



TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ



**Prof. Dr. Mine MENGİ Adına
TÜRKOLOJİ SEMPOZYUMU (20-22 Ekim 2011)
BİLDİRİLERİ**

ADANA-2012

NAZLI ERAY'IN ÖYKÜLERİNDE FANTASTİK ANLATININ “DIŞIL YAZI”YA DÖNÜŞÜMÜ

Meriç KURTULUŞ
Bilkent Üniversitesi
Türk Edebiyatı Bölümü
mkurtulu@bilkent.edu.tr

ÖZET: Postmodern eleştiri kuramları, 1980’li yıllarda Türkiye’de sadece sosyal bilimler alanında değil, edebiyat eleştirisinde de metne bakışı ve metni incelerken izlenen yöntemleri değiştirmiştir. Aynı dönemde çeşitli üniversitelerde açılan “kadın araştırmaları” bölümleri Türkiye’de feminist eleştirinin edebiyat çalışmalarında bir yöntem haline gelmesini ve Avrupa’da olduğu gibi kadın edebiyatı, kadın yazarlığı tartışmalarının başlamasını sağlamıştır. Böylece kadın sorunu, toplumsal cinsiyet rollerinin kadının kimliğinde yarattığı baskılar yalnızca sosyal bilimler alanının değil, edebiyat eleştirisinin de odak noktası haline gelmeye başlamış, kadının edebiyat metinleri aracılığıyla ne ölçüde özgürleşebileceği tartışma konusu olmuştur. Bu çalışmada Nazlı Eray’ın öyküleri postmodern feminist eleştiri yöntemine göre okunmuştur. Yazarın, fantastik unsurlardan yararlanarak öykülerinde toplumsal cinsiyet rollerini sorunsallaştırdığı ve okurun bakış açısını değiştirmeyi hedeflediği ileri sürülmüştür. Bununla birlikte, Eray’ın fantastik unsurlardan beslenen bir üslubu tercih ederek bu rollerden arınmaya ya da üzüntülerinden, sorunlarından özgürleşmeye çalıştığı savunulur. Bu nedenle yazarın öykülerindeki fantastik anlatının postmodern feminist eleştiri yöntemiyle okunduğunda “dışıl” bir yazıya/biçime (*l’écriture féminine*) dönüştüğü anlaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: Fantastik, dışıl yazı, kadın edebiyatı, toplumsal cinsiyet

ABSTRACT: Postmodern criticism influenced not only researchers of social sciences but also literary critics to change their literary methods in the 1980s of Turkey. Departments of gender studies, established in Turkey during the same period, achieved both the transformation of feminist criticism into a literary method applied by Turkish critics and beginning of discussions on woman literature and woman authorship as seen in Europe. Moreover, liberalization of women by producing new literary styles became another topic of discussion. In this article, short stories of Nazlı Eray were analysed according to both postmodern feminist criticism and characteristics of feminine writing (*l’écriture féminine*). By this analysis, it was understood that Nazlı Eray, benefiting from fantastic motifs such as dreams, science-fiction and magic realism, produced a new feminine style of writing that may liberalize women from the pressure of gender roles and social norms of patriarchal system.

Key words: Fantastic, *l’écriture féminine*, woman literature, gender

Giriş: Fantastiğin Türk Edebiyatına Dönüşü

Osmanlı edebiyatının fantastik motiflerle örülü, zengin bir sözlü kültür mirası bıraktığı Türk edebiyatında 1980'lere gelinceye dek fantastik unsurlar içeren ürünlerin Batı edebiyatına kıyasla çok daha az olduğu görülmektedir (Moran, 2005: 59). Moran, fantastik romanların sayısının azlığının hem ideolojik hem de edebi gerekçelerinin olduğunu ileri sürer. Başka bir deyişle, yazara göre bunda romanın Türk edebiyatında yeni bir tür olmasının etkisi göz ardı edilmemelidir. Bunun yanı sıra, Tanzimat sonrası edebiyatta ilk roman örneklerinin Ahmet Midhat, Namık Kemal ve Şemsettin Sami gibi gerçekçilik akımı etkisindeki Batı romanlarından ilham almış yazarlar tarafından verilmesi de önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü Tanzimat dönemi ve sonrası edebiyatta ilk roman örneklerini veren yazarların Aydınlanma felsefesi ve Milliyetçilik akımından yoğun bir biçimde beslendikleri ve kimi zaman yazdıkları romanlarla yeni bir toplum modeli sunmaya çalıştıkları da görülmektedir. Bu noktada Tanzimat dönemi sonrasında fantastiği dışlayan gerçekçi romanlar yazılmasının ideolojik bir hedefinin de olduğu anlaşılmaktadır. Bu tutum milli edebiyat dönemi ve cumhuriyet sonrası edebiyatta iyice güçlenmiştir: “Daha önceki anlatılarımızda utanılacak kadar saçma ve çocukça buldukları konular, özellikle doğaüstünü içeren, yani fantastik olanlardır” (Moran, 2005: 63).

Handan İnci ve Yıldız Ecevit, Moran'ın tespitlerinden yola çıkarak fantastiğin yeni edebiyattan dışlanmasıyla ilgili ideolojik gerekçeler üzerine pek çok sav ileri sürmüşlerdir. İnci, Tanzimat dönemi ve Milli Mücadele Edebiyatı yazarlarının hem akıl ile bilimin gücünü övmek hem de topluma milli mücadele ve cumhuriyet fikrini aşılacak için Maupassant, Zola, Stendhal gibi yazarlardan etkilenecek realist romanı tercih ettiklerini savunur: “Anlatı meydanından doğaüstünü silmeye yönelik bir büyübozum hareketidir bu [...] Cinlerin yerine pozitivizmin, akıl ve bilimin büyülediği Tanzimat yazarlarının bu sistematik çabası kısa sürede gösterir kendini” (İnci, 2005). Berna Moran, 1980'lerde fantastik anlatıların çoğaldığını dile getirir (69). Yıldız Ecevit, Latife Tekin'in *Sevgili Arsız Ölüm*'ünü fantastiği edebiyatımızın gündemine getiren çarpıcı bir roman olarak tanımlar: “Türk romanında baştan beri ciddiye alınmayan, giderek aydınlanmacı bilince ters düştüğü gerekçesiyle hor görülen fantastik öge, seksenlerin başında alışılmadık bir romanla birlikte gündeme oturur” (89). Aynı yıllarda Nazlı Eray da fantastik ögelerle “özgürce oynamaya başlar” (Ecevit, 2001: 90).

