

Nazlı Eray Öyküsünde Yazı, Serüven ve Yazar Beni*

Writing, Adventure and Authorial Self in Nazlı Eray's Short Stories

Seyit Battal UĞURLU*

Özet

Bu yazı, Nazlı Eray'ın yazdığı sekiz öykü kitabında beliren yazı-serüven ilişkisinin yansımalarının, yazar beniyile bağlantısını ortaya koymaktadır. Eray, öykü ve roman türlerinde, fantastik ve düşsü yönüyle öne çıkmış yazarlarımızdandır. Eray'da yazı, gerçek ya da düşsel boyutta sıklıkla yer değiştiren, iç içe geçen, buradan da olağan dışına, tekinsize, fanteziye davetiye çıkaran ve bu özelliğinden ötürü türleri çoğunlukla melezleştiren yapıdadır. Özensiz kurgu; metinlerde gevşek dokuya, yoğun ve parlak düşsü öğelerin cömertçe harcanmasına neden olur. Eray'ın çoğunlukla mantıksal kabulleri es geçen ve yazma hazzını hep yedeğinde bulunduran yazı-yaşam ilişkisi, odağında kendisinin yer aldığı içsel yolculuklardan, yaptığı seyahatlerden beslenir ve kendisinin yazı serüveninin çerçevesini belirler. Yazarınkiyle özdeşleşen yazar-anlatıcı beni, bıkmaksızın kendini tekrarlarlarken, anı, gezi ve öykü türlerinin sınırlarını iç içe geçirir. Dönemin sosyal ve politik koşullarına önemli ölçüde kapalı olan bu metinlerde, narsisist denebilecek bir ben anlatımı öne çıkar.

Anahtar kelimeler: Nazlı Eray, öykü, yazı, serüven, yazar beni, otobiyografi.

Abstract

This paper explores the relationship between the reflections of writing-adventure emerging in Nazlı Eray's eight short stories and the authorial self in her stories. Eray is best known for her fantastic and fictional style in the short story and novel. Eray's writing is structured in a way in which reality and fantasy are often replaced and intermingled with one another. Her writing style, therefore, invites one to a fantasy and an uncommon world, and this characteristic of her writing makes the writing a hybrid of different genres. This disorganized structure is a reason for a loose composition in her texts and sometimes a reason for the waste of bright chimerical elements. Eray's style, generally not sticking to rationally-accepted conventions and having the joy of writing as auxiliary to script-life adventure, determines the framework of her own writing adventure which feeds from her own inner journeys. While the self of writer-narrator identical to that of the author repeats itself relentlessly, it overlaps the boundaries of genres of recollection, trip and story. A narcissist-like self-narration is foregrounded in these texts which are not, to a great extent, accessible to the social and political conditions of its era.

Key Words: Nazlı Eray, short story, writing, adventure, authorial self, autobiography.

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

Nazlı Eray, (d. 1945) roman türünün yanı sıra, yazdığı sekiz öykü kitabı ile 1970’li yıllardan bu yana Türk edebiyatında adından söz ettiren bir yazardır. Roman ve öykülerinde tema ve kurgu; çoğunlukla düş¹, rüya, gerçeklik, fantezi, olağandışı ve tekinsizliğin belirsizliği ve bunların sıklıkla iç içe geçmesi üzerine inşa edilir. Yazarın metinlerinde anlatının temel aksiyon gücünü, şehirler ve ülkelerarası seyahatlerden, içsel yolculuklara değin farklı şekilleriyle *serüven* oluşturur. Önemli ölçüde yaşanmışlıktan, düş ve fantezilerden beslenen bu ‘gerçek’ ve içsel yolculuk, aynı zamanda Eray’ın yazar kimliğinin temel dayanaklarını ortaya koyar.

Eray’ın, düş, fantezi ve anılarla, gündelik yaşam kırıntılarıyla bezeli ve gevşek dokulu öyküleri, türleri melezleştirir. Özellikle ilk okunduğunda, içerdiği parlak düş gücünden dolayı sarsıcı da olabilen Eray öyküsünün, titizlikle kurgulanmadığı ve aceleci bir tutumla yazma uğruna harcandığı gözlenmektedir. Yazarın bu tutumuyla, metinlerinin edebî niteliğini ikinci plana attığı söylenebilir. Eray’ın öyküsü, savruktur. Üstün bir düş gücü, kendini sürekli anlatan, aynı süreklilikte tekrarlayan anlatıcının hem başarısının, hem de başarısızlığının nedenini oluşturur. Öyküler, genel itibariyle yansıttıkları dönemin sosyal, politik durumuna önemli ölçüde kayıtsızdır. Eray’ın sekiz öykü kitabının² neredeyse tümünde anlatıcı, *ben anlatıcıdır*. Öykülerde olan bitenler, bu anlatıcının ben’i etrafında örgülenir; onun bireysel sorunlarından, düşlerinden, serüvenlerinden ve içsel yolculuklarından beslenir.

Yazarın öyküsü, metinlerin metaforik örgüsünü zenginleştirebilecek çok sayıda simgesel öge içerir. Ancak bunlar çoğunlukla gündelik kullanıma denk düşen bir dille, ilk anlamları ile metinlere yerleştirilirler. Eray’ın olağandışını içeren öyküleri, ilk okunduğunda şaşırtıcı etki uyandıran parlak bir düş gücünden beslenseler de, *derin yapıya* dönük bir anlamlandırmaya pek de ihtiyaç duymazlar, ilk okudukları şaşkınlığın geçmesiyle öylesine kalıverirler. Necati Mert’in şu tespitleri benzer gözlemlerden yola çıkılarak yapılmıştır: “Sıradan ama yaşanmış anıları kurmaca ve öyküleme çabası göstermeden anlatır.”, “Eray öyküsü anı kolaylığı ve rüya savrukluğu ile yazınsal düşünce arasında bocalamaktadır.” (Mert, 1983, 27).

Eray öyküsünde çatışma, gerilim türü öğeler olabildiğince silikleştirilmiş veya serüven anlatımına dönüştürülmüştür. Bazı öykülerde çatışmaların yerini, farklı

¹ Düş sözcüğü tüm metinde “gerçek olmayan şey, imge, hayal”; rüya ise, “uyurken zihinde beliren olayların, düşüncelerin bütünü” anlamında kullanılmaktadır.

² 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 Parçaları* (1986), Can Yayınları, İstanbul: [1992]; *Kuş Kafesindeki Tenor - Radyo İçin Gece Düşleri Öyküler*. (1991). Can Yayınları. 2. baskı, İstanbul: [1996]; *Yoldan Geçen Öyküler*. (1987). Can Yayınları, 3. baskı, İstanbul: [1993]; *Artık Aşk Burada Oturmuyor* (1989), Can Yayınları. 5. baskı, İstanbul: [1994].

koşulların daralttığı insanlar alır. Önemli bir kısmını memurların oluşturduğu bir kesimin kendi üzerine kapanma nedenleri, ifadesini ekonomik sorunlarda bulurken, müreffeh yaşam süren insanların açmazları, gönül ilişkileriyle ortaya konur. Çatışma, önemli ölçüde bireyin genelde gönül işlerine ayarlı sorunları ile dillenmekte, toplumsal bir yöne evrilmemekte veya bu türden bir sorun deşilecekken, bunun içi boşaltılarak eğlencelik, seyirlik bir öğeye dönüştürülmektedir. *Kuş Kafesindeki Tenör* (1996), alt tabakadan insanların birebir toplumsal sorunlarına eğilir. Ancak bu, eğlence biçiminde takdim edilir. Hâliyle bir yandan yoksulların, yalnızların, işçi ve memurların maddiyata dayalı sorunları, gündelik hayatın öylesine bir görüntüsü olarak dile getirilirken, diğer yandan da zenginlerin açmazları aynı mantıkla ele alınmaktadır. Bu iki durum, Eray öyküsünün iki kalın çizgisini oluşturur: Maddî sorunlardan azade insanların gönül işlerine dayalı sorunları ve bütünüyle bu sorunlarla boğuşan dar gelirli insanların yaşam biçimleri. Öte yandan bu ikisi arasında daha ince bir çizgi olarak yalnızların, itilmişlerin yaşamı Eray öyküsünün üçüncü çizgisini oluşturur.

