



Article Information

Article Type: Research Article

This article was checked by iThenticate.

Doi Number: <http://dx.doi.org/10.17121/ressjournal.3160>

ArticleHistory:

Received

21/03/2021

Accept

14/05/2022

**Available
online**

15/05/2022

MAN/ POCKET SIZE DARLING SHAPED ACCORDING TO NEEDS IN NAZLI ERAY'S STORIES IN THE CONTEXT OF FANTASTIC FEMALE HUMOR

FANTASTİK DİŞİL MİZAH BAĞLAMINDA NAZLI ERAY ÖYKÜLERİNDE
İHTİYACA GÖRE ŞEKİLLENDİRİLEN ERKEK / CEP BOY SEVGİLİ

Ülkü ELİUZ¹

Arzu KÜÇÜKOSMAN²

Abstract

Nazlı Eray, one of the important representatives of fantastic writing in Turkish literature, creates texts in the genres of novels, stories and fairy tales by going beyond the usual fictional order between reality and dream, now and yesterday. In these narratives, in which reality is combined outside of the ordinary flow but without being completely separated from it, systematic transfer, which is exempt from space and time, occurs. Feminist criticism, which is used as a means of resistance, is synthesized with fantasy and humor in stories in which different stories are mounted on the same template. Preserving a similar theme and approach, fantastic feminine humor and the problems seen in the relationships between men and women are told in the form of bringing together people who cannot be together in daily life. While the current problem evolves from individualism to universalism, it is argued that no class is superior in the face of gender-oriented problems. The fantastic attitude, which is brought together with humor in Nazlı Eray's stories, is carried into an intrigue fiction by combining supernatural beings or men and women with extraordinary perspectives around the same problem. The male-female relations, selected from the lowest and highest layers of the society, are presented by the female narrator through fantastic stories with an approach that destroys existing assumptions. In this study, seventeen stories named "Çok Üzülen Fotoğraf", "Copa Cabana", "Yaralı Fotoğraf", "Revani", "Seni Seviyorum", "Taksim Meydanı", "Gülen Gözler Pastanesi", "Dün Gece ve Bu Sabah", "Rüya Sokağı", "Unutmayı Başlatma Düğmesi", "Adamkaçtı", "Pazartesi Gecesi Düşü", "Anıları Paylaşmak", "Hücre Mühendisi", "Mutluluk Kliniği", "Erkek İade Reyonu" and "Kıl Arşivi" which are included in Nazlı Eray's books Hazır Dünya and Aşk Artık Burada Oturmuyor, will be analyzed with the method of fantastic feminine

¹ Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ulkueliuz@ktu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9921-2916

² Doktora Öğrencisi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, arzukucukosman@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-7517-3481

humor. Thus, the different aspects of the process of staying under the siege of gender stereotypes in the world designed by the narrator woman, who creates her lover or husband as a "pocket size" whenever she wants, in the fantasy space where she escapes from reality, will be evaluated within the framework of fantastic and humor.

Keywords: Feminism, Fantastic, Humor, Fantastic Feminine Humor, Nazlı Eray's Story.

Özet

Türk edebiyatında fantastik yazının önemli temsilcilerinden Nazlı Eray, roman, öykü, masal türlerindeki eserlerinde gerçek ile düş, şimdi ile dün arasında alışlagelmiş kurgu düzeninin dışına çıkarak metinler oluşturur. Gerçeğin olağan akışın/ alışlagelmişin dışında ancak ondan tamamen koparılmadan birleştirildiği bu anlatılarda mekân ve zamandan muaf tutulan dizgesel aktarım görülmektedir. Aynı şablona farklı hikâyelerin monte edilmesi şeklindeki hikâyelerde bir direniş aracı olarak kullanılan feminist eleştiri ile fantastik ve mizah sentezlenir. Benzer konu ve yaklaşım korunarak fantastik dışıl mizah ile kadın ve erkek ilişkilerinde görülen problemler, günlük hayatta birlikte olması mümkün olmayan kişilerin bir araya getirilmesi biçiminde anlatılır. Mevcut sorun bireysellikten evrenselcilığe evrilirken cinsiyet odaklı sorunlar karşısında hiçbir sınıfın üstünlüğünün geçerli olmadığı ileri sürülür. Nazlı Eray'ın öykülerinde mizahla buluşturulan fantastik tutum, doğaüstü varlıklar ya da sıradışı bakış açısına sahip kadın ve erkeklerin aynı sorun etrafında birleştirilmesi ile entrik kurguya taşınır. Toplumun en alt ve en üst katmanından seçilen kadın-erkek ilişkileri, mevcut kabulleri yıkan bir yaklaşımla kadın anlatıcı tarafından fantastik düzeydeki öyküler üzerinden sunulur. Bu çalışmada Nazlı Eray'ın Hazır Dünya ve Aşk Artık Burada Oturmuyor kitaplarında yer alan "Çok Üzülen Fotoğraf", "Copa Cabana", "Yaralı Fotoğraf", "Revani", "Seni Seviyorum", "Taksim Meydanı", "Gülen Gözler Pastanesi", "Dün Gece ve Bu Sabah", "Rüya Sokağı", "Unutmayı Başlatma Düğmesi", "Adamkaçtı", "Pazartesi Gecesi Düşü", "Anıları Paylaşmak", "Hücre Mühendisi", "Mutluluk Kliniği", "Erkek İade Reyonu" ve "Kıl Arşivi" adlı on yedi öykü fantastik dışıl mizah yöntemiyle çözümlenecektir. Böylece gerçeklikten kaçtığı fantastik uzamda sevgilisini ya da eşini istediği zaman "cep boy" şeklinde yaratan anlatıcı kadının kendi lehine tasarladığı dünyada toplumsal cinsiyet kalıplarının kuşatmasında kalma sürecinin farklı görünüşleri fantastik ve mizah çerçevesinde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Feminizm, Fantastik, Mizah, Fantastik Dışıl Mizah, Nazlı Eray Öyküsü.

GİRİŞ

Nazlı Eray'ın öykülerinde kurgu dünyası salt ataerki düzenin onayladığı, genel geçer kabul ettirerek tek tipleştirdiği kadın-erkek profillerini yeniden sorgulamak ve bunun yeni alternatifler doğurmasını sağlamak üzerine kuruludur. Yazar, anlatılarında olağan durumu bir basamak gibi kullanarak okurun hayal gücünü en üst sınırlarına kadar ulaştırmayı amaçlar. Olağan ile olağanüstünün sentezlendiği zaman, mekân ve kişiler konusunda sınırlamanın bulunmadığı, kurmaca dünya vurgusunun yer aldığı metinlerde gerçek ile düş iç içe geçilir. Fantastik ve büyüleyici nitelikteki bu yeniden yaratımda, kadın ve erkek hem zihinsel hem bedensel eleştiriye maruz bırakılırken cinsler kendilerini, yeniden istedikleri şekilde tasarlar.

Latince bir sıfat olan *fantasticum*; "görünür kılmak", "... gibi görünmek" ve olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda "kendini göstermek", "görünmek" anlamına gelen Yunanca bir fiil olan *phantasein* sözcüğüne kadar uzanan bir anlam evrenine sahiptir. Mantığın karşıtı görülen kavram, hayal, yanılsama hatta delilik sayılır (Steinmetz, 2006: 7-9). Gerçekte var olmayan ya da gerçeğin tabiatına aykırı olduğu düşünülen durum ve olayları anlatan fantastiği; "kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır." şeklinde ifade eden Todorov, "Neredeyse inandım: İşte fantastiğin ruhunu özetleyen formül" (Todorov, 2012: 31, 37) şeklinde bir tanımlama yapar. Fantastik adlı edebi bir türe de verilen bu kavram okuyucuyu gerçeklikle yanılsama arasındaki ince bir çizgide bırakır: "Tümüyle kendimize ait, tanıdığımız, şeytanı, hava perileri, vampirleri olmayan bir dünyada öyle bir olay

meydana gelir ki, o bildiğimiz dünyanın yasaları bunu açıklamaya yetmez. Olayı algılayan kişi iki olanaklı çözümden birisini benimsemek zorundadır: Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, düşgücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır; ya da olay gerçekten olmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır, işte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir” (Todorov, 2012: 31). Berna Moran, Todorov’un fantastiği “olağandışı” ile “garip” arasına koyduğunu; ancak kendisinin bu tanımlamayı daha geniş anlamda kullandığını belirtir: “Gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayırımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen bir ad.” Moran, Todorov’un “fantastik” olarak adlandırdığını “belirsiz fantastik” kavramıyla açıklayarak genel fantastik türü altında “olağandışı”, “belirsiz fantastik” ve “garip” adında alt sınıflamalar yapar. Bu isim değişikliğinin sebebini, Türk edebiyatında sona kadar kararsızlık gösteren “fantastik” adlı türe rastlanılmaması ile dünya ve Türk edebiyatında kimi fantastik romanların Todorov’un sisteminde yer bulamaması olarak açıklar (Moran, 2018: 60). Sıradan insanlarla doğaüstü güçlere sahip varlıkların da bir arada bulunduğu ama ütopyik kabul edilemeyecek kadar da tereddütler barındıran bu dünyayı masaldan kesin çizgilerle ayırmak mümkündür. Masalın okuyucuyu baştan saran olağanüstü büyüsü, kahramanlarının sahip olduğu sıradışı özelliklerle daha da sabitlenir: “Bu türün içerdiği doğaüstü ve gerçek dışı öğeler, masalarda ve diğer olağanüstü anlatılarda da olmakla birlikte, fantastik anlatı türünü yeni ve farklı yapan, bu öğelerin algılanışı ve kullanım biçimidir. Olağanüstü ve gerçeklik arasındaki ilişkinin niteliği, doğaüstü ve gerçek dışı öğeleri anlatıcının, kişilerin ya da okurun algılayış biçimi, kısacası bunların karşısındaki duruşu, fantastik anlatıyı diğer olağanüstü öğeli anlatılardan farklı kılar. Örneğin masallardaki olağanüstü kişileri, yaratıkları ve olayları okur daha anlatının başında kabullenir. Bunları başka bir düzlemde cereyan eden olayların bir anlatısı olarak gerçekliğin dışında tutar. Anlatının kendi iç mantığı ve tutarlı bir bütünlüğü olduğunu bilerek kendi gerçeklik dünyasına uzaklığını kabul eder. Olağanüstü burada bir sürpriz, okurun gerçekliğini sarsan bir olgu değildir. Fantastik anlatıda ise, olağanüstü ya da gerçek dışı okur tarafından kuşkuyla karşılanır. Hatta bizzat anlatıcının kendisi ve kurmacanın kişileri de bu kuşkuyu taşırlar. İşte özel bir tür olarak ‘fantastik’in anahtar sözcüğü bu ‘kuşku’dur (Arslan, 2008: 8-9). Algıladıkları şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle “gerçeklik” olup olmadığına karar vermek zorunda kalan öykü kişinin ve okuyucunun ortak kararsızlığı şeklinde de tanımlanan fantastik (Todorov, 2012: 37), düş veya hayalde tasarlanan olağanüstü varlıkları kapsar; ancak her fantastik metin salt gerçeküstü varlıklardan oluşmaz; günlük yaşamın içinden kişi veya canlıların yer aldığı fantastik kurgular da vardır. Feminist yazında direniş aracı olarak tercih edilen fantastik, kendi sorunlarını başka bir dünyada yeniden kurgulayan anlatıcı kadınlar ile sıradan durumların başka bir düzlemde değişip değişmeyeceğini sorgulamaya açar. Bu yönelim, mizahın eğlendirici ve eleştirici üslubu ve içeriği ile birleştirdiğinde fantastik dişil mizah türü doğar.

Aristoteles’ten itibaren gülme ile ilgili tanımlamalar, kavramın bir duygu veya tepki olabileceği yönünde zıtlık taşır. Platon için duygu-heyecanların alt katmanı, Aristoteles için duygusal bir tepki, (Sanders, 2001: 119, 127) Kant için yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygu (Morreall, 1997: 26), Baudelaire için iklimi ya da çelişkili bir duygunun dışavurumu (Baudelaire, 1997:12) iken Morreall için aynı zamanda bir davranıştır: “Bir bakıma gülmenin, deyim yerindeyse, bir duygu değil, bir davranış biçimi olduğunu söylemek doğru gibi görünse de, gülmenin esnemek ya da öksürmek gibi, yalnızca fizyolojik bakımdan açıklanacak bir davranış olmadığı da açıktır. Gülme her nasılsa duygularla bağıntılıdır – coşkuyla, küçümsemeyle, sersemlikle güleriz. Ancak bu bağıntı neyin nesidir? Gülmeyi insan eylemlerine bağlamaya çalışmanın güçlükleri de vardır. Korku kaçmaya yol açar, oysa gülmenin yol açtığı hiçbir eylem yok gibi görünmektedir.” (Morreall, 1997: 5-6) Kaynağını ise kişideki belli duyguların fiziksel ve psikolojik karşı güç tarafından tetiklenmesi oluşturur. Bazen bir bedensel figür bazen bir söz dizimi gülme ediminin açığa çıkmasını sağlar. “İnsanın, kendi toplumsal ortamındaki bir nedenin etkisiyle herhangi bir haz duyumu alması sonucu psikofizyolojik bir belirti” olarak doğar (Nesin, 1973: 18) ve kendini ifade etmede veya mevcut kabulleri yıkmada önemli bir savunma mekanizmasıdır. Kişiyi ruhen rahatlatan, onu sosyalleştiren, cemiyeti kenetleyen, yanlış olanı göstererek düzeltilmesini sağlayan, kötü

düzeni yıkıcı, bu nedenle de iktidarın susturmaya çalıştığı bir güç şeklinde nitelendirilir (Usta, 2005: 11): “Çünkü soyunuz, bütün o yoksulluğuna karşın, tartışmasız olarak gerçekten etkili bir silaha sahiptir: Gülme. Güç, para, inandırma, destek toplama, baskı yapma -bütün bunlar- yüzyılların çabasıyla devasa bir dalavereyi kaldırabilir, biraz yerinden oynatabilir, biraz zayıflatabilir; ama onu bir darbeye paramparça edecek olan şey gülmedir.” (Mark Twain’den aktaran Sanders, 2001: 32) Dolayısıyla toplumsal hayatta birçok olumsuz durumu dile getirmede başvurulan bir araçtır.