Berna Moran, Türk Edebiyatı'nda ilk fantastik anlatı olarak *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*'yi (1796) belirlemiştir. Bunun yanı sıra *Çengi* (1885), *Gulyabani* (1912), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) Moran'ın kitabında örnek gösterdiği fantastik romanlardan birkaçıdır. Yazara göre, cumhuriyetin kuruluşuyla birlikte fantastik anlatılar ya *Gulyabani*'de görüldüğü gibi Aydınlanmacı bakışın etkisiyle dini inanışların toplumsal algıdaki gücünü sarsmak ya da tam tersine *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda rastladığımız gibi Batılılaşma süreciyle siyasi ve toplumsal yapıda başlatılan modernleşme hareketini, bunların özellikle gündelik hayatta yarattığı değişimleri ve pozitivist düşünceyi eleştirmek amacıyla tercih edilmiştir. Yıldız Ecevit, Nazlı Eray'ın metinlerinde ise *Muhayyelât*'ta karşımıza çıkan fantastiğin eğlendirici işlevinin postmodern bir anlayışla tekrar ortaya çıktığını ifade eder: “Nazlı Eray'ın fantastik metnlerinin Türk edebiyat tarihindeki önemi, uzun yıllar gerçekçi ve güdümlü bir çerçeve

içinde tek boyutlu gelişen bir ülke edebiyatının sınırlarını, inanılmaz bir pervasızlıkla zorlamasında yatar” (90).

Bu noktada, Ecevit, Moran ve İnci'nin yaklaşımlarının sorunlu yanına da değinmek gerekir. Üçü de tespitlerini dile getirirken yalnızca roman türüne odaklanmışlardır. 1980'lerden önce fantastik metinlerin yazılmadığını ileri sürerken yalnızca roman örneklerinden yola çıkmışlardır. Nazlı Eray'ın ilk öyküsü “Mösyö Hristo” ise 1959'da yayımlanmıştır. 1960'lı yıllarda Eray'ın *Varlık* dergisinde pek çok fantastik öyküsünün yayımlandığı görülür. Benzer biçimde Tomris Uyar'ın da ilk öyküleri 60'larda yayımlanmış, 70'li yıllarda ise pek çok öykü kitabı basılmıştır. Bunun yanı sıra Türk edebiyatında kadın yazarların öncelikle fantastik anlatıya ilgi göstermeleri feminist eleştiri açısından da dikkat çekici bir konudur.

Eray için fantastik, sadece eğlenceli yönü nedeniyle değil, kimi zaman okura alternatif bir gerçeklik sunmak için de tercih ettiği bir anlatı türüdür. Nazlı Eray, fantastik anlatıyı doğrudan doğruya hayal dünyasını ifade etmek ve okurları eğlendirmek için kullandığından Türk edebiyatını “reddedilen mirasımız” la barıştırmış olur (İnci, 2005). Rüya ile gerçeğin, değişik mekânlar ile zaman dilimlerinin iç içe geçtiği eğlenceli metinleriyle Eray, fantastiği okurlara yeniden sevdirmiş ve ilgi çekici bir anlatı olarak sunmuştur. Öte yandan Eray'ın metinlerindeki fantastik unsurların büyüğü gerçekçi olup olmadığı da sıklıkla tartışılmıştır. Buradaki sorun “büyüğü gerçekçilik” le fantastiğin birbirlerinden ayrı iki anlatı türü olarak görülmesidir.

Canan Öktemgil Turgut, büyüğü gerçekçiliğin “edebiyat araştırmacılarının her türlü tanımlama girişimini kolayca başarısızlığa uğratan” bir anlatım tarzı olduğunu ileri sürerek bu tanımlama güçlüklerinin “onun fantastikle, gerçeküstücülükle olan sınırlarını iyi çizememek”ten kaynaklandığını dile getirir (2003: 12). Halbuki, gerek Avrupa'da, gerek Türkiye'de yazılmış edebiyat eleştirilerine bakıldığında temel sorunun araştırmacıların fantastikle büyüğü gerçekçiliği birbirinden ayırmaya çalışmalarından kaynaklandığı görülür. Lucie Armitt, büyüğü gerçekçiliği fantastik edebiyatın alt türü/biçimi olarak sınıflandırmıştır: “Eski folklorla kıyasla fantastik kurgunun daha yeni bir biçimi olan büyüğü gerçekçilik, İngiltere ve Avrupa'daki pek çok okura hala yabancı gelmektedir”¹ (160). Bu çalışmada fantastik unsurlara Nazlı Eray'ın öykülerinde dişil bir biçimin oluşumuna katkıda bulunduğu için değinilecektir. Çünkü 1980'ler edebiyatta yalnızca fantastik anlatıların değil, kadın kimliklerinin ve kadın yazarlığının da değiştiği bir dönemdir. Bu değişimde yine aynı dönemde oluşan kadın hareketinin payı da oldukça büyüktür. Dolayısıyla, Eray'ın öykülerini incelemeye geçmeden önce 1980'lerde Türkiye'de gelişen kadın hareketine kısaca değinilecektir.

1. 1980'li Yıllarda Türkiye'de Gelişen Kadın Hareketine Kısa Bir Bakış

1980'lere gelinceye dek Türkiye'de politik, hukuki ve sosyal haklar bakımından kadın-erkek eşitliğinin savunulduğu görülür. Bu yaklaşım Avrupa'da “birinci dalga feminist hareket” olarak tanımlanan süreçle benzerlik gösterir. 1970'li yıllarda ise, modernleşme sürecinde görüldüğü gibi erkekler tarafından yukarıdan aşağıya gerçekleştirilen bir kadın hareketinin yerini entelektüellerin kadın sorununu toplumsal bir perspektifle ele aldıkları tartışmalar alır. Birinci dalga hareketin oluşmadığı feminizm anlayışı, kadın ile erkeğin temelde “insan” olarak eşitliği anlayışına dayanmaktadır.

Hümanizmin biçimlendirdiği bu feminizm anlayışından cumhuriyet rejimiyle Batı'ya açılan Türkiye'deki kadınların etkilenmesi kaçınılmazdı: "Kemalist devletin yarattığı fırsat alanından yararlanabilmiş, eğitim görmüş, pek çoğu bir Batı dilini bilen, iş sahibi, ekonomik gücü olan ve feminist akımdan etkilenip Türkiye'de feminist hareketin liderliğini yapacak kentsel kadın kesimi oluşmuştu" (Arat, 1991: 12-3). Adalet Ağaoğlu, Leyla Erbil, Pınar Kür gibi yazarlar bu dönemde "kadın sorunu"nu toplumcu bir bakışla ele alırlar. 80'li yıllara gelindiğinde ise, feminist bakışın Avrupa'da "ikinci dalga" olarak sınıflandırılan kadın hareketinin söylemlerine yaklaştığı görülmektedir. Avrupa'da 1960'larda başlayarak kadının yalnızca kamusal alanda değil, özel alanda da özgürleşmesini ve bunun da ancak kamusal-özel alan sınırının silinmesiyle mümkün olabileceğini savunan, bu nedenle kadının öznel yaşamını, düşüncelerini, deneyimlerini açıkça ifade edebilmesinin önemini vurgulayan ikinci dalga kadın hareketinin etkileri Türkiye'de 80'li yıllarda ortaya çıkmıştır.