Eray’da kadın, Türk edebiyatındaki yerleşik kadın imgesinden oldukça farklı bir görünüm sergiler. Türk edebiyatında kadın, öncelikle zorluklarla boğuşuyor, onların üstesinden gelme mücadelesi veriyorken ele alınır. Jale Parla, Türk edebiyatında kadın yazarların anlatılarında yer alan karabasanlarla ilgili 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 sifira indirirken, iç dünyanın ayrıntılarını alabildiğince vurgulamaya olanak sağlayan bir işlev. Örneğin Latife Tekin’in *Gece Dersleri*’nde bu mekân yataktan bile daraltılarak, Gülfidan’ın altında gizlendiği kara bir örtüye indirgenir. Tarihleri, bu dar mekânlarda kadınların karşısına, gündüz sanrı, gece karabasan olarak çıkar.” (Parla, 2004, 189). Parla’nın vurguladığı kadın profili, Cumhuriyetin ilk yıllarından beri, yine kadın yazarların kaleminden anlatılmıştır. Adalet Ağaoğlu’nun *Gece Hayatım*’ı (1992) bu türden rüya ve kâbuslardan oluşur ve rüyaların bir kısmı, romanlarının temel temalarının belirleyeni işlevinde kullanılır. Nazlı Eray’ın rüyayı, düşü kullanması, bu bağlamın biraz dışındadır. O, bunları, fanteziyle iç içe geçirmiş ve önemli ölçüde sorunlardan uzaklaştırılarak bir anlatım aracı haline getirmiştir. Temel amacı eğlendirme olarak beliren düş ve fantezi anlatımıyla, bireyin kendisini boğan koşullarla mücadele etmesini anlatan karabasan, düş ve rüyalar farklı duyarlılıkları işaret eder.

Nazlı Eray öykülerinin hemen hemen tümünde ana karakter, yanı başında her zaman bir erkek olan kadın kahramandır. Bu 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 gerçekliği düşünüldüğünde, ‘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. Okuduğu romanlar yüzünden çevresiyle bağını koparan, ona yabancılaşan ve erkek yazara yanlıgılarını düzeltme olanağı veren kötü okur konumundaki kadın yoktur. Kadın, “batıya duyulan arzusuyla imtihan”ın (Gürbilek, 2004, 291) üstesinden başarıyla gelmiş, tutum ve davranışlarında, çevrenin baskısından kurtulmuştur.³ Bu haliyle Türk edebiyatından 1970’li ‘80’li yıllarda yazılan roman ve hikâyelerde ele alınan aydın kadında olduğu gibi, karşı cinsle ilişkilerinde gerçeğe uygun olmayan bir hafiflik, bir geniş mezheplilik gözlenir (Aytaç, 1999, 73).

Eray’ın öykülerinin bütününe yakınında anlatım, *ben anlatıcı* tarafından gerçekleştirilir. Bu durum çok az öyküde değişir. Öykülerde anlatımın bu yolla gerçekleşmesi, temel malzemeyi oluşturan gündelik yaşantıların ve bunların izlenimlerinin, ‘gerçek’ ve düşsel serüvenlerin, anıların aktarımının adeta tek yolu olur. Ancak öykülerin hemen hepsinde; açmazları, ilişkileri, iç dünyası, sevinç ve üzüntüleriyle *benin* aşırı düzeyde vurgulanması, sadece farklı anlatım tekniklerinin denenmemesinden doğan tekdüzelik gibi bir sorun doğurmaz, aynı zamanda normalin dışında bir kendinden söz etmeyi de dayatır. Denebilir ki anlatıcı, *benini* narsistik düzeyde öne çıkarır. Sık dokulu bir kurguyu gereksinmemişlik, yazma aşamasında belleğe akanların metne olduğu gibi aktarılmışlığı, önceki öykülerde geçenleri ayıklama gereği duymamışlık, bazı kişi, konu ve mekânların ısrarla tekrarı, temaların açılıp serpilmesine aracılık edememe gibi bir sorunsala neden olur ve estetik düzeyin ihmaline yol açar. Bu durum aynı zamanda Eray’ın parlak düşü yanının kurguda hak ettiği yerde olamaması gibi bir açmazda da neden olur. İşe *anlatıcının beni* açısından bakılacak olursa o, kendisini yazmaya iten, üzerine yük olmuş *otobiyografik dürtüden*,⁴ bir an evvel yazmak kaydıyla *kurtulur* ve *eğlendirmek* olan amacını gerçekleştirir gibidir. Üzerinde düşünülmüş az sayıdaki metin, belirtilen olumsuzlukları çoğu kez geçersizleştirecek bir başarıya ulaşsa da, sekiz öykü kitabına sinmiş savrukluk ve acelecilik, birçok metninde her defasında kendisini hissettirir. Rahat akışlı metinlerin önemli ölçüde, yazara yük olmuş olanların bir an evvel yazıya aktarılması *kaygısıyla* yüklü olduğu öne sürülebilir.

Eray öyküsünde *ben anlatıcının* alternatifsizliği, sadece yazarın farklı anlatım olanaklarını yoklama isteksizliğinden kaynaklanan bir durum değildir. Bu olguyu asıl zorunlu kılan, öykünün böyle bir anlatıcıya bağımlı kılınmış yapısıdır. Denebilir ki, Eray öyküsünü var eden de, anlatımın bu şekilde takdim biçimidir. *Ben anlatıcı*, hem bu öykünün açılıp serpilmesinde, hem de tek kanala mahkûm oluşunda temel belirleyendir.

³ Erken dönem Türk romanında kadın-roman ilişkisinin toplumsal boyutu üzerine bir değerlendirme için bkz.: (Andı, 1996, 39–49).

⁴ Bu kavram için bkz.: (Randall, 1999, 58–59).

Şerife Doğan'a göre; bireyin kişisel yaşantısının ve tecrübelerinin önemli rol oynadığı, retrospektif yapıya da sahip otobiyografi ve anıda, "kendim" ve "kendim ve çevre", merkez konumdadır. Retrospektif anlatımda "yazar veya anlatıcı" yaşantısını anlatır (1993, 105–106). Doğan'ın belirttiği gibi, bu iki türde yazar ve okur arasında çift yönlü bir antlaşma vardır. Buna göre yazar, anlatıcı ve anlatılan kişi (protagonist) özdeştir: "Anlatıcı bazen yazarın kişiliğine bürünür, hatta ismini bile verebilir. Bazen de anlatılan şahıs anlatıcı ve yazar da aynı rolü üstlenir." (109). Burada yazar, anlatıcı ve protagonist, parçalı halde anlatılan öyküde özdeşleşir. Karl Migner, roman söz konusu olunca, zaman farklılığından dolayı, olayı yaşamış olan 'ben' ile anlatan 'ben'in birbirinden ayrı olduğunu ve anlatıcı ile protagonistin ayrı düzlemlerde yer aldığını söyler (Migner, 1970, 117'den; Doğan, 112). Franz Stanzel, *göstermenin* ön planda olduğu *ben anlatımda*; anlatıcının, bizzat olayı yaşamış, tecrübe etmiş veya aktörleri görmüş olduğunu söyler (Stanzel, 1997, 19). Bundan dolayı, romanın başlangıç dönemlerinde anlatılanların gerçekmiş duygusunu uyandırmak için, ben anlatımının daha fazla kullanıldığını yazar. Buna göre çoban romanları, egzotik mekânlarda geçen ütopyik serüven anlatıları, münferit karakterlerin yaşantılarının ve bunların başından geçenlerin ayrıntılı olarak anlatıldığı eserlerde ben anlatıcı kullanılmıştır (1997, 33).

