

NAZLI ERAY ÖYKÜSÜNDE KENTLİ KADIN KİMLİĞİ

Seyit Battal UĞURLU*
Macit BALIK**

GİRİŞ

Kadın ve edebiyat kavramlarının bir arada kullanılmaya başlaması 19. yüzyıldaki kadın hareketlerine dayanır. Fakat daha önce 18. yüzyılda kadın-erkek rollerinin toplumsal tanımlamalarının kadın açısından gerçekte ne olduğunu anlamaya, bir açıdan da anlatmaya yönelik bir kadın hareketinin oluşmaya başlaması kadın erkek ikiliklerinin dönüm noktası olarak görülmektedir (Gündoğan, 2008: 27). Kadın, ataerkil toplum düzeninden sıyrılarak sosyal, politik ve sanatsal alanlarda kendi varlığını ortaya koyabileceğini ve ataerkil ideolojiyi kırma çabasının edebiyat yoluyla mümkün olacağını fark etmiştir. 18. yüzyıla değin kadının yerinin evi, salt ev işlerinin alanı olduğuna ve yaşam alanının ev odaklı olması gerektiğine ilişkin görüş ilk kez 1845'te Margaret Fuller tarafından yazılan *Woman in Nineteenth Century* (On Dokuzuncu Yüzyılda Kadın) eseriyle kırılarak, kadının belirlenmiş sınırların dışına çıkmasına kapı aralanmıştır. "Kadın erkek rollerini birbirine karşıt roller olarak gören Fuller'a göre, kadınlar içlerindeki cevheri işlemeliydiler. Ancak bu sayede insanlık yitirdiği bütünlüğü yeniden bulabilir, kutuplaşmış özellikler tekrar bir araya gelip bütün insanı yaratır ve kişiyi toplumun ona biçtiği rollere hapsolmaktan kurtarabilirdi" (Parla, 2004: 23). Fuller'ın bu kitabı "kadın imajı" konusunda yeni açılımlar sağlamış ve 20. yüzyılda ayrı bir kadın kültürünü savunanlar için kaynak metin olma işlevi görmüştür. Kadın hareketinin ivme kazanması, "edebiyatta kadın imgesinin, eğretilen kadın, kadın motif ve temalarının, kadın yaratıcılığının incelenmesine" (Parla, 2004: 23) başlanması bu süreçten sonra başlamıştır.

Kadın; kat ettiği bu aşamadan sonra cinsiyetinin izolasyonundan kurtulabilmiş, cinsiyetiyle ilgili sorunlarını gün ışığına çıkartma ihtiyacı duymuş ve çevresinin kendi üzerindeki baskısını tartışmaya başlamıştır. Edebiyat eserleri yoluyla suskunluklarının üstesinden gelmeye, kendi kimliğini bulmaya çalışmıştır (Sert, 1993: 122). "Kadının, haklarını elde etme mücadelesi paralelinde düşünülmüş ve ortaya çıkmış" (Argunşah, 1999: 35) bir kavram olan "kadın edebiyatı"nın yaslandığı temel zemin ise feminizmdir (Argunşah, 1999: 35; Sert, 1993: 121). Cinsiyeti önceleyen feminist yaklaşımın yanında, Süha Oğuzertem kadın yazıcılığının ortaya çıkışını belirleyen etmenlerden birinin kadınlık öfkesi olduğunu söyleyerek, kavramı psikanalitik bağlamda açıklar: "[K]adın yazıcılığını belirleyen kadınlık öfkesi, gerçekten de Öteki'nin bir fazlalığa sahip olduğu şeklindeki ilksel inançtan besleniyor olabilir. Öfkeyle anlatma halinin, eksikli erkek-fallik kadın denklemini fallik erkek-eksikli kadın denklemine dönüştürme arzusundan kaynaklandığı düşünülebilir" (Oğuzertem, 2004: 240).

Kadın-edebiyat ilişkisinin cinsiyet ayrımıyla kategorize edilmesi bazı yazarlarca¹ reddedilse de kavramın ortaya çıkışının itici gücü "ataerkil bir dil içinde bir nevi

* Yrd. Doç. Dr., Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, seyitugurlu@gmail.com.

** Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, macitbalik@gmail.com

hapsolan kadının” (Gündoğan, 2008: 28) “tarih boyunca var olma savaşının en önemli araçlarından biri” (Karaca, 2004: 262) olarak “yazmak” eyleminde görmelerine dayanır. Bu tezin yaşam alanı, kendi edebiyat kuramını da oluşturan “feminizm”dir.

Feminist eleştiriyle birlikte ‘kadın edebiyatı’ kavramı, önemli bir sorun olarak ortaya çıkmış, popülerlik kazanmıştır. Feminizm dalgasıyla edebiyat dünyasına giren yazarlar, eserlerinde, “[s]ürekli olarak kadının baskı altında olduğunu, kendisine yabancılaştığının bilincine varmasını, geçirdiği çeşitli gelişim süreçlerini ve süreç içerisinde kendisini tanımlamasını ve ‘ben’ demeyi öğrenmesini anlatırlar” (Sert, 1993: 121) Bu edebiyat türü, kaynağını genellikle yazarın yaşantısından almış ve yazarlar için yazmak eylemi çoğunlukla gömülmüş arzularının izini bulma işlevi taşımıştır.

Kadının artık edebiyatın nesnesi olmak yerine öznesi olmaya başlaması da, yine feminist hareketle başlar. Kadının kendini anlatmaya başlaması, kendisinin nasıl algıladığına değil, nasıl algılandığına dayandırılır. Simone de Beauvoir, kadının kendini olanca cömertliğiyle adadığı içe, esere verecek yerde, çoğu kez onu yaşamının bir parçası, basit bir süs eşyası gibi gördüğünü söyler. Ona göre, iç sesine güvenen kadınların üreteceği eser düşünceye dayanmalı. Kadın büyük işler yapabilmek için benini unutmalı, bunun için de benini kesin olarak bulduğuna inanmalıdır. Kendini arama çabası içinde kadının gözü hep kendisine, kendi iç hesaplaşmalarına dönük olduğundan, bakışını dış dünyaya ve insanlık durumlarına çevirmesi pek mümkün olmamaktadır. Kadının dikkatleri hep kendisinin üzerindedir (Rüzgâr, 2004: 325–326).

Kadınların erkek egemen toplum düzeninde var olma mücadelesi vermelerinde en etkin yolun edebiyat olduğu şüphesizdir. Fakat edebiyatta etkin ve üretken bir şekilde varlıkları söz konusu edildiğinde, kadın-edebiyat ilişkileri, kadının sosyal hayatta haklarını elde etme yolunda verdiği mücadelenin hangi noktalara varabildiğiyle ve neleri elde ettiğiyle ilgili tarihsel bir gelişmeyle paralel olarak düşünülebilir (Argunşah, 1999: 36).

1. TÜRK EDEBİYATINDA KADIN İMGESİ

Türk edebiyatında kadının ‘farkına varılması’ ve sorunlarının irdelenmesi, “toplumsal formasyonu biçimlendiren dinsel ideolojinin ve bu bağlamdaki örgütlenmenin çözülmeye” (Oktay-Arat, 1981: 118) başladığı Tanzimat’ın getirisi olarak görülmüştür. Türk edebiyatının ilk telif romanı kabul edilen *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*’ta (1873) Şemseddin Sami (1850–1904), okurlarına, dönemin kadına bakış açısını, Şerife Kadın’ın, “[k]arı müderris olmayacak, kâtip olmayacak. Kıza o kadar okumak, yazmak ne lâzım? Kızlara birinci lâzım olan şeyler dikiş dikmek, nakış işlemek ve sair böyle şeylerdir” (Atan, 2004: 253) sözleriyle aktarmıştır. Bu tablo kadının sosyal hayatın dışında tutulmasının eleştirisidir. Tanzimat’tan itibaren yeni bir dünya anlayışı ve bunu gerçekleştirecek yeni insan tipinin yetiştiricisi olarak kadın, kadın eğitilmesi, kadının sosyal hayattaki yeri gibi meseleler, devrin problemleri arasında yer almıştır (Enginün, 1974: 79).

Tanzimat dönemi yazarları, roman ve hikâyelerinde, kadının eve kapatılıp birtakım hak ve hürriyetlerden mahrum bırakılmasının önemli bir sorun olduğuna işaret etmişlerdir. Bu bakış açısı; eğitim, çok eşliliğin reddi, sokağa çıkabilme, eğlence yerlerine

¹ “Kadın yazar”, “erkek yazar” ayrımını ısrarla reddeden Adalet Ağaoğlu, “Kendimi hiçbir zaman kadın bir yazar kategorisinde değil de yazar bir kadın olarak bulmamın nedeni ‘yazarlığım’dır” der ve kadın yazar kategorisini, bir çeşit parti üyeliğine kaydedilmek olarak değerlendirir (Karaca, 2004: 263).

gidebilme, çalışma, boşanma, kocasını seçebilme, harem-selamlık uygulamasının kaldırılması, siyasete girme gibi hakları içine alıp genişleyerek Cumhuriyet'e kadar gelmiştir. Dönemin romanlarında kadın imgesinin oluşumu yaşanan toplumsal değişime paralel olarak kadınların mahrum olduğu haklara veya uğradıkları haksızlıklara değinilmiştir. Kimi romanlarda görücü usulü veya aile baskısı ile evlenme ve bu evliliklerden doğan sosyal problemler eleştirilirken, kadınların okutulması, eğitimi ve çalışma hayatlarında onlara da eşit fırsatlar tanınması gibi konular üzerinde durularak kadın erkek eşitizliğinden şikâyet ve kadının kendi ayakları üzerinde durma çabalarından söz edilir (Gülendam, 2008).

Kadın temasının Tanzimat dönemindeki alışıldık kalıpların dışına çıkararak işlenmesi (İpşiroğlu, 1995: 36) veya bu farklılık doğrultusunda Ahmet Oktay'ın vurguladığı gibi "hem meta hem asalak konumunda yetkinlikle" (Oktay-Arat, 1981: 119) anlatılması, Servet-i Fünûn dönemine rastlar. Servet-i Fünûn dönemi romanlarında, ana hatlarıyla kadının sosyal hayattaki yerine ve evli veya evlenecek çiftler arasında başta kadının aleyhine aşırı yaş farkının bulunması olmak üzere, denklik ve ortaklık sorunlarına değinilir.

Meşrutiyet, yeni bir kimlik arayışının görüldüğü ve geleneksel aile-kadın bakışının modernleşmeye başladığı bir dönemdir. Bu değişim, dönemin romanlarında da kadın hakları savunuculuğunun görüldüğü feminist bir çizgiye yaklaşır. Genellikle batı tarzında eğitim veren okullarda okuyan Meşrutiyet sonrası roman kahramanları, ya okudukları Batılı romanlardan öğrendiklerinden ya da Beyoğlu veya Avrupa'da şahit olduklarından etkilenerak kadın haklarını savunurlar. Roman kahramanı genç kızların önce görücüye ıkamaları, görücü gönderen taliplileri küçümsemeleri gibi pasif direnmelerle başlayan feminist yaklaşım, daha sonra aile seçimiyle evliliğe isyana ve evleneceği erkeği flört yoluyla kendi seçme isteklerine kadar varır. Dönemin bazı eserlerinde o yıllarda Avrupa'da bile karşı çıkılan nikâhsız evliliğin savunuculuğuna kadar varan yaklaşım görülmüřtür² (Gülendam, 2008).

