluşturdum. Ama ruhu, kafasının içi, düşleri bambaşka, ya da henüz yok.”tur (Eray, 1990:113). Öyle ki bu adam yeni doğmuş bir çocuk gibi “Dokunulmamış, tertemiz. Her şeye açık. Zekâsı çok gelişmiş.” bir adamdır. Bu yüzden kadın, onu “usul usul eğitecek” tir (Eray, 1990: 110). Öykünün fantastik dişil mizahla buluşma noktası ise yeni sevgilinin kadın tarafından adeta bir çocuk gibi eğitildiğini “«Senin adın Ali,»” dedim. Tekrarladı: «Benim adım Ali.» «Peki Ali, sen şimdi otur şuraya, şu resim albümlerine bir gözat. Ben hemen geliyorum.» sözleri açık eder (Eray, 1990:114). Kadın kendini öğrenmesinde erkeğe adeta anne gibi davranır. Kadın “yitirmiş olduğu

özgürlük duygusunu yeniden bulmuş gibi” hissettiği bu yeni Ali’yi bir teselli ödülü gibi görür ve onun için bu yeni Ali’cik” ifadesini kullanarak yaptığı küçültme ile bir durum komiği oluşturur. Kadının asıl sevgilisinin ortaya çıkış şekli ve tavırları ise fantastik dişil mizahı açık eden cinstendir:

Birden içi daraldı. Göğsümde bir şey oynadı. Sutyenim patlayacak gibi oldu. Elimi göğsüme bastırdım. Oradaydın! Elimin altındaydın. Sutyenimin içinde... Sen gelmiştin! Gerçek olan sen! Ali’ye fark ettirmeden ceketimin iki düğmesini açtım.  
Kara gözlerin, aralıktan, öfke ve kıskançlıkla bakıyordu bana (Eray, 1990: 116).

Kadın, yeniden bulduğu Ali’ye rağmen eski sevgilisini hâlâ kalbinde ve zihninde taşır. Bunun bir sonucu olarak onu da yaratmak eyleminde bulunur. Ancak o alenen değil adeta iki göğüs arasında sıkışmış bir şekilde kadının bedeninde var olur. Yeni Ali’yi görüp fantastik bir şekilde göğsünden avucunun içine zıpladığı kadına “«Kim o? O yanındaki kim! Nereden çıktı o adam?»” diyerek sinirlenip bağırır. Bir zamanlar sevdiği bu kadına karşı aynı hisleri devam ettirmesiyle durum komiğinin ölçüsünü artırır (Eray, 1990: 116). Âdeta bir guguklu saatkuşu gibi vakti geldiğinde ötüp yerine dönen bu sevgiliyi kadın kabullenir. Zor durumda kalmamak için onu sutyeninin içine koyar. İzmir’e iki Ali ile beraber giden kadın iki çocukla yolculuk yapmış gibi bunalır.: “«Gece ikiniz de uyutmadınız beni. Ali, geçtiğimiz yollarla ilgili sorular soruyor, sen ceketin arasından kızıp homur sanıyordun.»”. İzmir’e indiklerinde iki ayrı odada kalırlar ancak kadın, yeni Ali’ye yaptığı nasihatlerle durum komiğini daha da artırır. Kadının, aslıyla taklidi arasında bocalama yaşadığı bu Aliler arasında karar vermesinde eski Ali’nin yaşattığı kıskançlık krizleri belirleyici olur.

Kadın eski sevgilisinin yeni versiyonuyla en çok anı biriktirdikleri İzmir’e gider. Ancak yolculuk esnasında kadın asıl sevgilisini buluverir. Onu yeni sevgilisinden kıskanan adam kadınla yan odada kalır. Otelde ayrı odada kalan yeni sevgili Ali Bey ve eski sevgili aynı kadınla İzmir sokaklarında beraber yürürler. Ancak kadın bu durumdan rahatsız olur ve hücre mühendisini arayıp acilen İzmir’e gelmesini rica eder. Mühendis kadının saç tellerinden birkaç tane alıp onu yeniden yaratır. Anlatıcı kadın, yeni sevgili ile kopyasını buluşturur ve kadın asıl sevdiği adamla baş başa kalır. Ancak minyatür boydaki asıl sevgili de bir süre sonra kaybolur ve kadın yine yalnız kalır. Anlatıcı, göğsündeki belleği yerinde ve aşklarına dair her şeyi hatırlayan küçük sevgilisinin karşısına, belleği boş ancak görüntü olarak aynı olan bu adamı çıkartarak bir rekabet yaratır. Bu rekabetin sonunda belleksiz ancak normal görünümdeki sevgiliyi kendi belleksiz hâline teslim eder. Anlatıcı, Nazlı ve Ali dediği bu çift için de mutlu olup olamayacakları konusunda endişe duyar.

Öyküdeki yaratımın bir erkek bir hücre mühendisinin elinden olması aslında hayatın tüm alanlarındaki erkek hâkimiyetini eleştirmek için yapılmış bir tercihtir. Kadının gelgitler yaşayarak ruh hâlini değiştiren ve yoran bir erkeğin acısını yok etmek için bu defa bir başka erkeğin devreye girmesi hakim ataerkil sistemin biçtiği toplumsal cinsiyet rollerinin bir sonucudur. Eğitim, ekonomi, siyaset gibi akıl ve bilimin dayandığı alanları erkeğin temsil etmesi kadını bu alanları

tüketen, kullanan, sömüren edilgen konuma yerleştirir. Ancak rüya, fal, medyum gibi yöntemlere başvuracak acizlikteki kadın hücre mühendisi Nizami Öney sayesinde aradığı sevgiliye ete kemiğe bürünmüş bir şekilde buluşur. Kadının ısrarla hayatında var etmeye kendini mecbur kıldığı erkek profiliyle, aslında erkeksiz kadının normal standartlarda kalben, fikren ve ekonomik anlamda yaşayamayacağı algısına bir eleştiri vardır. Nitekim kadın yeni sevgiliye “«Sizin öteki eşinizi taniyordum. Yani ikizinizi. Çok sevdiğim birisiydi. Onunla yaşamın bir bölümünü geçirdim. O artık yok. Ama siz varsınız şimdi. Bana yardım edecek misiniz?»” derken bu vazgeçilmez erkek tutkusuna ayak basar. Devam niteliğindeki *Mutluluk Kliniği* adlı öyküde anlatıcı ile Nizami Öney “Yardım Merkezi” adı altında sevdiğini kaybedenlerin bulacakları bir klinik kurmaya karar verirler. Günlük gazeteye verilen ilan oldukça komik ve fantastik bir metindir:

«Gidenler geri geliyor!»

Sevgili kadınlar. Eğer sevdiğiniz erkek kaçtıysa, sizi terketiyse üzülmeyin. Artık bunun çaresi var. Kaçak, en geç iki saat içinde elinize teslim edilir. Koynunuza girer. Aksi takdirde alınan ücreti geri veriyoruz.

Ayrıntılı bilgi ve başvuru için telefonumuz aşağıdadır.» (Eray, 1990: 122)

Özellikle kadınlara sunulan bu hizmette erkeklerin kıl, saç teli, tırnak, kirpik gibi parçalarına ihtiyaç vardır. Anlatıcı kadın ise başvuruları alıp klinikteki düzeni sağlar. Kliniğe gelen başvuru kartlarından biri kadınların erkeklerin geri dönmesi için verdiği bu mücadelenin asıl sebebini açıklar:

Avukat Hamza Kurt. Beş ay önce sevgilisi ile Adana’ya kaçmış. Bulunduğu yer belli değil. Karayağız, bıyıklı, boyu bir yetmişdokuz. Sigara içer, akşamcıdır. Kırkyedi yaşında. İçince efkârlanır, sol bacağına romatizma var. Fazla içince gastrit şikâyetleri de oluyor. Erkekliği kuvvetli. Sırtında, sol kürekte beni var. Anasız büyümüş (Eray, 1990:123).

Kendisini başka bir kadın için terk eden adamı tüm sağlık problemleri ve ihanetine karşın geri isteyen kadın, fantastik ve mizahi bir üslupla anlatılır. Ancak anlatıcı, erkekliği kuvvetli olan bu adamın belleğinin yitmiş olduğu konusunda kadını uyarır. Kadın, “«Olsun, çalışmasın! Ben bakarım ona. Erkeğim benim... Canım... her şeyi unuttuysa o sarışın şıfıntıyı da unutmuştur. Daha iyi...»” diyerek tüm fedakarlıklara hazırlıklı olarak ondan kaçan bu adama kavuşmayı arzular (Eray, 1990:124). Klinikte “Bypass” adı altında Nizami Öney tarafından gizlice yapılan bu uygulamaya kasap karısı, hacı adayı eşi, fabrikatör karısı, manifaturacı karısı, çoban karısı, futbolcu sevgilisi, yüksek mimar sevgilisi gibi birçok farklı statüden kadınlar başvurur. Birçok başvuruda erkeğin cinsel yaşam kalitesine de değinen kadınlar onların eksiklerini söyledikten sonra kendilerini cezbeden yönlerini de söylemekten kaçınmazlar. Huzuru; kaçıp tekrar geri gelen erkeklerde bulacaklarına inanan kadınlar bu erkeklerin ortak yaşanmışlıkları hatırlamamasından rahatsızlık duyar ve bu yüzden onları iade etmek ister. *Erkek İade Reyonu* adlı öykü, bu yeniden yaratımlardan memnun kalmayan kadınların erkekleri geri iade etmesi üzerine kuruludur. Bu fantastik doğum ve fantastik iadede kadınların duruma yaklaşımları fantastik dişil mizahı ortaya koyar:

«Necati'yi iade etmek istiyorum.» dedi. «İade kabul ediyor musunuz?»  
«Evet... İade kabul ediyoruz. Ama bir şartla; alınan ücret geri verilmiyor, biliyorsunuz,» dedim.  
Kadın bir an kararsız kaldı, sonra,  
«evet, geri vereceğim onu. Uyuşamadık. Hiçbir şey umduğum gibi olmadı,» dedi.,  
Sesini iyice alçalttı:  
«defolu gibi... Mutsuzum, o da mutsuz. Eski birlikteliğimizi kutramadık. O eskiden çok sert bir erkekti; şimdi tam tersi. Eskiden hiç yüzvermezdi bana; sevgisinden hiçbir zaman emin olamamıştım. Şimdi ise çok üstüme düşüyor. Ben eskisine alışmışım. Bunaldım. O da mutsuz. Dediğim gibi, başka işler de iyi gitmiyor... Akşam oturduk, birlikte karar verdik ve işte buraya geldik,» dedi (Eray: 1990:122).

