

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

**NAZLI ERAY'IN BEŞ ROMANINDA
ZAMAN**

Yüksek Lisans Tezi

İsmail Önder KARAKUŞ

Danışman
Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ

SAMSUN
2020

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım yüksek lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, yazımda enstitü yazım kılavuzuna uygun davranıldığını taahhüt ederim.

14/07 / 2020

İ. Önder KARAKUŞ

TEZ KABUL VE ONAYI

İsmail Önder Karakuş tarafından hazırlanan *NAZLI ERAY'IN BEŞ ROMANINDA ZAMAN* başlıklı bu çalışma, 14/07/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliğiyle/oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

İmza

Başkan: Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA

Üye: Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Abdulhakim TUĞLUK

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

___/___/___

Enstitü Müdürü

ÖZET

NAZLI ERAY'IN BEŞ ROMANINDA ZAMAN

İsmail Önder KARAKUŞ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans, Haziran / 2020

Danışman, Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ

Zaman konusu ilkçağlardan günümüze kadar felsefe, fizik, psikoloji, sosyoloji ve edebiyat başta olmak üzere pek çok disiplini meşgul etmiştir. Buna rağmen zamanın ne olduğu ya da ne olmadığı sorusuna kesin bir yanıt verilememiş, zamanla ilgili cevaplar sürekli farklılık göstermiştir. Bilimsel gelişmelere paralel olarak değişen zaman anlayışı, felsefeyi, dolayısıyla edebî akımları da etkilemiştir. Düz bir çizgide ilerleyen klasik görüş yerini modern ve postmodern anlatılarda bilinçaltına ve çoklu perspektiflere odaklı zaman anlayışlarına bırakmıştır. Eserlerini farklı zaman bakış açılarıyla kaleme alan yazarlardan biri de Nazlı Eray'dır.

Bu çalışmada, Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var*, *Ay Falcısı*, *Ay Işığı Sofrası*, *Sis Kelebekleri* ve *Ölüm Limuzini* romanlarında gerçeklik ve düş zıtlığını besleyen en önemli argümanlardan biri olan zaman unsurunun genel eğilimi, bu eğilimin felsefî kaynağı ve metinlere yansımaları üzerinde durulmuştur. Gerçeklik ve düş zıtlığı atmosferiyle okura sunulan eserlerde yazarın, zamanın derinliğini ve farklı perspektiflerini felsefî görüşlerle beslediği ve bu görüşleri postmodernist edebiyat anlayışının teknikleriyle metinlere ne şekilde aktardığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu incelemenin sonucunda Nazlı Eray'ın Nietzsche, Husserl, Heidegger Bachelard ve Ricoeur'un zaman yorumlarına benzer biçimde zamanı düz bir çizgide ilerlemeyen bilince odaklı, göreceli, belirsiz bir değişken olarak ele aldığı görülür. Ayrıca yazarın bilince odakladığı çoklu zaman anlayışını döngüsel, durağan, iç içe geçmiş ve içsel olmak üzere dört formda kullandığı tespit edilmiştir. Eray'ın zamanın felsefî yorumlarını bahsi geçen romanlara postmodernist edebiyatın çoklu zaman algısına dayanarak yazma, vak'a, okuma zamanı ve çok sayıda zaman perspektifini yan yana getirerek metinlere aktardığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Nazlı Eray, zaman, felsefe, postmodernist edebiyat.

ABSTRACT

EXPOLORİNG THE CONCEPT OF TIME IN THE FİVE NOVELS OF NAZLI ERAY

İsmail Önder KARAKUŞ

Ondokuzmayıs University, Institute of Graduate Education

Department of Turkish Language and Literature, Postgraduate, June / 2020

Advisor: Associate Professor İlknur TATAR KIRILMIŞ

The matter of time has been occupied by a lot of disciplines such as philosophy, psychology, sociology, literature and physics from the early ages to the modern ages. In spite of this, there hasn't been answered to what the time is or not exactly and the answers about time have been differed all the time. Philosophical interpretations about time, changed in parallel with technological development, has affected literary movements and standard perspective as straight as a line has given its place to the subconsciousness and time concept focussed on multiple perspective in modern and postmodern narratives. One of the authors who writes her stories with different time perspectives is Nazlı Eray.

In this study, it is pointed on overall tendency of time fact that is one of the most important arguments supported the conflict of reality and fantasy , by the novels of Arzu Sapağında İncek Var, Ay Falcısı, Ay Işığ Sofrası, Sis Kelebekleri ve Ölüm Limuzini by Nazlı Eray. It has been tried to be found out that inside the works presented to the reader in the atmosphere of the conflict of reality and fantasy, the author has supported the depth of time and its different perspectives with the philosophical sights and transferred these sights to the texts with the methods of postmodern literature. At the end of this study, with reference to the explanations about time by the philosophers such as Nietzsche, Husserl, Heidegger, Bachelord and Ricoeur, it is seen that Nazlı Eray has treated the time as a factor that is focussed on conscious, relative and indefinite ; not as straight as a line. It is found out that the author has used the sight of multiple time, focussed on conscious in four forms; as cyclical, stable, inner and intertwined. It is observed that Nazlı Eray has written and read the analysis, based on the sight of multiple time of postmodern literature and transferred to the texts, by bringing a lot of time perspectives together, the philosophical interpretations of time.

Key words: Nazlı Eray, time, philosophy, postmodernist literature

ÖN SÖZ

Zaman kavramı, antik çağlardan günümüze değin pek çok zihni meşgul etmiş, gerçekliğin sorgulanmasında filozofların, bilim adamlarının, edebiyatçıların ve araştırmacıların inceleme konusu olmuştur. Antik dönemde Platon ve öğrencisi Aristoteles zamanı “sayılara göre ilerleyen” bir düzenek olarak ele alırken, aynı dönemde Parminedes ve öğrencisi Zenon bu sava karşı çıkarak zamanı ideal bir formda değerlendirme yoluna gider. Orta Çağa gelindiğinde özellikle Augustinus’un Tanrı’nın varlığını ispatlamaya yönelik teolojik sorgulamaları felsefe alanında zaman kavramına yeni bir boyut kazandırır. Yeniçağ felsefesinin kurucusu Descartes zaman felsefesi ile ilgili tartışmaları metafizik sorgulamalara tabi tutmuştur. Zamanın metafizik sorgulamaları Kant ve Leibniz ile idealist bir noktaya tekrar döner. Hegel, Husserl, Heidegger, Whitehead, Sartre gibi filozoflar ise zaman kavramını süreç olarak değerlendirme yoluna gitmişlerdir.

Geçmişten günümüze değin zamanın sorgulanmasında bilimsel gelişmeler zaman felsefesinde yapılan yorumları etkiler. 18. yüzyılda Newton’un zamanın sabit olduğu hususundaki bilimsel çalışmaları ve kütle yasasına dair yaklaşımlar felsefe alanında da zamanın sabit bir değişmez olarak değerlendirilmesine referans olmuştur. 20. yüzyılda Einstein’ın zamanın değişkenliğini/öznelliğini ortaya koyduğu görelilik yasasıyla beraber Parminedes, Zenon, Kant ve Leibniz gibi filozofların ideal formda olduğunu öne sürdükleri zaman anlayışı bilimsel olarak da temellenmiştir.

20. yüzyılın başında gerçekleşen bilimsel gelişmelerle beraber zamanın değişmez kabulüne olan bilimsel kuralın geçerliğini yitirmesi, I. Dünya Savaşı ve ardından II. Dünya Savaşı’na sürükleyen ekonomik sebeplerin, demokrasi, insan hakları ve eşitlik gibi ideal kabul edilen kavramları yerle bir etmesi rasyonalist düşünceye olan inancı zedeler. Gerçekliğin kabul edilenden farklı olabileceği düşüncesi, huzursuz ve sorgulayıcı bir bakış açısına zemin hazırlar.

Bilimsel, felsefi ve sosyal değişimler sanatı ve sanatçıyı da etkiler. Bu etkileşim edebiyat alanında da kendini gösterir. 20. yüzyılın başlarında gelindiğinde fizik, felsefe, sosyoloji ve psikoloji alanında özellikle bilinçaltına yönelik çalışmalar roman türünü ve romanda kronolojik olarak akıp giden zaman anlayışını da etkilemiştir. Romancının realist bakış açısıyla dış dünya ve nesnellığe odaklanarak oluşturduğu zamana bakışı yerini iç dünyaya ve öznelliğe dayalı yeni bir anlayışa

bırakır. İç dünyaya odaklanan modernist olarak adlandırılan bu yaklaşım 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde teknolojik gelişmelere ve hızlı değişen sosyal durumları anlamlandırmada yetersizleşir. 20. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde ise artık var olan gerçekliğin bir imaj ve bir algı oyunundan ibaret olduğunu öne süren postmodernist anlayış romanlarda kendini iyice gösterir. Batı edebiyatındaki tüm bu değişimler Türk romanını da etkilemiştir.

Geleneksel anlatı mirası İslamiyet öncesi ozan baksı geleneğine; İslamiyet sonrası Dede Korkut, cenknâmeler, Battalnâmeler, halk hikâyeleri, masallar, destanlar ve mesnevilere dayanan Türk edebiyatı Tanzimat döneminde çeviri eserler aracılığıyla roman türüyle tanışmıştır. İlk dönem romanları toplumu bilinçlendirme ve ahlaki amaçlar çerçevesinde ilerlerken Batı romanı için yer yer taklitçiliğe varan bir takipçilik söz konusudur. Yeni pusulanın tesiri Türk edebiyatının ilerleyen zamanlarında da devam etmiş, 20. yüzyılın başlarında kronolojik olarak ilerleyen zaman anlayışı Batı romanında olduğu gibi yüzyılın ortalarına doğru belleğe odaklanan, anlatma ve yazma zamanını birleştirerek, “dar zamanlar”ı bilinç ile genişletir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ile Adalet Ağaoğlu’nun romanları bu değişim açısından dikkat çeker. 1980’li yıllardan sonra romanda zamansal oyunlar daha da belirginleşir. Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar, Latife Tekin, Hasan Ali Toptaş ve Nazlı Eray zamansal oyunsulukla dikkat çeken yazarlardan bazılarıdır.

Nazlı Eray’ın Beş Romanında Zaman adlı çalışmamda geçmişten günümüze romanın en önemli tahkiye unsurlarından biri olan zaman kavramının değişimini romanda bir oyun unsuru haline gelişini Nietzsche, Bachelard, Husserl, Heidegger ve Ricoeur’un felsefi yorumlarıyla incelemeye çalıştım. Zaman felsefesi ile ilgilenen pek çok filozof olmasına rağmen Nazlı Eray’ın seçtiğim eserlerinde yer alan zaman eğilimi bu filozofların yorumlarına paralel bir durumda şekillendiğinden çalışmam ağırlıklı olarak bu isimler etrafında yoğunlaştı. Her ne kadar çalışmam tek bir isimle sınırlı kalmış gibi görünse de Türk romanında yeni bir zaman anlayışının temellerinin incelemesi; Nazlı Eray’ın eserlerinde yer alan masalsi anlatımın zaman felsefesi ile olan yakınlığının ortaya konması ve bu yakınlığın postmodern tekniklerle romana aktarılışının irdelenmesi hususunda çalışmamın aydınlatıcılık vasfına ulaştığını düşünüyorum. Bununla beraber çalışmamda muhakkak

değınmediğım eksik kalan hususlar olabilir; bu durumun da yeni araştırmalara vesile olmasını temenni ediyorum.

Her araştırma meşakkatli ve zor bir süreçten meydana gelmektedir. Bu çalışmada özellikle Nazlı Eray'ın eserlerinde postmodernizmin çoğulcu anlayışına uygun olarak olay örgüsünün karmaşıklığı metinlerin anlamlandırılması ve zaman felsefesi disiplinleri ile eşleştirilmesi noktasında zorlayıcı olmuştur. Bu sıkıntılı yolda öncelikle tez konumun belirlenmesinde yardımcı olan, sürecin tamamında anında düzeltmelerle sürecin sağlıklı bir şekilde ilerlemesini sağlayan danışman hocam, sayın Doç. Dr. İlknur TATAR KIRILMIŞ'a çok teşekkür ederim. Süreç boyunca stresimi paylaşan ve desteklerini esirgemeyen eşim Gül'e ayrıca çok teşekkür ederim.

İsmail Önder KARAKUŞ

Samsun-2020

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT.....	IV
ÖN SÖZ.....	V
İÇİNDEKİLER	VIII
KISALTMALAR	X
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

ZAMAN

1.1. Zaman Kavramı	4
1.2. Felsefî Açıdan Zaman	5
1.3. Bilimsel Açıdan Zaman.....	12
1.4. Romanda Zaman.....	16
1.5. Türk Romanında Zamana Dair Bazı Dikkatler	20

İKİNCİ BÖLÜM

ZAMAN TÜRLERİ

2.1. Postmodernist Zaman Anlayışı	27
2.2. Döngüsel Zaman.....	34
2.3. Durağan Zaman	36
2.4. İç İç Geçmiş Zaman.....	38
2.5. İçsel Zaman	41

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NAZLI ERAY'IN BEŞ ROMANINDA ZAMAN

3.1. Nazlı Eray'ın Hayatı.....	44
3.2. Nazlı Eray'ın Sanatı	47
3.3. Nazlı Eray'ın Beş Romanında Zaman	50
3.3.1. <i>Arzu Sapağında İnecek Var</i> Romanında Zaman.....	50

3.3.2. <i>Ay Falcısı</i> Romanında Zaman.....	58
3.3.3. <i>Ay Işığı Sofrası</i> Romanında Zaman	66
3.3.4. <i>Sis Kelebekleri</i> Romanında Zaman.....	74
3.3.5. <i>Ölüm Limuzini</i> Romanında Zaman	82
KAYNAKÇA	93
ÖZGEÇMİŞ.....	97



KISALTMALAR

akt.	: aktaran
bkz.	: bakınız
C.	: Cilt
çev.	: çeviri
s	: sayfa
S.	: Sayı
vb.	: ve benzer



GİRİŞ

Geçmişten bugüne pek çok disiplini meşgul eden zaman konusu ile ilgili yorumların farklılığı edebiyat eserlerini de etkilemiştir. Kurmaca metinlerin ana unsurlarından biri olan zaman klasik, modern ve postmodern yapıtlarda yorumlanış farklılıklarına rağmen hep varlığını korur. Klasik romanın zaman anlayışı, Stendhal'ın roman, "Yol boyunca dolaştırılan bir aynadır" tanımlamasına paralel olarak nesnel, ölçülebilir, düz bir çizgide ilerleyen sabit bir değişmezdir. On yedinci yüzyılda başlayan romanın yolculuğu yirminci yüzyıla gelindiğinde zaman unsurunun, nesnellikten bireyselliğe, nicellikten nitelliğe kaydığı ve "değişken, dönüşümlü, iç içe geçmiş" bir yapıya büründüğü görülür. Modern romanın zamanın alımlanmasına getirdiği bu değişikliğin sebebi ilk adımda Einstein ve Mark Planck gibi bilim adamlarının çalışmalarıyla maddeyi oluşturan atom ve atom altı parçacıklarının belirsizliği ve göreceliliğine dair yaptıkları çalışmalardır. Buna paralel olarak Kant, Bergson, Nietzsche, Husserl, Heidegger ve Bachelard gibi filozofların zaman, mekân ve gerçekliğin belirsizlik ve göreceliliğine dair yorumlarının sanat dallarına ve edebiyata olan etkisini de belirtmek gerekir. Bu gelişmelerin yanı sıra Freud, Jung ve Adler'in psikoloji alanında yaptığı çalışmalar bilinçten daha önemli bir yer olarak bilinçaltına yoğunlaşır. Bu anlayışlara bağlı olarak modern roman yazarının bakış açısı dış dünyadan iç dünyaya kayar. İç dünyanın saati "blok"lar hâlinindedir. Bu zaman şeklini metne aktarmak için bilince dayalı geriye dönüş ve bilinç akımı gibi yeni teknikler kullanan yazarlar, yirminci yüzyılın ikinci yarısına geldiğinde bütünsel gerçekliğin tamamen reddedildiği parçalanmış, simülasyonlardan oluşan yapay bir gerçekliğin içinde soyut, belirsiz ve bilinç aracılığıyla var olan postmodern zaman anlayışını metinlere aktarırlar. Bu aktarımı yaparken yazar, metinlerde zaten var olan vak'a ve yazma zamanının yanına okuma zamanını da ekler.

Dünya edebiyatında James Joyce, Marcel Proust, Faulkner, Virginia Woolf başta olmak üzere pek çok yazar, bilimsel ve felsefi gelişmeleri benimseyerek romanlarında zamanı belirsizlik ilkesini temel alarak öznel biçimde işlemiştir. Batı edebiyatına güdümlü olarak gelişim ve değişim gösteren Türk romanında benzer zaman eğilimleri 1950'li yıllardan sonra görülmeye başlanır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin, Bilge Karasu, İhsan Oktay Anar

zamanı nesnel gerçeklikten uzakta iç dünyanın ve ulaşılamayacak gerçekliğin parametrelerine ağırlık vererek işleyen yazarlardır. Zaman, metnin oyunsu atmosferinin araçlarından biri olur. Türk edebiyatında bu anlayışla eser veren yazarlardan biri de Nazlı Eray'dır.

1980'li yıllarda edebiyat dünyasına giren Nazlı Eray'ın 24 romanı bulunmaktadır. Bu romanlarda düş ile gerçeğin yan yana olması ilk göze çarpan özelliktir. Bu sebeple Eray ile ilgili yapılan yedi yüksek lisans çalışmasında genellikle yazarın eserlerindeki gerçeklik düş zıtlığına, halk bilimi unsurlarına ve eserlerin tematik yönlerine değinilmiştir. Bu çalışmalarda yazarın eserlerinde yer alan gerçeklik ve düş zıtlığı üzerinden okura sunduğu zaman unsurunun düş ve gerçeklik oyununu besleyen önemli bir unsur oluşuna hiç değinilmediği görülmüştür. Zaman konusu ile ilgili iki akademik çalışma bulunmaktadır. Zekeriya Yıldırım'ın *Nazlı Eray'ın Romanları Üzerine Bir İnceleme* adlı yüksek lisans çalışmasında vak'a ve anlatma zamanı olarak incelendiği; Birsal Sağıroğlu'nun *Türk Romanında Zaman (1923-1950)* adlı doktora tezinde ise konu yapısalcılık açısından incelenmiş ve tez çalışmam olan Nazlı Eray'ın romanlarının kapsam dışı kaldığı görülmüştür. Bunun yanı sıra eserlerde yer verilen zaman anlayışının Nietzsche, Husserl, Heidegger, Mc Taggar ve Bachelard'ın zamana dair felsefi yorumlarıyla olan paralelliğine hiçbir çalışmada işaret edilmemiştir. Bu eksikliği gidermek amacıyla bu çalışmada *Sis Kelebekleri*, *Ay Işığı Falcısı*, *Arzu Sapağında İnecek Var*, *Ay Falcısı*, *Ölüm Limuzini* romanlarında zaman unsuru ve zaman unsurunun beslendiği temel nokta ve bu etkinin postmodernist anlayışla metne yansıtılışı konusu irdelenmeye çalışılmıştır. Roman seçiminde ise yazarın 1980'li yıllarda başlayan roman serüveninin bütün dönemlerini yansıtması açısından yazarlığının başlangıcı, ortası ve bugünde kaleme aldığı, zaman unsuru çeşitliliğinin ağırlıklı olanları dikkate alınmıştır.

Nazlı Eray'ın romanlarında düş ile gerçekliği besleyen, felsefi temellere dayanarak postmodern edebiyatın imkânlarıyla metne aktarılan soyut zaman üzerinde durulmuştur. Bu çalışmanın birinci bölümünde zaman kavramı farklı disiplinlerin bakışlarına göre tanımlanmaya çalışılmıştır. Yine aynı bölümde Newton ve Einstein gibi bilim adamlarının çalışmaları ve zaman hakkındaki yorumları ile zaman felsefesinin konuyla ilgili değerlendirmelerine Zenon ve Parminedes'ten başlayarak günümüze kadarki filozoflara kadar geniş bir yelpazede yer verilmiştir.

İkinci bölümde postmodernist edebiyat ve bu anlayışa bağlı olarak Nazlı Eray'ın incelediğimiz romanlarındaki zaman eğilimleri ve bu eğilimlerin felsefi bir temele oturtulması için zamanın romandaki kavramsal boyutuna odaklanılmıştır. Bu sebeple zamanın döngüsel, durağan, iç içe geçmiş ve içsel olmak üzere dört ana formu üzerinden değerlendirilmeler yapılmıştır.

Üçüncü bölümde ise Nazlı Eray'ın hayatı, sanatı ve eserleri genel bir çerçeveden verilmiştir. Yazarın çocukluğu, hayatında ve edebi kariyerindeki dönüm noktaları ile edebiyat dünyasındaki yeri üzerinde durulmuştur. Aynı bölümde Eray'ın *Sis Kelebekleri*, *Ay Işığı Falcısı*, *Arzu Sapağında İnecek Var*, *Ay Falcısı*, *Ölüm Limuzini* romanları zaman unsurları Nietzsche, Husserl, Heidegger, Bachelard, Mc Taggar ve Ricoeur'un zamana dair felsefi yorumları temel alınarak yazarın dört ana grup olarak saptanan zaman eğilimlerine göre incelenmiştir.

Sonuç bölümünde ise Nazlı Eray'ın; zamanı, bilinç odaklı gören filozofların görüşlerine paralel olarak ele aldığı ve bu anlayışı postmodern anlayışın çoklu zaman görüşü aracılığı ile eserlere dâhil ettiği görülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

ZAMAN

1.1. Zaman Kavramı

Zaman sözcüğüne etimolojik olarak bakıldığında, Arapça ve Farsçada *zamân*, Aramicede *zman*, Akad dilindeki “belirli gün, an” anlamına gelen *simânu* kelimesi ile eş kökenli olup kelimenin kullanıldığı en eski Türkçe kaynak olarak Aşık Paşa’nın *Garipnâme* adlı eseri karşımıza çıkmaktadır (Nişanyan: 2018). Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise “Bir iş veya oluşun geçtiği süre, vakit, çağ” sözleriyle ifade edilen zaman kavramı felsefe, sosyoloji, psikoloji, edebiyat ve fizik gibi farklı disiplinlerde bu alanların bakış açılarıyla yorumlanmıştır (Parlatır vd., 1998).

Antik dönemde zamanı, İtalya kıyılarındaki Elea okulu filozofları Parminedes (M.Ö 510-450) ve Zenon (M.Ö 490-430) “sınırsızlık” temelli yorumlarken; aynı dönemde felsefenin ana problemleri bakımından vazgeçilmez iki filozofu Platon (M.Ö 428-347) ve öğrencisi Aristoteles (M.Ö 384-322) hareket bağlantılı döngüsellik olarak tanımlar. Ortaçağda St. Augustinus, bu kavramı öznelleştirerek sınırsızlıkla beraber başlangıç ve sonlu çizgisellik şeklinde yorumlar. Yakın çağ filozoflarından Descartes zamanı oluşum/süre; Kant, zorunlu hazır bulunuş ve Leibniz, ardışıklık, temelde ise ancak tasavvur edilebilen bir şey olarak tanımlamaktadırlar. Bergson ise zamanı metafizik bir olgu olarak görür.

Psikolojide zaman, nesnel değerlerden ayrı kişinin ruh dünyasına göre şekillenen iç dinamiklere bağlı bir değerdir. Duygusal durumumuzun işleyişine göre işleyen bu zamanı Pearson, *algısal zaman*, Mendilow, *görelî subjektif* bir zaman olarak tanımlar (Dumantepe, 2018: 34). Kişinin içinde bulunduğu duruma göre uzayıp kısalan bu kavram tamamen öznel olup reel değerlerle ölçümü şu an için mümkün görülmemektedir.

Zaman kavramına sosyolojik açıdan baktığımızda, Durkheim’in toplum kaynaklı ölçme ve bölmeye dayalı “Zaman ancak farklı anları birbirinden ayırmak ile tasarlanabilir.” tanımıyla karşılaşırız (2011: 14). Durkheim insanın anılarının zaman geçtikçe zihnimize canlanmasını zamanın *işaret noktaları* (*point de répera*)’na bağlar. Bu noktalar tek bir insan zihnine sığmayacak kadar geniş “kutlanan dinsel törenler, bayram veya toplum törenleri”i gibi aynı uygarlığa yayılmış toplu olgulardır. Zamanın gün, ay ve yıl gibi bölümlerini bu olgular belirlemektedir. Bu sebeple

sosyolojide toplumun ritüellerine bağlı, ritmik ve nesnel bir zaman tanımı karşımıza çıkmaktadır.

Edebiyat alanında zaman, anlatı türü açısından değişimi ve dilbilimsel açıdan eyleme bağlılığı ifade etmektedir. Zaman, anlatıda belirtilmiş olsun veya olmasın olaylar zamana bağlı olarak ritmik bir yapıda okura sunulur. Forster “... bir romanda her zaman bir saat vardır” (2016: 71). Diyerek yansıtmacı veya modern her çağın romanının zaman unsuruyla temellendirildiğini ortaya koymaktadır.

Fizik; zamanı, 17. yüzyıldan itibaren antik çağın aksine Newton’un çalışmalarıyla beraber uzaydan bağımsız mutlak bir özdeş olarak tanımlamıştır. Zamanın mekândan etkilenmeyen sabit, değişmez bir bütünlük olarak kabul edilişi 20. yüzyılın başına Einstein’ın görecelilik yasasına kadar devam etmiştir. Sabit olarak tanımlanan zaman, bu dönemden itibaren bağımlı değişken olarak yorumlanmaktadır.

1.2. Felsefi Açıdan Zaman

Zaman kavramı antik çağdan itibaren insanoğlunu meşgul etmiştir. Bu dönemde özellikle zaman problemine odaklanan filozoflar arasında Parminedes, öğrencisi Zenon ile Platon ve öğrencisi Aristoteles yer almaktadır.

Elalılar okulu içinde Parminedes ve öğrencisi Zenon, çağdaşları Herakleitos’un “Her şey her an yenidir.” görüşünün aksine “Bütün değişim yanılısamadır; gerçeklikte bütün dünya, değişmez, zamansız bir birliktir.” görüşündedir (Bardon, 2018: 10). Bu görüşün temelinde yer alan zamansız birlik yaratıcıdır ve zaman evrene atfedilecek bir şeyden ziyade zihinlerdeki bir yanılısamadan ibarettir. Zenon, hocasının bu görüşünü desteklemek için “Aşıl ve Kaplumbağa”, “İkilik”, “Ok” gibi zaman paradoksları ortaya atmış ve bu paradokslar başta Aristo olmak üzere pek çok filozof tarafından incelenmiştir (Bardon, 2018: 11).

Platon, Tiamos diyaloglarında evrenle bağlantılı zaman anlayışını şu sözlerle dile getirmektedir: “... [Tanrı] sonsuzluğun hareketli bir kopyasını yapmak istemiş, evrendeki külli düzenle sayılara göre [belirli ölçülere göre] ilerleyen ve hareketli olan varlık, sonsuzluğun birliği içinde bütünlüğünü koruyarak varlığını devam ettirmiştir. İşte biz buna zaman diyoruz.” (Platon, 2018: 63). Görüldüğü gibi Platon’un zaman anlayışı idealar ve değişim dünyasına dayanmaktadır. Zaman, idealar dünyasındaki sonsuzluğun, değişim dünyasındaki hareketli sürecini içeren bir kopyadır. Bu sebeple

zamanın varlığı değişim dünyasına dayanmaktadır. Zamanın varlıkla birlikte yaratımı Tiamos'un ağzından "Tanrı, (...) zamanı yaratmak isteğiyle güneşi, ayı ve zaman sayısını ayırt etmek, korumak için gezegen denen öteki beş cismi yarattı." sözleriyle anlatılmaktadır. (Platon, 2018: 65). Göklerle birlikte yaratılan mükemmel işleyişteki devimli zaman Platon'a göre gökler var oldukça işleyişine devam edecektir.