Toplumun ortak yargı ve değerlere sahip tüm bireylerinden beklenen belli davranış ve tutumlar vardır. Bunları, beklenilenin aksine yapmamak adına her an uyanık bulunmak ve birbirini tümleyen iki güç hâlindeki gerginlik-esneklik kavramları ile açıklanan uygun beden ve ruh esnekliğine sahip olmak gerekir. Toplumsal jest olarak nitelenen gülme, uyandırdığı korku ile ayrıksılıkları bastırır; az önemli etkinlikleri sürekli uyanık tutar ve karşılıklı ilişkide bırakır; yüzeyindeki mekanik katılımları yumuşatır ve komiğe verilen ceza olur (Bergson, 2015: 21-23). Alaylı; nükteli, eğlendirici ifade tarzını” (Nar, 2016: 16) anlatan Arapça kökenli bir terim olan gülmece/ mizah ise mevcut durum ve olaylar karşısında uyarıcı, rahatlatıcı, iyileştirici işlevlere sahip anlatım biçimidir; kendi içinde bir mantık düzlemiyle ilerler; kurgulanan yeni dünyada yarattığı sorgulamalar sonucunda hem güldürmeyi hem düşündürmeyi amaçlar. Yüksek karmaşıklık düzeyindeki bir uyarının, fizyolojik tepkeler düzeyinde ve kesinlikle belirlenen bir tepki yaratan tek yaratıcı eylem alanıdır ve şaşırtmaca etkisine dayanır. Bu iki bağlanımlı şok durumu, mizahçının şaşırtmak için özgünlükten, düşüncenin basmakalıp alışkanlıklarından ayrılma yetisi ile gerçekleştirilebilir (Koestler, 1997: 10, 99). Mevcut düzene yönelik bireysel ve toplumsal kalıpları yıkma etkisi bulunduğundan sorunları dile getirmede kolay ve özgür bir alan meydana getirir. Fiziksel bir tepki olmanın ötesinde sosyal ve bireysel başkaldırı olma özelliğiyle beklenilenin aksine büyük yankılar uyandırır; toplumca üzeri örtülmüş ve dillendirilmesi yanlış bulunan konular hakkında söylem özgürlüğü sunar. Böylece mizahı yapan ve yaşayan dinleyici ya da okuyucu, rahatlar ve özgürleşir. Oyunla bir süreklilik içinde olduğundan önyargısız ve eğlenceli (şakacı, oyuncu) bir tutuma sahiptir: “Bir mizah atomu, eğlendirici bir şekilde ele alınan memnuniyetsizlik veya sinirlilik halidir. Nükteli bir şaka, bu memnuniyetsizlik veya sinirliliğin, insanın kısa süreli tatmin bulabileceği bir düşünce ya da duyguyla birleştirilmesinden oluşur” (Eastman’dan aktaran Paulos, 1996: 12). Ele aldığı konu kapsamında uyarıcı ve mevcut düzenin kabullerini değiştirici yöne sahip olduğundan taşıdığı güç sayesinde gerçekleşen durumu sorgulamaya açıp yeni bakış açıları geliştirir. “Adliye cezalarından daha tesirli” olan kahkaha (Şahabettin’den aktaran Yardım, 2002: 13) muhatabı için bir ayna görevi üstlenerek kişinin kendisine ve toplumdaki olaylara bakış açısını yansıtır. Bir uyanma ve uyarılma yaşayan muhatap, gülünç olma korkusuyla tutumunu yeniden gözden geçirir. Mevcut durumların abartılarak daha da sarsıcı olması amacına hizmet edilir. Ancak her kusurlu hâl, olduğu gibi gülünce hizmet etmez. Öyle ki ayıplar, hatalar veya kusurlar mizahçının kaleminden veya dilinden geçerken belli bir yumuşatmaya tabi olur: “Mizahi yazıların, hiç şüphesiz, çok tesirli, çok yıkıcı, rakibini şaşırtıp sersemletici bir kudreti vardır; fakat muvaffak olmak şartile... Halbuki dünyada her şeyin biraz fenası, biraz kabası, biraz bozuğu çekilebilir, mizahın kusurlusu çekilemez... Tahta siler gibi gacırtılı, iniltili, uzun, karışık, yorucu üslubla da latife yapılamaz... Mizah gülünç olmak değil, gülünç olanı görmek ve onu zarifane anlatmaktır... Mizah süpürge sopası değildir; vurmak, dövmek, kaba kaba güldürmek için kullanılsın... Bu bir fırçadır, dimağımızın yorucu ilim ve hayat yollarında topladığı tozları alır; nazik, ince bir iştir” (Karay, 1939: 151-152). Uyardığı ve bakış açısı kazandırdığından faydacı bir amaca da hizmet eden mizah, öznesi oldukları veya muhatap kaldıkları olaylar karşısında insanların yaşadıkları psikolojik çöküntüyü tedavi edici işleve sahiptir: “En beklenmedik durumlarda bile mizah yükümüzü hafifletir ve bize güç verir. (...) Mizah bize güç ve yeni bir perspektif kazandırır. En zor durumların bile üstesinden gelmemizi, dayanıklı olmamızı sağlar. Dünyamızın paramparça olduğunu düşündüğümüz zamanlarda dengemizi korumamıza ve farklı perspektifler geliştirmemize yardımcı olur. Mizah; çoğu zaman göz ardı edilse de ağlayacak gibi olduğumuz zamanlarda bir araç, inanılmaz bir şeydir. ‘Eğer her şeyde mizah bulabilirsen,’ der komedyen Bill Cosby, ‘yaşamını sürdürebilirsin.’ (...) Mizahın herhangi bir olayın yönünü değiştirecek gücü vardır” (Klein, 1989: 13, 17, 19). Hassas dönemlerde tutunulan ve iyi

hissettiren bir güce dönüşürken (Klein, 1989: 17), kişiler ve olaylar dizgesinde niteliksel kategorilendirmelere zemin hazırlayarak yönlendiricilik yapar.

Nazlı Eray, kadının ve erkeğin sözlü ve yazılı kültürdeki eşdeğerlik özelliklerini altüst ederken mizahı dişil bakış açısı ile katmanlaştırarak kullanır. Bu yönelimde anatomik bakımdan bir kişiyi dişi ya da eril olarak tanımlamayan/ sınıflayan, bireyin biyolojik cinsiyetine dayalı olarak belirlenen, demografik kategori ve nüfus cüzdanlarında yazan “cinsiyet” teriminin karşılığı cinsiyet kavramı değil; belirli bir zamanda ve belirli bir toplumda eril ya da dişil olarak sınıflandırılan cinsler için uygun olduğu varsayılan davranışların kültürel tanımının hâlindeki toplumsal cinsiyet (gender) belirleyicidir. Zira cinsiyet, kadın ve erkek olmak üzere ikili bir sınıflamaya karşılık gelir; iki cinsiyet arasında doğuştan getirilen, öğrenilmemiş, değiştirilemez ve kalıcı gerçek farklılıklar bulunur (Dökmen, 2016: 21, 23). Getirdiği dinamik rollerin içeriği zamana ve yere göre değişen toplumsal cinsiyet kavramının ortaya çıkışındaki itici güç, biyolojik özelliklerin toplumsal eşitsizliklerin meşru sebebi olamayacağıdır: “Toplumsal cinsiyet, tam anlamıyla insanın ‘olduğu’ ya da ‘sahip olduğu’ şey değildir. Toplumsal cinsiyet, eril ve dişilin, toplumsal cinsiyetin varsaydığı hormonal, kromozomal, ruhsal ve performatif ara formlarla birlikte üretilmesi ve normalleştirilmesinin gerçekleştirildiği aygıttır (...) Toplumsal cinsiyet, eril ve dişil kavramların üretildiği ve doğallaştırıldığı mekanizmadır; fakat pekâlâ böyle terimlerin yapısökümünün yapıldığı ve doğallığının bozulduğu aygıt olarak da kullanılabilir” (Butler, 2013: 75, 76). Kaideleri belli gülmeceğin aksine daha etkileyici ve sesi duyurucu bir nitelik taşıyan dişil mizah ise, erkek hegemonyasındaki terimin tarihinde söz sahibi olmak isterken “cinsiyet eşitsizliklerine ve baskın stereotiplere karşı muhalefet etme; toplumsal gerçeklikteki düşünceleri ve bakış açılarını açıklamada özgür ve güçlü bir manifesto yapma ve aynı zamanda birçok durumda erkekleri hedef alma; açık odağı toplumsal cinsiyet üzerine alma: bir sahne ya da araçla bir çıkışa erişmeyi gerektirme” (Shifman ve Lemish, 2010: 873) olmak üzere dört etki alanı ile görüngenir.

Toplumların ve ana kurumların tarihsel olarak erkek egemen olduğu ve kadınların genellikle baskı ve sömürüye maruz bırakıldığı sistemden hareket eden görüşüyle mizah, feministlere hayatta kalma mekanizması sunar ve tükenmişliklerini tedavi eder (Franzini, 1996: 812). Zayıf ve eksik yönleri üzerinden kadınlara yapılan mizah, yazın dünyasında hâkim olan erkeği üst bir konuma yerleştirme ve kadını ötekileştirme durumunun bir yansımasıdır. Kadınlar, kendi hareketleriyle yöneldikleri mizah konusunda bazı endişelerle yüzleşirler; ikilemler yaşarlar: “Ancak, azınlık ve kadın hareketlerinin gelişmesiyle, mizahla ilgili egemen görüşlere meydan okumak mümkün olmuştur. Zira, mizahta da gerçekliği hem erkekler hem de kadınlar için erkekler tanımlarlar. ‘Hoşça vakit geçirme’ paravanı arkasına saklanan mizah, kadınları aşağılamak, değersizleştirmek ve bastırmak için kullanılan araçlar arasındadır. Mizahtaki kadın ve erkek tiplerini klişelerin yayılmasına, erkeklerin yüceltilip kadınların değersizleştirilmesine katkıda bulunur. Böylece, kadınlar için ‘aşağı tükürsen sakal, yukarı tükürsen bıyık’ durumu ortaya çıkar: Ya mizah duygusuna sahip olduklarını göstermek için gülmek ya da gülmeyi reddedip mizahtan yoksun sayılmak seçenekleri arasında kalakalırlar.” (Atalay, 2012: 18). Mevcut cinsiyet ayrımını ortadan kaldırmak için yasaların dışında yazın mücadelesiyle kendini var etmeye çalışan kadın, feminist üslubunu mizahla kendine özgü amaçları ve işlevi ile yeniden yaratır: “Kadını ötekileştiren, ezen, üzerinde hegemonya kuran ya da kendi isteklerine göre kategorize ederek adlandıran egemen bakışı, eril dili sarakaya alır, eleştirir (...) Gündelik hayattaki saçma olanı, olağan şiddeti ve içselleştirilmiş iktidar biçimlerini bulup çıkararak, normalleşmiş beden ve cinsiyet politakalarının, ev içinde, sokakta ve medyadaki kadın tasvirlerinin altındaki şiddeti görünür hale getirmenin araçlarından biridir kadınlar için mizah. İyileştirici, coşku verici, ihlalcı dişil enerjiyi aktarmanın ve paylaşmanın yollarından en eğlencelisidir.” (Öğüt, 2012: 54). Standart kadın anlayışını cesur ve isyancı bir boyuta taşıyarak biyolojik ve ruhsal dünyanın eril dilin kaleminde tükenmeyen sömürü malzemesi oluşuna dikkat çeker; kendilerini kendi kalemlerinden anlatmanın çözüm getireceği düşüncesi ile şekillenir. Anlatılarda erkek, kadını bir nesne olarak kullanıp, bayağı ve çirkin durumların başkişisi konumuna yerleştirirken mizahı kullanır. Eril nitelikli bu yaklaşım, türe yön verir ve kadınları ikincil muameleye tabi

tutar. Böylece toplumsal cinsiyet rolü gereği saf, uysal, sadık ve cinselliğinin yönetimini eşine teslim eden kadın, alay konusu olur.

Her kadının ayrı bir dünya olduğunun ve “kadın” adı altında toplu bir kategorinin mümkün olmadığını savunulduğu üçüncü dalga olarak ortaya çıkan postfeminist süreçte belirginleşen dişil mizah, cinsiyet farklılıklarına odaklanılan bir direniş aracı olur. Mevcut ataerkil düzende konumunu değiştirmek veya iyileştirmek isteyen kadın, ard arda gelen feminist hareketlerin pratikte fazla bir değişiklik yapmadığını fark ederek var olan ve yaygınlaşan düşünce hareketlerine yeni bir bakış açısı kazandırmaya karar verir. Bireyi dil, din, ırk, cinsel tercih gibi ayırıcı kimlik bilgileri üzerinden değerlendirmeyi reddeden postfeminizm, kadının bu ayırıcı sınıflardan birine değil birkaçına mensup olabileceği fikrini ileri sürerek onu tek bir kategoriye değil birçok kategoriye dahil eder. Bu dönem kadınları, evrensel ve tek tipleştirilmiş kadın profiline mevcut olmadığına dikkat çekerek yerel ve çok tipli kadın profillerine rağmen her kadının benzersiz olduğuna vurgu yaparlar. Özellikle beden değil, bedenler olduğu düşüncesine önem verilen bu bakış açısında modern düşüncedeki kültür/doğa, gündüz/gece, zihin/beden gibi ikili karşıtlıklarda kadını temsil eden ikinci kısım eleştirilir, yok sayılır. Erkek ile zıttı değil tamamlayıcısı konumundaki kadın arasındaki eşitsizliğin biteceğine yönelik anlatılar reddedilir; toplumsal cinsiyet rolünün giydirdiği ideal kalıptan çıkması beklenen kadının kendini fark etmesi ve bunun toplum tarafından da kabul görmesi için eyleme geçilir. Cinsler arasındaki kategori farklarının sona ereceği düşüncesi ile diğer feminist hareketlerle savaşılmaz; her birine ait dinamiğin haklılığı kabul edilir; sunduğu farklı bakış açısıyla onlar adına mücadele verilir (Demir, 2014: 110-118).

Fantastigi besleyen feminist/dişil mizahın temelinde toplumsal hafızaya kodlanan cinsiyet rollerinin reddi ve bunların her türlü iletişim aracılığıyla ilan edilmesi yer alır. Bu noktada “Her feminist mizah, aynı zamanda kadın mizahıdır ama her kadın mizahı feminist mizah değildir.” (Birer, 2017: 47). Kadınlar tarafından kendi kurguladıkları bu yeni dünyada eskinin ifşası ya da reddi üzerine temellenen bir bakış açısı vardır: “Feminist mizah, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerine, cinsiyetçi ayrıma ve ataerkil yapıları nesnesi haline getirir. İktidar ataerkinin elindedir ve medya, aile, kapitalizm gibi yapılar ataerkil baskı unsurlarıdır. Feminist mizah da bütün gücüyle ataerkil yapıyı deşifre etmeye çalışır. Feminist mizah, kadınlar arasındaki konuşmalarda, karikatürlerde, feminist kadınlar tarafından icra edilen stand-up komedi gösterilerinde, yazılı metinlerde (protestolardaki pankartlar, duvar yazıları, edebiyat eserleri, internette yayınlanan metinler vs.) ve yeni medyadaki yeni iletişim biçimlerinde ortaya çıkabilir” (Birer, 2017: 80). Postfeminizmin, kendini ifade etmede mizahı benimsemesi dişil dilin mevcut otoriteye gülmesi, alay etmesi ve eleştirmesi imkânını doğurur. Postfeminist adı altında bir mizah türünün varlığı kadın ve erkek arasındaki farklılıklara odaklanır. Bilinenin aksine mevcut düzenin hangi koşullarda daha özgür yaşama imkânları sunacağına değinir. Limor Shifman ve Dafna Lemish postfeminist mizahın özelliklerini dört maddede toplarlar: “İlk olarak, postfeminist mizah cinsiyet farklılıklarına odaklanır. Postfeminist mizah genel olarak cinsiyetler arasındaki farklılıkları ve özellikle iletişim biçimleri ve sosyal/duygusal ihtiyaçlara ilişkin farklılıkları vurgulamak eğilimindedir. Böylece, cinsiyetçi mizahta kadınsı ve erkeksi özellikler arasındaki hiyerarşi açıkken, postfeminist mizah hiyerarşik bileşenleri bozmak ve sadece farklılıklara odaklanmak eğiliminde olacaktır. (...) İkincisi, farklılıklara odaklanmak: mizah metinlerinde ya kadın ya erkekten ziyade hem kadın hem erkek hedef alınır. Bunun sonucu olarak, bu mizahta kadınların güç ve hedef başarısı olarak kendi cinselliklerini kullanması ön plana çıkar. Bu nedenle cinsel odaklı erkek ve cinsel anlamda soğuk kadınlar arasındaki mizahın geleneksel bölünmesini inşa etmekten ziyade, postfeminist mizah tıpkı erkekler gibi, cinsellekle meşgul olan kadınlarla alay eder. Üçüncüsü, postfeminist mizahın kaynağı siyaset ve işten ziyade boş vakit ve tüketim dünyasıdır. Son olarak postfeminist mizah cinsel olarak proaktif olan kadınları tanımlar” (Shifman ve Lemish, 2010: 875). Kadın diliyle ve bakış açısıyla yazılan dişil mizah, erkek cinsiyetini olağan hayat akışının dışında fantastikle yeniden kurgular. Kendisine yönelik taraflı bakışı sonlandırmak ve sesini duyurmak isteyen kadın, gerçekliğini ifade etme ve meşrulaştırma zorunluluğu içinde fıkralar başta olmak üzere tüm mizahi anlatılardaki “kurban” konumunu yok etmek için mücadele verir. Toplumsal cinsiyet körlüğüne karşı çıkma amacının belirleyici