Cumhuriyet'e kadar yazılan romanlarda kadının daha çok aile ve toplum içerisindeki seviyesinin yükseltilmesine çalışıldığı, yazılan eserlerin çoğunda kadının henüz bir meslek hayatı olmadığı ve ağırlıklı olarak iyi bir anne, iyi bir eř profiliyle çizildiği görülür. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte kadınlara yönelik yürürlüğe giren yasal haklar, onların erkeklerle aynı olanakları elde etmesini sağlar. Bu gelişmeler, dönemin roman ve hikâyesinde yansımalarını bulur. Cumhuriyet'in ilk dönem romancıları, eserlerinde kadına haklar verilip verilmemesi veya kadın haklarının nasıl olması gerektiği konularından çok, bu hakları kullanırken ortaya çıkan aksaklıklar ve çarpıklıklar üzerinde durmuş, medeniyeti yalnız moda sanan ve toplum için son derece tehlikeli görülen 'salon kadınları'nı eleştirmişlerdir. Bu dönem yazarları daha çok kendilerine verilen hakları yeterince kavrayamamış kadınlara ve kamuoyuna, haklarını ve daha ağırlıklı olarak görevlerini hatırlatmış; yapılan inkılâpları sadece biçimde Avrupalılaşmak olarak anlayan ve bu doğrultuda bir hayat şekli sürdüren kadınlara eleştiriler getirmişlerdir. Kadının toplumdaki gerçek yerini aşmasını isteyen Cumhuriyet sonrası yazarlarda da modernleşmeyi yanlış anlayarak ahlâkî çöküntüye uğraması endişesi görülür. Cumhuriyet döneminin başında yayımlanan romanların önemli bir kısmında da kadınların kendilerine verilen yasal hakları, erkek egemen bir toplumda

² Celal Nuri'nin *Merhûme* (1918), Ali Kemal'in *Fetret* (1914), Süleyman Sûdî'nin *Aşûb-ı Dil* (1914), R. Adil Nâmi'nin *Nurhayat* (1912) ve Ahmet Nâci'nin *Bir Aşuftenin Jurnalı* (1914) adlı romanlarında nikahsız evliliğin savunuculuğuna kadar gidilmiştir (Gülendam, 2008).

yeterince kullanamayacakları konusu işlenir. 1945'e kadarki romanlarda el alınan kadın, aktif ve üretken olmayı, eve kapanmayıp toplumsal hayata katılmayı, hem kendisini hem de karşısındaki erkeği değiştirmeyi ister ve bunu dillendirir (Gülendam, 2008).

II. Dünya Savaşı sonrasındaki romanların çoğunda kadın, toplumsal ve dışa dönük bir kimlik sahibi değildir. Siyasal atmosferin yanında o dönemdeki pek çok romancının benimsediği geleneksel kaygılar nedeniyle kadın, ister istemez daha çok aile ve ev içerisinde düşünölmüş ve orada somutlaştırılmıştır. 1946–1960 arası romanlarında erkeğin kadına bakışı daha çok onu cinsel bir obje olarak görmeye veya ondan maddi çıkar elde etmeye yöneliktir. Bu dönemde yayımlanan romanlarda anlatılan kadınların çoğu, Cumhuriyet'in kadınlara getirdiği haklardan ziyade Anadolu'da yerleşmiş törelere göre hareket etmektedir. Gülendam'a göre, kadınlar için yapılan yasal düzenlemelerin çoğu ve kadını erkeğe eşit kılarak ona toplumda insanca yaşama imkânı tanıma çabaları, yalnızca büyük kentlerde yaşayan belirli bir kesimi etkilemiş; toplumun büyük kesimindeki kadınlar –özellikle kasaba ve köydekiler-, bu havayı teneffüs edememişlerdir (Gülendam, 2008).

1960'lardan sonra edebiyat alanında toplumsal sorunların ağırlık kazanmasıyla birlikte alt tabakalardan gelen kadınların sorunları duyurulmaya başlanır. Ezilen, horlanan, sömürölen Anadolu kadını birçok yazarın işlediği ortak konulardan biri olur. Sorun farklı biçimlerde ele alınmasına rağmen toplumsal bir bağlam içinde, bir sömürü mekanizmasının altında ezilen insanlar olarak görölmüştür (İpşiroğlu, 1995: 39). Kırsal bölgenin kadını, köylü kadın bu dönemde roman ve hikâyeye girmiştir. Özellikle Köy Enstitüsü kökenli yazarlar kadının cinsel kimliğini ön plana çıkarsalar da, köy hayatında ezilen kadını sınıfsal farklılıklar bağlamında anlatırlar. Dönemin enstitü kökenli olmayan yazarlarında da kadının emek-sömürü olgusunun nesnesi haline getirildiği görülür. "Orhan Kemal'in Cemile'si, Yaşar Kemal'in Meryemces'si, Fakir Baykurt'un Irazca'sı kadının emekçi ve sömürölen kimliğini yetkinlikle" (Oktay-Arat, 1981: 120) temsil eden kahramanlardır.

1960–1980 dönemi kadın hareketleri ve kadın örgütlenmesinin edebî eserlerde oluşturduğu imgenin "bacı" kimliği etrafında şekillendiğini söyleyen Oya Baydar, kadının roman ve hikâyede birey olarak yer almasının 1980'den sonra gerçekteştiğini öne sürer. Dünyada kadın hareketi ve feminist akımların yükselişinin yansıdığı 1980'lerden sonra 12 Eylül askerî müdahalesinin ve onu izleyen depolitizasyon sürecinin de etkisiyle kadın hareket ve örgütlenmeleri kendisine yeni manevra alanları bulur. Bu tarihlerden itibaren sorgulanmaya başlanan ve 1980'lerin ikinci yarısından itibaren çöküntüye uğrayan sosyalist uygulama, bütün dünyada olduğu gibi Türkiye'de de toplumsalın karşısına bireyseli yerleştirirken ve birey adeta yeniden keşfedilirken "birey olarak kadın" kavramı öne geçer ve "siyasal-toplumsal öncü kadın", yerini "birey kadın"a terk eder. Bu gelişmeler *Kadının Adı Yok* (1987) ve benzeri, tepkisel yanı ağır basan ürünlerle yazın ürünlerine yansır (Baydar, 1995: 9).

Füsun Akatlı, Türk edebiyatının geçirdiği çeşitli evrelere paralel olarak "kadın" imgesinde de meydana gelen değişim ve dönüşümleri temelde iki bakış açısıyla ele alır. Birincisi kadını; sosyal, ekonomik ve siyasal çalkantıları içinde değerlendirerek ahlâkî bir sorun olarak gören anlayış. İkincisi ise kadını toplumsal bağlamı içerisinde roman veya öykü kişisi olarak öne çıkaran gerçekteçi anlayıştır (Akatlı, 1982: 309).

Türk romanında kadın imgesi -sayısal çokluklarından ve otorite sahibi oluşlarından ötürü- uzun süre erkek yazarlar tarafından şekillendirilmiştir. Edebiyattaki kadının, erkeğin oluşturduğu kadın oluşu, kadın yazarların sonradan edebiyata dâhil olması, Parla'ya göre kadının, kadın ve erkek kalemiyle ifadelerindeki farklılığı açıkça ortaya çıkarmıştır (Irzık-Parla, 2004: 9). Kadın yazarların kurgularında yer alan kadın imgesi, genellikle "ben"i öne çıkaran ve Parla'nın ifade ettiği kişisel tarihleri ile bir hesaplama yoluna giderek kendilerini anlattıkları bir metin haline dönüşür (Parla, 2004: 180). Kadının kendini toplumsal yapı içinde konumlandırmaya başlamasıyla birlikte, erkeklerin kaleminden yazılan kadını okumak yerine, kendi kaleminden çıkan, kendini anlatan eserleri tercih ettiği görülür. Kadının 'ben'ine yaptığı bu vurgu, uzun yıllar erkek egemen toplumda kendine herhangi bir etkin rol verilmemesinden kaynaklanır. Zira kendi kalemleriyle yazmak, kadınlar için var olma savaşlarının önemli araçlarından biri sayılmıştır.

Kadın romancı ve öykücülerini Cumhuriyet'ten önce doğanlar ve Cumhuriyet çocukları şeklinde ikiye ayıran Sennur Sezer'e göre "Cumhuriyet öncesinde doğan kadın yazarların büyük çoğunluğu; "çok satışlı, kolay okunur, aşk romanları" yazmışlardır. İlk kadın romancı Fatma Aliye'nin (1862-1936) *Muhâdarât*'ıyla (1892) başlayan kadın yazıcılığı, genel anlamda "ayrık olma özelliği göstermiş ve 'kadınlar ilk aşklarını unutmaz' tezini yalanlamak için" (Sezer, 1992: 7) yazılmıştır. Cumhuriyet öncesinde eser vermiş ve popüler edebiyatın iki önemli ismi olan Muazzez Tahsin Berkand ile Kerime Nadir, kadını idealize ederek sonraki yıllarda onun bireysel ve toplumsal kimliğinin irdelenmesine önemli bir basamak teşkil etmişlerdir (Atan, 2004: 255). Kadın yazarlarca oluşturulan güçlü kadın imgesi Meşrutiyet yıllarından itibaren başkışilerinin kadın olduğu romanlar yazan Halide Edip Adıvar ile başlar. Kadın kahramanların yukarıda sözü edilen ayrıkılığı Halide Edip'te (1884-1964) tüm olay ve serüvenlerin ana kahramanı kadın çevresinde olup bitişle uç noktaya varır. Romanlarındaki tüm tipler başkahramanın niteliği daha iyi çizilsin diye anlatılır. Bunlar, genellikle iyi eğitim görmüş, güzel kadınlardır. Sözgelimi *Sinekli Bakkal*'ın (1936) Rabia'sı, *Seviyye Talip*'in (1910) Seviyye'si, *Zeyno'nun Oğlu*'ndaki (1928) Kürt Şeftalisi Zeyno, *Ateşten Gömlek*'in (1923) Kezban'ı güçlü, eğitilmiş, özgürlüğüne düşkün, seçme hakkına sahip ve güzel kadın tipinin çizildiği karakterlerdir.

Halide Edip'in güçlü kadın kahramanları Türk roman ve öyküsünde iki ayrı yönelime yol açar. Bunlardan ilki romanın merkezinde bulunan 'güzel ve akıllı' kadın, öteki ise 'duygusal ve güçsüz' kadın tipidir. Kadın yazarların çizdiği güçlü kadınlar³ kimi zaman da, kadınların duygu ve davranışlarını bir erkek kahramanla yansıtarak üçüncü bir eğilimi temsil etmişlerdir.