Kurgusal bir metindeki anlatıcının, asla yazarın kendisi olmadığı bilgisini göz ardı etmeksizin, yazar ile anlatıcı arasında birçok yönden özdeşlik kurmak mümkündür. Eray'ın bütün öykülerinde, tek kişiyi işaret eden, diğerlerinden çok daha ayrıcalıklı olan, zaman zaman tanrısal anlatıcı konumuna da geçen ben anlatıcı, birçok özelliği ile yazarın kendisiyle önemli ölçüde ruh akrabalığı olan, yaşamı ve dünyayı algılama biçimi ile de benzer özelliklere sahip, yazı yazan biridir. Adeta Eray'ın demirbaş kişisi olan bu kadın ve yazar-anlatıcı, çoğu öyküde bir *flâner*⁵ ve diğerleriyle haşır neşir oluşu ile dikkat çeker. Metinleri dolduran olgular, hep onun bakışından, gözlemlerinden, düşlerinden, rüyalarından, seyahatlerinden, iç fırtınalarından ilham alır. Tek başına bir yaşam süren yazar-anlatıcı, babaannesinden kalma bakımsız evinden sürekli kaçır. Başta Ankara olmak üzere, İzmir, İstanbul sokakları, onun öyküsünü zihninde topladığı, malzeme derlediği mekânlar olarak kaydedilebilir. Yurtdışı mekânlar arasında anılabilecek bazı Avrupa, Amerika ve egzotik Uzakdoğu ada ülkeleri de benzer işlevle metinlere girer. Anılan mekânlar, anlatıcının değişen ruh hâllerine uyumlu olarak; düşlerin, mutluluk-mutsuzlukların, serüvenlerin serpilmesinin zeminini oluşturur.

⁵ Aylak, şehir gezgini veya avare. Walter Benjamin, aylağın sadece dolaşmakla yetinmediğini, aynı zamanda dolaşırken kapitalizmin gasp ettiği, yürürlükten kaldırdığı her şeyi (nesneleri, mekânları, vb.) belirlemeye, yeni yaşam biçiminin anlamını deşifreye çalıştığını belirtir. (Oktay, 2002, 191). Eray anlatıcısının kent gezmeleri, kentle hesaplaşma olarak metinlerine yansımaz. Kent, hem gece, hem gündüz dolaşır. Gündüzleri daha çok hayat-ı hakikiye sahneleri dile getirilirken, geceler kurgulanmış hayatların anlatımına kaynaklık eder. Gündüzlerin anlatımında tasvirlerle yer verilirken, gecelerin anlatımında içsel krizlerin dürtükleyici olduğu gözlenir.

Sürekli yalnız olan yazar-anlatıcı; aşk, özlem, ayrılık türü duygularının baskın olduğu zamanlarda bu duyguyu daha yoğun yaşar ve bu duygunun üstesinden gezme merakı ile gelmeye çalışır. Odasına kapanarak yazdığı öykülerde, yalnızlığı bunaltıcı düzeyde yaşarken, açık mekânlarda geçen öykülerde ise bunun yerini doğa ve yaşam sevincine terk ettiği görülür. Açık ve kapalı mekânlarda geçen öykülerde anlatıcının yanı başında başka kişiler yer alırsa da onun yalnızlığı kendini hep hissettirir. Yazar-anlatıcı, hemen her öyküde olup bitenleri ya yaşayan veya yakından gözleyendir. Bu iki yanlılık, onu hem bütün olan bitenler karşısında güçlü kılar, hem de anlatıya el koyduğunu gösterir (Özgüven, 1982, 51-2).

Öykülerinin asıl kişileri, üst tabakadan insanlardır. Eray anlatıcısının yüzü; hep güçlü, yaşama sevinci olan, karizmatik, beğeni sahibi, zengin tabakadan adamlara dönüktür. Onun öykülerine giren alt kesimden insanlar ise, çoğunlukla serüven duygusunun şekillenmesinde, fantezilerin kurgulanmasında, düşlerin kurulmasında işlevsel kılınır. Eray'ın, insanı merkeze alan bir yazar olduğu bilinir, ancak, insan ruhunun derinliklerine nüfuz eden sarsıcı bir anlatısının olduğunu söylemek güçtür. *Kız Öpme Kuyruğu*'ndaki (1982) "Sıfırdan" öyküsünde yazar-anlatıcı, yazmayı tasarladığı roman için seçeceği karakterlerin niteliklerini şöyle sıralar: "[Ç]ok seçkin, yetenekli, gerekirse varlıklı, eline yüzüne bakılır cinsten (...) romanı (...) baştan sona kadar götürececek özellikleri kendilerinde toplamış kişiler" (s.46). Alıntı, Eray öyküsünün, kişi kadrosu açısından seçkin yönünü de vurgular.

Öykülerinin, çoğu kez Eray'ın gündelik hayatından beslendiği öne sürülebilir. Gündelik hayatın, kurgusallaştırılırken gereğince ayıklanmamışlığı; anlatıcının giyimi, kullandığı kokular, ev içinde davranış biçimleri, düş görme biçimi, yazı ile olan ilişkisi, iç içe olduğu çevrelerle, hatta evdeki ayna, tarak türü nesnelere ilişkisi türünden birçok detayın öykülere girmesine neden olur. Bu durum, Eray'ın metinlerinin gevşek dokulu olmasının temel nedenlerinden biri gibi görünmektedir. Eray'da detay, derinleştirmenin değil, savrukluğun ifadesidir.

Yazar-anlatıcı, bütün ilişkilerinde, aktif oluşu ile dikkat çeker. Olayları yaşayan, yaşatan, kuran, kurgulayan, yakınındakine anlatan, ilişkiyi sürdüren, yönlendiren, bütünüyle odur. Dolayısıyla başkişilerin aşktan ayrı bir yönü daha öne çıkar: Anlatıcının yanında yer alan ikincil karakterin var oluşu, yazar-anlatıcının yaşadıklarının okura aktarılması işlevini görür. Yazarın, Attilâ İlhan'a gönderdiği 25 Kasım 1978 tarihli mektupta, Uzakdoğu ülkelerinin tekinsiz bölgelerine her defasında "ayrı milletten bir erkek arkadaş"la (İlhan, 2001, 71) gittiğini söylemesi, otobiyografik öykülerindeki 'çift'lerin gerçek yaşamında bir karşılığı olduğuna işaret eder. Kadın olduğunu bildiğimiz yazar-anlatıcının, kentlerin en tekinsiz köşelerine sokulurken, yanı başında ille de bir erkek bulundurmasının temelinde, "bir tür güvenlik ya da yalıtım kaygısı" (İrzik ve Parla, 2004, 13) yatar. Yazar-anlatıcı, daha önce gezip gördüklerini bir kere de

karşısındakine anlatırken onları yeniden yaşar. Bu aşamada ortaya çıkan yeni bir yaşanmışlık, birbirinin devamı olarak kurgulanan öykülere anı kırıntıları biçiminde serpiştirilir. Üçüncü aşamada, olan bitenler okura biraz daha rafine edilmiş halde aktarılır.

Yazar-anlatıcı, çoğu öyküde gözlendiği üzere, ayakları üstünde durabilen, güzelliği ve çekiciliğiyle, evli bekâr fark etmeksizin, her türden erkeği kendine çekebilen, gezgin ruhlu, bunu sağlayabilecek kadar maddî varlığı olan, zengin bir düş dünyasına sahip ve her istediğine ulaşma konusunda pervasız ve becerikli; içinde, yarına ukde olarak kalabilecek herhangi bir düğüm bırakmama konusunda tutkulu oluşu ile dikkat çeker.

Başkişi dışındaki kadınlar; bunalımlı, engellenmiş, hastalık hastası, özgür olamamış, kendilerini kuşatan engellere çarpıp duran kişilerdir. Yarı hastalıklı halleri olan bu kadınlar, Eray’da başkişi kategorisindeki kadının sahip olduğu olanaklardan mahrum, ikinci kategoride yer alan açmazdaki kadın profilini oluşturur. Kadınların geneli kent merkezlerinde yaşayan orta sınıftan, bakımlı, yarı aydın kesimden insanlardır.