İkinci dalga hareketin feminizm anlayışı Simone de Beauvoir'ın öncülüğünde biçimlenerek kadınların, yalnızca erkeklerle eşit haklara sahip olarak değil, toplumsal cinsiyet rollerinden de sıyrılarak gerçek anlamda özgürleşebileceği savunulmuştur. Türkiye'de ise 1980'lerde benzer tartışmaların başladığı görülür: "1980-1990 arası, Türkiye'de kadınların toplumsal cinsiyete ilişkin varoluş problemlerinin tartışıldığı, kadın olmanın ve kadınlığın anlamlarının belirginleştirildiği, feminizmin bir toplumsal proje olarak tartışıldığı, farklılığın tarif edildiği bir dönem olmuştur" (Timisi ve Gevrek, 2002: 14-5). Bunun yanı sıra, YAZKO tarafından yayımlanan *Somut* dergisinde 4 Şubat 1983 tarihinden itibaren altı ay boyunca bir sayfa bütünüyle kadınlara ayrılmıştı. Bu yayından yola çıkılarak yapılan tartışmalar kadınların ev toplantılarında bir araya gelmelerine ve tartışmalara bu toplantılarda devam etmelerine neden oldu. Bu toplantılar kadınların kendi dertlerini, sorunlarını, deneyimlerini paylaşmaları açısından önemli bir gelişme sayılmıştır: "Bu canlılığın en önemli nedeni kadınların kendilerini konuşuyor olmalarından kaynaklanıyordu. Kendilerini konuşmaya değil de nasıl olmaları gerektiğini dinleyip, öyle olmaya çalışmaya alışkın kadınlar için önemli bir deneyimdi bu toplantılar" (Timisi ve Gevrek, 2002: 17).

Bütün bu gelişmelere bakıldığında, kadınların bireysel sorunlarını ve deneyimlerini özgürce tartışmaya başladıkları bu süreçte Nazlı Eray'ın öykülerindeki kadın anlatıcıların da aşk ilişkileri, ayrılık acısı gibi bireysel sıkıntı ve deneyimlerini dile getirmesi arasında tarihsel bir ilişki kurmak mümkün görünmektedir. Yazarın pek çok öyküsü kadın-erkek ilişkileri üzerinedir. Bu öykülerde fantastik unsurlar kadın-erkek ilişkilerinin alternatif bir perspektiften sunulmasını sağlamaktadır. Bu çalışmada Eray'ın öykülerinde anlatıcıların, kadın-erkek ilişkileri ve kadın dünyasını betimlerken büyümlü gerçekçi motifler ve rüyalar gibi fantastik unsurlardan etkilenerek postmodern feminist eleştirinin hedeflediği gibi erkek egemen dilin kalıplarından sıyrılan özgürlükçü ve uzlaşmacı bir üslup ürettikleri ileri sürülecektir.

2. Postmodern Feminist Eleştiri ve "Dişil Yazı"ya Giriş

Nazlı Eray'ın eserlerinde karşımıza çıkan fantastik unsurlar daha önce pek çok araştırmacı tarafından tartışılmış ve çeşitli okumalar yapılmıştır. Eray'ın anlatıcıları anlatım tekniği olarak rüyadan da sıklıkla yararlandığı için bu metinlerin psikanalitik okumalara da elverişli olduğu anlaşılmaktadır. Oya Batum Menteşe ise Nazlı Eray'ın

metinlerinin Fransız feminist eleştiri yöntemiyle okunabileceğini ileri sürmüştür. Menteşe, Nazlı Eray ve Erendiz Atasü'nün öykülerindeki biçemlerle Fransız feminist eleştirisinin manifestosu sayılabilecek *l'écriture féminine* (dişil yazı/biçem) arasında büyük benzerlikler kurulabileceğini savunarak bu metinlerin Fransız feminist eleştiri yöntemiyle okunmasını önermiştir. Ama aynı makalede Tomris Uyar ile Erendiz Atasü'nün öykülerini de Fransız feminist eleştiri yöntemiyle ele alındığı için Eray'ın öykülerine çok kısa değinilmiştir. Menteşe'nin makalesi çoğunlukla fantastik yönü öne çıkarılan Nazlı Eray'ın metinleri için farklı bir okuma önerisinde bulunduğundan araştırmacılar için ufuk açıcı bir çalışmadır.

Fransız feminist eleştirisi aslında pek çok kaynakta postmodern feminist eleştiri olarak geçmektedir; ama bu yöntem Helene Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva gibi Fransız ya da Fransa'da yaşayan eleştirmenler tarafından üretildiği için Anglo-Sakson akademi dünyası bu yöntemi başlangıçta Fransız ekolünün bir parçası olarak nitelendirmişlerdir. Benzer biçimde, günümüzde dünyanın pek çok yerinde yaşayan araştırmacıların yararlandıkları postmodern eleştiri kuramlarının birincil kaynakları Jacques Derrida ve Jacques Lacan gibi Fransız yazarların kaleminden çıkmıştır. Postmodern feminist eleştiri yalnızca "dişil yazı"dan ibaret bir yöntem olarak düşünülmemektedir; bu yöntemin kaynağı yapısökücülük, varoluşçuluk ve psikanalitik eleştiriye dayanmaktadır. Başka bir deyişle, binlerce yıldır toplumsal hayatta ötekileştirilen kadınların cinsiyet olarak farklılığını yücelten postmodern feminist eleştiri yöntemi idealize ettiği farklılık eleştirisini postmodern eleştiri kuramlarından ödünç almıştır. Çünkü Batı metafiziğinin kendi-öteki ikili karşıtlığına dayandığını ve "kendi"nin "öteki"ye göre hiyerarşik bakımdan her zaman üstte yer alan ve olumlu sıfatlarla nitelenen bir kavram olduğunu daha önce yapısökücü eleştirmenler ileri sürmüşlerdir.

