



GAZİANTEP UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Journal homepage: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/jss>



Araştırma Makalesi • Research Article

DOI: 10.21547/jss.1511534

Modern Kurguda “Büyülü Gerçekçilik”: *Aşk Artık Burada Oturmuyor*

“Magical Realism” in Modern Fiction: *Aşk Artık Burada Oturmuyor*

Senem ÜSTÜN KAYA^{a*}

^a Doç. Dr., Başkent Üniversitesi Yabancı Diller Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara / TÜRKİYE
ORCID: 0000-0001-6537-9769

MAKALE BİLGİSİ

Makale Geçmişi:

Başvuru tarihi: 6 Temmuz 2024

Kabul tarihi: 17 Haziran 2025

Anahtar Kelimeler:

“Büyülü gerçekçilik”,

“Yabancılaştırma etkisi”,

Aşk Artık Burada Oturmuyor,

Kadın-erkek ilişkileri.

ÖZ

Günümüzde “Büyülü gerçekçilik” (Magical Realism) birbirine zıt olan “büyü” ve “gerçek” kavramlarını uyum içinde kendi özünde birleştiren edebi bir türdür. Latin Amerika’da ortaya çıkan ve ilk kez Franz Roh tarafından 1920’de Avrupa resim sanatı için kullanılan büyülü gerçekliğin birçok farklı tanımı bulunsa da en genel hâliyle, sıra dışı olayların tarihsel kurgu çerçevesinde mevcut dünyada sunulmasıdır. Dünya savaşları sonrası postmodern edebiyatçılar, büyülü gerçekçilik türü ile sosyal, siyasi, politik, tarihi ve toplumsal değişimleri masalsı ve mistik unsurlarla okuyucularına aktarmışlardır. Büyülü gerçekçilik türündeki kurgunun amacı, okuyucunun eserin masalsı havasına kapılmadan ve anlatıdan uzaklaşarak alt metne ulaşması ve karakterlerle özdeşleşmeden objektif bir bakış açısı kazanmasıdır. Bu amaç doğrultusunda, Alman tiyatro yazarı Bertolt Brecht’in epik tiyatro geleneği için geliştirdiği “yabancılaştırma etkisi”, büyülü gerçekçilik kurgusu için de önem arz eder. 20. yüzyılın başında dünya edebiyatlarında mevcut sorunları eleştirmek adına kullanılan “büyülü gerçekçilik”, kadın hareketlerinin ivme kazanması ile kadın edebiyatında da yerini almıştır. Bu çalışmanın amacı, Türk edebiyatında büyülü gerçekçilik türünün öncülerinden Nazlı Eray’ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1989) romanını, anlatı yapısı, zaman-mekân ve karakterler açısından incelemektir. İnceleme kısmında, Eray’ın Brecht’in “yabancılaştırma etkisi” tekniğini kadın-erkek ilişkilerindeki sorunlara farkındalık kazandırmak amacı ile ne ölçüde kullandığı araştırılmıştır. Çalışmanın sonucunda, Türk edebiyatının öncü kadın yazarlarından biri olan Nazlı Eray’ın, büyülü gerçekçilik roman örneği olarak kabul edilen kurgusunda, ataerkil bir toplumda kadının yerini ve önemini ironi ve yabancılaştırma yolu ile eleştirdiği sonucuna varılmıştır.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: July 6, 2024

Accepted: June 17, 2025

Key Words:

“Magical Realism”,

“Alienation effect”,

Aşk Artık Burada Oturmuyor,

Male-female relations.

ABSTRACT

“Magical Realism” is a literary genre that combines the contradictory concepts of “magic” and “reality” in harmony within its own essence. Although there are many different definitions of magical reality, emerged in Latin America and used first by Franz Roh for European painting in 1920, in general, it is the presentation of extraordinary events in the current world within the framework of historical fiction. Post-modern writers, after the world wars, conveyed social, political, historical and social changes to their readers with fairy-tale and mystical elements through the magical reality genre. The purpose of fiction in the magical reality genre is for the reader to reach the subtext without being caught up in the fairy-tale atmosphere, moving away from the narrative, and gaining an objective perspective without identifying with the characters. For this purpose, the “alienation effect”, developed by German dramatist Bertolt Brecht for the epic theater tradition, is also essential for magical reality fiction. “Magic reality”, which was used to criticize existing problems in world literature at the beginning of the 20th century, also took its place in women’s literature with the rise of women’s movements. The aim of this study is to scrutinize the novella *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1989) by Nazlı Eray, one of the pioneers of the magical reality genre in Turkish literature, in terms of narrative structure, time-space and characters. In the analysis part, it was investigated to what extent Eray used Brecht’s “alienation effect” technique in order to raise awareness of the problems in male-female relations. As a result of the study, it was concluded that Nazlı Eray, one of the leading female writers of Turkish literature, criticized the place and importance of women in a patriarchal society through irony and alienation in her fiction, which is considered an example of a magical reality novel.

* Sorumlu yazar/Corresponding author.
e-posta: efesenem@yahoo.com

EXTENDED ABSTRACT

As a literary subgenre, “Magical Realism” harmonizes two antagonizing concepts: “magic” and “reality” within its own framework. While the term “magical reality” has many diverse meanings, it often refers to the portrayal of remarkable events in the modern world under the confines of historical fiction. It originated in Latin America and was first used by Franz Roh for European art in 1920. Following the world wars, post-modern authors used the magical reality genre to use fairy-tale and mystical aspects to convey to their readers social, political, historical, and cultural developments. Magical reality, which deals with the real-life problems of suffering modern individuals in the post-war world with irony, presents the reader with a plot that is difficult to understand and softens the bitter picture of reality with irony. Born in the 19th century as a reaction to the Realism movement, which aimed to reflect reality as it is, “Magical Reality” conveys the problems that exist in the real world in a surreal way because it aims to distance the reader from the event and characters with different techniques.

The goal of magical realism is for the reader to distance from the narrative, acquire objectivity, and access the subtext without becoming fascinated with the fairytale atmosphere. For this reason, magical reality fiction also requires the “alienation effect”, which German dramatist Bertolt Brecht created for the epic theater tradition. The most important result of the concept of “alienation” in Brecht’s epic theater, emerged as a reaction to realistic theater and had a political purpose, is that the audience becomes observer and decision-maker for more objective evaluation. In this context, the writer/director has to prevent the audience from experiencing catharsis (emotional discharge) (Benjamin, 2014, pp. 28-31) from identifying with the actors on the stage and from internalizing the events. In Brecht’s epic theatre, the aim is to prevent the character from experiencing catharsis to be alert and focused (Brecht, 2011, p. 193). In this illusion-breaking process, the writer/director uses certain methods in terms of content and form to keep the audience’s attention alive. First, unlike dramatic theatre, unusual objects are used on stage to attract attention. Second, stories have “episodic” narratives rather than linear flows, and there is not necessarily a connection between these episodes. With the “montage” technique that eliminates the cause-effect relationship, the audience is removed from the play and gains a critical perspective thanks to the paradoxes in the plot (Arıkan, 2006, p. 123). Moreover, distinct stage techniques are used to distance and alienate the audience from the stage world of the play: songs that interrupt the flow and fill the gaps (Pekman, 2005, p. 64); banners and posters unfurled on stage; actors who change costumes on stage, talk to the audience or appear before the audience in different roles in order to remove the fourth wall specific to traditional theatre; rhythmic dialogues of the characters (Brecht, 1994, p. 86); symbolic objects instead of realistic decor and stage (Yalçın and Aytas, 2005, p. 95); different stage lighting; speakers playing interesting music and projections projecting slogans; sound effects and the chorus found in Greek theater that informs the audience. Hence, it would not be wrong to state that the distancing of readers via magical realism recalls and reminds Brecht’s alienation effect.

This study scrutinizes the reflection of alienation of readers in the Turkish author Nazlı Eray’s novel, *Aşk Artık Burada Oturmuyor* to clarify how Eray made use of Brecht’s “alienation effect” technique to convey her messages about male-female relationships in modern world. First of all, the novella, as is found in Brecht’s epic theater, has an episodic structure. However, multiple stories that occur simultaneously and support each other thematically are intertwined. Thus, all the supernatural and magical events prevent catharsis for the readers that are expected to have logical interpretations rather than being emotionally fascinated. Secondly, time and space have a magical spiral structure in the story where the relations between men and women are questioned. As the protagonist, Nazlı moves from place to place, her memories with her ex-fiancé, Ali, are revived with the flashback technique and presented in time jumps. For this reason, the purpose of the extraordinary time and space shifts and deviations is to enable the reader to follow the events without being caught up in the mystery of the story. Finally, characters in Eray’s work recalls the characters in Brecht’s epic theater. Characters from different classes, cultures or countries are not at the center of the text, yet, they both contribute to the mystical atmosphere to the story and provide curiosity for readers. The study concludes that Nazlı Eray, one of the leading female writers of Turkish literature, criticized the place and importance of women in a patriarchal society through irony and alienation in her fiction, which is considered an example of a magical reality novel.