Aristo, göklere bağlı ve sonsuz döngüsel serilerde bulunduğunu öngördüğü zamanı, "Zaman önceye ve sonraya istinaden değişimin sayısıdır." sözleriyle ifade eder (Bardon, 2018: 14). Önce ve sonraya dayalı olup değişim ile ölçülebilen bu zaman anlayışının temelinde "şimdi" kavramı yer alır. Geçmişi içeren önce ile geleceği içeren sonrayı birbirine bağlayan "şimdi", değişimin sınırındır. Değişimle zaman her ne kadar eş değer değilse de zamanın ölçülebilirliği açısından değişim ve hareket çok önemlidir. (Toprakkaya, 2012: 225). Zira Aristoteles için zaman, "şimdi" temele alınarak değişim ve hareket ile ölçülebilen sayısal birimdir. Bu sebeple zamanın ölçümü için değişim ve hareket miktarı önemlidir.

Orta çağda zamanla ilgilenen Augustinus'un zamana ilgisi daha çok teolojik temellidir. Zamanı evrenin yaratılışıyla bir tutmakta ve evrenin sona ermesiyle birlikte zamanın da yok olacağını öne sürmektedir. Başlangıcı ve yok oluşu öngörülen zaman, antik çağda olduğu gibi sonsuz ve döngüsel değildir. Bu düşüncenin yerini çizgisel zaman anlayışı alır. Augustinus, ileriye doğru çizgisel olarak ilerleyen bu zamanın ölçümünü "Geçmiş artık var değilse ve gelecek henüz var olmamışsa zamanın üç bölümünden bu ikisi nasıl var olabilir?" diyerek zihindeki "şimdiki zaman" ile yapar. Zaman başlangıçtan sona bir amaç için akmaktadır. Bu akışı ancak "şimdiki zaman" ile hafızada yakalayıp ölçmek mümkündür (Bardon, 2018: 26-28).

Yeniçağ felsefesinin kurucusu kabul edilen Rene Descartes'in zaman yorumu beden ve zihin olarak iki tözden oluşan düalist anlayışla paralel olarak sonlu ve sonsuz zaman olarak ayırdığı ikili anlayışla karşımıza çıkar. Descartes'in düalizminde insan, beden ve zihin olarak birbirinden tamamen ayrı iki tözden oluşur. Bu iki tözden biri olan zihin insanı tamamen bedenden/maddeden ayrılmış hâliyle hem varoluğu kavrayabilme yetisine hem de sonsuzluk ideasına sahiptir. Sonlu bir cevher olan insan zihnindeki sonsuzluk fikri; ancak gerçekten sonsuz olan bir varlık tarafından kişinin zihnine yerleştirebilir. Bu sonsuz varlık da Tanrıdır. Sonlu varlık ise, bedene sahip olan insandır (Descartes, 2013: 154-161). Bu açıklamalardan

hareketle Descartes'te zaman kavramı, tanrının varoluşuyla ilgili metafizik sorularda tanrı düşüncesinin zorunluluğunun ortaya konmasında ve insanın tanrıya konumunun netleştirilmesinde madde/sonlu ve ruh/sonsuz olarak algılanabilen iki formda ortaya konmuştur.

Newton'un mutlak zaman anlayışına karşı çıkan Wilhelm Leibnez, "Zaman benim görüşüme göre mekânı yalnızca görelî alıyorum. Zamanı da birlikte var olan *monat* düzeni olarak. Zaten zaman ardılların düzenidir. Her *monat*, evrende geçmişte, şimdi ve gelecekte ne olup biterse hepsini ifade eder" sözleriyle tanımlamaktadır (Leibniz, 2011: 216). Bu sözler ışığında Leibniz düşüncesinde zaman, birbirine nedensellik bağı ile bağlanmış, tek başına varlığı olmayan, olaylara bağlı ardışık *monad* ile oluşan bir formdur. Ardışıklığa bağlı zaman, geçmiş ve şimdi özelliği ile diğer bir andan ayrılmakta ve göreceli özelliğiyle de zihinde saklanmaktadır. Bu sebepten zaman gerçek değil idealdir.

Immanuel Kant (1724-1804) *Arı Usun Eleştirisi (Kritik der Reinen Vernunft)* adlı eserinin "Aşkınsal Estetik" bölümünde zamanın, nesnelerin dışsal görünüşünü kavramamız için içsel duyumuza ait "ardışıklık, kalıcılık ya da eşzamanlılık" durumlarında bulunan *a priori* olduğunu belirtir. Bu durumlar zamanı belirlemez zaten var olan zamanı "ben"nin algılamasını sağlar. Dış dünyadaki hareketi görüngüsünü içsel duyularımızla birleştiren *aşkınsal tamalgı*'dır. Özne bu sayede uzamsal bütünlükteki sonsuz bölünebilen; fakat tek başına edimsel varlığı olmayan zamanı, algılamanın koşullarına bağlı olarak algılamanın saf biçimiyle kavrar (Kant, 1999: 12-21). Zamanın varlığı *aşkınsal tamalgı* sayesinde kavranan varlığı ancak zihinle mümkün olan içsel bir *a priori* dir. Zamanın bütünlüğü zamanın nesneliğini beraberinde getirmemekte; ancak anlar *aşkınsal tam algı* sayesinde kavranabildiğinde özne için fark edilebilir hâle gelmektedir. Kant da zamanı Leibniz gibi idealizmle açıklar.

G. W. F. Hegel (1770-1831), "Zaman, bir akım içinde ortaya çıkıp yutulup giden şeylerin kabı değildir. Zaman yalnızca işte bu yıkılıp gitme soyutlamasıdır. Şeylerin zaman içinde olmalarının nedeni sonlu olmalarıdır. (...) Demek ki gerçek şeylerin sürecidir zamanı oluşturan." sözleriyle zamanı tanımlamaktadır (akt. Mays, 1997: 67). Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere Hegel zamanı, geçmiş, şimdi ve gelecek kiplerinden ziyade bir süreç olarak değerlendirmektedir. Zamansal olan zaman sayesinde açığa çıkmakta ve değişmeyen gerçeklik süreçle dile gelmektedir.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) zamanla ilgili görüşlerine *Zerdüşt* adlı eserinde yer verir. Bu eserde Nietzsche zamanı “üst insanın sonrasız geri dönüşü” ve “an” kavramlarıyla vurgulamaktadır (Dauer, 1997: 90). “Üst-insan” Nietzsche için insanın olması gereken mertebesi, ideal insandır. Kişinin bunu yakalayabilmesi için tekrar tekrar noksansız olana dek hayatını “sonrasız geri dönüş”lerle yaşaması, alması gereken dersleri alıp son mertebede istenç ile hayata dönmeyi istemesi gerekmektedir. “Üst-insan” bu durumda filozofun çembersel zamanının kişileşmesidir. Çembersel zaman kavramıyla birlikte Nietzsche, “Her şey birbiriyle öyle bağlı ki, bu an, bu geçit dahi, bütün gelecek şeyleri kendine çekmekte, dolayısıyla kendini de çekmekte.” (Nietzsche, 2003: 161) sözleriyle “an” kavramına da vurgu yaparak zamanı “çembersel zaman” ve “an” üzerinden iki biçimde değerlendirmektedir. Çembersel geçmiş ile geleceği birleştirerek “geçit” özelliği taşıyan “an”da birleşen, doyuma ulaşmış, kendi kendini yineleyen “sonrasızlığın bir özelliği”ni vurgulayan zaman anlayışı Nietzsche’de karşımıza çıkmaktadır.

Jean Paul Sartre (1905-1980) bilinci “olanın olmadığı, olmayanınsa olduğu” şeklinde diyalektik¹ olarak tanımlamaktadır. Zamansa “olanın” veya “olmayanın” değişken sürecinde bilincin kimliğini ortaya koyar (Mays, 1997: 66).

G. A. Husserl (1859-1938) zamanı, “süreçlerin sonsuz kesintisizliği” temelinde bilincin içkinliğine dayalı deneyimle ilişkili fenomenolojik bir yaklaşımını, şu sözlerle açıklar: “Zamanla ilgili fenomenolojik veriler onun idrakleridir, objektif anlamda zamansal olanın içinde ortaya çıktığı yaşanan deneyimlerdir.”(Husserl, 1997: 21). Ona göre “süreç kiplerinden” oluşan zamanın yapısında devamlılığı sağlayan bilinç akışıdır. Bilinç akışı “algı, hafıza ve beklenti” süreçleriyle zamanın karakterlerini belirlemektedir. “Şimdi” ile bilinç akışının sürekliliği sağlanmakta ve “nesnenin içkin var oluşu” bu aşamada gerçekleşmektedir. Bir melodinin tek tek notalarının algılanıp hafıza ile birleştirip beklenti ile izinin sürülmesi zaman nesnesinin “geçmiş ve gelecek görüşüne” denk gelmektedir. Husserl’nin, “belleğin belleği” olarak adlandırdığı bu durumu” kuyruklu yıldız silsilesi” ile örneklendirmektedir (Husserl, 2011: 46).

Henri Bergson’da (1859-1941) zamanın tanımı süre (*durée*) ve hafıza kavramlarından oluşur. Süre, gerçek ve saf zamandır; nicel değil, niteldir. Bu sebeple

¹ Akıl yürütme yöntemi ile araştırma ve doğrulara ulaşma yöntemi (Hançerlioğlu, 1980:97).

mekândan ayrıdır. Mekânla ilgili olan ölçülebilindiği düşünülen, matematiksel zamandır. Saf süre ise, sayılarla ölçülmez; yalnız sezgi ile kavranabilen geçmiş ve geleceği ayırtırmadan bilincin sürekli akış halindeki “var” olan değil “olmakta” olandır. Bergson’un ifadesiyle “Süre, ilerledikçe kabaran ve geleceği devamlı kemiren geçmişin akışıdır.” (akt. Eskin, 2014: 78). Süre içinde kabaranlar, hafızada birilmektedir. Biriken ve devamlı “olmakta” olan zaman, Bergson için “yekpare” parçalanmaz bir bütün olarak yalnız sezgiyle kavranabilir. Bu sebeple zaman matematiksel ölçümlerle değil ‘ben’ ile içerden yakalanabilir.

John E. McTaggart (1866-1925) “Zamanın Gerçekdışılığı” adıyla 1908 yılında yayımladığı makalesiyle zamanın gerçekte var olmadığını ve evreni anlamak için zaman kavramını insanın uydurduğunu öne sürmektedir. MC Taggart, bu savını A, B, C serilerinden oluşan paradokslarla açıklar. A serisi “geçmiş”, “şimdi”, “gelecek”, B serisi “önce” ve “sonra” dan oluşmaktadır. B serisi tek başına zamanı oluşturamaz. A serisi ise bir anı veya olaylar serisi “geçmiş”, “şimdi”, “gelecek” özelliğine sahip olmalıdır; fakat bu da mümkün değildir. Bir olay “geçmiş-idi”, “şimdi-dir” ve “gelecekte olacak” şeklinde dile getirilebilir. Bu da geçmiş, şimdi ve geleceğin bizim deneyimlerimizden ortaya çıktığını ve zamanı tek başına kurmaya, olayları sıralamaya yetmeyeceğini göstermektedir. McTaggart’ın C serisi adını verdiği olayların dizilişini sağlayan, yön içermeyen zaman-dışı bir seriye ihtiyaç olduğunu belirtmektedir. Zaman ancak bu şekilde kurulabilir. Bu paradokslardan hareketle zaman, gerçekte var olmayan insanın zamanı ve zamana ait ilişkileri var saymamızdan ileri gelmektedir (Karademir, 2008: 1-3).

Alfred N. Whitehead (1861-1947) zamanı, aktüel bir süreç olarak değerlendirir. Bu süreç bir aktüel bireyden diğerine gelişteki devinim ve oluşla sağlanır. Aktüel bireyler yalnız kişilerden oluşmaz, cansız varlıklar atomlar da bu sürekli devime tâbidir. Aktüel bireyler varlık alanına geçer ve sonra kaybolurlar. Bu devamlılık içinde aktüel bireyler arasındaki ilişkileri oluşturan süreç gerçekliktir. Whitehead bu sürece “somutlama” adını verir (Whitehead, 2000: 16). Zaman da bu süreçtir.

Gaston Bachelard (1884-1962) zamanı “geçmiş anıdan, gelecek de öngöründen başka bir şey olmadığı için, geçmişle gelecek temelde alışkanlıktan başka bir şey olmadığını” ileri sürer ve “Bununla birlikte, varlık anların ritimlerinin seslenim verdiği yerdir.” sözleriyle değerlendirir (Bachelard, 1997: 62). Bachelard, zamanın geçmiş ve gelecek olarak ayrılmasını zamanın yapısını kavramak üzere kişilerin

alışkanlıklarının ürünü sayar; fakat bu alışkanlık kişilerinin kavrayamayacağı bir durumdadır ki varlık bunu ancak “an” ile yakalayabilir. “Ritim” ile metaforik bir anlatımı tercih eden Bachelard için gerçek zaman “güncel zamanı”, “an” kavramını içinde barındırmaktadır.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) için zamanın sonsuzluğu bir gerçek değil, olanaktır. Zira insan zamanı aynı mekânda olduğu gibi yalnız algılayabildiği düzeyde tanır. Sonsuzluğu algılayamayacağımız için; ancak sonsuz zamanı “içlem bakımından” hayal edebiliriz. “Zamanı sonsuz bir gerçeklik olarak değil de içlem bakımından sonsuz olarak düşündüğümüz şuradan bellidir ki, bir yandan sonsuz bir zaman aralığı hayal edemeyiz, öte yandan hiçbir günün son gün olamayacağını, dolayısıyla zamanın sonu olmayacağını anlarız.” (Wittgenstein, 1997: 55).

Heidegger (1889-1976) zamanı ontolojik olarak Almanca varlık anlamına gelen *dasein* ile açıklar. Heidegger’e göre *dasein*, “kendi ontikliğinde ontolojik var olmayı açabilen, var olmanın anlamını olanaklı yapan varlıktır. Bu anlamıyla *dasein*, insan varlığı değil, insan olma olanağıdır” (Çüçen, 2015: 60). Olanak içinde seçimler yapan *dasein* için ölüm/son söz konusudur. Zaman, *dasein* dünyadaki varlığının sonlu olduğunu kavratmaktadır. Çünkü “*dasein* zamandır, zaman geçicidir. *Dasein* kendi geçmişidir, bu geçmişe doğru ilerleme olanağı vardır. Zaman her durumda benim olduğuna göre, birçok zaman vardır. Zamanın kendisi anlamsızdır” (Heidegger, 1997: 40).

Görüldüğü gibi zaman kavramı antik çağdan günümüze kadar pek çok filozof tarafından yorumlanmıştır. Antik çağda zamanın çemberselliği görüşü hâkimken orta çağda lineer bir zaman anlayışı kendini göstermiştir. Kant ve Leibniz zamanı idealist görüşle yalnız zihinle algılanabilir, Hegel, Whitehead ve Sartre süreç olarak yorumlamaktadır. Husserl ve Bachelard fenomenolojik; Heidegger ise, ontolojik yaklaşımla zamanı değerlendirmektedir. Nietzsche, “an” kavramına, Bergson “süre” kavramına; Wittgenstein gramer yapısına, McTaggar ise zamanın gerçek dışılığına vurgu yapmaktadır.

Zamanın ne olduğu ya da ne olmadığı her dönemde pek çok düşünürü meşgul etmiş ve çeşitli yönlerden zamanın sistematiği ilk çağlardan itibaren filozoflarca açıklanmaya çalışılmıştır. Bu yorumlar kimi dönemler, zamanın insan zihniyle var olabilen içsel bir dinamiği oluşturduğu görüşünü savunurken kimi zaman da

matematiksel olarak ortaya konabilecek kesinlikte, doğrusal bir çizgide aktığı noktasındadır. Bununla beraber zamanın varlığını tamamen Tanrının varlığıyla ilgili teolojik bir problem olarak ortaya konulması ardışıklığa bağlı nedensellikler zinciri; geçmiş, şimdi ve gelecek bütününden oluşan bir süreç ya da evreni anlamak için insan zihninin uydurduğu bir formül gibi pek çok birbirine karşıt görüşle de ortaya konmuştur.

Zaman kavramıyla ilgili olarak zihinleri meşgul eden başka bir problem ise zamanın sonlu ya da sonsuz bir formda olup olmamasıdır. Pek çok yorumlamaya tabi olan zaman, dönemler içindeki farklı tanımları 17. yüzyıldan itibaren yazın dünyasında yer bulan roman türünü de etkilemiştir. 18 ve 19. yüzyılda genel itibariyle çizgisel, herkes için aynı anı gösteren “kamu saati”²ne odaklı, ölçülebilen sonlu bir zamanla karşılaşırız. Bununla beraber 20. yüzyıldan itibaren edebiyatta alışılmış tüm kalıpları tersine çeviren modernist roman etkisini gösterir. Modernist metinlerde “içsel dinamiğe bağlı göreceli sonlu ya da başlangıcı belli olmayan, geleceğe akmayan, birkaç saatte ya da birkaç günde geçtiği halde sayfalar süren bilinç akımı veya geriye dönüş teknikleriyle romana kazandırılan bir zaman anlayışı kendini gösterir” (Ecevit, 2016: 43). Batı romanında tüm bu gelişmeler yaşanırken Türk edebiyatı romanla henüz yeni tanışmıştır. Tanzimat döneminde edebiyatımıza giren roman türünün “Batılı romancının 1900’lerin ilk on yıllarında estetik düzlemde gerçekleştirdiği yenilikleri, Türk romancısı ilk kez yetmişli yıllarda metne taşır” (Ecevit, 2016: 85). Gerçekçi ve toplumsal meselelerin konu alındığı metinler yerine Türk edebiyatında “(...) ellili ve altmışlı yıllarda ortaya çıkan kimi metinlerde yerini daha öznel daha bireyci eğilimlere bırakmaya başlar” (Ecevit, 2016: 85). Batı romanında olduğu gibi Türk romanında modernizmle beraber bireycilik ve buna bağlı olarak “kamu saati”nin yerini “iç saatin” alması aşama hâlinde gerçekleşmez. Daha ziyade bu süreç “modern ve postmodern özelliklerin aynı metinde” ortaya konması biçiminde gerçekleşir. Genel itibariyle Türk romanında büyük oranda roman yazarlarımız Batılı eserlerden ilham alarak kendi eserlerini yazarken bazen bilinçli bazen bilinçsiz zaman felsefesi yorumlarından etkilenmiştir. Nazlı Eray, bu tecrübeyi bilgi dâhilinde yapan yazarlardandır. Bu sebeple tez konumuzu oluşturan

² “kamu saati” kavramı Heidegger’in varlığın özünü oluşturan dasein’in dünyaya “fırlatılmışlığı” sebebiyle hep varolan “iç saati”n “dünya dâhilinde” daha elverişli bir hâle getirilmesi için “herkesin zamanı ifade edebildiği” ve “hesap yapabildiği” bir ölçüme tâbi tutulmasıdır. Dünyanın uzaydaki konumundan hareketle “saatten okunan”, “tarihendirilen” zamandır (Heidegger, 2008: 608-610).

Nazlı Eray'ın *Ay Falcısı*, *Arzu Sapağında İnecek Var*, *Ay Işığı sofrası*, *Sis Kelebekleri* ve *Ölüm Limuzini* romanlarında zaman kavramının Batılı filozoflarca yorumlanmış biçimine göz atmak gerekmektedir. Zaman felsefesinin dönemler içinde farklı yorumlanışında en büyük etken zamanla ilgili bilimsel gelişmelerdir. Bu sebeple zamanın bilimsel açıdan gelişimini incelememiz gerekmektedir.

1.3. Bilimsel Açıdan Zaman

Bilimsel açıdan incelendiğinde zaman, bütün var olanları kapsayan uzay ile iç içe, varlığın özdeğinin geçmiş, şimdi ve gelecekteki durumlarını ortaya koyduğundan varlığın özünün var olma biçiminin ifadelerinden biridir. Varlığın özdek üzerinde varsayılan ifade biçimleri nedeniyle fizik alanını meşgul eden zamanın tanımları geçmişten günümüze çeşitli bilimsel deneylerle ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu çalışmalar, zamanın bilimsel yorumlanışıyla ilgili olarak Isac Newton (1642-1727)'un klasik fizik olarak adlandırılan “mutlak zaman” görüşü ile modern fizik olarak adlandırılan Albert Einstein (1879-1955)'in “görelî zaman” anlayışına dayalı olarak ortaya konmuştur (Hançerlioğlu, 1980: 353).

Klasik fizikte zaman, Newton'un hareket üzerinden yorumladığı “mutlak uzay”, “mutlak zaman” düşüncesi etrafında şekillenmektedir. Buna göre, “Mutlak uzay, gerçek ve matematiksel uzay, herhangi harici bir şeyle ilişkisi olmaksızın aynı kalır ve hareketsizdir.” (Newton, 1998: 7). Bu durağanlığı ne gök cisimlerinin hareketi ne de kütlesi bozabilmektedir. Mutlak uzayda yer alan gökcisimleri, belli kuvvet ilkeleriyle dağılmış ancak birbirlerini etkileyebilen sistemlerdir. Newton, hareket etmeyen durağan konumdaki uzayda hareket eden bu gök cisimlerini, özel eylemsizlik yasasıyla açıklamıştır. Sabit uzaydaki cisimlerin birbirlerinden farklı hareketlerinin uzayı etkilemediğine dair görüşlerini içeren özel eylemsizlik yasasını ise kova deneyi ile desteklemiştir. Bu deneyde içi su dolu bir kova döndürülmeye başlanır. Kova içindeki suyun hareketleri başlangıçta görecelidir; fakat dönme devam ettikçe suyun hızı kovaya indirgenir. Su yüzeyinde çukurlar oluşur. Bu çukurları oluşturan merkezkaç kuvveti suyun kovaya göre göreceliğini değil, suyun dönmesinde mutlak uzayın etkisini gösterir (Mutuş, 1979: 6). Bu deney, Newton'a göre, her şeyden bağımsız, durağan ve aynı kalan mutlak uzayın varlığını, mutlak uzayın boşlukta dağılmış bulunan cisimlerinin görelî hareketlerini belirlediğini ve gök cisimleri için odak noktası olduğunu göstermektedir.

Newton, uzayın mutlaklığı gibi zamanın da mutlak olduğu fikrindedir. *Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri* adlı eserinde zamanın mutlaklığını “Mutlak, gerçek ve matematiksel zaman, doğası gereği harici hiçbir şeyle ilişkisi olmaksızın akıp gider; saat, ay, gün gibi zaman ölçümlerinden bağımsızdır.” sözleriyle ifade eder (Newton, 1998: 74). Harici özelliğe sahip bu zaman, saltık özellik taşıması sebebiyle Aristoteles’in zaman felsefesinde belirttiği gibi mutlaklığı sayesinde sonsuz defa bölünebilecek ve matematiksel ölçümlerin tamamında aynı sonucu verecektir. Hep ileriye doğru akıp giden mutlak zaman, uzaydan, mekân ve gözlemciden “doğası gereği” ayrıdır. Bu sebeple zamana odaklı ölçümler kesin/mutlak bilgiyi verecektir. Zamanda sapmalar olmayacaktır.

Zamanın ve uzayın her şeyden bağımsızlığı fikri Newton tarafından bazı deneylerle kanıtlanmasına karşın ışık hızında hareket eden cisimlerin ölçümünde araştırmacıları sonuca ulaştırmamaktaydı. Bu yetersizliği giderecek ilk çalışma ışığın sonlu bir hızı olduğu 1676 yılında Jüpiter ve uydularını gözlemleyen astronom Ole Christensen Roemer tarafından keşfedilip, bugünkü değerin yaklaşık bir hesaplamasıyla yapılmıştır. Sonrasında ışığın yayılmasına dair bütüncül kuram 1865 yılında elektrik ve manyetizma kuramlarını birleştiren İngiliz fizikçi James Clerk Maxwell tarafından yapılmıştır. Bu kuram ışığın sabit bir hızda ilerlemesini ön görüyordu; fakat Newton’un eylemsizlik yasaları bu durumu desteklememekteydi. Bu sebeple eylemsizlik fikriyle uyumlu “esir” yani uzayı kaplayan ışığın hızını sabitleyen madde fikri ortaya atılmıştır. Nitekim 1887’de Albert Michelson ve Edward Morley’in Cleveland yakınlarında yaptıkları dünyanın hareket yönündeki ışık hızı ile dünyaya dik gelen ışık hızının aynı olduğunu tespit etmeleri *esir* madde fikrini zedelemiştir. 1887- 1905 yılları arasında Danimarkalı fizikçi Hendrik Lorent bu durumu açıklama amacıyla bir dizi deney gerçekleştirmiş; ancak ışık hızını sabit alma temeline dayalı görelilik yasasıyla bu durumun izahını 1905 yılında Albert Einstein yapabilmıştır. Einstein’ın, hiçbir şeyin ışık hızından daha hızlı olamayacağı ve kütlenin hız ile ters orantılı olduğu denklemine dayalı görelilik yasası Newton’un mutlak zaman fikrine olan inancın sarsılmasına sebep olmuştur. Bu tarihten sonra tek bir zamanın doğruluğu yerine gözlemciye göre değişen zamanın doğruluğu fikri kabul görmüştür (Hawking, 2012: 34- 37).

Newton’nun çalışmalarıyla ortaya koyduğu uzay en, yükseklik ve derinlikten oluşan üç boyutlu rakamsal değerine, görelilik kuramıyla dördüncü bir boyut olarak

Einstein zamanı da ekler. Bu kuramda uzay, yer çekimi ve ışık hızıyla ilişkili olarak *öklidyen* nitelikte *gravitasyon* adı verilen uzay boşluğundaki cisimlerin kütlelerinin çekim güçlerinin sebep olduğu eğriliklerle açıklanmaktadır. Uzaydaki bu eğrilikler farklı referans değerleri oluşturmaktadır. Çekim gücünün fazla olduğu referans noktalarda zaman hızlı akarken az olduğu noktalara zaman yavaşlamaktadır. Bu sebeple Newton fiziğinde değişmeyen sabit zaman, Einstein'ın görelilik kuramında gözlemcinin bulunduğu referansa göre değişmektedir. Uzay ve zaman iç içe bir biçimde bulunmaktadır. Bu durum yalnız ışık hızının sabit kabul edildiği “uzay-zaman” olarak isimlendirilmektedir (Einstein, 1998: 129-140).