olduğu bu durum, teorik bakımdan altyapısı bulunmayan ve Filiz Bingölçe tarafından kavramsal çerçevesi oluşturulan fantastik dişil mizah ile söylem alanını çeşitlendirir. Kadın ve erkek ilişkilerinin fantastik düzeyde fıkralarla aktarımının yapıldığı bu yaklaşımda toplum hafızasına kazınan cinsiyet rolleri alt üst edilir: “Eril mizahın yüceltiği ‘cinsel zevkin erkek egemenliğini’ çoğu kere geçersiz kıldığı için olacak daha gerçekçi ve çeşidi bol bir ‘cinsellik mizahı’ barındırdığı söylenebilir ‘dişil mizahın’. Erkek egemen bakışın ‘penis’ efsaneleri ve tabuları ile dalgasını geçiyor bu mizah, üstelik de türün devamının tamamen erkeğe bağlı olduğu vurgusunu alaşağı ederek. ‘Dişil mizah’ baskı altındaki insanın komiği olduğu için, tamamen aşağıdan yukarı doğru bir gülmeye neden oluyor ve çok kıymetli Rus yazınbilimci Mihail Bachtin’in açtığı pencereden bakıldığında sağlıklı olan, özgürleştirici olan da alttakilerin mizahı.” (Bingölçe, 2008: 10). Fantastik dişil mizah, kadın ve erkek ilişkilerinde görülen problemleri anlatırken günlük hayatta bir arada olması mümkün olmayan kişileri bir araya getirerek mevcut sorunu bireysellikten evrenselciliğe evirme; genellikle var olan düzeni alaya alarak veya tersine çevirerek kendi oluşturduğu dünyanın kural koyucusu veya kural tanımazı durumuna geçen “ben” merkezli bir anlatım kullanma; gündelik hayat, cinsel yaşam, annelik gibi doğrudan kendini ilgilendiren alanlarda eril zihniyetin denetiminde olan kadınların mevcut rollerini terk etmesine ve özgürce davranmasına aracılık etme; erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünde meydana gelen değişikliği değiştirmek yerine salt haz duygusunun tatmini için her türlü fedakârlığı yaparak gerçek dünyanın kendisine atfettiği ve dayattığı rolleri yıkmaya; gerçek dünyanın aksine her şeyin çoğunlukla kadın lehine sonuçlanması ve hatta uğradığı haksızlığın bedelini bir başka erkeğe ödetmesine zemin hazırlama; çöpçü, memur, katil, akademisyen, ev hanımı, hayat kadını gibi toplumun her kesiminden insanı, kadın bakış açısından benzer problemlerle yeniden kurgulama; tüm cinsel tercihlere saygı gösterdiği için bazen cinsiyeti bildirilmeyen varlık ya da canlıları anlatının kahramanı yapma; kadın ve erkek problemlerini yansıtan hayvan karakterlere yer verme; toplum tarafından anonimleştirilmiş fıkra, komedi veya güldürü kahramanlarını dişil bir dille kadın adına konuşurma; eril mizahın kadını konumlandığı kurban kimliğini kırmak için verilen mücadeleyi aktarma; masalları, tarihi olayları ve kişileri, kadın dili ve bakış açısından yansıtmaya; bulunduğu durumu değiştirmek veya yeniden bir hayat kurmak isteyen kadınlar ile falcı, büyücü, hoca, kâhin, cadı gibi doğaüstü güçlere sahip olduğu inanılan kişiler aracılığıyla fantastik dünyaya geçiş yapma; ürkütücü, sıradışı ve hayal ürünü olarak nitelendirilen cin, ruh, hıızır gibi varlıkları kullanmama; rüya ve düşler ile gerçek arasında karmaşık bir mekân yapısı düzenleme özellikleri ile kurgusal uzamını belirler: “Erkeklerin her güldüğüne gülmüyorlar diye epey bir zaman ‘mizahtan anlamaz (!?)’ diye damgalandı kadınlar malum. Oysa asıl neden galiba farklı. Kadınlar kimi kez ‘eril mizahı’ duymazdan geliyorlar demek belki daha doğru. Çoğu kez kamusal alanda ‘ben fıkra bilmem, anlatılanı da hemen unutturum’ deyip belli belirsiz bir ‘terbiyeli mehcubiyet’ örtüsü altına gizleniyor, özellikle müstehcen fıkraları tekrarlamayı istemiyorlar ya kadınlar... Bu hareketin altında bir yanıyla ataerkil toplumun beklentileri uyarınca kendini bastırma meselesi varsa bir yanıyla da dışlama, baştan savma isteği var bence. Çünkü ‘eril mizahda’ kadının yeri ‘kurban’ olarak ‘aşağılanan, düşman ve asalak figür’ biçiminde hiç de azımsanmayacak bir yer ve öneme sahip. Seksi espri yapma ayrıcalığının kendisinde olduğunu düşünen erkek; saldırgan sözlerle ve içindekini dışarı vurmanın rahatlığıyla ballandıra ballandıra anlatırken fikrasını, kadına dinlemek düşüyor. Erkeğin bakış açısı şiddetle yukarıdan aşağıya doğru ve fıkraları da hem baskıcı hem cinsiyetçi.” (Bingölçe, 2008: 9-10). Fantastik dişil mizah, kadına kendi zihninde idealize ettiği erkekle istediği şartlarda yaşama koşullarını vadetse ve anlatılar kadın lehine sonuçlanır gibi gözükse de aslında her iki cinse atfedilen mevcut toplumsal cinsiyet rolleri değişmez. Evlilik, cinsel hayat, annelik, iş kadını gibi bireysel tercihleri konusunda ona özgürlük tanır; ancak belli özelliklerle eril zihniyetle donatılmış ötekini bu fantastik dünya aynı kalır. Kadın, bu mümkünsüzlüğün her iki dünyada da varlığına dikkat çekerken toplum tarafından dayatılan kabullerin bir noktadan sonra aşamayacağını alaya alarak anlatır. Fantastik dünyada da toplum tarafından verilen mesajlar aracılığıyla kurgulanan rollerin her iki cinsin doğası olduğunun benimsetilmesi ve bireylerin doğasına uygun davranması ile sürerlilik kazanır. Ekonomi, ideoloji, aile ve politika gibi toplumsal kurumların parçası hâline gelerek erkek/ kadın ayrımıyla ilgisi olan her tür toplumsal yapıyı işaretleyen

cinsiyet ile toplumsal yapı arasında diyalektik ilişki devam ederken tersine durumlarda dahi bazı gerçeklerin değiştirilemeyeceğine; gerçek dünyanın da iyileştirilemeyecek yönleri olduğuna; falcı, büyücü, cin, kâhin ve daha birçok doğaüstü güçlere sahip olduğu düşünülen kişilerin bile etki edemeyeceğine vurgu yapılır.

Standart düzenin sapmalarını fantastik dişil mizah ile yansıtmaya çalışan Nazlı Eray, öykülerinde sıradan kişi, durum ve olayları sınırsız düş imkânına sahip fantastiği ve mevcut düzene direnişi temsil eden mizahı kalıplaşmış anlatım tarzının dışında “hayal ile gerçek, doğal ile yapay, derinlik ile yüzey, alt ile üst, iç ile dış arasındaki ayrımlarını belirsizleştiren” (Bingölçe, 2008: 11) fantastik dişil mizah bağlamında kurgular. Nazlı Eray’ın düş ile fantezi arasında okuyucuyu bırakan üslubunda asıl amacının gelenekselleşmiş ve zamanla basmakalıplaşmış kadın algısını barındıran edebi ve medyatik dünyayı eleştirmek olduğunu Oya Batum Menteşe şöyle ifade eder: “Nazlı Eray yeni avant- garde anlatım tekniklerini ve fantezi öğelerini kullanarak öncelikle kadın bilincinin ve bilinçaltının yaygın anlatımını gerçekleştirmiş. Ancak gerçekle fantezi arasında gidip gelmeleri, gerçeğin gerçekçiliğinin sorgulamasını gerektiriyor, zaten yapıt buna sizi zorluyor. Yazar ne yapmak istiyor burada? Alaycı bir anlatım yok mu? Kanımca, Eray aşk ile romantizmi ve kadın duygusallığını abartılı bir şekilde kadına sunan ucuz aşk öykülerinin bir parodisini yapıyor. Kısaca, fotoromanların, pembe dizilerin kadın duygularını sömüren yayınların eleştirisini yapıyor. Aşk tarih boyunca kadınlar için en önemli olduğu söylenen tek duygu değil mi? Gerçek aşk acısının yanı sıra, bunun da doğruluğunu sorguluyor Eray” (Menteşe, 1996: 47). Metinlerde kadın/lar ve erkek/ler farklı dünyalara ait canlı kılıklarına bürünebildikleri gibi insan anotomisinin inkâr edeceği yüksek düzeyde güç ve davranışlarda bulunurlar. Böylece mevcut biçimleri yıkmayarak ve onları yeniden düzenleyerek sadece toplumun onayına sunmaz; öykü kişisine ve çevresine benimsetir. Özellikle batılı iki işleviyle kullanarak gerçek dünyanın dışında yolculuklara çıkan kadın/ları ve erkek/leri mekânlararasılıkla var etmeye çalışır: “Nazlı Eray, batıl inanç motiflerine kurgu düzeyinde başlıca iki işlev yükler. Birincisi doğal dünyadan doğaüstüne geçişi sağlama; ikincisi, doğaüstüne bu yolla geçişin sonucunda zaman ve uzam kayıtlarından kurtularak karnavalesk ortamlar yaratma. (...) Bu anlatılarda, toplumsal sınıflar, meslekler, farklı çevrelerin insanları, zaman boyutunu aşarak, anakronik biçimde, hızlı uzamsal geçişlerle her türlü hiyerarşiyi alt üst ederek bir araya gelir ve söyleşirler. Bakhtin’in roman kuramının bir başka kavramı olan kronotop bu noktada devreye girer. Bu kuram içinde, ‘Edebiyatta sanatsal olarak ifade edilen zamansal ve uzamsal ilişkilerin için bağlantılılığı’ anlamında kullanılan kronotop kavramı zaman-uzam birlikteliğini ifade eder” (Arslan, 2015: 119, 121). Fantastiği ve mizahı postmodern çizgilerde buluşturan yazar, söz komiğinden ziyade durum komiğini tercih ederek öykülerinin sonunu açık bırakan bir anlatım yolunu kullanır. Örneğin sıradan bir balıkçıyla bir denizkızını karakolda bir “tecavüz” vakasından dolayı birlikte görmek; eski eşlerini istediği özelliklerle donatmak isteyen kadınların bir erkek yaratma kliniğinde kuyruk oluşturmalarına tanıklık etmek olağan bir durum hâlinde aktarılır.

Kurulan fantastik dünya içinde ayrı kalınan sevgiliye ulaşmak hedeflenirken mizahtan yararlanan Nazlı Eray, buluşma öykülerinde fantastik sevgili tipleri yaratır. Çoğu kez minyatür boyutundaki bu küçük erkek/ler, kendi değişimlerinden etkilenmez ve sıradan insan davranışlarında bulunurlar. Sevgilisini kıskanan, onu koruyan, seyahate çıkararak bu karakter/lerin kendini fark etmeyişi, okuyucuyu endişelendirmez ve mevcut durumu normalleştirmesini sağlar. Eserlerde kişiler arası konuşmalarda ve durumların anlatımında dil oyunlarından en çok mübalağa veya tersine çevirme kullanılır. Bu tercih, kadınların erkek gözünden yorumlanması ve algılanışına bir alternatif sunar. Doğumundan itibaren tersine kurulan dünyaya ait davranan kişilerin devraldıkları rollere uyum sağlaması, anlatıcıya sınırsız bir kurgu ve ironi imkânı sunarak entrik kurgunun belli gülme kuramlarının içine sıkıştırılmasını engeller. Zaman ve mekân gibi iki önemli yapı unsurunun geri planda kaldığı anlatıların sonunda kaos çözüme kavuşturulur; bunalınca veya çare üretmek zorunda kalınca başvurulmuş fantastik dünyanın aslında bir düş veya bir hayal sonucu üretildiği anlaşılır.

İhtiyaca Göre Şekillendirilen Erkek: Cep Boy Sevgili

Nazlı Eray, anlatılarında fantastik ve mizahın imkânlarından yararlanarak kadının erkeksiz olamayacağı algısını temel alan ataerkil sistemi, olağandışılıklar üzerinden yeniden kurgular. Anlatıcı yazar, kadın kimliğiyle kadın/ların her istediği anda bir erkek bulabileceği veya fantastik de olsa yaratabileceği düşüncesinden hareket eder. Alışlagelmiş toplumsal cinsiyet kalıplarının hiçe sayıldığı ve mevcut düzenin alaya alınarak yeniden inşa edildiği bu süreçte erkek, kadın gözünden ve hayal dünyasından yeniden yaratılır: “Fantastik bir yaklaşımın ve zengin bir düş gücünün gerisinde, çağrışımlarla yüklü bir dil kullanarak bireysel ve toplumsal gerçeklikleri farklı düzlemlerde kurgulayan yazar, gerçeklik ötesine uzanan ironik ve iğneleyici bir anlatım sergiler” (Tağızade Karaca, 2006: 219). Bu anlatım tarzını farklı kılan diğer bir unsur ise karakterlerin zaman ve mekân kavramının müsaitlik durumunu sorgulamaksızın her an hâlihazırda bulunmasıdır.

Nazlı Eray’ın *Hazır Dünya* kitabında yer alan “Çok Üzülen Fotoğraf”, “Copa Cabana”, “Yaralı Fotoğraf”, “Revani”, “Seni Seviyorum” ve “Taksim Meydanı” adlı öykülerinde, kadın anlatıcının ayrılık sonrasında fantastik şekilde geçmişten gelen sevgilisi ile yaşadığı hesaplaşmalar anlatılır. *Çok Üzülen Fotoğraf*; eski sevgili Haydar Bey’in kadın anlatıcıya yeniden kavuşmak adına fotoğraf üzerinden verdiği mücadelesini, *Copa Cabana*; anlatıcı kadının yeni sevgilisiyle beraber uyurken Haydar Bey’le tanıştıklarında gittikleri Copa Cabana adlı gece kulübünde yaşadıkları kötü anıları hatırlamasını, *Yaralı Fotoğraf*; anlatıcı kadına tekrar beraber olma teklifinde bulunan fotoğraftaki Haydar Bey’in camdan atılmasını ve fotoğrafçı tarafından onarılıp geri getirilmesi sonucu yaşananları, *Revani*; Haydar Bey’in ailesiyle bir arada bulunduğu akşam yemeğini uzaktan bir ayna aracılığıyla izleyen kadın anlatıcının, aldatıldığının farkında olan Haydar Bey’in eşini kıskanmasını, *Seni Seviyorum*; Haydar Bey’in anlatıcı kadını yeniden kazanmak adına onunla yaşadığı mutlu anları ona hatırlatmasını, *Taksim Meydanı*; fotoğraftaki sevgilisini bulamayan anlatıcı kadının onu Taksim Meydanı’nda kendi çocukluğuyla sohbet ederek yeniden yaratmasını imler. *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı kitapta yer alan “Gülen Gözler Pastanesi”, “Dün Gece ve Bu Sabah”, “Rüya Sokağı”, “Unutmayı Başlatma Düğmesi”, “Adamkaçtı”, “Pazartesi Gecesi Düşü”, “Anıları Paylaşmak”, “Hücre Mühendisi”, “Mutluluk Kliniği”, “Erkek İade Reyonu” ve “Kıl Arşivi” adlı öykülerde ayrıldığı sevgilisini bulmak için fantastik yollara başvuran anlatıcı kadının başından geçenlere yer verilir. Bu öykülerde parmak adam olarak yeniden var edilen sevgili ile yaşanan maceralar entrik kurguyu oluşturur. *Gülen Gözler Pastanesi*’nde, sevgilisinden ayrılmanın üzüntüsünü yaşayan kadının sevgilisiyle Gülen Gözler Pastanesi’nde olmayı hayal ettiğinde onu parmak büyüklüğünde kendi yatak odasında görmesi; *Dün Gece ve Bu Sabah*’ta, eski sevgilisinin nerede olduğunu öğrenmek isteyen anlatıcı kadının hocaya gitmesi; *Rüya Sokağı*’nda, sevgilisini parmak boyda gören anlatıcı kadının Rüya Sokağı’nda onunla gezmesi; *Unutmayı Başlatma Düğmesi*’nde, anlatıcı kadının göğsünde taşıdığı cep boy sevgilinin eski sevgilisini unutmak için unutmayı başlatma düğmesine basması gerektiğini söyleyen komşuya öfkelenmesi, *Adamkaçtı*’da, sevgilisini evden kaçırılan arkadaşı Hacer’in yardımına giden anlatıcı kadının kendi sevgilisini bulması; *Pazartesi Gecesi Düşü* ve *Anıları Paylaşmak*’ta, anlatıcı kadının arkadaşının evinde iken sevgilisinin kahve telvesinden canlanması; *Hücre Mühendisi*’nde, anlatıcı kadının eski sevgilisinin saç kılından geri getirilmesi; *Mutluluk Kliniği*’nde, tüm kadınların eşlerini kollarından yeniden yaratmak için kliniğe gelmeleri; *Erkek İade Reyonu*’nda, yeni hâllerinden memnun kalınmayan erkeklerin kliniğe iade edilmesi; *Kıl Arşivi*’nde, anlatıcı kadının elinde bulunan kıl arşiviyle, eski sevgilisini tehdit etmesi kurgulanır. Hücre Mühendisi ve Mutluluk Kliniği adlı öykülerde geçen Nizami Öney sürekli tekrar edilerek leitmotiv olarak kullanılır (Yılmaz Önal, 2017: 156).