Yapısökücülükte amaç, karşıt kavramların birbirlerine hükmetmediği, otoriter olmayan, uzlaşmacı bir söylemin üretildiği edebiyat metinlerinin ortaya konulmasıdır. Bu bağlamda dil, kimlik, otorite, gerçeklik gibi kavramların genel geçerliği sorgulanarak bu kavramların aslında yaslandığı ikili karşıtlı dünya görüşü nedeniyle toplumun gözünde geçerli, meşru bir konumunun bulunduğu anlaşılır: "Yapısökücülerin postmodern feminizmle ortak noktaları, dil ve bilgi gibi tekeli yapıların eleştirilmesi ve Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins*'te kafasını kurcalayan "Ötekilik" kavramının yüceltilmesidir" (Tong, 1992: 223). Helene Cixous'nun "Sorties" adlı denemesinde sıraladığı ikilikler etken-edilgen, güneş-ay, kültür-doğa, gündüz-gece, söz-yazı'dır. Bu karşıtlıkların birincilerine olumlu ve güçlü sıfatlar, ikincilerine ise olumsuz ve zayıf sıfatlar yüklenmiştir. Batı metafiziğinin temelini oluşturan bu karşıtlıkların arasında derin bir hiyerarşi bulunmaktadır. Cixous, bu savı bir adım ileri götürerek bu ikili karşıtlıklara ilham veren bir ikiliğin, "kadın-erkek" ikili karşıtlığının bulunduğunu ifade eder: "Erkek, kendi; kadın ise onun Öteki'sidir" (224). Dolayısıyla, hiyerarşide ay, doğa, gece ve yazı gibi kavramlar zayıf ve olumsuz sıfatlarla nitelenerek "öteki" altında güneş, kültür, gündüz ve söz kavramlarına ise olumlu ve güçlü sıfatlar yüklenerek "kendi"nin altında sınıflandırılmıştır. Kadın da bu hiyerarşide erkeğin altında konumlandırılarak zayıf ve olumsuz anlamlı sıfatlarla tanımlanmıştır. Başka bir deyişle, Cixous'nun yaklaşımına göre erkek aslında kendisini anlamlandırmak için kadını ötekileştirmektedir. Virginia Woolf, erkekle kadın arasındaki hiyerarşik ilişkiyi aynaya benzetmiştir: "Kadınlar yüzyıllardır,

erkek görüntüsünü gerçek boyutlarının iki katında gösterebilen enfes bir güce sahip büyümlü birer ayna görevini yerine getirmişlerdi” (40).

Postmodern eleştiri kuramlarından yola çıkarak kadınların da aslında her yazdıkları metinle “öteki”nin sesini duyurdukları, görünür oldukları ileri sürülebilir. Helene Cixous, bir “öteki” olarak kadının ataerkil sistemin toplumsal cinsiyet normlarından özgürleşebilmesi için o sistemi temsil eden yazı dili yerine başka bir dil üretmesi gerektiğini savunur. Böylece ilk kez “dişil yazı”yı (*l'écriture féminine*) önerir. Cixous, kadınların yeni bir dil yaratabilmeleri için kendi vücutlarından, bedenlerinden yola çıkmaları gerektiğini ileri sürer: “Unut geçmiş, ağlayıp yaralarını deşmekten ne çıkar? Sıfırdan başla ve vücudunu yaz. Kaleminden akan mürekkep, ananın ak sütü gibi saftır!” (alıntılayan Parla, 2009: 32).

Burada beden ve vücudu yazma deneyimi metaforik bir ifadedir. Başka bir deyişle, gramer kurallarının düzenlediği edebiyat dili kadın yazarların başkaldırmaları gereken üsluptur. Bu bağlamda, “dişil yazı” gramer kurallarının bozulduğu, mantıksal sözdiziminin sarsıldığı, bilinç akışını ya da rüyaları anımsatan bir üslup olarak tanımlanabilir. Postmodern feminist eleştirmenlere göre böyle bir dil, erkek egemen sistemi temsil eden “sembolik” dilden ayrılarak metinlerde mutlak bir anlama ulaşılmasını engelleyecektir. Kadının cinselliği ve doğurganlık özelliği yalnızca kadının hissedebileceği deneyimler olarak eril sembolizmden arınmış bir dil yaratma konusunda önemli bir kaynaktır. Erkeğin dili mantıksal ve doğrusal bir anlatım tarzına sahip olduğu için tek yönlü ve otoriter bir dildir. “Dişil yazı” ise başı sonu belirsiz, rüyalara ya da bilinç akışına benzeyen, çoklu bakış açısını yansıtan, otoriterlikten uzak bir dil olmalıdır: “Cixous kadının, sözcüklerinin dilediği gibi özgürce akıp gitmesine izin veren ‘beyaz mürekkep’le yazdığını söylemiştir” (Tong, 1992: 225).

3. Nazlı Eray’ın Öykülerini Postmodern Feminist Eleştiri Yöntemiyle Okuma Denemesi

Bu çalışmada, postmodern feminist eleştiriden yola çıkılarak Nazlı Eray’ın öykülerinde “dişil” bir biçimin üretildiği ileri sürülecektir. Eray’ın öykülerinde fantastik unsurlar anlatıcıları ya da öykü kişilerini özgürleştirme işlevindedir. Fantastik unsurlar bu metinlerde anlatıcı ya da öykü kişilerine içinde bulundukları monoton yaşamdan, sosyal normlardan, kalıplardan kısa bir süreliğine uzaklaşma, özgürleşme olanağı tanır. Örneğin, “Mösyö Hristo” öyküsünde apartman görevlisi Hristo bir gün kuşa dönüşür ve gece oluncaya dek dilediği yerleri uçarak gezdikten sonra evine, eşinin yanına geri döner: “Nereye uçtuğunu kendi de bilmiyordu. Kanatları nereye götürürse oraya gidiyordu. Özgürdü, mutluydu, kendini kırk yaş gençleşmiş hissediyordu” (110).

Bu metinde Hristo’nun kuşa dönüşmesi büyümlü gerçekçi bir unsurdur; çünkü Hristo’nun dönüşümüne ne anlatıcı ne de kahramanın kendisi şaşkınlık gösterir. Bu mucizevi olay, öyküde doğal bir durum olarak okura aktarılır.

Alejo Carpentier, büyümlü gerçekçilik yerine “olağanüstü gerçek” (*lo real maravilloso*) terimini kullanır; çünkü Carpentier’in önsözünde “büyümlü gerçekçilik” terimini üreten Franz Roh’u sıklıkla eleştirdiği, ona göndermelerde bulunduğu görülür. Carpentier, “olağanüstü gerçek”in soyut biçimlerle ya da gerçekliğin alt üst edilmesi, aşılması yoluyla

açığa çıkarılamayacağını dile getirir: “Fantastik, manifesto yoluyla değil, Güney Amerika’nın değişen tarihi, coğrafyası, nüfusu ve siyasetinin değerleriyle olağanüstünün imkânsız bir biçimde karışması, yan yana gelmesiyle var olur. Fantastik, insan gerçekliğinin zaman ve mekanının doğasında bulunmaktadır” (75). “Mösyö Hristo” öyküsünde de fantastik unsur, doğaüstü mitolojik yaratıklar değil, Mösyö Hristo’nun kuşa dönüşmesidir. Üstelik anlatıcı, Hristo’nun uçarak gezinmesini betimlerken Taksim Sineması, Tarlabası, Beyoğlu, Tepebaşı gazinosu gibi İstanbul’un çeşitli semt ya da mekânlarını kurgunun arka planına yerleştirir. Hristo’nun ağaç dalına konarak Tepebaşı gazinosunda seyrettiği içkisiz aile matinesi de yine Türkiye kültürüne özgü bir sosyal eğlencedir.