Uzay-zamanda, zaman kavramı mutlaklığını kaybettiği için geçmiş, gelecekle beraber şimdi de anlamını yitirir. Zira şimdi, farklı referans değerlerinde bulunan her bir gözlemci için farklı ve doğrudur. Her gözlemci ancak kendi evrensel olmayan öznel şimdisini yaşayacak ve bunun doğruluğunu matematiksel olarak ölçebilecektir. “Şimdi, yer açısından uzamış dünyada nesnel anlamını yitirir. Bundan dolayıdır ki, uzay ve zaman nesnel olarak bölünemeyecek dört boyutlu sürekli olarak kabul edilmelidir. Gereksiz kavramsal keyfilikler olmadan nesnel ilişkilerin anlamı ifade edilmek isteniyorsa, izlenecek yol budur.” (Einstein, 1998: 142).

Zaman algısını değiştiren çalışmalar Einstein ile sınırlı kalmadı. 1900 yılında Max Planck, dalga boyu olduğu bilinen ışığın belli oranlarla, *kuanta* adını verdiği parçacıklar şeklinde bulunduğu fikrini ortaya attı. 1911 yılında Ernest Ruther atomun bir içyapısı olduğunu ortaya koydu. 1913 yılında Niels Bohr elektronların yörünge hareketinin belirli uzaklıkta olduğu fikrini ortaya atmıştır. 1932 yılında James Chadwick *nötron* adı verilen başka bir parçacık buldu. 1960 yıllardan itibaren *nötron* ve *proton*dan daha küçük parçaların olduğu bilinmekteydi. *Kuark* adı verilen bu parçacıklarla ilgili çalışmalar 1995 yılına kadar devam etti. Işık dalgalarının bir bütün olarak değil de parça parça atomlardan oluştuğunun deneylerle ispatlanması klasik fizikteki bütüncül zaman anlayışını da değiştirdi (Hawking, 2012: 87-90).

Görelilik ilkesi uyarınca zaman ışık hızıyla ölçülmekte, ışık ise yan yana atom parça kümelerinden oluşmaktadır. Öyleyse zamanda Heraklitos'un da öngördüğü biçimde bir bütün olarak akıp gitmemekte nokta nokta veya olay kümelerinden oluşmaktadır. Sağduyu ile akıp gittiğini ön gördüğümüz zaman, aslında kuantum mekaniği sayesinde icat edilmiş sinema veya televizyonun işleyişine benzer biçimde donmuş karelerden oluşmaktadır. “Tam bu noktada uzay-zamanı bir buz kütesine

benzetmek yerinde olacaktır.” (Sandıkçıoğlu, 2014: 65). Bu durumda zaman akıp giden bir formda değil de donmuş bir yapıdaysa, ne geçmiş bitmiş ne de gelecek ulaşamayacak durumdadır. Doğru referanslarda bulunulduğunda zamanın istenilen noktalarına gidebilmek, zamanda sıçramalar yapabilmek mümkündür. Bilim insanlarının zamanda yolculuk ile ilgili bu düşüncesi şimdilik edebiyat ve sinema alanlarında bilimkurgu olarak işlenmektedir.

Zamanın anlardan ibaret donmuş şimdi karelerinden oluşma hali, zaman kavramını gerçek ve değişmez olandan sanal olana getirmektedir. Zaman, Newton’un öngördüğü biçimde sabit değişmez değil, Zenon’ un “ok paradoksu” nda öngördüğü biçimde “Bizlere hareket ve değişimmiş gibi görünen şey, bizim şu anda sahip olduğumuz deneyim ve yine şu anda hafızamızda bulunan geçmiş deneyimlerin hatıraları arasındaki farktır.” (Akt. Sandıkçıoğlu, 2014: 66). Sağduyu ile zamanla ilişkilendirdiğimiz hareket ve değişim hafızaya dayalı algısal yanılsamalardan oluşuyor ise yaşadığımız her şey bir algı oyunundan ibarettir. Yalnız zaman değil, algıladığımızı düşündüğümüz bütün gerçeklik bir simülasyondur.

Newton ve Aristoteles evrenin durağan ve zamanın daimi olduğunu savunmaktaydılar. Ancak 1929 yılında Edwin Hubble gözlemlediği yıldızlarda kayma gözlemledi. 1965 yılında Martin Penzias’in keşfettiği mikrodalga ışınlar evrenin geçmişte daha yoğun olduğunu, bugünkü halinin çökme sonucu oluştuğu fikrini işaret etmekteydi. 1970 yılında Roger Penrose ve Steven Hawking’in ortak yayınladıkları makalede evrenin zamanda bir başlangıcı olduğu Einstein’ın görelilik kuramına dayanılarak ispatlandı. Bu çalışmayla giderek genişleyen evrenin sürekli hareket ettiği ortaya kondu. Tespit edilen genişlemenin çökmeye son bulacağı ve evrenin başlangıçtaki haline döneceği ön görülmektedir (Hawking, 2012: 160- 174). Uzay ile iç içe olan zamanın bu durumdaki muhtemel hâlini Dauer şu sözlerle açıklamaktadır:

Zaman geri döndürülebilir ve yinelenebilir ama evrenin başlangıç durumuna geri dönmesi için gereken zaman öylesine uzundur ki bu zaman sonsuz uzun olarak kabul edilebilir. Bunun yanında, entropi yeniden azalmaya başlamadan önce, evren her şeyin öleceği maksimum entropi durumuna girecektir. Dolayısıyla, insan deneyimi söz konusu olduğunda, entropi zamanla artacak ve tüm kılgsal amaçlar açısından da zaman geri döndürülemez olmaya sonsuza dek sürüp gidecektir (Dauer, 1997: 96).

Dauer’in yorumundan görüldüğü üzere evrenin enerjisi son bulacaktır. Bir yıldız olan evren genişledikten sonra çökecek ve bir ihtimalle başlangıçtaki haline geri dönecektir. Bu durumda termodinamik tersine dönerse zaman oku da tersine

döner mi sorusunu akıllara getirmektedir. Hawking, “büzüşme güçlü termodinamik zaman okuna sahip olmadığı için” bu olasılığın insan için uygun olmadığı görüşündedir. Bu ihtimalle birlikte zamanla ilgili başka bir teorisi ise, sonlu fakat sınırlı bir durumda kara deliğin içinde hapsolme durumudur. Bilim insanları çökme sonrası olabilecekleri kara delikler üzerinden anlamaya çalışmaktadır. Yapılan çalışmalar kara deliğin çöküşünde olay ufku denilen sınırdan geçemeyen ışık dalgalarının hapsoldüğünü göstermektedir. Kara deliğin oluşturduğu uzay-zaman bölgesinde zaman kavramı anlamını yitirdiği sınırları olan bir sonsuzluğun yaşanacağı tahmin edilmektedir (Hawking, 2012: 147- 154). Bilimin kara delikler üzerinden ön gördüğü evrenin başa dönme ve sınırlı sonsuzluk durumu Nietzsche’nin zamana bakışındaki bengi dönüş kavramında ön gördüğü noksansız bir hâle gelene kadar- Hawking her ne kadar termodinamik nedeniyle bunu insan için mümkün görmese de- tekrarlanan varoluşu hatırlatmaktadır.

20. yüzyıla kuantum fiziği damgasını vurmuştur. Genel olarak kuantum fiziğinde tek ve kesin bir sonuç yoktur. Bunun yerine birden fazla sonucun rastlantısallığının ve olasılığının ne olduğu ortaya konulmaya çalışılır. Kuantum mekaniğinin zamana bakışında da bu anlayış hâkimdir. Tek bir zaman yerine kendi içinde bütün diğer anlarla ilişkisi sürekli olmayan çeşitli referans anlayışlarına bağlı zaman anlayışı hâkimdir. Klasik fiziğin nesnel zamanı yerine bilim bugün görelilik ilkesine dayanarak anlara dayalı diğer bir ifadeyle olay zamanını kabul etmektedir. Görüldüğü üzere bilimsel zamanda olduğu gibi felsefi zaman, bugün bilince odaklı “an”, “hatırlama”, “geri çağırma” gibi referanslara dayalı göreceli bir zaman fikrini kabul eder.

1.4. Romanda Zaman

Heidegger’in varoluşun gerçekleşmesi için önemli saydığı zaman kavramı, roman için de temel unsurlardan biridir. Zaman kavramı ister fiziki ister ideal olarak algılandığında kendisini değişim ile ortaya koymaktadır. Romana hâkim anlayış değişse de muhakkak her romanda bir değişim veya değişimler söz konusudur. Dolayısıyla roman için zaman, önemli dinamik unsurlardandır. Bu sebeple:

“... romanın içinde yazarın zamanı yok sayması diye bir şey olamaz. Sımsıkı değilse bile az çok öyküsünün ipini elinde tutması, o upuzun zaman şeridini bırakmaması gerekir onun. Yoksa o da bizim gibi anlaşılabilir duruma gelir; bu da romancı için kötü bir kusurdur.” (Forster, 2016: 67).

Yazarın roman içindeki zamanı okuyucuya sunma şekli ilk elde “vak’a zamanı” ve “anlatma zamanı” olmak üzere iki biçimde yapılır. Vak’a zamanı, olayların geçtiği zaman dilimidir. Anlatma zamanı ise, yazarın olayları okura naklettiği zamandır (Tekin, 2001: 124). Bu durumu Victor Hugo’nun *Sefiller* adlı eseri üzerinden örnekleyecek olursak, romanda anlatılanlar 1815 ile 1832 yılları arasındaki 17 yıllık bir zaman dilimini kapsamaktadır. Bu vak’a zamanıdır. Romanın yayımlanış tarihi, roman zamanının 30 yıl sonrasında 1862 yılındadır. Bu da anlatma zamanıdır.

On yedinci yüzyıldan itibaren romanda zaman unsurunun kullanımını klasik, modern ve postmodern başlıkları altında değerlendirmek mümkündür. Klasik romanda mekanik, ölçülebilir, düz bir çizgide ilerleyen kronolojik nesnel bir zaman anlayışı hâkimdir. Bu zaman anlayışı romanlarda “bir gün”, “II. Dünya Savaşı’nın son günleri”, “nisan ayı”, “1978”, “doğum günümden bir gün önce” , “çocukluğumda” gibi zaman dilimleriyle belirtilen zaman hep doğrusal bir çizgide “geçmiş, “şimdi” ve “gelecek” dinamikleriyle ileriye akmaktadır. Klasik romanda tarihsel arka plan ile sağlamlaştırılan bu anlayışı lan Watt şu sözlerle ifade etmektedir:

On yedinci yüzyılın sonlarında daha nesnel bir tarih incelemesinin doğuşuna tanık olundu. Böylelikle geçmiş ile bugün arasında daha net bir ayrım yapılmaya başlanıyordu. Nitekim aynı dönemde Newton ve Locke zamansal sürece ilişkin yeni bir çözümleme ortaya koydular. Böylece nesnelerin düşüşünü ya da düşüncelerin zihinde sıralanışını ölçecek kadar dakik bir şekilde düzenlenmiş, daha yavaş ve daha mekanik bir zaman anlayışı meydana çıktı. Bu yeni anlayışın yansımalarını Defoe’nun romanlarında görebiliriz. Defoe, bireyin yaşamını hem geniş bir perspektifle tarihsel bir süreç olarak, hem de yakından bir bakışla arka planında en geçici düşünce ve eylemler cereyan eden bir süreç olarak sunan ilk kurmaca yazardır (Watt, 2007: 26-27).

Klasik romanda kurallar dâhilinde ilerleyen zaman, 20. yüzyılda “belirleyici yeniliği”ni ortaya koyar ve “değişken, dönüşümlü veya iç-içe geçmiş” biçimlerinde değişiklik gösterir (Aytaç, 1990: 255). Bu değişikliğin en önemli sebeplerinden biri hiç şüphe yok ki klasik anlayıştaki zamanın düz bir çizgide akmakta olan bir norm olarak algılanırken, 20. yüzyılın başından itibaren Einstein’ın görelilik kuramından hareketle Max Planck’ın atom altı parçacıklarının hareketleri ile ilgili yaptığı çalışmalarla zamanın göreliliği ve değişkenliğinin ortaya konmasıdır. Romanlarda zamanın işleniş tarzının değişiminin diğer sebebi ise, bu bilimsel çalışmalardan hareketle Kant, Bergson, Husserl, Wittgenstein, Whitehead ve Heidegger gibi filozofların zamanı nesnellikten uzaklaştırıp bireyselleştirerek bilince odaklı, görelî ve parçalanmış bir norm olarak yorumlamalarıdır.

Mutlaklığın ve kesinliğin anlamını kaybettiği 20. yüzyılda zaman da gerçeklik ve mekân gibi unsurlar kesinlik olma durumundan nasibini almış, romanlarda “bloklar hâlinde”ki mutlak, yerini parçalanmış belirsiz anlara bırakmıştır. Bilince odaklanan gerçeklik Freud, Jung ve Adler gibi bilim adamlarının çalışmalarıyla bilinçaltına kaymış; nedensellik ilişkisi içinde statik olarak algılanan insan karmaşık ve dinamik bir boyutta değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu kaotik ortamda roman içindeki “blok zaman”lar bilinç ve bilinçaltının karmaşıklığını esere taşıyan unsurlardan biri olmuştur. Klasik romanda bütün halinde ileriye akan zaman, modernist romanda ise çeşitli tekniklerle ele alınır:

(...) Modernist yazarın, soyut dünyada ve zamanın içinde istediği gibi dolaşabilmesini sağlayan kurgusal buluşların başında *bilinçakımı* (Bewusstseinsstrom/ stream of consciousness) tekniği gelir. Roman kişinin iç dünyasında, zamandan zamana atlayarak, her türlü determinist ve dilbilimsel kısıtlamanın dışında özgürce dolaşma olanağı sağlar bilinçakımı. Zamanın kurgulanmasında kullanılan bir diğer teknik ise sinema sanatından alınmıştır. Geriye dönüş (flash back) tekniği, yaşanılan anı kesintiye uğratarak, geçmişe bir parantez oluşturulur. Çoğu kes romancı, somut yaşam ile iç dünya düzlemi arasındaki gidiş gelişlerde *çağrışımları* kullanılır; anıları ya da bilinçaltını devrinime geçiren bir melodi ya da bir fren sesi olabilir bu çağrışım, belki de bir koku (Ecevit, 2016: 43).

Modernist romanda *bilinç akımı* ve geriye dönüş teknikleriyle bireye odaklanarak yorumlanan zaman, 20. yüzyılın ortalarından itibaren postmodernist anlatılarda *ironi*, *üst kurmaca*, *metinlerarasılık* gibi dilbilimsel oyunlarla parçalanarak okuyucuya sunulur. Buz kütlesi halindeki zamanın herhangi bir dilimi belirsiz ve görecelidir. Zaman geçmişten geleceğe şimdiki zamanın aracılığı ile ulanmamakta, gerçeklik ile düşsellik arasındaki somut durum belli belirsiz bir halde buz parçasındaki yansıma olarak kalmaktadır. James Joyce, Marcel Proust, Faulkner, Virginia Woolf başta olmak üzere pek çok yazar bu anlayışla zamanı, belirsizlik ve görecelilik ilkesini temele alarak öznel olarak yorumlamışlardır. Sartre ise postmodernist yazarların zamanı yorumlama biçimlerini şu şekilde değerlendirmektedir:

Çağdaş büyük yazarların çoğu, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, kendi bildikleri yoldan zamanı kırıp parçalamaya uğraşmışlardır. Kimileri onu geçmişten, kimileri de gelecekte yoksun bırakıp yaşanan anın katıksız sezgisine indirgemişler; kimileri de Dos Passos gibi onu kapalı ve cansız bir bellek haline getirmiştir. Proust’la Faulkner’se zamanın kafasını uçurmuş, elinden geleceği, yani edimlerle özgürlüğün getirdiği boyutu almışlardır. Proust’un kahramanları hiçbir zaman hiçbir şeye girişmezler: Birtakım şeyleri önceden kestirirler elbet, ancak kestirimleri kendilerine yapışık kalır, bir köprü gibi şimdiki zamanın ötesine uzanmaz; gerçek yaşamın kaçırıldığı düş kurmalardır. (...) Faulkner’in kahramanlarına gelince, hiçbir zaman kestirimde bulunmazlar; burnunu geriye çevirmiş araba onları alıp götürür (Sartre, 1984: 57).

Postmodern romanın “anın katıksız sezgisine” dayalı yorumlanış biçimine klasik romanda yer alan “vak’a zamanı” ve “anlatma zamanı”nın yanına Umberto Eco *Açık Yapıt* adlı çalışmasında ortaya koyduğu metnin okuma süresinin ve okuyucunun psikolojik zamanı da anlatı zamanına dâhil ettiği “okuma/okur zamanı” da eklenmiştir (Ecevit, 2016: 48). Hiçbir yapıt, okuyucusu tarafından yorumlanmadan, okuyucusuyla etkileşime girmeden tamamlanmamıştır. İma edilen durum okuyucuyu pasif bir noktadan, metni inşa eden bir noktaya getirmektedir. Ricoeur, “modern okur, ondan yazar tarafından kurulmuş, okunabilirlik noksanlığını tamamlaması istendiğinde, imkânsız bir görev yükünün altında iki büküm olma riskine girer. Okuma yazarın sözcükleri, okurun anlamı getirdiği bir pikniğe döner.” sözleriyle okurun yeni görevini özetlemektedir (2016: 285). Romanın sınırlarını kaldırıp atan bu anlayışla metne bağlı zamanın sınırları da değişmiştir. Her okuyucunun psikolojik zamanına okuma edimine göre farklılık gösterecek olan “okuma zamanı” 20. yüzyılın zaman anlayışına uygun biçimde görecelidir artık. Bu durumda metnin zaman hususunda değerlendirilmesi “belli kahramanları çizmek”ten çok daha derin “ilişki ağ”larına kaymaktadır. Stevick bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir:

(...) Bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir. Bu aynı zamanda romancıyı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucuları, o günden bugüne kadar romana yazarın düşünce ve hesaplarının dışında kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan okuyucuları içine alan ilişkiler ağını incelemek demektir (Stevick, 2010: 231).

Roman türü için zamanın kullanımı geçmişten günümüze bilimsel gelişmeler ve felsefî algılanışlar nedeniyle değişiklik göstermiştir. Klasik romanda realiteyi sağlamlaştıran zaman, modern romandan itibaren nesnelliğini yitirmiş öznele ve “ilişkiler ağına” kaymış, postmodern roman da ise okurun da metne dâhil olmasında bir oyunsuluk detayı olarak kullanılarak daha da bireyselleştirilmiştir. Barthes, Proust üzerinden “çaya batırılan bir madlenin veya birden fazla ziyarette bulunulmuş “aynı otel odasının başka duygularla” başka vakitlere kapı aralaması gibi dağılmış anların oluşturduğu bireyselleşmiş zaman dilimini, “Bu fırıl fırıl dönen, karışık hatıralar en çok birkaç saniye sürerdi daima; tıpkı koşan bir atı izlerken, kinetoskopun bize gösterdiği, birbirini izleyen pozisyonları ayıramayışımız gibi” sözleriyle postmodernist zamanın bireyselliğini örneklemektedir (Barthes, 2008: 116). Zaman artık nesnellikten uzaklaşıp tamamen bilince bağlı anların bireyselliğiyle var olur. Bu

sebeple kronoloji diye bir şey yoktur. Yalnız anlar ve bu anları tetikleyip yaşam alanına sokan çağrışımlar vardır.

1.5. Türk Romanında Zamana Dair Bazı Dikkatler

Batı edebiyatında aydınlanma çağına bağlı olarak okuma yazma oranının artması, matbaa sayesinde eserlerin çok sayıda çoğaltılması ve dağıtılmasının kolaylaşmasıyla kendini gösteren roman türünün Türk edebiyatında bugünkü yerini alması Tanzimat döneminin kültürel faaliyetleriyle beraber çevirilerle birlikte olmuştur. Birey-toplum aydınlatmasına bağlı olarak bu dönem eserlerinde daha ziyade ahlakçı bir çizgi izlenmiş, alafrangalık, görücü usulü gibi konular didaktik bir tavırla işlenmiştir. Realist anlayışa sadık kalınmaya çalışılarak kaleme alınan bu dönem romanlarında zaman unsuru geçmişten geleceğe aktığı varsayılan bir anlayışla lineer bir biçimde bu dönemin başlıca eserleri olan Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, Namık Kemâl'in *İntibah*, Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda karşımıza çıkmaktadır. Dönemin diğer önemli bir ismi olan Ahmet Mithat Efendi döneminin çok ötesinde bir anlayışla eserlerinde okuma zamanı ile anlatı zamanını birleştirmiştir. Bugün zamanın somut gerçekliğin bilimsel olarak mümkün olmadığının ispatlanması ve bu gelişmeler paralelinde McTaggar, Whitehead gibi filozofların zamanı yalnız kavranabilmesi için insanın var sayımına dayandıran anlayışlarının edebiyatta postmodernizm akımına bağlı olarak yazma, okuma ve anlatı zamanını birleştiren bu tutumu Ahmet Mithat Efendi'de görülmesini Jale Parla şu sözlerle değerlendirir:

Ahmet Mithat Efendi'nin yazma arzusunun boy gösterdiği anlatı arayışında başvurduğu taktikler arasında roman sanatı açısından ilginç uygulamalar gerçekten şaşırtıcı bir çeşitlilik gösterir. Tür melezleştirmeleri, yazar/okur diyalogu, sanat/yaşam ikileminin metinleştirilmesi, yazarlık rolünün sorunsallaştırılması gibi romana ait 'evrensel' uygulamalarının yanı sıra, Ahmet Mithat Efendi'nin romanla ne denli haşır neşir olduğunu kanıtlayan iki özelliği vardır. Bunlardan birincisi, "temâşa" merakıysa, ikincisi de romanın bir 'zaman anlatısı' olduğunun bilincinde olması ve kurguyla zamanı eşanlamlı kabul etmesidir (Parla, 2015: 100).

Tanzimat döneminde toplumsal meselelere odaklanan eserler, Servet-i Fünun devrinde psikolojinin de metne dâhil olduğu birey meselelere kayar. Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf romanlarında ruh çözümlemeleri, karakter yaratma ve olayın gerilimini canlı tutma hususlarında Tanzimat romanına göre bireyselliğin bir adım daha ileriye çıktığı görülür. 1950'li yıllara kadar romanda zaman *lineer akışa* bağlı kalınarak ele alınmıştır. Tanpınar *Huzur* romanıyla zamanı alışılmışın dışında bir kullanımla okuyucunun karşısına çıkar. Bir nehir gibi akıp giden zamanı

Tanpınar, hatırlamalarla parçalanmış anlarla geri çevirmek ister. Romanda nesnel zaman takvimlerin 2. Dünya Savaşı'nın başlangıcını gösterdiği "... bir radyo Hitlerin verdiği hücum emrini tekrarlıyor" (s. 391) sözleriyle altı çizilirken, aslında yazar anlar aracılığıyla yaklaşık otuz yıllık bir zaman dilimini Mümtaz'ın bilinci vasıtasıyla tarihsel bir sıralama gütmeksizin okura sunmaktadır. Mümtaz bir günlük bir zaman diliminde ömrünün bütün arayışını çocukluğunu, babasının öldürülüşünü, Rumeli'den kaçışlarını, İstanbul'da akraba evine sığınışlarını, İhsan'ı, karanlık taraftaki Suat'ı ve Boğaz terbiyesiyle yetişmiş Nuran'ı kaybedişiyle ilgili yaşadıklarını akıp giden bir zaman yerine parçalanmış zamanlarla işlemiştir. Bergsoncu anlayışla "yekpare zaman"ın parçalanmış bütününe sanat aracılığıyla arayan Tanpınar, "Zamanın mahpusu" insanı, "onun dışına fırlamaya çalışan bir biçare"yi *Huzur* romanında şu sözlerle değerlendirir:

Yalnız insanoğlunda idi ki yekpare ve mutlak zaman, iki hadde ayrılıyor, içimizde bu küçük idare lambası, bu isli aydınlık çırpındığı çok küçük şeylere kendi mudil riyaziyesini soktuğu için, süreyi toprağa düşen gölgemizde ölçtüğümüz için ölüm ve hayatı birbirinden ayırıyor ve kendi yarattığımız iki kutbun arasında düşüncemiz bir saat rakkası gibi gidip geliyordu (Tanpınar, 2005: 81).

Tanpınar'ın, *Huzur* romanında kullandığı "yekpare zaman" onu çağdaşları içinde anlaşılamasa da günümüzde farklı bir noktaya getirmiştir. Realizme sıkı sıkıya bağlı Türk edebiyatında zamanın nesnel anlayışa uygun olarak akıp gitmesine izin vermeyen, yeri geldikçe durduran ya da çağrışımlarla geri döndüren sıçramalar yaparak farklı kullanan yazarlardan biri de Oğuz Atay'dır. Yazarın 1972'de yayımlanan *Tutunamayanlar* romanı montaj yöntemiyle birbirine geçmiş pek çok öyküyü "zamansal art ardalıkla" birbirine bağlar. Yazar, romanın başlangıcında zaman kavramının öznelliğine ve belirsizliğine "Olay XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir gece Turgut'un evinde başlamıştı. O zamanlar daha Olric yoktu, daha o zamanlar Turgut'un kafası bu kadar karışık değildi." satırlarıyla dikkat çekmektedir (Atay, 2002: 21). Lineer zamanın mantığına karşı çıkan yazar, romanı "Sonun Başlangıcı" adıyla yayıncının notuyla başlatır. İntihar eden arkadaşı Selim'in okumalarla peşine düşen Turgut Özben, bu macerada yaşadıklarını kaleme almış ve bir tren yolculuğunda tanıştığı yayımcıya bu eseri yollamıştır. Romanın sonunda Turgut Özben'in yayımcıya yolladığı mektupta "Sonra, Olric'le birlikte istediğimizi yapacağız: bitip tükenmek bilmeyen romanlar. 'Tutunamayanların Sonu', 'Tutunamayanların dönüşü' gibi. Tutunamayanların romanı biter mi?" (Atay, 2002: 720) satırlarıyla romanı bir sona bağlamayı okura bırakır. Vak'a ve yazma zamanın

yanına yazar, okurun zamanını da ekler. Zira Turgut Özben trene binip kaybolmuş ve yolladığı mektupta yalnız okurun doldurabileceği belirsizliklerde varlığını devam ettirmektedir. Jale Parla *Tutunamayanlar* romanındaki okur zamanını şu sözlerle değerlendirmektedir:

(...) Çerçeve öykülerin modernizmde işlevi aşağı yukarı belirlenmiştir. Organik bütünlük ve iç tutarlılığın önemli bir estetik değer olduğu modernizmde çerçeveler, çoğu kez bu bütünlüğün belirteci olarak bulundurulur. Oysa *Tutunamayanlar*' in çerçeveleri öyküleri kapatmak, bitirmek, bütünleştirmek üzere değil, açmak, uzatmak, çoğaltmak ve parçalamak üzere kullanılmıştır. (...) *Tutunamayanlar* da Turgut Özben' in okuyup yazarak sürdüreceği Olric diyalogu, Atay'ın okura açtığı penceresinin hep değişeceğinin, bir anlamda yazının çerçevesinin hiçbir zaman kapanmayacağını, dolayısıyla yazar-okur diyalogunun da hiçbir zaman bitmeyeceğinin bir göstergesidir (Parla, 2015: 222-223).

Ahmet Mithat Efendi, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay'dan sonra Türk romanında zaman ve anlatı konusuna “taktiksel olarak eğilmiş” romancılardan biri de *Dar Zamanlar* üst başlığıyla *Ölmeye Yatmak*, *Bir Düğün Gecesi*, *Hayır* üçlemesi romanlarıyla Adalet Ağaoğlu'dur. Nehir roman olarak kaleme alınan bu eserlerde bir anlık bir zamanı kapsayacak intihar düşüncesi hafızadan kopup gelmiş pek çok zaman parçasıyla çevrelenmiş, sıkıştırılmış, birleştirilmiş olarak okura sunulmaktadır.