Cumhuriyet döneminde yetişen kadın yazarlarımız, öykü ve romanlarında Cumhuriyet'in eğitimiyle, Osmanlılıktan kurtulamamış toplum yapısı ve geleneklerin ikilemini, bu ikilemin çapraz ateşindeki kadını, aile kurumunda değişmeyen, yenilenmeyen rolünü sorgulamışlardır.

³ Nüket Esen Türk romanında, gücünün niteliği dönemselsel değişkenlik arz eden güçlü kadın tipinin çeşitli şekillerde görüldüğünü söyler. Esen bunları, bir erkeğin desteği olmadan yalnız başına başarılı çocuklar yetiştiren kadınlar; kendilerine dönük yaşayan ve alafangalaşmanın, yabancı okulların etkisiyle okuyan, çalışan, erkekler gibi spor yapan kadınlar; fiziksel açıdan güçlü olan kadınlar; 1940'lardan itibaren kendi isteğiyle erkeksiz yaşamayı, boşanmayı seçen kadınlar ve bu yıllardan başlayarak eski kadından yeni kadına geçildiğini gösteren okuyan, çalışan, ev dışında da etkin olan kadınlar şeklinde, güçlü kadın tipinin farklı görünümüleri olarak tespit eder (Esen, 1992: 380-384).

Kadın yazarların anlatımlarında göz ardı etmedikleri bir konu da sınıfsal çelişkilerdir. Bu bakımdan kadın yazarlarımız, özellikle şehirdeki her sınıf katmandan kadını ele alırlar. Çünkü bu kadınların sınıf ve katmanları kimi zaman aile içi ilişkileri de belirler. Nezihe Meriç'in (1925-) "Dedi Ölüm Aklımda" öyküsündeki çalışan kadın, kayınvalidesi soylu yaşlı kadınla, daha az varlıklı annesi arasındaki çatışmaları kaygıyla izler. Benzer bir sınıfsal çelişki Tomris Uyar'ın (1941-2003) "Çiçek Dirilticileri" (1974) adlı öyküsünde verilir. Annesi varlıklı, babası yoksul sınıftan gelen küçük kız babaannesi ve dedesini, babasıyla sinemaya gitme bahanesiyle görebilmektedir.

Eğitim ve hayat ikilemi, Adalet Ağaoğlu'nun (1929) *Ölmeye Yatmak* (1973) adlı romanıyla, tarihler ve olaylar da belirlenerek vurgulanır. Bu ikilemi yaşayan bir bilim kadınının bunaltısı ve çelişkileri bu romanla birlikte, bu romanı tamamlayan *Bir Düğün Gecesi* (1979) ve *Hayır...*'da (1987) irdelenir.

1970 ve sonrası dönemde sayısal artışı gözlenen kadın yazarların, önceki dönemlerde işlenen kırsal kesim kadını, işçi ve sömürülen kadın imgesinin yerine "kent kadını, özgürleşme savaşımadaki, bilinçlenme-bilinçlendirme girişimindeki kadını, siyasal, toplumsal, iktisadî, entelektüel, ruhsal, duygusal, ahlâksal açılardan bir bütün" (Akatlı, 1982: 307) halinde ele aldıkları görülür.

2. NAZLI ERAY'IN ÖYKÜLERİNDE KADIN

Nazlı Eray'ın (d.1945) 1959'da yazdığı ve 1960'ta *Varlık*'ta yayımlanan ilk öyküsü "Mösyö Hristo"dan itibaren büyülü gerçekçi bir anlayışla kurguladığı tüm öykülerinde kadın, anlatıcı veya yanı başında her zaman bir erkek bulunan bir başkahraman olarak olayların merkezinde yer alır. Fakat Eray'ın öykülerindeki kadın imgesi Türk edebiyatında alışıl gelmiş kadın imgesinden oldukça farklı bir görünüm sergiler. Roman ve öyküdeki bildik kadın tipi; toplumsal bir konum elde etmek, saygınlık kazanmak, ev dışındaki hayatta söz sahibi olmak ve tercih hakkı elde etmek için mücadele veren, zorluklarla boğuşan kadın tipidir. Jale Parla Türk edebiyatında kadın yazarların anlatılarında yer alan karabasanlarla ilgili olarak şunları söyler: "Karabasanların görüldüğü yerler doğal olarak yataklardır. Ama düşlerin dilini oluşturmakta bu çok daraltılmış mekânın da bir işlevi olmalı: Bakışı dışa değil de içe çeviren, fiziksel çevrenin ayrıntılarını sifıra indirirken, iç dünyanın ayrıntılarını alabildiğince vurgulamaya olanak sağlayan bir işlev. Örneğın Latife Tekin'in *Gece Dersleri*'nde bu mekân yataktan bile daraltılarak, Gülfidan'ın altında gizlendiğı kara bir örtüye indirgenir. Tarihleri, bu dar mekânlarda kadınların karşısına, gündüz sanrı, gece karabasan olarak çıkar" (Parla, 2004: 189).

Nazlı Eray'da kadın, Türk romanında bir zamanlar işlenen 'roman okuyan' ya da roman okumasına karşı çıkılan kadın tipinden ayrılır. Öncekiler için bağlayıcı olan bütün bağlardan kurtulmuş konumu ile yaşadığı dönemin gerçekliğı düşünöldüğünde, 'aşırı' denebilecek bir yaşama özgürlüğüne sahip; akıllı, becerikli, güçlü kadınlardandır (Esen, 1991: 380). Bu kadın, artık bovarizmi, fotoroman yaşamı özentisini aşmıştır. Yaşam, taklit değil, içselleştirilendir ve kahramanı olunan hayatın romanı bizzat bu kadınca yaşanmakta ve yazılmaktadır. Okuduğı romanlar yüzünden çevresiyle bağını koparan, ona yabancılaşan ve erkek yazara yanılığlarını düzeltme olanağı veren kötü okur konumundaki kadın yoktur. Kadın, "batıya duyulan arzuyla imtihan"ın (Gürbilek, 2004: 291) üstesinden başarıyla gelmiş, tutum ve davranışlarında, çevrenin baskısından kurtulmuştur. Bu haliyle Türk edebiyatında 1970'li '80'li yıllarda yazılan roman ve hikâyelerde ele alınan aydın kadında olduğı gibi, karşı cinsle ilişkilerinde gerçeğe uygun olmayan bir hafiflik, bir geniş mezheplilik gözlenir (Aytaç, 1999b: 73).

Nazlı Eray 1976'dan itibaren yazdığı sekiz öykü kitabında⁴ -'ben' anlatıcı veya olayların merkezinde yer alan kadın konumunda- belirgin ve baskın bir şekilde yer alan kentsoylu kadın imgesinin yanında az sayıdaki öykülerinde de orta veya alt tabakaya mensup kadınların, kendilerini çevreleyen iç mekânlardaki mutsuz yaşantısı anlatılır. Birkaç öyküsü istisna edilirse, Eray'ın genel anlamda feminist hassasiyet göstermediği, kadını cinsiyet ayrımı bağlamında değerlendirmedeği görülmektedir. Eray, öykülerinin neredeyse tamamında kadın imgesini; yazar veya olayları yaşayan, anlatıcı kadın kimliğini önceleyerek oluşturur. Ben'ine aşırı vurgu yaparak yaşadığı serüvenleri, gönül ilişkilerini ve anılarını birinci tekil anlatımla aktarır.

2.1. Yazar Kadın

Nazlı Eray, öykülerinin hemen hemen tamamında olayları yaşayan ve anlatan, kimi zaman yazar kimliğini öne çıkararak otobiyografik bilgiler veren bir anlatım tutumu sergiler. Özellikle ilk öykülerinde yazarın çocukluk anılarından fazlaca yararlandığı, kendi yaşamını kurgunun odağına aldığı gözlenir. Anlatıcının ben'i üzerine söyledikleri, önemli ölçüde Eray'ın şekillendirmek istediği kadın imgesi hakkındaki gerekli bilgileri verir. Eray'ın öykülerindeki kadın, olayları yazan, yaşayan ve anlatandır. Yazar kimliğini açıkça hissettirdiği öykülerinde 'ben'ine yaptığı aşırı göndermeler, narsisist yönü gelişmiş kadın imgesini ortaya çıkarır. Kendisini yazar kimliğiyle öykünün odağına aldığı öykülerinde, Eray'ın şöhreti ve güzelliğiyle öne çıkan kadın-yazar imgesini oluşturmak istediğine dair göstergeler ağırlıklı olarak kullanılır. Anlatıcının yazar kimliğiyle yer aldığı "Hazır Dünya" öyküsünde kendisini, pek çok kimsenin varmak istediği yere varmış, isim sahibi olmuş, kendisiyle yapılan söyleşiler ve kitapları arasında çekilmiş fotoğraflarıyla önemli sanat dergilerinde yer alan biri olarak anlatır. Eray, yazar benini, bu öyküsünün sonunda "[k]alabalığa girdiğimde; saçımdan gülüşümden beni tanıyanlar çıkıyordu. (...) Kitaplarım piyasadaydı. Etkilediğim bir okur kitlesi vardı. Gün geçtikçe hem hayranlarım, hem de bana karşı olanların saygısı artıyordu" (Eray, 1991b: 36) sözleriyle kurgular. Oluşturduğu kadın kişiliklerinin birçoğunda olduğu gibi kadın yazar imgesinde de bakışları üzerine toplayabilecek kadar alımlı oluşu "Yoldan Geçen Öykü"nü'nün düş atmosferinde gelişen olayları içinde de yer alır. Öykünün anlatıcısı olan kadın yazar "[ç]ok seçkin bir kalabalığın" (Eray, 1993: 200) katıldığı önemli bir partide şıklığıyla, dikkatleri üzerine çeker. "Aynada kendi(sini) görünce topluluktaki en havalı kadın olduğu(nu)" (Eray, 1993: 201) anlayan yazar-anlatıcı hakkında, gittiği partideki insanlar, "Rahmetli Süreyya Hanım'ın biricik torunu... Yazılar yazıyormuş" (Eray, 1993: 201) türünden sözler ederek, onun yazar kimliğine vurgu yaparlar.

Kent soylu bir yazar olarak Nazlı Eray'ın nasıl bir kadın imgesi oluşturmaya çalıştığını en iyi gösteren öyküsü "Fantastik Senfoni"dir. Kurgunun başkahramanı ve anlatıcısı ünlü bir kadın yazardır. Çizdiği hipergerçek kadın yazar portresi ile elitist tavır içinde bulunması, alt metinde, Eray'ın benini yerleştirmek istediği konuma ilişkin arzularını da dışa vurur. Öykü kahramanı ünlü yazar hakkında, gazetelerde çıkan haberler de bu hipergerçekliği ve ardındaki arzuları yansıtır: "Ünlü yazar, menajeri ile birlikte; bugün

⁴ Nazlı Eray'ın bu yazıda kullanılan eserlerinin şu baskılarından yararlanılmıştır: *Ah Bayım Ah.* (1976). Bilgi Yayınevi, 1. baskı, Ankara: [1976]; *Geceyi Tanıdım/Erostratus.* (1979). Can Yayınları, 4. baskı, İstanbul: 1991a]; *Kız Öpme Kuyruğu.* (1982). Can Yayınları, 3. baskı, İstanbul: [1994]; *Hazır Dünya.* (1984). Can Yayınları. İstanbul: [1991b]; *Eski Gece Paçaları* (1986), Can Yayınları, İstanbul: [1992]; *Kuş Kafesindeki Tenor - Radyo İçin Gece Düşleri Öyküleri.* (1991). Can Yayınları. 2. baskı, İstanbul: [1996]; *Yoldan Geçen Öyküler.* (1987). Can Yayınları, 3. baskı, İstanbul: [1993]; *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1989), Can Yayınları. 5. baskı, İstanbul: [1994].