Giriş

Modern ve postmodern edebiyat dünyasında gündeme gelen ve yoğun ilgi gören önemli yazın türlerinden biri de “Büyülü gerçekçilik” (Magical Realism) türüdür. Büyülü gerçekçilik kapsamında yazılan hikâyelerde, gerçek dünyada gerçeküstü olaylar anlatılır ve olağan ile olağanüstü iç içe geçer. Savaş sonrası dünyada, acı çeken modern bireylerin gerçek hayattaki sorunlarını ironi yolu ile ele alan fantastik veya büyülü gerçekçilik, okuyucuya hem anlaşılması zor bir olay örgüsü sunar hem de gerçeğin acı tablosunu ironi ile bir nebze yumuşatır. 19. yüzyılda gerçeği olduğu gibi yansıtmaya amacı güden Gerçeklik (Realism) akımına tepki olarak doğan, “Büyülü gerçekçilik”, gerçek dünyada var olan sorunları fantastik üstü bir şekilde aktarır çünkü okuyucuyu farklı tekniklerle olaydan ve karakterlerden uzaklaştırmayı hedefler. “Fantastik gerçekçilik”, “büyüleyici gerçekçilik” ve “harika gerçekçilik” (“magic realism”, “magical realism”, “marvellous realism”, “magischer idealismus”) gibi farklı şekillerde kullanılan “büyülü gerçekçilik”, mantık ötesi olaylar içinde (Bowers, 2004: 22) gerçek sorunların irdelenmesinde tercih edilen edebi bir türdür.

Guenther (1995), “büyülü gerçekçilik” terimini ilk kez Alman romantizm akımı öncülerinden Novalis’in felsefeye atıf yaparak “büyük idealizm” anlamında kullandığını belirtir (s. 34). 1925 yılında Alman eleştirmen Franz Roh (1890-1965) büyülü gerçekliği ilk kez sanatta *Nach-expressionismus, magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei* (Dışavurumculuk Sonrası, Büyülü Gerçekçilik: Yeni Avrupa Resim Sanatındaki Sorunlar) eserinde “Magischer Realismus” (magic realism) (büyülü gerçek) şeklinde kullanır (Guenther, 1995, s. 33-34). Ayrıca Roh’un *Revista de Occidente* (1923) eserinin 1927 yılında İspanyolca’ya çevrilmesi ile büyülü gerçekçilik sömürgeciliğin hâkim olduğu Latin Amerika’ya da ulaşmış olur. Alman ressamların hayal ürünü dünyalarını yansıttığı büyülü gerçekçilik, edebiyatta ilk olarak İtalyan yazar ve eleştirmen Massimo Bontempelli (1878–1960) tarafından kullanılmıştır (Öktemgil, 2003, s. 14). 1949 yılında ise *El reino de este mundo* (Bu Dünyanın Krallığı) (1949) adlı eserin önsözünde Latin Amerikalı yazar Alejo Carpentier “lo real maravilloso” (olağanüstü gerçek) kalıbını ön plana çıkarmış (Öktemgil, 2003, s. 14) ve bu sayede büyülü gerçekçilik edebiyat alanında yerini almıştır. 1935’de Arjantinli yazar Jorge Luis Borges’in *Historia universal de la infamia* (Alçaklığın Evrensel Tarihi) (1935) adlı eseri ilk büyülü gerçekçilik eser olarak kabul edilmektedir (Cuddon, 1979, s. 488). Baskı altında tutulan toplumun mit, batıl inanç ve doğaüstü güçlere ihtiyacı ile bu kavram gerçek değerini 20. yüzyıl ortalarına doğru bulmuştur (Teker Garcia, 2010, s. 46). Kolombiyalı yazar Gabriel García Márquez’in *Cien años de soledad* (Yüzyıllık Yalnızlık) (1967) isimli romanı en ünlü büyülü gerçekçi eserdir. Italo Calvino, John Fowles, Günter Grass, Janet Frame, Isabel Allende, Angela Carter, Jeanette Winterson, Laura Esquivel ve Salman Rushdie Batı edebiyatına büyülü gerçekçilik örnekleri kazandıran yazarlardır (Cuddon, 1979, s. 488).

Tarihçesi net olan büyülü gerçekliğin birbirinden bağımsız birçok tanımı vardır. María Achitenei “[F]antastik bir eylemi gerçekçi bir tarzda betimlemek” (Akt. García Teker, 2010, s. 31) olarak tanımlarken, büyü ve gerçeğin birleşimine vurgu yapar. Arargüç (2016) ise büyülü gerçekliği “sıradan şeyleri olağanüstü tarzlarda tasavvur ettirip bunları çevreleyen alışkanlık halkasını kırarak (büyülü) anlamlar yaratma” olarak özetler (s. 27). Hegerfeldt (2005), büyülü gerçekliği şu şekilde açıklar: “Büyülü gerçekçi kurgu, incelediği ve incelediği ölçüde, karmaşık ve sıklıkla kafa karıştırıcı bir dünyada yaşama deneyimini yeniden yaratıldığı gerçeğin edebiyatıdır” (s. 7)¹. Büyülü gerçekçilik, fantastik ve gerçekçiliği birbirine bağlayan bir

¹ Bu cümle makalenin yazarı tarafından çevrilmiştir.

postmodern akım olarak tanımlanır çünkü büyülu gerçekçilik aslında gerçekliğe bir dönüştür (Reeds, 2006, s. 178). Ancak, çoğu zaman fantastik edebiyatla karıştırılsa da büyülu gerçekliğin amacı farklıdır: “Fantazinin aksine, büyülu gerçekçilikteki doğaüstü, izleyiciyi rahatsız etmez ve bu iki biçim arasındaki temel farktır. Fantastik bir anlatının yazarının sorunlu olarak tasvir ettiği aynı olgular büyülu gerçekçi tarafından gerçekçi bir şekilde sunulmuştur” (Chanady, 1985, s. 24)².

Guenther (1995) bu yeni akımdaki gerçeklik ve büyüünün uyumunu zıt kutupların çekimine benzetir (s. 61). Büyülu gerçekçilik akımının çıkış sebeplerinden biri de Birinci Dünya Savaşı sonrası modern dünyada insanların gerçeklik anlayışının değer kaybetmesidir (Teker Garcia, 2010, s. 22-23). Umutsuzluk ve gerçek dünyanın karamsarlığından kaçmak isteyen birey hayal dünyasını çare olarak görür: “(...) her şeyin olağanüstü bir hal aldığı savaş ve kriz dönemleri ve sonrasıyla ilgilidir ve en çok bu dönemlerde ortaya çıkar” (Arargüç, 2016, s. 18). Büyülu dünya, modern bireyin umududur ve aklın yetersiz kaldığı karmaşık durumlarda bir sığınak olarak düşünülebilir. Özetlemek gerekirse, büyülu gerçekçilik kavramının tanımı ve amaçları şu şekilde sıralanabilir:

* Yazar, gerçek hayatta olabilecek olayları gerçekçi bir üslup çerçevesinde sunarken doğaüstü olayları da gerçekmiş gibi anlatıya dâhil eder. Üstelik yazarlar, bu olağandışı olayları hiçbir “anormallik” yokmuş gibi aktarırlar;

* Büyülu gerçekçilik hikâyelerinde zaman kavramı çevrimseldir ve mekân ise sonsuzdur. Anlatıda mitsel bir yer (Öktemgil, 2003, s. 26) ve “döngüsel” zaman hâkimdir (Belge, 2009, s. 63). Öktemgil (2003), zaman ve mekân kavramlarını şu şekilde açıklar: “[Büyülu gerçekçilikte] zaman çevrimsel mitsel zamanla, çizgisel zamanın bir kırmasıdır. Yer ise, ne herhangi bir haritada yer alan, ne de sınırsız bir imgelemin ürünü olan fantastik bir yerdir; üçüncü bir mistik uzaydır” (s. 25);

* Eserlerde çoklu anlatıcı bulunabilir, ancak, merkezde objektif ve yansız bir anlatıcı vardır;

*Büyülu gerçekçilik öykülerinde ironi, mecaz, mübalağa, sembolizm veya paradoks gibi söz sanatına sıkça rastlanır;

* Gerçek dünya ile düşsel dünya bulanık bir şekilde birleşir (Öktemgil, 2003, s. 21);

* Destan, efsane, halk öyküleri ve doğaüstü nesneler anlatıda bulunur;

* Mantıksız olaylar mantıklı bir dünya görüşü ile ahenk içindedir;

* Melezlik, büyülu gerçekliğin en önemli özelliklerindendir. Canlı-ölü, gerçek-kurgu, Batılı-öteki, melek-şeytan, şehrili-taşralı, iyi-kötü, beyaz-siyah, cahil-okumuş, taşralı-şehrili gibi ikilemler eserlere melezlik özelliği katar (Erdem, 2011, s. 183);

* Olağandışı olayları normalmiş gibi aktaran anlatıcı ve karakterler sayesinde okuyucu gerçekdışı olayları sorgulamaz (Öktemgil, 2003, s. 23);

* Yazar anlatıda görünmez, yorum yapmaz veya mesaj vermez (Öktemgil, 2003, s. 23). Yazarın ketumluğu (authorial reticence) sayesinde okuyucu gerçekdışı olayları sorgulamaz. Bu sebeple, karakterlerin ruhsal, duygusal, zihinsel veya fiziksel özellikleri ön plana çıkmaz. Karakterler “bütün” insanları anlatır;

² Bu cümle makalenin yazarı tarafından çevrilmiştir.