Nazlı Eray’ın öykülerinde zaman; yıl, gün, saat gibi detaylar verilerek anlatılır. Olay zamanı ile hikâye etme zamanı farklı olan bu öykülerin yazma zamanı öykü sonunda verilir. Aynı anda hem gerçek hem fantastik dünyada olayların işleyişini aktaran yazar, bazen bir saat öncesine bazen on yıl öncesine sıçramalar yapar. Eski sevgiliye kavuşmak için başvuru yöntemlerinde tinsel zaman ön plana çıkar. Eray, öykülerinin çoğunda fiziksel mekân kullanır. O ev, okul, hastane, pastane, park, iş yeri gibi sıradan yerleri kurgu evreninin merkezine yerleştirir. “Anlatının kapalı mekânlarda -ev, oda, yatak gibi- geçtiği öykülerde kişilerin karamsarlıkları, bedbinlikleri, psikolojik sorunları ortaya çıkar.

Mekânın sınırlayıcılığı nevroitik ve histerik tiplerin oluşumuna sebep olur” (Balık, 2015: 21). Sevgilisini yeniden var edip onunla maceralar yaşadığı yatak odası, pastane, Rüya Sokağı gibi mekânlar açık geniş iken; falcı, büyücü, hoca gibi kişilerin var olduğu yerler ise kapalı dardır.

Hazır Dünya ve *Aşk Artık Burada Oturmuyor* öykülerinin tümünde ben merkezli bir anlatıcı vardır. Olay örgüsünde çoğu kez yazar kimliği ile yer alan anlatıcı kadının ağzından bir aktarım söz konusudur. Nazlı Eray’ın hikâyelerindeki şahıs kadrosu mekânlar kadar çeşitlidir. Yazar, öykülerinde kent yaşamı içerisinde yer alan her kesimden insana yer verir., Kadın ve erkeğin yeniden kurguladığı bu öykülerde evlilik, cinsel hayat, sadakat, güven, vefa gibi duygular mevcut kabullerin dışında ele alınır.

Yazarın *Hazır Dünya* (1984) adlı öykü kitabındaki altı öyküde, sevgilisinden yeni ayrılan anlatıcı kadın; mutsuz, dalgın ve üzüntülü dönemlerinde eski sevgilisi Haydar Bey’i fantastik yollarla yeniden yaşatarak, acısını unutmaya veya teselli bulmaya çalışır. “Çok Üzülen Fotoğraf”, “Copa Capana”, “Ornella Muti”, “Yaralı Fotoğraf”, “Revani”, “Seni Seviyorum”, “Taksim Meydanı”, “Harita” adlı öykülerinde iş adamı Haydar Ergülen leitmotivdir (Yılmaz Önal, 2017: 156). Ansızın çıkıveren sevgiliyi artık her üzüldüğü dönemde odasına çekilerek yeniden yaratma durumu bir hesaplaşma ritüeline dönüşür.

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

«Beni aldatmayı sana çok pahalıya ödeteceğim. Şerefim iki paralık oldu. Rezil ettin beni. Gidip parasız pulsuz adama aşık oldun. İtibarım sarsıldı. Seni akıllı sanırdım. Olay herkesin dilinde. Böyle birşeyi nasıl yapabildin, anlayamıyorum... Sana her istediğini verdim.»

«Toplumda bir yer istedin, elimden geldiğince verdim.

«Para pul istedin; verdim.

«Konfor istedin, verdim.

«Lüks yaşam istedin, verdim.

«Bir canımı vermediğim kaldı senin için; gene de sen tuttun, ne idüğü belirsiz bir herife aşık olup, beni iki paralık ettin» dedi. (Hazır Dünya, s. 32)

Öyküde geçmişten gelen eski sevgilinin ayrılık sonrası dahi kendi itibarını kurtarma peşinde oluşuna mizahi üslupla yaklaşılır. Anlatıcı, Haydar Bey’le yaptığı sohbet kadınların “para, konfor, lüks” gibi maddi değerlerle elde tutulabileceğine yönelik yerleşik algıyı eleştirir. Bunun diğer bir boyutu da kodlanmış cinsiyet algısının okur nezdinde sesli ifade edilmesinin ve yeniden düşünülmesinin sağlanmasıdır. Evli iken güzel görünümü ve zarafetiyle yanında taşıyacağı salon kadınlarının geçici olma durumu erkekte öfke yaratsa da fotoğraftan elinde yaslandığı şemsiyesi ile anlatıcı kadına vaatlerde bulunmaya devam etmesi fantastik dişil mizahın göstergesidir:

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

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

«Ne yapıyorsun?»

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

«Nereden buldun onu?»

«Perişan edecek seni, haberin yok! Toy kadınsın; hep korudum seni. Kanadım altında tuttum. Dünyayı bilmezsin sen...» diye bağıyordu. (Hazır Dünya, s. 33)

Haydar Bey, deniz kıyısında bir daire ile ikna edebileceğini düşündüğü bu sözde “toy” ve sürekli “kanadı altında tutup” koruduğu kadının, kendisini gözden çıkmasına dayanamaz. Öfkelenen adam, evindeki hanımını bir an için unutup cemiyet hayatında ona eşlik eden kadına yalvarır. Öfkesinin dozu giderek artan Haydar Bey’i anlamaya çalışan anlatıcı kadının onu sakinlikle izlemesi gülme durumunu daha da artırır. Ancak “Sizin bencil düzeninizden, soyluluğunuzdan, herşeyinizden bıktım artık! Bırakın soluk alayım. Nefret ediyorum sizden, paranızdan, pulunuzdan!” (Hazır Dünya, s. 33) şeklindeki sözleri fotoğraftaki Haydar Bey’i susturur. Tüm kadınlar adına anlatıcının verdiği bu cevap, modern düşüncede yer alan maddi doyumluluğun bir kadını elde tutabilmek için yeterli olduğu algısını eleştirme adınadır. Metinde ayrılık sonrası kendi iç hesaplaşmasında “acaba”ları yaşayan kadın anlatıcının, aynı adamı tercih etmemesindeki sebep olarak bu ilişkinin yasak oluşu değil erkeğin onu istediği gibi yeniden kurgulamasına izin vermek istemeyişi gösterilir. Böylece anlatı, kadın lehine sonuçlanır.

Copa Cabana adlı öyküde, “Atatürk Kültür Merkezi’nin önünde, şoförlü arabasına binmezden iki saniye önce çekilmiş, smokinli” (Hazır Dünya, s. 43) fotoğrafı ile çekmeceye bekleyen Haydar Bey, hâlâ eski sevgilisinden mektup beklediğini düşündüğü anlatıcı kadına Copa Cabana adlı gece kulübüne gittikleri anıyı hatırlatır. Kadın, “Zaten ondan sonra da bir daha insan içine çıkartmadınız.” (Hazır Dünya, s. 44) diyerek onun evli oluşunun kendi özgürlüğünü ve birey olma hakkını elinden aldığını vurgulayarak sitem eder. Burada komiği doğuran “fotoğrafın hafifçe öksürme”si durumudur. Haydar Bey, anlatıcı kadına olan sevgisine rağmen “Toplumda belirli bir yerim var. Birtakım yasal bağlarım var. Çocuklarım karşı sorumluluklarım var... Ama bunları hiç anlatamadım ki sana!” (Hazır Dünya, s.45) sözleriyle resmi evliliğini ve kamudaki itibarını düşündüğünü açık eder. Kadının kendisinden artık bir beklentisi kalmadığını anladığında pencereden dışarıya atılmasını ister: “Açtım pencereyi, fotoğrafı fırlatıp, aşağıya attım.” (Hazır Dünya, s. 45) Konuşabilen bir fotoğrafın kâğıt parçasına indirgenme durumu, fantastikten gerçeğe geçişin komiklik yaratmasıyla sonuçlanır. Etraftaki insanların yere düşen bu adamın etrafına toplanması fantastik dişil mizahı ortaya koyar:

Karşı komşum bekâr albay, soluk soluğa anlatıyordu.

«Üst kattan kendini attı adam. Havada uçarken gördüm! Müthiş bir şeydi! Ne garip bir intihar. Gün ortası smokin giymiş, elinde şemsiye, ayağında rugan balo iskarpinleri, yakasında karanfil!..» diyordu.

Ambulansın sireni kulak zarlarımı yırtarcasına ötüyordu.

Kalabalığın içinden birisi;

«Nereden attı adam kendini?» diye sordu.

Bir başkası;

«Gördüm, dama çıkmıştı. Birden oradan atladı. Müthiş bir görüntüydü» diyordu.

Mahalle bekçisi;

«Beyni dağılmış, anında ölmüş...» dedi.

Dehşet içinde sokakta olanları izliyordum.

Polislerden biri, smokinin cebinde birşeyler bulmuştu. Bir süre bulduklarını inceledi, sonra;

«Çok önemli bir kişiymiş Bay! Toplumun temel taşlarından bir kişi... Olay dallanıp budaklanmasın. Kalabalık dağılsın! Olaya ben el koyuyorum. Cesedi ambulansa taşıyın!» diye emir verdi. (Hazır Dünya, s. 45-46)

Haydar Bey'in fantastikten gerçeğe pencereden düşmeyle geçişi, durum komiğini doğurur ve etrafındaki kişilerin olaya yaklaşımı öykünün mizahi boyutunu daha da artırır. Böylece “toplumun temel taşlarından bir kişi” diye tanımlanan bu adamın aslında toplumun temel taşı olan aile kavramına verdiği zararın bedelini ödediği görülür. Fantastik dişil mizahla öykü bu noktadan sonra anlatıcının bir anda kâbus görmesi durumuyla açıklanır. Anlatıcı kadın, bu karabasan sonrası yanında sevgilisiyle uyanır.

Yaralı Fotoğraf adlı öyküde büyük bir öfkeyle yırtılan fotoğraf, tamir edilmesi için verilen fotoğrafçıdan onarılarak eve getirilir ve ardından anlatıcı kadın bazı işleri için dışarıya çıkar. Döndüğünde ise Haydar Bey'i “bordo ipek pijamalarını giymiş”, “başının altında iki kuştüyü yastık, üstünde beyaz bir pike” (Hazır Dünya, s. 69) ile yattığı yerden kendisine bakarken bulur. Öyküdeki fantastik durum, anlatıcı kadının Haydar Bey'in siyah rugan Bally pabuçlarını yan yana dururken görmesiyle devam eder. Fantastiğin mizahla buluşması ise Haydar Bey'in kadın ile sohbet etmesiyle gerçekleşir:

«Geldin mi, canım. Bu gaz sancısı öldürecek beni. Bıraktığın ılık sütü içtim. İşte o gaz yapti. Bir onoton aldım ama yararı yok. Acaba biraz yürütsen beni rahat edebilir miyim dersin? Sen neler yaptın, çabuk geldin...» dedi.

Masanın üstündeki pakete uzandım, bir sigara aldım; kibrit arıyorum... Haydar Bey;

«Ama ne söz verdik birbirimize. Artık bana da sigara yok... Sen de bırakacaksın... Öyle değil mi?» dedi.

Çaresizce;

«Öyle» dedim.

«Bugün çok iyiyim. Doktorun dediği gibi, ameliyat sonrası üç gündü en zoru. Artık yavaş yavaş kendime geliyorum... Bütün gazeteleri ve mecmuaları okudum... Tuvalete kalkacaktım, seni bekledim» dedi. (Hazır Dünya, s. 70)

Haydar Bey'in anlatıcı kadın evden çıkmadan önce de beraberleşmiş gibi davranması ve kadının da bunu sorun hâline getirmeden sürdürmesi alışlagelmiş davranış şeklinin dışındadır. Eski sevgilisini evde görünce ürkmesi, telaşlanması veya hemen evden atması gibi belli beklentilerde olan okuyucu, bu rahatlığın sebebini fantastik dünyanın kadına verdiği imkânlar olarak düşünür: “Eray'ın kurmaca-anlatılarında doğal olmayan hadiseler doğal kabul edilir. Onun anlatısı bu noktada masalların uyandırdığı izlenimi yaratır. Yazarla sanki baştan yapılmış bir sözleşme uyarınca, onun anlattıklarına, akıl dışı olaylara ya da durumlara kuşkuyla bakmak, gerçekliğini ya da gerçek dışılığını sorgulamak okurun aklından geçmez. Tıpkı masallar karşısında davranışımızda olduğu gibi. Ancak gündelik hayatın içinde; belirli zaman ve mekânlarda, alıştığımız, paylaştığımız bir hayatın içinde, psikolojik derinlikleri ve yaşantılarıyla capcanlı insanların bulunduğu bu anlatılar masallardan çok da uzak bir konumdadır (Arslan, 2008: 21- 22)”. Kadın, onun için anlam ifade etmeyen bu eski sevgilinin bir başka kişi tarafından görülürse tehlike oluşturacağını düşünür. Nitekim yandaki komşu, telefon etmek için anlatıcı kadının evine geldiğinde; kadın Haydar Bey'in görülme ihtimalinden endişe duyar:

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

Haydar Bey'in kendi itibarına vereceği zararı düşünen kadın, komşusunun gittiği anda onu yeniden fotoğrafa dönüşmüş olarak görür. Hala konuşmaya devam eden Haydar Bey'i çekmeceye kaldırarak onu unutmak istediği bir anıya indirger.

Revani adlı öyküde, sabaha karşı sevgilisi ile bir gece kulübünde olan anlatıcı kadın, lavobaya girer ve aynaya bakarak kendini düzeltir. Tam o sırada ayna, Haydar Bey'in evini göstermeye başlar. Kadın, Haydar Bey'in evini gizli bir ekrandan izlemişçesine tüm detaylara dikkat kesilir:

Haydar Bey'in karısı: «Baban birazdan gelir... Az önce şirketten telefon ettiler; uçak yirmi dakika rötarlı geliyormuş... Arabayı yolladım. Halan da birazdan burada olur... Sen ahçıya söyle, eti fırına sürsün... çorbanın ekmeği kızartıldı... Babanın maden suyunu frijlerden çıkart, soğuk içmesin», dedi. (Hazır Dünya, s. 76).

Bu sözleri işitince, kıskançlığını gizleyemeyen anlatıcı kadın “*yasak bir görüntüye bakar gibiyim*” (Hazır Dünya, s. 75) diyerek merak ve anlamlandırma çabasıyla izlediği evde, Haydar Bey'in kızına olan ilgisine hayran kalır. Haydar Bey'in bu aile sofrasından daha tatlısını yemeden kalkması ise karısının moralini bozar. Evdeki hala, Haydar Bey'in karısına “*O iş devam ediyor mu?»*” (Hazır Dünya, s. 78) diye sorunca da bu gizli ekran bir anda kapanır. Asıl sorunun cevabını merak eden kadın, kendi yüzüyle aynada karşılaşınca şaşırır. “*Şu karşımda gördüğüm tabloda, benim yerim neredeydi?»*” (Hazır Dünya, s. 77) diyerek sorguladığı bu durum onu üzer ve yaşanan bir yasak aşkın aile içindeki mutsuzluğu nasıl etkilediğine tanık olur. Böylece ayna, kişisel bir yüzleşmenin de aracı hâline gelir: “*Bu öykülerdeki anlatıcı ataerkil toplumsal düzenin bireylerine yansıttığı tek yönlü, tutucu bir bakış yerine uzlaşmacı bir yaklaşım sergileyerek olaylara başkalarının gözünden de bakabilmektedir (...) Eray'ın öykülerinde anlatıcıların uzlaşmacı ve çok yönlü bakış açıları sergilemeleri fantastik unsurlarla dişil bir biçimin üretilmesinden kaynaklanmaktadır.*” (Kurtuluş, 2012: 351, 352). Aynayla geçilen fantastik dünyada; ev içi düzenin ayrıntılarının anlatıcı kadın tarafından yorumu ve Haydar Bey'in eşinin ihtişamı sergileyen menü anlatımı komiği doğurur. Özellikle gerçekte de böyle olup olmadığı bilinmeyen Haydar Bey'in aile ve ev düzeninin anlatıcı kadın tarafından aktarılması, fantastik dişil mizahın bir sonucudur.

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

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

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

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

Siyah bir araba önümde durdu. İçinden siyahlar giyinmiş, yaşlı bir adam çıktı. Şemsiyenin sapını koluna taktı.

Geldi, yanımda durdu. Kollarımın altından tutup, beni havaya kaldırdı.

«Nasılsın küçük?» diye sordu oyuncu bir sesle.

«Kimsiniz efendim?» diye sordum, saygılı çocuk sesimle.