Eray’ın yalnızca “Mösyö Hristo”da değil, pek çok öyküsünde büyümlü gerçekçiliğe başvurduğu görülür. Örneğin, “Bir Yağmur Sonrası” adlı öykü Ankara’da geçmektedir. Öyküde üçüncü tekil kişi yerine birinci tekil kişi anlatıcı tercih edilmiştir. Eray’ın öykülerindeki anlatıcıların büyük çoğunluğu kadındır. Bu öyküde de yazar, anlatıcının yüksek topuklu rügan ayakkabı giydiği bilgisini vererek cinsiyetini açıklamıştır. Bir süre sonra anlatıcının adının Leyla Erbay, mesleğinin de modacı olduğu anlaşılır. Orta yaşlı bir kadın olan anlatıcı aslında yaşça kendisinden çok genç olan erkek arkadaşının annesiyle tanışmak için ziyaretine gitmiştir. Sevgilisinin annesi Şadiye Hanım’la bir süre sohbet ettikten sonra Leyla Erbay, ona oğlunun hamile olduğunu ve evlenmeyi düşündüklerini söyler. Bu metindeki büyümlü gerçekçi unsur bir erkeğin hamile kalmasıdır; çünkü Şadiye Hanım oğlunun hamile kaldığına şaşırır, bu durumu sorgulamaz; ama oğlu çok genç bir yaşta hamile kaldığı ve kariyerini tehlikeye attığı için hayal kırıklığına uğramıştır: “Olamaz! Bir tanem oğlum benim! Okulunu en iyi derecelerle bitirdi [...] Nasıl hamile kalır? Nasıl doğurmak ister? Nasıl olur da mesleğini mahveder?” (45). Yine bu öyküde de, anlatıcı son derece net ve gerçekçi bir yer-zaman bilgisi verir. Şadiye Hanım, Emek semti 8. Cadde’de Huzur Apartmanı’nda oturmaktadır. Anlatıcı, Şadiye Hanım’ın evindeki saatli maarif takvimine bakarak tarihin 17 Nisan 1986 olduğunu belirtir (40).

Bu öyküde yazarın büyümlü gerçekçiliğe öykü kişilerini özgürleştirmek için değil, okurda “kadın sorunu”na, kadının üzerinde baskı kuran toplumsal cinsiyet rollerine dikkat çekmek için başvurduğu düşünülebilir. Çünkü kadın anlatıcı Şadiye Hanım’a oğluyla evleneceği sözünü verse de annesi ona tepki gösterir, oğlunun hayatını mahvetmekle suçlar. Aralarındaki yaş farkı nedeniyle ilişkilerini onaylamaz; çünkü annesi oğlunun kariyerine devam etmesini ve ev hanımı olacak bir genç kızla evlenmesini istemektedir. Genç kızların sıkça başına gelen bu durum burada tersine çevrilmiştir. Bu öykünün hemen arkasından gelen “Özel Oda”da kadına özgü doğurganlık özelliğinin erkeklere yüklenmesi devam eder. Erkek Doğum Bölümü’nde erkeklerin hamilelik dönemleri, geçirdikleri sıkıntılar ve doğum deneyimleri betimlenir. Ama toplumsal cinsiyet rollerinin bütünüyle değişmediği görülür; çünkü doğumhanenin hoparlöründen maç yayının başladığı duyulur. Öyküde doğum yapan erkekler manüfaturacılık, manav, tır şoförlüğü gibi toplumda “erkek işi” olarak görülen mesleklerde çalışmaktadır. Bu öyküde büyümlü gerçekçi unsurlar yine mizahi bir üslupla metne yerleştirilmiştir. Metinde Leyla Erbay, eski patronunun da doğum yaptığını öğrenir: “Eski patronum, o duygusal beyzade, erkekliği ile onca övünen o adam; yoksa doğum mu yapmıştı?” (55). Eski patronu, eşini aldatıp başka bir kadından çocuk dünyaya getirmiştir; ama eşine bebeğin başka bir kadından olduğunu söylememiştir. Ayrıca eski patronu, Leyla’ya bu çocuk sayesinde

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

Eray, bu iki öykü aracılığıyla kadının biyolojik özelliği olan doğurganlığı ve annelik rolünü erkeğe yükleyerek okuru önce yabancılaştırır ve bu yabancılaşma, öykülerin sonunda okurun kadın sorunuyla ilgili farkındalık ve eleştirel bir bakış açısı kazanmasına yardımcı olur. Öte yandan “Özel Oda”nın sonunda anlatıcı, eski patronunun eşini aldatarak başka bir kadından bebek sahibi olduğunu öğrenmesine karşın onu ahlaki açıdan eleştirmez, yargılamaz. Halbuki, yazarın diğer öykülerinde evli erkeklerle ilişkisi olan kadın kahramanların hemcinsleri tarafından kınandığı, dışlandığı görülür. Örneğin, “Akşamüstü” adlı öyküde anlatıcı devlet dairesinde çalışan genç bir kızdır. Daireden Sabahat Abla adlı bir arkadaşı vardır. Sabahat, ona bir yandan eşinin kumar oynaması nedeniyle mutsuz hale gelen evliliğini, aldıkları borçları anlatarak dertleşir, bir yandan da anlatıcıya gelecekte böyle bir erkekle evlenmemesini öğütler. Bu sırada aynı dairede çalışan Seval onları denetlemeye gelir; Sabahat onun hem tavrına sinirlenir, hem de evli bir erkekle ilişkisi olduğu için ayıplar: “Yılan bu karı, yılan. Bizi kontrole geldi, aklınca. Oysa, kendi bütün gün yün örür. Bir ayda elbise ördü kendine. Birisiyle de metres hayatı yaşıyormuş” (96). Bu öykü aracılığıyla yazar, evli erkeklerle ilişkileri olan kadınların, hemcinsleri tarafından bile toplumda kabul görmediklerini, ötekileştirildiklerini dile getirir. Bu çalışmanın amacı bu meseleyi ahlaki normlar açısından tartışmak değildir, yalnızca erkek egemen sistemin düzenlediği ahlaki normlara uymayan kadınların hemcinsleri tarafından da dışlandığı ve Eray’ın öykülerinde bu durumun sıklıkla yansıtıldığı ifade edilmektedir. Anlatıcılar ise öykü kişilerinden farklı olarak anlayışlı, uzlaşmacı bir bakış açısı sergilerler. Eray’ın öykülerinde anlatıcıların cinsiyetinin çoğunlukla kadın olduğu unutulmamalıdır.