14.00 uçağı ile kente geliyor. Kızıl saçlı, řuh yazar, kentte kaldığı süre içinde, Grand Hotel'deki süitinde; tüm eleştirmenleri teker teker kabul edeceğini basına açıkladı. Fantastik edebiyatın ölkemizde öncüsü sayılan yazarın bu demeci ilgi ile karşılındı. Yapıtları, yaşamı, ilişkileri, olağanüstü düş gücü ile edebiyatın kurallarını allak bullak eden yazar, yaşamının bilinen yönleri ile olduğu kadar, bilinmeyen yönleri ile de gizemlidir" (Eray, 1992: 8). Yazar; beyaz minki, uzun kirpikli gözleri, mercan renkli dudakları, Gucci çantası ve mercan renkli tırnaklarıyla asilzade görünümü sergilerken yanı başındaki menajeri İrfan da "Fildiři gabardin takım elbise, siyah ipek gömleği, Yves Saint Laurent kravatıyla (...) kentin tüm güneşini üzerine çekecek" (Eray, 1992: 7) denli şık bir görünüm sergileyerek yazarın oluşturulan portresine uyum sağlar. Otelin süitindeyken yazarı Gabriel García Márquez, Filipinler Diktatörü Ferdinand Marcos, ünlü yönetmen Sean Connery ve Papa II. Jean Paul'un kutlama mesajı, çiçek veya telefonlarıyla taltif etmesi, Eray'ın, kadın odaklı aşırı gerçeekliği sınır durumlara taşıdığını gösterir. Öyküde kadın-yazar kimliğine ilişkin önemli bilgiler, otele davet edilen eleştirmenlerin sorularına verilen yanıtlarda bulunur. Kendisine bir eleştirmen tarafından "böyle lüks içinde yaşamak, varlık, gösteriş sergileme, menajer, sekreter, mink, palto, otel sütlerinde kalma" gibi bir yaşamın, insanlar sürünürken nasıl bir açıklaması olacağı sorusuna verilen "[t]üm bunlar fantastiğin bir parçası. (...) Düş ile gerçeek karmaşası... Bir illüzyon yani..." (Eray, 1992: 14) cevabı, Eray'ın imgelemindeki kadının niteliklerini gösterir. Yazar ben'inin vurgulandığı öykülerin genelinde baskın bir şekilde; eğitilmiş, kültürlü, zengin, çekici, üst sınıf zevk sahibi, seçkinci, alımlı ve güzel; yanı başında da aşağı yukarı aynı niteliklere sahip bir erkek, Nazlı Eray öykülerinin değişmez kadın imgesini oluşturur. Eray'ın yazar kimliğiyle anlatıcı konumunda bulunduğu ve otobiyografik gerçeekliği öncelediği öykülerden biri de *Yoldan Geçen Öyküler* kitabında yer alan "Ödül"dür. Yeni kitabını hangi yayınevine teslim edeceği düşüncesiyle yolda yürürken, geçirdiği bir kazada öldüğünü sanıp düşünde "öbür dünyada" (Eray, 1993: 29) olduğunu gören anlatıcı, orada kendisinden önce ölmüş olan Türk edebiyatının usta kalemleriyle Yazarlar Kahvesi'nde bir araya gelir. Aralarında Ođuz Atay, Sevim Burak ve Sait Faik gibi yazarların bulunduğu fantastik mekânda, öldükten sonra kendi adına bir ödül konulmasını vasiyet ettiğini arkadaşlarına söyler. Gerekçesini ise "ben hiç ödül almadım, içimde kalmış olacak. Benim adıma kimler alacak bakalım ödülü?" (Eray, 1993: 33) şeklinde açıklar. Bu öykünün de yer aldığı *Yoldan Geçen Öyküler* adlı kitabıyla 1988 Haldun Taner Öykü Ödülü'nün sahibi olan yazar, kurgunun dayandığı ödül kompleksinden de kurtulmuş olur. Yazar kimliğini öykünün son cümlesinde "Hastaneden çıkınca 'Ödül' diye bir öykü yazmayı aklıma koymuştum" (Eray, 1993: 37) cümlesiyle ifade ederek kurgunun hazırlanış bilgisini de vermiş olur.

"Soylu bir ailenin son kalan fertlerinden... Yazar" (Eray, 1993: 172) kimliğiyle yer aldığı "Karanfil Gece Kursu" öyküsünün kadın anlatıcısı, lüks yaşamaya ve harcamaya alışkın olmasıyla dikkat çeker. Yazarlık yönü öne alınarak kurgulanan "Sıfırdan" öyküsü, bir kadın yazarın nasıl kahramanlar tercih ettiğinin bilgisini verir. Eray'ın seçkinci tutumu, romanına alacağı kahramanlarda aradığı özellikleri sırlarken "çok seçkin, yetenekli, gerekirse varlıklı, eline yüzüne bakılır cinsten, yüzümü kara çıkartmayacak" (Eray, 1994b: 46) şartlarını öne sürmesinden anlaşılmaktadır.

Nazlı Eray'da öykülerinin birkaçı dışındaki tamamında anlatıcı konumundaki kişi kadındır. Kadın, gerek anlattığı anılar, gerekse kurduğu düşlerle Eray'ın öykü evrenindeki kadın imgesine dair önemli göstergeler içerir. Yaşantısının bir bölümünü – çocukluk yıllarını- İstanbul'da, diğer kısmını ise Ankara'da geçiren Eray'ın ben'ine göndermelerde bulunduğu ve öz yaşamsal izleklerle kotardığı öykülerinde kadına bakışı

ve oluşan kadın imgesi net bir biçimde ortaya çıkar. Birkaç öykü dışında anlatıcının kadın olması onun öykülerinde anlatıcı üzerinden kent soylu kadının evrenini teşhis etmeyi olanaklı kılar. Kadının düşleri, ağırlıklı olarak geçmişte bıraktığı insanlar ve gördüğü mekânlar üzerinedir. Yaşadıkça yazan ve üzerinden zaman geçtikten sonra anı ve gezi yazısı üslubuyla yaşadıklarına farklı detaylar katarak bir daha anlatan kadın anlatıcı, Eray'ın öykülerinin birçoğunda mevcuttur. Yazarın, kurguladığı olayları otobiyografik izleklerle anlatması, yazarlığını merkeze alması, kadının iç dünyasının Eray'ca tasarımı hakkında yeterli bilgiyi verir. "Gerçek katmanının bir boyutu ve yazarın eserini kotarmada yararlandığı" (Aytaç, 1999a: 36) yaşantı, yazarların beslendiği önemli damarlardan biriyken Eray için tek ve değişmez kaynak şekline dönüşmüştür. Farklı zamanlarda yapılan söyleşilerde Eray, öykülerini anılarından yararlanarak yazdığı bilgisini verir. İlk dönem öykülerinden olan "Mösyö Hristo" adlı öyküsünün, çocukken oturdukları "Saadet Apartmanı'nın kapıcısı yaşlı Mösyö Hristo'nun bir kuş olup Kuledibi'ne uçabileceği fikri(nden)" (Anıl, 1976: 15) mülhem olduğunu söyler. *Kuş Kafesindeki Tenor* kitabındaki "Madam Anjel" öyküsünde, anılarda kalmış güzel kadın imgesinin yazarın çocukluğunun bir parçasından geldiğini, yanı sıra "Mösyö Hristo", "Mutluluk" ve "Bir Sinek Masalı" öykülerinde geçen Evliya Çelebi İlkokulu ve Kasımpaşa sırtlarının da çocukluğundan gelen anı parçaları olduğunu Feridun Andaç'la yaptığı bir söyleşisinde dile getirir: "Madam Anjel adlı öykü, benim çocukluğumun bir parçası. Şişhane yokuşu, köşedeki turşucu dükkânı ve ünlü Frej Apartmanı, sarışın Madam Anjel... Frej Apartmanı'nın önünden geçer, Kasımpaşa'daki Evliya Çelebi İlkokulu'na giderdim" (Eray, 1991: 36).

Nazlı Eray'da "kendi kimliğine ilişkin bilgi çerçevesinde" (Randall, 1999: 222) oluşan epizodik bellekle kurgulanmış olan *Ah Bayım Ah* kitabının "Geceyarısı İnsanları" öyküsündeki "ikiz çocuk" (Eray, 1976: 165) ve "Akşam Üstü" öyküsünde kadın anlatıcının tercüme bürosunda "çeviri yapma(sı)" (Eray, 1976: 96) gibi göstergeler yazarın biyografisiyle örtüşür. Nazlı Eray'ın öykücülüğünün temeli olan düş ve fantezinin, öykülerin kadın anlatıcısı tarafından kurulması, farklı bir kimliğini görmeyi olanaklı kılar. Yazar ben'inin de kurguya dâhil olduğu bu öykülerde "Düş Kuran Kadın"ın izleri sürülerek Eray'ın kent kökenli kadınının iç dünyası ve yaşam tarzı ortaya çıkarılır. İlk öykülerinden "Çevre Sokağı"nda, anlatıcının horoz, tavuk ve bir türkünün içinden çıkan subayın ağaç dikme bayramındaki maceraları anlatılır. Anlatıcının, metnin sonunda "bir apartmanın üçüncü katında, önünde daktilo makinesi, yazı yazan birinin önünden uçuşan kâğıtlar(dan)" (Eray, 1976: 107) söz etmesiyle birlikte anlatılanların kurgulan bir yazar düşü olduğu ortaya çıkar.

Anlatıcı konumundaki yazarın kurduğu düşleri yazdığını en iyi gösteren öykülerinden biri *Geceyi Tanıdım* kitabındaki "Güzel Bir Kuşluk Vakti İnsanca Yaşamak İstedik" öyküsüdür. Anlatıcı farklı öykülerde de olağan dışı bir şekilde bir araya geldiği ve maceralara atıldığı Arap, horoz, toplum polisi ve Nino ile birlikte yeni bir maceraya atılırlar. Yazarın gerçekleri eğlenceli bir oyuna dönüştürme merakından dolayı varlıklar, olmadık bir biçimde bir araya gelirler ve anlatıcın coşkusuna ortak olurlar. Öykünün sonunda anlatıcının, "Beni bir düşünce almıştı her şey iyiydi, güzeldi. İşte ben bir yazan kişiydim. Düş kurup duran biriydim" (Eray, 1991a: 134) açıklamasıyla, yaşananların gerçeklikle bir ilgisi olmadığı anlaşılır.