«Ah, ben bir fotoğraf kişisiyim yavrurum,» dedi, kır saçlı, şık giyimli bey. «Sürekli, düzgün bir biçimde bir fotoğraftan dünyaya bakmak ve beni terketmiş olan sevgilime o fotoğraftan seslenmek zorundayım...»

Baloncu geçiyordu.

Yaşlı adam pembe bir balon seçip, parasını ödedi. Verdi balonu bana.

«Teşekkür ederim. Ama siz o fotoğrafın içinde sıkılmıyor musunuz?» diye sordum.

«Sorma, patlıyorum,» dedi yaşlı beyefendi. «Arada kaçıyorum...»

«Hep böyle mi giyinirsiniz?» diye sordum, kılığına bakarak.

«Hep böyle, fotoğraf olduğu için değişmez...» dedi adam. (Hazır Dünya, s. 90)

Çocuk hâliyle Haydar Bey'le sohbet eden anlatıcı, aslında ona duyduğu hayranlığı da gösterir. Öykünün sonunda elinde balonuyla çimenlerde koşsa da bu fantastik dünyadan son anda yine kurtulur ve kendini odasında bulur. Özellikle fotoğraftaki gibi heykelmişçesine aynı duruşla duran bu adamın küçük çocukla olan içten sohbeti, onun gerçek duygularını ifade eder. *Hazır Dünya* adlı öykü kitabındaki bu öyküler, geçmişte yasak aşk yaşadığı sevgilisini yeniden yaratma ihtiyacı hisseden kadının fantazileri üzerine kuruludur. Bu fantaziler, mizahi ve feminist bir üslupla kurgulanır: «Evlilik kurumunun Nazlı Eray öykülerinde ciddi bir müessese olmadığı hatta evliliğin ikili ilişkilerin ayak bağı olarak takdim edildiğini düşündürecek düzeyde yoğun göndermeler yer alır. Özellikle zengin çiftlerin hayatında üçüncü bir kadın/erkek oluşu, öykü çiftlerinden birinin aldatmaya meyyal bir profil çizmesiyle dikkat çekicidir.» (Balık, 2015: 59) Evlilik kurumunun yasak aşk için hem kadın hem erkek açısından engelleyici bir yaptırımının olmadığına vurgu yapılan öykülerde, gerçek ve fantastik düzlemde ataerkil sistemin sadakatlik kuralı alt üst edilir.

Nazlı Eray'ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1990) adlı öykü kitabının ilk öyküsü *Gülen Gözler Pastanesi*, anlatıcı kadının ağzından şimdiki zaman kullanılarak anlatılır. Eray'ın kadın öykücü kimliğiyle özdeşleşen ben anlatıcı, üç buçuk yıllık jinekolog doktor sevgilisinden ayrılalı on beş gündür. Kadın, bir pazar sabahı uyandığında duyduğu özlemi, acıyı ve çaresizliği dile getirirerek geçmişe dair sorgulamalar yapar. Eski sevgilinin, «Eski coşkum, eski heyecanım yok. Farketmiyor musun? Her şey boş... Anlamsız... Boşluktaım.» (*Aşk Artık Burada Oturmuyor*, s. 8) demesine karşın kadının hisleri devam eder ve bu ani ayrılığı hazmedemez. Ona mektuplar yazmaya devam eder ancak bir geri dönüş alamadığından kendince çareler aramaya başlar. Bir zamanlar en iyi okuru olduğunu söylediği sevgilisi için öyküler yazarak içinde bulunduğu karabasani onunla paylaşabileceğini dile getirir (*Aşk Artık Burada Oturmuyor*, s. 8). Sürekli «*Her çabam yanıtız kalyordu. Ne yapılabilirdi... Ne yapabilirdim ki... Bugünlerde hep bir mucize olsun istiyorum. Ah, bir mucize olsa!*» (*Aşk Artık Burada Oturmuyor*, s. 8-9) diyerek bir bekleyişe giren kadın, çığlıklarının sevgilisi tarafından duyulmasını ister. Bir an için, her zaman önünden geçip de içine girmeyi hiç akıl etmediği Dikmen yolundaki «*Gülen Gözler Pastanesi*»ne sevgilisiyle beraber gitmeyi düşler ve orada karşılıklı oturarak sonsuza kadar kalmayı hayal eder: «*Ne olur, bir mucize olsa, diyorum. Gözyaşlarım yanaklarımı yakmaya başladı. Sevgili insan, duy beni! Ne olur, duy beni... Kendine ve bana güven.*» şeklindeki yakarışıyla bir mucizeyi çağırır (*Aşk Artık Burada Oturmuyor*, s. 9). Anlatıcı kadın, en son görüşmelerinde sevgilisinin ona hediye ettiği saat ve karanfilleri anarak «*Gülen Gözler Pastanesi*»ni düşlerken yatağında hareket eder ve ona «*Ağlama. Nasılsın?*» (*Aşk Artık Burada Oturmuyor*, s. 9) diyen eski sevgilisini görür. Hayallerini mucize yoluyla gerçeğe dönüştürme çabasında zihnini oyalarken, fantastik dünyanın içine adım atar ve burada eski sevgilisiyle maceralara başlar. «*Ah, ne olur, bir mucize olsa!*» sözünün hemen ardından sevgilisi onu duyumsarcasına aniden ortaya çıkar. «*Ufacıktın, başparmağım büyüklüğündeydin. Üstünde Avni'den birlikte aldığımız yeni gömleğin vardı. Hani dayının oğlunun nişanına giydiğin...*» (*Aşk Artık Burada Oturmuyor*, s. 10) sözleriyle tarif ettiği sevgilisi bu görünümüyle fantastik dünyaya geçişin haberini verir. Başlangıçta şaşkınlıkla karşıladığı sevgilisini daha sonra hiç yadırgamadan kendi dünyasına misafir eden kadın, onunla yatak odasında sohbe başlar ve bu durum fantastik dişil mizahi meydana getirir. Kadın, günler sonra çıkagelen bu «*ilaç şişesi*

boyundaki? (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 11) beklenen sevgiliyle sıradan konular üzerine sohbet başlar. Minyatür hâldeki bu adamın, sohbetteki tutum ve yaklaşımları gülmeyi sağlar. Ardından bu etkiyi, sevgilinin doğal hayatın akışına uymayan davranış zincirleri güçlendirir. Kadın, varlığına zaman zaman inanmadığı ama “*Mutlusun, huzurlusun... Her şey eskisi gibi.*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 12) diyerek ruh hâlini yorumladığı eski sevgilisine yeniden sahip olmanın heyecanını yaşar. “*Avucumun içinde sıcacıktın, kıpır kıpırdın. Gözlüklerini düzelttin.*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 12) ifadesinde kullandığı “avucumun içinde” deyimini de hem ilk anlamıyla hem de mecazi anlamıyla erkeği fantastik dünyada da olsa elde eden ancak bir o kadar da ona aşırı özlem duyan hırs dolu bir kadının ifadelerini imler. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 12). Öyle ki o, bu küçük adamı avucunun çevresiyle sınırlandırarak tüm tehlike, kaçış ve reddetmelere karşı önlem alır. Kadının aradan geçen uzun süreye rağmen bu adama olan aşkı hâlâ tazedir. Nitekim ona duyduğu cinsel istek devam eder. Eski sevgilisinin onun bedeninde gezinirken duyduğu haz bu durumu açık eder:

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

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

Ayağıma ulaştın.

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

Tırnaklarım etkilemişti seni. Pembe sedekten bir aynaya bakar gibi bakıp duruyordun onlara. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 12)

Kadının, bu küçük adamı hem sevgili hem de anne gibi idare etmeye çalıştığını “*Ayağımı salıncak salları gibi usul usul sallamaya başladım. Ellerin başının altında, göğsünü şişirmiş, öylece keyifle yatıyordun.*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 13) ifadeleri ortaya koyar. Ayağının üzerinde sırtüstü yatan bu küçük adamla İzmir maceralarını hatırlayarak o yıllara dönen kadın, fantastik dünyanın içinden gerçek yaşamdaki geçmişe uzanır. Anlatıcı kadın; andan ana, mekândan mekâna sınırsız geçiş hakkına sahip bir kurgu tekniğiyle içinde yaşadığı bunalımın getirdiği kararsız, bocalamış ve bunalmış ruh hâlini düzene koymaya çalışır. Ancak bu düzeni kurarken gerçek hayatın mümkün kılmadığı dönüşlere fantastik dünyada kurguladığı kişi ve durumlar imkân sağlar. Yazar, bu imkânı mizahı kullanarak sıradışı bir boyuta taşır. Öyküdeki anlatıcı kadını tatmin eden ise bu geçmişe dönüşlerle ilgili duyguların yalnızca kendisi tarafından değil eski sevgilisiyle karşılıklı olarak hissedilmesidir. Anıların yatak odasının içerisinde aynı mekân ve atmosferle yeniden yaşatılması fantastik dişil mizahın göstergesidir. İzmir’de yaşadıkları maceraları anlatırken odanın içerisinde aniden beliriveren faytoncuya küçük adamın terlikten çıkıp yönelttiği soru ve sonrasında yaşanan fayton turu bu tinsel var oluşu açık eder:

Sen hemen terliğin içinden fırladın, koşarak faytona doğru gittin; faytoncuya:

«Odayı dört kez kaçta dönersin?» diye sordun. Bir yandan da beni çağırıyordun yanına.

«Gel, bak; bizim faytoncu! Gel binip dolaşalım,» diyordun.

Sen faytona atlamıştın bile. Faytoncu kamçısını şaklatmaya hazırды.

«Nasıl binebilirim ben o faytona?» dedim. «Ayağım bile sığmaz onun içine.»

«Hadi gel; hadi, bir ayağını at! Ne olursun; korkma, bir dene!» diyordun.

Uzanıp senin ufacık elini tuttum. Yahu çok mutluydum. Sen geldin ya... Her şey yolunda ya... Yarın sabah ilk uyandığımda o korkunç acıyı yaşamayacağım ya...

Birden fayton sarsıldı.

Sen beni yukarıya çekiyordun. Sonunda ikimiz de faytonun içindeydik. Havada hafif bir at pislîği kokusu vardı. Faytonun körüğü kapsanaçılıydı. Onu biraz arkaya itince önümüze İzmir serildi. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 16-17)

Odanın içerisindeki bu geçmiş-şimdi oyunu kadını hem mutlu eder hem de kaygılandırır. Öyküde, “*Sen faytoncuya uzandın. «Şirinyer’e, Buca’ya çek!» dedin.*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 17) diyen kadının İzmir macerasını fantastik dişil mizahı kullanarak anlattığı görülür. Günlük hayattaki jargonla şoföre talimat veren yolcu konumundaki kadın ve sevgilisinin bu hâlleri de gülme durumu yaratır. Yazar, fantastik dünyada dahi talimatların parmak boyundaki sevgili tarafından verilmesine dikkat çeker. Burada bile kadının karar verme ve tercih yapma gibi kişisel haklarını erkeğe devretmesi durumu mizahi bir üslupla anlatılır. Öyle ki; fiziği, mesleği, kişiliği, soyu, kültürü, ahlakı ne olursa olsun “taştan da olsa çamurdan da olsa kadının başında bir erkek olması” algısı fantastik dünyada dahi tekrarlanır. Gerçek hayattaki bu durumun tekrarıyla mevcut ataerkil sistemin kodladığı algıya fantastik dişil mizah yoluyla dikkat çekilir ve eleştiri yapılır. Ancak tüm maceralar, eril zihniyetin hâkimiyetine rağmen kadının istek ve onayı ile ortaya çıkar. Kadın, izin verdiği ölçüde bu maceranın gizli lideri olur.

İsmiyle bir tebessümü imleyen *Gülen Gözler Pastanesi*, Ankara’da gerçekte var olup olmadığı tereddüdünü yaşatan yazarın okuyucuya bir oyunudur. Öyle ki açık adres verecek kadar detaylı anlatımı bu ikilemi tetikler. Şehrin bu denli özneleştirildiği öykünün diğer bir öznesi olan eski sevgilinin bir mucize yakarışı sonucu aniden belirivermesi ve oradan oraya atlayarak kadının geçmiş-şimdi oyununa dahil olması, fantastik dişil mizahın özelliklerindedir. Hayatından nedensizce ayrılan bu adam, kadının bilinçli çağrısı üzerine aniden geliverir ve kadın onunla kendi kurallarını çizdiği oyunlar oynar. Erkeğin onun hayatında yarattığı boşluk, standart kadın beklentilerinin artık karşılık bulamayışından doğar ve ona karşı aşırı bir istek uyandırır. Eşya gibi yanında taşıdığı; ama duygusal bağın itaatkâr ve hürmetkârlıktan doğduğu bu adam, kadını her anlamda tatmin eder. Kadınların her bakımdan kendilerini düşünen bir erkeğe sahip olma arzusu eleştirilir ve bu durum sonlandırılırsa “korkunç boğuntu, çaresizlik” yaratılacağına işaret edilir. Anlatının sonunda yaşanan fayton macerasından sonra “*Tüm sıkıntılarım geçti. İyileştim artık.*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 17) diyen kadının parmak kadar sevgilisini göğsüne bastırıp yatağa gitmesi de fantastiğin gerçekte aynı paralelde devamını getirir. Nitekim fantastik boyutta da olsa anlatıcının yarattığı küçük adamın cebinden yüzlerce banknot çıkarıp ona teslim etmesi mevcut zihniyetin fantastik dünyada dahi devam etmesi durumunu açığa çıkarır. Kadın, hem gerçek hem fantastik boyutta erkeğin cebinden çıkarıp ona teslim ettiği parayı reddetmez ve bu durumdan rahatsızlık duymaz.

Nazlı Eray, *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı öykü kitabının tümünde, ayrıldığı sevgilisine duyduğu özlemi baskılamak ve mümkünse yeniden onunla bir araya gelmek için farklı yöntemlere başvurur. Bazen medyuma bazen falcıya bazen de rüyalara başvurarak aradığı sevgilisini farklı versiyonlarıyla yaratmaya çalışır ve bu yaratımdan doğan eski sevgilinin varlığında teselli bulur: “Kurgudaki fantazi ögesi birkaç şekilde ortaya çıkıyor. Öykülerin kahramanı, ansızın sevgilisini parmak boyutunda küçülmüş olarak yanında buluveriyor veya öldüğünü bildiği eski bir dostu yine küçülmüş olarak yanına çıkarıyor veya bir yerde Marilyn Monroe’ya rastlayıveriyor. Diğer bir yerde kendi gençlik hali karşısına çıkarıyor. Bunlara psikolojik uzantılar olduklarını rahatlıkla düşünebilir” (Menteşe, 1996: 46). Anlatıcı kadının olaylar karşısında takındığı davranış biçimlerinin alışlagelmişin dışında olması, Eray’ın fantastikten faydalanarak mevcut algıyı değiştirmesinin sonucudur: “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 fantastiğin gücünden yararlanarak üzüntüsünü hafifletir, kendisini avutabilir.

Böylece yazar Giselle gibi kadınların aşk için kendilerini feda ettikleri hikayelerin kadınlara benimsetmeye çalıştığı aşk anlayışına karşı çıkar.” (Kurtuluş, 2012: 355) *Dün Gece ve Bu Sabah* öyküsünde ise, anlatıcı kendisinden ayrılan sevgilisinin eve geri dönmesi için bir hanım arkadaşıyla birlikte Ankara’da oturan medyuma gider. Medyumun evinde, kendileri gibi çeşitli dertleri olan pek çok kadın sırada bekler. Kimi hastalığına çare bulmak kimi çocuğunun yeniden okula dönmesini sağlamak için yardım ister. Tam o anda anlatıcı, Marilyn Monroe’nun da orada beklediğini görür ve büyük bir şaşkınlık geçirir. Ancak onun içeri girişini yalnızca anlatıcı fark eder ve bu durumu mizahi bir üslupla anlatır: “*Kapıdan içeriye Marilyn Monroe girmişti. Sırtında beyaz bir kürk, gözünde güneş gözlükleri vardı. Köşedeki ot mindere oturup, bir Pall Mall paketi çıkarttı, bir tane yaktı. Gergin görünüyordu. Kadife teninden yayılan Chanel 5’in nefis kokusu burnuma gelmişti.*” (s. 24). Marilyn Monroe gibi ünlü bir sanatçının da aşk acısından dertli oluşu, anlatıcıyı hemdert bulduğu için rahatlatır da aslında çok üzer. El falına bakan bu falcıdan sonra evine döndüğünde yine fantastik biçimde sevgilisiyle karşılaşır: “*Birden fırının oradan bir çıtırta işittim. Dönüp baktım. Oracıktaydın. Seramik peçeteliğe dayanmış duruyordun. Ufacıktın. Sırtında gene birlikte almış olduğumuz kareli gömleğin vardı. Üstüne, sana İzmir’den önceki yıl Vena mağazasından almış olduğum sarı yün yeleği giymiştin.*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 27). Sevgilisinin bu habersiz gelişi, onu hiç şaşırtmaz ve mutlu eder. Anlatıcı kadın, sevgiyle eline alıp salondaki sehpanın üstüne koyduğu bu ufak sevgiliye geçirdiği günü anlatır. Bu küçük adamın onu içinde bulunduğu üzüntüden kurtarmak için köşedeki koltuğun altından bir motor çıkartarak Bodrum’a götürmesiyle anlatıcı da bir parmak kadına dönüşür. Bodrum’a yapılan bu ziyaret aslında eski yaşanmışlıklara bir yolculuktur. Öykünün sonunda anlatıcı, Bodrum’da geçirdikleri günlerden söz eder, o sırada parmak boyutundaki sevgili yeniden ortaya çıkar ve anlatıcı artık kendisini iyi hisseder: “*Yahu, mutluluk ne kolay, ne güzel şey!*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 31). Bu öykülerde anlatıcı terk edilmişlik duygusunu fantastik gücünden yararlanarak unutmaya çalışır ve kendi lehine sonuçlanacak maceralara girişir.