Sert ve kendisini değersiz hissettiren erkeği özleyen kadın, şu anda cinsel hayat dahi yaşayamadığı ancak onun üzerine düşen bu adamı iade etmek ister. Bu durum kodlanmış erkek profilinin kadın için yıkılması zor bir duvar olduğunu açık eder. İade edilen erkeklerin oturduğu bekleme odasına alınan Necati Bey'in orada diğer bekleyen erkeklerle girdiği muhabbet fantastik dişil mizahın izlerini taşır:

«Efendim, ben Recep Kiraz. Şu delikanlı Hidayet İmre. Şuradaki iki arkadaşımız dün geldiler; Müntekim Bey ve Avni Gürbüz. Tümgeneral Memduh Bey ve Veysel İbar... Köşedeki arkadaş Cezmi... (..)»

Sucu Ayetullah Efendi acı acı güldü:

«Evlad, burada hepimiz geri verilenleriz. Ama ne zararı var. Kadın denen varlık ne canavarmış meğer. Ben kurtulduğuma memnunum,» dedi.

Veysel İbar:

«Tek gözüm âmâ diye mesele etti benimki bunu. Yok eskiden sevişirken bir gözüm açık ona bakarmışım; yok bilmemne anında kör gözümden bir damla yaş akarmış... Yok efendim eskiden koyunları, sürüleri Amerikalı sığır çobanı gibi güdermişim... Yok iyi kaval çalarmışım... Bir sürü saçmalık. Koyun sürüsüne ilgi duymadım, ne yaşpayım? Evde oturuyorum diye kafama kaktı. Burnumdan getirdi. Arkadaşlar, kendi isteğimle geldim buraya,» dedi.

Hidayet Emre:

«Benim karımla birlikte geçirdiğim üç ay tam bir felâket oldu. Anımsamak bile istemiyorum,» dedi. «Niçin eskisi gibi politikayla ilgilenmiyorum, niye hırsım yok, niçin para kazanamıyorum, niçin araba kullanamıyorum, neden apartman yöneticiliği yapmıyorum... Her gün bunları dinledim. Zor kaçtım, geldim buraya,» diye sözünü tamamladı.

Avni Gürbüz:

«Kadın mı bir daha tövbe!» dedi. «İlkin sevgisi ile boğdu beni. Sonra bitmek tükenmek bilmeyen istekler... Feministmiş, yok bilmem ne. Ben her gece bulaşık yıkıyorum. Önümde önlük. Yatak yaşamında da uyuşamadık. Burnumdan geldi. Bir de utanmadan getirip beni geri verdi,» dedi (Eray, 1990:134-135).

Müntekim Bey, sucu Ayetullah Efendi, Tümgeneral Memduh Bey'in de iade edilme gerekçelerinin konuşulduğu bu sohbette kadınların beklentilerinin tek taraflı, ekonomik ve cinsel odaklı olduğu görülür. Tüm bu diyaloglarda odak noktalarının mizahi tavırla verilmesi, fantastik dünyada dahi aynı algının devam etmesine karşı alaycı bir tutumdur. Ancak buradaki maksat durumun değişmesi ya da artık daha adaletli bir düzene taşınmasıdır. Öykü, iade için gelen Hacer Hanım'a eli boş dönmemesi için "iyi huylu, olgun bir bay" olarak görülen Recep Kiraz'ın verilmesiyle son bulur (Eray, 1990:136). Kadınların memnuniyetsiz tavırlarının yanı sıra bu direnme içgüdüleri yalnız ve güçlü olarak hayatlarını idame ettiremeyeceklerine yönelik var olan algının bir sonucudur.

*Kıl Arşivi* adlı devam niteliğindeki öyküde de kliniğin ortağı olan anlatıcı kadının saç telinden yarattığı eski sevgilisi Ali ile olan geçimsizliği anlatılır. Anlatıcının eve geldiğinde feminist bir üslupla “«Ali, bütün gün ne yaptın? Ev toplanmamış. Hani benim kahvem? Köpeği gezdirdin mi? Bak, bulaşıklar duruyor. Akşama ne yiyeceğiz? Kuzum, sen ne yaptım tüm gün?»” diyerek olması gerekenleri vaktinde yerine getirmeyen sevgilisine olan tavrı bu zihniyetteki kadınlara bir eleştiridir (Eray, 1990:146). Ali'nin tavırlarına öfkelenen kadın onu elindeki kıl arşiviyle tehdit eder:

«Dinle! Burada seninle olduğuma şükret be adam! Şu elimin altındaki Kıl Arşivinde kimlerin kılı var, haberin var mı senin? Başbakanın, Anthony Delon'un, Julia İglesias'ın, Matador El Cordiness'in, Harrison Ford'un, Kaddafi'nin, Rajiv Gandhi'nin, Prens Charles'ın uşağının, futbolcu İrfan'ın, Platini'nin, daha ne bileyim ben, bir sürü adamın kılı var. Kimselerde olmayan; zengin, eşsiz bir kıl arşivi bu!» (Eray, 1990: 147)

Anlatıcı kadının elindekini yine başka bir erkekle değiştirme tehdidinin ardından odadaki fotoğrafta yer alan aile büyükleri odada çalan müziğe dayanamayıp salonun ortasında dans etmeye başlar. Böylece fantastiğin içindeki fantastik durum, Marilyn'in de dansa katılmasıyla daha da artar. Tüm kitap boyunca ayrılık acısını gündelik hayatının içine fantastik bir dünya enjekte ederek yok etmeye çalışan anlatıcının her şartta sevgilisini de minyatür olarak var etme çabası görülür. Falcıda, medyumda, sokakta, evde rastlanılan bu küçük sevgili bir esaretin değil bir özgürlüğün simgesidir. Fantastik yolla kadının istediği anda hayatına giriveren bu adam ortaya çıkış ve gerçekmiş gibi davranışlarda bulunmasıyla gülmeye neden olur. Bir direnme veya bir savunma aracı olarak kullanılan mizah kadınlara farklı bir pencereden bakmayı eğlenceli bir şekilde tattırmaya çalışır.

#### **2.2.2.2. Fantazilerdeki Kadın ve Erkek Yaratımı**

Eray, toplumda, kadın ve erkeğin hayatlarını birleştirerek çoğalmasını temel alan evlilik kurumunun aslında kadın ve erkek için bir baskı olduğunu ve bu baskının bazen bireyleri yok ederek salt evlilik eylemine indirgediğini öykülerinde anlatır. Kadın ve erkek bu durumda öyle mağdur olur ki salt kadın ve erkek olduğu için herhangi birini evlenmeye yeterli görür. Tüm bunların asıl hayal kırıklığı ise sonunda mevcut ilişkiden başka veya yasak bir yeni ilişkiye sıçramak olur.

*Kız Öpme Kuyruğu* adlı öyküde sabah gazetede ki “Kız Öpmek için Eleman Aranıyor” ilanını okuyan delikanlının yaşadığı heyecan ve onun gibi bu meçhul kızı öpmek için erkenden kuyruğa giren tüm delikanlıların trajikomik durumu anlatılır. İlan metni yalnızca erkeğin özelliklerini sıralayarak öpülecek kızı sürpriz yapar. Metindeki detaylar komiklik durumunu artırır:



### *KIZ ÖPMEK İÇİN ELEMEN ARANIYOR*

Ciddi bir müesseseye uygulanacak önemli bir iş için, kız öpecek mazbut, otuz yaşından gün almamış, tercihen askerliğini yapmış, iyi hâl kağıdı olan, tam teşekküllü devlet hastanesinden sağlık raporu getirebilecek, bekar delikanlı araniyor.

Başvuracak adaylarda badem bıyık, iş tecrübesi, en az iki yıl bilfiil çalışmış olması, yumurta topuk pabuç arkası tokalı astar yelekli olanlar öncelikle tercih edilecektir.

Adayların bizzat başvurmaları rica olunur (Eray, 1982: 70).

İlandaki eleman kuyruğuna giren delikanlı, toplum polisi, pavyon garsonu, başçavuş, şoför, bar fedaisi, bakıcı, bahçıvan, Eğitim Enstitülü iki genç gibi toplumun farklı kesimlerinden oluşur. Bu adamlar için kızı öpecek olmanın nedeni değil kızı öpmek önemlidir. Yavaş ilerleyen bu kuyrukta sonunda bir görevli çıkar ve “«Tamam! hadi bakalım dağılın dağılın! Aranılan adam bulundu. Büro kapandı, tamam. Hevesinizi alamadınızsa, gidin duvarı öpün, ulan!»” der (Eray, 1982:77). Duruma tepki gösterip işin içinde torpil dahi olabileceğini söyleyen bu adamlar geri dönerler. Kadının rengi, dili, ırkının önemini kaybettiği ve akıl tutulmasının yaşandığı bu mizahi durumda Eray, salt kadın için tipleştirilmeyi kabul eden erkek anlayışını eğlenceli bir dille göz önüne serer. Gerçek hayatta karşılığı olmayan bu durumun bir gazete ilanında yer alıyor olması onu fantastikten alıkoysa da olayın kendisi fantastik ve mizahi bir zemin üzerine kuruludur.