Yazarın *Hazır Dünya* adlı kitabındaki öykülerde ise, anlatıcı kendisinden yaşça büyük, elit çevreden gelen, evli bir erkeğe aşık olmuş; ama eşinden ayrılmadığı için onu terk etmiştir. *Hazır Dünya*’daki öykülerde yazarın toplumda hemcinsleri tarafından da ötekileştirilen bir kadın tipinin ağzından seslenmesi ve aşkı, ayrılığı onun bakış açısından anlatması yine geleneksel normları zorlayan bir seçimdir. Üstelik bu öykülerdeki anlatıcı ataerkil toplumsal düzenin bireylerine yansıttığı tek yönlü, tutucu bir bakış yerine uzlaşmacı bir yaklaşım sergileyerek olaylara başkalarının gözünden de bakabilmektedir. Örneğin, “Revani” adlı öyküde anlatıcı, terk ettiği Haydar Bey’in aile hayatını adeta sihirli bir küreye dönüşen banyo aynasından seyreder ve Haydar Bey’in eşi ve kızıyla birlikte başka bir düzeni, hayatı olduğunu görür. Haydar Bey’in eşi, onun sevgilisinden

haberdardır ve onun bitmesi için sabrettiğini, beklediği görülür, bu nedenle anlatıcı kendisini kötü hisseder. Eray'ın öykülerinde anlatıcıların uzlaşmacı ve çok yönlü bakış açıları sergilemeleri fantastik unsurlarla dışıl bir biçimin üretilmesinden kaynaklanmaktadır.

Eray'ın bazı öykülerinde evlilik kurumunun kadın-erkek ilişkileri üzerindeki etkileri ve kadın ile erkeğin üzerinde kurduğu baskıya da değindiği görülür. Yazarın bu tür öykülerinde toplumsal cinsiyet rolleri ve evlilik kurumunun yarattığı baskıyı genellikle hem kadın hem de erkek açısından işlemesi yine eril yazın dilinin otoriter söylemini benimsemediğini gösterir. "İç Dünya" adlı öyküde kendisinden yaşça genç bir kıza aşık olan evli bir erkeğin toplumsal konumunu, saygınlığını ve ailesini terk etmeye cesaret edemediği, bu nedenle metnin sonunda genç kızdan ayrıldığı görülür. Öyküde anlatıcı, genç kıza yargılamadığı gibi erkeğin de içinde bulunduğu durumun güçlüğünü okura vurgular: "Kendinde o duvarı aşacak gücü bulamadın. Yeniden sürünerek evine girdin [...] Rıhtımdan ayrılan geminin düdüğünü duydun [...] Acı içinde uyudun" (22).

"Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar" adlı öyküde ise, Halide adında, devlet dairesinde memur olarak çalışan, yaşı geçkin bir kadının nasıl evlendiği anlatılır. Öyküde, Halide evlenemediği için kendisine bakmayan, evhamlı bir kadın olarak betimlenir. Anlatıcı, Halide'nin yıllardır evlenemediği için ruh halinin değiştiğini ima etmektedir; çünkü çalıştığı dairedaki genç kızlar birer birer evlenince Halide'nin de "içine erkeklenmek, bir yuva kurmak hasreti düş[er]" (49). Kadınların evlilik kurumundan beklentileri aslında toplumsal cinsiyet rolleriyle öğretilmiştir; ama Halide elbette feminist bilince sahip bir karakter olmadığı için bu durumu aşabilecek bir kadın değildir. Bir akşam işten evine dönerken kandil simidi satan birine rastlar, Halide biraz yaklaşıncaya satıcının "mutlu yuvalar, sıcak yuvalar" diye bağırdığını duyar (50). Satıcı, kutuların içinden genç kızlar için eş adaylarının çıktığını söyler. Gerçekten de Halide'nin satın aldığı kutudan Bilal Tavuk isimli maço tavırlı bir erkek çıkar. Evlenirler; ama hem aralarında anlaşmazlıklar başladığı, hem de Bilal Tavuk karşı apartmandaki genç bir kıza gözetlediği için ayrılırlar. Halide başta ayrılıkları için memnun olsa da sonrasında pişman olur ve yine öykünün başındaki ruh haline döner.

Kandil simidi yine bu coğrafyanın kültürüne özgü bir yiyecek olduğu için büyümlü gerçekçi bir unsur sayılabilir. Bu öyküde de yazar, fantastik bir evlilik ve ayrılık hikayesini esprili bir üslupla anlatmıştır. Zaten yazarın diğer öykülerinde de kadın anlatıcılar aşk acısı çekseler bile erkek yazarların aşk romanlarındaki kadın karakterler gibi umutsuz bir ruh halinde betimlenmemişlerdir. Bunda Nazlı Eray'ın yazmayı mutlu olma ve özgürleşme aracı olarak görmesinin de payı vardır: "[Y]azmak büyük bir serüven. Sonsuz bir özgürlük ve mutluluk içinde yazıyorum" (Feridun Andaç'tan aktaran Lekesiz, 1997: 427). Eray'ın optimist öyküler yazması ve yazarak özgürleşmeye çalışması yine "dışıl" bir biçimin üretildiğinin göstergesidir: "Logocentrism'in (söz-merkezcilik) kaçınılmaz olduğunu savunan Derrida ile fallusun her zaman hükmedeceğini ileri süren Lacan'da eksik olan şey, Cixous'nun yazılarını süsleyen optimizm ve neşedir" (Tong, 1992: 225).