Rüya Sokağı adlı öyküde anlatıcı kadın, ayrıldığı sevgilisine kavuşmak için medyuma başvurur. Bu öyküde fantastiğe geçiş medyumun ağzından eski sevgilinin sesinin çıkmasıyla başlar:

Birden solunun için çınçın bir kahkaha ile çınladı. Şaşırmıştım. Senin gülüşündü bu! Çılgın bir Sökeli kahkahası.

«Huy! huy! huy!» diye neşeli bir çakal gibi bağıryordun.

İşte bu oydu.

Sökeli kahkahası.

Hayretle medyuma baktım.

Gülen oydu.

«Bu... onun gülüşüdür,» dedim şaşkınlıkla. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 33)

Kadın, “*Medyumun dudaklarının arasından çıkan ses, senin sesindi. İnanılmaz bir şeydi bu!*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 33) diyerek şaşırsa da onunla konuşanın sevgilisinin hayali olduğunun farkındadır. Bu yüzden onun ağzından neredeyse olduğuyla ilgili “*«Sana nasıl ulaşabilirim? Bana yardım et... Ne yapmalıyım, nasıl bulabilirim seni?»*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 34) sözleriyle bilgi almaya çalışır. Kadının hem fantastik hem gerçek arasında bocalamasına sebep olan durumun okuyucuda yarattığı gülme edimini tetikleyen şey, bu bocalamada parmak sevgilinin medyumun ağzından kendi kimliğinin dışındaki kişilerin ağzından da konuşuyor olmasıdır. Bu kısımda fantastik dişil mizahın hâkim olduğu görülür:

«Asım, ah Asım, niçin attın kendini pencereden? Niçin kıydın canına kardeşim benim!» diye hıçkırta hıçkırta ağlamaya başlamıştı.

Tanımadığım, hiç duymadığım bir kadının sesiydi bu. Keriman teyze olmalıydı.

«Asım. Aşk yüzünden mi yaptın bunu? Değer miydi, ah kardeşim, değer miydi? Hep içine kapanıktın sen. Asım.»

Medyum hıçkırıklardan boğulacak gibi oluyordu.

Salonu, anlatamayacağım, yoğun bir hüznü kaplamıştı. Evin kızı sessizce perdenin kenarına büzülmüştü.

Medyumun sesi değişmişti.

«Sakin olmaya çalışın Keriman hanım,» diyordu bir erkek sesi. «Metin olun. Alın, için şunu.»

Ses gene değişmişti. «Keriman hanım, gel yüzünü yıka. Al, kolonyalı şeker bu. İyi gelir. Çocukları bize götürün. Ağlama, gel,» diyordu bir kadın sesi bu kez.

Annenin sesi olabilirdi bu. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 34)

Medyumun ağzından, Keriman'ın ağıtlarını ve bu yas gününde ona teselli olanların seslerini duyma, gülme durumunu yaratır. Bu kişilerin sevgilisi için önemini bilen kadın, kurguladığı kavuşma hayaline onları da dahil eder. Ancak onlar bu öyküde, iki sevgilinin kendi hayatlarında yarattıkları etki sonucu yer alırlar. Kadının kendi ayrılık acısını daha aza indirmek için başvurduğu medyum macerasında, kaybettiği sevgilisini hayatındaki tüm kişilerle yeniden geri çağırma ritüelini "kutsal bir ayın" e dönüştürdüğü görülür. Öyküye adını veren Rüya Sokağı'na geldiğinde tüm bu çabalarının ona fayda vermediğini içsel hesaplaşmasını yapar: "Acı, dayanılmaz acı yüreğimi kapladı. O an, umutsuzluktan ne yapacağımı, nereye gideceğimi şaşırđım. Her şey boştu. Boşuna uğraşıyordum galiba... Belki de bunca uğraşın sonunda elime hiçbir şey geçmeyecekti." (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 36) Her ruhi bunalımın ardından, parmak sevgilinin, kadının üzüldüğünü hissetmişçesine aniden çıkivermesi okuyucuda gülme etkisi yaratır. Toplumsal jest olarak kavramlaştırılan gülme eylemine sebep olan şey, olayların entrik kurgusundaki mevcut ciddiyeti aniden bozuveren ve saçma davranışlara sahip olan eski sevgilidir. Ancak bu tavrı inşa eden, anlatıcı kadının kendisidir. Fantastik mizahla ayrılık acısını aşma mücadelesinin öyküleştirdiği bu metinler, onun bir direniş biçimidir. Kadın, medyum seansı sonrası sevgilisi ve medyumun ağzından hikâyesini dinlediği Asım'ı parmak adamlar olarak tekrar görür. "Olay örgüsünde mantık sırası ve düzenin olmayışı biraz da düşsel olanın savrukluğundan kaynaklanmaktadır. Kimi zaman gerçekdışı imajlar veya öğeler falcı, büyücü, sihirbaz, hoca, medyum gibi motiflerle gerçeğe bağlanırken kimi zaman da farklı bir gerçek dışı bir atmosfere girilmesine zemin hazırlar. Kişiler olmadık mekân ve zamanlardan gelerek olmayacak yerlerde buluşurlar (Balık, 2015: 29). Kadının bu iki adamla rastlaştığı noktada kullandığı ifadelerde fantastik dişil mizah ortaya çıkar:

Seni gördüm ya!

Nasıl sevindim biliyor musun?

Ne zaman daralsam, umutsuzluğa düşsem, ne zaman çaresizlik duygusu sıkıştırmaya başlasa beni, hemen bir yerden çıkveriyorsun.

Ne iyi insansın sen biliyor musun?

Kuru yaprakların üstünde yürümeye başladık. Çok yavaş yürüyorum, ufacak adımlar atıyorum, siz bana yetişebilesiniz diye...

Ayağımın yanında çıtır çıtır yürüyorsunuz.

Rüya sokağının orta yerinde güzel bir bahçe duvarı gördüm.

«Gelin, buraya oturalım,» dedim.

Duvarın üstüne oturdum, sizi yanıma çıkardım. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 37)

Öykünün sonunda, anlatıcı kadın da kendisini parmak boyunda bulur. Baş döndürücü yükseklikteki bahçe duvarının üstünde üçü yan yana otururken beliriveren Marilyn Monroe ile fantastik dişil mizah ortaya çıkar:

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

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

Marilyn Monroe idi bu!

«Hello!» dedi.

Bacaklarında siyah file çoraplar, ayaklarında yüksek topuklu siyah süet pabuçlar vardı. Beyaz mink bir etole sarılmıştı. Sanki içinde hiçbir şey yoktu. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 39)

Ankara'daki Rüya Sokağı'nda bu beklenmeyen misafirin onları "Hello!" diyerek karşılamasında oluşuveren gülme duygusu, biraz önce tasvir edilen o ihtişamlı gelişin yarattığı şaşkınlık ve durgunluğun rahatlama hâline geçişinin bir sonucudur. Marilyn Monroe gibi bir dünya yıldızının bahçe duvarındaki parmak adamların ve kadının yanına, "bacaklarını yan caddeye uzatarak" oturması ve onları "bembeyaz elini uzatarak avucuna alması" bu durumu daha da artırır. Eray, Monroe'ü güzelliği ve etkileyiciliğiyle öykülerde leitmotiv olarak kullanır (Yılmaz Önal, 2017: 132). Özel hayatı pek bilinmeyen bu kadının kendine dair anlattıklarında fantastik dişil mizah görülür:

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

«Nasıl?» diye sordum ona.

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

Üçümüz, Mariyn'in vücudunu saran beyaz mink etolün kıvrımları arasında yürüyorduk şimdi. Ondan ulaşan parfüm kokusu bizi serseme çevirmiş, şampanya sarhoşu gibi yapmıştı.

Sordum ona:

«Dertli misin?»

«Hem de çok...»

«Aşk mı?»

«Evet.»

«Kim?»

«Başkan... John F. Kennedy.»

«Niçin acı çekiyorsun?»

«Aşkım karşılıksız. Bıktı benden...»

«Marilyn!» diye birisi seslendi.

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

Bizi usulca duvarın üstüne koydu.

«Gene görüşeceğiz,» dedi. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 40)

Anlatıcı kadın, film setinden kaçarak psikiyatristini Ankara sokaklarında arayan dünya yıldızı Marilyn Monroe'nun güzelliğine ve şöhretine rağmen ruhsal bunalımda olduğuna vurgu yapar. Her kadının yaşadığı deneyimlerden ötürü özel ve tek olduğu evrensel bir kadın modelinden bahsedilemeyeceğine vurgu yapan postfeministler gibi yazar da güzel ve şöhretli kadından beklenen rahat, mutlu ve sorunsuz yaşam şeklinin aksine kendi içinde problemleri olan bir kadın profiline dikkat çeker. Tek bir kadın tipinin mümkün

olamayacağını savunan postfeministlere has bu yaklaşımla anlatıcı, kadınlık hâllerinin farklılığına değinir. Parmak boyundaki bu üç kişinin Monroe'nun vücudunda gezinerek haz duyması ve anlatıcı kadının onunla sohbe girmesi komiklik durumunu artırır. Monroe'nun, adı aşk dedikodularına karışan dönemin başkanı John F. Kennedy tarafından karşılıksız kalan aşkı aslında öykünün başından beri aynı durumu yaşayan anlatıcı kadının dünya temsilidir. Bu "aşk mağduru" kadınlar; sosyal, ekonomik, eğitim vb. birçok alanda birbirlerinden farklı olmalarından ötürü "aşk acısı"nı da farklı düzlemde yaşarlar. Ayrılık acısını kurduğu fantastik dünyada hafifletmeye çalışan kadın, bu acıyı öyküsünde farklı insanlara yaşatarak kendini rahatlatır. Yazarın öykülerinde fal, büyü ya da medyumluk gibi yöntemlere başvurulmuş ev içi alanlar okura ortak bir kadınlık durumunu gösterir." (Kurtuluş, 2012: 354). Monroe'nun parmak boyundaki üçlünün yanından ayrılma şekli de komiği artırır: "Ayağa kalkmıştı. Yandaki evin duvar çitini uzun topuklu pabucu ile yıkarak; küçük bir villanın üstünden dikkatle atladı; Rüya sokağından çıktı, gitti" (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 40). Anlatıcı kadının bu ayrılıştan sonra kurgu dünyasına aynı dertten mustarip Monroe'yu misafir ederek kendi acısını dizginlediğini itiraf edişi dikkat çekicidir:

Üçümüz de konuşmadık bir süre.

«Ne kadınlar var, gördün mü Asım?» dedim.

«Biliyorum,» der gibi başını salladı.

«Hiç çıkmayalım bu Rüya sokağından. Bütün gün burada oturalım. Burası bana hem heyecan, hem garip bir huzur veriyor,» dedim sana. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 40)

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

«Seni benim oraya götürüyüm mi?» dedin.

Şaşırılmışım.

«Ama oraya gelmemi hiç istememiştin,» dedim.

Saçlarımı öptün.

«Şimdi ufacaksın. Kimse görmez seni. Cebimde eve sokarım. İstersen muayenehaneye de götürürüm. Cebimde. Kimse farkına varmaz,» dedin.

«Sahi mi? Orada birlikte olabilecek miyiz böylece?» diye sordum.

«Evet,» der gibi başını salladın. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 41)

Kadının uzun süre ayrı kaldığı sevgilisiyle aynı evde buluşacak olması, onu cinsel anlamda da arzuladığı fikrini doğurur. Her defasında parmak adam olan sevgili bu defa normal ölçülerine dönüşür ve kadın parmak boyutunda kalır. Bu fantastik dişil mizah kurgusunda dahi erkek, kadını hem cebinde kimselere göstermeyecek kadar tehlikeli bulur hem de yaşayacağı yasak durumun isteğiyle her şeyi göze alır. Sevgilisinin eliyle koyduğu arabanın ön koltuğunda Ankara'dan çıkarak kendi evlerine gittiklerindeki heyecanı dile getiren kadının sözleri ise fantastik dişil mizah kurgusunun bilinçli bir psikolojik rahatlatma seansı olduğunu ortaya koyar:

...Küçük parmak kız, o gün arabanın ön koltuğunda çok mutlu oldu. Sevinç içindeydi. Bir daha hiç büyümek istemedi. Öyküsünün sonunu yazamadı. Kendi dünyasında kocaman olmak içinden gelmedi. Senin yanında, parmak kız olarak yaşamının düşlerini kurdu.

Ve öyküyü şöyle bitirdi:

... Ankara'dan çıkmıştık. Bozkırda hızla ilerliyordu araba. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 42)

Kendi dünyasında kocaman olmaktan korkan ve parmak kız olarak sevgilisinin yanında yaşamayı düşlediğini belirten anlatıcı kadın, bu tutumuyla varlığını erkek merkezli bir hayata indirgeyen kadınlara dikkat çeker. Parmak kız metaforuyla da evin içinde erkeğin ve kadının konumu fantastik dişil mizah üzerinden aktarılır. Öykünün sonunda Monroe, güneş misali ufuktan batarak kaybolur ve bu durum oldukça gösterişli bir biçimde anlatılır:

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

Yuvarlak kalçası, göğsünün teki, omuzu, en sonra da dizi ve kusursuz sol bacağı tepelerin ardında kaybolup gitti. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 42)

Yazar, öykünün sonunu Monroe ile bitirerek anlatıcı kadın gibi benzer acıyla mücadele eden bu dünya yıldızının da hayal kırıklığı yaşadığına dikkat çeker. Öykünün tümüne hâkim olan anlatıcı, adeta karşısına sevgilisini oturtmuş da ona bu öyküyü baştan itibaren okuyormuş izlenimi uyandırır. Bu tercih aslında fantastik dünyanın kurgu amacını açık eder. Anlatıcı kadın, gerçek yaşamın dışında olası bir fantastik dünyada yarım kalmış hikâyelerinin nasıl devam edeceğini anlatır.

Hayatının bir parçası hâline getirdiği bu küçük sevgiliyi *Unutmaya Başlatma Düğmesi* adlı öyküde de yeniden fantastik dünya içinde kurgulayan anlatıcı, onu o kadar benimsemiştir ki sütyenin içinde taşır. Bu durumun sevgilisi için bazı riskler yaşatacağının farkında olan anlatıcı, önlemler alır:

«Gözlerini kapat! Kolumun altına ter ilacı sıkacağım!» dedim.

Gözlerini kapatıp sütyenin içine iyice saklandın.

Pinky deodoranttan kollarımın altına sıktım.

Boynuma ve göğüslerimin üstüne koca bir ponponla ten rengi pudra sürdüm. Genzine kaçtı senin. Hapşürmeye başladın.

Bir yandan ceketimi giyiyordum, bir yandan da konuşuyordum seninle:

«Orada rahatsın, değil mi?»

«Evet, rahatım, parfümün kokusu sarhoş etti beni...»