*Postmodern metinlerde “dille çeşitli oyunlar oynanarak düş ve gerçekçilik daha belirgin hâle getirilmeye çalışılır” (Bars, 2012, s. 1000);

* Sömürgecilik sonrası ortaya çıktığı için büyüülü gerçekçilik içeren eserlerde “öteki” kavramına bağlı olarak soyutlanmış bireyler vardır;

* Yerel folklor, mit ve destanlardan yararlanan yazar, okuyucuyu anlatıdan uzaklaştırır ve bu sayede pasif okuyucu, yorumlayan ve sorgulayan aktif algılayıcı konumuna dönüşür ve

* Anlatıcı olağanüstü olayları olağan gözükmeleri için detaylı anlatır (Arargüç, 2016) ancak büyüüyü bozmamak adına sebep-sonuç ilişkisine değinmez (Erdem, 2011, s. 177; Şen, 2018, s. 21) ve karakterlerin yaşadıkları normalleştirilir (Şen, 2018, s. 21-22).

Büyülü Gerçekçilik ve Yabancılaştırma Etkisi

Büyülü gerçekçi eserlerde yazarın en önemli amaçlarından biri olağanüstü olayların olağan karşılanması olarak kabul edildiğinden “yabancılaştırma” (defamiliarization) tekniği sayesinde okuyucu eseri bir nevi “çocuksu bakış açısı” (Erdem, 2011, s. 178) ile takip eder ve yazarın mesajına metinden uzaklaşarak erişebilir. Edebiyatta okuyucuyu/izleyiciyi anlatıdan uzaklaştırma anlamına gelen “yabancılaştırma” tekniği ilk kez 1920’lerde Alman tiyatro yazarı Bertolt Brecht’in Aristotelesçi gerçekçi tiyatro anlayışına karşı geliştirdiği diyalektik amaçlı tiyatro biçimi (Çalışlar, 1995, s. 197) olan “Epik Tiyatro” geleneğinde ortaya çıkmıştır:

Epik tiyatro... Seyircisini heyecanlandırarak ona siyasal görüş benimsetmek yerine, sorunlar yaratan durumu tarihsel koşulları içinde sergileyerek bu durumun değişebileceğini göstermek ister... Tiyatro sömürü düzeninin haksızlıkları, sınıf ayrımı, sınıflar arası çatışma konularını dile getirmek, gerçekleri tarihsel maddeciliğin ışığı altında yorumlamak ve kapitalist ekonominin eleştirisini yapmak görevini üstlenmiştir (Şener, 2006, s. 310).

Bu bağlamda, epik tiyatronun en belirgin amacı, izleyiciyi sahnedeki olaylardan uzaklaştırıp onun analitik düşünme yetisi ve eleştirel bir bakış açısı kazanmasını sağlamaktır.

Brecht’in politik eleştiri aracı olarak kullandığı epik tiyatrosundaki “Y-etmeni” (A-effect) olarak adlandırdığı “yabancılaşma etkisi” (alienation effect/Verfremdungseffekt) (Parkan, 1983, s. 61) yolu ile izleyici metindeki olaylar ve karakterler ile kişiselleştirme yaşamadan (Cuddon, 1979, s. 23) siyasal ve toplumsal koşulları daha objektif değerlendirebilir (Ewen, 1992, s. 209). Bertolt Brecht (2011) yabancılaştırmayı, “bir olayı ya da karakteri doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyrıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmak” (s. 85) olarak açıklamıştır ve onun tiyatrosunda “yazar, gördüğü ya da duyumsadığı dünyanın benzeri bir dünyayı canlandırmaya çalışmaz, benzetmeci tiyatro geleneğinden bağımsız olarak kafasında kurduğu, tasarladığı bir dünyayı anlatır izleyiciye” (İpşiroğlu, 1988, s. 46). Bertolt Brecht’in “insancıl anlamları” (Nutku, 1976, s. 52) bulmak için kullandığı yabancılaştırma kavramı sayesinde, böylece, “[İ]zleyicinin artık hiçbir şekilde bir oyundaki karakterlerle basit bir empati kurarak bir deneyimi eleştirmeden (ve pratik sonuçları olmadan) kabul etmesine izin verilmeyordu” (Brecht, 1974, s. 71)³.

Gerçekçi tiyatroya tepki olarak doğan ve politik amaç içeren Brecht’in epik tiyatrosundaki “yabancılaştırma” kavramının en önemli sonucu, seyircinin pasif alıcı konumdan çıkararak düşünen, sorgulayan ve çözüm üreten gözlemci ve karar merci (Nutku, 1976: 122) olmasıdır. Bu bağlamda, yazar/ yönetmen, izleyicinin arınma (katarsis/catharsis) (duygusal boşalım) yaşamasını (Benjamin, 2014, s. 28-31), sahnedeki oyuncularla

³ Bu cümle makalenin yazarı tarafından çevrilmiştir.

özdeşleşmesini ve olayları içselleştirmesini engellemek zorundadır. Brecht'in epik tiyatrosunda, seyircinin bilincinin her daim açık olması ve objektif yorumlar yapabilmesi adına karakterin yaşadığı acı ile duygu boşalımı yani arınma (katarsis/catharsis) yaşamaması amaçlanır. Ayrıca, epik tiyatrodaki seyircinin her daim uyanık kalması ve odaklanması için konuya ilginçlik kazandırmak yazarın en önemli amaçlarından biridir (Brecht, 2011, s. 193) çünkü hayret uyandıran bu sahneler aynı zamanda izleyiciyi sorgulamaya yönlendirir. Bir başka deyişle, “anti illüzyonizm” olgusu ile izleyicinin bir kurgu izlediği gerçeğini unutmaması gerekir. Bu yanılsama bozma sürecinde yazar/yönetmen, seyircinin dikkatini canlı tutmak için içerik ve form açısından belirli yöntemlerden faydalanır. İlk olarak sahnede dramatik tiyatroya aksine, alışılmamış objeler dikkat çekmek için kullanılır. İkinci olarak oyunlar lineer akışlar yerine “epizodik” anlatımlara sahiptirler ve bu epizodlar arasında bir bağlantı olması zorunlu değildir. Sebep-sonuç ilişkisini ortadan kaldıran “montaj” (montage) tekniği ile izleyici oyundan uzaklaştırılır ve olay örgüsündeki paradokslar (Arıkan, 2006, s. 123) sayesinde eleştirel bir bakış açısı kazanır. Üstelik izleyiciyi oyunun sahne dünyasından uzaklaştırmak ve yabancılaştırmak için belirgin sahne teknikleri kullanılır. Bu sahne teknikleri akışı bölen ve boşlukları dolduran şarkılar (Pekman, 2005, s. 64), sahnede açılan pankartlar ve posterler, geleneksel tiyatroya özgü dördüncü duvarı (the fourth wall) kaldırmak adına sahnede kostüm değiştiren, izleyici ile konuşan veya farklı rollerde izleyici karşısına çıkan oyuncular, karakterlerin ritimli diyalogları (Brecht, 1994, s. 86), gerçekçi dekor ve sahne yerine simgesel objeler (Yalçın ve Aytaş, 2005, s. 95), farklı sahne ışıklandırması, ilginç müzikleri çalan hoparlörler ve sloganları yansıtan projeksiyonlar, ses efektleri ve Yunan tiyatrosunda bulunan ve seyirciyi bilgilendiren koro olarak listelenebilir.

Politik olgulara Brecht kadar değinmemiş olsalar da post modern dönemde Türk edebiyatında büyümlü gerçekçilik kurgu yazarlarının sosyal, cinsiyet, ekonomik ve kültürel sorunları okuyucuya aktarma sürecinde “yabancılaşma etkisi” tekniğinden esinlendiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu teknik sayesinde sorunları ironik ve hatta olağanüstü şekilde ele alan yazarlar, okuyucunun dikkatini çekmekte zorlanmamaktadırlar. Özüm (2009), yabancılaştırma yönteminin amacını şu şekilde açıklar: “herkesin bildiği ve tanıdığı dünyayı olağandışı örneklerle sunarak hem yerleşmiş bakış açılarını kırmak hem de sunulan görselliği ve bunun ötesinde de dili edebî hâle dönüştürmek[tir]” (s. 28). Bir başka deyişle, gerçeğin boyutu okuyucudan uzaklaştırılarak okuyucunun yazarın mesajlarını sorgulaması amaçlanır. Büyümlü gerçekçilik akımı Türk edebiyatında “bir akım niteliğiyle ancak 1980’li yıllarda ulaşır” (Toyman, 2006, s. 26). Bu yeni postmodern akımı Çoban (2011) şöyle açıklar: “Büyümlü gerçekçilik, post-modern sanat anlayışıyla önemli ölçüde iş birliği içinde görülen ve çoğunlukla 20. yüzyılla ortaya çıktığı düşünülen bir anlatım tarzı olmakla birlikte (...) folklorik bir anlatım tarzının canlandırılması ve bugüne uyarlanması üzerine kuruludur” (s. 198).