Aşk Artık Burada Oturmuyor'da yazar fantastik anlatı üretirken rüyalar, fal ve büyü gibi mistik unsurlarla bilimkurgu öğelerinden yararlanır. Eray'ın bu kitaptaki öykülerinde bilinç akışı tekniğine sıklıkla başvurulduğu görülür. Daha önce de söz edildiği gibi

postmodern feminist eleştiride kadın toplumlarında her zaman ötekileştirilen bir varlık, Beauvoir'ın deyimiyle "ikinci cins" olduğu için ne yazarsa yazsın "öteki" olarak seslenecektir. Kadın yazarın "öteki" olarak özgürleşmek, ötekilik durumunu yüceltmek ve olumlamak için nasıl bir üsluptan yararlandığı ilgi çekici bir araştırma konusudur. Bilindiği gibi binlerce yıldır akıl, aydınlık, gün gibi kavramlar erkeğe akıldışı, karanlık, gece kavramları ise kadına yüklenmiştir. Eski toplumlarda rüyalar, fallar ve büyüler bilgiye ulaşma aracıken günümüzde pozitif bilimlerin bu yöntemlerin yerini almıştır. *Aşk Artık Burada Oturmuyor*'da ayrılık acısı çeken birinci tekil kişi kadın anlatıcı ise ruhsal durumunu rüyalarla ifade ederek, sevgilisini yeniden kazanmak için fal, büyü gibi yöntemlere başvurur ve okura zengin bir kadın dünyasının kapılarını açar. Çünkü bu metinlerde medyuma giden ya da evlerinde kahve falı bakan kişilerin tümü kadındır. Bu etkinlikler onlar için adeta terapi işlevi görmektedir.

Aşk Artık Burada Oturmuyor'un bazı öykülerinde anlatıcı sevgiliyle geçirdiği eski güzel günleri hatırladığında sevgili küçülmüş olarak ortaya çıkar. Anlatıcı onunla kimi zaman dertleşir, kimi zaman hesaplaşır. Ama metnin sonuna gelindiğinde anlatıcının onu görebildiği için geçici olarak mutlu olduğu, avunduğu görülür. "Gülen Gözler Pastanesi"nde anlatıcı, sevgili tarafından terk edildiği için derin bir üzüntü içindeyken aniden sevgilisini parmak çocuk gibi küçülmüş olarak yanında bulur. Kadın anlatıcı bu fantastik durumu olağan bir durum gibi sorgulamadan kabul eder. Öykünün sonunda anlatıcının parmak boyundaki sevgiliyle uykuya dalması her şeyin rüya olduğunu düşündürmektedir. Bilindiği gibi, psikanalitik yaklaşımlara göre rüyalar bireylerin ertelenmiş ya da doyurulamamış arzularını gerçekleştirme ya da avutma işlevi görmektedir. Bu kitaptaki öykülerde de fantastik unsurlar "[i]stek gerçekleştirme mekanizması"na dönüşmüştür (Balık, 2005: 53).

"Dün Gece ve Bu Sabah" öyküsünde ise anlatıcı kendisini terk eden sevgilisinin geri dönmesi için bir hanım arkadaşıyla birlikte Ankara'da oturan bir medyuma giderler. Medyumun evinde, kendileri gibi çeşitli dertleri olan pek çok kadın sırada beklemektedir. Kimi hastalığına çare bulmak, kimi çocuğunun yeniden okula dönmesini sağlamak için medyumdan yardım istemektedir. Tam o anda anlatıcı Marilyn Monroe'nun da orada beklediğini görür, büyük bir şaşkınlık geçirir. Monroe bu öyküde aşk acısı çeken, ayrılık deneyimi yaşayan kadınların sembolüne dönüşmüştür: "Mutlaka Kennedy ile olan ilişkisini sormaya gelmiş olmalıydı Ufuktepe hocaya [...] İkimiz de erkek acısı çekiyorduk" (27). Bu öyküde bilinç akışı tekniğinden yoğun bir biçimde yararlanılmıştır; çünkü anlatıcı medyuma gittiğinden bahsederken bir anda Santorini'de bir pansiyon odasında sevgiliyle oturduklarından söz eder. Bunlar muhtemelen geçmişte yaşanmış olaylardır; ama anlatıcı şimdiki zaman kipini kullanarak fantastik bir üslup yaratmış, geçmiş ile şimdinin iç içe geçmesini, aynı düzlemde buluşmasını sağlamıştır. Öykünün sonunda anlatıcı Bodrum'da geçirdikleri günlerden söz eder, o sırada parmak boyundaki sevgili yeniden ortaya çıkar, anlatıcı artık kendisini iyi hissetmektedir: "Yahu, mutluluk ne kolay, ne güzel şey!" (33). Başka bir deyişle, bu öykülerde anlatıcı terk edilmişlik duygusunu fantastiğin gücünden yararlanarak avutur, kendisini iyileştirir.

Yazarın öykülerinde fal, büyü ya da medyumluk gibi yöntemlere başvuru ev içi alanlar okura ortak bir kadınlık durumunu gösterir. Monroe da dahil olmak üzere tüm kadınların ayrılık acısı, terk edilmişlik duygusu hissettikleri görülmektedir. "Dursen

Hanım Hep Aklımdasın” öyküsünde anlatıcı ortak kadınlık deneyimlerini, kadın olma durumunu şöyle ifade eder: “Başka kadınlar da başka başka yerlerden çıkıp, benim karıştığım kalabalığa karışıyorlar. Çoğumuzun ayak baş parmağı sivri ve kırmızı ojeli [...] Ezik bir ordu gibi kentin dört bir yanına dağıldık” (69). “Maskeli Yarasa” adlı öyküde ise anlatıcı gece vakti dostlarına, sevdiklerine ulaşabilmek için maskeli bir yarasa kostümü giyerek gökyüzünde süzölmeye, bir arkadaşının evinden diğerine geçmeye başlar. Anlatıcının ziyaret ettiği dostlarının tümü kadındır, onları uyurken ziyaret ederek acılarını, sıkıntılarını bildiğini onların yanında olduğunu, desteklediğini dile getirir: “[S]anki günün çarkının içinde hepsini yitiriverecekmişim gibi; bu duyarlılığımın günışığında körleşeceğini duyumsayarak çırpınıp duruyorum” (104). Burada fantastik unsur kadın anlatıcıya bir mekândan diğerine geçebilme olanağı tanır. Zaman diliminin gece olması da bunların bir rüya olduğunu düşündürmektedir. “Maskeli Yarasa” adeta kadın dayanışmasının sergilendiği bir öyküdür. Öykünün gece zaman diliminde geçmesi yine postmodern feminist eleştiri için çok önemli bir seçim; çünkü postmodern feminist eleştiride kadın yazarların ikili karşıtlıklar hiyerarşisinde ezilen, alt konumda bulunan “gece” zaman dilimini seçmeleri yine onların ötekinin ağzından seslenerek özgürleşmelerine olanak tanıyan bir durum olarak kabul edilir: “Gece benim için bir fiile dönüşüyor [...] Gece yazıyorum. Geceyi yazıyorum [...] Gece benim öteki günüm. Hayatımın en olağanüstü yarı zamanı, gece” (Cixous, 1998: 139). “Geceyi Tanıdım” öyküsünde gece, aynı zamanda toplumun marjinal ya da alt sınıflara mensup kesimlerinin kısa bir süre “çevre”den “merkez”e geçebilmelerine olanak tanıyan uzlaştırıcı bir zaman dilimi işlevindedir: “Geceye giriş için bilet istemiyorlardı. Gece girerken kimlik istemiyorlardı [...] Tüm kadınlar, erkekler, eşcinseller, çocuklar, işçiler, köylüler bekliyorlardı geceye girmek için” (5).