Eray’ın erkek kişileri de, kadınlara benzer bir görüntü sergilerler. Birinci kategoride yer alanlar; bilgili, zengin, deneyimli, tuttuğunu koparan, güçlü, sosyal statüleri sağlam, yakışıklı, beğeni sahibi, ‘güzel kadın’ın değerini bilen, eşini aldatmaktan çekinmeyen karakterlerdir. Aynı kadınla birlikte olduklarını öğrendiklerinde veya karşılarında ödipal bir rakip olduğunu fark ettiklerinde ise, kadın başkarakterde olduğu gibi, medenî duruşlarını bozmayacak bir tutum sergilerler. *Kız Öpme Kuyruğu*’ndaki Cemil ve Hilmi, *Hazır Dünya*’daki (1984) zincirleme öykülerin kahramanı Haydar Bey bu türden kişilerdir. Bunların başka bir özelliği de, Haydar Bey’i anlatan öykülerde gözlendiği üzere, yazar-anlatıcının ruh haritasını çizebilecek denli onu yakından biliyor olmalarıdır. Ancak *Geceyi Tanıdım*’daki (1979) Ali Bey, yazar-anlatıcı ile en uzun ilişkiyi sürdüren kişi olmasına karşın, çevresinin etkisiyle ilişkilerini koparmakla, *Artık Aşk Burada Oturmuyor*’daki (1989) zincirleme birçok öykünün yazılmasında özne rolü oynar. Başkişi konumundaki kadın ve erkek kişiler ‘çift’ oluşturur ve sürekli belli davranış modelleri gereğince bir arada görünürler. ‘Çift’lerin ‘üçgen’e dönüştüğünde, yani kadının ya da erkeğin karşısına korkulan ya da haset edilen ödipal rakip çıktığında ise, öyküler kriz anlatılarına dönüşür.

Anlatıcı, hemen her öyküden gözlenebileceği üzere, bir yazar kadındır. Bu kadın, Eray’a çok benzer biçimde, *kendine ait odası* içinde “düş kurup duran”, [g]ördükleri[n]i, yaşadıkları[n]ı”, “olağanüstü bir düşü anlatır gibi anlat”an, “yazan” biridir (Eray, 1979, 134; 1986, 99). “[B]ir apartmanın üçüncü katında” (Eray, 1976, 107) yaşayan bu yazarın yazma edimi konusunda sıkıntısı yok gibidir: “Eve gidip kâğıtları çektim önüme.

Bir an düşünüp başladım yazmaya...” (Eray, 1986, 101). Çünkü ilk metni olan “Mösyö Hristo”dan beri hikâyeleri, yaşamından parçalar” (Anıl, 1976, 15) içerir. Eray,

elbette ki her yazdığımı “yaşayarak”, (Eray, 1982, 75) “[m]utlu olmak ve insanları mutlu etmek”, (Bulum 1991, 5) “her koşulda müthiş zevk” almak, “başka türlü tatmin” olmak (Eray, 1987, 87) üzere kaleme alır.

Eray, yazma biçimi ile ilgili olarak şunları söyler: “Aklıma bir cümle, bir isim, bir başlangıç takılır. İlk konu belirsizdir. Kafamda gezdiririm öyküyü bir süre. Bir iki hafta kadar. Sonra birden öykü şekilleniverir, kişiler oluşurlar. O zaman oturur, yarım saatte yazar bitiririm.” (Anıl, 1976, 15). Başka bir röportajda, yazma biçimini şu sözlerle dile getirir: “Kendi çizdiğim bir haritanın üstünde uçuyorum ve kendi istediğim alana iniyorum. (...). Yılda bir kitap yazıyorum, bir, bir buçuk ay gibi kısa bir süre içinde. (...) Günde sekiz saat durmaksızın, bitirene değin yazıyorum ve hiç düzeltisiz yayınevine teslim ediyorum. İçimden bir nehir kâğıda akmış oluyor, ona dokunamıyorum.” (Andaç, 1996, 144).

Yazar-anlatıcının duvarları haritalarla dolu evinin “yarı kapalı” perdeleri olan odası, “her zamanki azıcık kasvetli, tatlı kokulu, azıcık tozlu yarı aydınlık bir düş havası” (Eray, 1986, 122) ile tasvir edilir. Bu “yarı karanlık oda”, (Eray, 1987,104) “eski eşyalarla” dolu ve “her zaman dağınık” oluşuna karşın, “en güzel düşler”in (Eray, 1987, 76) görüldüğü mekândır. Elbette bu küçücük, korunaklı, dar ve kapalı mekân, Eray’ın ve anlatıcısının mutluluk ve aidiyet hislerine tercüman olmanın yanı sıra, zaman zaman çekilmez oluşu ile öykülere konu olur.

Öykülerin uzak geçmişe uzandığı zamanlarda bile, *bugün* yine hep ön plândadır. Olaylar Mısır tanrılarının, Roma imparatorlarının zamanında geçse bile, kurgu günümüzün birey açmazlarına, temaların da içi boşaltılarak, bağlanır. Yaşanan anın hazzını içeren *şimdi*, öykülerin odağında hep yer alır.

Eray’da asıl serüvenler *gecede* gerçekleşir. Gece, sık cinsel çağrışım ve göndermeleri ile öykülere girer. Gece; hasta ruhluların, hayatın kenarına savrulmuşların, yalnızların, umutsuzların, terk edilmişlerin serüven duygusu ile anlatıldığı zaman dilimidir. Eray’ın kimi öykülerinde dolunaylı geceler, içinde geçmişten ukdeler barındıran kişilerin kendini kaybettiği, üzerinde yük olmuş sosyal bağlarından kopmak üzere vahşice çırpındığı zaman dilimi olarak işlenir. Dolunaylı gecelerin denizkızı görünümlü güzelleri, erkeklerin şimdisinde büyük fırtınalar kopmasına neden olur. Elbette erkeklerin libidinal uyanmaları, realitenin sert yüzüne çarpar, kişinin içinde derinleşen bir ukdeye, sürekli kanayan bir yaraya dönüşür.

Geceyi Tanıdım’daki “Ali Bey Kim?” öyküsü, bir kadının, evinin önündeki “kuru” ağaca dertlerini anlatmasıyla, düşsel bir yolculuğa çıkış üzerine kuruludur. Simgesel anlam yüklenen ağaçtan, orman metaforuna ulaşılır. Orman, kadının geceleri arzuladığı erkekle buluşmak istediği mekândır. Bu durum, “bir” kadının değil, “herhangi bir” kadının öyküsü olarak takdim edilir. Evin önündeki ağacın çağrışım gücünden, genel kadın tipinin içsel yolculuğu devreye sokulur. Yolculuğun sonu, bölüşülemeyen bir erkeğe çıkar. İçeride boğulmakta olan bir kadın, düşlerine sarılarak tekinsiz bir mekâna,

ormana ulaşmak kaydıyla açmazlarının üstesinden gelir. Ne var ki bu da özel değil, genel bir sorun biçiminde takdim edilerek önemsizleştirilir, yani içi boşaltılır. Anlatının ilerlediği, daha doğrusu anlatıcının derdini doğrudan ifşa ettiği zaman dilimi akşam başlar, gecenin karanlığında yoğunlaşır. Ev, kadını her yanıyla sınırlandıran, sıkı, kısan, uzaklaşmak istediği mekân iken, orman; serbestliğin, özgürlüğün, sınır tanımazlığın mekânı olur. “Köpeğin Gözleri”, “Karagece Peşimdesin” öykülerindeki serüvenler bu türden bir mantıkla örülüdür.

Artık Aşk Burada Oturmuyor’daki “Pazartesi Gecesi Düşü” öyküsü, rüya mantığıyla kurgulanmıştır. Zaman akışının rüyada, ya da gerçekte mi olduğu sorusu anlamsızlaştırılır: “Tüm bunlar gerçekten olmuş olaylar mıydı, yoksa hepsi, o gece yatmadan önce yarısını kırıp yuttuğum yatıştırıcının beynimde oynadığı oyunlar mıydı?