20. yüzyılın başında Batı edebiyatında örneklerinin görüldüğü büyümlü gerçekçilik, Türk Edebiyatı’nda 1980’li yıllarda bir akım olmaya başlamıştır. *Sevgili Arsız Ölüm* (Latife Tekin), “Mösyö Hristo”, *Orphee, Ay Falcısı, Aşk Artık Burada Oturmuyor* (Nazlı Eray), *Muska ve Öte Yer* (Sadık Yemni), *Beş Sevim Apartmanı* (Mine Söğüt), *Benim Adım Mayıs, Ayın En Çıplak Günü, Güneşi Yiyen Çingene* (Buket Uzuner), *Üç Aynalı Kırk Oda* (Murathan Mungan) ve *Cüce* (Leyla Erbil) Türk edebiyatında büyümlü gerçekçilik eserlerine örneklerdir. Masallar, destanlar, mitler ve efsanelerinde bulunan olağanüstü olaylar (Şen, 2018, s. 13) büyümlü gerçekliğin kökenini oluşturmaktadır. Ancak, tamamen akıl ve sebep-sonuç ilişkisine dayanan Batının pozitif biliminden etkilenen yazarlar Tanzimat Döneminde “akıl dışı, aklın sınırlarını zorlayan, boş ve anlamsız hayal dünyasından ibaret, insana hiçbir olumlu değer katmayan” (Aslan Ayar, 2018, s. 65) anlatıları reddetmişler ve eserlerinde “akla sadık kalmak, taklidi başarılı bir biçimde gerçekleştirmek, belirli bir zaman ve mekân anlayışına sahip olmak, olaylar arasında

nedensellik bağı kurmak, süssüz bir dille yazmak ve üslupta gerçekçi olmak esastır” (Aslan Ayar, 2018, s. 67). Bu sebeple, Tanzimat yazarlarının fantastikten uzaklaşmış olması sonucu büyüü gerçekliğin Türk Edebiyatına yansımaları diğer ülke edebiyatlarından daha geç olmuştur. Türk edebiyatındaki büyüü gerçekçilik akımının kadın hareketleri ile ivme kazandığını söylemek yanlış olmayacaktır.

1980li yıllardaki ikinci dalga feminizmin başlangıcı ile ön plana çıkan “kentsel kadın kesimi” (Arat, 1991, s. 12-13) toplumsal cinsiyet rollerinden sıyrılarak özgürleşmiştir: “1980-1990 arası, Türkiye’de kadınların toplumsal cinsiyete ilişkin varoluş problemlerinin tartışıldığı, kadın olmanın ve kadınlığın anlamlarının belirginleştirildiği, feminizmin bir toplumsal proje olarak tartışıldığı, farklılığın tarif edildiği bir dönem olmuştur” (Timisi ve Gevrek, 2002, s. 14-15). Türk kadının bireysel ve sosyal sorunlarını özgürce tartışabildikleri bu dönem kadın yazarlar için verimli bir dönem olmuştur. Bu dönemdeki kadın yazını, kadın-erkek ilişkileri, kadının toplumdaki değişen statüsü, kamusal alanda kadın ve kadının ataerkil bir toplumdaki konumu gibi gerçekçi konuları betimlerken motifleri, hayaller ve rüyalar gibi unsurlarla sunmuşlardır. Latin edebiyatı ile başlayan ve tüm dünya edebiyatlarında kısa sürede etkisi görülen büyüü gerçekçilik örneklerinde kadın yazarların eserleri amaçları sebebi ile erkek yazarların eserlerinden farklıdır. Ataerkil toplumlarda kadın yazarlar, bu akımı kadın sorunlarına farkındalık kazandırmak için bir araç olarak kullanmışlardır. Çoğul gerçekçilik, çoğul karakterler, simgeler, parodi ve ironi ile eril kodları eleştirmişler ve bir bakıma alternatif bir alan yaratarak eril otoriteye karşı çıkmışlardır (Bowers, 2004, s. 67).

Benzer şekilde, Zamora ve Faris (1995), büyüü gerçekçilik akımının kadın yazarlara daha uygun bir tür olduğunu savunurlar: “Büyüü gerçekçi metinler yıkıcıdır; eşikte bulunmaları, büyü ve gerçeğin hep birden alaşımı, siyasi ve kültürel yapıların tekilliğine karşı bir direnç oluşturur, bu biçim bir anlatım, özellikle kadın yazara uygundur” (s. 6). 20. yüzyıl edebiyatta sadece fantastik akımın öne çıktığı bir dönem değildir; aynı zamanda, kadın hareketlerinin tüm dünyada ivme kazandığı bir dönemdir. Bu sebeple, edebi alanda daha çok ve özgürce yer almaya başlayan kadın yazarların hem kimlikleri hem de yazıları değişmiştir.

Dünya savaşları sonrası post modern edebiyatçılar, büyüü gerçekçilik türü ile sosyal, siyasi, politik, tarihi ve toplumsal sorunları masalsı ve mistik unsurlarla okuyucularına aktarmışlardır. Büyüü gerçekçilik türündeki kurgunun amacı, okuyucunun eserin masalsı havasına kapılmadan ve anlatıdan uzaklaşarak alt metne ulaşması ve karakterlerle özdeşleşmeden objektif bir bakış açısı kazanmasıdır. Bu amaç doğrultusunda, Alman tiyatro yazarı Bertolt Brecht’in epik tiyatro geleneği için geliştirdiği “yabancılaştırma etkisi”, büyüü gerçekçilik kurgusu için de önem arz eder. Bu çalışmanın amacı, Türk edebiyatında 1980li yıllarda öne çıkan büyüü gerçekçilik türünün en önemli kadın yazarlarından olan Nazlı Eray’ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1989) romanını incelemektir. Çalışmada, Eray’ın, kadın-erkek ilişkilerindeki sorunları irdelediği büyüü gerçekçilik türündeki eserinde Bertolt Brecht’in “yabancılaştırma etkisi” yolu ile okuyucularında nasıl farkındalık kazandırdığını göstermektir. Çalışmanın analiz kısmında, Eray’ın hikâyesi, anlatı yapısı, zaman ve mekân ve karakterler olmak üzere üç ana başlık altında incelenmiştir.

Büyüü Gerçekçilik Örneği: *Aşk Artık Burada Oturmuyor*

Nazlı Eray, *Aşk Artık Burada Oturmuyor* (1989) başlıklı romanında kadın-erkek ilişkilerindeki sorunları konusuna değinmiştir. Büyüü bir hikâyenin içinde mistik olaylarla beslenmiş bir aşk hikâyesi ve ayrılık acısını konu alan kitapta gerçek duygular ve tecrübeler fantastik bir şekilde okura samimi bir dille aktarılmıştır. Farklı on yedi hikâyeden ve alt başlıklardan oluşan romanında Eray, kadın erkek ilişkilerine gülünç, abartılı ve acıklı bir şekilde yaklaşır. Üstelik sadece kadınların gözünden değil erkeklerin bakış açısı da anlatıda yer

almaktadır. Romanın baş kadın karakteri ve anlatıcısı Nazlı, üç buçuk yıldır beraber olduğu doktor Ali'nin tayininin Ankara'ya yakın bir ilçeye çıkması sonucu ondan ayrı kalır. Öykü, kendisine hiçbir açıklama yapmadan terk eden Ali'yi geri getirmek için Nazlı'nın başından geçenleri anlatır.