Ölmeye Yatmak romanında yazar zamanı iki biçimde kullanmaktadır. Üniversite hocası Aysel'in 1968 yılının bir nisan sabahında intihar etmek için otel odasına girişi ile “07: 22” başlayan birinci zaman dilimi “08: 49” itibaren intihar fikrinden vaz geçmesi ile sona eren 1 saat 22 dakikalık bir süreyi kapsar. Bu zaman dilimi içinde Bergson'un bilinç ile sürekli akışı sağlanan ‘saf süre’ yi baz aldığı zaman anlayışına uygun olarak Aysel'in belleği aracılığıyla 1938 yılından 1968 yılını kapsayan 22 yıllık ikinci bir zaman dilimi yer almaktadır. Ağaoğlu, 1 saat 22 dakikalık bu zaman aralığına 22 yıllık bir zaman dilimi kronolojik anlayıştan uzak olarak zaman parçaları ile okuyucuya sunarken bir taraftan da otel odasında saat ile ölçülebilecek zamanı “Bakmadım ama saat yedi buçuk falandır” (s. 7) sözleriyle yine Aysel'in bilinci üzerinden vermektedir.

Üçlemenin ikinci kitabı olan *Bir Düğün Gecesi* romanında 26 Kasım 1972, saat 19: 00 başlayan Aysel'in ağabeyinin kızı Ayşen ile tümgeneral Hayrettin Özkan'ın oğlu Ercan'ın düğünlerinde Ömer ile Tezel'in düğünden ayrılmaları ile son bulan birkaç saati kapsamaktadır. Ağaoğlu bu romanda *Ölmeye Yatmak* romanındaki gibi iki nesnel zaman kullanmamış; bunun yerine zamanı bellek aracılığıyla Ömer, İlhan,

Ayşen, Fitnat Hanım, Tuncer, Gönül Hanım, Nuriye Hanım ve Tezel'in iç konuşmalarıyla kronolojik olmayan karışık an parçalarıyla vermiştir. Yazar hatırlamalarla geçmişi şimdi yaparken tümgeneral Hayrettin Özkan'ın 1952 şubat ve mayıs aylarını kapsayan Kore günlüğü ise takvimsel zamanı belirten bir unsur olarak romanda yer alır. Bu günlüğü de aslında Ömer'in zihninde düğün esnasında tasarlanmaktadır. Bu durumda *Bir Düğün Gecesi* romanında zaman, hem kişilerin iç monologları ile geçmişin hem de bulunan halin şimdisi diyebiliriz.

Üçlemenin son kitabı olan *Hayır* romanında zaman, serinin diğer kitaplarından daha uzun bir zaman dilimini, 24 saati kapsamaktadır. Roman, intiharla ilgili yaptığı bir araştırma nedeniyle ödül almak üzere Aysel'in bir gününü anlatmaktadır. Romanda nesnel zaman 22 Aralık olarak davetiye vasıtasıyla verilmiş olup hangi yılına ait olduğu satırlar arasına saklanarak okuyucuya bırakılmıştır. Roman “sabah”, “akşamüstü”, “gece”, “gündoğumu”, an” başlıklarıyla bir günlük zaman üzerinden adlandırılmış; fakat serinin iki kitabında olduğu gibi burada da hatırlamalarla 1968 yılından 1984 yılını kapsayan daha geniş bir zaman dilimi anlatılmaktadır. Bununla beraber eser geçmiş, şimdi ve yakın gelecek tasarımlarıyla pek çok sanrıdan ve ihtimalden oluşan bir anlatımı içermekte, modern okuyucuya hitap etmektedir. Bu sebeple bu romanda zamanı yakalamak güçtür. Ağaoğlu da romanın son bölümde zamanla ilgi şu satırlara yer vermektedir:

Ancak, kırılmış kaygan zaman parçaları yan yana dizilebilir, üst üste yığılabilir, her biri ötekinden çeşitli uzaklıklara konulabilir. Elde avuçta olanlar, elde avuçta olacak olanlar... Dünler, bugünler, yarınlar... Mayıslar, Martlar, Eylülle; şubat, haziran, aralık ve temmuzlar. Gündoğumları, günbatımları, acılar ve sevinçler, akşamlar, geceler ve yine sabahlar... Hepsi, hep birlikte durmadan yer değiştirmektedir. Yer zamanla, zaman yerle değişmekte. Yakalandığı an'da başka bir şeye dönüşen ân, aynı nedenle sonsuz çözüme, bir o kadar da birleşme olanaklarıyla yüklüdür. Hayatın takvimi zamanı günlerle, haftalar, aylar, yıllarla sıraya dizer. Beynin takvimi bu sırayı bozar, karıştırır, ayıklar, seçer, birleştirir ve bunu, yüzünü görmeyi özlediği bir yarının merakıyla yapar (Ağaoğlu, 1994: 244).

Modernizmin ardından postmodernizmle birlikte zaman daha da belirgin bir biçimde kurgu ögesi olma özelliğini kaybeder. Belirsiz nesnellikten uzak bir anlayışla anlatılarda yer bulur. Edebiyatımızda Latife Tekin'in “yeni bir biçim” olarak karşımıza çıkan romanları, bu anlayışın örneklerinden biridir. Bu romanlar da zaman net bir tarih olarak verilmez. Metin içinde çeşitli detaylarla okuyucuya buldurmaya çalışılır. Kronolojik zaman yerine Anadolu kültüründe olduğu gibi zamanı “Alacüvekliler Savmanı otağına orak biçmeye gidecekleri gün Taçın Dağı'nda dinamitler patladı.”(Tekin, 2017: 11) gibi doğadaki çeşitli vakitlerle izah

eder. Bununla beraber *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları* eserlerindeki masalsı anlatım romanların zamanını da etkilemiştir. “Derken kar yağmaktan yoruldu. Rüzgâr duruldu. Bahar geldi. Tarlalar göverdi. Köyün yaşlı leyleği tıslaya tıslaya gelip pınarın başındaki palamut ağacına yuva kurdu.” (Tekin, 2017: 39). İfadelerinde de görüldüğü gibi zaman, masallarda olduğu gibi hem hızlı akmakta hem de nesnellikten uzak bir anlatımla okuyucuya sunulmaktadır. Tekin *Aşk İşaretleri*, *Ormanda Ölüm Yokmuş*, *Unutma Bahçesi* gibi diğer romanlarında da zamanı “o sabah”, “yaz başı”, “kuşluk vakti”, “hasat zamanı” gibi ifadelerle geleneksel zaman ifadeleriyle belirtmeyi tercih etmektedir.

Bilge Karasu’nun *Kılavuz* adlı eseri postmodern tarzda yazılmış bir romandır. Bu romanda postmodern edebiyata uygun olarak zaman kavramı oyunsuluk için kullanılmıştır. Romanın birinci bölümünde zaman “GAZETEDEKİ, ilanı, üçüncü düşü gördüğümün sabahı okudum.” gibi hangi tarihte gördüğü belli olmayan belirsiz bir dilim olarak verilir (Karasu, 2016: 7). Anlatı karakteri Uğur, iş görüşmesi için gidişi “13: 20’de dolmuşa binerim (10 dakika bekleme payı); 12: 30’da bir şeyler atıştırırım lokantada (karnım guruldamasın); 10: 30 şöyle bir kestirim (ağırlık çökmesin)” şeklinde tersten planlamaktadır. Bazı yerlerde ise zaman mevhumu “Hemen şimdi kalkıp bakayım şu kasete... Kalkmadım ama yerimden. Biraz önce biraz sonra” (Karasu, 2016: 35) gibi ifadelerle tamamen devre dışı bırakılmakta ve sanrılarla ifade edilmektedir.

İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* romanında zamanı, postmodern anlatının zamanı öznelleştiren saati yerine anlık olaya dayalı kullanıma örnek oluşturacak biçimde şu şekilde kullanılmıştır: “Minarelerin şerefelerindeki müezzinler avuçlarındaki saatlere bakıp elleri kulaklarında ezan vaktini beklerken, Kostantiniye uyanmadan az önce, yüzünde sayısız yara izinin altında sadece kimliğini kendisinin bildiği bir kimlik taşıyan genç adam kentin tam ortasında amaçsızca dolaşıyordu.” (Anar, 2006: 123). Masal havasında gerçekçilikten uzak bir atmosferde okura sunulan *Puslu Kıtalar Atlası* bu türe uygun olarak zamanı geri plana bırakmıştır.

Hilmi Yavuz’un *Fehmi K’nın Acayip Serüvenleri* romanı bankacı Fehmi K’nın hikâyesi postmodern anlatıya uygun olarak üst kurmaca tekniğiyle yazılmıştır. Yazar, yazma zamanını “Hayır, Fehmi K’nın yalnız yaşamaya tahammülü yok! Öyleyse yapılacak şey, Fehmi K’yı Anette ile tanıştırmak, bir süre sonra da Anette ile yaşıyor

duruma getirmek” (Yavuz, 1991: 88) gibi ifadelerle; okuma zamanını ise “ Ve Fehmi K. kahvaltını hazırlamaya başladı. İşte burada biz anlatı okurları, dostumuz K’nın yalnız yaşadığını düşünmeye koyulacağızdır. Bunda bir sakınca yoktur. Çünkü bazı ilişkilerin doğrudan dile getirilmeden, bağlamdan çıkarımsanması gerekir.” (Yavuz, 1991: 87) gibi ifadelerle metne dâhil edilmiştir.

Hasan Ali Toptaş’ın *Bin Hüzünlü Haz* romanı, gerek olay örgüsü gerek zaman unsurunu kullanım biçimi olarak postmodern anlatının edebiyatımızdaki örneklerinden biridir. Alaaddin’i arayan yazar, kimi durumlarda okuma zamanını “Bütün bunların hiçbirisi olmasa da, siz neden anlatıldığını bile unutup belki yalnızca hikâyeyi izler ve kendinizi tıpkı benim gibi, onsuz süren onun akışına bırakırsınız.” (Toptaş, 2018: 97) gibi ifadelerle metne dâhil etmektedir. Okuma zamanında akan zamanı, kimi durumlarda da donuk geçmiş ve geleceğin birbiri üstüne çakıştığı eş zamanlı ifadelerle şu biçimde kullanmaktadır:

Birbirini görmeyen bütün insanların, bu mekânların ve zamanların arasında, üstünde, altında yanında ve içinde bir de birbirini görmeyen, çekiç seslerinin gerisine gizlenmiş birtakım sesler vardır tabi... At kişnemeleriyle otomobil homurtuları, kılıç şakırtılarıyla makineli tüfek sesleri, uçak gürültüsüyle, atmaca çığlıkları ve divit cızırtısıyla daktilo tıktırtıları da öyle... Hatta rüzgârlarla rüzgâr da öyle (Toptaş, 2018: 91)

Postmodern metinlerde zamanın kullanımında geçmişî şimdikileştiren “yeni tarihselcilik” olarak adlandırılan bir kullanım da söz konusudur. Tarihi olayları gerçeklikten ziyade, kurgusal bir malzeme olarak gören ve geçmişe ait unsurları şimdiyle birleştiren bu kullanımı Nazlı Eray’ın *Ay Falcısı* romanında tarihi kişiliklerin günümüz kişilikleriyle aynı zaman diliminde buluşmasında görmekteyiz.³

Türk edebiyatına Tanzimat döneminde çeviriler yoluyla giren roman türü uzun zaman boyunca realizme bağlı kalmıştır. Bu nedenle zamanın kullanımı genellikle ileriye doğru akan bir nehir olarak nesnel bir anlayışla kaleme alınmasına sebep olmuştur. Bununla beraber Tanzimat edebiyatında okuma yazma ve anlatma zamanını esere dâhil ederek Ahmet Mithat Efendi, 1950’li yıllarda belleğe odaklanmış zaman anlayışıyla Ahmet Hamdi Tanpınar, lineer zamana karşı çıkarak, yazma ve anlatma zamanını birleştiren tekniğiyle Oğuz Atay; bir saat, birkaç saat, bir gün gibi “dar zaman” dilimlerini bilinçle geniş zamanlara evirerek Adalet Ağaoğlu, zaman unsurunun kullanımı konusunda farklılık yaratmıştır. Sonrasında postmodern estetik edebiyat anlayışına uygun olarak zamanı kültürel ifade kavramları ile Latife

³ Bu roman tezin ilerleyen bölümünde incelenecektir.

Tekin ve masal takvimli zaman yapısı ile Oktay Anar belirsiz sanrılı zaman ifadeleriyle eserler verir. Bunun yanı sıra aynı anlayıştan hareketle Bilge Karasu, okuma ve yazma zamanını bileştirerek Hilmi Yavuz, geçmiş ve şimdiyi eş zamanlı kullanımla Hasan Ali Toptaş, şimdileştirmelerle Nazlı Eray dikkat çeker.



İKİNCİ BÖLÜM

ZAMAN TÜRLERİ

2.1. Postmodernist Zaman Anlayışı

1980’li yıllarda Türk edebiyatında gerçeklik ve fantastik olanı bir araya getiren büyülü gerçekçilik anlayışıyla kaleme aldığı *Pasifik Günleri* adlı romanıyla dikkat çeken Nazlı Eray, daha sonraki yıllarda da kaleme aldığı romanlarında da bu anlayışı devam ettirir. Eserlerinde gerçeklik ve büyülü olanı göreceli zaman anlayışı ile desteklemektedir. Eray’ın romanlarında yer verdiği göreceli zaman kavramını anlayabilmek için bu anlayışı destekleyen postmodernizmi ve postmodern zaman anlayışını incelemek gerekmektedir.

Postmodernizm kelimesinin bir düşünce sistemi olarak anlamından önce etimolojik anlamını incelediğimizde İngilizce “bir şeyden daha sonra, sonraki, sonrası” anlamlarına gelen *post* ön ekiyle; temeli Latince *modernus* kelimesine dayanan “şimdi, hemen” anlamındaki *modern* kelimelerinden oluştuğunu görmekteyiz. Kelimenin ilk kullanım alanı M.S. 5. yüzyılda Pagan inançtaki eski ile Hristiyan inançtaki yeniyi göstermek için kullanılmıştır. “Yani modernizm, modernlik veya modern, her şeyden önce ‘eski’ye göre ‘yeni’ olmaktır” (Çetişli, 2004: 153). Postmodernizmin bir düşünce sistemine dönüşmesini tanımlamak ve net bir ortaya çıkış analizi yapmak güçtür. Postmodern felsefe merkezleşmiş “özne”ye karşı çıktığından bu konu da yapılan tanımlar çeşitlilik arz eder. Bunun yanı sıra kelime anlamı olarak “Modern sonrası”, “çağlar ötesi” anlamlarına gelen postmodernizmi, modernizmden ayrı bir akım olarak kabul etmeyenler de bulunmaktadır. Modernizmin sürekli kendini yenileyen anlayışındaki bir uzantı, basit bir “nostalji” takıntısı, kültürel bir değişim ya da liberal bir bunalım olarak yorumlayanlar bulunmaktadır. Bu yorumlardan birkaçını örnekleyecek olursak: Postmodernizm, Habermas için henüz gelişimini tamamlamayan modernin, yine kendi iç dinamikleriyle kendini tanımlamasıdır (Habermas, 1994: 131). Best ve Kellner için, “Modernleşme, hepsi bir arada modern dünyayı oluşturan bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan bir terimdir” (Best&Keller, 1998: 15). Eagleton için, bu terim modernizme karşı tavır alanların önemsenmeyecek tepkisidir (Eagleton, 1998: 395). Huyssen “postmodernizm,

modernizme ışık tutar ve birçok estetik stratejileri ve taktiklerini, yeni toplaşmaların içine dâhil edip orada çalışmalarını sağlayarak temellük eder. Bununla birlikte modası geçen, modernizmin eleştirel söylemdeki, ne kadar bilinçaltı da olsa, teolojik bir ilerleme ve modernleşme görüşüne yaslanan sistemleşmeleridir” sözleriyle ifade eder (Huyssen, 1994: 107). Micheal Ryan, “Postmodernizm, ileri kapitalist kültürdeki bir harekete, özellikle sanatlarda (edebiyat, grafik, plastik sanatlar, müzik, icra ve video sanatı vb.) dönüşümselliği, ironiyi, oyunculuğu, keyfiliği, anarşiyi, parçalanmayı, *pastiche*’i vurgulayan bir hareketin adıdır.” sözleriyle postmodernizmin çoğulculuğuna dikkat çekerek tanımlar (Ryan, 1994: 298). Bu tanımlamaların ışığında bakıldığında postmodernizm tartışmalarının modernizmin devamı, endüstri çağının kültürü, modernizme bir karşı çıkış veya modernizmin başkalaşması ekseninde döndüğünü söyleyebiliriz. Bununla beraber Foucault’un “epistemolojik sorunlarla” örülü sözleriyle belirttiği modernizme karşı epistemolojiye güveninin kaybedildiği bir ortamda ontolojik meselelere yöneliş; “Ontolojik kaygılar”, “iletişimsizlik” ve “görecelilik” postmodernizmin ortaya çıkış sebebini oluşturur (Doltaş, 2003: 12).

Postmodernizmin başlangıç tarihiyle ilgili değerlendirmeler birkaç noktada toplanmaktadır. Alman edebiyat bilimci Wolfgang Welch, postmodernizmi Nietzsche’den başlatır. İngiliz ressam W. Chapman’ın Fransız resmindeki yeniliği anlatmak için moderninde ötesinde gördüğü farklılık için postmodern sözcüğünü ilk kullanan kişidir (Best, Kellner, 1998: 20). Edebiyat alanına taşınması ise Ihab Hassan dolayısıyla olmuştur:

(...) 1934’te, Madrid’de yayınlanan Federico de Oniz’in *Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana* (İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiiri Antolojisi) adlı kitabında yer alır. (...) Postmodernizm sözcüğünü sosyo-kültürel bağlamda ve yeni bir dünya görüşü olarak kullanan ilk kişi ise 1947’de tarihçi Arnold Toynbee’dir. (...) Postmodernizmin yazın ve eleştiri alanında kendini göstermesi ve eleştiri yöntemleri oluşturmaya başlaması ancak 1970’lerde gerçekleşir. Bu sözcüğü sanat ve yazın bağlamında, bugünkü anlamıyla ilk kullanan kişi Amerikalı eleştirmen Ihab Hassan’dır (Doltaş, 2003: 33-34).

Postmodernizmi hazırlayan sebeplere göz attığımızda 20. yüzyılın başlarında Einstein izafiyet teorisiyle zamanın hızının Newton’un ön gördüğü biçimde doğrusal ve bütüncülden ziyade maddeye ve maddenin konumuna göre göreceli olması zamanın mutlaklığına; Heisenberg, atom çekirdeğinde en küçük parçacığın hızlanarak kaybolması yönündeki buluşu ise maddenin hep var olduğu düşüncesine gölge düşürmüştür. Bu gelişmelerin yanı sıra sosyal ve kültürel olarak Birinci Dünya

Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı sonrası bilgiye ve evrensel değere olan inanç sarsılmış; insanı öne çıkardığı varsayılan adalet, eşitlik, özgürlük gibi hümanist değerlerin bazı üst gruplarının varlığını sağlamlaştırırken azınlıktaki alt grupları silikleştirdiği gibi düşünceler zihinleri kurcalamaya başlamıştır. Ayrıca salt gerçeğin bilinçle algılandığından farklı olarak bilincin çok daha gerilerine bilinçaltında veya ilk insan atalarımıza kadar gidebileceği Freud ve öğrencisi Jung tarafından ortaya konmuştur. Nietzsche'nin bütün gerçekliği ve sonuçları sorgulayan "Tüm değerleri tersine çeviremez miyiz? Belki de iyi kötünün kendisidir olamaz mı? Belki de tanrı yalnızca bir buluş, şeytanın bir hoşluğudur; olamaz mı? Belki de her şey sonuç olarak yanlıştır; olamaz mı?" şeklindeki görüşleri postmodern anlayışın gerçekliği sorgulayan bakış açısının temelini oluşturur (akt. Sarup, 1997: 22). Nietzsche'nin şüpheciliğinden hareketle Gilles Deleuze ve Felix Guattari *köksap* ve Jean Baudrillard'ın *hipergerçeklik/simülasyon (simulations)* görüşleri gerçekliğin olumsuzluğunu derinleştirmiştir. Deleuze ve Guattari'nin *köksap* düşüncesi, köken olarak botanik bilimine ait dikey köklü bitkilerinin görünümünün aksine yatay olarak büyümelerini adlandırmak için kullanılmasına dayanmaktadır. Postmodernist anlamda ise "merkezsiz", "yersiz-yurtsuz", "göçebe" veya "çoklu düşünme toplamları (*assemblage*)" anlamlarına gelen köksap terimi, ilk çağ filozoflarına kadar uzanan "ağaç mantığına" karşı merkezsiz, yatay, başı sonu belli olmayan devingen bir sistem anlayışına dayanmaktadır. Bu düşüncede gerçeklik anlayışında "arzu/itki" ve *şizofreni* çok önemlidir. Zira her ikisi de toplum normlarının dışında insanın iç dinamiğinden beslenmektedir (Lucy, 1997: 264). Baudrillard'ın hipergerçek anlayışı, "Politik, toplumsal, tarihsel ve ekonomik bütünlüğü içinde gündelik gerçeklik, şimdiden itibaren hipergerçekliğin simülasyon boyutunu da içermektedir. Artık her yerde gerçekliğin "estetik" sanrısı içinde yaşıyoruz" sözleriyle gerçekliğin ancak sanal boyutunda olduğumuzu, asıl gerçeği yakalayamadığımızı iddia eder (Baudrillard, 2003: 203). Bu bilgilerin ışığında 20. yüzyılın teknolojik gelişmeleri, atom altı parçacık noktasında yapılan keşiflerle televizyon, bilgisayar, telefon, internet gibi kitle iletişimini kolaylaştıran icatlarla iyice "yozlaşan" gerçeklik topluma "gerçekliğin istenilen halinin" şeklinde sunulan binlerce simülasyonundan biridir sadece. Bu gelişmeler karşısında modernizmin bilgiyi ve insanı merkeze alan seçkinci/elit kozası delinmelere karşı koyamamış Lacan, Derrida, Foucault, Lyotard,

Deleuze, Guattari, Baudrillard, Kristeva gibi düşünürlerin yorumlarıyla başkalaşımı hızlandırmış ve postmodernizm sistemleşmiştir.

Teknolojik gelişmelerin özellikle iletişim alanında hızlanması, kültürlerin birbiriyle kontrolsüzce kaynaşması, var olan değerlere olan güvenin yitirilmesiyle fallar, ruhlar, geçmiş yaşamlar, Zodyak, ley hatları, telepati, parapsikoloji, kayıp uygarlıklar ve geçmiş kayıp gizemler gibi pek çok konuda aşırı bir bilgi kirliliği yayılımına sebep olduğu karmaşık bir ortam ortaya çıkmıştır. Resim sanatıyla başlayarak, mimari, müzik, sosyoloji, felsefe gibi pek çok alanla beraber edebiyatı özellikle de roman türünü oldukça etkileyen Lytoard'ın "postmodernist yaşam" olarak ifade ettiği bu ortamı Yıldız Ecevit şu sözlerle anlatmaktadır:

(...) insan yaşamının/kültürünün her alanını kapsamına alan bir gelişmedir; ekonomi, tarih, teoloji, psikiyatri, etnoloji, sosyoloji, pedagoji, coğrafya, dilbilim ve başta mimarlık olmak üzere tüm sanat dalları, postmodern tanımında dile getirilmeye çalışılan yaşam durumunun etkisi altındadır. Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmodern; geç kapitalizmin/emperyalizmin ulusal sınırları aşarak, dünya genelinde uluslarüstü monopoller aracılığıyla, tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir. Ancak bu yoğun bilimsel/maddeci etki çemberi, farklı bir gelişmeyi de getirir. Kimi yerde de Ortaçağ'a özgü gerici dincilik hortlarken, kimi yerde de dinlerin inanç sistemlerinin yıkıntıları üstünde, bir ucu Uzakdoğu felsefelerine, oradan kozmik inançlara uzanan, bir ucu da okültizmde son bulan farklı bir mistisizm bu dönemde azımsanmayacak ölçüde yandaş bulur kendine (Ecevit, 2016: 57-58).

Değişen, alabildiğine birbirine karışan bu postmodern ortamdan, modernizmin "düzen/denge/uyum" anlayışından uzaklaşarak dış dünyanın çoğunluğundan ve modernizmde sınırları kesinleşmiş görünen mutlak gerçekliğinin olumsuzluklara kaymasından etkilenen 20. yüzyıl edebiyatı, kendi dönemini ifade edecek bir arayışa girer. Max Frisch bu arayışı, "bütün bu olanlardan sonra, büyük gerçekliğin sarsılmasına karşın, sanki elle tutulur kesin bir zaman kavramı varmışçasına, neden-sonuç ilişkisine olan sarsılmaz inançla [yazmak]" sözleriyle ifade eder (Frisch, 2018: 49). Bu yüzyılda gerçekliğin tek ve biricik olamayacağı olumsuzluklara dayanan pek çok yönün olduğu anlayışı, modernizmin neden-sonuç bağlantılı tekniklerini işlevsellikten uzaklaştırmıştır. Bu sebeple çözüm "Değişik gerçeklere değişik anlatı biçimleri denk düşer" anlayışıyla bulunmuştur (Butor, 1991: 21). Pauline Rosenau yazarın bu yeni durumdaki tavrını şu sözlerle açıklar:

Postmodern yazar henüz keşfedilmemiş post-modern dünyada yeni bir rol yorumu teşvik edecek denli belirsiz bir biçimde, muğlak ve bilmececi bir üslupla oluşturmaya uğraşır. Okurun ulaşabileceği uzamı genişletip büyütme, onu birçok anlam bulmaya teşvik etmeye kendi kendini teşhir eden, istikrarsız, tanımlanmamış bir metin –birçok

yorumu kucaklayan ve teşvik eden bir metin-uydurmaya adar kendini. Postmodern dönemde kişi, Aydınlanma projesinin tahayyül ettiği gibi hakikate ya da bilgiye ulaşmak için değil, yalnızca yazma deneyiminin verdiği haz için yazar (Rosenau, 2004: 61).