Bence, bunların üstünde burada durmaya hiç değmez.” (s.89). Anlamı kılınan şey, serüven duygusudur. Serüvenin atmosferi; “giz”, “koyu esrar perdesi”, “gariplik” (s.89) gibi ifadelerle kodlanır. Zaman ve mekân kavramlarının bu olağandışı atmosfer içinde sınırları belirsizleştirilir. Yazar-anlatıcı, sevdiği adamı kahve falında bulur. Aydın Hüseyn’in tam da geri döndüğü anda, yazar-anlatıcı ile sevdiği adam, aynı evden, kahve falından çıkarak, üzerlerine saldıran düşmanlarından kaçarlar. Bu kaçışla yönelindikleri mekân defalarca değişir: “Evden çıkmıştık. Vargücümüzle koşuyorduk.

Birden uzaktan New York göründü. (...)

72. Caddeye daldık.

Afişmiş New York, biz geçerken yırtıldı; Cebeci’nin arka sokaklarına çıktık. (...)

Vargücümle bağırıyorum:

‘İşte seninle New York’tayım!’

‘İşte seninle Cebeci’deyim!’ ” (s.93).

Bireyin şimdinin sıkıntılarından kurtulma çabası düşler aracılığıyla gerçekleştirilir. Şimdinin bunaltıcı etkisi olan dar yaşam kalıpları, başka biçimi olanaksız olduğundan, bireyin yegâne sığınağı anlamını da yüklenir. Birey, açmazlarını, düşler sayesinde atlatır veya sıkıntılarını hafifletir. Eray’da düş, olanaksızlıkların insan ruhunu çepeçevre sardığı, çıkış olanağının yitirildiği *dar vakit*lerde devreye girer. Düş bu özelliği ile olabildiğince engin ve özgür bir dünyanın kapılarını aralar. Bu dünya, bütünüyle muhayyel, tekinsiz, yer yer sınırları belirsiz, kimi zaman masalsı, çoğu kez fantastik öğelerle bezeli sürreel bir atmosfere sahiptir. Kimi zaman da rüya ve düş karışımı, ikisinin sınırsızlığı içinde bir dünya tasarlanır. Kişiler, bu tekinsiz atmosfer sayesinde, realiteden başarıyla kaçarlar.

Ressam Diego Rivera’nın şu sözleri; Eray’ın, öykülerinin belirgin sacayaklarından olan düşlerin önemini yanı sıra, gerçeğe bakışını da vurgular: “Düşlerim benim için asıl gerçeklerdir. Gerçek ise benim için yalnızca bir fantezi...” (Eray, 1982, 75).

Kız Öpme Kuyruğu'daki "Sıfırdan" öyküsü, aynı adı taşıyan bir romanın yazma öncesi evresini anlatır. Kişilerinden biri olan ve yazar kimliğine de sahip yazar-anlatıcı, yazacağı yeni romanına alacağı kişileri gazeteye verdiği ilânla arar. "Buhara Veziri Faridüddin", 1083 yıl önce, 898'de gönderdiği mektubunun okunmasından hemen sonra romanda yer almak için telefonla arar. Mektuptan, bir hafta önce gönderilmiş gibi söz edilir. Vezir, yazarın içinden geçenleri okuyabilecek güçte biridir, onun iradesini zorlayarak, bir gün sonrası için randevu alır. Randevu saatine sadık kalmayarak 'birden' gelip öyküye girer. Faridüddin'in öyküye girişiyle, zaman ögesi bilinçli bir şekilde devre dışı bırakılarak bir çok kez anakronizm yaşatılır. Bir arada oldukları sırada Ankara ile ilgili, kırk yıllık Ankaralı gibi değerlendirmeler yapar. Benzer durum *Erostratus*'ta da gözlenmekteydi. Kadim dönemlerden kişiler, modern hayatın bütün ayrıntıları hakkında bilgiye sahiptirler, bu dönem insanının yaşam biçimini tüm detaylarıyla yaşarlar. Bütün bunların nasıl olduğu sorusuna, anlamlı bir karşılık verilmez. Metinlerin sürreal doğası, bu soruyu geçersizleştirir.

Kuşkusuz, Eray'daki olağanüstü ögesi, bunlardan ibaret değildir. Kalfası ile birlikte satılık eczane ilânları, uygarlığı tanımış ve unutmayan insanlara, bunu tümü ile unutturan ilaçlar satan eczaneler, şaklabanlıklar yapan heykeller, bir çok kentin birleşmesinden oluşan dev birleşik kentler, rüyadaki kişilerin gerçek hayatın ortasına atılmaları, biçim değiştirerek küçülen insanlar, bedenine üzerine sığacak denli küçülen kentler türü, mantık kabullerini devre dışı bırakan birçok eksantrik⁶ öge, hep serüven, fantezi, tuhaf duygusunu vermek üzere Eray'ın öyküsünde yer alır.

Eray öyküsünde, kişi ve nesnelere dönüştürülerek, minimize edilerek, düş, fantezi ve rüya atmosferi içinde verilerek şaşırtıcı etki sağlanır. Kişiler bu atmosfer içinde avuç içi meydanlarda dolanır, başparmak kadar yerlere sapar, (Eray, 1976, 4 0-41) anne karnından ışığı söndürüp çıkar, birinin yüreğine saplanmış Frankfurt Radyo Kulesini çıkarıp yol kenarına atar (Eray, 1986, 186). Kimi öykülerde yarasa kılığına girilerek Ankara-İstanbul arası saniyeden az bir zamanda geçilir veya "yarasa" iken, "telefon zili sesi"ne, "kalorifer borusundaki su gurultusu"na dönüşülür (Eray, 1987, 105-106). Anlatıcının, başparmak kadar olabilen arkadaşı, terliğin içine (Eray, 1989, 10) sığabilecek kadar küçülür, arkadaş toplantısında bu hâliyle söze karışarak onu zor durumda bırakır (Eray, 1989, 41). Ayrılmakta olan iki sevgilinin kavgası verilirken,

⁶ Eray'ın hikâyelerini türsel açıdan ifade etmek için kullanılacak sözcüklerden biri de, *eksantriklik*dir. Sözcüğün Türkçede geçirdiği aşamalar üzerine bir deneme yazan Enis Batur, farklı sözlüklerden tespit ettiği şu sözcüklerden, tamı tamına hiçbiri değilse de, bunların hepsinin eksantrik'in karşılığı olduğunun altını çizerek, Batur'un tespit ettiklerinden bazıları şunlardır: Tuhaf, acayip, garip, kaçık, akıl almaz, alışılmadık, anormal, aşırı, ayrı, ayrıksı, benzersiz, doğaüstü, ender, eşsiz, fahiş, farklı, fevkalbeşer, gayritabiî, görülmedik, harika, kuraldışı, mucizevî, olağandışı, sapık, şaşılmalı, yadırganacak vb. (Batur, 2004, 86).

anlarında geçen pastane, oda, otel veya plajları birbirine atmalarının dillendirilmesi de bu olguya hizmet eder. Bütün bunlar, zaman, mekân ve nesnelere ilgili mantıksal kabulleri tepetaklak eden serüvenler olarak Eray öyküsünü kurarken, zaman zaman Mark Chagall'ın resim dünyasını çağrıştıran bir atmosfer yakalanmasını sağlar.

Eray'daki olağandışı kişileştirme, aynı zamanda antropomorfizm olarak nitelenebilir. Hayvanlara, nesnelere, tekerleme öğelerine birer öykü kişisi olarak yer verilir. Tutum ve davranışları yönünden çoğu kez insanlardan farksız bu öğeler, sadece adları ile hayvan veya nesnedirler ve bütün insanî özellikleri taşırlar. Metaforik açıdan oldukça zengin göndermeli olabilecek bu öğeler, ne var ki yazarın *eğlendirme*, *şaşırtma* *hazzına* odaklanmışlığından ve Eray öyküsünün *düşünme* ile pek barışık olmayışından ötürü, genellikle, yalınkat olandan öteye geçemezler. Horoz, tavuk, hindi, keçi, yılan gibi hayvanlar; orman, ay, bulut gibi doğa öğeleri; demir gibi nesnelere; denizkızı gibi mitolojik varlıklar, insansı niteliklerle donatılmış olarak yer alır. Bilindik tekerlemedeki bostan, dana, lahana, bostancı gibi öğeler de kişileştirilmek suretiyle, alışılmadık bağdaşturmalar kurulur. Tekerleme öğeleri, aslı özellikleri bir kenara bırakılarak birer öykü kişisi gibi tutum ve davranışlar içinde gösterilirler. Olabildiğince zengin göndermeli metaforik anlamlara yatkın olan bu öğeler, *serüven* aktarımı ve *yüzey yapı*daki kimi tema oluşumları dışında işlev yüklenmemiş, *kendileri* olarak bırakılmışlardır. Bütün bu olanlar, masalsi öğelerle bezeli bir rüya atmosferini canlandırır ancak *derinlikli* bir anlam üretimine aracılık etmezler.