Hazır Dünya kitabının birbirine bağılı olarak yazılmış öykülerinde ortaya düş kuran kadın imgesi çıkar. Düş kuran kadın öykülerin anlatıcısı konumundadır ve Eray'ın yazar kimliğini de temsil eder. Böylelikle öykülerde düşlerini anlatan yazar kimliğiyle Nazlı Eray iç dünyası hakkında gerekli veriler toplanarak kent soylu kadının portresi bir

açıdan çizilmiş olur. Geçmişinde evli erkeklerle girdiği gönül ilişkilerinin aktarıldığı öykülerde kadın; işadami olan sevgilisi Haydar Bey'in Taksim'de arabasına binerken çekilmiş bir fotoğrafını anılara geçiş nesnesi olarak kullanır. Yaşadığı ilişkilerde erkeğin evli olup olmaması Nazlı Eray kadınları için bir engel teşkil etmez. Nitekim "Çok Üzülen Fotoğraf" öyküsünde kadın anlatıcının, "iki ay önce karısıyla Avrupa yolculuğuna çıktığı için" (Eray, 1991b: 31) Haydar Bey'i terk etmesi onu eşinden kıskanması, Eray'ın öykülerindeki özgürlüğüne aşırı düşkün olan kent soylu kadın için gayet olağan ve sıradan bir durummuş gibi gösterilir.

Nazlı Eray'ın kadın kahramanlarında görülen zengin erkek düşkünlüğü *Kız Öpme Kuyruğu*'ndaki "Bekleme Ustası" öyküsünün kadın anlatıcısında da görülür. İşadami Hilmi Aykut evli olmasına rağmen Eray'ın kadın anlatıcısı ile gönül ilişkisine girer. Hilmi Aykut'un karısının, yaşanan yasak ilişkiyi "çok olağan karşılaşması" (Eray, 1994b: 31) aldatmanın Eray kadınlarına doğal görüldüğünün göstergesidir. Kadının zengin erkek düşü, *Geceyi Tanıdım*'daki "Ali Bey Kim?" öyküsünün de temel belirleyenisidir. Öyküde yine kadın anlatıcıyla evli bir erkeğin yaşadığı gönül ilişkisinde, kadının aldatılması sıradanlaştırılır. Ali Bey'in karısıyla rakip olmayı ve onu karısından ayırmayı bir hakmış gibi telakki eden Eray anlatıcısı yaşananların bir düş olduğunu, "[a]caba ben mi uydurdum seni?" (Eray, 1991a: 72) şeklindeki ifadesiyle açığa çıkarır. Eray, aldatmaya sebep olan anlatıcı kahramanının yaptıklarını meşrulaştırmak için, geri planda bırakılan aldatılan kadınların bunu olağan görmesi şeklinde öyküyü kurgular. Aldatılan kadınlar da 'ben'ini anlatıp duran kadın anlatıcının yanında silik kalsalar da Eray'ın kadın profiline uygun olarak alımlı ve güzeldirler. Karısını aldatan "Ali Bey Kim?" öyküsünün aldatılan kadını, "[i]yi, besili bir kadın... Saçları sarı boyalı... Parmaklarında yüzükler (olan)... Çok bakımlı..."(Eray, 1991a: 73) biri olarak tasvir edilir.

Kadını genellikle fiziksel yönleriyle, dişil cazibesi ve cinselliğiyle yücelten Eray'ın, kendi'liği merkeze almayan öykülerinde de, bir yazar olarak tercih ettiği kadınlar fiziksel görünüşlerindeki kusursuzlukla, bakımlı ve alımlı olmalarıyla seçkin zümreye mensupturlar. Erkeklerin eşlerini aldatmasının da Eray'ca en önemli gerekçesi kadınların yukarıda sözü edilen cazibelerine karşı koyamamalarıdır. Bu çekiciliği sağlayan sıklığın ve zarafetin yanı sıra, kadından çevresine yayılan parfüm kokusudur. Öykülerde cazibenin tetikleyicisi olan parfümler markalarıyla birlikte sıklıkla zikredilerek pahalı zevklerin ve seçkinciliğin ifadesine dönüşürler. Koku imgesi, kimi öykülerinde; "Diorissimo" (Eray, 1976: 21), "Ungaro'nun yeni kokusu" (Eray, 1994a: 127) ve "Channel 5" (Eray, 1994a: 140) gibi pahalı markalarla verilir. Kimi zaman da "Yılanlı İzzet Efendi" öyküsündeki Marusya'nın saçlarından gelen "bir ilkbahar kokusu" (Eray, 1991a: 25) kadın imgesi ile bütünleştirilerek oluşturdukları cazibeleriyle erkekleri etki alanlarına alırlar. Cinsel dürtüleri harekete geçirmek ve kadını tensel hazzın nesnesi konumunda göstermek Eray'ın kadın imgesinde öne çıkardığı niteliklerdir.

Nazlı Eray'ın kendisini/yaşadıklarını kurgusal evrende anlatan kadın anlatıcısı da dâhil olmak üzere, çizdiği tüm kadın portrelerinde vitrinlik bir malzemeyi tasvir ettiği havası sezilir. Yazar ben'i veya anlatıcı dışındaki kadınlar da özellikle çekici ve alımlı oluşlarıyla bu atmosfere uygun biçimde anlatılır. *Eski Gece Parçaları*'ndaki Marında, "[d]uru tenli ve biçimli bacağı" (s.39), *Geceyi Tanıdım*'da "[y]ürürken kalçaları çılgınca bir o yana bir bu yana" (s.9) giden Fausta, "mantosunun altından inip kalkan göğüsleri(yle)" (s.24) "Yılanlı İzzet Efendi" öyküsünün Marusya'sı, Eray'ın, kadını, erojen bir varlık şeklinde anlatma eğiliminin göstergeleri olarak okunabilir.

Aşk Artık Burada Oturmuyor'daki öykülerin birçoğunda dişiliği temsil eden Marilyn Monroe ise "[y]arı aralık, parlak, kıpkırmızı dudakları, baygın bakan bir çift mavi gözü, dev bir göğsü ve dünyanın en güzel bacak(larıyla)" (Eray, 1994a: 36), gökyüzünün yarısını ve ağaçların yapraklarını kaplayan güzelliğiyle çekici kadın imgesinin zirvesine konumlandırılır.

2.2. Serüven Duygusu

Nazlı Eray'ın kadın kahramanlarına –gerek anlatıcı, gerekse üst-anlatıcı konumunda-vazgeçemedikleri, dizginleyemedikleri bir serüven duygusu hâkimdir. Genellikle anlatıcının kadın olduğu öykülerin tümünde maceralarını, yolculuk ve gezilerini anlatan gezgin ruhlu kadın imgesiyle karşılaşılır. Girilen maceraların ardından yaşadıklarını anlatan kadın belli bir zaman sonra çeşitli çağrışım nesnelere aracılığı ile serüvenlerini yeni detaylar katarak tekrarlar.

Kadın, Eray'ın öykülerinde kent içi veya yurt içi ve egzotik mekânlar olmak üzere iki ayrı cepheden maceralara atılır. Yazarın yaşamakta olduğu Ankara, öykülerin kadın kahramanlarının özgürce, başına buyruk bir şekilde cadde sokak gezdiği kentlerin en önemlisidir. Kontrolsüz bir şekilde kenti dolaşmak, genellikle kadının kapalı mekânlardayken ortaya çıkan ruhsal sıkıntılarının dürtüsüyle gerçekleşir. Mutsuz kadın, kentin caddelerine açılınca yaşam coşkusu ile dolan, hayata sevgiyle ve gülen gözlerle bakan bir ruh haline dönüşür. Nazlı Eray'ın ilk öykülerinin yer aldığı *Ah Bayım Ah*'taki "Bu Kentin Sokakları" öyküsünün kadın anlatıcısı Ankara Etlik'te otururken Sıhhiye'ye, Kızılay'ın ortasına, ardından Bakanlıklar'a geçer. Akay Yokuşu, Karanfil Sokak, Konur Sokak, Kızılırmak Caddesi ve Küçükesat, anlatıcının gün boyunca gezdiği mekânlar olarak öyküde yer alır. Öykünün son cümlesinde ise kadının kent içinde durmadan gezmesinin sebebi açıklanır: "Bütün bu koca kentin sokaklarında seni aradım durdum" (Eray, 1976: 128). Kadının yaşadığı yalnızlık duygusuyla kendisini kent içi dolaşmalarına kaptırmasının psikolojik kaynaklı olduğu öykülerden *Geceyi Tanıdım*'daki "Sahipsiz İnsan"da da anlatıcı geride bıraktığı mutluluğun peşinden kenti dolaşır. Karşılaştığı düşsel kahraman Kasımpaşa canavarına "çok sahipsiz" (Eray, 1991a: 101) olduğunu söylemekle kendisini şehir gezmelerine sürükleyen dürtüyü ortaya çıkarır.

Nazlı Eray'ın kadınlarında görülen gezme, yeni maceralara atılma ve yeni insanlar tanıma hevesi, onda bir tür kent tutkusuna dönüşür. Bu tutkunun gerçekleşmesi de müreffeh bir sınıfa mensup olmayı gerektirir. Eray öykülerindeki kadının yaşam standartları, söz konusu serüvenleri yaşamaya elverişlidir ve bu yönüyle de çağın kent kadını yaşamına nispeten üst düzeyde durmaktadır.

Aynı kentin sokaklarını yeni ayrıntılar keşfetmek gayesiyle dolaşması *Yoldan Geçen Öyküler* kitabında yer alan "İçerideki" öyküsünün kadın anlatıcısının söylediklerinden anlaşılır. Genellikle kenti dolaşmak için gece vaktini tercih eden Eray anlatıcısı, "yıllardır girmediği ara sokaklara" (Eray, 1993: 61), bu kez "gündüzleri, herkes işyerinde kapalıyken yeni bir yer" (Eray, 1993: 62) keşfetmek amacıyla girer. Metnin, Eray öyküsündeki kadın kimliğinin profilini vermesi açısından önemli göstergelerinden birini de, araştırma yapmak amacıyla evlere gizlice giren Recep Eğilmez adlı araştırmacı dile getirir. Anlatıcı kadının evinde ona yaptığı araştırmayı açıklarken, "ortanın biraz üstü halli, vakitli insanların oturduğu", "belirli bir aydın kesimin, belki de burjuva kökenli orta hallinin yaşamını" merak ettiğini gerekçe göstererek bir yandan da Nazlı Eray'ın imgelemindeki insanın fotoğrafını çekmiş olur.