Yazarın bir amaç uğruna değil de “haz için yaz”dığı bu dönemin eserlerinde bir oyunsuluk, ironi ve imgesel bir anlatım göze çarpmaktadır. Hiçbir şeyin kesin ve gerçek olmadığı bu ortamda “Edebiyat, artık somut yaşamı kurgulamıyor; kendini, nasıl oluşturduğunu, nasıl kurguladığını anlatıyordur” (Ecevit, 2016: 71). Üst kurmaca tekniğiyle metin, yazar ve okuyucu gerçeğe kurgunun iç içe geçtiği puslu bir atmosferin içindedir. Dış dünyanın yapaylığından arınmak isteyen yazar, bu yapaylığa ironik bir anlatımla yaklaşır ve dış dünya yerine rotasını *parodi*, *pastiş*, *kolaj* gibi metinlerarasılık teknikleri aracılığıyla “Yeryüzünde söylenmedik söz yok” düsturuyla metinleri iskeletleri görünecek biçimde birleştirme yoluna gider. Metinlerin çoğulculuk yönünü derinleştiren, Bahtin’in *diyalogsallaştırma/karnavallaştırma* sözleriyle ifade ettiği metinlerin bu yoğunluklu durumunu Doltaş’ın şu sözleriyle özetleyebiliriz:

Bugüne tarihe ilişkin konular, kişiler ve olaylar imgelerle ve başka anlatılardaki olaylar ya da kişilerle karıştırılarak kurmaca-imge-gerçek ilişkisi sorunsallaştırılır. Ayrıca metinlerarası ve yaşam ile metin arası göndermelerle, parodi, pastiş dediğimiz uygulamalar yoluyla, mimesis geleneğinin yerleştiği beklenti ve varsayımlar sık sık aşılmaya çalışılır. Okuma ve yazın gelenekleri, yazın kuramları ve okur, yazar kavramları ile anlatı biçimleri çarpıtılarak ve yazar okur ve anlatı kahramanının rolleri değiştirilerek sorunsallaştırılır. Kuramların ve geleneklerin öne sürdüğü görüşler yazın metninin içine konur, onların ürettikleri kavramlar ve yöntemler çarpıtılarak alaya alınır ve gerçeklikleri sorgulanır. Özetle postmodern yaklaşımın temelinde yatan ontolojik kuşku postmodern diyebileceğimiz metinlerde, modernist görüşün ürünü olan biçimsel özellikler dâhil her türlü anlatı yöntemi çarpıtılıp kullanılarak okura aktarılmak istenir (Doltaş, 2003:142).

Olumsuzlukları temel alan postmodernizm, metinlerde de aynı anlayışla hareket eder ve tek bir anlama çıkan metinler yerine “Farklı okurların bir metne dair farklı yorumlar sunmaları beklenir; çünkü postmodern dünyada birçok gerçeklik vardır” (Rosenau, 2004: 68). “Birçok gerçeklik” anlayışı metindeki merkez noktasını kaydırmış, metnin bütün unsurlarını birbirine eşitlemiş; “melez” bir yapı ortaya koymuştur. Klasik ve modern romanda eserin merkezinde bulunun kahraman profili postmodern romanda yer almaz. Bunun yerine oluşumu devam eden Becket’in söylemiyle *homo logos*, yani okuma zamanı ile okurun “sözcükten adam yaratma” anlayışı yer alır (Ecevit, 2016: 98). Bu sebeple romanlarda değişmez kahramanın yerini her okumada tekrar tekrar oluşan/yaratılan devinim halindeki kişiler alır. Sözcükten yaratılan kahraman her zaman kişi olmaz, bazen yazar, bazen kesik bir baş, fotoğraf gibi cansız varlıklar, bazen de köpek gibi çeşitli hayvanlar olabilir.

Postmodern metnin mekân anlayışının temelinde *hiper-mekân*, sanal gerçekliğe dayalı mekân anlayışı yatmaktadır. Hiper-mekân, “Modern mekân kavramının anlamsız olduğuna işaret eden postmodern terimdir. Mekân, modern varsayımlara göre hareket etmez. Yok edilmiş ve mekânsal engeller ortadan kalkmıştır. Her şey coğrafi bir akış içindedir, mekân da sürekli olarak ve öngörülmeleyen biçimde hareket etmektedir” (Rosenau, 2004, 20). Bu sebeple postmodern metinlerde mekânın anlatımı dağınık, parçalanmış, bütünlüğü aynı metnin içinde yakalanamayan ayrıntıları okuyucuların zihinlerine bırakılan *zonelara*; dağınık birbirine benzemeyen parçalara bırakılmaktadır.(Batum Menteşe, 1996: 42). Stanley Fish’in söylemiyle artık “yorum cemaati” devre dışı kalmıştır (Rosenau, 2004: 67). Postmodern felsefenin dağınıklık ve parçalanmışlık anlayışı metinlerdeki olay örgüsünü de etkilemiş, kendinden önceki sebep sonuca dayalı metinlerin aksine postmodern yazarlar biçime ağırlık veren, estetiği ön plana çıkaran bir görüşle hareket etmiştir. Beckett’in “anlatılacak bir şeyin kalmadığı” sözleriyle değerlendirdiği bu dönemde sanatçı çareyi sanatsal dışavurumla estetiği ön plana çıkarmakta bulur. Micheal Ryan, biçimin ağırlık kazandığı estetiğin güçlenişini şu sözlerle değerlendirir:

Postmodernizm felsefede, kavramsal anlamlar üreten gizli kalmış düzenekleri açığı açığa çıkarır; sanatta ise estetik üretimin gizli kalmış işleyişlerini, estetiğin dışavurumsal hakikat üzerindeki iddialarının gizemini yok ederek teşhir eder. Sonuçta postmodernizmde vurgu içerikten biçime veya stile kayar. Bir anlamın veya içeriğin gösterenlerle metaforik ikamesi, biçimlerin sınırdaşlığına, keyfilğine ve öngörülmezliğine yol açar (Ryan,1994: 298).

Ryan’nın postmodern sanatın “biçimlerin sınırdaşlığı”, “keyfilği” ve “öngörülemmezliği”ni Umberto Eco, “sanat köklü bir biçimde ikircikli bir bildiri; bir tek gösterenle birlikte var olan gösterenler çokluğudur” şeklinde yorumlamaktadır. Bu “çokluk” görüşüne uygun olarak postmodern felsefede zaman, modernizmdeki mekanik tekil çizgide değil, çoklu bir sapma eğilimindedir. Tekillüğün kabul edilmesi ise zorla kabul ettirilmiş yapay gerçekliktir. Asıl gerçeklik, Heisenberg’in “belirsizlik ilkesiyle” formüle ettiği “(...) bir parçacığın hem konumu hem de hızından aynı anda emin olamayız; biri hakkında bilgimizi ne kadar kesinleştirirsek, diğerini o derece az biliriz” sözleriyle açıkladığı biçimde çoklu sonuçlara gebe haldedir (Hawking, 2016: 235). Şu halde evrendeki her durumun birden fazla olasılığı vardır. A konumundaki kişi, B durumundan uzaklaştığı için onun varlığını bilmemekte ve yalnız zihindekini gerçek olarak görmektedir. Bu durumda zaman konusunda da kesinlik ve tekillik olamaz; Einstein’ in de deneylerle ortaya koyduğu üzere zaman her gözlemciye göre değişecek kadar öznel ve sanaldır. Zamanın kesinliği ve sınırlılığı ise zihinlerin

zamanı kavramayı kolaylaştıran kestirme bir yoldur. Zaman konusunda bilimin geldiği son noktayı Hawking şöyle ifade etmektedir:

20. yüzyılın başına dek insanlar mutlak zamana inandı. Bu her olayın “zaman” denilen özel bir sayıyla tanımlanabileceği ve iki olay arasındaki zaman aralığını iyi çalışan saatlerin hepsinin aynı göstereceği anlamına gelirdi. Ancak ışık hızının gözlemci hangi hızla hareket ederse etsin her gözlemciye aynı görüldüğünün keşfi görelilik kuramına yol açtı ve bu kuramda tek bir mutlak zaman olduğu fikri terk edildi. Bunun yerine her gözlemci yanında taşıdığı saatin kaydettiği kendi zaman ölçümüne sahipti: Farklı gözlemcilerin taşıdığı saatlerin mutlaka aynı sonucu vermesi gerekmiyordu. Dolayısıyla zaman onu ölçen gözlemciye göreli, daha kişisel bir kavram haline geliyordu. (...) Söylenenler, sanal zaman dediğimizin aslında gerçek zaman ve gerçek zaman dediğimizin de bir hayal ürününden ibaret olabileceği düşüncesini doğurabilir. Gerçek zamanda evrenin tekilliklerinden ibaret bir başlangıcı ve sonu vardır, bunlar uzay zamanın sınırlarını oluşturur ve bu sınırlarda bilimsel yasalar çöker. Ancak sanal zamanda tekillikler ve sınırlar yoktur. Dolayısıyla belki de sanal zaman dediğimiz şey gerçekten de esas olandır ve gerçek dediğimiz şey de bizim evren olduğunu düşündüğümüz şeyi betimlemekte yardımcı olması için icat ettiğimiz bir fikirden ibarettir (Hawking, 2016: 178-179).

Postmodernistlerin karşı çıktığı mekanik çizgide ilerleyen zaman anlayışı bilim tarafından sanal zaman kavramıyla desteklenmektedir. Bilim tarafından zamanın kavranmasını kolaylaştıran gerçek/tekil zaman, postmodernistler için üretime bağlı baskıcı tekil zihniyetin ürünüdür. Bu sebeple zaman “Çizgisel, evrimsel ya da amaçlı değil” bunun yerine “bağlantısız ve hizasız” olup “kesin bir biçimde kontrol edilemez ya da bir yere oturtulamaz” durumdadır (Lyotard, 2014: 20). Postmodernistlerin zamana bakışı Rosenau’nun ifadesiyle şöyledir:

Postmodernistler zamanı kronolojik ya da çizgisel bir şey olarak gören bütün anlayışları reddederler; bunlar için aşağılayıcı bir terim olarak “kronofonizm” terimini kullanırlar. Modern zaman anlayışının baskıcı olduğu, insanın faaliyetlerini ölçüp denetlediği söylenir. Bu zaman üretkenlik buyruğuna aittir ve çalışma ile kutlamanın ritimlerini ifade eder. Çizgisel zamana rahatsız edici ölçüde teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakılır. Modernizm zamanın fazlasıyla bilincinde olduğu için insan yaradılışını bir şekilde neşeden yoksun bırakır. Dahası zaman insani bir yaratımdır, dilin bir işlevidir ve bu yüzden de keyfi ya da belirsizdir (Rosenau, 2004: 106-107).

Yüzyılın başındaki zamanla ilgili gelişmelerle beraber zamanın mekanikliğine karşı çıkış yalnız felsefe ile sınırlı kalmaz. Sebep-sonuca dayalı metinler yerini içsel zamanın da içine girdiği anlıklaştırma ağırlıklı metinlere bırakır. Mekanik zamanın baskıcı etkisi altındaki yazarlar, içsel zamanla yollarını kesiştirmenin yolunu Kafka’nın *Şato* romanında bir türlü yağmurlu gecede şatoya varamaması gibi sona varmayan ana sıkışmış, adeta bir rüyadaki gibi akmayan, sonlanmayan, metin kişinin iç dünyasından çıkamadığı, donmuş bir şimdinin varlığını anlıklaştırmalarla sağlar. Mekanik zamanla içsel zaman arasına sıkışmış insanın durumunu Kafka günlüğünde anlatır:

Yaşama, daha doğrusu yaşamın sürekli akıp gitmesine tahammül etmek olanaksızdır. Saatler birbiriyle uyumuyor. İç saatin ürkütücü, şeytani, her biçimde insana aykırı bir seyri var. Buna karşılık dış saat alışılmış, kesintili sarsıntılı seyrini izliyor. Bu iki dünyanın birbirinden ayrılması ya da korkunç bir biçimde birbirinden kopmasından başka ne beklenir ki (Kafka, 2012: 622).

Kafka'nın birbirine uymadığı için ürkütücülüğünden şikâyet ettiği zamanı Proust oyunsu bir tavırla metinlerine taşır. Proust'un mekanik ve içsel zamanın birbirinden farklılığını *Kayıp Zamanın İzinde* romanında babaannesini hatırlatan Grand Otel'deki odadan çaya batırılan madlen bisküvisinin kekremesi tadıyla çocukluk anı zamanın kopukluklarıyla ortaya koyar. "Proust'un ilgisini çeken, ayrıışık zamanların, alışılmışın dışında, dağınık tuhaf hatta gülünç bir biçimde iç içe geçerek yarattıkları etkidir" (Aktulum, 2003: 138). Her ne kadar postmodernizm temel felsefe olarak her türlü kurala, çerçeveye ve gruplandırmaya karşı çıksa da zamanın kullanımı bakımından Proust ve Kafka örneklerinde olduğu gibi zamanın birkaç şekli öne çıkmaktadır. Şüphesiz bu gruplamayı yaparken Nazlı Eray'ın eserlerindeki genel zaman eğilimi dikkate alınmış ve bu zaman anlayışı felsefi temele oturtulmaya çalışılmıştır. Bu sebeple döngüsel zaman, durağan zaman, iç içe geçmiş zaman ve içsel zaman kavramlarını incelemek gerekmektedir.

2.2. Döngüsel Zaman

Postmodern anlatılarda çizgisel ve sabit zaman fikrine karşı çıkılır. Bunun yerine parçalı sürekliliği esas alan devinimli sonsuz bir zaman benimsenir. Bu zaman anlayışının temeli eski Yunandan Hint'e kadar uzanır. Zamanın devinimli bir bütünlük olarak algılanması fikri, Zenon ve Paramides geleneğinin "sonrasızlık" anlayışına dayanır. Platon'un evreni, bu yıldızlı göklerin mükemmel sonsuz bir döngüsellikle halkasını tamlayıp başlangıç noktasına tekrar tekrar döndüğü bir zaman anlayışıyla var olur. Augustinus'un zamanlı yaratılan evreni sonrasızlık tarafından yaratılmıştır. Heraklitos'un değişimi esas alan dünyasında her an değişim başka bir sonrasızlıktır. Bergson'un *élan vitali* (yaşamsal atılım⁴) hep değişse de değişmeyen bir yanı vardır. Hindistan'da ise yeniden doğuşun katlanılmaz acılarından kaçınmak için Brahmanların *moksa*, Budistlerin *samsara* adını verdiği tekrar tekrar doğuş

⁴ Bergson'un evrim anlayışı türünden, mekanist olmayan yaratıcı evrim görüşlerinde, canlı varlıkların zaman süreci içinde, nasıl ve niçin giderek daha karmaşık varlıklara doğru evrim geçirdiğini açıklamak için kullanılan terim. (...) Bergson'a göre zihin ve analiz yalnızca durağan, statik şeyleri anlayabildiği için, yaşam atılımını kavrayamaz. Bilgi ikinci dereceden bir faaliyettir, çok daha önemli ve birincil olan yaşamdır. Birincil olan yaşamı, yaşam atılımını analitik düşünen zihin değil de, yalnızca sezgi kavrayabilir. Bergson'a göre, yaşam varolan her şeyin kendisinin parçaları değil de tezahürü olduğu sürekli ve bölünmemiş bir süreçtir. Her şey bu yaratıcı hamle, bu yaşam atılımı tarafından harekete geçirilir ve bu yaşam atılımı temel gerçekliktir (Cevizci, 1999: 922-923).

olarak sonrasız, döngüsel zaman fikri karşımıza çıkar (Dauer, 1997: 85-86). Kökeni postmodernizmden çok daha eskilere dayanan bu zaman anlayışında herhangi bir zaman diliminin önemi yoktur; çünkü her an bir diğerinin üstüne katlanarak aslında başla sonun, önce ile sonranın birleştiği çoklu bir katmandır. “Bütün geçmiş ve gelecek zamanlar, sonsuzluğun bütün kolları buradadır, ufak lokmalara ayrılıp insanlar ve lokmaları arasına bölüşmüşlerdir. Demek ki burada zaman yoktur. (...) Hikâyeler kendi üzerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz bir döngüsellik (recursivity) beraberinde getirir” (Rosenau, 2004:110). Postmodernizmin zemini oluşturan Nietzsche, döngüsel zamanı ahlaki açıdan *amor fati*, “yazgı aşkı” düşüncesiyle açıklar. Amor fati anlayışına Budacılığın Avrupa yorumu denilebilir. Bu düşüncenin temelinde kişinin acı sayesinde kusursuz olana denk, “her şeyin tıpatıp biçimde” kalmak şartıyla “geri gelişi” biçiminde geleceği yaratma istemiyle yorumlar. Kişi bu amaçlı tekrarlanışı “üst-insan” olana kadar “yazgı aşkı” ile “zorundayım” yerine “istiyorum” diyerek gönüllü olarak yaşar. Her defasında tekrarlanan zaman kusursuz olup sonsuz halka tamamlandığında kişi gerçeği tüm çıplaklığıyla görebileceği bir yükselliğe “üst-insan” mertebesine ulaşmış olana kadar devam eder. Bundan sonrası zaman halkasının dışında yani sonsuzluk ya da sonrasızlıktır. Nietzsche döngüsel zaman ile ilgili görüşlerini *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı eserinde “Yüz ve Bilmece” başlığıyla şöyle ifade etmektedir:

Şu geriye uzanan yol: Sonrasızlığa dek sürer. Şu dışarıya doğru uzanan öteki yola gelince; o da bir başka sonrasızlıktır. Birbirine aykırıdır bu yollar; (...) Ama kim bunlardan birini izlese; durmadan daha ileri, durmadan daha ileri daha öte izlese: Sence cüce, bu yollar sonsuza dek birbirine aykırı kalır mıydı? Düz olan her şey yalan söyler diye mırıldandı cüce, küçümseyen bir edayla. Bütün gerçekler eğridir, zaman bile bir dairedir (Nietzsche, 2003: 161).

Nietzsche için sonrasızlığın gönüllü istencini kişiye getiren döngüsel zamanı Baudrillard, “Bizim her şeyin bitip tükenmiş, kusursuz ve sonsuz tekrara mahkum olmasından ötürü ilerde hiçbir tayin edici olayın karşımıza çıkmayacağı yeni geleceksiz bir gelecek yüz yüze” kalışımızın bir diyeti olarak görür (Best&Keller, 1998:167). Modern bilim zamana bakışı postmodern felsefenin döngüsellikini destekleyecek biçimdedir. Hawking zamanın döngüsellik ile uyuşan sanal zamanı şu sözlerle açıklar:

Kütleçekim ile kuantum mekaniği birleştirilmeye çalışıldığında “sanal” zaman fikrinin devreye girmesi gerekti. Sanal zaman uzaydaki yönlerden ayırt edilemez. Kuzeye gidebiliyorsanız eğer, dönüp güneye de gidebilirsiniz; benzer biçimde sanal zamanda da ileriye doğru gidebiliyorsanız ters dönüp geriye doğru da gidebilmeniz gerekir. Bu sanal zamanın ileri ve geri yönleri arasında önemli bir fark olmayacağı anlamına gelir (Hawking, 2016: 179-180).

Bilimin sanal zaman isimlendirmesiyle postmodernizmin bitmeyen döngüsellikle ele aldığı zaman anlayışı roman türünü de etkiler. Yansıtmacı romanda bütün noktalarıyla yazarın olanca gücüyle ortaya koyduğu varlığı, postmodern anlayışla beraber okurun da omzuna çeşitli yükleri/sorumlulukları yükler. Modern romandan itibaren pasif durumdaki okur, metinde bırakılan boşlukları ve hiçbir zaman tam olarak sonlanmayan metinleri inşa etmekle görevlidir. Bu durumda metne yazma ve vak'a zamanın yanına bir okuma zamanı da eklemektedir. Yazma zamanı geçmiş, vak'a zamanı şimdiyi, okuma zamanı ise gelecek zamanı temsil etmekte olup bu üç zaman aynı noktada birleşip katlandığında ancak roman zamanı ortaya konmuş olur. Her okuma da bu üçlü zaman anlayışı tekrar tekrar yenilenecek ve döngüsel bir formda asla bitmeyen bir sonrasızlığa taşınacaktır. Ricoeur, postmodern yapıtlardaki bu üçlü zaman anlayışını şöyle değerlendirmektedir:

(...) Bu süreç, metin boyunca yolculuk etmekten, onları tamamen kısaltarak gerçekleştirilmiş bütün dönüştürmeleri hafızada loş bir hale gelmeye koy vermektir ve yeni dönüştürmeler bakımından yeni beklentilere açılmaktan ibarettir. Metinden yapıt meydana getiren yalnızca bu süreçtir. Denilebilecektir ki yapıt, metinle okur arasındaki etkileşimden sonuç olarak ortaya çıkar (Ricoeur, 2016b: 283).

Yazma, vak'a ve okur zamanın birbirine karışmasıyla her defasında yenileyerek sonrasız hale gelen postmodern roman, vak'a zamanını karıştırarak, vak'anın sonu ile başlangıcını yer değiştirerek, zamanı birbiri üstüne katlayarak da döngüsellik oluşturur. "Tom Stopard'ın *Merdivenden İnen Sanatçı* adlı yapıtı buna örnektir. Hikâyeler ikiye katlanır, bükülür, kendi etrafında bir halka oluşturur, bir olay hem önce olmuştur hem sonra. Hikâyeler kendilerini de konu alırlar. Döngüseldirler" (Rosenau, 2004: 110). Böylece zaman, katı kurallarla çevrili çizgisel hapisanesinden yazınsal oyunlarla belirli bir başı, ortası ve sonu olmaksızın ileriye ve geriye doğru sonsuz defalar katlanarak çoğalır. Çizgiselliğin karşısında birbiri üzerine katlanan bu zamana okurun da kendi zamanını eklemesiyle zamansal olasılıkların arttığı her okumaya ve okuyana göre değişen göreceli bir zaman ortaya çıkar.

2.3. Durağan Zaman

20. yüzyılın başına kadar Newton'dan hareketle zamanın bir nehir gibi akıp gittiği düşüncesi mevcuttu; fakat yüzyılın başında Minkowski evrenin üç boyutundan aşkın akıp giden zamanı yerine, evrenin dördüncü boyutunu oluşturan uzay zaman fikrini ortaya attı. Einstein, görelilik yasasıyla bu düşüncüyü temellendirildi. Uzay zaman, geçmiş, şimdi ve gelecek bizim algıladığımız ilerlemediği bir "buz kütlesi"

halindeki “statik bir blok” olarak hazır vaziyette bulunduğu anlamına gelmektedir (Sandıkçıoğlu, 2014: 65). Bizim algıladığımız gibi nesneler veya mekânlar üzerinde bir değişim yoktur. Hazır hâlde bulunan zamanların algılanması vardır. Evrendeki bütün zamanlar “an” zincirini oluşturan noktalar durumdadır. Üç boyutlu evrenin akıp giden kaybolan zamanı, dört boyutlu uzay zamanında asla kaybolmaz. Geçmiş, şimdi ve gelecek donuk ve hareketsiz biçimde ‘şimdi’ olana dek, bir buz tanesi gibi bozulmadan hazırda bilinç alanına girme sırasını beklerler. Uzay zaman film kareleri veya müzik notları gibi durağanken yanına gelen anlarla bir bütünlük veya ritim kazanmakta bu durumda insana zamanın aktığını düşündürmektedir. Oysaki bu yalnız bir algı oyunudur.

Bilimin dört boyutlu evren fikriyle uzay zaman olarak isimlendirdiği durağan zamanı Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı eserinde “Öğleyin” başlıklı bölümde ‘an’ kavramının sonrasızlığıyla şu şekilde yorumlar: “Sus! Sus! Dünya yetkin değil miydi şimdi? Bana ne oluyor böyle? Bana ne oldu böyle: Dinle! Zaman uçup gitmiş olmasın? Düşmüyor muyum ben? Düşmedim mi ben? –dinle!- sonrasızlık kuyusuna” (Nietzsche, 2003: 285). Zerdüşt, “sonrasızlık kuyusu”na uyduğunda zamanın bilinç için donduğu, akışı takip edemediği bir anda düşer. Sonrasızlık kuyusu ise geçmiş ve gelecek yollarının birleştiği yerdir; fakat “Birbirine aykırıdır bu yollar; başlarıyla iterler birbirlerini; şurada şu geçitte birleşirler. Bu geçidin adı, üzerinde yazılıdır: An” (Nietzsche, 2003: 161). Bu geçidi geçen geçmiş ve gelecek sonrasız anda donup kalır. Nietzsche için zaman halkası modern bilimde ön gördüğü biçimde an geçitlerinden oluşan bir zincirdir.

Postmodernizm durağan yan yana dizilmiş anların bütünlüğünden oluşmuş zamanını Bachelard “ritim” kavramıyla tanımlar. Nasıl ki müzikte notalar yan yana geldiğinde bir melodi oluşturuyor ve bu önceden var olan notalar ardışık bir düzenle akıyorsa zamanın geçmiş ve gelecek olarak adlandırılan birimleri önceden vardır. Hafıza, anı, hatırlama, çağırma sayesinde zamanın “yalıtılmış an”da yani şimdi de muhafaza edilen sesi duyulur/harekete geçer. Nasılsa duyulmuş bir melodi çalındıktan sonra kaybolmuyorsa modern bilimin de ön gördüğü gibi zaman da kaybolup gitmez. Bachelard bu durumu müzikle ilişkilendirerek aktarır:

Sürenin doğrudan bir gücü yoktur; gerçek zaman ancak yalıtılmış an ile sahiden var olabilir, gerçek zaman edimsel olanda, edimde, şimdi de yatar tümüyle. Bununla birlikte, varlık anların ritimlerinin seslenim verdiği yerdir, bu nedenle de, tıpkı bir yankının sesi var dendiği gibi, geçmiş olduğu da söylenebilir. Ne var ki geçmiş şimdiki

bir alışkanlıktan başka bir şey değildir; geçmişin bu şimdiki zamanı da eğretiler yine. (...) Sürüp giden bir oyundur, yeni baştan seslendirilmesi gereken bir müzik tümcesidir. (...) Gelecek, peşrevden başka da bir şey değil ki zaten, ilerleyip kendini sınavan bir müzik tümcesinden başka bir şey değil ki (Bachelard, 1997: 63).

Zamanın akıp gitme durumunu geçmiş,-gelecek, önce-sonra kavramlarını yalnız zihnin zamanı kavramayı kolaylaştırması için birer algı oyunu olduğunu öne süren postmodernizm, çözümü şu şekilde ortaya koymaktadır: “Bu tersine çevirmeyle herhangi bir anlamdan yoksun görünen bize kalmış olan zamana kendimizi uydurmak kalıyor geriye. Bu yüzyılın sonu önümüzde ıssız bir kumsal gibi uzanıyor” (Baudrillard, 2003: 162). Bu “ıssız kumsal” da her şey durmuş, hareketsiz ve anlaktır. Ricoeur, Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eserini Gérard Genette’nin aynı eser üzerindeki yorumlarından hareketle şu şekilde örneklendirir:

Gérard Genette de, Proust’taki yoğunluğun (dolayısıyla, metnin uzunluğu ile kahramanın bir manzaranın içine dalmada harcadığı zaman arasında bir tür çakışma sağlayan anlatısal yavaşlığın) “hayranlıkla düşünceye dalma duraklarıyla” sıkı bir bağlantı içinde olduğunu belirtir. Aynı biçimde özetleyici anlatımla betimleyici betimlemenin bulunmaması, anlatının, terimin anlatısal anlatımıyla sahne halinde oluşmaya eğilim göstermesi, yaklaşık altı yüz sayfa kaplayan beş büyük sahnenin-sabah vakti, akşam yemeği, suare- açılış özelliği, bunları tipik sahnelerle dönüştüren yineleme kısaca *Kayıp Zamanın İzinde*’nin bu yapısal özellikleri, geleneksel anlatı hareketlerinin hepsini sarar. Ancak kesin bir anlatı biliminin ayırt edebileceği, çözümleyebileceği ve sınıflandırabileceği bu yapısal özelliklerde, anlamlarını anlatının, kurmaca düzlemine yarattığı bir tür zamansal hareketsizlikten alır (Ricoeur, 2016b: 157-158).

Postmodern anlayışla edebi metinlere yansıyan zamanın hareketsizliği, akıp gittiğini sandığımız saat yerine “sabah vakti, akşam yemeği, suare” gibi durağan vakitler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür “duraklar” sayesinde uzun zamanlar anlatılsa bile zaman hep “hareketsiz” aynı noktadır, koşarak bir sona ulaşmaya çalışmaz.