On yedi hikâyenin hepsi farklı başlıklar altında toplanmıştır. “Gülen Gözler Pastanesi” adlı öyküde, Nazlı, kendini Gülen Gözler Pastanesi'nde Ali ile hayal eder ve o sırada Ali parmak büyüklüğünde yatak odasında belirir. “Dün Gece ve Bu Sabah” başlıklı bölümde, Nazlı, Ali'yi bulmak için hocaya gider ve orada Marilyn Monroe ile karşılaşır. Eve dönen Nazlı, Ali ile Bodrum'a gider ve “Rüya Sokağı” kısmında anlatıcı kadın medyuma gider ve çıkışta Ali ile Rüya Sokağı'nda dolaşır. Burada tekrar Marilyn Monroe vardır. “Unutmayı Başlatma Düğmesi” bölümünde, Nazlı'nın arkadaşları Ali'yi unutması için ona düğmeye basmasını önerir. Bu kısımda, Nazlı yıllar önceki hâli ve eski sevgilisi ile karşılaşır. “Hotel Kalymnos” adlı öyküde de Ali ile yaşadıklarını hatırlar ve “Anıtmezarın Yanında” öyküsünde, çift Pamukkale'de bir sinemadadırlar. “Av Köşkü'nde Bir Yemek” kısmında Nazlı ve Ali, Sinop'tadır. “Arif Yukarı... Necip Aşağı... Seveda Gece Dolaşır”, “Adam Kaçtı”, “Pazartesi Gecesi Düşü” ve “Anıları Paylaşmak” öykülerinde kadın erkek ilişkileri ve Nazlı'nın aşk acısı detaylı aktarılır. “Hücre Mühendisi” adlı öyküde, hücre mühendisi Nizami Öney'in terk edilen kadınlara yardım etmek için Nazlı'nın da çalışmaya başladığı Mutluluk Kliniği'nde kayıp adamları nasıl kopyaladığı anlatılır. “Erkek İade Reyonu” başlıklı kısımda da kopyalanmış sevgililerinden memnun kalmayan kadınların erkekleri iade ettikleri fantastik reyon tasvir edilir. “Sen Kimsin?” adlı öyküde ise ölmüş devrimci oğlunun yeniden var edilmesini isteyen ama sonra da oğlunu almaktan vazgeçen annenin hikâyesi anlatılır. Romanın sonundaki “Kıl Arşivi” bölümünde Nazlı kıllardan var edilen sevgilisiyle kavga eder. O sırada, çerçevede fotoğrafları olan kişiler salonda belirip dans ederler ve anlatıcı okura kitabın bittiğini haber verir.

Brecht'in tiyatro anlayışındaki anlatı yapısı Eray'ın aynı anda gerçekleşen ve tematik olarak birbirini destekleyen birden fazla öykünün iç içe geçtiği *Aşk Artık Burada Oturmuyor* eserinde de gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, eser epizodik anlatıma sahiptir. Gerçekçi tiyatro geleneğini reddeden Brecht'in seyircisi belirsizlikler içerisinde merakla oyunun sonunu beklerken olayların büyüme kapılamaz çünkü “Brecht, epik tiyatronun kişisel tutkular, gerilim yaratan durumlar üzerinde değil, düşündürücü toplumsal süreçler üzerinde durduğunu, bunları seyircinin eleştirisine açtığını ve değişebilirliklerini gösterdiğini söyler” (Şener, 2006, s. 269). Geleneksel geçişli anlatılar ve olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi olmadığından epik tiyatroya özgü epizodik anlatım Eray'ın eserinin en önemli özelliklerinden biridir. Farklı başlıklı hikâyelerden oluşan romanın her bölümü diğer bölümlerden ayrı incelendiğinde, farklı bir bütünlüğe sahiptir. Bir başka deyişle, çıkarılan herhangi bir bölüm hikâyenin bütünlüğünü bozmaz çünkü eserde, Brecht'in epik tiyatro ile getirdiği yeniliklerden biri olan “montage” tekniği mevcuttur. Olay örgüsü giriş, gelişme ve sonuç üçgeninden sıyrılıp küçük öğeler ile seyirciye sunulur ve izleyicinin bu parçaların “montage”ını yaparak ana fikre ulaşması beklenir (Aktürel, 1984, s. 69)⁴. Epik tiyatronun en önemli kavramlarından biri olan yabancılaştırma tekniği ile okuyucu karakterlerle özdeşleşmeden bir öykünün içinde olduğunu unutmaz. Aynı şekilde, Eray'ın romanında da okuyucu Nazlı ile özdeşleşemez ve arınma yaşayamaz. Nazlı'nın üzüntüsü, bir bakıma, okuyucunun duygu boşalımı yaşamasına sebep olmaz çünkü

⁴ Brecht, B. (1984). *Carrar Ana'nın Tüfekleri* (T. Aktürel, Çev.). De Yayınevi. Teoman Aktürel kitapta çeviri dışında epik tiyatro ve Brecht ile ilgili önemli yorumlarda bulunmuştur. Aktürel olarak alıntılanan noktalar yazarın kendi yorumlarıdır.

beklenmedik anlarda Eray, büyülu ve olağandışı bir olay ile anlatıyı böler. Nazlı, ağlarken birden parmak büyüklüğünde Ali belirir: “Ufacıktın, başparmağım büyüklüğündeydin” (2023, s. 12). Hikâyenin farklı bölümlerinde de Ali parmak boyunda Nazlı’nın yanında belirir:

Şaşkınlık dolu bakışlarımın altında, köşedeki koltuğun altına girdin. Bir motor homurtusu duydum. Arabanla koltuğun öteki tarafından çıktın, halının kenarından dolaşp ayaklarımın dibine geldin. Kapıyı açmıştın.

“Hadi bin. Çabuk ol! Bak seni nereye götüreceğim,” dedin.

Yere çömelmiş, ufacık arabaya ve sana bakıyordum.

Uzanıp elimi tuttun (2023, s. 29).

Ancak, Ali’nin parmak boyutunda olması ne Nazlı’yı ne de okuyucuyu şaşırtır çünkü Eray herkese büyülu bir masal sunmaktadır. Bir başka deyişle, fantastik olayları normalmiş gibi aktaran anlatıcı ve karakterler sayesinde okuyucu olağandışı olayları sorgulamaz (Öktemgil, 2003, s. 23). Üstelik okur, mistik olayları olağan olarak algılar ve yadırgamaz çünkü büyülu gerçekçilikte:

(...) yazar, doğadan çok uzaklaşmadan doğaüstü bir atmosfer yaratmak istemektedir. Tuhaflık hissi uyandırmak için gerçeği ve nesneleri bozar ve mantıksal açıklamalardan çekinir. Yarattığı kahramanlarda psikolojik analizlere yer vermez. Genelde hep zıt kahramanlar bir aradadır ve bu kahramanlar doğaüstü bir şey gördüklerinde ya da doğaüstü bir durumla karşılaştıklarında, bu durum karşısında hiç şaşırmazlar ve onları yadırgamazlar. (...) Olanaksız olanı olanaklıya dönüştürerek, insanı şaşırtan ve tuhaflık hissi uyandıran olağandışlıklar bu edebiyatın içinde yer alan önemli bir unsurdur (Teker Garcia, 2010, s. 32-33).

Bu olağanüstü unsurları ustalıklı harmanlayan Eray, okuyucuya evrensel gerçek bir duygu olan aşk acısını aktarır: “Ah, ne olur, bir mucize olsa! Belki böyle üzüldüğümü, ağladığımı bilsen, dayanamazsın. Çünkü yıllardır çok sevdin beni...” (2023, s. 12). Mucize gerçekleşir ve Ali belirir, ancak, okuyucu hayal ve gerçek arasındaki epizodik ve yapbozu andıran bu anlatıda hem olayları heyecanla takip eden hem kadın erkek ilişkilerini sorgulayan hem de yazarın alt metindeki mesajına ulaşmaya çalışan bir izci gibidir. Eray’ın düş ve gerçek arasındaki öyküsündeki bir başka büyülu olay da vefat etmiş olan Amerikalı aktristi Marilyn Monroe’nin sık sık belirmesidir. Ankara Ufuktepe’deki falcıda beklerken aniden Marilyn Monroe’nin falcıya gelmesi bile olay örgüsünde anlam kazanırken anlatıya güldürü de katar: “Sokak kapısı tıklandı. Kız kapıyı açtı. Birisi eşikte ayakkabılarını çıkarıp içeri girdi. Bakakaldım, gözlerime inanamıyordum. Kapıdan içeri Marilyn Monroe girmişti” (2023, s. 25). Monroe’nin Kennedy ile ilişkisinin akıbetini öğrenmek için geldiği falcıda kimse onu yadırgamaz çünkü bu hayali ve mistik an tarihteki bir gerçekle desteklenir. Hikâyenin ilerleyen bölümlerinde, aynı sebeple, Marilyn Monroe ve John F. Kennedy’nin Ankara’da bulunan Gençlik Parkı nikâh dairesine girmesinin absürtlüğü şaşkınlık yerine mutluluk yaratır. Benzer şekilde, arkadaşı Gülben’i ziyarete giden Nazlı’yı sürpriz bir çift beklemektedir: “On yedi yıl önceki bendim o. Yanındaki genç adam da o zamanlar çektiğim yoğun bir üzüntüden ve peş peşe kavgalardan sonra ayrıldığım eski sevgilim” (2023, s. 47).