Öykülerinde, erkekler için kimlik bilgileri bir yana artık insandıışı oluşunun da önemini yitirdiğine değinen Eray, *Karakolda Bir Gece Ay, Yıldızlar ve Gökyüzü* adlı öyküsünde bu durumu bir balıkçı ve deniz kızı üzerinden anlatır. Karakolda geçen olayda deniz kızına tecavüz eden balıkçı suçlu olarak deniz kızı ise şikayetçi olarak oradadır. Anlatıcı tarafından deniz kızının tecavüz sonrası hâli şu şekilde anlatılır:

Denizkızı bitkindi, iç çekiyor, hıçkırıyor, yanına koydukları çayı içmeye çalışıyordu. Yaşı, on altıya var, ya yoktu. Öyle güzel bir kızdı ki... Belden aşağısı perişandı. O güzelim, ıslıl ıslıl yanar döner pullu balık kuyruğu yolunmuştu, pullar yer yer dökülmüştü. Pulların altın beyaz baliketi görünüyordu. Traňa balığının eti gibi bembeyazdı bu et. Mor renkli bir balık kanı orasından burasından ince ince sızıyordu. Kızın tam göbeğinin altında bir yerde azıcık kılçık da meydana çıkmıştı. Orada derince bir yara vardı. Delik gibi bir şey açılmıştı oracıkta da, az bir şey kanamıştı. Görünen balık kılçığı, belkemiği giib güçlü ve beyazdı (Eray, 1985: 48-49).

Deniz kızının bekâretini kaybettiği bu olay sonrası böylesi durumlara alışık olmanın verdiği rahatlıkla bekçi “«Anlayamadım ki kardeşim, kız niye karşı koymuş?... Şimdi çevrede neler oluyor... Biz her gece neler neler görüyoruz... Ben bu işi anlayamadım,»” der (Eray, 1985: 48). Bu olaya yalnızca bir dolmuş şoförü şahit olur ve yaptığı görgü şahitliğinde ilkel duygularına yenilmiş olan ancak bunun deniz kızı için ne anlama geldiğini bilmeyen bir delikanlıyı haklı göstermeye çalışan samimi ancak gülmeye vesile olan şu ifadeleri kullanır:

«Farları yaktydım da gidiyordum. Kızın kuyruğunun pulları birden parıl parıl parladı. Gözümü aldı. Hafif fren yaptım. Bir de baktım, kız çırpınıyor, bağıyor. Bu delikanlı da kızın üstünde... Heh, heh, heh... Anlarsınız ya... Durdurdum arabayı. Ulan, ne oluyor orada! diye bir bağırdım. Ses soluk kesildi. Delikanlı toparlandı. Kız daha çok ağlamaya başladı. Yani öyle bir ağlıyordu ki, içim şöyle bir cızladı...» (Eray, 1985: 49)

Dolmuş şoförünün gülerek anlattığı bu olayı deniz kızı ifade verdiği komiser utanarak anlatır. Komiser ile aralarındaki diyalog bu üzücü olayı mizahın gücüyle bambaşka bir boyuta taşır.

—Adınız?

Denizkızı cevap verdi:

—Hülya.

—Soyadınız?

—Deniz.

—Baba adı?

—Poseidon.

—Ana adı?

—Deniz anası. Medusa.

—Doğum tarihi?

—1961.

—Adres?

—Sahilyolu, kumsaldan düz gidince denizin dibinde, oralar...

—Evlî-bekâr?

Denizkızı,

—Evlî değilim, dedi. Gözleri gene doldu.

Yazıcı şakır şakır zabıt tutmuştu. Komiser denizkızına, «Olayı kısaca anlatın...» dedi.

Denizkızı uysal, acılı bir sesle anlattı:

—Yakamozlarla birlikte su yüzüne çıkmış, çevreye bakıyordum. Birden anladım ki ağa takılmışım. Sandala çekti beni.

Gerisini anlatamadı. Ağlamaya başladı.

Komiser:

—Peki, bir zorlama oldu mu? diye sordu.

Denizkızı, yavaş bir sesle:

—Oldu, dedi.

Yazıcı tüm bunları yazıyordu.

Komiser:

—Şikâyetçi misiniz? diye sordu.

Denizkızı,

—Evet, dedi (Eray, 1985: 50).

Deniz kızının bu ifadesinin ardından dinlenen kara yağız delikanlının “—Evet, suçluyum. Saçlarına, pullarına kapıldım. Başım döndü. Benim olsun istedim, suçluyum.” demesi cinayet sonrası pek de pişman olmayan bir katilin sözleri gibidir (Eray, 1985:50). Ancak bu durumun mantığını toplumun genel bakışını simgeleyen komiserin tavrı açık eder. Komiser mahkemelerde sürünmeye gerek yok mantığıyla bu çiftleri barıştırır. “—Yeni pullu kuyruk alacağım ona,” diye bekçiye söyleyen delikanlı deniz kızıyla kolkola karakoldan çıkar (Eray, 1985:51). Öyküde, erkeğin maddî ve idare gücünü elinde bulunduran bu sisteme toplumun idare kurumlarının da onay vermesi durumuna dikkat çekilir. Ancak fantastik boyutta da genel geçer kabullerin hâkimiyetini sürdürdüğü dikkatlerden kaçmaz. Benzer durum *Kırmızı Bir Mercan* adlı öyküde de görülür. Karısı Hatime, baldızı Meryem ve kayınbiraderi Ulvi’yle bir balık masasında oturan Ziver’in masaya gelen balığı deniz kızı görüp onu alarak oradan uzaklaşması anlatılır. Balığı gören Ziver’in “Aman tanrım! Bu balık değil. Bir denizkızı bu! Ne denli güzel... Düş görür gibiyim. Tepsiyeye yanlamasına yatmış. Simsiyah saçları göğüslerini, omuzlarını örtüyor. Ela gözlü... Bana göz kırıyor, gülümsüyor işveli işveli.” şeklindeki tanımlaması hem fantastik hem mizahidir (Eray, 1991: 94). Bu hayali yalnızca kendisi değil Ulvi de bir süre sonra görür. Balığa diklenerek bakan bu adamlara

anlam veremeyen eşleri konuşurken bir anda deniz kızı Ziver'in işiteceği şekilde "Beni parçalayacaklar. Kurtarın beni. Denizden yeni çıktım. Dünyayı görüyorum. Ayı, yıldızları, gökyüzü..." diyerek onunla konuşur (Eray, 1991: 95).

Ziver Bey, deniz kızını görünce onu kendisinin olması için ikna etmeye başlar. Ancak bu adamın yeni bir aşk için vadettiği şeyler sıradan bir erkeğin sıradan vaatleridir. Kendisine nikah kıyıp takılar, kürkler alacağını söyleyen Ziver Bey, hanımını ise "tencerede durmuş, eski bir yemek" olarak niteler. Ayrıca Ulvi'nin de tanık olduğu bu tabloda Ulvi ve kendi karısı için permalı saçlı, dillerine bulaşmış rujları olan, dırdır konuşan kadınlar olarak bahseder. Kate Millet *Cinsel Politika*'da ataerkil düzendeki sınıfın başlıca etkilerinden birinin bir kadını bir diğerinin karşısına koymak ve kadınlar arasındaki sınıflandırmalarda erdem ayrımının yanı sıra, güzellik ve yaşın da büyük rol oynayan nitelikte olduğunu belirtir (Millett, 2011: 68-69). Adının "Düş" olduğunu öğrendiği bu deniz kızını kucağına alıp kumsala koşan Ziver ona sarılarak vaatlerine devam eder. Ziver'in artık kırmızı bir Mercan olduğunu düşünen Ulvi öykü boyunca ona imrenir ancak bunu yüze vuramaz.

Toplumsal cinsiyet rolü gereği yeniden sahiplendiği kadına farkında olmadan eski hanımına vadettiği lüks hayatı sunan Ziver fantastik alemde de bu tutumunu devam ettirir. Bir aile yemeğinde yasak bir ilişkiye fantastik boyutta kapılarını aralayan bu adamın öyküsü fantastik dişil mizahı doğurur. Salt güzelliği ile hayran bırakan kadın modelinin erkek için artık bir olmazsa olmaz olduğuna ve bunun toplumdaki yerleşik yapısına değinen öyküde, durumun bireyde yarattığı komik durum anlatılır. Claudine Sagaert *Kadın Çirkinliğinin Tarihi* adlı kitabında kadına dayatılan güzellik kavramını şöyle açıklar:

Varlığı kabul edilen kadın, bundan böyle görünüşün tiranlığına sokulmuştur. Aynalardan yararlanma, fotoğrafın doğuşu, sinemanın icadı, medya araçlarının gelişimi, bizi dişil beden temsilinin gündün güne artmasıyla karşı karşıya bırakmıştır. Bu bağlamda, fiziksel çirkinlik kabul edilemez hale, neredeyse bir hakaret, bir kusur ya da bir suç haline gelir. Çirkinlik sadece dişil kimliğin kırılanlaşmasıyla sonuçlanmadı, vardığı doruk noktası şuydu: 'Çirkinim öyleyse yokum.' Bu bakış açısına göre, geçmişi, kişiliği, mesleki kariyeriyle tanınan kadın, artık görünüşü açısından tehdit edilir hale gelir. Çirkin kadın hata yaptığından ötürü suçlu değildir, ama kendine verdiği görünüşten ötürü suçludur. Zira bireyin bir ölçüde kendi görünüşünün yaratıcısı olduğu kabul edilirse, o zaman her nahoş görünüş onun başarısızlığını ve sonuç olarak onun kusurunu gösterir (Sagaert, 2016: 17).