2.4. İç İç Geçmiş Zaman

Bir nehir gibi akan ve hiçbir şeyden etkilenmeyen mutlak zaman anlayışı, görelilik yasasıyla etkileşime açık, her kütle için farklı değişimli özelliğine yapılan çalışmalarla fizik kurallarının T simetri adı ile anılan yeni bir yorum eklenmiştir. Bu yoruma göre, “T simetri tüm parçacıkların ve karşı-parçacıkların hareket yönünü ters çevirirseniz sistemin daha önceki zamanda olduğu duruma gelmesi gerektiği anlamına gelir; başka bir deyişle zamanın ileri ve geri yönlerinde yasalar aynıdır” (Hawking 2016: 105). Önemli olan zamanın hangi noktasında olduğumuz değil, bu yasaların ilerleyiş ilkelerini bulabilmektir. Zira evrendeki zaman dilimlerinin hiç biri kaybolmamakta durağan bir form olarak hazırda beklemektedir. Bu özelliği

sayesinde zamanda yolculuk yapabilmek ve iç içe geçmiş durumdaki zamanlarda yaşayabilmek mümkündür.

Fizik bugün zamanın boyutları arasında dolaşım imkânı araştırmaya devam etmektedir. Felsefe ise çeşitli yorumlarla bu meseleyi biraz daha kendi alanı açısından netleştirmiştir. Husserl, *İçsel Zaman Bilincinin Fenomolojisi Üzerine* adlı eserinde zamanın boyutları arasında “şimdi” ile bağlantı kurar. Her geçmiş şimdidir aslında. Bilincin hatırlama ve yeniden geriye getirme eylemleri ile zaman alanları değişir ve geçmiş “geriye kayan” şimdi olur. Şimdi içinde geçmiş, geçmişte şimdiyi barındırır. Bütün zamanlar iç içe geçmiştir. Önemli olan zaman noktasında bilincin açıklığıdır. Zamanı tek bir şimdi olarak değil de bir süreç olması sebebiyle hem geçmiş hem şimdi birbirleriyle girişik bir zaman noktası oluşturur. “Zaman noktasının” korunmasında insan zihni zamanın “birlikli, homojen” yapısını algılamaya açık değildir; bu sebeple zamanın iç içe geçmişliği akıp giden bir formdaymış gibi görünür. Husserl, bu yapıyı algılayabilecek bilince sahip olmayışı ve zamanın birbirine girişik süreç halindeki formunu şu sözlerle dile getirir:

Bu bilincin oluşması için, yeniden üretici hatırlama, önemli rol oynar. Geriye kaymış her zaman Noktası, yeniden üretici Hatırlama aracılığıyla, Zamanı Sezgisel-görmenin sıfır noktası yapılabilir. İçinde şimdiki Geriye-kayanın bir Şimdi olduğu daha önceki Zaman Alanı, yeniden üretilir ve yeniden üretilen şimdi, henüz taze hatırlamada canlı olan Zaman noktasıyla aynılaştırılır: Bölünmez tekil yönelim aynıdır. Yeniden üretilen zaman alanı, aktüel şimdikilikten daha fazla uzayıp yayılır. Bunda bir Geçmişlik Noktasını alırsak, içinde bu Noktanın Şimdi olmuş olduğu Zaman alanıyla fazla itilme sayesinde Yeniden-üretim, Geçmişliğe başka bir Geri-gidişi vs. ortaya çıkarır (Husserl, 2011: 89-90).

Zamanı Husserl gibi şimdiler dizisi içinde yorumlayan başka bir filozof öğrencisi Heidegger’dir. Zaman kesintisiz şimdilerin oluşturduğu sonsuz yapıdadır. Şimdiler hazır vaziyette bulunur ve her bir şimdi “hem az önce” hem de hemen şimdi”dir. Zaman kendi yapısı ve kendi doğal doğrulamasını yapmaktadır. Şimdiler kaybolmaz geçmişi oluşturur ya da “çıkıp gelerek” geleceği meydana getirirler. Geçmiş ve gelecek şimdinin “kaybolup gitmek” veya “çıkıp gelmek” halidir. Bu sebeple bu zamanlar arasında fark yoktur, geçmiş ve gelecek homojendir. Yalnız dünya zamanı tarihselliği gerektirir. Bu da Aristo’nun M.Ö 330’da Heidegger’in 1900’lerde yaşamasını sağlar, yoksa dünya aynı dünyadır, zaman aynı yerdedir; kronoloji zamanın şimdilerden oluşan formunun dünyasallığıdır. Heidegger birbiri içinde homojen zaman düşüncesini *Varlık ve Zaman* adlı eserinde şu sözlerle ifade eder:

(...) Zaman öncelikle kesintisiz bir şimdiler dizisi olarak kendini göstermektedir. Söz konusu şimdi aslında hem az önce, hem de hemen şimdidir. Bu zaman karakterizasyonu birincil olarak ve sadece söz konusu diziye rapt edilmiş olarak kalırsa, o hâlde onda, esas itibarıyla ne bir başlangıç, ne de bir son bulabiliriz. Çünkü her bir son şimdi, bir başka şimdi olacak ve hemen şimdi değil haline gelecek, yani artık şimdi değil, olan zaman olarak geçmişe ait olacaktır. Her bir yeni şimdi ise, az-önce-şimdi-değildi olarak henüz-şimdi-değil olan zaman olarak “istikbale” ait olacaktır. Bu neden zaman her iki yönde sonsuz olacaktır. Zaman hakkındaki böyle bir tez, mevcut-olan bir şimdiler-akışını serbestçe askıda tutan bir bizatihiliği cihet almak suretiyle mümkün olabilmektir. Öyle ki, şimdi fenomeni tarihlendirilebilirlik, dünyasallık, uzayıp gitme ve Dasein’sal kamusalılık bakımından tamamen örtülmekte ve tanınamaz hale gelmiş bir fragman haline düşmüş olmaktadır (Heidegger, 2008: 449).

Zamanın hem bilimsel hem de felsefi olarak sabit olması yerine göreceli ve çoklu olabileceği görüşü, her şeyin tekilliğine karşı çıkan postmodern anlayışı beslemiştir. Bahtin’in “çok sesli” romanı çok parçalı zaman olarak romanlarda yer bulmuştur. Geriye, ileriye, şimdiye sonra tekrar aynı ya da farklı ileriye ve geriye giden kronolojinin veya saatin saptığı zamanlar postmodern romanlarda yer almakta geçmiş, gelecek ve şimdi birbiriyle iç içe geçmiş bir yapıda okura sunulmaktadır. Her şeyin tükendiği, gerçekliğin kaybolduğu bu çağda oyunsulukla çağına tutunan yazar, zamanı parçalanmış, boşluklu, kopuk, açıkça uyumsuz bir halde ne yapacağını bilen okurun kucağına bırakır. Anlatıcının oynadığı rolle bundan böyle anlatı kişilerini de dâhil ederek zaman odağını birkaç noktaya kaydırır. Postmodern yapıtlarda çoklu zaman yapısını Ricoeur şöyle özetler:

Öncelikle uzamsal perspektif, sözcüğün gerçek anlamıyla ele alındığında, bakış açısının bütün öteki anlatımları için bir eğretilme oluşturur. Anlatının gelişmesi, konum, açıklık derecesi, alan derinliği (filmdeki biçimiyle) gibi tamamıyla algıya dayalı perspektiflerin birleşimi olmadan gerçekleşmez. Gerek anlatıcının kişileriyle bağlantısı, gerekse anlatı kişilerinin birbiriyle bağlantısı açısından zamansal konum içinde aynı şey geçerlidir. Burada da yine önemli olan, çok sayıdaki zamansal perspektif arasındaki kompozisyondan kaynaklanan karmaşıklık derecesidir. Anlatıcı kendi öyküleme zamanının şimdisini kişilerin şimdisiyle karşılaştırarak, dolayısıyla sınırlarını ve bilgisizliğini kabul ederek, kişilerin adımlarına uygun bir ilerleyiş içine girer. Ama buna karşılık, ileri ya da geri giderek, şimdiyi, anımsanan bir geçmişin öncelenmesinin yarattığı geçmişi bakış açısına göre ele alabileceği gibi, öncelenmiş bir geleceğin geçmiş anısı olarak da değerlendirebilir (Ricoeur, 2016b: 176).

Edebi metinlerde zaman, okuyucunun perspektifiyle gelişir ve ilerler. Zaman bir noktadan bir noktaya anımsanan geçmiş zaman, bir anda fark edinilen şimdiki zaman veya nasıl gelindiği belli olmayan gelecek zaman olarak “kişilerin adımlarına uygun” olarak ilerler. Okuyucu hem kendi şimdisini hem de metin içinde yer alan bu zaman unsurlarını birleştirerek metne ivme kazandırır. Birbiri içine geçmiş ve birbirine dolanmış bu zaman kendi içinde ilerler veya geriler.

2.5. İçsel Zaman

20. yüzyılın en dikkat çeken anlayışlarından biri Freud ve öğrencisi Jung'ın bilinçaltının bilinç üstünden daha önemli olduğuna dair görüşleridir. Karmaşık bir yumak olan Freud'un *id*, *ego*, *süper ego* kavramları; Jung'ın ilkel atalarımızdan geldiğini öne sürdüğü *anima-animus*, *gölge*, *yaşlı bilge* gibi arketiplerle açıklamaya çalıştıkları bilinçaltının işleyiş prensipleri ve buna bağlı "iç saatin tik takları" açık bir şekilde ortaya konamamıştır. Bilinçaltının nasıl çalıştığı pek de bilinmeyen iç saati, mekanik işleyişteki sapmaz "kamu saati" ile bir türlü uyuşmamaktadır. Arayıştaki insan için aradığını bulma ümidi için yeni bir hedef olan bilinçaltı ve onun acımasız bir hızla ileriye geriye sapan iç saati çözümü mecburi bir hale dönüşmüştür. Umutla başlayan Aydınlanma çağının umudunu kaybettiği bu dönemde yeni arayışlar içindeki yazar, iç saat ile "kamu saati"nin uyumsuzluğunun çözümünü büyük oranda bilinç akımı ve geri dönüş tekniğiyle bulmuştur. Modernizmle bağlarını tamamen koparmayan yazar, postmodern anlayışta da anımsamaya veya geri çağırmaya dayalı bilinç akımı ve geri dönüş tekniklerini kullanmaya devam eder. Yıldız Ecevit, romanlarda iç saat ve "kamu saati"nin eşitlenme çabasını ve nedenini şu sözlerle değerlendirmektedir:

Modernist romanın en önemli kurgu sorunlarından biridir bu; çünkü insan beyninin içindeki zaman çizgisel akmamaktadır; bilinç de bilinçaltı da inanılmaz zaman sıçramaları yapabilmektedir. (...) Modernist yazarların, soyut dünyada ve zamanın içinde istediği gibi dolaşabilmesini sağlayan kurgusal buluşların başında bilinç akımı tekniği gelir. (...) Zamanın kurgulanmasında kullanılan diğer bir teknik ise sinema sanatından alınmıştır. Geriye dönüş (flash back) tekniği, yaşanılan anı kesintiye uğratıp, geçmişe bir parantez açarak oluşturulur. (...) Zamanın, sözünü ettiğimiz bu teknikler aracılığıyla geleceğe doğru akmayı durdurması, bilincin kıvrımlarında oylanması; geleneksel romandan tümüyle farklı görünümde metinsel oluşumların ortaya çıkmasına neden olur. Birkaç günde, giderek birkaç saatte geçen, buna karşılık bilincin/bilinçaltının soyut zamanında yüzlerce yılı tüketen çok sayfalı romanlardır bunlar (Ecevit, 2016: 43-44).

Bilinçaltının keşfiyle beraber zamanın mutlak ve değişmez bir bütün yerine gözlemciye göre değişken bir yapıda olduğunun fizik kurallarıyla ispatlanması ve zamanı bir süreç olarak algılayan ve esas zamanın bilinçle var olduğunu ortaya koyan Husserl, Heidegger, Bachelard gibi filozofların görüşleriyle iç saatin önemi daha da artmıştır. Postmodern yapıtlarda "anı zamanın" yanına "düş zamanları" da eklenip kamu saati devre dışı bırakılır, zamanın hangi diliminde olduğundan ziyade zamanın "hızlılık" veya "yavaşlılık" özelliği ortaya çıkarılmaya başlanır. Ricoeur, postmodern yapıtlarda zamanın çok katmanlı yapısı için kullanılan içsel zamanın eserlerdeki kullanımını şöyle özetler:

(...) anlatı temposu öykülemenin tablolar halindeki sahnelere yayıldığı ya da güçlü zamandan güçlü zamana hızla geçtiği durumlarla etkilenir. Tarihçi Braudel’de olduğu gibi, yalnızca uzun ya da kısa zamandan değil, ama hızlı ya da yavaş zamandan da söz etmek gerekir. “Sahneler” ile “geçişler” ya da “ana epizotlar” arasındaki ayrım yalnız niceliksel değildir. Yavaşlık ya da hızlılık, kısalık ya da yayılma etkileri niceliksel ile nitelikselin sınırında yer alır. Uzun uzun anlatılan ve kısa geçişlerle ya da yinelenen özetlerle birbirinden ayrılan sahneler anlatısal sürecin taşıyıcısı olabilir; niceliksel özellik olarak belirlenemeyecek yapısal bağlantılar iki süre arasındaki *Zusammenspiel*’i (etkileşimi) karmaşık hale getirir. (...) Bu özelliklere öncelemeler ve geriye dönüş eklenir: Bu araya yerleştirmeler, anımsanan geniş zaman dilimlerini kısa anlatı kesitleri içine katmaya, süredizimi bozarak derin bir perspektif etkisi yaratmaya olanak verir (Ricoeur, 2016: 147).

Bilinçaltına bağlı psikolojik zaman, anlatı zamanına eklenerek zaman kavramı yeni bir boyut kazanmıştır. Bundan böyle metinlerde olay geçişleri belli bir kurala bağlanmaksızın geniş zaman dilimleri ya da kısa kesitler arasında ardışıklık göstermeden anımsamalara bağlı olarak değişmekte olağan ya da olağanüstü olaylar “öncelemeler” veya “geriye dönüşlerle” okura sunulmaktadır. Ardışıklığın olmadığı, kronolojiyi kaldırıp atan, “niceliksel” bir kuralın belirginleştiremediği tamamen iç saate odaklı içsel zamana dayalı eserler, zaman perspektifini derinleştirmekte, zamanı çok boyutlu hale getirmektedir.

Nazlı Eray’ın edebiyat dünyasında kendini gösterdiği 80’li yıllar postmodernizm akımının ve buna bağlı olarak çoklu zaman anlayışının edebi eserlerde etkin olduğu bir dönemdir. Ayrıca yazar bu yıllarda Amerika’da, Marquez gibi postmodernist akım dâhilinde eserler veren yazarlarla iç içe olduğu bir edebiyat ortamında bulunur. Bu dönemin etkisiyle Eray’ın eserleri postmodern anlayışın temel alındığı zaman oyunları ile desteklenmiş ironik bir üslupla karşımıza çıkar. Bu oyunlar bir yandan Einstein’ın izafiyet teorisiyle başlayan Mark Planck’ın kuantum mekaniği ile bilimsel olarak zamanın bireyselliğine işaret eder. Diğer bir yandan da zamanın felsefi olarak yorumlanmasını sağlar. Bu yorumlardan biri Zenon ve Paramides’in eski çağlardan itibaren iddia ettiği yirminci yüzyılda Nietzsche’nin tekrar altını çizdiği zamanın aslında değişmediği başladığı noktaya döndüğü aynı anın benzer formlarının tekrar ettiği döngüsel zamandır. Bununla beraber Eray, eserlerinde Minkowski’nin bilimsel çalışmalarla ortaya koyduğu üzere geçip gitmeyen, Bachelard’ın notaların yan yana gelmesi gibi zihinde iz bırakan kaybolmayan durağan zamana da yer verir. Yazarın eserlerinde tekrar başladığı noktaya dönen ve kaybolup gitmeyen olduğu yerde kalıp yan yana gelerek notalar gibi bütünü oluşturan zaman, Husserl ve Heidegger’in eserlerinde ele aldığı “geçmişten gelenler”, “geçmişe gidenler”, “geri çağırınlar”la üçüncü bir formda iç

içe geçmiş bir yapıda bulunur. Zamanın dördüncü bir formu olarak Eray'ın eserinde Husserl, Heidegger ve Bachelard'ın vurguladığı i saatin ne çıktığı anı zamanının yanına dş zamanını da görürüz. Yazar, eserlerinde bilimsel ve felsefi yorumlardan hareketle genel olarak bu dört zaman formunu kullanarak postmodern bir edebiyat anlayışı ile okura seslenir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

NAZLI ERAY'IN BEŞ ROMANINDA ZAMAN

3.1. Nazlı Eray'ın Hayatı

28 Haziran 1945 günü Ankara'da doğan Nazlı Eray, *İkdam* gazetesi baş yazarı Tahir Lütfü Tokay'ın torunu, Şermin Hanım ve Türkiye İş Bankası Dışişleri Müdürü Lütfullah Bütün'ün kızıdır (Kabaklı, 1997: 821). Çocukluk dönemini, sonrasında yerine apartman yapılacak İstanbul Kızıltoprak'taki köşkte büyük bir ihtimam içinde özel hocalardan dersler alarak geçiren Eray'ın ilkokula gidişi babasının yoğun ilgisi sebebiyle ancak 4. sınıfta gerçekleşir. Bu olay yazarın hayatında önemli dönüm noktalarından birini oluşturur. Eray, bu süreci şu sözlerle değerlendirir:

Babam beni çok özel yetiştiriyordu bana kıyamıyordu. Hatta okula bile yollamadı. İlkokulu evde okudum. İngilizce, Fransızca, piyano hocalarım vardı, köşkün içinde korkunç sıkıldım. Bir akrabamız geldi bir gün “Lütfullah bu çocuğu sıkıyorsun okula yazdır,” dedi. Babam beni Şişhane yokuşundaki Evliya Çelebi ilkokulu'na yazdırdı. Bir dünya patlamasıydı benim için okul. Parlak bir öğrenciydim. Kosmosun içine girdiği benim için okul. Bu harika deneyimi akşam gelince saatlerce anlatıyordum (Erdem, 2018: 56)

Evliya Çelebi İlkokulu'nun ardından 1958 yılında İngiliz Kız Ortaokulu'nu, 1962 yılında ise Arnavutköy Amerikan Kız Kolejini bitirir. Lise öğreniminin ardından derece ile İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi'ni kazanır. Bu bölümde üç sene okuduktan sonra yine aynı üniversitenin Fen Edebiyat Fakültesi Felsefe bölümüne geçiş yapar (Kabaklı, 1997: 821). Üniversite yıllarında ilk aşkı ve hayatının şekillenmesinde önemli bir yeri olan Ege Ernart ile tanışır. Bu dönemin yazarın hayatına kattıklarını, “Ege bana Fransız şairlerini, Arthur Rimbaud'yu, Comte de Lautréamont'u, Marki de Sade'ı ve Baudelaire'i öğretmişti. Alfred Jarry. Jarry'nin nihilizmi, *Kral Übü* adlı oyunu.” sözleriyle anlatır (Eray, 2011: 31). Bu aşkın hazin bir biçimde sonlanması yazarın hayatını değiştirir. İstanbul'dan “Benim hangarım, beni besleyen bozkır.” sözleriyle ifade ettiği eserlerinde önemli bir yer tutan Ankara'ya, anneannesinin yanına hava değişimine gider. Bu gidişi bir röportajında “(...) İstanbul beni çok üzmüştü, bir aşk hikâyesiydi. ODTÜ mimarlığa girmek istedim. Matematik ile aram pekiyi olmadığı için iki puanla kaybettim. Ben de devlet dairesinde işe başladım. Sınava girmek için bir haftalığına gittiğim Ankara'da otuz beş kırk yıl kaldım.” şeklinde özetler (Erdem, 2018: 57). 1965 yılında Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nda çevirmen olarak çalışmaya başlar. 1967

Erses Eray ile ilk evliliğini yapar. İkiz kızları Banu ve Ebru'nun doğumunun ardından Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'ndaki görevinden 1968'de ayrılır. 1971 yılına geçirdiği bağırsak düğümlenmesi rahatsızlığından tesadüfen kurtulur; fakat yapılan bir yanlışlık sebebiyle iyileşme süreci 1972 yılının sonlarına kadar uzar (Çetaku, 2005: 17). Gülhane Hastanesi'nde geçen bu dönemi yazar, *Ay Falcısı* romanı ile *Mutluluk ve Acının Öyküsü* adlı öykülerinde kaleme alır. Hayatının bundan sonraki dönemini ikinci bir şans, "ikinci bir mumun yanması" olarak görür.

Ortaokul yıllarından itibaren hikâyeler yazan Nazlı Eray, 1959 yılında henüz lise öğrencisiyken *Varlık* dergisinde yayınlanan *Mösyö Hristo* öyküsü ile dikkat çeker. Bununla beraber yazarın kendi yorumuyla "profesyonel olarak" Türk edebiyatına girişi 1976'da *Ah Bayım Vah Bayım* adlı hikâyesinin yayımlanmasıyla olur. Yazar bu süreci ve şu sözlerle anlatır:

O kitaptaki öyküleri yazmıştım ve onları o zamanın çok kalburüstü dergileri olan *Varlık*, *Türk Dili* gibi dergilere yolluyordum ve bu hikâyeler hemen basılıyordu. Bir gün Atilla İlhan'dan bana bir mektup geldi. 'Sevgili Kardeşim Nazlı, hikâyelerini okuyorum ve çok heyecanlanıyorum. Onları kitaplaştırmayı düşünmüyor musun? Ben Tunali Hilmi'de Bilgi Yayınevi'ndeyim. Seni bekliyorum.' Atilla İlhan ilk defa bir yazara böyle bir mektup yazmış. Bunu o zaman bilmiyordum. Çok heyecanlandım ve topladığım öykülerimi alıp Bilgi Yayınevi'ne gittim. 'Ah Bayım Ah' çok büyük bir başarı kazandı (Kılıç, 2016: 96).

Ah Bayım Vah Bayım adlı öykü kitabının yayımlanmasının ardından Nazlı Eray büyük bir takdir kazanır. Bu eserinin ardından 1977 yılında Uluslararası Yazarlar Birliği'nin konuğu olarak Amerika'ya davet edilir. Burada Iowa Üniversitesi'nde konuk öğretim üyesi sıfatıyla "yaratıcı yazarlık" dersleri verir. Büyülü gerçekçilik tarzında eserler veren Gabriel Garcia Marquez ile tanışma fırsatı bulur. Burada kaldığı dönem yazar için velut bir dönem olur, yaptığı geziler bu dönemin eserlerini besleyen önemli kaynaklar olur. Amerika, Eray'ın edebiyat kariyerinde ibreyi başarı yönüne çeviren önemli bir merkez olacaktır. Yazar, Amerika geçirdiği bu yılları şu sözlerle anlatır:

Ah Bayım Ah çok büyük bir başarı kazandı. Ondan sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne (ABD) Iowa Şehri'ne hemen davet edildim. Uluslararası Yazarlar Birliği'nin konuğu olarak ABD'de bir yıl kaldım. İnanılmaz deneyimler yaşadım. Dünyanın önde gelen yazarlarıyla çalışma olanağı buldum. Iowa'da pek bir şey yok ama sana yazman için bütün imkânları veriyorlar ve sen de sadece yazıyorsun. Bol bol seyahat ettim. Bütün Uzakdoğu ülkelerini gezdim ve Türkiye'ye döndüm. Ertesi yıl yeniden davet ettiler. Gittim ve Iowa Üniversitesi'nde "Yaratıcı Yazın" dersleri verdim. Bu genç bir yazar için çok büyük bir başarı. Bu esnada, kitaplarım "Geceyi Tanıdım", "Pasifik Günleri", "Kız Öpme Kuyruğu"nu yazdım. Türkiye'ye döndüğümde bir de baktım ki ünlü olmuştum (Kılıç, 2016: 97).

Nazlı Eray'ın hayatının önemli dönemeçlerinden ve eserlerine esin kaynağı olan olaylardan biri de tiyatro araştırmacısı ve eleştirmen Prof. Dr. Metin And ile ikinci evliliğidir. Nazlı Eray için büyük bir kültür hazinesi olan Metin And ile olan evliliği “kaçılamayan ökse”dir. Metin And'ın Protokol Yolu'ndaki evini ise “Dünyanın en heyecan verici kitapları” ile dolu “bütün bir duvar eşsiz filmler” ile kaplı, bunların yanı sıra “nefis bale uvertürleri”, “Brahms'ın senfonileri” , “çeşitli illüzyon gösteri” ile dopdolu “renkli bir hapisane”dir. “Hiçbir tutsak hapsedildiği mekânı unutamaz ve oranın etkisinden kolay kolay kurtulamaz” bu sebeple 1990 yılında Metin And ile yaptığı evliliğe ait bazı anıları *Ay Falcısı* romanında düşsel bir tarzda ele alır (Eray, 2011: 50). Hayatının bu döneminde karşılaştığı Metin And'ın ilk eşinin koydurduğunu düşündüğü muskalar, bunlara karşı önlem olarak gittiği cinci hocalar, And'a ait filmlerden izlediği sihirbazlar ve trapezciler *Sis Kelebekleri*, *Ay Işığın Sofrası*, *Ay Falcısı* gibi çeşitli eserlerinde yer alır. Hayatının dört yılını kapsayan bu dönemi Eray, *Bir Rüya Gibi Hatırlıyorum Seni* adlı anı kitabında Metin And'ı Lokumettin adlandırmasıyla şu sözlerle değerlendirir:

Lokumettin ile yaşadığım yıllar aklıma gelince bir tuhaf olurum. Kuşkusuz evlilik değildi yaşadığımız, ya da evlilik denen şeyin ta kendisiydi. Kendimi zaman zaman çok mutsuz ve çaresiz hissediyordum. (...) Keşke daha önce kaçıp gitseydim yapamadım. (...) Ben hep suskundum. Ama ruhum özgürdü, evin içinde kendimi kapalı hissettiğim zamanlar olsa da, dilediğim gibi özgür yaşıyordum. İç dünyama giremiyordu Lokumettin. Hafif bir perde indirmiştin duygularımın ve iç dünyamın üstüne (Eray, 2013: 77-78).

Cumhuriyet Halk Partisi üyesi olan Nazlı Eray, 1992 yılında aktif olarak siyasi hayata katılır. 1993 ile 1999 arasında delege oyları ile üç dönem parti meclisi üyeliği yapar. Buna rağmen partinin kadına katı bakışı ve politikanın “erkek işi” olarak algılanması sebebiyle milletvekili aday sıralamasında sonlara konulur (Çetaku, 2005: 52). Yazar, *Sis Kelebekleri* ve *Uyku İstasyonu* romanlarında partiye olan kırılganlığını dile getirir ve siyasi yaşam içinde kadına karşı takınılan katı tavrı eleştirir.