Bir başka olağandışı olay da anlatıcı ve parmak büyüklüğündeki sevgilisi, kendilerini New York’ta bulurlar ancak kısa bir süre sonra bir afişin içinden geçip Cebeci’ye giderler. Bu absürt olayı gölgede bırakan ve okuyucunun şaşırmasına fırsat vermeyen gerçek, anlatıcı kadının erkeğe olan aşkıdır: “Var gücümle bağıryorum: “İşte seninle New York’tayım!” İşte seninle Cebeci’deyim! Ama seninleyim!” (2023, s. 96). Başka bir mistik olay da anlatıcının İzmir’de Miş Miş Pastanesi’nde gerçekleşir. Pastane uçarak bir tepenin üstüne konar ve önünden bir evin eşyaları fırlayarak geçer. Kitaplar, resimler, perdeler ve mobilyalar havada uçarken kadın şaşkınlık içinde gördüğü bir Çingene’ye sorar:

“Kardeşim, nedir bu? Ne oluyor böyle? Havada odalar, pastaneler uçuyor. Yoksa ben mi yanlış görüyorum?” diye sordum.

Çingene başını salladı.

“Doğru görüyorsun abla” dedi. “Gerçekten havada pastaneler, odalar uçuşuyor! Şu iki ayrı tepenin üstünde iki âşık var, kavga edip ayrılmışlar. Yani ilişkiyi bitirmişler, senin anlayacağın. Şimdi anılarını paylaşıyorlar. Anladığım kadarıyla, kim neyi istemezse ötekine fırlatıp atıyor” (2023, s. 99).

Gerçek ile düşün sıklıkla iç içe geçtiği hikâyede Eray, mistik ve fantastik olaylarla örülü büyülü gerçekçilik akımını samimi bir dille okuyucusuna sunar. Olağandışı ve anlamsız olayların cereyan ettiği anlatıda, okuyucunun odaklandığı evrensel bir gerçek olan aşk acısı teması vardır.

Aristotelesçi tiyatro anlayışında var olan seyircinin oyundaki karakterlerle bütünleşmesi olgusuna karşı, Brecht izleyicinin oyunun büyüüne kapılmadan ve arınma (katarsis/catharsis) yaşamadan karar vermesini savunur (Aktürel, 1984, s. 54). Bu bağlamda, epik tiyatrodan yabancılaştırma teknikleri sayesinde izleyicinin sürekli seyirci olduğunu hatırlatarak karakterlerle özdeşleşmesi engellenir ve onlara eleştirel gözle bakması sağlanır. Olaylara yabancılaşan *Aşk Artık Burada Oturmuyor* eserinin okuyucuları da, anlatıcı kadın ve yazar Eray ile birlikte bu büyülü gerçek hikâyeden birlikte çıkarlar. Böylece, Brecht’in epik tiyatro kuramında olduğu gibi, Eray da hikâyenin sonunu açık bırakarak okuyucunun alternatif sonuçlar üretmesini sağlar: “Kitap bitti” dedi. Kimdi acaba bu? Yabancı değildi bu ses bana... Uyurgezer gibiydim. Başımı salladım. Noktayı koydum. Kalemı bıraktım” (2023, s. 143). Dolayısıyla büyülü gerçekçilik örneği olan bu eserde, anlatıcı okuyucuya direk mesajlar vermez veya yazarın sözcüsü olarak anlatıda varlığı hissedilmez.

Ayrıca yazar, kadın erkek ilişkilerini sadece kadın gözünden değil, aynı zamanda erkek bakış açısı ile de aktardığından okuyucularına objektif bir perspektif kazandırır. “Erkek İade Reyonu” başlıklı bölümde, bekleme salonunda bekleyen iade edilmiş erkekler arasındaki konuşma Nazlı için erkek dünyasına bir pencere açar:

Sucu Ayetullah Efendi acı acı güldü, “Evlat, burada hepimiz geri verilenleriz. Ama ne zararı var. Kadın denen varlık ne canavarmış meğer. Ben kurtulduğuma memnunum,” dedi.

Avni Gürbüz, “Kadın mı, bir daha tövbe!” dedi. “İlkin sevgisiyle boğdu beni. Sonra bitmek tükenmek bilmeyen istekler... Feministmiş, yok bilmem ne. Ben her gece bulaşık yıkıyorum. Önümde önlük. Yatak yaşamında da uyuşmadık. Burnumdan geldi. Bir de utanmadan getirip beni geri verdi,” dedi (2023, s. 128-129).

Bu çoklu bakış açısı ve objektif anlatım sayesinde, okuyucu, Brecht’in epik tiyatrosundaki savı gibi olaylardan uzaklaşır ve daha eleştirel bir bakış açısı kazanır.

Bertolt Brecht’in epik tiyatrosunun en önemli ögesi olan “yabancılaştırma” etkisi için önerdiği tekniklerden bir diğeri de anlatıyı bölen şarkılar, şiirler ve sahnede açılan ve izleyiciyi olayın büyüünden çıkarıp gerçeğe yönlendiren bilgi verici pankartlar ve yazılardır. Nazlı Eray da *Aşk Artık Burada Oturmuyor* kitabında bu teknikleri kullanır. Eray, hüsrarla biten bir aşkı anlattığı büyülü hikâyesinin birçok kısmında yabancılaştırma teknikleri ile okuyucuya, mistik olayların olduğu bu masalın gerçek olmadığını ve metne odaklanmaları gerektiği mesajını verir. Hikâyenin bir bölümünde, Yunan tiyatrosunu anımsatan bir koronun şarkısı ile okuyucunun olaylardan uzaklaşarak objektif bir bakış açısı ile yorum yapmaları sağlanır. Buhranlar arasında kafasını dağıtmak için sinemaya giden Nazlı, daha önce Ufuktepe’de ziyaret ettiği hocayı görür:

“El sözüne bakmış. Uzaklaşmış. Ana adı? Baba adı? Senin adın? Onun adı?”

Bir şeyler yazıyor hoca...

Sahne değişiyor.

Arkadaşlarımı görüyorum.

Ayten ve Gülben...

Sahne değişiyor.

Evine gittiğim medyum hanımı görüyorum...

Perde kapanıyor.

Köşeden bir kadınlar korusu giriyor sahneye.

“Bitti bu aşk. Bitti bu aşk!

O her şeyi bitirdi!” diye bir şarkıya başlıyorlar...

Nedeninden sana ne.

Sana ne...”

Selam verip sahnenin yanından içeriye giriyorlar (2023, s. 63-64).

Benzer şekilde düz yazının tam ortasında yer alan kart imgesi de okuyucuyu Eray’ın büyüülü öyküsünden uzaklaştırır:

NİZAMİ ÖNEY
Hücre Mühendisi
Neomikrobiyoloji Uzmanı

Kurgunun en önemli kısmında karşımıza çıkan Nizami Öney “Sibirya’da gizli çalışmalar, araştırmalar yapan; deneylerde bulunan; bir mamut fosilini yaşayan birkaç karaciğer hücresinden yeni baştan yaratmayı başaran hücre mühendislerinden[dir]” (2023, s. 107). Terk edilen kadınların eski sevgililerinin veya kocalarının saç telleri ile onları yeniden yaratan ve kadınlara “en geç iki saat içinde teslim eden” (2023, s. 117) Nizami’nin bu büyüülü işini gerçekçi duygu ve amaçlar için yapıyor olması Eray’ın hikâyesine gerçeklik katmaktadır. Nazlı, Nizami Öney’in “Mutluluk Kliniği” adını verdiği büroda işe başlar ancak kitabın “Erkek İade Reyonu” başlıklı bölümünde olağandışı olaylar devam eder. Kliniğe eşini iade etmeye gelen bir kadın adamı bekleme odasına bırakıp gider. Kadının “iade” ettiği Necati Bey de geri getirilen diğer eşler gibi yeni bir aday bekler. Üstelik Nazlı, klinikte çalışmaya başladıktan sonra arşiv odasında bir “kıl arşivi” bile yapmış ve Nizami Öney’in Ali’yi saç telinden geri getirmiştir: “Aslında niyetim onu [Ali’yi] değiştirmek. Emin olun. Usandım. Zaten aslı gibi değil” (2023, s. 141). Bu kısımda, modern aşkların ne kadar hızlı tüketildiğini ve âşıkların ne kadar hızlı yeni sevgili edindiklerine vurgu yapıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Aşk Artık Burada Oturmuyor romanında, mandalınayı çekirdekleri ile yiyen komşu Ferhunde’nin burnundan mandalina ağacı çıkması, Ali’nin parmak boyutu ile Nazlı’nın yanında gezmesi; Nazlı’nın da ara sıra küçülmesi, sık sık Marilyn Monroe’nin Nazlı ile konuşması, Nazlı’nın gençlik hâline öğüt vermesi ve hücre mühendisi Nizami Öney’in saç telinden terk edilen kadınlara sevgililerini geri getirmesi olaylarının hepsi gerçek bir olayı hayale dönüştüren ve epizodik anlatı yaratan unsurlardır. Hikâyeler arasındaki sıçramalı anlatı ile okuyucu büyülenmeden yazarın aktarmak istediği mesajları fark eder ve objektif çıkarımlar yapabilir. Anlatının akışında duraklayan ve düşünen okuyucu farklı perspektiflere de sahip olur. Ayrıca, eserin içinde karakter sayısının çok olması da okuyucunun belirgin bir karaktere odaklanmadan analitik düşünmesini sağlar ve arınma engellenmiş olur (Parkan, 1983, s. 33).