Kentsoylu kadının Eray anlatılarında sosyal piramidin üst dilimlerinde konumlandırılması *Kız Öpme Kuyruğu*'nda yer alan "Laz Bakkal" öyküsünde netleşir. Öyküde kentli kadının seçkinci oluşu ön plana çıkarılır. Mahallenin Laz bakkalının anlatıcıya âşık olması sonucunda başlayan ilişki, Eray'varî fantezilerin tipikliğini gösterir. Bu kadın, erkekleri kendisine hayran bırakacak kadar çekici, bakışları her zaman üzerinde toplayan alımlı kadındır. Ekonomik açıdan müreffeh bir sınıfa mensup olan kadın anlatıcının Laz Bakkal'la giriştiği maceralar da onun toplumsal konumuna uygun şekilde çizilir. Laz bakkalın büyük bir değişim geçirerek salon erkeği haline dönüşmesi Nazlı Eray'ın kadınlarında görülen, yanlarında her zaman güçlü, zengin ve karizmatik erkek bulundurma saplantısının uç bir noktasını örneklendirir. Kentli kadının seçkinciliği, lükse düşkünlüğü, bir mahalle bakkalını kendi zevklerini yaşayan ve paylaştan ideal erkek haline dönüştürür. İkili, yaşadıkları gönül ilişkisini her gece katıldıkları sanatsal etkinliklerle birlikte üst düzeye taşır. Laz Bakkal, eğitimi, sınıfı ve bilgisi dışında olan yerlere, anlatıcının zevkleri ve talepleri sayesinde çabucak uyum sağlar. Her akşam arabasıyla anlatıcı konumundaki kadını evinden alarak üst sınıfın zevklerine hitap eden mekânlarda vakit geçirirler. Bir gece "Bach, Sibelius, Mozart dinle(yen)," (Eray, 1994b: 12) çift, bir başka akşam tiyatroya, operaya, caz konserine gider. "Ankara Palas'ta akşam yemeği, şatobrian veya bôf strogonoff" (Eray, 1994b: 15) ısmarlanması Nazlı Eray öyküsündeki kadın kahramanların, serüvenlerini üst sınıf zevkine hitap eden mekânlarda yaşama arzusuna işaret eder. Kent soylu kadının macera tutkusu bir dizi dönüşümler yaşayarak farklı görünümde altında "Maskeli Yarasa" öyküsünde kendini gösterir. Anlatıcı; kent kent, sokak sokak dolaşma arzusunu, su, telefon sesi, sis gibi şekillere bürünerek giderir. Geçirdiği değişiklikler sayesinde İstanbul ve Ankara'da tanıdığı insanların kendisinden habersiz yaşamlarına tanıklık eder.

Yazarın Ankara dışındaki serüvenleri, çocukluğunun geçtiği İstanbul, bir süre hastanede tedavi gördüğü İzmir ve erkek arkadaşıyla birlikte gezdiği güney kentleridir. Kadın anlatıcının durmaksızın mekân değiştirdiği *Yoldan Geçen Öyküler*'de yer alan "İzmir" öyküsü sıkıntısını "uçar gibi kentin sokaklarında" (Eray, 1993: 7) dolaşarak gidermeye çalışan kadının özgürce ve kontrolsüz bir biçimdeki tavrı, Eray kadınlarının ruh halini yansıtır. Öykünün başındaki "[i]çim sıkılıyor" (Eray, 1993: 8) ifadesi yine bir ruhsal açmazın gezmeye kapı araladığını gösterir. Yaşanan serüvenlerin anlatıldığı öyküler arasında *Hazır Dünya* kitabındaki "Turgut Reis'te Gece" ve "Jazz Cafe" öyküleri anlatıcının sevgiliyle 'gece' vakti çıktığı yolculukları anlatır. Bu öykülerin ortak bir noktası da, anlatıcının daha önce yaşadığı maceraları, gördüğü kentleri ve tanıdığı insanları belleğinde yeniden canlandırılarak yeni maceraların içinde kurguya yerleştirilmesidir.

Kent kökenli kadın serüvenlerinin farklı bir cephesini de, Uzakdoğu ülkelerinde, Amerika ve Brezilya gibi ülkelerde yaşanan maceralar oluşturur. Anlatıcının kadın olduğu ve otobiyografik izleklerin ağırlıklı olarak kullanılmasından ötürü yazar ben'i ile örtüşen özellikler, anlatıcının Eray'ın kendisi olduğu tezini kuvvetlendirir. Bu da gezgin kadın imgesinin yazarın belleğinden verildiği sonucunu doğurur. Anlatıcının belleğinden verilen gezi anıları arasında ilk sırayı, yazarın Iowa City Üniversitesi'nde bir dönem konuk öğretim üyesi olarak çalıştığı Amerika anıları alır. Yazar, kimi zaman *Eski Gece Parçaları*'nda "St.Lucia-Batı Hint Adaları'nın anlatıcısının monologundan "New York'u düşünüyordum; çok sevdiğim bu beton ve çelik kenti; 5. Caddede bir sabah zamanı yürüyen binlerce kişiyi..." (Eray, 1992: 57) verirken, *Hazır Dünya*'da "Arabanın içinde yıllar öncesine gidiyordum. İşte dolanıp duruyorum Las Vegas'ta" (Eray, 1991b: 64) diyerek, serüven düşkünlüğünü dillendirir. Bazen de Amerika'dan

belleğinde kalan arkadaşı “Şikagolu Arap O’Hara” ile düşsel olarak gerçekleştirdiği kent dolaşmaları vasıtasıyla Amerika serüvenlerine göndermelerde bulunur.

Egzotik mekânların anlatıldığı öykülerin yer aldığı, *Eski Gece Parçaları* kitabının bölüm başlığı olan “Birtakım Kentler ve Duygularla İlgili Öyküler” içinde; Brezilya, Rio de Janeiro, St. Lucia, Hindistan, Singapur, New York gibi kent manzaraları ve burada yaşanan serüvenler anlatılır. Birçok yazarın yaşam koşullarının, dünyanın birçok ülkesini gezebilecek düzeyde olmadığını dikkate alırsak Eray’ın yazar kimliğiyle anlatıların odağında ve serüvenler yaşayan kadının çizdiği görüntünün farklılığı ortaya çıkar. Nazlı Eray’ın gezi yazılarını andıran anlatılarında yaşananların dolaysız ve savruk bir şekilde anlatılması metnin edebiliğine gölge düşürecek kadar aşırı ölçülerdedir ve böylece “olay örgüsü gittikçe güçsüzleşirken ‘ben-öyküsel’ anlatım egemen konuma” (Oktay, 2002: 84) getirilir.

Nazlı Eray’ın serüven zamanından sonra ortaya çıkan anıları “Benden Bana Mektuplar” başlığıyla yazılmış ve *Kız Öpme Kuyruğu* kitabının yarısını oluşturan anlatılarında tekrarlanmıştır. “Benden Bana Mektuplar”ın başlangıç ve sonucuna bırakılan Rafael Alberti’nin (1902–1999) şiirleriyle kurulan metinlerarası bağlantıda, mektupların yazılmasının ardındaki dürtüyü vermesi açasından dikkate değerdir: “Arkadaşlarımdan ayrıldım bugün/ bir yamaçta, tek başıma/ ırmağa baktım/ bir at gördüm tek başıma/ ve tek başıma dinledim/ kaybolmuş kumrunun sesini” (Eray, 1994b: 81). Anlatıcı mektuplarını, yitirmiş olduğu geçmişin ardından hissettiği yalnızlık ve daha güçlü bir ihtimalle yaşadıklarını ölümsüzleştirme dürtüsüyle yazmıştır.

Mektuplarında Amerika ve oradan kalma altın sarısı saçlarıyla Alman Fred, kentin ortasından akan nehir, New York sokakları, Pan-Am binası ve iç Amerika’da geçirdiği bir “sonbahar ve kış süresince akla gelmez olaylar yaşadı(đı)” (Eray, 1994b: 88) Iowa City’yi anlatır. Yaşanan serüven anılarının son aşaması Singapur-Hindi Çini gezilerine yaslanır. Kendini anlatan Eray anlatıcısı yaşadığı maceraları yazı mekânına döndükten sonra çeşitli nesnelere aracılığıyla tekrar anlatır. “Ananas deyince Yeni Dünyayı ve Pasifik’i, Hindistan cevizi deyince de tüm Hindi Çiniyi” (Eray, 1994b: 100) hatırlayan yazar-anlatıcı için, yaşadıklarını tekrarlamak kaçınılmaz hale gelir.

Yazar, 14 Ağustos 1980 tarihli son mektubunda yazı mekânında bulunur. “Ankara’da ufak odada, yaz sıcağında oturmuş bu mektubu yazarken hepsi birden toplandılar başıma” (Eray, 1994b: 167–168) cümlesi, anıların toplu halde özetleneceğinin göstergesidir.

Mektupların ortak yönü yazarın anlatıcı aracılığıyla ‘ben’ini merkeze alması ve aynı anıların farklı detaylar katılarak tekrar ve ısrarla anlatılmasıdır. Bunun ardında da ‘ebedi yitik’e duyulan karşı konulmaz özlemin yattığı söylenebilir. Nazlı Eray’ın farklı öykülere yaydığı anı ve gezilerinin satır başlarını, *Eski Gece Parçaları*’ndaki “Birtakım Şeyler” ve *Geceyi Tanıdım* kitabındaki “Neredeyim Ben Neredeyim?” öykülerinde de bulmak mümkündür. Metinlerde yazar/yazan kadının geçmişe duyduğu özlem ve bunun her fırsatta tekrar etmesi psikanalitik değerlendirmede “kişinin kaybedilmiş bir nesnenin içsel temsiline kararsız bir biçimde tutunmasıyla” (Winnicott, 1998: 42) açıklanır. Zira Eray’ın kadınlarının, tarihçesini sıklıkla anlatmasında, geçmişe haz aldığı kişi ve olayların yazı zamanında olmayışının etkisinden söz edilebilir.

2.3. Kentsoylu Kadının Psikolojik Açmazları

Nazlı Eray'ın kadın kahramanlarında görölen ruhsal sıkıntılar, altında yatan sebep aynı olsa da, iki farklı şekilde görölmektedir. İlki, öykülerin kadın anlatıcısının dışında kalan, kurgunun içinde sadece kadın anlatıcısının/yazarın ben'inin anlatmasına olanak sağladığı ölçüde işlevselleşen ikincil önemdeki karakterlerdir. İkincisi ise anlatıcı konumundaki kadının bizzat kendi yaşadığı gönöl kırgınlıklarından kaynaklanan ruhsal bunalımlardır. Anlatının kurgusal evreninde kadın anlatıcı konumundan temsil ediliyor ve psikolojik sorunlar yaşıyorsa sebebi, kadının bireysel ilişkilerinin yolunda gitmemesiyle, ilk gruba dâhil olan kadınların bunalımlarının altında eşleriyle yaşanan problemlerin yanı sıra genellikle toplumsal bir nedenden de 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 payda da birleştikleri nokta kadının, cinsel muhatabından gereken ilgiyi görmemesidir.