Metinlere doğrudan girmeyen, ancak varlığından anlatıcılar aracılığıyla haberdar olunan mektuplara kurgu ögesi⁷ olarak yer verilir. *Hazır Dünya*'daki "Sakal İle Bıyık" öyküsü, anlatıcı ile dostunun bozulan ilişkisini anlatır. Anlatıcıya yazıldığı halde gönderilmeyen mektuplar söz konusu edilerek öykü sürdürülür. Öykünün çözüme bağlanması da, sahte -pseudo- mektupların aslında anlatıcının karşısında oturan ve onun, araları bozulan arkadaşı olduğunun anlaşılmasıyla gerçekleşir. Mektup, öykü metnine hiçbir şekilde dâhil edilmemekle birlikte, kurguyu sürdürmesi ve kişilerin birbirine dönüşümünü sağlaması açısından masalsi bir öğe olarak kullanılır. "Mektup" "Çiçeğin Yapısı" öykülerinde, aynı tarzda sevgilinin 'birden' gelivermesi arzusu dile getirilir.

"Sizin İçin Bu Öykü Sevgili Watusi" ve "Sizin İçin Bu Öykü, Frau Ulla" öyküleri mektup biçiminde yazılmış kısa kısa -küçürek- öykülerdir. Mektuplardan bir kısmı da kitaptaki öykülerde geçen kişilere hitaben yazılır. Bunlar, kurgu ögesi olarak yararlanılan ve metinlerin ana malzemesini belirleyen sahici mektuplardır.

⁷ Eray'ın bazı kitaplarında, farklı türler iç içe kullanılır. Sözelimi *Geceyi Tanıdım/Erostratus*, hikâyeler ve oyundan oluşur. *Kuş Kafesindeki Tenor*, *Radyo İçin Gece Düşleri Öyküler* alt başlığıyla basılmış ve radyo oyunu biçiminde düzenlenmiş hikâyelerden oluşur. *Kız Öpme Kuyruğu*'nun bir bölümü, "Benden Bana Mektuplar" başlığı ile mektup-hikâye karışımından oluşmaktadır. Bazı kitaplarında ise gezilen yerlerin, edinilen anıların izi hemen göze çarpar. Bu durum, yazarın farklı türleri bir arada verme, sadece hikâye türü ile yetinme eğiliminin yanı sıra, teknik disiplinsizliğini de belirgin olarak ortaya koyar.

Eray'da yolculuk ve serüven birbirini tamamlayacak biçimde iki çizgide kurgulanır. İlkinde genelde iki kişinin kent sokaklarını veya herhangi bir bölgeyi dolaşması üzerine kurulu yolculuk serüveni dile getirilir. *Geceyi Tanıdım*'daki "Geceyi Tanıdım" ve "Ovadaki Adam", tema ve kişi yönünden ortaklıkları olan bu türden öykülerdir. Bunlar, başlangıç atmosferinin tam tersi bir sonla tamamlandıklarında, kişilerin iç dünyaları deşilmiş, kent dışlanmışlarının sorunlarına 'el atılmış'; yenilmişler, huzursuzlar, kurguya sokulmuş, bir serabın peşinde koşturan insanların düş bozumu anlatılmış olur. İkinci çizgide, zaman itibarıyla yalnızca geceyi anlatan bazı öykülerde insanlar arası ilişkiler, önemli ölçüde metafora dayalı olarak gerçekleşir. Hâliyle davranışların, söz ve etkinliklerin gerisinde hep anlatılmak istenen başka şeylerin varlığı devreye girer ki bu da *yüzey yapıyı* aşan bir anlam üretimini beraberinde getirmez. Bu türden öykülerin atmosferi önemli ölçüde sürreal, olağandışı öğelerle bezelidir.

Geceyi Tanıdım'daki "Köpeğin Gözleri" öyküsü, geceleyin bir odada geçer. Öykünün çıkış noktası 'köpeğin gözleri'dir. Bu gözlerden okyanusun dibine batmış bir kent görülür. Geceye rengini veren duygu "sonsuz bir hüznün"dür (s.77). Batık kent de yıkık bir iç dünyanın anlatımını dile getirir. Yalnızlığın eşlik ettiği hüznün duygusunun kaynağında cinsellik yatar. Bu durum öykünün sonlarına doğru belirginlik kazanır.

Eski Gece Parçaları'ndaki (1986) "Dansöz Watusi'nin Bacağına Yansıyan Kent" öyküsünde laytmotif olarak kullanılan 'bacak', kentin ve gecenin yansıdığı bir ayna işlevinde kullanılır. Anlatıcının içsel acılarından da beslenen uzak ve yakın kent görüntüleri, karnavalsı eğlencelerin gerisinde acılı insanların varlığını haber verir. Tam da metaforik bir kurgu sergilenenken, anlatıcının bireysel bir sorununun, arkadaşından henüz ayrılmışlığın neden olduğu hüznün, öykünün derinleşmesinin önüne set çeker. Şöhretli ve zengin Watusi ile anlatıcının bakışlarını üzerinde sabitledikleri görüntü aynıdır: "[B]in bir ayna parçasından oluşturulmuş, sırça topun içinde, usul usul dönen değişik bir dünyanın varlığı" (s.109). Bu görüntü, yolunda gitmemiş seven sevilen ilişkisinin, parçalanmış iç dünyanın anlatımıdır.

Geceyi Tanıdım'daki tanıdık kişiler, "Güzel Bir Kuşluk Vakti İnsan Gibi Yaşamak İstedik" öyküsünde bir araya getirilir: Arap, Nino, Horoz ve Toplum Polisi Recai. Her biri farklı bir öyküye ait, dolayısıyla farklı bir zaman ve mekânla ilintili anlatılmış olan bu kişilerin bir araya gelmesi olanaksız olduğundan, bu durumları ancak düşsel gerçeklik içinde veya metinlerarası mekânla (intertextual zone) olanaklı olabilir. O halde bu öykü, düşsel olanı 'gerçeklik' olarak takdim edenlerdendir. Buldukları yerden başka bir yere girme çabaları serüven olarak belirirken, öykü kişilerini korkutan bir canavar olarak gösterilen toplum, metafor düzeyine çıkar. Uzaktan görülen "o", "[k]ocaman insanoğlu" (s.132), hepsini ürpertir. Öykünün ilerleyen bölümlerinde bunun, *toplum* olduğu anlaşılır. Kenara itilmiş bu kişiler toplumdan korkarlar. Bunların girilemez bir şey olarak gösterilen topluma girme çabaları, olağandışını devreye sokar ve

metni açan ikinci kanalı oluşturur. Öte yandan öykünün öğeleri sürekli dönüşüme uğrar: Uzaklık ifade eden kişi zamirinden ‘dev’e değin, oldukça şaşırtıcı etki uyandırabilecek bir dönüşüm gerçekleşir. Kişiler, büyük bir insan olarak imgeleştirilen ‘topluma gir’ mek için bir ‘harita’ ararlarken, bu kez bir ‘dev’in içine girmekte oldukları belirtilir. Topluma ‘giriş’ de bu ‘dev’in “ayağı ile ayak bileğinin bitiştiği yer”deki “ufak” aralıktan gerçekleşir. Herkes devin içine -‘toplum’a- girdikten sonra ‘kapı’ kapatılır ve Nino, “kapının eşiği”ne takılır. Kahramanlar, “devin ayağından yukarıya doğru” (Eray, 1991a, 133) ilerlerler. “Dar geçitlerden, tünellerden” sonra aydınlığa çıkarlar. Vardıkları yer, “toplumun alt basamakları”dır (Eray, 1991a, 134). Anlatılan ‘toplum’ adeta sadece öykü kişilerinden ibarettir. Temel sürükleyicileri gerilim, merak, olağan dışılık olan öykü aynı zamanda bir yolculuğu ve buna dayalı serüveni anlatır. Öyküye egemen atmosfer, Eray’ın sık kullandığı rüya anlatımlarına özgü oluşu ile dikkat çeker.