Analizin ikinci kısmının oluşturan zaman ve mekân incelemesi sonucunda, kadın erkek ilişkilerinin sorgulandığı hikâyede zaman ve mekânın büyüülü bir sarmal yapıda olduğu gözlemlenmiştir. Nazlı mekândan mekâna geçerken Ali ile yaşadığı anıları geriye dönüş (flashback) tekniği ile canlandırılır ve zaman sıçramalar şeklinde verilir:

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 gerçek dışı bir atmosfere girilmesine zemin hazırlar. Kişiler olmadık mekân ve zamanlardan gelerek olmayacak yerlerde buluşurlar (Balık, 2015, s. 29).

Hikâyenin büyük bir kısmında fiziksel mekân vardır. Pastane, otel, park ve işyeri gibi yerler fantastik kurgunun merkezindedir ve şehirler (İzmir, Bodrum, Ankara vb.) detaylarla verilmiştir:

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

Nazlı ve Ali, örneğin, Nazlı'nın yatak odasındaiken kendilerini birden İzmir, Bodrum, Ankara, Kos Adası, Yunanistan, Sinop, New York ve Manhattan gibi farklı mekânlarda bulurlar: "Zaman bir akşamüstü... Santorini Adası'nda Café Canava'da köşedeki bir masada karşılıklı oturuyoruz seninle" (2023, s. 22). Çok kısa bir süre zarfında mekân aniden Ankara'ya döner. Nazlı, Leyla Hanım ile bir falcıya gitmek için taksiye biner ve Ufuktepe'ye giderler. Kadın anlatıcının kendi yatak odasında beliren parmak büyüklüğündeki sevgilisinin her ziyaretinde de mekân ve zaman hızla değişir. Odadan Söke'ye, İzmir'e, Yunanistan'a ve daha birçok farklı ülkeye beraber giden çift hem eski anılarını yeniden yaşar hem de ayrılık sebeplerini tartışır. Bu ikili düzlemde hem geçmiş hem de şimdiki zaman iç içe geçer ancak bu düalizm düzensizlik yaratmak yerine anlatıya bir ahenk katar ve okuyucuya estetik açıdan zengin bir hikâye sunar.

Ayrıca anlatının içinde kaybolmak ve karakterlerle özdeşleşmek yerine okuyucu her daim dikkatle olayları takip etmek, yorumlamak ve alt metindeki mesajlara ulaşmaya çalışmak zorundadır. Okuyucunun sorguladığı konulardan biri de birbirine zıt mekânların neden var olduğu değildir. Aksine bu geçişlerde karakterlerin düşünceleri, duyguları ve diyaloglarıdır. Bu sebeple, olağandışı gerçekleşen zaman ve mekân kaymaları ve sapmalarının amacı, okuyucunun hikâyenin gizemine kapılmadan olayları takip etmesidir. Ankara'daki falcıdan çıkıp Rüya Sokağı'na doğru yürüyen çift tekrar Marilyn Monroe'ye rastlar ve bu sefer durum daha da olağandışıdır:

Bir an, sokağa düşen güneş ışıklarında bir kırılma, bir oynaşma oldu. Altın sarısı ipeksi buklelerle dolu bir baş, ağaçların dallarını arasından Rüya Sokağı'na eğildi. Yarı aralık parlak kıpkırmızı dudaklardan gelen şekerli bir soluk bizlere ulaştı... İki ağacın dev gövdesinin ardından dev bir göğüs, usul uslu Rüya Sokağı'na sızdı. Belki de dünyanın en güzel bacağı, gökyüzünden aşağı doğru, Rüya Sokağı'na bir adım attı... Marilyn Monroe idi bu! Görmüştü bizi. "Hello!" dedi (2023, s. 39).

Bu gerçeküstü olayı gerçeğe yaklaştıran ve okuyucunun şaşkınlığını bir nebze azaltan tek şey Monroe'nin İngilizce "merhaba" demesidir. Mistik olaylar, Nazlı'nın arkadaşı Gülben'in evini ziyaret etmesi ile devam eder. Çalınan kapı açıldığında anlatıcı "[o]n yedi yıl önceki" (2023, s. 47) ile karşılaşır. Bu sahnede geçmiş ve şimdiki zaman iç içe geçer ancak verilen detaylı gerçekçi olaylar sebebiyle okuyucu bu sarmal yapıdan rahatsız olmadan olayların akışını takip edebilir. Üstelik okuyucu, hikâyeden uzaklaşarak anlatıcı kadının geçmişte yaşadığı aşk acısı ile bugünkü ayrılık acısı arasındaki bağı fark edip Eray'ın aşk ve ilişkiler yönündeki mesajına ulaşabilir. Modern dünyada ilişkiler çatlaklıklarla doludur ve iletişimsizlik ilişkilerin bitmesindeki en önemli etkidir. Kadın karakter eski hâline ve eski sevgilisine artık daha objektif bakabilmektedir: "Öyle uzaktılar ki benden; yaşanmış olaylara, o geçmiş günlere öyle yabancılaşmıştım ki gelenlerin ellerini soğukça sıktım. Besbelli yeni

kavga etmişler...” (2023, s. 47). Bilim kurgu filmlerinde sıklıkla rastladığımız ve gelecekte gelen karakterin insanları uyardığı sahnelerde olduğu gibi Eray’ın kadın anlatıcısı da eski hâlini olası sorunlara karşı uyarır:

“Sen bu adamı seviyor musun?”

“Seviyorum, çok seviyorum.” (Safi ne denli saf...)

“O da seni seviyor mu?”

“Evet. O da beni seviyor...”

“Sevecek başka birini bulamadın mı? Kendine uygun birini seçsene... Seni mutlu edecek birini...” (2023, s. 49-50).

Çıkan kavgadan kaçan Nazlı ve parmak boyutundaki Ali, kendilerini birden Bodrum’da bulurlar: “Karşımda birden denizi görünce şaşırdım... Anladım hemen; Bodrum’da mendireğin oradaydık... Birazdan gümrükten geçip Meander feribotuna binecek, karşıdaki Yunan adasına gidecektik” (2023, s. 52). Değişen zaman, hikâyeye sinematografik bir yapı kazandırırken okuyucuyu büyülü bir dünyada gezintiye çıkarır, ancak bu masalın arasına serpiştirilmiş gerçek duygular ve kadın ve erkeklerin dünya görüşleri sayesinde okuyucu her daim olaydan uzaklaştırılarak objektif ve eleştirel bir bakış açısı kazanır. Bu bakış açısını okura kazandıran bir başka unsur da karakterlerdir.

Analizin son başlığı olan eserdeki karakterler Eray’ın hikâyesindeki zaman ve mekândaki çeşitlilik gibi zengin bir kadrodan oluşur. Farklı sınıflardan, kültürlerden veya ülkelerden karakterler metnin merkezinde yer almasalar da kurguya renk ve mistik bir hava katarlar. Medyum, hoca, hücre mühendisi, Marilyn Monroe, John F. Kennedy, komşu Ferhunde ve birçok yan karakter, Brecht’in karakterleri gibi, seyircide merak uyandıran figürlerdir. Eray, okuyucunun dönüşen ve değişen yeni Nazlı ile özdeşleşmesine ve empati kurmasına anlatıya olağandışı olaylar katarak engel olur. Geleneksel Aristotelesçi tiyatro anlayışının aksine, Brecht’in tiyatrosunda karakterler kaderine boyun eğmez. İçinde bulunduğu durumun zorlayıcı olmasına rağmen, karakter hem kendini hem de kaderini değiştirir (Aydoğdu 2011, s. 15). Hikâyenin sonlarına doğru, Nazlı eve döner ve yeni Ali’ye farklı davranmaya başlar:

Akşam klinikten yorgun argın döndüm eve; anahtarımınla kapıyı açtım, paltomu çıkarıp koltuğun üstüne attım. Salon biraz dağınıktı, canım sıkıldı...

“Ali!” diye seslendim. “Ali, neredesin?”

Arka odanın kapısı açıldı: Ali çıktı dışarıya... (Bu, Uzman Nizami Öney’in saç tellerinden oluşturduğu ikinci Ali. Birincisini İzmir’de bırakmıştım.) ...

“Dinle beni!” diye bağırdım. “Dinle! Burada seninle oturduğuma şükret be adam! Şu elimin altındaki kıl arşivinde kimlerin kılı var, haberin var mı senin?” (2023, s. 140-141).

Hikâyenin başındaki âşık ve perişan Nazlı değişir, Nizami’nin yarattığı ikinci Ali’yi ezer ve tehdit eder çünkü kendini ve kaderini de değiştirmiştir: “Erkekleri yeniden yaratma oyunu, öykülerin başkışısı olan kadın, acılarını yok edip yeni bir başlangıç yapmaya kendini hazır hissedinceye kadar sürüyor (Batum Menteşe, 1996, s. 46-47).