Eray’ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor*’daki öykülerinde anlattığı kadınlar sevgililerini ya da eşlerini yitirdikleri için derin üzüntü çekmektedir. Ama erkek yazarların metinlerinde aşk acısına dayanamayarak büyük bunalımlar geçiren ya da intihar eden kadın kahramanlara karşılık Eray’ın öykülerindeki anlatıcı fantastik gücünden yararlanarak üzüntüsünü hafifletir, kendisini avutabilir. Böylece yazar Giselle gibi kadınların aşk için kendilerini feda ettikleri hikayelerin kadınlara benimsetmeye çalıştığı aşk anlayışına karşı çıkar. *Ay Falcısı* romanında bu düşüncesini açıkça ifade etmiştir: “Bu baleyı baştan beri kadın hakları ve özgürlüklerine aykırı bulmuşumdur [...] Ölmeyecek Giselle, prensi peşinden koşturacak, öcünü alacak [...] Çevremde o kadar Giselle’ler var ki!” (39). Belki de bu duruma tepkisini göstermek için yazarın bazı öykülerinde pembe dizilerde ya da fotoromanlarda karşımıza çıkan aşk ilişkilerini parodileştirdiği görülür (Menteşe, 1992: 259). Örneğin, “Laz Bakkal” adlı öyküsünde anlatıcı Laz bakkalla yaşadığı ilişkinin aşktan değil, sigara tiryakiliğinden kaynaklandığını dile getirerek okuru şaşırtır: “Laz bakkala hiçbir duygu duymuyordum. Benim tutkum sigaraydı” (13).

Sonuç olarak, bu çalışma Nazlı Eray’ın öykülerini postmodern feminist eleştiri yöntemiyle okuma denemesidir. Eray’ın öykülerinde fantastik unsurlardan kadın sorunuyla ilgili okurda farkındalık uyandırmak için yararlandığı, otoriter bir üslup yerine uzlaşmacı ve özgürlükçü bir üslup tercih ettiği ve kadın deneyimleri ve dünyasına yer verdiği için “dişil” bir biçimin üretildiği ileri sürülmüştür. Bu sav, yazarın çeşitli öykülerinden yapılan alıntılarla da desteklenmiştir.

KAYNAKLAR

- Arat, Y. (1991), "1980'ler Türkiye'sinde Kadın Hareketi: Liberal Kemalizm'in Radikal Uzantısı", *Toplum ve Bilim*, ss. 537-19.
- Armitt, L. (2000), *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. Macmillan Press.
- Balık, M. (2005), *Nazlı Eray'ın Öykülerinde Düş, Düşlem ve Gerçeklik*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Carpentier, A. (1995), "On the Marvelous Real in America", *Magical Realism: Theory, History, Community*, Ed. Lois Parkinsom Zamora and Wendy B. Faris, Durham and London: Duke University Press, ss. 75-88.
- Cixous, H. (1998), "Writing blind: conversation with the donkey", *Stigmata: Escaping Texts*, London: Routledge.
- Ecevit, Y. (2001), "Yetmiş Sonrası Türk Romanında Estetik Devrim", *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 83-94.
- Eray, N. (1994), *Ay Falcısı*, Can Yayınları, İstanbul.
- _____ (1976), "Akşamüstü", *Ah Bayım Ah*, Bilgi Yayınevi, Ankara, ss. 90-97.
- _____ (1990), "Bir Yağmur Sonrası", *Yoldan Geçen Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul, ss. 38-47.
- _____ (1976), "Dursen Hanım Hep Aklımdasın", *Ah Bayım Ah*, Bilgi Yayınevi, Ankara, ss. 62-69.
- _____ (2004), "Dün Gece ve Bu Sabah", *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, Can Yayınları, İstanbul, ss. 21-33.
- _____ (1991), "Geceyi Tanıdım", *Geceyi Tanıdım*, Can Yayınları, İstanbul, ss. 5-16.
- _____ (2004), "Gülen Gözler Pastanesi", *Aşk Artık Burada Oturmuyor*, Can Yayınları, İstanbul, ss. 9-20.
- _____ (2007), "Laz Bakkal", *Kız Öpme Kuyruğu*, Can Yayınları, İstanbul, ss. 11-20.
- _____ (1990), "Maskeli Yarasa", *Yoldan Geçen Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul, ss. 103- 11.
- _____ (1976), "Mösyö Hristo", *Ah Bayım Ah*, Bilgi Yayınevi, Ankara, ss. 109-113.
- _____ (1991), "Mutlu Yuvalar, Sıcak Yuvalar", *Geceyi Tanıdım*, Can Yayınları, İstanbul, ss. 49-60.
- _____ (1990), "Özel Oda", *Yoldan Geçen Öyküler*, Can Yayınları, İstanbul, ss. 48-60.
- _____ (1992), "Revani", *Hazır Dünya*, Can Yayınları, İstanbul, ss. 77-83.

- İnci, H., “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası, Türk Romancısının Gerçeklik’le Savaşı...”
Kitaplık 80 (2005): <[http:// www.ykykultur.com.tr/kitaplik /80/hinci.html](http://www.ykykultur.com.tr/kitaplik/80/hinci.html)>.
- Lekesiz, Ö. (1997), “Nazlı Eray”, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü*, Kaknüs, İstanbul, ss. 419-433.
- Menteşe, O. B. (1992), “Üç Kadın Yazar ve Üç Dil”, *Frankofoni* 4, ss. 255-61.
- Moran, B. (2005), “Türk Romanında Fantastiğin Serüveni”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya*, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 59-74.
- Öktemgil, T. C. (2003), *Latife Tekin’in Yapıtlarında Büyülü Gerçekçilik*, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Parla, J. (2009), “Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?”, *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 15-34.
- Timisi, N. (2002), A. G. Meltem, “1980’ler Türkiye’inde Feminist Hareket: Ankara Çevresi”, *90’larda Türkiye’de Feminizm*, Der. Aksu Bora-Asena Günel, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 13-39.
- Tong, R. (1992), “Postmodern Feminism”, *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction*, London: Routledge, ss. 217-33.
- Woolf, V. (2007), *Kendine Ait Bir Oda*, İletişim Yayınları, İstanbul.

¹ Çalışmada yararlanılan İngilizce kaynaklardan yapılan alıntılar tarafımdan çevrilmiştir.