Evli ve başka diyarlara kuş olarak uçan bir apartman kapıcısı olan Mösyö Hristo'nun bu macerada yaşadıklarını anlatan *Mösyö Hristo* adlı öyküde de onu evde merak içinde bekleyen hanımının çaresizliğine değinilir. Mösyö Hristo, karısı Madam Marina pazara gittikten sonra kuş olarak uçmaya başlar ve Tarlabası'na geldiğinde bir güvercinle karşılaşır. Bu güvercinin tanınımdaki mizahi durumu Mösyö Hristo'nun güvercinin peşinde çapkınlık yapacak gücü olmadığını anlaması artırır:

Oradan geçen akpak tombulca dişi bir güvercini tepebaşı'na dek kovaladı. Tepebaşı'na gelince, dişi güvercin, Kasımpaşa sırtlarına doğru uçtu. Mösyö Hristo iyice yorulmuştu. Akça apkça güvercinin peşinden gitmekten vazgeçti. Bu olay ponun canını sıktı. Altmış yaşında olduğunbu hatırladı. Bir duvarın üstüne konup, bir süre uzakta, güneşin altında parlayan denize baktı (Eray, 1976: 112).

Mösyö Hristo kulak misafiri olduğu bir matineden sonra evine insan kılığında dönse de eşine bir şey açıklamaz. Kadının merakı, heyecanı ve telaşlanıp onu araması bu hareketle anlamsızlaşır. Kadın için uçup giden ve eve geri gelen bu kuş sorguya alınmak bir yana sadece şaşkınlıkla karşılaşılır. Bu bunalım sonrası kaçışların fantastik ve mizahi üslupla anlatıldığı bir diğer öykü de *Azıdişi* adlı öyküdür. Öyküde bir memurun ağrıyan dişi sonrası işten çıkıp eve geldiğinde dişetinden çıkan dahiliyecisi Doktor Ali Rıza Bey ile tanışması ve sonrasında yaşananlar benzeri bir durumdur. Evdeki karısından kaçarcasına bu bekâr adamın hayatına diş etinden düşen adam, bu bekâr evini sevgilisiyle buluşmak için tercih eder. Buluşmak için sevgilisine bu adresi veren doktor, memur Asım'ın gözünde hem zengin hem de kadınlarla olan ilişkisi yönüyle imrenilecek biridir. Asım onların buluşmasından sonra dışarı çıkar ve gençlik yıllarında aşık olduğu liseli kızı görür. Doktor Ali Rıza'nın onda uyandırdığı özgüven onu fantastik bir boyuta taşır ve arzuladığı kadını ona verir; ancak bu ufak kavuşma yerini bir karmaşaya bırakır. Diş etinden çıkan bir gizli örgüt üyesi onların evine sığınır ve kısa süreli bir arbeye yaşanır. Fantastik yolla bir doktorun aşk kaçağını kendine güven kaynağı olarak gören Asım o adam gibi olamamanın da hazin sonunu yaşar.

Nazlı Eray'ın kurgu dünyasında, öyküde yer alan erkekleri kadar kadınları da yalnızlıklarına çare bulmak için farklı yollara başvururlar. Böyle bir durumu anlatan *Mutlu Yuvalar Sıcak Yuvalar* adlı öyküde bir devlet dairesinde çalışan evin tek kızı, yaşlı geçkin Halide'nin iş çıkışı "Mutlu yuvalar sıcak yuvalar" diyerek kandil simiti satan simitçi'den bir çekilişle kandil alması ve bu kadil kağıdından Bilal Tavuk adında bir adamın çıkması sonucu yaşadıkları anlatılır. Satıcının "İçinde erkekli, huzurlu, mutlu bir yuva" diyerek sattığı kağıttan çıkan bu adam Halide için büyük bir mucizedir (Eray, 1985: 80,81). Onunla evlenip kendini tamamlanmış hissedenden Halide ona duyduğu hayranlığı şöyle açıklar:

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 ayırık dişleri görünürdü aralanmış ağzının içinden. Damatlık pijaması sırtında olurdu.  
Ne adamdı, ya Tanrım... (Eray, 1985: 84)

Hayranlıkla bakılan bu adam zamanla Halide'yi bilgisizliğiyle aşağılar ve onu madden sömürür. Ancak onun perde aralığından komşu kızını gözetlediğini gören Halide ondan nefret eder. Bilal Tavuk ise bu durumdan müteessir olmadığını "«Allah belanızı versin. Sen karı mısın be. Yetti elinizden çektiğim. Soysuz vampirler. Siz adamı satın alıp, kanını emen cinstensiniz. Geberin,»" sözleriyle belirterek evi terk eder (Eray, 1985:88) Halide zamanla bu durumdan rahatsız olur.

Halide'nin yaşadığı talihsizlik toplumsal cinsiyet rolünün gereği yaşadığı evlilik baskısının bir sonucudur. Bu durumu bir kandil kağıdından çıkan erkekle telafi etmeye çalışsa da rollerin yer değiştirmesi onu üzer. Benzer durum *Ah Julio* adlı öyküde de vardır. Eve gittiğinde çalan kapıyı açtığında karşısında ünlü İspanyol şarkıcı Julio Iglesias'ı gören genç kızın da yaşadıkları aynı bağlamdadır. Bu beklenmedik karşılaşma genç kıza heyecanlandırır ve Kamile Hanım'ın onu sorgulamadan hayatına almasına neden olur. Varlıklı ve şöhret hayatından sıkılarak geldiği bu eve Bilal Tavuk gibi yerleşen bu adam zamanla Kamile'yi maddi anlamda da sömürür. Onu çevresine çıkaramayan Kamile “Ben evlenecek adam değilim, güzelim.” sözünü duyunca Halide gibi üzülür (Eray,1991:116).

Erkeklerin tüm bu yaşattıklarına rağmen peşlerinden onları yeniden istercesine pişmanlık duyan kadınlar kendi birey olma haklarından vazgeçerler. Eray, öykülerinde bu durumu fantastiğin imkânlarından yararlanarak kurgular. Erkekler gibi evli iken içinde bulunduğu bunalmışlıktan bir kaçış yolu arayan kadınların, arzuladıkları yeni yaşamın maddi bir güç abidesi olmaktan öteye gidemediğini anlatır. Eray, *Monte Kristo* adlı öyküsünde Nebile adlı bir kadının eşi ve çocukları yokken banyo duvarını çatalla kazıyıp karşı daireye geçmesini anlatır. Bu fantastik geçişte dairede oturan Feriha Hanım ile evli Selahattin Bey gizli bir aşk yaşar. Aralarındaki aşk ilerdeğinde Nebile, Feriha Hanım'ın temizlik için neler kullandığını sorarak kendinde duyduğu eksikliği gülünç bir ifadeyle anlatır. Gülmeyi tetikleyen durum Nebile'nin “görgülü, bilgili, bakımlı” kadın imajına olan hayranlığıdır. Nebile geçtiği bu tarafta çocuklarını unuttur ve Selahattin Bey'in hediye ettiği eşyalarla mutlu yaşamaya başlar. Bu öyküde evini terk eden bir annenin geri dönmeyerek mutlu olduğu vurgulanır. Evli olan erkek ise zahmetsiz bir anda geliveren bu yeni kadınla bir maceraya atılmanın heyecanını yaşar.

Nalı Eray'ın yarattığı kadınsal fantastik dünyada tüm kadınlar tercihlerini kendilerini rahat, mutlu ve güvende hissedebilecekleri erkeklerden yana kullanır. Bu bilinçaltı kod, kendilerinin onları mutlu edip edemeyeceği sorgusunu saf dışı bırakır. Çünkü onların kendilerine ait bir odaları yoktur. Eşleri ve çocukları için hayatta mücadele verirler. *Kendine Ait Bir Oda* adlı kitapta Virginia Wollf Rebecca West'ten yaptığı alıntıyla bu konudan şu şekilde bahseder:

Bütün bu yüzyıllar boyunca kadınlar, erkeği olduğundan iki kat büyük gösteren bir ayna görevi gördüler, büyümlü bir aynaydı bu ve müthiş bir yansıtma gücü vardı. Böyle bir güç olmasaydı dünya hâlâ bataklık ve balta girmemiş ormanlardan ibaret olurdu. Savaşlarda zafer kazanıldığı duyulmazdı. Hâlâ geyiklerin iskeletleriyle kırık koyun kemiklerini birbirine sürter, çakmaktaşı verip koyun derisi ya da gelişmemiş zevkimizi hangi basit süs eşyası tatmin edecekse onu alırdık... Çar ve Kayzer ne taç giyerler ne de tahttan inerlerdi. Uygar toplumlarda hangi işe yararlar ya yarasınlar, bütün şiddet ya da kahramanlık eylemlerinde aynalar gereklidir. İşte bu yüzden Napoléon da Mussolini de kadınların erkeklerden aşağı olduğunda bu kadar ısrarcıdırlar, eğer onlar aşağıda olmasalardı kendileri büyümezlerdi. Bu da çoğunlukla kadınların erkeklere gerekli olduğunu kısmen de olsa açıklamaya yarıyor. Ayrıca erkeklerin, kadının eleştirisi karşısında ne kadar tedirgin olduklarını, aynı eleştiriyi yapan bir erkeğin verebileceğinden daha fazla acı vermeden, erkeği daha çok öfkelenmeden, kadının, bu kitap kötü, şu resim zayıf filan demesinin nasıl olanaksız olduğunu da açıklamaya yarıyor. Çünkü eğer kadın gerçeği

söylemeye başlarsa aynadaki görüntü büzülür; erkek hayata uyum sağlayamaz olur. Kahvaltıda ve akşam yemeğinde kendini olduğundan bir kat daha büyük görmezse hükümler vermeye, vahşileri uygarlaştırmaya, yasalar koymaya, kitaplar yazmaya, süslenip ziyafetlerde nutuk çekmeye nasıl devam eder? (West'ten aktaran Wolff, 2016: 40-41)