İlk öykülerinde kent kökenli kadının psikolojik açmazları, anlatıcı dışındaki karakterlerde görölen ve kocasının ilgisizliğinin yanında kapalı mekânlarda, kuşatılmış bir hayat yaşayan kadının bunalımlarıyla ilgili göstergeler ağırlıktadır. *Ah Bayım Ah*'taki öykülerde kadının iç dünyalarında sıkışıp kalma temasına sıklıkla rastlanır. "Hava kararmaya başlayınca yüreği sıkışmaya" (Eray, 1976: 66) başlayan Dursen Hanım'ın da, "[a]kşam oldu mu içine sıkıntılar çöken" (Eray, 1976: 94) Sabahat Hanım'ın da ruhsal hastalıklarının altında kocalarının ilgisizliği yatar. İlgisizliğin kaynağı ise başka bir kadının varlığı olarak sezdirilir. Kadının yaşadığı bu türden psikolojik sorunlar, *Kız Öpme Kuyruğu*'nda yer alan "Fotoğraftaki Kişiler Anlatıyor" öyküsündeki Münire'de, öldürölen nişanlısının ardından "kurtulamadığı ruh hasta(lığı)" (Eray, 1994b: 78) biçiminde belirir. Aile içi ilişkilerin monotonluğu, erkeğin ilgisizliği sonucu ortaya çıkan aldatma sadece erkeklere özgü değildir. Kadınların kapalı mekânlar içindeki yaşantılarından kurtulmanın Nazlı Eray'ca çözümlerinden biri olarak aldatmaya kadar varan girişimlerine "Monte Kristo" öyküsünün Nebile'sinde de rastlanır: "Evin dar çevresi, hep aynı günlük işler" ve "çocuklarla uğraşmak(tan)" (Eray, 1976: 129) bunalan Nebile, duvarın öte yanından "mutlu düzenli bir yaşamın sesleri(ni)" (Eray, 1976: 130) duyarak arzuladığı huzur dolu yaşamın peşine düşer. Nebile, evinin duvarlarını her gün tırnaklarıyla kazar ve öte yandaki mutlu dünyaya girmeyi başarır. Öyküde "[e]rkek egemen bir toplumda erkeğe bağımlı bir yaşam sürdüren kadının kendi benliği(ni)" (İpşiroğlu, 2001: 85) arayışı olarak nitelenebilecek bu kaçış tavrı, yaşantının sınırlarını daraltan, kesin ve katı bir 'duvar' imgesiyle verilir. Olayların kapalı mekânda cereyan etmesi de tesadüfî değildir. Çünkü Nebile ev gibi sınırlayıcı bir mekândan daha sınırlı olan 'oda'ya geçecek, dünyasını küçöltecektir. Kendi yaşantısına alternatif bir yer olarak gördüğü Selahattin Bey'in odası da "engellenmeyi, hapsolmayı, tutsaklığı simgele(yen)" (Parla, 2004: 192) bir mekân olarak kadının kısır döngü içindeki kısıtılmış yaşamını yansıtır. Kadının ezilmiş kimliğini temele alan öykülerde feminist tutumlarında ısrarcı olmayan Nazlı Eray onları sadece *Ah Bayım Ah*'ın "Dursen Hanım Hep Aklımdasın" adlı öyküsünde "[e]zik bir ordu gibi" (Eray, 1976: 69) şeklinde nitelemekle yetinir.

Aldatılmaya maruz kalan kadınların içine düştüğü çıkmazlar kimi zaman oluşan üçlü aşk içinde 'haset'in net bir biçimde ortaya çıkmasına sebep olur. Kadınların sinirsel hastalıklarının odağında bulunan kıskançlık, haz nesnesini ellerinden alan ödipal rakipten gelmektedir. *Geceyi Tanıdım* kitabında yer alan ve kadın kıskançlığı hakkında önemli göstergeler içeren "Yılanlı İzzet Efendi" öyküsünde, yıllarca konağında kız kardeşi Zehra ve midesindeki yılanla uyum içinde yaşayan İzzet Efendi, bir gün evlerine

gelen “tombul gerdanı, yumuşacak kolları” (Eray, 1991a: 24), şuhluğuyla öne çıkan Madam Marusya’ya duyduğu aşktan kaynaklanan kıskançlık, yılan metaforu ve kız kardeşinin değişen tavırları üzerinden başarıyla verilir. Madam Marusya konağa geldiği gün, Zehranımın “canı hiç salona girmek istemiyordu (...) suratı on karıştı (...) Yılan da kıskanç bir kadın gibi oradan oraya vuruyordu kendini” (Eray, 1991a: 27–28). Marusya, “koca konağın, ağabeyinin, yılanın tüm evreninin düzenini” (Eray, 1991a: 28) dişiliğiyle bozmuş, İzzet Efendi’nin i ve dış olmak üzere iki şekilde ortaya çıkan hasedin yıkıcı etkisine maruz kalmasına sebep olmuştur. Kleinci psikanalize göre haset, diğer yıkıcı duygulardan farklıdır: “Yıkıcı duygular kızgınlık veren nesnelere yönelirken, hasette sözü edilen yıkıcı duygu ‘iyi’ olarak algılanan nesneye yönelir. Bunun nedeni ise iyi nesneyi kendi kontrolünde tutamamaktan kaynaklanan bir öfkedir” (Cebeci, 2004: 248) Kurgunun odağındaki İzzet Efendi de hem yılan, hem de Zehranım’ın kendisine yönelik olumsuz tavırlarına maruz kalarak bu görüşü destekleyecektir.

Nazlı Eray’ın kadın karakterlerinde –özellikle anlatıcı konumunda olanlarda- pek görülmeyen ruhsal sıkıntılar, *Aşk Artık Burada Oturmuyor* kitabında yer alan bütün öykülerin çıkış noktasını oluşturur. Sürekli bir yaşam coşkusu içinde olan, gezmeyi, dolaşmayı, hayata gülen gözlerle bakmayı bilen anlatıcı kadın bu kez içinden çıkamadığı ruhsal sarsıntılar içinde depresif sorunlar yaşar. Eray’ın kadınlarında pek görülmeyen gözyaşı, kitabın ilk öyküsü olan “Gülen Gözler Pastanesi”nin kadın anlatıcısında ilk kez görölür. Bu psikolojik problemlerin sebebi, anlatıcının doktor olan sevgilisi tarafından terk edilmesidir. Gönöl kırıngılığı, yaşanan acının temel kaynağıdır. Nazlı Eray’ın öykü dünyasında kadın, anlatıcı konumundaysa ya ekonomik ıkmazlarda ya da cinsel muhatabını/sevgilisini kaybetmiş olduğu için mutsuz olur: “On beş gün oluyor korkunç bir acı yaşıyorum. Hikıra hikıra ağlıyorum yatağımın içinde” (Eray, 1994a: 7). Bu acıyı yaşayanın yazar olduğu “[s]en benim en iyi okurumdun bir zamanlar. Mektup yazmaktan vazgeçtim. Sana, sevgimi anlatan öyküler yazmak istedim” (Eray, 1994a: 8) cümlelerinden anlaşılır. Düş kuran anlatıcı, sevgilisinin yokluğundan duyduğu acıyı kurduğu bir fanteziyle gidermeye çalışır. Anlatıcının yitirdiği sevgilisi, birden yanı başında, parmak büyüklüğünde minimize edilmiş haliyle belirir. Anlatılanlar kadının yitik geçmişini yaşatma fantezisine dayanır.

Aynı tema ve sevgilinin parmak boyutunda kadının fantezilerinde yer alması, “Dün Gece ve Bu Sabah” öyküsünde de görölür. “Dünyanın en büyük acısını duyduğunu” söyleyen anlatıcının “sarsıla sarsıla ağla(ması)” (Eray, 1994a: 19), kadının yaşadığı ağır sendromu gösterir. Olayların Nazlı Eray’ın bildik kadın profilinden ayrılan ilginç yanı, öykünün anlatıcısı, yaşadığı ruhsal sorunlardan dolayı ilk kez zayıf bir irade göstererek hocalardan medet umar duruma gelmesidir. Benzer bir arayışa bu kez “Rüya Sokağı”nda yitirdiği sevgilisini medyumluk gibi parapsikolojik çarelere başvurarak tekrar kazanmak gayretinde olan kadında rastlanır. Nazlı Eray’ın tarzına uygun olan bu tür gerçek dışlıklar daha önceki öykülerde eğlencelik bir oyun yaratmak amacıyla kullanılırken bu kez çaresizlik içinde kıvranan kadının kaybettiği erkeği geri almak için başvurulan bir yöntemlerdir. “Hücre Mühendisi”, “Kıl Arşivi”, “Erkek İade Reyonu”, “Mutluluk Kliniği” gibi öykülerde de anlatıcının birkaç sa telinden sevgilisini elde etme gibi bilim kurgu yöntemlerine başvurduğu görölür.

Nazlı Eray’da gönöl ilişkileri yaşayan kadının alışıldık imgesi *Aşk Artık Burada Oturmuyor*’daki öykülerin aksine tensel hazlara dayalı, kadın ve erkek bedenini öne çıkaran türden ilişkilerdir. *Hazır Dünya*’da yer alan öykülerin de birçoğu, bitmiş bir aşktan hareketle yazılmıştır. İkiisi arasındaki fark terk eden kişi *Hazır Dünya*’da anlatıcı

konumdaki kadinken, *Aşk Artık Burada Oturmuyor*'da terk edilen kadın durumundadır. *Hazır Dünya*'daki "Copa Cabana" öyküsü, anlatıcının sevgilisi, işadamı Haydar Bey'i gördüğü bir rüyasını anlatmasından ibarettir. Rüyasında Haydar Bey'in fotoğrafıyla konuşurken yine ben'ine aşırı vurgu yapan ve fiziksel yönlerini, cazibesini ve lüks içindeki yaşamını öne çıkarmayı ihmal etmeyen kadın ön plandadır. Kadın anlatıcı, Haydar Bey'le Copa Cabana barda geçirdikleri bir gecenin anısını Haydar Bey'in anlatımından şöyle aktarır: "Kulaklarında sana o gün hediye ettiğim pırlanta küpelerin pırıl pırıl parlıyor; siyah payetli daracık elbisenin içinde, Rita Hayworth gibi ne güzel dans ediyordun... Kırmızı saçların kıvrım kıvrım çıplak omuzlarına dökülüyordu. Her dediğime ne güzel gülüyor; seni pistin orta yerinde, incecik belinden tutup döndürdükçe, nasıl da heyecanlanıyordun... Menekşe kokulu, sanki şekerli bir soluğun vardı" (Eray, 1994a: 46). Görülen bir düş, bilinçaltında yatan zengin, güçlü, yakışıklı, tercihen iş adamı erkek profilini öne çıkarır. Alıntının gösterdiği önemli bir nokta da Eray'ın kadınlarının, gönül ilişkilerinde, erkek gözüyle nasıl görüldükleri ve görülmek istediklerinin ortaya çıkmasıdır.

Kadının aşk yaşantısında cinselliği önceleyen anlayışını aynı kitabın "Mektup" başlıklı öyküsünde anlatıcı konumundaki kadının eski bir gönül ilişkisinden ve ilişkinin cinselliğe yaslanan içeriğinden bahsedilir. Metnin sonunda anlatıcının usulca erkeğin üstüne abandığı yazılır. Kurgunun bir parçası olarak kullanılan mektupta, kadının da erkeğin de birbirine tensel tutkularla bağlı olduğu açıkça ifade edilir. Nazlı Eray'ın kadın kahramanlarının erkeklere bakışındaki yüzeysellik, ilişkilerin gevşek ve uçucu olduğu kanısını güçlendirir. Bedenlerinin çekiciliğini her şeyin önünde tutan kadının, kaybettiği erkeği uğruna ruhsal çıkmazlar içine girmesi, acı çekmenin, cinsel muhatabın yitirilmesinden kaynaklandığı tezini doğrular.