Hayatının pek çok anını öz kurmaca (özyaşam öyküsü) tekniğiyle eserlerine yansıtan Nazlı Eray, 2011 yılında yayımladığı *Tozlu Altın Kafes* isimli anı kitabında yaşamını, “60'lı yıllar. Neredeyse çocukluk. Kalamış Ege. İlk aşk. İstanbul'dan kaçış. 70'li yıllar. Ankara Gülhane Hastanesi'nde geçirdiğim upuzun iki bucuk yıl. 90'lı yıllar. Profesör Metin And ile yaptığım ikinci evliliğim. Kaçamadığım bir ökse” sözleriyle özetler (Eray, 2013: 11).

Nazlı Eray'ın eserlerine baktığımızda, Amerika'da yazdığı *Geceyi Tanıdım* (1979), *Kız Öpme Kuyruğu* (1982), *Pasifik Günleri* (1983), eserlerinin ardından *Hazır Dünya*(1983), *Eski Gece Parçaları* (1986), *Kuş Kafesindeki Tenor* (1985), *Yoldan Geçen Öyküler* (1987) adlı öykü kitaplarını yayımlar. *Orphée* (1980), *Deniz Kenarında Pazartesi* (1984), *Arzu Sapağında İnecek Var* (1993), *Ay Falcısı* (1993), *Aşık Papağan Barı* (1993), *Yıldızlar Mektup Yazar* (1994), *Uyku İstasyonu* (1994), *Bir Yaz Gecesi* (1994), *İmparator Çay Bahçesi* (1998), *Örümceğin Kitabı* (1998), *Elyazması Rüyalar* (1999), *Ay Işığı Sofrası* (2000), *Aşkı Giyinen Adamlar* (2001), *Beyoğlu'nu Gezersin* (2005), *Farklı Rüyalar Sokağı* (2007), *Kayıp Gölgeleer Kenti* (2008), *Marilyn Venüs'ün Son Gecesi* (2010), *Kalbinde Kadın Taşıyan Erkek Birahanesi* (2011), *Halfeti'nin siyah Gülü* (2012), *Aydaki Adam Tanpınar* (2015), *Ölüm Limuzini* (2017), *Sinek Valesi Nizamettin* (2018) romanların yanı sıra çeşitli çocuk kitapları da yazar (Yalçın, 2001: 382). Öykü, roman ve oyunları İngilizce, Fransızca, İtalyanca, Japonca, Çekçe, Urduca, Hintçe, Arapça, İsveççe ve Almanca'ya çevrilir. Öykülerinden *Monte Kristo*, *Rüya Sokağı* ve *Erostratus* televizyon ve sinemaya uyarlandı. Roman ve öykülerinin yanı sıra çocuk kitapları da yazan Eray, *Karanfil Gece Kursu* öyküsü ile 1988 yılında Haldun Taner Öykü Ödülü'nü, *Aşkı Giyinen Adamlar* romanıyla 2002 yılında Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandı. Bu ödüllerin yanı sıra Türk Kütüphaneciler Derneği En İyi Romancı ödülüne 2009 yılında, Başkent Rotary Meslek Ödülü'ne 2010 yılında layık görülür. *Düş İşleri Bülteni* (1994) adıyla gazetede ki köşe yazılarını bir kitapta toplayan Nazlı Eray, *Tozlu Altın Kafes* (2011) ve *Bir Rüya Gibi Hatırlıyorum Seni* (2013) isimli iki anı kitabı da yayımlar (Eray, 2013: 2).

3.2. Nazlı Eray'ın Sanatı

İlk öykülerini ortaokuldan itibaren yazmaya başlayan Nazlı Eray, hayata dair evlilik, kaybedilen anne babaya özlem, yitirilen bir arkadaş, dile dökülememiş bir aşk, tek düze giden yaşam, kadının olmanın zorluğu gibi pek çok konuyu işler. Bu konuları Beyoğlu'ndaki eski bir apartman, Sinop hapishanesinin tarihi dokusu, uzayın sonsuz boşluğu, Protokol yolunda Çankaya'ya bakan bir evin balkonu, Ankara şehir çöplüğü gibi pek çok mekânla; Maria Antoinette, Stalin, Semra Özal, J.F. Kennedy, Ömer Lütfi Tokay, Sadrazam Mahmut Şevket Paşa, Bodrum'da evinin bahçesine yerleşen kimliği belirsiz adam, Nizamettin, Kapıcı Hristo ve kendisini de dâhil ettiği tarihi ve sıradan insanları bir arada işler. Yazar, gerçeklikten fantastiğe,

fantastikten tarihi olaylara, tarihi olaydan günlük olaylara, gerçeklikten kurmacaya geçişi bazen sembollerle, bazen imalarla bazen de ironik bir dille kaleme alır. Masalsı, fantastik ve yer yer bilim kurguya varan bu anlatım biçimi yazarı, “Jose Saramago, Gabriel Garcia Marquez gibi. Bunların hepsi Nobel Ödülü almış yazarlar. Ben de bu tekniğin Türkiye’deki öncüsüyüm” sözleriyle ifade ettiğı üzere kaynağı Latin Amerika edebiyatına dayanan büyülu gerçeklik akımına taşımaktadır:

(...) Düş ile gerçek karışımı bir yolda her gün yürüyoruz; bunun için umut ve sabır gerekli... Geride kalanlar yitirilenler bazen bize çok daha renkli ve parlakmış gibi geliyor. Düşler gerçekleri yumuşatıyor yaşama renk katıyor. Gerçekler ise bazen “aysonları” veya “pazartesi” günleri gibi zorlayıcı ve katı. Kimi zaman bir gerçek, bir insanı korse gibi sıkarken; o insanın düşleri –eğer varsa- bu korsenin iplerini yavaş yavaş gevşetiyor. Eğer korseyi çıkarmayı başırırsanız, işte o zaman özgürsünüz; düşlerinizele uçabilirsiniz (Algan, 1991: 87).

Büyülu gerçeklik anlayışıyla pek çok olayı kaleme alan Nazlı Eray, olaylara hayali bir pencereden “iyimserlikle” bakar. Mahmut Şevket Paşa veya J. F. Kennedy gibi suikast ile yaşamı son bulan devlet adamlarını bu hazin sondan kurtarmaya, yedi uyuyanlara yardım ederek uyandıkları dünyada yabancılik ektirmemeye çalışır. Giselle balesinde prens tarafından aldatıldığını öğrenen Giselle’nin acıdan ölmesine mani olmak için kadınca taktikler vermesi ancak bu iyimser tavrıyla açıklanabilecek başka bir örnektir. Böylelikle “gerçeğin elik korsesi” kısa bir süre de olsa hayatın üstünden düşer gider.

Her ne kadar Nazlı Eray, siyasi hayatın içinde aktif olarak yer alsada eserlerinde politikada yaşadığı düş kırıklığı ve politik karakterler dışında siyasi herhangi bir doktrinine yer vermez. Ahmet Kabaklı Eray’ın bu tutumunu şu sözlerle değerlendirir:

Eray, o fantastik ve rüya içi, o masalsı ve kurgubilimci tutumuyla, esasen hiçbir meseleye fazla eğilmemekte, hele doktrin veya ideolojilerin hiçbirine saplanmış görünmemektedir. Bir dert yazarı olmadığı gibi, bir çözüm yazarı da değildir Nazlı Eray. Sadece olayları, mümkün olduğunca iyimserlik aynaları ile yansıtır güler yüzle seyretmeye ve seyrettirmeye çalışan hayat sahnelerinin sergileyicisidir (Kabaklı, 1997: 823).

Nazlı Eray, gerçek ile büyülu olanı yan yana koyarak “olmuş” ve “varmış” gibi gösterirken rüya formunu kullanır. 20. yüzyıldan itibaren bilinçaltının önem kazanması ve bilinçaltına itilenlerin zihninin bilinçli olduğu zamanın aksine zihnin kontrolünü gevşettiğı ya da bıraktığı anlarda saklı olduğu düşüncesi Eray’ı da etkilemiştir. “Uykunun bir tane görevi vardır o da kendimizi tanımadır” diyen Erich Fromm’a paralel olarak Eray, bu görevi rüyalara verir. Bazen bir obje, bazen gecenin karanlığı, bazen bir anı Eray’ı içinde bulunduğu gerçeklikten rüya âlemine

geçirebilir. “Yakın geçmişin anıları çok uzak geçmişle birleşerek, kendi mantığı içinde bir örgü kurar. Şimdinin yaşantılarının geçmiş yaşantılarla bağlandığı özel anlar, duyumsal çağrışımlar ve birtakım nesnelerin sebep olduğu anımsamalarla bilinç düzeyine yükselirler. Bu anları Nazlı Eray bir rüya formu içinde yansıtır” (Arslan, 2008: 53). Rüya âlemini kullanma yazara, gerçekleri farklı katmanlarda farklı biçimlerde sunma olanağı verir. Gerçeğin katı kurallarından uzaklaşan bilinç yeryüzünün hiçbir kuralına bağlı kalmaksızın oradan oraya gezinir. Geçmiş, şimdi ve gelecek, hayalin atmosferinde olduğundan binbir renge ve şekle bürünerek okurun karşısına çıkar. Eray’ın yapıtlarının kurallara sığmayan bu durumu, Türk edebiyatı için bu yeni bir formdur. Yıldız Ecevit bu yeniliğin önemini şu sözlerle değerlendirir:

Nazlı Eray, düşlerine sınır tanımaz; farklı gerçeklik düzlemlerinin içinde uçarı bir biçimde dolaşır, geçmişi ve geleceği birbirine dolaştırır, düş gücünün ulaşabileceği her yere ve zamana taşır kurgusunu. Geleneksel gözlüklerle bakıldığında niteliksiz gibi görünen bu metinler, edebiyatın eğlenceli yanını ön plana taşırlar. Nazlı Eray’ın fantastik metinlerinin Türk edebiyat tarihindeki önemi, uzun yıllar gerçekçi ve güdümlü bir çerçeve içinde tek boyutlu gelişen bir ülke edebiyatının sınırlarını, inanılmaz bir pervasızlıkla zorlamasında yatar (Ecevit, 2016: 90).

Eray’ın yapıtlarında yer alan “pervasızlıkla” yazıyı zorlamasını Berna Moran, “anlamı boşaltılmış bir fantezi, yani fantezi için fantezi” olarak değerlendirir. Yazar eğlenceli bir oyuna çağırıyor okuru: kurmacılık oyununa. W. Gombrowicz’i izleyerek o da, ‘kitapta anlam aramak yerine kitapla dans ediniz’ der gibidir.” sözleriyle değerlendirir (Moran, 2016: 74).

Nazlı Eray’ın, anılar aracılığıyla uzak geçmişi yakın etmesi, oyun içinde oyun sunması her zaman olumlu yorumlarla karşılanmamıştır. Fethi Naci, *Yüzyılın 100 Çağdaş Romanı* adlı kitapta yer verdiği *Ay Falcısı* isimli makalesinde Eray’ın dilini bilimsel yazma tekniğinin dışında bularak “laf lafı açıyordu” anlayışına dayanan “*Ay Falcısı*, roman değil elbette bir anılar salatası, roman olmaması bir yana edebiyat değil; her edebiyat eseri bir yapıdır, oysa *Ay Falcısı*’nda yapı mapı yok” sözleriyle eleştirir (Naci, 1999: 606). Füsün Akatlı ise *Bir Pencereden* adlı kitabında Eray’ın oradan oraya mekân ve zaman atlamalarını, geriye dönüşlerini, anımsamalarını, çağrışımlarını yersiz ve eserin bütünlüğünü bozacak biçimde gereksiz bulur. Bu sebeple Akatlı’ya göre Eray’ın yapıtları, “Yazma işinden çok imgeleme olayına, emekten çok ilhama dayanan; bizi düş dünyasına götürebilir ama yazınsal olmayan” metinlerdir (Akatlı, 1982: 122).

Zaman kaymaları, anıştırmalar, semboller, çağrışımlar ve alegorik anlatımlarla yapıtlarının temelini oluşturan Nazlı Eray, evlilik, mutsuzluk, geçim sıkıntısı, yalnızlık, parasızlık gibi pek çok günlük konuyu yer yer ironik ve çoğunlukla olayların büyüğü ve gerçeklik yönünü ön plana çıkardığı bir dille anlatır. Yazar bu anlatımı, zamansal oyunlarla destekler. Bu oyunları eserleri içinde dört grupta kategorize edebiliriz. Birinci zaman formu geçmiş zaman kişilerini bugüne, bugünün sıradan insanını geçmişe taşımak veya zamanda anlık kaymalar ve beklenmedik sıçramalarla iç içe geçmiş zaman formudur. İkinci bir zaman formu, donmuş bir buz kütesinin yavaş yavaş çözüldüğü an zincirlerinden oluşan durağan zamandır. Üçüncü zaman formu anıları tetikleyen çağrışımlara dayalı bilince odaklanmış içsel zamandır. Dördüncü ve son zaman formu olarak Eray'ın eserlerinde bir çember gibi başladığı yere tekrar dönen döngüsel zaman ile karşılaşırız. Yazar, eserlerini genel itibariyle bahsi geçen zaman oyunları ile bu oyunları da felsefi yorumlarla kuvvetlendirir. Bu oyunlar, Eray'ı Türk edebiyatında yeni olan ve yenilikçi bir çizgiye taşır. Bazı eleştirmenler tarafından bu yenilik hevesle karşılanırsa da bazı eleştirmenler bu yeni tekniği “yazınsal”lıktan uzak bulur.

3.3. Nazlı Eray'ın Beş Romanında Zaman

3.3.1. *Arzu Sapağında İnecek Var* Romanında Zaman

Eserlerini 80'li yıllardan itibaren postmodern bir anlayışla kaleme alan Nazlı Eray, zaman unsurunu postmodern felsefeyi temel alacak biçimde “Postmodernist Zaman Anlayışı” başlıklı ikinci bölümde açıklamaya çalıştığımız üzere döngüsel zaman, durağan zaman, iç içe geçmiş zaman ve içsel zaman şeklinde kategorize edebileceğimiz dört farklı biçimde kullanır.

Arzu Sapağında İnecek Var romanında anlatıcı yazar ve eski bir devrimci olan arkadaşı Mehmet ile birlikte zamanda geri ve ileriye yolculuklar yapar. Romanda anlatıcı yazarın 1989 yılında Semra Özal ve Maria Antoinette ile yapacağı röportaj ile Ankara'da başlayan vak'a zamanı, yapılan bu yolculuklar aracılığıyla 1789 Fransız Devrimi, 1967 Che Guevara'nın asılma anı ile 2020 New York'una kadar uzanır. 2020 yılı Newyork'una ve 1989 Ankara'sına dönüşler romanda birkaç kere tekrarlanır. 1989 yılına yapılan bu dönüşler Cinci Celâl Hoca'nın evine yapılır. Hoca, karısı ve bir yakınının düzenlediği cin seansları ile zaman dilimleri iyice birbirine karıştırılır. Geçmişte yapılan Mehmet'le yaşanamayanlar, Che Guaverea'nın idamı

gibi yanlışlıkla karışan zamanlar ve zaman yolculukları aracılığıyla düzeltilmeye çalışılır. Bahsi geçen zaman yolculukları, anlatıcı yazarın biriyle öpüşmesiyle gerçekleşir. Zaman dilimini değiştiren bu içsel parametre ile Mehmet'in anlatıcı yazara bu yöndeki soruları metnin zamanını reel saatten ziyade içsel saate odaklandırır. Bu sebeple romanın bitmiş bir finali yoktur. Şampanya kadehinin içine düşen roman kahramanları Danton, Cinci Celâl, Hatice, Alain Delon, Che Guaverea, Mehmet ve anlatıcı yazar gümüş bir tepside bir dikişte bitmek üzere bir baya ikram edilirken metin okuma zamanına teslim edilir.

Postmodern edebiyat anlayışına dayanan döngüsel zaman, zamanın kendi içinde katlanıp başladığı noktaya dönmesi esasına dayanır. *Arzu Sapağında İnecek Var* romanında anlatıcı yazar, döngüsel zamanı 1989 yılı ve 2020 yılı arasında gidip gelerek kullanır. Eray, yapıtın ilk sayfalarında vaka zamanını, “Düşsel Söyleşiler” adını verdiği köşe yazıları için röportaj yapmak amacıyla Semra Özal’ın kendini ziyaret etmesi aracılığıyla esere dâhil eder. Anlatıcı yazarın Semra Özal’a “Sizi etkileyen üç anınızı anlatmanızı rica ederim” (s.17) sorusu, eserdeki vaka zamanının tayini açısından ipucu verir. Semra Özal’ın bu soruya verdiği “Turgut Bey’e, Houston’da, acele kalp ameliyatı olması gerektiğini söyledikleri günü ve ameliyat olurken, ruhumdan beynimden geçenleri, o karar anını ameliyat süresince bekleyişimi unutamam” (s. 18) yanıtı vaka zamanının 80’li yılların sonu olduğunu işaret eder. Ayrıca zaman sıçramalarıyla başka bir zaman dilimine giden anlatıcı yazar başlangıçtaki zamana dönme arzusunu dile getirirken ilk baştaki zamanı “Ankara’ya, 1989 yılına nasıl dönebileceğimizi bir türlü kestiremiyorum” (s. 59) sözleriyle kesinleştirir.

Romanın ilerleyen sayfalarında Eray döngüsel zamanı, arkadaşı Mehmet ile zamanda sıçramalar yaparak 1989 yılına tekrar tekrar dönmesi aracılığı ile kullanır. Anlatıcı yazar, bu farklı zaman dilimini Central Park’ta çingirak çalan Noel Baba ile arasındaki diyalog yoluyla yazma zamanına, “Hey babalık hangi yıla giriyoruz? 2020’ye, dedi” (s.56) sözleriyle esere ekler.

2020 yılında geçen olaylardan sonra anlatıcı yazarın Alain Delon kopyası robot B-273X’i öpmesiyle tekrar 1989 yılına dönerler. Anlatıcı yazar, zamandaki bu değişmeyi okura “Duvar takvim yaprağına gözüm takıldı: 11 Eylül 1989 Pazartesi” (s. 123) sözleriyle duyurur. Zaman tekrardan başladığı yere dönmüş olaylar bir takvim yaprağı aracılığıyla netleşir. New York’tan Mamak’a Cinci Celal’in evine

gelen Eray ve arkadaşları burada da Celal'in karısı Hatice'nin geceleri cin tayfasını izlediği aynası aracılığıyla tekrar "2020 yılının New York'unda, Rüya Ekranları Ormanı'nda" dır (s. 152). Buradan da çeşitli maceralar yaşayan anlatıcı yazar ve arkadaşları tekrar daha kalabalık bir kadroyla 1989 yılına gelirler. Anlatıcı yazar, bu dönüşlerinde 1967 yılına uğrayarak Che Guevara'yı ölümden kurtarır ve Che'nin "Peki nasıl oluyor? Hangi yıldızdayız?" (s. 175) sorusuna verdiği "1989'dayız" (s. 175) yanıtıyla zamanı tekrar başladığı yere döndürür. Anlatıcı yazar, bugün henüz başarılsa da zamanın çoklu formda bulunduğu fikrinden hareketle zamanda yolculuğun mümkün olduğunu ileri süren bilime paralel olarak zamanda yolculuk fikrini eserlerinde içten gelen bir öpücükle mümkün kılar. Bu yolculuklarda anlatıcı yazar Nietzsche'nin döngüsel zamanın amacı olarak ortaya koyduğu "amor fati" düşüncesinden hareketle yapılmış Che Guavera'nın öldürülmesi, Mehmet'in kendisine açılabilmesi gibi bazı yanlışları düzeltmeye, yaşamı mükemmelleştirmeye çalışır.

Arzu Sapağında İnecek Var romanında Eray, 1989 yılından başlattığı zamanı 2020 yılına sıçratır ve 2020 yılındaki zamanı tekrar 1989 yılına geri döndürür ve iki zamanı birbiri üstüne katlayarak zamanı başladığı yere getirir. Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* eserinde cücenin ağzından dökülen "Düz olan her şey yalan söyler (...) Bütün gerçekler eğridir" (Nietzsche, 2003: 161) sözüne benzer olarak zaman 1989 senesine 1789 yılından 2020 yılından tekrar dönerek başlangıca gelir. Zamanın bu şekilde çembersel bir formda devam etmesini yalnız anlatıcı yazar fark eder. Eserin diğer kahramanları zaman çemberinin içindedir, çemberin dışına yalnız yazar anlatıcı çıkabilir. Bu haliyle anlatıcı yazar, Nietzsche'nin zamanın oyununun farkında olan ve yazgısını tamamlayarak sonsuza/zamansızlığa ulaşan "üst-insan" dır.

Arzu Sapağında İnecek Var romanında sonsuz ve sonrasızlığa ulaştıran zaman oyunlarından biri de Ricoeur'un postmodern zamanları üçleyen bakış açısına uygun olarak yazma, vak'a ve okuma zamanlarının geçmiş, şimdi ve gelecek formlarıyla birbiri üzerine katlanmasıdır. Romanda eserin yazılma zamanı olan 25 Eylül 1989 geçmiş- anlatıcı yazarın özellikle eserin sonuna bu notu düşüşü de bu görüşü destekler-, vak'a zamanı olan 11 Eylül 1989, 1879 ve 2020 ise şimdiyi temsil eder. Ricoeur'in, "Metin boyunca anlatılanlar hafızada loş bir hâle koyvermekten ve yeni dönüştürmeler bakımından yeni beklentilere açılmaktan ibarettir" sözleriyle

tanımladığı gelecek zamanı ise eserde “Başkaca şimdilik her şey yolunda” (s. 184) sözleriyle okurun zamanına bırakmaktadır (Ricoeur, 2016b: 283). Her okurla tekrar tekrar başa dönen zaman “yeni dönüştürmeler”le postmodernist anlayışa göre eksik kalacak; eksik kaldığı için de Nietzsche’nin ön gördüğü üzere tüm boşluklar dolana kadar sınırsız tekrarlar yaşanacaktır. Eray da eserini “Başkaca şimdilik her şey yolunda” ifadesiyle eseri kendi için noktalarken postmodern felsefenin okuma zamanıyla her okur için ayrı her eser için çoklu bir zaman yapısını hedefleyen tavrına uygun hareket eder. Şimdilik yolunda olan her şey her okur için her an değişebilir bir formda bırakılır.

Arzu Sapağında İnecek Var romanında döngüsel zaman dışında her bir anın donmasıyla oluşan akıp gitmeyen durağan zaman karşımıza çıkar. 1989, 1789, 1967, 2020 yıllarında gerçekleşen olaylar akarak birbirine ulanmaz, yaşanan anlar kendi içinde saklı kalır ve sabit kalan zaman modern bilimin ön ördüğü gibi “statik bir buz kütlesi gibi”dir. Zaman, sıçramalarla sinema ya da televizyon programları gibi değişir. Yani bir bütün olarak yan yana dizilmiş anlar film kareleri gibi yayın akışı sürdüğü müddetçe devam eder, yayın akışı bilinçle harekete geçer ve bilinç alanının dışına çıkıldığında bir filmin dondurulması gibi zaman olduğu yerde sabit kalır. Sabit kalan zaman istenirse bir filmin geri sarılması gibi geçmiş bir ana dönülebilir. Romanın kurgusu bu zaman prensibine göre ilerler. Bu prensipten hareketle roman, Semra Özal ve Maria Antoinette yazarın dergide yazacağı bir söyleşi için anlatıcı yazarın evine gelmeleriyle başlar. Semra Hanım’ın eşi Turgut Özal’ın hayatından anlattıkları, vak’a zamanın 1980’lerin sonu olduğunu gösterir. Gecenin ilerleyen dakikalarında Semra Özal evine gider; fakat Maria Antoinette anlatıcı yazarın konduğu olarak kalır. Kraliçeye misafir geldiği yüzyılı tanıtmak için Ankara’da bir diskoya gidilir. Orada Fransız Devrimi’nin önemli isimleri olan Danton, Fouché ile karşılaşılır. Sonraki gün ise, anlatıcı yazarın bir hayranı olan Hıfzı Bey’in villasına konuk olan anlatıcı yazar ve arkadaşları burada tarihî bir kişiyle daha karşılaşılır: Wolfgang Amadeus Mozart. Bu misafirlikte Eray’ın Mozart ile yakınlaştığı bir anda “Birden sanki beynimin içinde bir silah patladı. Açtım gözlerimi; zifiri karanlık, nemli kokulu pis kokulu bir yerde yatıyorum” (s.54) sözleriyle anlattığı yere aldığı cevap “Zindandayız. Devrim Fransa’sında, zindandayız” (s.54) olur. Zindandan kurtulmanın tek yolu bilimin öngördüğü fakat henüz gerçekleştiremediği zamanda sıçrama yapmaktır. Bunun için Eray ve arkadaşı Mehmet’in öpüşmesi gerekir. Bu

eylemin gerçekleştiği anda “Birden binlerce havai fişek patladı sanki” (s.56) sözleriyle arkadaşıyla beraber 2020 yılına gelir. 2020 yılında yaşanan çeşitli maceralardan sonra anlatıcı yazar, 1989 yılına arkadaşlarıyla beraber geri döner. Bu defa geldikleri yer Cinci Celâl’in evidir. Cinci Celâl’in cin çıkarma, Ayfer’in fal bakma, Hatice’nin cin düğünü izleme gibi çeşitli eylemleri anlatılırken anlatıcı yazar, “Şimdi seni öpeceğim, Alain,” dedim. “Buradan gitmek istiyorum sıkıldım” (s. 137) diyerek Ay yüzeyine gider. Buradan da kurtulan anlatıcı yazar Eray, 2020 New York’una gider ve burada Rüya Ekranları Ormanı’nda bulur kendisini. Roman boyunca Eray ve arkadaşları çeşitli yerlere Eray’ın birileriyle öpüşmesi sonucu gider; bu gidişler zamanı peşinden götürmez. Bu durum Hegel’in zaman yorumuna uygun olarak “akıp giden yutulup giden şeylerin kabı değildir” anlayışıyla yorumlanabilir. Romanda zaman bir süreçten meydana gelir ve yaşanan o anda sabit kalır. Bu sebeple Eray ve arkadaşı bırakıldığı noktada donup kalan Fransız İhtilâline, 2020 Newyork’una, 1989’da Cinci Celâl’in yanına istedikleri zaman dönüş yapabilirler. Eserde bu satırlarda kişilerin algıladıklarını düşündüğü zamanın hiçbir gücü bulunmaz, asıl güç Bachelard’ın “yalıtılmış an”ında olarak vurguladığı “şimdi” de yani bilinçtedir. Geçmiş-gelecek ve şimdi yalnız zamanın kavranmasını kolaylaştıran bir formülden ibarettir. Anlatıcı yazar, bu formülü Ricoeur’in postmodern metinlerde saptadığı üzere *Arzu Sapağında İnecek Var* romanında zamanı Cinci Celâl’in evindeki akşam vakti, 2020 New York’u gecesi, evindeki akşam saati gibi “sahnelemelere” yer verir. Bu “sahnelemeler” arasında geçişi “lacivert bir gökyüzünün içinde”, “yıldızlar arasında bir yerde”, “kalın taş duvarlı zindan”, “görmekli kristal avizeler şarap rengi kadifeden oluşan, yarı gerçeküstü görümlü salon” gibi ifadelerle ortaya koyar. Bu durum da romana “yalıtılmış an”lardan oluşan “zamansal bir hareketsizlik” katar.