Mizahın feminist üslupla birleştirildiği bu öykülerde kadınlar ve erkekler salt cinsiyet rollerini korur. Feminist hareket, ilkel çağlardan günümüze değin tüm toplumlarda kadının “ev” ile sınırlandırılışı ve erkeğin kamusal alanla özdeşleştirildiği kabulünün değiştirilip yeniden yapılandırılmasını teşvik edici iddialarda bulunur. Özellikle bu yöndeki toplumsal tabuları büyük oranda yıkar. Mevcut durumun ortaya çıkmasında kişiliğin, erkek ve kadın diye tanımlanan cinsel sınıflamanın çizgileri içinde gelişimini öngören ruhsal yapı olduğunu *Cinsel Politika* adlı kitabında belirten Kate Millett kadın ve erkek için belirlenen cinsel roller olduğunu vurgular:

Bunun temeli, egemen grubun gereksinme ve değer ölçülerine dayanır ve bu grubun kendinde var olduğunu kabul ettiği yetenekler, egemen oldukları kişilerde ise egemen olanların işine gelen nitelikler kanalıyla yürütülür. Bu yetenekler, erkeklerde saldırganlık, zekâ, güç ve etkenlik; kadınlardaki nitelikler ise edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, ‘iffet’ ve etken olamayıştır. Her cinsin davranış, hareket ve tutumunu etraflı ve değişmez biçimde belirleyen cinsel rol diye tanımlanan ikinci öge de, bu temeli pekiştirir. Eylem ve yararlılık açısından alındığı zaman, cinsel rol, kadına ev işi, çocuk bakımı gibi işleri yüklerken, insancıl oluşumların geri kalan tümünü, ilgi ve istek duymayı, ilerleme ve yükselme hırsını ise erkeklere bırakır. Kadına uygun görülen bu kısıtlı rol, onu biyolojik deneyler düzeyinde sınırlar (Millett, 2011: 49).

Virginia Wolff kendini var edemeyen kadının en önemli yaşam alanı olan evinde kendine ait bir odanın dahi bulunmamasını eleştirir:

Odaya gireriz -bir kadın bir odaya girdiğinde neler olacağını söylemeye fırsat bulana kadar İngilizcenin olanakları fazlasıyla uzatılıp genişletilmiş, havada küme küme uçan sözcükler izinsizce hayatı kazanmış olur. Odalar birbirinden öyle farklıdır ki; sakin olabilirler ya da gürültülü; denize bakarlar ya da tam tersi, bir hapisanenin avlusuna; yıkanmış çamaşırlar asılı olabilir; ya da opal kumaşlar ve ipekler canlandırır içlerini; at kılı kadar sert ya da tüy gibi yumuşaktırlar- kadınlığın bu aşırı karmaşık gücünün insanın suratına çarpması için herhangi bir sokaktaki herhangi bir odaya girmek yeterlidir. Zaten başka türlü olabilir mi? Çünkü kadınlar milyonlarca yıldır evlerinin içinde oturdular, artık onların yaratıcılıkları o evlerin duvarlarını delmiştir, bu güç tuğlaların ve harcın kapasitesini öylesine zorlamıştır ki, artık kalemlere ve fırçalara, iş hayatına ve politikaya yönelmek ihtiyacındadırlar. Ancak kadınların yaratıcılığı erkeklerinkinden çok farklıdır. Asırlar süren çok katı bir disiplin sonunda kazanılmıştır, yerini de hiçbir şey alamaz, bu yüzden eğer engellenirse ya da ziyan edilirse çom yazık olur, diye düşünürüz (Wolff, 2016: 94-95).

Feminizm, yüzyıllardır kadının evde yemek, temizlik, çocuk gibi işlerde kendisini yıpratmasını ve sosyal faaliyetler konusunda kendine vakit ayıramamasını bir mağduriyet olarak görüp bu durumun kadın için olağan bir durum hâline getirilmesini engelleyici bir rol üstlenmiştir.

Öyle ki bu tempodaki yaşam biçiminde yer alan kadınların kendilerine ait bir odaları bile yoktur ve kendine özel bir vakit ayıramamanın mağduriyetini yaşarlar.

### 2.2.2.3. Cinsiyet Rollerinin Değişimi

Nazlı Eray, kadın erkek ilişkilerini fantastik boyutta irdelediği öykülerinde mizahı tersine çevirme ile kullanır. Tersine çevirmenin söz komiğinden çok, olay komiğinde rağbet gören bir yöntem olduğunu belirten Usta, olay komiğinde kişilerin, birbiriyle statü değıtirmesi (babanın çocuk, çocuğun baba gibi davranması vb.), kazdıkları kuyuya kendilerinin düşmesi gibi şekillerde ortaya çıktığını söyler. Söz komiğinde ise bir cümle ya da tamlamanın anlamı değıştirecek şekilde ters çevrilmesi ile oluştuğunu ifade eder (Usta: 2005: 94). Bunu fantastik boyutta yaparak cinsler arası olası değışikliklerde ne tür sıkıntılar veyahut rahatlamalar olacağını eğlenceli bir yaklaşımla vermeye çalışır. Eray, bu değışiklikleri yalnız sosyal boyutta değıl biyolojik boyutta da kurgular.

*Kabul Günü* adlı öyküsünde kapıcı İdris Efendi'nin hizmetçisi, banka müdürü Leyla Hanım'ın eve gelecek misafirler için yaptığı hızlıklar ve sonrasında kabul gününde yaşananlar anlatılır. Davetlilerin eşlerinin isimleriyle anıldığı kabul gününde tüm hanımların yanında çalışanları vardır ve hepsi de toplumun önemli kesiminden insanlardır. Öyle ki kapıcı, besleme ve gündelikçeden oluşan bu misafirlerin hizmetçileri banka müdürü, doktor, müteahhid karısıdır. Kabul günündeki sohbet ise evdeki hizmetçilerin yaptıkları işlerin eleştirilmesiyle başlar. Ancak kendi adlarının önüne gelen sıfat niteliğindeki kocalarının adları gibi hizmetçilerin adlarının önüne de bu adlar gelir. Marmara Apartmanı'nın kapıcısı Kerem Efendi'nin karısı Hicaz Hanım, kapıcı-bahçıvan Arif Efendi'nin karısı Cihan Hanım, kapıcı Necati Efendi'nin karısı Nazife Hanım adındaki bu hanımlara, banka müdürünün karısı Leyla Hanım, doktorun karısı Müşerref Hanım, müteahhidin karısı Sibel Hanım hizmet eder. Eşlerinin meslekleriyle toplumda yer edinmeye çalışan kadınların yaşama bakış açılarını tersine çevirmeyle anlatarak farklı bir soluk getiren Eray, özellikle bunu yaparken alaycı bir üslup kullanır. Nazife Hanım'ın “«Bende çalışan Sibel vardı ya, müteahhidin karısı. Başka yer mi ne bulmuş, bir sabah gelmeyiverdi. Ben de ona güvendiğim, herşey yüzüstü kaldı. Bari önceden haber verse ya. Çok da namkör oluyorlar. İşte şimdi ben de bir kadın arıyorum. İyi de para veririm. Aklınız da olsun.»” diyerek hizmetçiyi şikâyet emesi bu alaycı tavrı açık eder (Eray, 1976: 10). Benzer şekilde Hicaz Hanım'ın “«Benim kadın da gelmedi geçen sabah. Bir gün önceden banyonun içine, leğene çamaşır ıslatmıştı. Kerem akşam, aşığıdan geldi, «Ben duş yapacağım.»», dedi, eğilip leğeni kaldırdım banyonun içinden. Banyo da gömme banyo. O an karnıma bir sancı saplandı. İki büklüm kaldım, yatak odasına zor gittim. Meğerse karnımda fitik çıkmış,» diyerek şikâyette bulunması bu davranış ve cümleleri ödünçlemiş oldukları statüce yüksek kadınlardan intikam almak içindir (Eray, 1976: 10). Aile ve çocuk düzeni üzerinden birbirlerini yarıştıran kadınların anlatıldığı bu öykünün sonunda bir poğaçaya tarifininin de yer alması onların asıl kimliklerini ortaya koyar.

Sosyal hayattaki kadınların cinsiyet rolü gereği kendi içinde de farklılık gösterdiğine postfeminist bir bakışla değinen Eray, bunu fantastik dişil mizah kullanarak yapar. Tersine çevirmenin biyolojik anlamda da mümkün olması hâlinde yaşanacak olaylar, *Bir Yağmur Sonrası* ve *Özel Oda* adlı zincirleme öykülerinde görülür. Öykü, moda tasarımcısı Leyla Erbay'ın, henüz yirmi sekiz yaşında elektronik yüksek mühendis olan sevgilisini hamile bırakması ve bunu sevgilisinin annesine açıklaması üzerine kuruludur. Metin'in annesi Şadiye Hanım ile kendi iş hayatı ve aşkı üzerine sohbet eden Leyla Erbay, ziyarete gelme sebebini şöyle açıklar:

«Metin...» dedim, «Oğlunuz Metin, benden gebe kaldı... Üçbuçuk aylık... Bu çocuğu istiyoruz. İlk tahlilleri Sadık Honça laboratuvarında yaptırдық... Sonuç müspet çıkınca çok sevindik. Şimdi Hacettepe'ye kontrole gidiyor.  
«O, bunu size söylemeye cesaret edemedi. Bugün ben bunun için geldim.» (Eray, 1987:43)

Kadının bu kendinden emin tavrı karşısında anne Şadiye Hanım, erkek annesi olma güdüsüyle durumu kabullenemez. Leyla Erbay ise anneyi sakinleştirmeye uğraşır:

«Oğlum...Metin'im! İnanamam. Böyle bir şeye inanamam... Olmaz böyle bir şey!» diye bağırdı.  
«Sakin olun Şadiye hanım, lütfen sakin olun. Sizin bu konuyu olgunlukla karşılayacağımızı ümit ediyoruz... Seviyoruz birbirimizi... Bir süredir birlikteyiz zaten,» dedim usulca.  
«Olamaz! Bir tanem oğlum benim! Okulunu en iyi derecelerle bitirdi. Gelecek onun... Amerika... Yepyeni iş alanları... Nasıl hamile kalır? Nasıl doğurmak ister? Nasıl olur da mesleğini mahveder?» diye haykırdı (Eray, 1987: 44).