«Çok iyi! O amaçla sürüyorum onu!» (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 43)

Sevgilisini göğsünde arkadaşına kahve içmeye götüren anlatıcı, eski sevgilisi olarak yakındığı bu adamdan bahseder ve arkadaşı ona öneri mahiyetinde *«Unutmayı Başlatma Düğmesi'ne bas artık!»* (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 44) der. Ancak bu öneri, göğsündeki sevgiliyi oldukça rahatsız eder. Bu durumun öfkesi henüz geçmeden anlatıcının arkadaşının evine, kadının on yedi yıl önceki hâli ve yanında o zamanki sevgilisi gelir. Tüm bu fantastik ve mizahi duruma küçük sevgilinin kıskançlık krizi eklenince fantastik dişil mizah ortaya çıkar:

«O adamın sevmiştin?»

«Ne bileyim ben. Aradan ne kadar zaman geçmiş. Yüzünü bile unutmuşum.»

«Eskiden çok yumuşakmışsın sen.»

«Şimdi katı mıyım?»

«Ama o eski halin; o adama ne denli yumuşak... Gözlerinin içine bakıyorsun.»

«Senin de gözlerinin içine bakarım. Ne demek yani?»

«Hayır, öyle demek istemedim. Ama o değersiz adama bile nasıl değer veriyormuşsun.»

«Sevdiğim için değer veriyordum. Kıskandın mı?»

«Hayır, kızdım.»

«Ben de kendime kızdım. Görmedin mi, dayanamadım onların öyle karşımda oturmalarına.» (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 48)

Küçük sevgilinin bu kıskançlığı anlatıcı kadının hoşuna gider. Eski hâlini farklı ancak güzel bulan anlatıcı kadın, o zamanki sevgilisini aslında hiç beğenmez. Beraber Rüya Sokağı'na sarpan eski ve yeni çiftler arasında bir kavga çıkar. Öyle ki küçük sevgili anlatıcının koynundan çıkıp geçmişteki eski sevgilisini bu adamdan korumaya çalışır:

Normal boyutunu bulmuşsun.

Kapı gibiydin yanımda.

Onyediy yıl önceki ben ve sevgilisi şaşkınlıkla sana bakıyorlardı. Sinirden burnundan soluyordun. Döndün erkeğe:

«Kardeşim ne diye kapris yapıp bu kıızı üzüp duruyorsun!» diye bağırdın.

Adam ağzını açtı. Bişeler söyledi. Duymadık.

Çaktın bir tane suratına! Burnu kanamaya başladı. Korkmuştum. Onyediy yıl önceki halim araya girmeye çalıştı. Sen onu elinle bir kenara ittin.

Döndün adama:

«Alacak mısın sen bu kıızı? Niyetin ciddi mi?» diye sordun.

Adam,

«Sana ne be adam! Sen kimsin? Kim oluyorsun? Bize ne karışyorsun?» diye bağırılmaz mı?

«Bana ne olur mu? Ben bu kadının son sevdiği insanım! Onun dünyasının insanıyım, tamam mı? Korurum ben onu!»

Öteki de şöyle bağırdı:

«Ben de bu kadının geçmişiyim. Dayılanma kıskanç herif! Sen bu kadını benden daha mutsuz etmişsin besbelli... Hadi oradan...» (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 48)

İki aşğın bir kadın için kavgaya tutuşmasının oluşturduğu fantastik dişil mizah oyununu izleme zevkini süren anlatıcı, küçük sevgilisinin polis gelince yeniden göğsüne kaçmasıyla bu dünyadan ayrılır ve onunla Rüya Sokağı'ndan çıkarak Kos'a gider. Bu anlatım yoluyla sevgilisini farklı dünyalarda yaratarak onu "Adamkaçtı", "Pazartesi Gecesi Düşü" ve "Anıları Paylaşmak" adlı öykülerde de küçük ve ansızın yanında beliriveren bir adam olarak kurgular. Sevgili bazen kahve fincanından telve olarak çıkar ve kadın onunla geçmişe dair hem seyahatler hem de hesaplaşmalar yapar. Anlatıcı kadın; canlı ve her an gerçek yaşamda yanında gizlemeden taşıyabileceği bir adam yaratmaya karar verdiğinde Rüya Sokağı'na giderek zincirleme öykülerin ortaya çıkacağı bir maceraya başlar.

Hücre Mühendisi adlı öyküde, anlatıcı kadın üç buçuk yıldır beraber olduğu sevgilisinden ayrılmanın acısını dindirmek için geceleyin sokaklarda anılarını hatırlayarak yürür. Bu sırada kendisine doğru bir adamın yaklaştığını gören kadın, onunla sohbete başlar. Adam, ona "yitirdiği birini boşboşuna arayıp durduğunu" (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 110) söyler. Kadının geri gelmesini arzuladığı sevgilisine onu kavuşturmak için ceketinin cebinden "Nizami Öney, Hücre Mühendisi, Neomikrobioloji Uzmanı" (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 110) bilgilerinin yazılı olduğu kartını uzatır ve ondan sevgilisine ait "bir tel saç... bir tırnak parçası, bir tek kirpik" (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 111) ister. Evdeki saç fırçasında saç telleri olacağını söyleyen kadın, doktorla beraber eve gelir. Doktor bir odaya geçerek kadının sevgilisini yeniden yaratır. Ancak bu yaratımda bir şeyler eksiktir. "Huyu, suyu, fiziği, konuşması, saçı, başı, kaşı, gözü her şeyi aynı" olan adamın "belleği bomboş, anı yok, geçmişi yok (tur)"; doktorun deyişiyle "Şu kapıdan çıkar çıkmaz yaşama başlayacak... Onu bir saç telinden yeni baştan oluşturdum. Ama ruhu, kafasının içi, düşleri bambaşka, ya da henüz yok(tur)"; bu adam "Dokunulmamış, tertemiz. Her şeye açık. Zekâsı çok gelişmiş." bir çocuk gibidir; bu yüzden kadın, onu "usul usul eğitecek (tir)" (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 113). Öyküde fantastik dişil mizahın

ortaya koyulduğu kısım ise yeni sevgilinin kadın tarafından çocuk gibi eğitildiği bölümdür: “*«Senin adın Ali,» dedim. Tekrarladı: «Benim adım Ali.» «Peki Ali, sen şimdi otur şuraya, şu resim albümlerine bir gözat. Ben hemen geliyorum.»* sözleri açık eder.” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 114). Kadının asıl sevgilisinin ortaya çıkış şeklini ve tavırlarını aktarmada fantastik dişil mizah varlığını gösterir:

Birden içim daraldı. Göğsümde bir şey oynadı. Sutyenim patlayacak gibi oldu. Elimi göğsüme bastırdım. Oradaydın! Elimin altındaydın. Sutyenimin içinde... Sen gelmiştin! Gerçek olan sen!

Ali'ye farketmeden ceketimin iki düğmesini açtım.

Kara gözlerin, aralıktan, öfke ve kıskançlıkla bakıyordu bana. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 116)

Kadın, yeniden bulduğu Ali'ye rağmen eski sevgilisini hâlâ kalbinde ve zihninde taşır. Bunun bir sonucu olarak onu da yaratmak eyleminde bulunur. Ancak o diğeri gibi görünür değil iki göğüs arasında sıkışmış bir şekilde var olur. Asıl Ali, yeni Ali'yi görüp fantastik bir şekilde göğsünden avucunun içine zıpladığı kadına “*«Kim o? O yanındaki kim? Nereden çıktı o adam?»*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 116) diyerek bağırır. Kadın, zor durumda kalmamak için onu sütyeninin içine koyar. İzmir'e iki Ali ile beraber giden kadın iki çocukla yolculuk yapmış gibi bunalır: “*Gece ikiniz de uyutmadınız beni. Ali, geçtiğimiz yollarla ilgili sorular soruyor, sen ceketin arasından kızıp homurdanıyordun.*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 116-117). İzmir'e indiklerinde iki ayrı odada kalırlar. Aslıyla taklidi arasında bocalama yaşayan kadının tercih yapmasında eski Ali'nin yaşattığı kıskançlık krizleri belirleyicidir. Kadın, yeni Ali ile İzmir'e yolculuk yaptığı sırada asıl sevgilisini buluverir. Onu yeni sevgilisinden kıskanan adam, kadın ile yan odadadır. Otelde ayrı odada kalan yeni sevgili Ali Bey ve eski sevgili aynı kadınla İzmir sokaklarında beraber yürürler. Kadın, bu durumdan rahatsız olur ve hücre mühendisini arayıp acilen İzmir'e gelmesini rica eder. Mühendis, kadının saç tellerinden birkaç tane alıp onu yeniden yaratır. Anlatıcı kadın, yeni sevgili ile kendi kopyasını buluşturur ve sevdiği asıl adamla baş başa kalır. Fakat minyatür boydaki asıl sevgili de bir süre sonra kaybolur ve kadın yine yalnız kalır. Anlatıcı, göğsündeki belleği yerinde ve aşklarına dair her şeyi hatırlayan küçük sevgilisinin karşısına, belleği boş görüntü olarak aynı olan bu adamı çıkartarak bir rekabet yaratır. Bu rekabetin sonunda belleksiz ancak normal görünümdeki sevgilisini kendi belleksiz hâline teslim eden kadın, Nazlı ve Ali dediği bu çift için de mutlu olup olamayacakları konusunda endişe duyar. Öyküdeki yaratımın erkek bir hücre mühendisinin elinden olması, aslında hayatın tüm alanlarındaki erkek hâkimiyetini eleştirmek için yapılmış bir tercihtir. Kadının gelgitler yaşayarak ruh hâlini değiştiren ve yoran bir erkeğin acısını yok etmek için bu defa bir başka erkeğin devreye girmesi hâkim ataerkil sistemin biçtiği toplumsal cinsiyet rollerinin bir sonucudur. Eğitim, ekonomi, siyaset gibi akıl ve bilimin dayandığı alanları erkeğin temsil etmesi kadını bu alanları tüketen, kullanan, sömüren edilgen konuma yerleştirir. Ancak rüya, fal, medyum gibi yöntemlere başvuran kadın, hücre mühendisi Nizami Öney sayesinde aradığı sevgiliyle ete kemiğe bürünmüş bir şekilde buluşur. Anlatıcı kadın, yeni sevgiliye vazgeçilmez erkek tutkusu ile yönelir: “*«Sizin öteki eşinizi tanıyordum.» dedim. «Yani ikizinizi. Çok sevdiğim birisiydi. Onunla yaşamamın bir bölümünü geçirdim. O artık yok. Ama siz varsınız şimdi. Bana yardım edecek misiniz?»*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 122).

Mutluluk Kliniği adlı öyküde, anlatıcı ile Nizami Öney “Yardım Merkezi” adı altında sevdiği erkeği kaybeden kadınların onları bulacakları bir klinik kurmaya karar verirler. Günlük gazeteye verilen ilan oldukça komik ve fantastik bir metindir: “*«Gidenler geri geliyor!» Sevgili kadınlar. Eğer sevdiğiniz erkek kaçtıysa, sizi terkettiyse üzülmeyin. Artık bunun çaresi var. Kaçak, en geç iki saat içinde elinize teslim edilir. Koynunuza girer. Aksi takdirde alınan ücreti geri veriyoruz. Ayrıntılı bilgi ve başvuru için telefonumuz aşağıdadır.»*” (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 122). Özellikle kadınlara sunulan bu hizmette erkeklerin kıl, saç teli, tırnak, kirpik gibi parçalarına ihtiyaç vardır. Anlatıcı kadın ise başvuruları alıp klinikteki sistemi yönetir. Kliniğe gelen başvuru kartlarından biri kadınların erkeklerin geri dönmesi için verdiği bu mücadelenin asıl sebebinin açıklar: “*«...Avukat Hamza Kurt. Beş ay önce sevgilisi ile Adana'ya kaçmış. Bulduğu yer belli değil. Karayağız, bıyıklı,*

boyu bir yetmişdokuz. Sigara içer, akşamcıdır. Kırkyedi yaşında. İçince efkârlanır, sol bacağında romatizma var. Fazla içince gastrit şikâyetleri de oluyor. Erkekliği kuvvetli. Sırtında, sol kürekte beni var. Anasız büyümüş.» (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 123). Kendisini başka bir kadın için terk eden adamı tüm sağlık problemleri ve ihanetine karşın geri isteyen kadın, fantastik ve mizahi bir üslupla anlatılır. Ancak anlatıcı, erkekliği kuvvetli olan bu adamın belleğinin yitmiş olduğu konusunda kadını uyarsa da kadın tüm fedakârlıklara hazırlıklı olarak ondan kaçan bu adama kavuşmayı arzular: «Olsun, çalışmasın! Ben bakarım ona. Erkeğim benim... Canım... her şeyi unuttuysa o sarışın şıfıntıyı da unuttu. Daha iyi...» (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 124) Klinikte «Bypass» adı altında Nizami Öney tarafından gizlice yapılan bu uygulamaya kasap karısı, hacı adayı eşi, fabrikatör karısı, manifaturacı karısı, çoban karısı, futbolcu sevgilisi, yüksek mimar sevgilisi gibi farklı statüden birçok kadın başvurur. Başvurularda erkeğin cinsel yaşam kalitesine de değinen kadınlar, onların günlük yaşamda hem eksiklerini hem de kendilerini cezbeden yönlerini dile getirir. Nazlı Eray'ın kadın kahramanlarında görülen ruhsal sıkıntılarının altında yatan sebebin aynı ancak tezahürünün iki farklı şekilde olduğunu belirten Balık, bunu iki şekilde açıklar: «İlki, kadın anlatıcısının dışında kalan ve anlatıcı yazarın aktarımına olanak sağladığı ölçüde işlevselleşen ikincil önemdeki karakterlerdir. İkincisi ise anlatıcı konumundaki kadının bizzat kendi yaşadığı gönül kırgınlıklarından kaynaklanan ruhsal bunalımlardır. Anlatının kurgusal evreninde kadın anlatıcı konumundan temsil ediliyor ve psikolojik sorunlar yaşıyorsa sebebi, kadının bireysel ilişkilerinin yolunda gitmemesiyken, ilk grubâ dahil olan kadınların bunalımlarının altında eşleriyle yaşanan problemlerin yanı sıra genellikle toplumsal bir nedenden bahsedilebilir. Bu da ataerkil toplum düzeninde kadının sosyal yaşamdan mahrum olması ve yaşam alanlarının kapalı mekânlar olmasına bağlıdır. Her iki gruptaki kadınların yaşadığı sorunların ortak paydası, kadının cinsel muhabatından gereken ilgiyi görmemesidir» (Balık, 2015: 74). Huzuru; kaçıp tekrar geri gelen erkeklerde bulacaklarına inanan kadınlar bu erkeklerin ortak yaşamışlıkları hatırlamamasından rahatsızlık duyar ve bu yüzden onları iade etmek ister. *Erkek İade Reyonu* adlı öykü, bu yeniden yaratımlardan memnun kalmayan kadınların erkekleri geri iade etmesi üzerine kuruludur. Bu fantastik doğum ve fantastik iadede kadınların duruma yaklaşımları fantastik dişil mizahı ortaya koyar:

«Necati'yi iade etmek istiyorum,» dedi. «İade kabul ediyor musunuz?»

«Evet... İade kabul ediyoruz. Ama bir şartla; alınan ücret geri verilmiyor, biliyorsunuz,» dedim.