Sonuç

Modern ve post modern edebiyat dünyasında ön plana çıkan önemli türlerinden biri olan “büyülü gerçekçilik” örneklerinde gerçek dünyadaki olaylar ve sorunlar olağandışı şekilde okuyucuya aktarılır. Büyülü bir hikâyenin içindeki yazar tarafından irdelen gerçek sorunu fark etmek okuyucunun görevidir. Bu bağlamda, Bertolt Brecht’in epik tiyatrosundaki “yabancılaştırma etkisi” yolu ile izleyici/okuyucu metindeki olaylar ve karakterler ile

kişiselleştirme yaşamadan olaylardan uzaklaşır ve pasif alıcı olmaktan çıkıp objektif olarak yorumlayan, gözlemleyen, düşünen ve çözüm üreten karar merciiine dönüşür.

Batı edebiyatında 20. yüzyıl başlarında tercih edilen büyümlü gerçekçilik Türk edebiyatında yüzyılın sonlarına doğru ivme kazanmıştır. Bu türün en önemli örneklerinden biri de Nazlı Eray'ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı romanıdır. Büyümlü bir hikâyesinin içinde mistik olaylarla beslenmiş bir aşk hikâyesi ve ayrılık acısını konu alan kitapta gerçek duygular ve tecrübeler fantastik bir şekilde okura aktarılmıştır. Eray'ın eserinde Brecht'in tiyatro anlayışındaki yabancılaştırma etkisini üç özellikle yansıttığı gözlemlenmiştir. İlk olarak romanda aynı anda gerçekleşen ve tematik olarak birbirini destekleyen birden fazla öykünün iç içe geçtiği epizodik bir anlatım vardır. Birbirinden bağımsız ama iç içe geçmiş on yedi öyküden oluşan eserde epik tiyatrodaki "montage" tekniği ön plandadır. Okuyucu ile konuşan ve soru soran anlatıcı okurun özdeşleşmesine engel olur ve arınma (katarsis/catharsis) gerçekleşmez çünkü aşk acısı çeken Nazlı ve parmak büyüklüğünde her an anlatıda beliren Ali'nin acı aşkı, olağanüstü ve mistik olaylar içerisinde anlatılır. İkinci olarak öyküde zaman ve mekân büyümlü bir sarmal yapıdadır. Nazlı mekândan mekâna geçerken Ali ile yaşadığı anıları geriye dönüş (flashback) tekniği ile canlandırılır ve zaman sıçramalar şeklinde verilir. Olağandışı gerçekleşen zaman ve mekân kaymaları ve sapmalarının amacı hem okuyucuyu anlatıdan uzaklaştırmak hem de büyümlü bir gerçeklik yaratmaktır. Ayrıca, Eray'ın romanında karakter çeşitliliği dikkat çeker. Eserde medyum, hoca, hücre mühendisi, Marilyn Monroe, John F. Kennedy, komşu Ferhunde ve birçok yan karakter vardır. Gerçekçi tiyatronun aksine Eray'ın büyümlü gerçekçi hikâyesinde ana karakter kaderine boyun eğmek yerine onu değiştirir ve dönüşür. Üstelik karakterlerin devamlı devinim içinde olması sonucu okuyucunun karakterlerle özdeşleşmesi de engellenir ve bu bağlamda, objektif bir bakış açısı ile Eray'ın mesajlarına ulaşmaları sağlanır. Nazlı eserin sonunda aşkıdan perişan olan kadın olmaktan çıkar ve özgür bir bireye dönüşür. Son olarak da büyümlü gerçekçilik türüne eşsiz bir örnek olan Nazlı Eray'ın *Aşk Artık Burada Oturmuyor* adlı romanında kadın erkek ilişkileri, aşk ve kadının ataerkil toplumdaki yeri irdelenmiş ve bu gerçek sorunlar mistik bir şekilde Türk okuyucusu ile buluşmuştur. Bu bağlamda, yazarın bu büyümlü öyküsünü Brecht'in yabancılaştırma etkisi ile güçlendirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Kaynakça

- Arargüç, M. F. (2016). *Büyümlü gerçekçilik ve Louis de Bernières'nin Latin Amerika Üçlemesi*. Çizgi Kitabevi.
- Arat, Y. (1991). 1980'ler Türkiye'sinde kadın hareketi: Liberal Kemalizm'in radikal uzantısı, *Toplum ve Bilim*, 53, 7-19.
- Arıkan, Y. (2006). *A'dan Z'ye tiyatro kılavuzu*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Aslan Ayar, P. (2018). *Türkçe edebiyatta varla yok arası bir tür fantastik roman (1876-1960)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aydoğdu, Ü. (2011). *Brecht'in Arturo Uí'si: Bertolt Brecht'in epik tiyatro araçlarının günümüzde kullanımına yönelik bir sahneleme denemesi*. (Sanatta yeterlik tezi). Anadolu Kurumsal Arşiv veri tabanından erişildi. (https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/2264/discover?filtertype_0=publicationcategory&filtertype_1=iso&filter_relational_operator_1>equals&filter_relational_operator_0>equals&filter_1=eng&filter_0=Tez&filtertype=dateIssued&filter_relational_operator>equals&filter=2011)
- Balık, M. (2015). *Nazlı Eray'ın öykülerinde düş ve gerçek*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Bars, M. E. (2012). Ferhat ve Şirin hikâyesinde büyümlü gerçekçilik, *Turkish Studies*, 7(4), 995-1008.
- Batum Menteşe, O. (1996). *Bir düşün yolculuğu*. Ankara: Bilkamat Yayınları.

- Belge, M. (2009). *Edebiyat üstüne yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Brecht'i anlamak*. (Barışcan, H. ve Işısağ, G. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) realism*. London: Routledge.
- Brecht, B. (1974). *Brecht on theatre*. (Willett, J. Çev.). New York: Eyre Methuen.
- Brecht, B. (1984). *Carrar Ana'nın Tüfekleri*. (Aktürel, T. Çev.). İstanbul: De Yayınevi.
- Brecht, B. (1994). *Oyun sanatı ve dekor*. (Kâmuran Şipal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Brecht, B. (2011). *Epik tiyatro*. (Kâmuran Şipal, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Chanady, A. B. (1985). *Magical realism and the fantastic: Resolved versus unresolved antimony*. New York: Garland.
- Cuddon, J. A. (1979) *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books.
- Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro ansiklopedisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Çoban, S. B. (2011). *Dede Korkut Kitabı ve büyü gerçekçilik*, *Milli Folklor*, 91, 195-203.
- Eray, N. (2023). *Aşk Artık Burada Oturmuyor*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Erdem, S. (2011). Büyü gerçekçilik ve halk anlatıları, *Milli Folklor*, 91, 175-188.
- Ewen F. (1992). *Bertolt Brecht: His life, his art and his times*. New York: Citadel Press.
- Guenther, I. (1995). Magic realism, new objectivity, and the arts during the Weimar Republic. Zamora, L. Zamora ve Faris, W. B. (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (s. 33-73). Durham: Duke University Press.
- Hegerfeldt, A. C. (2005). *Lies that tell the truth: Magic realism seen through contemporary fiction from Britain*. Amsterdam: Brill Rodopi B.V.
- İpşiroğlu, Z. (1988). *Tiyatroda devrim*. Ankara: Çağdaş Yayınları.
- Nutku, Ö. (1976). *Türkiye'de Brecht*. İstanbul: Tiyatro/76 Yayınları.
- Öktemgil T. C. (2003). *Latife Tekin'in yapıtlarında büyü gerçekçilik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özüm, A. (2009). *Angela Carter ve büyü gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Pekman, Y. (2005). Haldun Taner tiyatrosunda yabancılaştırma, *İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 7, 16-39.
- Reeds, K. (2006). Magical realism: A problem of definition, *Neophilologus*, 90, 175-96.
- Şen, C. (2018). *Dede Korkut anlatılarında büyü gerçekçilik*. (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi. (https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=x-CJ4ipbbNddiG0AVNVRqg&no=42_mJrHKuWxbYroTefhy5g)
- Şener, S. (2006). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Teker Garcia, A. (2010). *Latin Amerika edebiyatında büyü gerçekçilik*. İstanbul: Ürün Yayınları.
- Timisi, N., Gevrek, M. A. (2002). *1980'ler Türkiye'sinde feminist hareket: Ankara çevresi. 90'larda Türkiye'de Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toyman, Y. Ö. (2006). *Nazlı Eray'ın roman dünyasında düşsü ve büyü gerçekçiliğinkurgusu ile fantastik unsurlar*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Yalçın, A., Aytaş, G. (2005). *Tiyatro ve canlandırma*. Ankara: Akçağ Yay.
- Zamora, L. P., Faris, W. B. (1995). Introduction: Daiquiri birds and Flaubertian parrot(ie)s. Zamora, L. ve Faris, W. B. (Eds.), *Magical realism: Theory, history, community* (s. 163-191). Durham: Duke University Press.