Anne Şadiye Hanım'ın adeta bir kız annesi gibi oğlu için yakınması komiği artırır ve fantastik bu durumu daha da eğlenceli hâle getirir. ««Bilmiş kadın! Baştan çıkarttın oğlumu! Yakacaksın istikbalini...»» diyerek sızlandığı bu durum karşısında Leyla Erbay'ın ısrarcı tavrı dikkat çeker (Eray, 1987: 44). Erbay'ın ««Sakin olun Şadiye Hanım...» dedim, «Alacağım onu... Evleneceğiz yani...»» şeklindeki ikna çabalarına karşılık, anne; oğlu için düşündüğü ideal kız hayalinden olmanın acısını yaşamaktadır. ««Siz ona göre değilsiniz... Ben ona genç bir ev kızı bulacaktım... Ona bakacak, yemek pişirecek... Ev tutacaklardı bana yakın. Gül gibi geçinip gideceklerdi...»» diyen Şadiye Hanım'a göre bir elektrik mühendisinin çocuk doğurup bakması çılgınlıkla eşdeğerdedir (Eray, 1987: 45).

Leyla Erbay kayınvalidesiyle ortak noktada uzlaşmayarak sevgilisi Metin'le yaşadığı eve döner. Metin'in hamile kalması ve bu durumu yadırgamadan ona hamile hassasiyetiyle bazı isteklerde bulunması fantastik dişil mizahı ortaya koyar.

«Yine midem bulandı. Emedur aldım. Pantolonlarımı vereyim de, senin terzi hepsinin belini genişletsin. İçlerine sığamaz oldum... Canım yine acıbadem kurabiye istiyor...  
«Yarın şirkette toplantı var... Öbür gün sabah Zafer beye aylık kontrole gideceğim. Belki kaldiyum başlar...  
«Hadi gel, çıkalım... Seymenler Parkı'na gidelim, hava kararmadan biraz dolaşalım...» (Eray, 1987: 45-46).



Doğum gibi yalnızca kadına mahsus özel bir durumun erkeğe ödünç eylem olarak aktarılması durumunda ortaya çıkacak durumları fantastik dişil mizahla ortaya koyan Eray, özellikle eğitim ve kariyer planlarının dikkate alınması bir yana çocuğu isteyip istemediği dahi sorgulanmayan kadının, söz konusu erkek olunca bir erkeği hamile bırakması durumunda suçlu olarak yargılanmasına değinir. Tersine çevirme ile cinsiyetler arası biyolojik durum değişimi yapılarak “doğum” eylemini komiğin zeminine oturtan Eray, böylece postfeministlerin üzerinde durduğu cinsel yaşam özgürlüğü ve doğumun zorunluluk değil kadın için bir tercih olacağı üzerinde durur. Bu öykünün hemen arkasından gelen *Özel Oda*'da Leyla Erbay, sevgilisinin doğumu için hastaneye gider. *Erkek Doğum Bölümü*'nde “Eylem Odası” adlı kapının önüne gider. Bu kalabalık ziyaret gününde doğumhanenin önünde bekleyen bir kadının “ ‘Aman fena oluyorum! Hemen çıkmak istiyorum! ... Aman anam tansiyonum yüksek.... Yere düşecek gibi oldum. Daralıverdim. Anlaşılan bugün giremeyeceğim içeriye. Göremeyeceğim bizimkini lohusa yatağında...” (Eray, 1987: 47) şeklindeki erkek söylemini ödünçleyen ifadeleri gülmeye sebep olur. Bu koridorda saç sakalı ağarmış, “Ne yapalım Allah verdi.” diyerek kucağına yedinci çocuğunu alan yaşlı adam, ilk doğumunu gerçekleştirmiş, yastığına kırmızı kurdelaşı iliştilmiş delikanlının annesi, Devlet İstatistik Enstitüsü'nden sancıları başlayan orta yaşlı bir adam, adına çiçek gelen sezaryenle ikiz sahibi olan holding sahibi Hüseyin Gürdaş'ın yakınları, Mamak muharebeden doğum izni alıp gelmiş iki er, Hollandalı bir Hippi, çocuğunun kimden olduğu belli olmayan sporcu, havacı üsteğmen, üçüncü çocuğunu bekleyen orta yaşlı adam, ünlü bir yönetmenin kolunda senaristi ve bunların yakınları yer alır. Erkeklerin hamilelik dönemleri, geçirdikleri sıkıntılar ve doğum deneyimlerine şahit olunan bu koridorda komiği tetikleyen erkeklerin doğum yapmasından ziyade hastane ortamında onlara yöneltilen eleştirilerdir. Ayrıca bu doğumhanede toplumsal cinsiyet rollerinin bütünüyle değişmediği görülür; çünkü doğumhanenin hoparlöründen maç yayınının başladığı duyulur. Öyküde doğum yapan erkekler manifaturacılık, manav, tır şoförlüğü gibi toplumda "erkek işi" olarak görülen mesleklerde çalışan kişilerdir. Öyküde Leyla Erbay'ın eski patronu, eşini aldatıp başka bir kadından çocuk dünyaya getirir; ama eşine bebeğin başka bir kadından olduğunu söylemez. Patronun, “Rastgele, çok genç birinden... Bir gecelik bir ilişkiden bu çocuk... Edwina bilmiyor. Belki de son çapkınlığımın bir anısı olacak bu ufak yavru. Üç kg. iki yüz elli gram ağırlığında bir oğlan. Hemşire birazdan getirecek.” diyerek Erbay'a açıkladığı çocuğu çok arzuladığını dillendirir (Eray, 1987:57).

*Özel Oda* adlı öyküde sevgilisinden kız çocuk sahibi olan kadın, yalnızca kendi yaşadıklarını değil, diğer erkeklerin yaşadıklarını da aktararak bu fantastik ancak mizahi durumla okuyucuyu eğlendirir. Toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle kadın ancak evlenip çocuğu olduğunda varoluşunun anlam kazandığına inanır; ama burada ilginç olan toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle kadının hissettiği boşluk duygusunu bir erkek ifade eder. Üstelik patronun, bebeğin bir başkasından olduğunu eşinden gizlediği için tedirgin olmadığı, sırrının ortaya çıkabileceğinden korkmadığı görülür. Bu da kadınların "baba" rolünü üstlendikleri alternatif bir evrenin sosyal normlarının ataerkil sistemde olduğu kadar katı ve otoriter olmadığını gösterir. Eray, tersine çevirme yöntemini

kullanarak kadına bağımlı doğurma yetisini erkeğe yükleyerek kadının maruz kaldığı baskıcı hâli açıklamaya çalışır. Öte yandan *Özel Oda*'nın sonunda anlatıcı, eski patronunun eşini aldatarak başka bir kadından bebek sahibi olduğunu öğrenmesine karşın onu ahlaki açıdan eleştirmez, yargılamaz. Bu öyküde de tersine çevirmeyi kullanan yazar olayları karşı cinsin bakış açısıyla yansıtarak gerçeğin ne denli farklı olduğuna dikkat çekmeye çalışır. Öyküdeki tersine döngüde erkeğin “annelik” statüsünde iken dahi kadına göre daha rahat olduğunu belirten Kurtuluş bu durumu şöyle açıklar:

Toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle kadın ancak evlenip çocuğu olduğunda varoluşunun anlam kazandığına inanmaktadır; ama burada İlginç olan toplumsal cinsiyet rolleri nedeniyle kadınların hissettiği boşluk duygusunu bir erkek ifade etmiştir. Üstelik patronun, bebeğin bir başkasından olduğunu eşinden gizlediği için tedirgin olmadığı, sırrının ortaya çıkabileceğinden korkmadığı görülür. Bu da kadınların “baba” rolünü üstlendikleri alternatif bir evrenin sosyal normlarının ataerkil sistemde olduğu kadar katı ve otoriter olmadığını göstermektedir. Zaten yazarın sunduğu bu alternatif dünyada erkek ile kadının toplumsal cinsiyet rollerinin bütünüyle değiş tokuş edilmediği, daha çok iç içe geçtiği, rollerin cinsiyetlere göre ayrılamaz bir hale geldiği görülür. Dolayısıyla “Özel Oda” ataerkil düzenin toplumsal yapısını son derece sarsan, zorlayan bir öyküdür. Yazar, yabancılaştırma tekniğiyle okurun kadınların toplumsal rolleri nedeniyle duydukları baskıyla ilgili empati kurmasını sağlar (Kurtuluş, 2011: 352).