Kadın bir an kararsız kaldı, sonra,

«Evet, geri vereceğim onu. Uyuşamadık. Hiçbir şey umduğum gibi olmadı,» dedi.,

Sesini iyice alçalttı:

«Defolu gibi... Mutsuzum, o da mutsuz. Eski birlikteliğimizi kutramadık. O eskiden çok sert bir erkekti; şimdi tam tersi. Eskiden hiç yüzvermezdi bana; sevgisinden hiçbir zaman emin olamamıştım. Şimdi ise çok üstüme düşüyor. Ben eskisine alışmışım. Bunaldım. O da mutsuz. Dediğim gibi, başka işler de iyi gitmiyor... Akşam oturduk, birlikte karar verdik ve işte buraya geldik,» dedi. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 131-132)

Sert ve kendisini değersiz hissettiren erkeği özleyen kadın, şu anda cinsel hayat dahi yaşayamadığı ancak ona kıymet veren bu adamı iade etmek ister. Bu durum kodlanmış erkek profilinin kadın için değiştirilebilirliğinin zor olduğunu açık eder. İade edilen erkeklerin oturduğu bekleme odasına alınan Necati Bey'in orada diğer bekleyen erkeklerle girdiği muhabbet fantastik dişil mizahı ortaya koyar:

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

Sucu Ayetullah Efendi acı acı güldü:

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

Veysel İbar:

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

Hidayet İmre:

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

Avni Gürbüz:

«Kadın mı, bir daha tövbe!» dedi. «İlkin sevgisi ile boğdu beni. Sonra bitmek tükenmek bilmeyen istekler... Feministmiş, yok bilmemne. Ben her gece bulaşık yıkıyorum. Önümde önlük. Yatak yaşamında da uyuşamadık. Burnumdan geldi. Bir de utanmadan getirip beni geri verdi, dedi. (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 133-134)

Müntekim Bey, sucu Ayetullah Efendi, Tümgeneral Memduh Bey'in de iade edilme gerekçelerinin konuşulduğu bu sohbette, kadınların beklentilerinin tek taraflı, ekonomik ve cinsel odaklı olduğu görülür. Tüm bu diyaloglarda odak noktalarının mizahi tavırla verilmesi, fantastik dünyada dahi aynı algının devam etmesine karşı alaycı bir tutumdur. Ancak buradaki maksat durumun değişmesi ya da artık daha adaletli bir düzene taşınmasıdır. Öykü, iade için gelen Hacer Hanım'a eli boş dönmemesi için «iyi huylu, olgun bir bay» (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 136) olarak görülen Recep Kiraz'ın verilmesiyle son bulur. Böylece kadınlar aslında kendilerinden ayrılan ya da sebepsizce kaçan erkeklerin ikizini fantastik dünya da yaratırlar. «İkizin ortaya çıkışı fantastik eserlerde çoğu zaman olumsuz/istenmeyen bir gelişmedir. Çünkü asılın yanı sıra beliren bu ikiz genelde kötü olanı temsil eder ve kirli bir ruha sahiptir. Amacı kötülük olan bu ikizi yönlendiren motivasyon kaynakları da buna göre kötüdür. Ancak Nazlı Eray'ın hikâyeleri söz konusu olduğunda bu izleğin görünüşü de, varlık alanına çıkma sebepleri de farklılaşır. İlk aşamada onları yönlendiren sebepler tamamen iyiye, insanları mutlu etme gayretine dayanmaktadır.» (Demir, 2011: 159) Hem anlatıcı kadın adına hem de aynı problemi yaşayan tüm kadın karakterler adına onları bir süreliğine de olsa rahatlatan ya da iyileştiren bu ikiz, ayrılık acısını unutup anlık da olsa mutlu olmaya hizmet eder.

Kıl Arşivi adlı devam niteliğindeki öyküde de kliniğin ortağı olan anlatıcı kadının saç telinden yarattığı eski sevgilisi Ali ile olan geçimsizliği anlatılır. Anlatıcı, eve geldiğinde, «Ali, bütün gün ne yaptın? Ev toplanmamış. Hani benim kahvem? Köpeği gezdirdin mi? Bak, bulaşıklar duruyor. Akşama ne yiyeceğiz? Kuzum, sen ne yaptım tüm gün?» (Aşk Artık Burada Oturmuyor, s. 146) diyerek olması gerekenleri vaktinde yerine getirmeyen sevgilisine öfkelenir. Ali'nin tavırlarına öfkelenen kadın, onu elindeki kıl arşiviyle tehdit eder:

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

Anlatıcı kadının elindeki yine başka bir erkekle değiştirme tehdidinin ardından duvardaki fotoğrafta yer alan aile büyükleri odada çalan müziğe dayanamayıp salonun

ortasında dans etmeye başlar. Böylece fantastiğin içindeki fantastik durum, Marilyn'in de dansa katılmasıyla daha da artar.

Nazlı Eray'ın *Hazır Dünya* ve *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı kitaplarında yer alan öykülerde anlatıcı kimliğiyle yer alan yazar, tutkuyla bağlı olduğu ancak ayrılmalarına anlam veremediği sevgilisini kendi yöntemlerince arar. Çoğu birbirinin devamı olan öykülerden oluşan bu kitaplarda, anlatıcı kadının kronolojik bir sırayla hayat öyküsünü anlatması dikkat çeker. Merkezinde kendisinin olduğu tüm bu öykülerde, onunla aynı sorunu yaşayan kadınları da olayların kahramanı hâline getirir. Eray, anlatıcı kadının yaşadığı içinden çıkması zor durumları fantastik yardımıyla çözmesi için bir yol izler. Arayışların ortak sonucu ise fal, büyü, hoca ve tıbbi yöntemler de dahil olmak üzere başvurulan çözümlerle, eski sevgili aynısı olmasa da benzeriyle yeniden yaratılır. Bazen avucunun içinde bazen tezgâhın üzerinde minyatür şekliyle var olan bu sevgili, yeniden yaratıldığı her an kadını mutlu etmeyi başarır. Ancak öykülerde günlük hayattaki mevcut toplumsal cinsiyet rollerinin fantastik dünyada dahi aynı sorunları yaşattığı görülür. Bu da anlatıcı kadının gerçekten kaçmak ya da mutluluğu yakalamak adına fantastik dünya aracılığıyla yaptığı yeniden yaratımların ömrünü kısa tutar. Öyküler, yaşanan her şeyin bir düşünce veya hayal sonucu kurgulandığının açık edilmesiyle sonlandırılır.

SONUÇ

İlk çağlardan günümüze değin birbirinin zıttı olarak varsayılan ve toplum hafızasına da bu şekilde kodlanan kadın ve erkek iki farklı cinsiyet olmasının ötesinde önce "insan"dır. Lakin ataerkil düzen kendi inşa ettiği ve korumasına aldığı toplumsal cinsiyet rollerini hiçbir zaman terk etmez. Kadını ve erkeği sabitleştirdiği değerler ölçüsünde varsayar. Mevcut tutum, toplumun her alanında erkekte yanadır ve bu durum birey olarak "kadın" ünvanını kazanmak için belli başlı bazı girişimleri tetikler. Kadınlar ilk olarak siyasal ardından ekonomik ve sosyal özgürlüklerini kazanmak için mücadele verir ve feminizm adı altındaki bu mücadelede oy kullanma hakkından ev işi bölümüne kadar birçok hakkının kendisine iadesini talep eder. Hukuksal anlamda birçok sorunu aşan kadın, en çok kodlanmış toplumsal cinsiyet algısını yıkmada zorlanır.

Kurgu dünyasında stabilize edilen yerleşik düzenin ve doğal akışın yeniden yaratımı olan fantastik, kadın yazınında cinsiyetlere yönelik kalıplaşmış yargıları alt üst etmede önemli bir kaynak hâline gelir. Fantastik ile mevcut dünya, kendi iç dünyası ve hayal dünyası arasında bir üçlü kuran kadın, gerçeğin acıtıcı ve mutlak yargılarından kurtulmak ister. Bu noktada dil gibi eril ve dişil bir cinsiyetçi sınıflandırmaya mahkûm edilen mizah, kadınların kendi sorunlarını ifade etmede bir direniş ve savunma aracı olur.

Nazlı Eray, yazın dünyasında fantastik ve fantastik gerçekçi türde eserler veren yazarlardandır. Fantastiği düşünce üzerinden kurgulayan yazarın öykülerinde olaylar, gerçek dünyadan aktarılır. Okuyucunun gerçeğin içine sindirilmiş fantastiği algılamada yaşadığı endişenin önemli sebeplerinden biri düşünce adı altında yaşanan gelgitlerdir. Bazen bir uyku bazen bir ilaç bazen geçmişe dair anılar, fantastik dünyaya geçişte basamak olur; okuyucunun farklı bir dünyanın gerçekliğine sorgulamadan inanması beklenir.

Gerçek dünyada yaşanan ve yaşanması muhtemel bütün kişi ve olayların olağanüstü niteliklere sahip olmadığı vurgulanır. Yazarın ilk dönem öykülerinde insan dışı canlıların konuşması gibi bazı olağanüstü öyküler vardır ki bu varlıklar dahi sıradan insan problemlerini yansıtır şekilde kurgulanır. Mitolojik varlıkların bilinen öykülerinin yeniden kurgulandığı eserlerde, fantastik olan durum olağan insan gerçekleri bağlamında metinleştirilir. Kadın ve kadınlık durumları sunulurken fantastik, mutsuz ve hayal kırıklığı yaşayan kadın karakterlerin sığınma aracı olur. Kadın ve erkek tipleri, baskı ve dayatmalara karşı bu özgürlük alanında ben anlatıcının bakış açısından yansıtılır. Kadın karakterler, anıları, hayalleri ve korkuları bağlamında mekânlararası gelgitler ile zamansal sıçramalar yaşarlar. Fantastik, kadınlık algısının toplumsal niteliğine odaklanan feminist eleştiri ve erkeğe has bir alan olarak görülen mizah bağlamında katmanlaştırılarak tipik kadın ve erkek modellerine bakışı güncellerken özel yapısı ve kavramsal çerçevesi yeni oluşan fantastik dişil mizah devrededir.

Nazlı Eray'ın *Hazır Dünya* adlı öykü kitabında yer alan *Çok Üzülen Fotoğraf*, *Copa Cabana*, *Yaralı Fotoğraf*, *Revani*, *Seni Seviyorum* ve *Taksim Meydanı* adlı öyküler, eski

sevgilisi Haydar Bey'le onun fotoğrafı üzerinden görüşmeye başlayan anlatıcı kadının maceralarını içerir. Anlatıcı kadının günlük hayattan her bunaldığı dönemde odasındaki çekmecesinde yer alan bu fotoğrafı yeniden canlandırma ritüeli, yaşadığı hayal kırıklıklarının telafi edilmesine fırsat sunar. Geçmişte Haydar Bey ile kötü anılara sahip olan kadın, kurulan bu fantastik dünyada hem eski anıları anarak hem yenilerini yaratarak kendisini iyileştireceğine inanır. Ancak anlatıcı kadının yeni ayrıldığı sevgilisine her özlem duyduğunda aniden fotoğrafta beliriveren bu eski sevgili, kadın anlatıcıya yeniden sahip olmak için mücadele verir. *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı öykü kitabında yer alan *Gülen Gözler Pastanesi, Dün Gece ve Bu Sabah, Rüya Sokağı, Unutmayı Başlatma Düğmesi, Adamkaçtı, Pazartesi Gecesi Düşü, Anıları Paylaşmak, Hücre Mühendisi, Mutluluk Kliniği, Erkek İade Reyonu* ve *Kıl Arşivi* öykülerinde ise anlatıcı kadın ayrıldığı sevgilisini bulmak ve onunla yeniden beraber olmak için farklı arayışlara girer. *Hücre Mühendisi* sayesinde saç telinden yeniden yaratılan sevgili, diğer kadınları da mutlu etmek adına *Mutluluk Kliniği*'nin açılmasına sebep olur. Ancak kodlanmış toplumsal cinsiyet rollerinin dışında tasarlanan bu ruhu farklı bedeni aynı adamlar, *Erkek İade Reyonu*'na geri verilir.

Anlatıcı kadın için elindeki *Kıl Arşivi*'ni ise *Gülen Gözler Pastanesi, Dün Gece ve Bu Sabah, Rüya Sokağı, Unutmayı Başlatma Düğmesi, Adamkaçtı, Pazartesi Gecesi Düşü, Anıları Paylaşmak* adlı öykülerde cep boy şelinde ansızın geri gelen eski sevgiliyi tehdit etmek için kullanır. Nazlı Eray'ın öykülerinde, kadınların ve erkeklerin ayrılık sonrası bunalmışlıklarında zaman ve mekân fark etmeksizin sevgililerini yeniden yaratmada fantastik dünyaya kaçışları dikkat çeker. Fal, medyum, hoca, fotoğraf gibi araçlarla iletişime geçilen eski sevgililer, fantastik dünyada kadınlar lehine sonuçlanacak bir tasarı ile sunulurlar. Nitekim ayrılan sevgilinin muadilini yeniden yaratma fikri, kadın adına kısa süreli de olsa bir iyileşme sağlar. Bu noktada fantastik dişil mizahı ortaya koyan ise, bu yaratımda eski sevgilinin aynı ruhlu ancak çoğu kez farklı bedene sahip bir adam olmasıdır. Ancak kendi istediği şekilde kurguladığı fantastik dünyada dahi kadınlar sonsuza dek mutlu değildir. Çünkü fantastik dünyada bile kodlanmış cinsiyet rolleri devamlılığını korur.

Fantastik dişil mizah, mevcut algıları salt pekiştirme amacı güden eril mizahın aksine saptırma ve dengesizlikler üzerinden inceliklerle, metaforlarla, örtük ifadelerle derinleştirilen saklı bir yansıma alanıdır. Kadın dünyasından kadın sorunlarını ele alan bu yönelim, ürettiği çözümlere rağmen ataerkil sistemin bireyler üzerinde kurduğu tahakkümden ötürü mevcut problemlerin fantastik dünyada da devam ettiğinin göstergesidir.

KAYNAKÇA

- Arslan, N. (2008). Nazlı Eray Bir Okuma Denemesi. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Arslan, N. (2015). Büyülü Gerçekçilik ve Nazlı Eray'ın Anlatılarında Batıl İnançların Kurgusal İşlevi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, (36), 115-125.
- Atalay, H. (2012). Aşağılayıcı Mizah. *Psikeart*, (22), 14-19.
- Balık, M. (2015). Nazlı Eray'ın Öykülerinde Düş ve Gerçek. Gece Kitaplığı.
- Baudelaire, C. (1997). *Gülmenin Özü* Çev. İrfan Yalçın). İstanbul: İris Yayıncılık.
- Batum Menteşe, Oya. (1996). *Bir Düşün Yolculuğu.*, Ankara: Bilkamat Yayınları.
- Bergson, H. (2015). *Gülme*, (Çev. Yaşar Avunç), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bingölçe, F. (2008). *Fantastik Dişil Mizah*. Ankara: Altüst Yayınevi.
- Birer, B. A. (2017). *Bir Feminist Mizah İncelemesi: 5Harfliler.com* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Butler, J. (2013). *Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri* (Çev. Begüm Kovulmaz). *Cogito*, (58), 73-92.
- Demir, Z. (2011). *Anlatılmayanın İzini Sürmek: Nazlı Eray'ın Hikâyelerinde Fantastik. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 3 (6), s. 149-163.

- Demir, Z. (2014). Modern ve Postmodern Feminizm. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Dökmen, Z. (2016). Toplumsal Cinsiyet. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eray, N. (1984). Hazır Dünya. Ankara: Kaynak Yayınları.
- Eray, N. (1990). Aşk Artık Burada Oturmuyor. İstanbul: Can Yayınları.
- Franzini, L. R. (1996). Feminism and Women's Sense of Humor. *Sex Roles*, 35 (11/12), 811-819.
- Karay, R. F. (1939), Ay Peşinde, İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi.
- Klein, A. (1989). Mizahın İyileştirici Gücü (Çev. Sibel Karayusuf). İstanbul: Epsilon Yayıncılık.
- Koestler, A. (1997). Mizah Yaratma Eylemi (Çev. Sevinç Kabakçoğlu ve Özcan Kabakçoğlu). İstanbul: İris Yayınları.
- Kurtuluş, M. (2012). Nazlı Eray Öykülerinde Fantastik Anlatımın “Dişil Yazı”ya Dönüşümü. Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu (20-22 Ekim 2011) Bildirileri. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Moran, B. (2018), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morreall, J. (1997). Gülmeyi Ciddiye Almak (Çev. Kubilay Aysever ve Şenay Soner). İstanbul: İris Yayıncılık.
- Nar, A. (2016). İslâmî Edebiyat Açısından Mizah Edebiyatı. İstanbul: Elif Yayınları.
- Nesin, A. (1973). Cumhuriyet Döneminde Türk Mizahı. İstanbul: Akbaba Yayınları.
- Öğüt, H. (2012). Feminist Mizah ve Döris Dörrie. *Psikeart*, (22), 52-57.
- Paulos, J. A. (1996). Matematik ve Mizah (Çev. Aliye Kovanlıkaya). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Sanders, B. (2001). Kahkahanın Zaferi Yıkıcı Tarih Olarak Gülme (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shifman, L. ve Lemish, D. (2010). Between Feminism and Fun(ny)mism: Analyzing Gender in Popular Internet Humor, *Information. Communication & Society*, 13 (6), 870-891.
- Steinmetz, J. L. (2006). Fantastik Edebiyat (Çev. Hasan Fehmi Nemli). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tağızade Karaca, Nesrin (2006). Edebiyatımızın Kadın Kalemleri. Ankara: Vadi Yayınları.
- Usta, Ç. (2005). Mizah Dilinin Gizemi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yardım, M. N. (2002). Edebiyatımızın Gülyüzü, İstanbul: Çatı Yayınları.
- Yılmaz Önal, Ş. (2017). Nazlı Eray Öykülerinde Yapı ve İzlek (Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Todorov, T. (2012). Fantastik (Çev. Nedret Öztokat). İstanbul: Metis Yayınları.