SONUÇ

Türk edebiyatında kadın imgesi, yaşanan toplumsal dönüşümlere paralel olarak farklı yönleriyle edebî eserlerde yer almıştır. Tanzimat dönemi eserlerinde ağırlıklı olarak kadının sosyal yapının dışında tutulması, eğitimi, temel haklardan yararlanması gerekliliğini vurgulayan bir anlayışla ele alındığı görülür. Kadının Batı dünyasıyla tanıştığı, batılı okullarda eğitim aldığı ve dışa açılmaya başladığı Meşrutiyet yıllarından Cumhuriyet sonrasına kadar, erkekle aynı haklara sahip olması gerektiği fikrini taşıyan bir zihniyetin ürünü olarak roman ve hikâyede yerini alır. Kadın, 1940'lı yıllardan sonra yazılan eserlerde henüz verilmiş hakları iyi kullanamayan ve erkek egemen toplumun kendisine biçtiği edilgen rolü oynamak zorunda kalan bir görüntü içindedir. Roman ve hikâyede toplumsal hassasiyetin uç noktalarda görüldüğü köy romanlarında bile kadının hâlâ nesne konumunda olduğu, cinsel kimliğinin istismar edilmek üzere vurgulandığı görülür.

1980'li yıllarda ivme kazanan feminizm hareketine kadar kadın imgesinin ataerkil düzen içindeki hak elde etme çabası anlatılırken bu dönemden sonra Türk edebiyatında artan kadın kalemlerin de etkisiyle cinsel kimlik öne çıkarılmaya başlanır. Kadın bu dönemden sonra kendisini birey olarak ifade etme olanağı bulur. Bununla beraber toplumsal düzen içindeki kadın konumundan çok birey olarak cinsel kimliğiyle var olan kadın imgesinin öne çıkarıldığı görülür. 1980 sonrası eserlerde kadın, artık erkeğin anlattığı nesne konumundaki kadın değil, kadın yazarların artmasıyla birlikte etkin bir konumda yer alan kadındır. Dönemin kadın imgesinde görülen önemli bir değişim de önceki yıllarda çizilen Anadolu'da, zor şartlar altında yaşayan, sömürülen köylü kadının yerini kent kökenli, özgürlüğüne düşkün, kendi kararlarını alabilen, eğitilmiş, etkin

kadının almasıdır. Kendi kalemiyle kadının ifade edildiği bu dönemlerde kentsoylu ve güçlü kadın profiline ağırlıklı olarak edebî eserlerin odağına alındığı gözlenir.

Edebiyat dünyasına 1959'da yazdığı Mösyo Hristo öyküsüyle giren Nazlı Eray'da ise kadın imgesi, kendisinden önceki ve kendi döneminden farklı bir algı ve bakış açısıyla kaleme alınır. Öykülerinin tümünde görülen kadın yazmaya başladığı yılların eğilimine aykırı düşecek şekilde köylü değil kent kökenli kadındır. Eray'ın öykülerinin hiçbirinde de kentli kadın kimliğini öne çıkarma anlayışından ödün vermediği görülür. Onun çizdiği kentli kadın imgesi farklı görünüşler altında kurguya dâhil edilse de aslında hep aynı kadına işaret edilir. Bu kadın; olayların yazarı, anlatıcısı, kahramanı gibi farklı konumlarda da olsa değişmeyen yönleriyle vurgulanır. Eray'ın kadınları alımlı, güze, bakımlı, kokularından, giyim tarzına kadar cazibesini her zaman koruyan, vitrinlik yanı öne çıkan bir profile sahiptir. Bu kentsoylu kadının; sokaklar, kentler, kasabalar ve egzotik ülkelerde farklı zamanlarda, farklı kişilerle yaşadığı serüvenler, Eray'ın öykülerinin yazılış gerekçesini oluşturur. Metinlerin bütününe yakın kısmında kentli kadın, olay, olgu ve serüvenlerin hem yaşanmasında, hem de kurgulanmasında etkin oluşunun yanı sıra, bunlar dolayısıyla yaşadığı ilişkiler üzerinden şekillenen serüvenlerinde de her zaman başrol konumunu korur. Kimi zaman serüvenlerinden edindiği farklı çevreleri kurguya dâhil eder fakat bunlar; kentli kadının aşk, sevinç ve acılarına tanıklık etmek üzere odağa alınır. Bir yandan yazarın, 'ben'ine aşırı göndermeli oluşuyla otobiyografik ve bundan dolayı narsisist yönü öne çıkarırken, diğer yandan da ekonomik açıdan üst tabakadan olmanın avantajını her zaman kullanan, serüvenci bir kimliğe sahip olan kentsoylu kadının, dönemin eserlerinde yer alan kadınlarla karşılaştırıldığında, 'hafifmeşrep' yönü ortaya çıkar. Nazlı Eray'ın öykülerinde kadın, kendi dönemiyle karşılaştırıldığında; aşırı bir özgürlük düşkünü, gezgin ruhlu, kentleri ve kent görünüşlerini seven, yaşam coşkusuyla sürekli yeni maceralara atılmaya hevesli, çok seyahat eden bir görünüme sahiptir. Bunların yanı sıra Eray'ın kadınları eğitilmiş, kültürlü, bakımlı, cazibeli, marka parfümler kullanan, yanı başında da zengin, yakışıklı ve karizmatik erkekler bulunduran kadındır. Nazlı Eray'ın kentli kadınında fikri yöne vurgu yapılmaz ve kadın tensel cazibesıyla, yaşamının fiziksel yönleri öne çıkarılarak anlatılır.

KAYNAKÇA

- Akatlı, F. (1982). "Türk Yazınında Kadın İmgesi". Türk Toplumundan Kadın. Der. Nermin Abadan-Unat vd., Araştırma, Eğitim, Ekin Yayınları-Türk Sosyal Bilimler Derneği Ortak Yayını, İstanbul.
- Algan, E. (1991) "İlk Kez Radyo Öyküleri Yazdım". Varlık, 1007, Ağustos, 36-37.
- Anıl, S. (1976). "Nazlı Eray ile Konuşan: Selda Anıl". Varlık, 825, Haziran, 15-20.
- Argunşah, H. (1999). "Kadın ve Edebiyat I". Kaşgar, 9, Mayıs, 34-40.
- Atan, Özlem P. (2004). "Kahraman Kadınlar". Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma I, Yeditepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 253-259.
- Aytaç, G. (1999a). Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları. İstanbul.
- Aytaç, G. (1999b). Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler. Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Baydar, O. (1995) "Türkiye'nin Çeyrek Yüzyıllık Seyir Defterinde Kadın". Varlık, Mart, 1050, 8-9.
- Cebeci, O. (2004). Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İ. (1974). "San'at ve Kadın-Cumhuriyet Devrinde Kadın Edebiyatçıları". Cumhuriyet'in 50. Yılında Çalışma Alanlarında Türk Kadını, İstanbul Üniversitesi Atatürk Devrimleri Araştırma Enstitüsü Yayınları, İstanbul.

- Eray, N. (1976). *Ah Bayım Ah*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Eray, N. (1991a). *Geceyi Tanıdım*, Can Yayınları, İstanbul.
- Eray, N. (1991b). *Hazır Dünya*, Can Yayınları, İstanbul.
- Eray, N. (1992). *Eski Gece Parçaları*, Can Yayınları, İstanbul.
- Eray, N. (1993). *Yoldan Geçen Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul.
- Eray, N. (1994a). *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, Can Yayınları, İstanbul.
- Eray, N. (1994b). *Kız Öpme Kuyruğu*, Can Yayınları, İstanbul.
- Eray, N. (1996). *Kuş Kafesindeki Tenor*, Can Yayınları, İstanbul.
- Esen N. (1991) "Türk Romanında Güçlü Kadınlar". *Türk Dili*, 479, Kasım, 380–384.
- Gülendam, R. (2008). "Romanımızda Kadın Kimliği (1860–1960)". <http://www.yeniturkedebiyati.com/index.php>, 30 Nisan 2008.
- Gündoğan, D. (2008) "Kurmaca Yazın ve Kadın", *Hece*, 136, Nisan, 27–34.
- Gürbilek, N. (2004). "Erkek Yazar, Kadın Okur". *Kadınlar Dile Düşerse Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. Der. Sibel Irzık-Jale Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 275–305.
- Irzık, S.- Jale Parla (2004). "Önsöz". *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, Der: Sibel Irzık- Jale Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 7–12.
- İpşiroğlu, Z. (1995) "Türk Yazınında Kadın İmgesi", *Çağdaş Eleştiri*, 3, Mart, 36–39.
- İpşiroğlu, Z. (2001). *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri*, Papirüs Yayınları, İstanbul.
- Karaca, Nesrin T. (2004). "Bir Belgesel Yolculuğunda Yazma Edimi ve Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar", *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma I*, Yeditepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 261–272.
- Oğuzertem, S. (2004). "Taklit Aşklardan Taklit Romanlara: Genel Kadın Yazarlığı", *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, Der: Sibel Irzık-Jale Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 227–250.
- Oktay, A., Necla Arat, Şirin Tekeli, Tomris Uyar, Murat Belge, Aytunç Altındal, Gülçin Çaylıgil, (1981) "Edebiyatımız ve Kadın Sorunu-Panel". *Yazko Edebiyat*. 8, Haziran, 117–145.
- Oktay, A. (2002). *Metropol ve İmgelem*, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Parla, J. (2004). "Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı", *Kadınlar Dile Düşünce Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, Der: Sibel Irzık-Jale Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 179–200.
- Randall, W. L. (1999). *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler*, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rüzgâr, N. (2004). "İmgenin Kadına Kadının İmgeye Dönüşümü". *Kadın Çalışmalarında Disiplinlerarası Buluşma I*, Yeditepe Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 323–327.
- Sert, G. (1993) "Kadın Edebiyatı Kavramı Üzerine". *Gündoğan Edebiyat*, 7, Yaz, 119–125.
- Sezer, S. (1992) "Kadın Yazarlarımızın Kadın Kahramanları". *Varlık*, 1014, Mart, 7–9.
- Winnicott, D. W. (1998). *Oyun ve Gerçeklik*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul.

YAZIN VE DEYİŞBİLİM ARAŞTIRMALARI

RESEARCHES ON TRANSLATION STUDIES, LINGUISTICS AND
LANGUAGE TEACHING

14-16 Mayıs 2008

İzmir Ekonomi Üniversitesi

İZMİR

Edited by

Neslihan Kansu-Yetkiner

Derya Duman

in cooperation with

Nihal Yetkin
Murat Özgen
Bahar Gün

Nilgün Dungan
Mehmet Şahin
Aynur Yürekli

İzmir Ekonomi Üniversitesi Yayınları-2009