Eray öyküsünde kişilerin çok kez eşikte kalma olgusuna, *sınır durumlara* değinildiği veya psikanalitik okumalara elverişli durumlar yakalandığı halde, metinlerin serüven aktarmaya şartlanmışlığı, insan ruhunun dehlizlerinde dolanmanın önüne geçer. Onun öykülerindeki acı, çoğu kez yapaylığı duyumsatan aşk serüvenlerinden ibaret kalır. Bunun yanı sıra, *Artık Aşk Burada Oturmuyor*’daki hazcı eğilimlerin anlatımından arındırılmış öyküler, *ebedî yitiğin* peşinden sürüklenen bir ruhun çılgınlığını anlatma başarısına ulaşır. Şiirsel bir ton da gözlenen bu eserde Eray anlatıcısının ilk kez gerçek gözyaşlarına, kimi öykülerin çok katmanlılığına rastlanır. Kaderin, bu eserde Eray anlatıcısını, önceki yedi eserde hayatlarıyla eğlendiği/oynadığı kadınların durumuna düşürdüğü söylenebilir.

Eray öyküsünün serüvenci yanı, bir de birbirinin devamı olarak kurgulanan seri öykülerle gerçekleştirilir. *Hazır Dünya*’da, kişileştirilen bir fotoğraf, birçok öykünün ortak laytmotifi ve kurucu öğesi olarak kullanılır. “Çok Üzülen Fotoğraf” öyküsünde çerçeve içindeki fotoğraf, “incecik bir çılgılık” (Eray, 1991b, 28) atar. Eski sevgiliye ait bu ses, fotoğraf çerçevesinin içinden gelmektedir. Fotoğraf bir asilzadeyi, Taksim Meydanı’nda tasvir eder: “Sırtında smokini, boynunda papyonu, yakasında karanfili, elinde şemsiyesi, otosuna binmeden iki saniye önce, sonsuza değin, kaşlarını kaldırmış (...) dik dik bakan Haydar Bey” (Eray, 1991b, 93). Haydar Bey’in laytmotife dönüştürülen bu fotoğrafı canlanmış, anlatıcıya, kızmaktadır. Fotoğraf, zincirleme öykü çeşitlemelerinin kurgulanmasını sağlar.

Aynı fotoğraf, “Copa Cabana” öyküsünde pencereden atılır ve dışarıda, kendini pencereden atan, uçan adam olarak görülür. Olay, görenlerce intihar olarak yorumlanır. “Yaralı Fotoğraf”ta, onarılmak üzere fotoğrafçıya verilir. Anlatıcının, onarma ücretini peşin ödediğini hatırlamamasıyla, yabancılaştırma efekti devreye sokulur. Haydar Bey ile fotoğrafı, metinde sarmal biçimde yer alırlar. Haydar Bey’in fotoğrafı, olan bitenden habersizdir. Böylece araya konan yabancılaştırma efektleri, metni ‘ilginç’ kılmakta,

ancak ilk okunuşun ardından ayrıca ilginç bir yan bırakmamaktadır. Bu zincirin bir halkası olan “Revani”de, anlatıcının, tuvalet aynasından Haydar Bey’i aile ortamında görmesi anlatılır. Londra’dan yeni gelmiş Haydar Bey’in, iş bahanesiyle evini hemen terk etmesi üzerine, kendisinin ve karısının yüzüne yansıyan ifadeler, anlatıcı ile aşk-ı memnu yaşadığını anlatır. “Seni Seviyorum”da fotoğraf, anlatıcının çorabını kaçıtır (Eray, 1991b, 88).

“Taksim Meydanı” öyküsünde, Haydar Bey, fotoğraf çerçevesi içindeki olağan yerinden çıkarak “otomobiline binip gitmiş”tir (Eray, 1991b, 93). “Harita” öyküsünde Haydar Bey, anlatıcının düşüncelerinden ve düşlerinden mülhem, adeta onun ruh okuması denebilecek “Hazır Dünya” haritasını çıkarır. “Seminer” öyküsünde, anlatıcının katıldığı sempozyumda bir profesörün konuşması sırasında asistanları, bu “Hazır Dünya” haritasını asarlar.

Haydar Bey’in hazırladığı ve sempozyumda, “ODTÜ”den bir profesör tarafından kullanılan “Hazır Dünya” haritası, aynı zamanda okurun elindeki *Hazır Dünya*’nın⁸ kendisi olarak anlam yüklenir. Böylelikle yazar, yazma serüveninin sonuna geldiğinin haberini de şu ifade ile verir: “Ve sevgili okurum, ‘Hazır Dünya’yı bunun üzerine yazdım.” (Eray, 1991b, 101).

Eray’ın üslubunda anı dili, mekânı yurtdışı olan öykülerde belirgin şekilde göze çarpar. Kentlere hayranlık, sevgi, cümlelere yansıyan tondan da anlaşılır. İlk kitabındaki Iowa City, New York, Rio de Janeiro, Karaib adaları vs., birtakım anıların geçtiği mekânlardır. Bu yerler, yazarın değişen ruh haline göre öznel, izlenimci anılar biçiminde öykülere girer.

Eray’ın, Iowa City’den Attila İlhan’a yazdığı 25 Kasım 1978 tarihli mektupta söyledikleri, kurgusal eserlerinde anlattıklarının anı-gezi izlenimlerinden beslendiğini ortaya koyar: “[Y]eni romanım ‘Pasifik Günleri’ kafamda oluşuyor... Tüm gördüğüm yerlerdeki insan haykırışlarının, mutluluklarının, deliliklerinin, ezgilerinin karışımının bir güncesi olacak bu...”, “Bu arada kentlerin, adaların, bazı uygarlıkların beni garip bir şekilde cezp ettiğini fark ettim...” (İlhan, 2001, 71). Bu etkilenmişlik, öykülerde de kendisini açıkça belli eder.

Eski Gece Parçaları’nın ikinci bölümü; yazarın, farklı zamanlara yayılan anılarının kurguya yedirilmesi şeklinde işlenir. Buradan Eray’ın geçmişe bakışına ilişkin önemli bir çizgi daha da belirginleşir: Geçmiş; geriye hiçbir şey bırakılmamak kaydıyla bütün tatları, hazları ile yaşanmıştır. Bunun yaşayanda kalan izleri, etkileri bir de kurgulanarak okura takdim edilir. Okur da kurgusal metin okuduğu zannına kapılır. Devreye sokulan

⁸ *Hazır Dünya*, bu denli olağan dışılığı ile bir de fantastik edebiyatın güçlü kalemi J. R. Tolkien’in ünlü üçlemesi *Yüzüklerin Efendisi*’nde de geçen “Orta Dünya’yı çağırıştırır.

düşler, fanteziler, olağanüstü öğeler, tersyüz edilmiş gerçeklikler, öykünün temel bileşenleri vs. bu zannı önemli ölçüde besler. Yer yer etkili bir öykü metninin üretildiği de olur.

Anı ‘tekrar’ları; anı, kişi, zaman, mekân ve temaların üzerinden uzun zaman geçtikten sonra gerçekleşir. Yani yaşanmışlık, sığağı sığağına yazıya aktarıldıktan sonra, sonraki anıların bir parçası olarak, fantastik bir yan eklenerek yeniden, başka bir gözlemlikle, önceden değinilmemiş başka bir yönü, kişisiyle tekrarlanır. Yer yer kendini çok gereksiz biçimde tekrarlamalara dönüşse de; düş, fantezi ve gerçekdışının, anıların yeniden yazılmasında devreye sokulması, onları, okuru eğlendirmek, şaşırtmak üzere aktaran Eray’ı istediğine ulaştırır, hatta biraz da hedeflendiği üzere, hoş bir tat, etki de bırakır. Hedeflediği bu olduğuna göre, yazarın çoğu kez amacına ulaştığı söylenebilir.