Nazlı Eray, öyküsünde kadına has üreme eylemini erkeklere de yaşatır. Kadınlara mahsus bu özel anın erkekler tarafından da benzer hislerle yaşanmasını mümkün kılar. Kadın ve erkeği zıt hislerin değil benzer duyguların öznesi yapar. Bu tutumuyla her iki cinsi ortak bir paydada buluşturur.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Nazlı Eray'ın öykülerinde feminist eleştirinin mizah ve fantastikle beraber kullanılması fantastik dışıl mizah adlı bir yaklaşımı meydana getirir. Bu durumu açıklamayı kendine amaç edinen tez ana teori olarak feminist eleştiriye kendine yöntem seçer. Çalışmada, mevcut öyküler üzerinden çeşitli sınıflandırmalar yapılarak bu durum örneklendirilmeye çalışılır. Sınırlı kaynakların fantastik dışıl mizahı açıklamada yetersiz kalması mevcut teorik kısmın öykülerdeki yaklaşımlarla zenginleştirilerek açıklanmasını zorunlu kılar. Bu yöntemle yapılan okuma tipik kadın erkek modellerine bakışı günceller.

Çalışmanın ilk bölümünde gülme ve mizah kavramsal çerçevede anlatılır. Ardından feminist eleştiri ve mizahın beraber anlatıldığı kısımda bu iki yaklaşımın beraber kullanımından doğacak fantastik dışıl mizah açıklanır. Mizahın ve kadının dünyasını gülme ile anlatacak olan yazarın bu seçiminin alt okumaları postfeminist bakış açısını yansıtır. Eray'ın kadın ve erkek tipleri baskılanan ve dayatılan mevcut kabullerin mücadelesini alışlagelmiş düzenin dışına çıkararak yapar. Ancak sonucun değişmeyecek olması gülme durumunu ortaya çıkarır.

Nazlı Eray kadın ve erkek cinsiyetlerinin kendine has durumlarını fantastik boyutta anlatırken postfeminizmin ayak izlerini öykülerine yansıtır. Bu bağlamda erkeğe has bir alan olarak görülen mizahın feminist mizahla yıkılmasının özellikle postfeminist döneme denk düştüğü görülür. Kadınların belli kategorilerden sıyrılarak yazın dünyasında da klasik türlerin dışında kendilerini göstermesi özellikle bu türün yeni ve tercih edilen bir tür hâline gelmesini sağlar.

Feminist mizahın salt gülmece odaklı anlatıların dışında yer alan hikâyeleriyle dikkat çeken Nazlı Eray fantastiği kullanarak yeni bir türün doğabileceğini ortaya koyar. Onun öykülerinde, sıradan insanların içindeki zor durumdan kaçmak ya da kurtulmak için fantastiği kullandığı görülür. Ancak fantastik zaman ve mekânlararasılık boyutta mizahla beraber tercih edilir. Bu aşamada da fantastik dışıl mizah adında bir türü doğurur. Bu türde gerçeğin içinde fantastiğin içinde bir basamak olarak kullanılması üzerine kuruludur. Bu türün özel bir tanım ve teorik açıklaması olmamasına karşın bazı anlatıların fantastik dışıl mizah adı altında değerlendirilmesi mümkün görülür.

Çalışmanın ikinci kısmında, Eray'ın hayatı ve sekiz öykü kitabında yer alan ortak yapı değerlendirilir. Sekiz öykü kitabının tümünde özellikle geniş bir şahıs kadrosu yelpazesi olduğu görülür. Özellikle öykülerinin yüzde yetmişini oluşturan anlatıcı kadının çoğunda yazar kimliğiyle

yer aldığı dikkati çeker. Bu yönüyle otobiyografik özellikler taşıyan öykülerinde yazarın hayatına dair gerçekleri ile bunlar üzerine yeniden bir kurgu yapıldığı görülür. Nazlı Eray, toplumun tüm kesiminden insanları öykülerinin bazen başkışisi bazen norm karakteri çoğu kez de fon karakteri olarak kurgular.

Nazlı Eray özellikle kadın ve erkeklerin bireysel arzu ve ihtiyaçlarını sıradan olmayan yöntemlerle çözüme kavuşturmak için fantastiği kullanır. Bu bağlamda yazar *Hazır Dünya* ve *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı öykülerinde ayrılan sevgilisinin ardından düştüğü arayışta yaşadığı maceralarına yer verir. Çoğu kez medyum, falcı ve hoca gibi kişilerden medet uman anlatıcının bu fantastik arayışlarda Marilyn Monreo gibi imkânsız isimleri de bu dünyaya dahil ettiği görülür.

Eray, öykülerinde olay anlatma zamanı ile vaka zamanının çakıştığı bir anlatım tarzı sunar. Bunu sekiz öykü kitabının hemen hemen tümünde görmek mümkündür. Özellikle radyo öykülerinden oluşan *Kuş Kafesindeki Tenör*'de tüm öyküler olay anı ile eş zamanlı olarak ilerler. Karşılıklı diyaloglar şeklinde geçen öykülerde olaya anı ile her şey aynı anda anlatılır.

Yazarın öykü dünyasında mekân kavramı oldukça geniştir. Fiziksel mekânların oldukça geniş olduğu öykülerde sıradan açık ve kapalı mekânlar pek az yer alır. Bu öykülerde de özellikle yazarın bir zamanlar rahatsızlık geçirdiği dönemi anlattığı ilk öykü kitabında rastlanır. Yazar özellikle Türkiye'den St. Lucia Adaları'na kadar birçok farklı mekânlardaki olayları anlatır. Özellikle Ankara'yı öykülerinin merkezine alan yazar İstanbul'a da öykülerinde yer verir.

Çalışmanın ikinci bölümünü özellikle öykülerde izlerini taşıyan fantastik dişil mizahın doğurduğu yeni kadın ve erkek tiplerinin kategorize edilmesi oluşturur. Özellikle postfeminen bir bakış açısıyla aynı durumu paylaşan kadın ve erkeklerin benzer davranışlar sergilediği sonucuna varılır. Kadınların ve erkeklerin ayrılık sonrası bunalmışlıklarında zaman ve mekân fark etmeksizin sevgililerini yeniden yaratmada fantastik dünyaya kaçışları dikkat çeker. Fal, medyum, fotoğraf gibi bir araçla iletişime geçtiği ve ayrıldığı sevgililerini anılarla elde tutulmaya çalışan kadınlar istedikleri sonucu alamazlar. Ancak fantastik dünyayı bu yeniden yaratımlar için kendi lehlerine sonuçlanacak şekilde tasarlarlar. Bu yüzden fantastiğe geçişteki bu başvurular kısa soluklu mutluluklar getirir. Ancak bazen hayatının odak noktasına koyulan bu sevgililer her an cep boy bir sevgili olarak fantastik şekilde varlıklarını sürdürürler.

Eray'ın öykülerinde anlatıcı kadın, ayrıldığı sevgilisinin muadilini farklı zamanlarda ve farklı mekânlarda yeniden yaratarak bu ayrılma travmasını ritüele dönüştürdüğü yeniden yaratımlarla onarmaya çalışır. Ancak onun yeniden yaratımında eski sevgili aynı ruhlu ancak çoğu kez farklı bedenli bir adamdır. Bu yeniden yaratım fiziken bir başkalaşım işaretidir. Keza o toplum tarafından da anlatıcı kadının yanında olması uygun görülmeyen bir sevgilidir. Bu yüzden ki çoğu kez parmak adam olarak gizli ve toplumdan uzak tutulur. Her iki cinsin karşılıklı olarak kadınlanmak

ve erkeklenmek gibi bir dayatılmayla kodlanmasından ötürü kurgu dünyasında bunun yokluğu her iki tarafa hissettirilir. Öykülerde evde kalmış kızların, evden bunalmış kadınların ve evdeki kadından mutsuz adamların kendilerini yeniden var etmek için bazen bir fal kağıdına, bazen bir medyuma ihtiyaç duyduğu görülür. Tam da bu noktada gülme eylemi başlar. Çünkü bu tipler farkında olmadan gündelik hayatın devamlılığını sağladıkları bu fantastik dünyada aynı ihtiyaç ve taleplerle beslenirler. Mevcut arayışların hep varlıklı ve zengin bir birliktelikten yana kurgulandığı bu kadınlar ve onlara böyle bir dünyayı vadeden erkekler tavırları ve durumlarıyla gülücün kaynağını oluştururlar.

Evlenince hayatının anlam kazanacağı düşüncesine inandırılan kadın ve erkeklerin kendilerini çevrelerine ispatlamak için bir yarışa girdiğinin sonucuna varılır. Bu yarışta evinin kadını olmaktan sıkılan kadınların nesne olmaktan özne olmaya geçişte kullandıkları yöntemleri fantastik dişil mizahı kullanarak anlatan yazar, bu saptamasıyla ironik bir tutumda bulunur. Kadın ve erkeklerin birbirlerini toplumun baskıcı tutumundan kurtararak serbestçe aldattığı durumu görmek mümkündür. Böylece kadın fantastik dünyanın kendi yönetiminde olmasının imkânlarını kullanır. Uzun, heyecanlı ve sonunun mutlu olacağı vadedilen bu maceralar gerçek hayattaki durumların benzeriyle sonuçlanır. Ancak kadın her defasında sonucun değişeceğini düşünerek yeni arayışlardan kaçınmaz.

Sosyal ekonomik durumların tersine çevirmeyle anlatıldığı ve biyolojik olarak beden değiştirmenin kadın ve erkek dünyasını fantastik dünyada dahi olsa zor duruma sokacağı anlatıldığı öykülerle mevcut zihniyetin değişmeyeceği mesajı verilmeye çalışılır. Nazlı Eray'ın fantastik dünyada kadın ve erkeği dişil ve mizahi bir üslupla kurgulamasını fantastik dişil mizahla açıklamaya çalışan bu inceleme bu konuda hazırlanmış ilk özgün çalışmadır. Ancak mevcut kaynaklar ışığında hazırlanan bu çalışma her ne kadar yetersiz olsa da bir zemin mahiyetinde olup geliştirilmeye açıktır.

## YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Aristoteles (2012), **Poetika**, (Çev.İsmail Tunalı), 22.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Arslan, Nihayet (2008), **Nazlı Eray Bir Okuma Denemesi**, 1.Baskı, Phoenix Yayınevi, Ankara.
- \_\_\_\_\_ (2015), "Büyülü Gerçekçilik ve Nazlı Eray'ın Anlatılarında Batıl İnançların Kurgusal İşlevi", **The Journal of Academic Social Science**, (36), 115-125.
- Atalay, Hakan (2012), "Mizahın Toplumsal İşlevi ve Kötüye Kullanımı", **Psikeart**, (22), 14-19.
- Balık, Macit (2015), **Nazlı Eray'ın Öykülerinde Düş ve Gerçek**, Taşkın Köksal (Ed.) 1.Baskı, Gece Kitaplığı.
- Batum Mentеше, Oya (1996), **Bir Düşün Yolculuğu**, 1.Baskı, Bilkamat Yayınları, Ankara.
- Baudelaire, Charles (1997), **Gülmenin Özü**, (Çev. İrfan Yalçın), 1.Baskı, İris Yayıncılık, İstanbul.
- Bayrak, Mehmet (2001), **Halk Gülmecesi**, 1.Baskı, T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Bayraktar, Levent ve Tek, Zeynep (2015), **Bergson'dan Mustafa Şekip'e Gülme**, 1.Baskı, Aktif Düşünce Yayıncılık, Ankara.
- Bergson, Henri (2015), **Gülme**, (Çev. Yaşar Avunç), 4.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bingölçe, Filiz (2008), **Fantastik Dışıl Mizah**, 1. Baskı, Altüst Yayınevi, Ankara.
- Çetin, Burcu (2002), "Sonsuza Giden Bir Gemiyeye Yazılmış Tayfa: Nazlı Eray", **Teknik Müşavir**, (3), 28-30.
- Demir, Zekiye (2014), **Modern ve Postmodern Feminizm**, 2.Baskı, Sentez Yayıncılık, Bursa.
- Ekiz, Osman Nuri (1999), **Refik Halit Karay**, Toker Yayınları, İstanbul.
- Eray, Nazlı (1976), **Ah Bayım Ah**, 1.Baskı, Bilgi Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_ (1982), **Kız Öpme Kuyruğu**, 1.Baskı, Ada Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1984), **Hazır Dünya**, 1.Baskı, Kaynak Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_ (1985), **Geceyi Tanıdım**, 3.Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1987), **Yoldan Geçen Öyküler**, 1.Baskı, Can Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1990), **Aşk Artık Burada Oturmuyor**, 4.Baskı, Can Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1991), **Kuş Kafesindeki Tenör**, 1.Baskı, Can Yayınları, İstanbul.
- Erdem, Tuna (2012), "Postmodern Feminizm", **Kadın Araştırmaları Dergisi**, (2), 67-82.

- Feinberg, Leonard (2004), "Mizahın Sırrı", (Çev. Ali Çelik ve F. Gül Özyazıcıoğlu Koçsoy), **Milli Folklor Dergisi**, (62), 105-113.
- Franzini, L. R. (1996), "Feminism and Women's Sense of Humor", **Sex Roles**, 35(11/12), 811-819.
- Güneş, Yavuz (2012), "Fantastik Ögeler İçeren Romanlar İçin Bir Tasnif Denemesi", Batman University, **Journal of Life Sciences**, (1), 1251-1264.
- Humm, Maggie (2002), **Feminist Edebiyat Eleştirisi**, (Çev. Gönül Bakay), 1.Baskı, Say Yayınları, İstanbul.
- Irigaray, Luce (2006), **Ben Sen Biz**, (Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural), 1.Baskı, İmge Kitabevi, Ankara.
- \_\_\_\_\_ (2014), **Başlangıçta Kadın Vardı**, (Çev. İlknur Özallı ve Melike Odabaş), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Işık, İhsan (2007), "Nazlı Eray", **Türk Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi**, içinde, 3, 1196-1198, Elan Yayınları, Ankara.
- İzgu, Muzaffer (1978), "Edebiyatımızın Hangi Dalları Varsa, O Dalların Gülmecesi de Var", **Milliyet Sanat**, (265), 4.
- Karataş, Turan (2004), **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, 2.Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kılıç, Emine Zinnur (2012), "En Güvenli Doğum Kontrol Yöntemi!", **Psikeart**, (22), 6-9.
- Klein, Allen (1989), **Mizahın İyileştirici Gücü**, (Çev. Sibel Karayusuf), Epsilon Yayıncılık, İstanbul.
- Koestler, Arthur (1997), **Mizah Yaratma Eylemi**, (Çev. Sevinç Kabakçıoğlu ve Özcan Kabakçıoğlu), 1.Baskı, İris Yayıncılık, İstanbul.
- Kurtuluş, Meriç (2012), "Nazlı Eray'ın Öykülerinde Fantastik Anlatının "Dişil Yazı" ya Dönüşümü", **Prof. Dr. Mine MENGİ Adına Türkoloji Sempozyumu (20-22 Ekim 2011) Bildirileri**, 345-357, Adana.
- Küçük, Mehmet (2011), "Felsefesiz Toplumsal Eleştirisi: Feminizm ve Postmodernizm Arasında Bir Karşılaştırma", Mehmet Küçük (Ed.), **Modernite versus Postmodernite**, 2.Baskı içinde (475-504), Say Yayınları, İstanbul.
- Millet, K. (2011), **Cinsel Politika**, (Çev. Seçkin Selvi), 3.Baskı, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Moran, Berna (1994), "Türk Romanında Fantastiğin Serüveni", **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, 2.Baskı içinde (59-74), İletişim Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (2002), "Okur Merkezli Kuramlar", **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**, 7.Baskı içinde (229-262), İletişim Yayınları, İstanbul.

- Morreall, John (1997), **Gülmeyi Ciddiye Almak**, (Çev. Kubilay Aysevener ve Şenay Soner), 1.Baskı, İris Yayıncılık, İstanbul.
- Nar, Ali (2016), “Mizah Edebiyatı”, Sait Aykut (Ed.), **İslâmî Edebiyat Açısından Mizah Edebiyatı**, içinde (11-122), Elif Yayınları, İstanbul.
- Nesin, Aziz (1973), **Cunhuriyet Döneminde Türk Mizahı**, Akbaba Yayınları, İstanbul.
- Öğüt Eker, Gülin (2009), **İnsan Kültür Mizah**, 1.Baskı, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Öğüt, Hande (2012), “Feminist Mizah ve Dörris Dörrie”, **Psikeart Dergisi**, (22), 52-57.
- Özünlü, Ünsal (1999), **Gülmecenin Dilleri**, 1.Basım, Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Parla, Jale (2005), “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, Tansel Güney (Ed.), **Kadınlar Dile Düşünce**, 1.Baskı içinde (13-35), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Paulos, John Allen (1996), **Matematik ve Mizah**, (Çev. Aliye Kovanlıkaya), 1.Baskı, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Richard Appignanesi vd., **Herkes İçin Postmodernizm**.
- Sagaert, C. (2017), **Kadın Çirkinliğinin Tarihi**, (Çev. Serdar Kenç), 1.Baskı, Maya Yayınları, İstanbul.
- Sanders, Barr (2001), **Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme**, (Çev.Kemal Atakay), 1.Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Saydam, M. Bilgin (2012), “Bir Muzip Gnostik: Mutasavvıf Nasreddin”, **Psikeart**, (22), 40-46.
- Şahin, Ahmet Rifat (2012), “Mizah Duygusu”, **Psikeart**, (22), 10-13.
- Şentürk, Rıdvan (2016), **Gülme Teorileri**, 1.Basım, Küre Yayınları, İstanbul.
- Shifman, Limor ve Lemish, Dafna (2010), “Between Feminism and Fun(ny)mısm”, **Information, Communication & Society**, 13 (6), 870-891.
- Steinmetz, Jean- Luc (2006), **Fantastik Edebiyat**, (Çev. Hasan Fehmi Nemli), 1.Baskı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Tağızade Karaca, Nesrin (2006), **Edebiyatımızın Kadın Kalemleri**, 1.Baskı, Vadi Yayınları, Ankara.
- Todorov, Tzvetan (2012), **Fantastik**, (Çev. Nedret Öztokat), 2.Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- Uslu, Mustafa (2007), **Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü**, 1.Basım, Yağmur Yayınları, İstanbul.
- Usta, Çiğdem (2005), **Mizah Dilinin Gizemi**, 1.Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yardım, Mehmet Nuri (2002), **Edebiyatımızın Güleryüzü**, Çatı Kitapları, İstanbul.



\_\_\_\_\_ (2016), **Mizahın İzahı**, 3.Baskı, Çağrı Yayıncılık, İstanbul.

Yıldırım, Zekeriya (2019), **Nazlı Eray'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Yüksek Lisans Tezi, Çankırı Karatekin Üniversitesi- Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yücebaş, Hilmi (2004), **Hiciv ve Mizah Edebiyatı Antolojisi**, 1.Baskı, L&M Yayınları, İstanbul.

Woolf, Virginia (2016), **Kendine Ait Bir Oda**, (Çev. İlknur Özdemir), 10.Basım, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.

URL, "TDK SÖZLÜK" <https://sozluk.gov.tr/> (15.09.2019).



## ÖZGEÇMİŞ

Arzu KÜÇÜKOSMAN, 06.10.1991 tarihinde Trabzon İli Ortahisar İlçesi'nde doğdu. 2005 yılında Düzyurt İlköğretim Okulu'nu; 2009 yılında Erdoğan Lisesi'ni; 2014 yılında da Karadeniz Teknik Üniversitesi - Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. 2014 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında yüksek lisans programına başladı.

KÜÇÜKOSMAN, bekâr olup, İngilizce bilmektedir.