Kimi öykülerde, anlatıcının veya kişilerin, önceden bilinmeyen bazı bilgilere sahip olduğu görülür. Öykü kişileri; anlatıcının, üst anlatıcının veya müdahil anlatıcının ki –intrusive narrator- kadar bilgiye sahip olduğu durumlara rastlanır. Bu bilginin kişilerce ne zaman edinildiği öyküde belirtilmez. Böylelikle öykü metninde kimi bilgiler, bağlantılar, ilişkiler önceden sözü edilmeksizin devreye sokulur. Bu, hem yabancılaştırma efekti işlevini görür, hem yazarın üst anlatıcı olarak öyküdeki varlığına işaret eder, hem de şaşırtıcı etki uyandırır. Eray’ın öykülerindeki bu çizgi dışılık, şu yollarla gerçekleşir.

1. Kısa süre önce yapılan bir eylem, eylemi gerçekleştiren kişi tarafından hatırlanmaz.
2. Ancak bir kişi tarafından bilinebilecek olan, başka kişilerce de bilinir.
3. İlk kez karşılaşan insanlar, birbirini uzun süreden beri tanıyanların bilgisine sahiptirler.
4. Anlatıcının henüz tanıdığı kişinin, öyküde buna ilişkin herhangi bir bilgi yer almamışken, iç dünyasından haberdar biri olarak görülür.
5. Anlatıcı, öykü gerçeğinde sadece adını bildiği bir kişiye, adı ve soyadı ile hitap eder.

Bu durum, geç modernist ve postmodernist anlatılarda gözlenen bir özellik olarak kaydedilebilir. Eray’ın buradaki amacı, sekiz öykü kitabına sinen mantıktan gözlenebileceği üzere, çizgi dışında durarak şaşırtıcı etki uyandırmak olarak belirmektedir.

Eray, bazı kitaplarını sonlandırırken, kitabın bütünü itibarıyla sıklıkla boy gösteren kişilerin yer aldığı bir son öykü kurgular. Kitaptaki kişilerin, zamanların, mekânların, temaların yeni bir tekrarı ile eser sonuçlandırılır. Düş, rüya ve gerçeklikle sarmalanan bu son öyküde bariz şekilde gözlenen sevinç ve heyecan, bir de cümlelerin dizilişine yansır. Öyküyü kuran, kurgulayan, sevincini, yorgunluğunu okuru ve kişileriyle paylaşan anlatıcıdır. Bu sevinç, aynı zamanda Eray’ın kişileriyle birlikte gerçekleştirdiği bir kutlamanın anlatımı olur.

Sonuç olarak şunlar söylenebilir: Nazlı Eray'ın, sekiz öykü kitabında başkışı rolünü verdiği kadın ve yazar kimliklerine sahip anlatıcılar, çoğu kez mantıksal verileri ve toplumsal olguları es geçen fantastik bir evren tasarımı içinde yer alır. Otobiyografik dürtüyle bezeli bu metinlerde narsistik denebilecek bir ben ve benlik algısı, kendisini her defasında hissettirir. Nazlı Eray'ın öykülerinde görmezden gelinemeyecek parlak düş kurma yetisi, *şaşırtmak* ve *eğlendirmek* ve *serüven duygusu* uyandırmak üzere kullanılır. Bu parlak düş gücü, yazma ediminin baskısıyla, kolay bir biçimde harcanır. Eray'ın öykü metinleri bu açıdan oldukça savruktur ve çoğu kez aynı tema, kişi ve mekânları tekrar eden bir yapıya sahiptir. Anılar, gündelik yaşam kırıntıları veya zihni meşgul eden düş ve fanteziler, iç ilmeklerle örülü sık dokulu metinler oluşturmak üzere değil de, adeta bunları kalıcılaştırma endişesiyle yazıya savrukça aktarılır. Bundan dolayı da metinlerin estetik yanı çoğu kez ihmal edilir. Yer yer farklı türlerin anlatım olanaklarını sentezleyen Eray öyküsü, Türk edebiyatında fantastik türünün önemli örneklerinden biri olarak kendini kabul ettirir. Geniş bir coğrafyayı mekân olarak kullanan yazar, olağanüstünü, tekinsizi, fantezinin yanı başında aynı şaşırtıcı etkiyi uyandırma amacına dönük olarak kullanırken sosyal ve politik olana karşı mesafeli duruşunu bilinçli şekilde korur. Denebilir ki Eray, hem yazar-anlatıcı, hem de okur açısından Behçet Necatigil'i hatırlarsak, umulan değil, ama yaşanan 'geniş zamanlar'ın ruhuna uyan öyküler yazar. Adalet Ağaoğlu'nun kastettiği anlamda 'dar zamanlar'la Eray öyküsünün arasının iyi olduğu söylenemez.

Kaynakça

- Andaç, F. (1996). Mizah, Hüzün, Gerçek ve Düşsellik Birbirine Karışık Bir Bütün Oluşturur. (Röportaj). *Adam Öykü*, 5, 142–144.
- Andı, M. F. (1996). Kadın Roman Okursa.... *İnsan Toplum Edebiyat*. İstanbul: Kitabevi, 39–49.
- Anıl, S. (1976). Nazlı Eray ile Röportaj. (Röportaj), *Varlık*, 825, 15.
- Aytaç, G. (1999). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Batur, E. (2004). "Eksantrik"lik Üzerine Deneme. *Milliyet Sanat*, 546, 86–7.
- Bulum, N. (1991). Yoksulun Pırlantası Yıldızlar. (Röportaj), *Cumhuriyet Kitap*, 87, 5.
- Doğan, Ş. (1993). Otobiyografi ve Anı Korelasyonunda Anlatıcı ve Protagonist Özdeşliği Üzerine. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10:1, 105–114.
- Eray, N. (1976). *Ah Bayım Ah*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Eray, N. (1982). Çalışırken Beynimde Fırtınalar Eser. *Gösteri*, 21, 75.
- Eray, N. (1986). *Eski Gece Parçaları*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eray, N. (1989). *Artık Aşk Burada Oturmuyor*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eray, N. (1991a). *Geceyi Tanıdım/Erostratus*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eray, N. (1991b). *Hazır Dünya*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eray, N. (1993). *Yoldan Geçen Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eray, N. (1994). *Kız Öpme Kuyruğu*. İstanbul: Can Yayınları.

- Eray, N. (1996). *Kuş Kafesindeki Tenor - Radyo İçin Gece Düşleri Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Esen, N. (1991). Türk Romanında Güçlü Kadınları. *Türk Dili*, 479, 380-384.
- Gürbilek, N. (2004). Erkek Yazar, Kadın Okur. *Kadınlar Dile Düşerse Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. Der.: Sibel Irzık-Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları: 275-305.
- Irzık, S. – J. Parla. (2004). Önsöz. *Kadınlar Dile Düşerse Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* Der.: Sibel Irzık-Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları: 7-12.
- İlhan, A. (2001). *Edebiyat Dünyasından Atılâ İlhan'a Mektuplar*. Der.: Belgin Sarmaşık. İstanbul: Otopsi Yayınları.
- Mert, N. (1983). Nazlı Eray ve Düşlemi. *Varlık*, 910, 27-28.
- Oktay, A. (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özgüven, F. (1982). Kentli Çevrenin Dışlanmışları. *Çağdaş Eleştiri*, 1, 51-53.
- Parla, J. (2004). Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılar da Rüya, Kâbus, Oda, Yazı. *Kadınlar Dile Düşerse Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. Der.: Sibel Irzık-Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları, 179-200.
- Randall, W. L. (1999). *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*. Çev.: Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Stanzel, F. K. (1997). *Roman Biçimleri*. Çev.: Fatih Tepebaşı. Konya: Çizgi Kitabevi.