Arzu Sapağında İnecek Var romanında Nazlı Eray’ın kullandığı zaman formlarından biri de iç içe geçmiş zamandır. Anlatıcı yazar bu zaman formunu romanda tarihi kişileri günümüze getirerek, bugünün insanını geçmişe ya da geleceğe taşıyarak sağlar. Husserl’in söylemiyle zamanın “birlikli ve homojen yapısı”nı ilk olarak devrim Fransa’sının kraliçesi Maria Antoinette’in, 18. yüzyıldan anlatıcı yazarın evine 1989 senesine kendi döneminin özelliklerini konuk etmesi ile gerçekleştirir. Kraliçe, nedime, kupa araba, deve kuşu tüyü yelpaze, gümüşsü perukalı uşaklar gibi kendi yüzyılına ait gösterişli pek çok dekoru/detayı beraberinde

getirir ve yirminci yüzyılın “gösterişsiz” hali ile karıştırır. Anlatıcı yazar 18. yüzyılın altına çizmek için kraliçenin gündelik yaşamına ait kupa arabası, perukalar gibi detaylarla girer ve yine kraliçe aracılığıyla iç içe geçirdiği zamanları şu sözlerle okura aktarır:

“Majesteleri,” dedim, “size sorabileceğim pek çok soru var kafamda. Ama ilkin şöyle bir şey sormayı düşündüm: Şuan içinde bulunduğumuz yüzyılı nasıl buldunuz? Aslında, yüzyılı tam görmüş sayılmazsınız. Başkent Ankara’da, orta halli bir anlatıcı yazarın evinde konuksunuz. Dışarıyı pek görmediniz sanırım. Yalnızca kupa arabasından çıktuktan sonra bizim apartmanın girişini, merdivenleri ve sonra da bu gösterişsiz salonu gördünüz. Bu yüzyılın tanık olduğunuz ufacık, kısıtlı dilimiyle ilgili izlenimlerinizi rica edecektim (Eray, 2008: 19).

Romanın ilerleyen bölümlerinde Maria Antoinette, anlatıcı yazar ve Mehmet’in diskoya gitmeleri zamanın “homojen” yapısını bir kat daha artırır. Burada anlatıcı yazar “Fransız Devriminin geri plandaki politikacısı, bir numaralı adamı olmayı gerçekleştiren, her devrin adamı tilki Fouché” (s. 27) ile karşılaşır. Fouché ile olan ilişkisi üzerinden anlatıcı yazar zamanların iç içe geçmişliğini şu sözlerle ifade eder:

İşte şimdi, şu gece yarısını çoktan geçmiş bir saatte, Ankara Hilton’un diskosunda, entrikacı, kurt ve acımasız bir politikacının, bu garip dehanın, Balzac’ın hakkında Napoléon’u etkisi altına bırakabilmiş tek nazır, dediği bu adamın, bu derin, karanlık, olağanüstü kişinin, sabrın ve tutkunun, zekânın ve kaypaklığın oluşturduğu bu müthiş erkeğin kollarındaydım (Eray, 2008: 27).

Eray, zamanın “homojen ve birlikli” yapısını eserde geçmiş zaman kişilerinin sayısını artırarak devam ettirir. Ankara Hilton’un aynı dönemden Fouché dışında da Fransız Devrimi’nde rol almış iki konuğu daha vardır: Dalton ve Robespierre. İlerleyen olay başka bir devrimci Che Guevara’yı 1967 yılından 1989 yılına getirir. Anlatıcı yazar, geçmişteki kişileri kimlikleriyle bugüne taşıyarak zamanları iç içe geçirdiği gibi bir de onları kim olduklarını bilmeden zaman içinde dolaştırarak “birlikli” yapıyı iyice kuvvetlendirir. Maria Antoinette kendi kimliği ile geldiği 1989 yılına bir kez de “başı bağlı, lastik mesli, kalın yün çoraplı... Bir ağanın kızı” (s.136) olarak gelir ve ancak anlatıcı yazar “dikkatlice bakınca kadının Kraliçe Maria Antoinette olduğunu hayretle ” (s. 135) görür. Benzer bir durum kraliçe üzerinden tekrar yaşanır. Anlatıcı yazar, 2020 yılına gittiğinde kraliçenin barda çalışan bir kız olduğunu görür. Ünlü müzisyen Mozart da ününü bilmeden yirminci yüzyıla gelir. Böylece zaman “homojen ve birlikli yapısı” sayesinde pek çok kez “yeniden üretilir”. Hegel, Husserl ve Heidegger’in zamanın süreç olduğu, geçmiş ve gelecek arasında bir farkın bulunmadığı her iki kavramında içinde yer alan şimdi ile her anın zamanın “geri çağırılma” ya da “çıkıp gelme” özelliği ile iç içe geçtiği anlayışa uygun olarak yorumlanır.

Eray, tarihi kişileri günümüzü getirmesi, bu yüzyılın insanını da geçmişe ve geleceğe taşıyarak Husserl'in vurguladığı “zaman alanlarını yeniden üretme”yi gerçekleştirir. Romanda Fransa Devrimi'nin tarihi kişilerinin 20. yüzyıla gelmesinin dışında bu duruma bir diğer örnek ise anlatıcı yazarın arkadaşı Mehmet ile kendisinin devrim Fransa'sında “neredeyse bizi almaya gelecekler” (s.54) sözleriyle altını çizdiği idamların yapılacağı ana götürmesidir. Bu zamandan “2020 yılının New York”una sıçraması da yine “yeniden üretme” anlayışının eserdeki bir yansımasıdır. Görüldüğü gibi *Arzu Sapağında İnecek Var* romanında Heidegger ve Husserl vurguladığı üzere zaman bir süreç olarak “geriye kayanın” veya “sonrakinin” şimdi olduğu aktüel bir formdadır. Fransa Devrimi “geriye kayan”ı hatırlamalarla, 2020 Newyork'u “sonraki”ni çıkıp gelmelerle, 1989 yılının geri dönüşlerle roman zamanını yeniden üreterek zamanın iç içe geçmiş formunu ortaya koyar.

Anlatıcı yazar, Maria Antoinette, Dalton, Robespierre, Che Guavera gibi tarihi kişilerin yirminci yüzyıla getirmesi; 2020 New York'unda B-273X Alain Delon robotu ile karşılaşması ve Rüya Ormanı'nda kişilerin rüyalarını takip etmesi, Mehmet ve Alain Delon ile 1989 yılına geri dönmesi gibi olaylar Ricoeur'in postmodern metinlerde “çok sayıda zamansal perspektifin karmaşıklığı” karşısında anlatıcı yazarın bilgisizliğini kabul edip okuyucunun şimdisiyle kendi şimdisini karşılaştırma çabası olarak yorumladığı eylemdir. Eray, olayların geçmişe kayması veya gelecekte çağırılması gibi eylemleri vak'a zamanı olarak esere koyar ve okuyucuyu zamanı yakalaması için bu olaylardan yararlanır.

Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var* romanında kullandığı zaman formlarından biri de içsel zamandır. İçsel zaman, saatinin “kamu saati”nden ayrılıp iç saate ayarlanmasıdır. Bu durumu Eray, bazı yapıtlarında anıları hatırlama yoluyla kullansa da *Arzu Sapağında İnecek Var* romanında, hayal kuran bir insanın zihninde dolandığımıza işaret edecek biçimde Ricoeur'in postmodern metinlerde saptadığı üzere Fransız Devrimi gibi “ana epizotları”, ay yüzeyi gibi “sahne”leri, Cinci Celal'in 1989 yılındaki evinde yaşananlar gibi “geçiş” durumlarıyla okura sunar. Bir hayal atmosferinde olayların geliştiğini, yaşananların Eray tarafından kurgulandığını, “süre diziminin” bulunmadığını Mehmet'in ağzından yapıtta bulundukları her farklı vaka zamanında tekrar tekrar dillendirir. İlk bölümde kendisi de eski bir devrimci olan Mehmet, Fransız Devrimi'ni gerçekleştirenlerin yirminci yüzyıldaki varlığını ancak anlatıcı yazarın zihnine bağlayarak şu sözlerle açıklar: “İnanılmaz olaylar

oluyor bu gece. Acaba bütün bu garip olaylar senin beyninden mi çıkıyor? Yaşadıklarım şaşırtıyor beni” (s.34).

Mehmet’in başka bir sorgulaması ise ilerleyen olayların tarihi kişilere Maria Antoinette’yi eklemesiyle olur. Kendi yüzyılından başka bir yüzyıla gelen Maria Antoinette, Ankara’nın gece hayatına katılır ve anlatıcı yazarın eski arkadaşı devrimci Mehmet ile bir aşk yaşamaya başlar. Kraliçenin bu yüzyıldaki varlığının gerçekliğini sorgulayan Mehmet, bu olayları yalnız Eray’ın hayal gücüne bağlar ve bu hayalin devamını şu sözlerle anlatıcı yazardan ister:

“Her şey senin elinde,” dedi.

“Nasıl?”

“Evet. Her şey senin elinde. Onu öldürme. Giyotine gitmesin kraliçe!”

“Gerçekten her şeyin benim elimde olduğuna inanıyor musun?”

“Evet. İnanıyorum.” (Eray, 2008: 44)

Arzu Sapağında İnecek Var romanında anlatılanların anlatıcı yazarın hayal gücünün bir parçası olduğu hususu tarihi kişilerin içinde bulunan 1989 senesine gelmesiyle sonlanmaz. Anlatıcı yazar, zamanda ileriye giderek bu oyunu çeşitlendirir. 2020 New York’una arkadaşı Mehmet ile beraber gider ve bu zaman yolculuğunun gerçekle bağının olmadığını tamamen anlatıcı yazarın zihninin ürünü olduğunu “Ne yaparsan yap! Ama New York’tan ayrılmayalım bir süre, dedi. Yahu her şey benim elimde gibi konuşuyorsun. Evet, ne yazık ki her şey senin elinde. Keyifle güldüm” (s. 67) sözleriyle ifade eder. Ay’a yapılan yolculuk da yine anlatılanların bir hayalin peşi sıra sürüklenmesi olduğu hatırlatması şu sözlerle yapılır:

Havada yürümeye çalışan astronot bana yaklaşmıştı. Camın ardındaki yüzünü seçebiliyordum.

Mehmet’ti bu.

Mehmet.

“Mehmet!” diye haykırdım. “Artık seni bulacağımı sanmıyordum.”

Bana biraz yaklaştı.

“Başka gidecek yer düşünmedin mi?” diye sordu.

(...)

“Burası neresi?”

“Ay’dayız galiba.”

“Ay’dayız. Sayende...”

“Gerçekten Ay’da mıyız, dersin?”

“Evet...” (Eray, 2008: 139).

Arzu Sapağında İnecek Var romanında Eray, görüldüğü üzere uzun uzun ve pek çok kereler zamanın içsel formda olduğunu vurgular. Metnin kurgusalılığı roman kişilerinden Mehmet’in sorgulamalarıyla ve yaşanan pek çok olaya rağmen dönüp dolaşıp “kamu saati”nde hiç değişmeyen 11 Eylül 1989 senesine bazen “kısa geçişler” veya tekrar sorgulanan anlarla geçiş yaparak sağlanır. Ricoeur, postmodern eserlerde içsel zamanın bu şekilde kullanımını “niceliksel özellik olarak belirlenemeyecek yapısal bağlantılar iki süre arasındaki *Zusammenspiel*’i (etkileşimi) karmaşık hâle getirme” oyunu olarak görür. Anlatıcı yazarın da postmodern eserlerde yapılan bu oyuna romanında yer verdiği görülür.

Görüldüğü üzere, *Arzu Sapağında İnecek Var* romanında yazar, zamanın birden çok formunu kullanmıştır. Romanda sık sık zamanda ileriye ve geriye dönüşler yaşanır. Yazar 1789 Fransız Devrimine, 2020 Newyork’una ve 1989 Ankara’sına sık sık dönüşler yaparak zamanı, Husserl’nin varlıkların kafamızda hazır bekleyen *noema*’ları gibi yorumlar. Bütün zamanlar, geçmiş ve gelecek, kişinin zihninde hazır bekler ve birbirinden farkı yoktur. Önemli olan zamansal yayılım içinde geçmiş ve geleceğin bilincin alanına girmesidir. Maria Antoinette, Fanton, Fouche ve Che Guavera gibi kahramanlarla tarihi olana dair göndermeler aslında tarihi olanı belirsizleştirmek için yapılır. Bu sebeple tarihî zaman ve aktüel zaman aynı çizgide, paralel bir şekilde ilerler.

3.3.2. *Ay Falcısı* Romanında Zaman

Ay Falcısı romanı anlatıcı yazarın bebekken ölen dedesi Ömer Lütfi Tokay’ın kendisini 1992 yılında Gelincik Sokak’ta ziyareti ile başlar. Bir gece başlayan bu ziyaret, 1930’lu yıllara anneannesinin gençliğine, dayısının bebekliğine zaman yolculukları yapmasını sağlar. Romanda geçmişten gelen tek konuk anlatıcı yazarın dedesi değildir. Ünlü illüzyonist Galanag’ın karısı Gloria, İllüzyonist Robert-Houdin tarafından 1848’de yapılmış bez bir bebek Antonio Diavolo, 1979 yılbaşı gecesi Uzakdoğu’dan Türkiye’ye gelmek için “Tayland’dan bindiği Irak uçağının kaptanı, Kaptan Müeyyed” (s. 110), Giselle balesinin kahramanı “eski bir yüzyıldan gelen” Giselle ve hastanede yattığı dönemde hasta bakıcıları olan Reşide ve Sarı Hüseyin yazarın Ankara’daki evini ziyaret eden diğer geçmiş zaman ziyaretçileridir. Yazar, bu ziyaretçilerle bir çöl yolculuğuna çıkar; fakat anlatıcı yazarın Metin And ile olan evliliğini bozmaya çalışan ilk eşin büyüleri sebebiyle bu yolculuk tamamlanamaz,

hep yarım kalır. Birkaç denemenin ardından çölde ay falcısıyla karşılaşan roman kahramanları onun büyüü bozması sayesinde bu sıkıntılı durumdan kurtulur ve anlatıcı yazarın yaşamının ikinci mumunu yakar. Bu maceranın ardından anlatıcı yazar gözlerini yatağında açar ve yaşadıklarının gerçek olup olmadığını sorgular. Salonda bulduğu misafirlerinin bıraktığı not sayesinde yaşadıklarının gerçek olduğunu anlar. Bunun yanı sıra romanda olay akışı anlatıcı yazarın bir arkadaşına telefonda anlattığı 1979 yılındaki edebiyat semineri, 1990 yılının son günlerinde yapılan Paris seyahati, 1980’lerin sonunda Santorini ziyareti gibi aklına gelen anılarıyla zenginleştirilir. Anlatıcı yazarın, 1970 yıllarda Gülhane Hastanesi’nde yattığı zamanlara ve annesinin gençliğine kadar uzanan hatırlamalarla romandaki olaylar genişletilir. Ayrıca metinde yer alan bu hatırlamalar ve dillendirilen anılar sayesinde metnin zaman perspektifi iyice derinleştirme yoluna gidilir.

Arzu Sapağında İnecek Var romanında olduğu gibi anlatıcı yazar, *Ay Falcısı* romanında da zamanın başladığı noktaya geldiği döngüsel zaman formunu kullanır. Bu eserde döngüsel zaman kavramını anlatıcı yazar dedesi, Ömer Lütfi Tokay’ın ziyaretleri aracılığı ile gerçekleştirir. Anlatıcı yazar, ilk olarak vak’a zamanını “Zaman gece yarısına yaklaşıyor” (s. 7) sözleri ile ifade eder. Dedesinin gelmesinin ardından aralarında geçen sohbetlerden sonra yatağına yatar yatmaz uyur ve gözlerini açtığında kendini “Bağdat’tayız, dedi dedem. Burası sefaretin bahçesi” (s. 14) sözleriyle açıkladığı yeni bir mekânda ve zamanda bulur. Gece yarısı olan zaman dilimi aniden gündüze geçer. Anlatıcı yazar, etrafını daha dikkatle incelediğinde takvimin de değiştiğini fark eder ve bu durumu okura şu sözlerle duyurur:

Büyük bir dikkatle, içine girdiğim bu değişik, eski dünyaya bakıyordum. Yıl 1930’lar olmalıydı. Sefaret gümüş şamdanlar, üstü beyaz örtülerle örtülü koltuk takımları, görkemli avizelerle donanmıştı. Taşlıktan yukarıya doğru çift taraflı merdiven çıkıyordu. Trabzanları altın gibi pırıl pırıl parlıyordu. Duvarlardaki resimlere bakıyordum ki; beyazlar giyinmiş, başı fîrfîr şapkalı, beyaz çoraplı müslin giysili bir dadı, arabada bir çocuk içeri girdi. Demir Dayımdı bu. O zaman diliminde güzel bir bebek olan Demir Dayım! (Eray, 1992: 14).

Anlatıcı yazarın dedesiyle yaptığı Bağdat seyahati, yalnız sefaretle sınırlı kalmaz anneannesi Süreyya Hanım ve Kral Faysal’ın tenis maçlarına konuk olmak için tenis kortuna doğru dedesiyle beraber yürüyüşe çıkarlar. Bu gezi esnasında “Arap uşaklar”, “palmiye ve hurma ağaçları”, “gümüş tepside nar” şerbeti gibi Bağdat’a ait pek çok detaylarla karşılaşır; fakat maçı izleyemez. Sebebinin bilmediği bir anda bu tarihi atmosferden çıkışını şu sözlerle dile getirir:

Birden gözlerimi açtım. Neredeyim, diye çevreme bakıyorum. Ankara'daki evimin yatak odasıdayım. Gece suyum yanı başımda. Renkli taşlardan yapılmış gece lambamı açık unutmuşum. Saate bir göz attım. Sabahın dokuzu. Birden her şeyi anımsadım. Dün gece... Dedemin gelişi. Salonda konuşmalarımız... Sonra 1930'lara, Bağdat'taki sefarete gidişim. Annemin gençliği. Acaba, acaba bütün bunlar düş müydü?

Yatağımdan kalkıp, sırtıma sabahlığımı geçirdim. Koşarak salona gittim. Metin çay suyunu koymuş, mutfakta gazetelere göz atıyordu. Kuşlar kafeslerinde cıvı cıvı ötüyorlardı. Birden gördüm dedemi! Oradaydı. Salonun derinliklerinde bir köşeye oturmuştu (Eray, 1992: 26-27).

Eray, dedesinin salondaki varlığı ile anlar ki gördükleri bir düş değildir. Zamanda geriye gitmiş ve sonrasında bulunduğu zamana geri dönmüştür. Uyku aracılığıyla “gözleri açık” gerçekleşen bu geriye dönüş Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* eserinde “Öğleyin” adını taşıyan bölümde gözleri açık uyuyan Zerdüşt'ü hatırlatır. Nietzsche'nin uyku çukurunda bilincinin prangaları çözülen ve “Dünya yetkin değil mi şimdi. Bana ne oluyor böyle: Dinle! Zaman uçup gitmiş olmasın” ifadeleriyle değindiği uyku hâli Eray'ın *Ay Falcısı* romanında da zamanda bir geçit oluşturur (Nietzsche, 2003: 183). Anlatıcı yazar, bu geçitten geçerek 1930'lu yıllara gider. Anlatıcı yazarın bu söylemleri Nietzsche'nin “sonrasız geri dönüş” ve “üst insan” fikrine çıkar. Dolayısıyla metinde “an” sonrası tekrarlarla yeniden en baştan yaşanır. Yalnız çemberin dışında olanlar bu durumun farkına varabilirler. Eserde yazar anlatıcı ve dedesi bu çemberin dışına çıkmayı başarmış “üst-insan”dır.

Ay Falcısı romanında *Arzu Sapağında İnecek Var* romanında olduğu gibi zaman dilimini desteklemek için “gümüş şamdanlar”, “müslin giysili” dadı görkemli avizeler” gibi dönemsel özellikler kullanılır. Bununla beraber anlatıcı yazar, yirminci yüzyılda içinde bulunduğu yılı vak'a zamanını “1990 yılının son günleriydi. Metin'le yeni evlenmiştik” (s.66) diyerek arkadaşına anlattığı Londra seyahatinin detayları üzerinde işler. Bununla beraber seyahat dönüşü ilk kez evinde bulduğu ve Metin And'ın eski karısının koyduğunu düşündüğü “büyüler”i arkadaşına anlatırken de metnin vak'a zamanını işlemeye devam eder. Arkadaşının büyülerle ilgili “Şu son anlattıkların beni sersemletti. Tüm bunları tek başına bulman ya da bunların sana görünmesi; hissetmen kötülüğü; bunu bunca zaman, az değil iki yıl, tüm bunları içinde taşıman akıl almaz bir şey” (s. 77) değerlendirmesini yapar. Bu sözlerden anlaşılacağı üzere 1990 yılında yapılan evliliğin üzerinden iki yıl geçmiştir. Bu durumda metnin vak'a zamanı 1992 yılıdır.

1930'lu yılların Bağdat'ına yapılan yolculuk ve ardından anlatıcı yazarın dedesi ile beraber tekrar 1992 yılına gelmesi zamanı bir çember misali başladığı yere

getirir. Bu konuyla ilgili Rosenau'nun postmodern metinler üzerinde yaptığı “bir olay hem önce olur hem sonra” değerlendirmesi, *Ay Falcısı* romanında 1930'lu yılların olaylarının 1992 yılının olayları üzerine katlanıp zamanın “önce” ve “sonra” olarak tekrar tekrar yaşanması biçimde karşımıza çıkar.

Ay Falcısı romanında Ricoeur'in postmodern zamanın edebi eserdeki tezahürü olan üçlü/birbiri üzerine katlanan zaman anlayışı döngüsel zaman formunun başka bir kullanım biçimidir. Eserin geçmişi oluşturan yazma zamanı 14 Eylül-30 Eylül 1992 yılıdır. Vak'a zamanı olan şimdi, 1992 yılının herhangi bir dilimi, geleceği oluşturan okuma/okurun zamanı ise “Oracıkta, Giselle'i izlerken uyuyakalmışım” (s. 136) sözleriyle uyku aracılığıyla sonsuz sınırsız geri dönüşü okura bıraktığı gelecek zamandır. En nihayetinde bütün okumalar hep aynı noktaya gelmekte her okumada postmodern edebiyat anlayışına uygun olarak hep bir boşluk kalır; çünkü bu gerçeğin bütünlüğü yoktur. Gerçekliği kavramak için Nietzsche'nin öngördüğü üzere çemberin dışına çıkmak, bu filozofun felsefesini temel alan postmodern anlayış içinse simülasyonlardan oluşan bu dünyanın yapay gerçekliğinden uzaklaşmak gerekir. O vakte kadar bahsi geçen eserlerdeki zamanlar üst üste katlanır son başlangıç olur ve zaman döngüsel bir formda devam eder. Her okumanın ardından “yeni dönüştürmeler”, “yeni beklentiler” oluşturan eserler Nietzsche'nin zaman çemberine takılmış insanı gibi her okumada tekrar tekrar başa dönerek yeniden defalarca tekrar yaşanır.

Ay Falcısı romanında zamanın durağan formu da kullanılır. Zamanın durağanlığına 1930'lu yıllara gidilmesi ve anlatıcı yazarın dedesinin önderliğinde arkadaşları ile çıktığı çöl yolcuğu örnek oluşturur. Dedesinin bir gece yarısı ziyareti ile Nietzsche'nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* eserinde “Öğleyin” başlıklı bölümde cüceye bahsettiği geçmiş ve gelecek zamanların geçidi olan an'ın kapısı açılır ve 1930'lu yıllara gelinir. Zamanın buz kütlesi gibi bir formda, yan yana dizilmiş bir yapıda olduğunu öngören bu anlayışa uygun olarak 1930'lu yıllar eserinde donmuş bir formda yaşandığı anda hazır bekler ve akıp gitmez. Anlatıcı yazar, kendini hazır bekleyen bu durağan zamanı şu sözlerle ifade eder:

(...) Bağdat'tayım. 1930'lu yılların Bağdat'ında. Yanımda dedem Tahir Lütü Tokay. Az önce anneannem yatak odasından çıkıp yaşlı Kral Faysal ile tenis oynamaya gitti. Demir Dayım herhalde kendi odasında. Dadısı ona herhalde şimdi mamasını yediriyordu (Eray, 1992: 21).

Anlatıcı yazar, Bağdat'taki 1930'lu yıllara dedesinin rehberliğinde gittiği o yılları Ricoeur'in postmodernist metinlerde durağan zamanın kullanımıyla ilgili olarak vurguladığı “sahne” tekniğiyle kaleme alır. Bu teknikten hareketle zaman akıp giden ve kaybolan bir forma değil, aksine donmuş sahneler bütünüdür. Anneannesinden kalan evinde ona ait kilitli dolapları bir çilingir marifetiyle açtığı anda zaman o döneme ait “el yıkama tasları”, “Hint gümüşü çay takımı”, “şamdanlar” gibi eşyaların dolaplardan çıkmasıyla ilgili betimlemelerle desteklenen “birden odayı dolduruveren” bir “eski zaman seslerini “sahne” tekniğiyle okura sunar:

Anneannem, Demir Dayım, Annem, Bağdat; sefarette verilen resepsiyonlar; şuh kahkahalar, kristal bardakların birbirine vurduğunda çıkardığı o tılsımlı ses; çöl geceleri, palmiye ve hurma ağaçlarının ay ışığında görünüşü; uzaktaki bir caminin minaresinden yankılanan ezan sesi... Hepsi bu dolaplardan dışarıya taşmıştı.

(...)

Dolapları kapattım. Eski zamanın sesleri yavaş yavaş uzaklaştılar (Eray, 1992: 24).

Romanda durağan zamanın “sahne” tekniği ile sunumu yalnız 1930 yıllara gidişle kalmaz. Anlatıcı yazarın dedesi ilk sayfalarından itibaren anlatıcı yazara bir gece vakti çöl seyahati sözü verir. Bu söz ancak romanın ortalarında Robert-Houdin'in kuklası Antoni Diavolo, illüzyonist Kalanag'ı terk eden karısı Gloria, Gülhane Hastanesi'nden hasta bakıcısı Reşide ve Sarı Hüseyin gibi geçmiş zamanlardan 1992 yılına gelen kalabalık bir kadro ile gerçekleşir. İki kez gidilen ve yarıda kesilen bu çöl seyahatinde de Ricoeur'in “sahneleme” tekniğine uygun olarak zaman durağan vaziyette, ilerlemeyen bir sinema karesi gibidir. Eski eşin yaptığı büyülerle sürekli sabote edilen ziyaretlerden geri dönmek zorunda kalınır; ancak ekranda durulmuş sinema filmi benzetmesine uygun olarak her seferinde kalınan yerden devam edilir. İkinci kez yarıda kalınmış çöl ziyaretinin sabahını anlatan şu satırlarda “sahneleme” tekniği açıkça görülür:

Ertesi sabah uyandığımda kendimde büyük bir hafiflik hissettim.

Hemen kalkıp giyindim. Tam mutfağa doğru gideceğim, hayretle olduğum yerde kaldım.

Yatak odamın girişindeki dar koridorun başladığı yerde, dün gece gördüğüm sonsuz çöl uzanıyordu! Otobüs yolun kenarında bekliyordu.

(...)

Çok şaşırmıştım.

Tüm arkadaşlar, dedem orada toplanmışlardı.

Hayretle:

Bu nasıl oldu? Dün gece yitirdiğimiz o engin çöl buraya nasıl geldi, diye sordum (Eray, 1992: 126-127).

Zamanın durağanlığını/hareketsizliğini çöl gibi hareketsiz bir varlık ile imgeleyen Eray, zamanı anların toplamında “yalıtılmış an”da derinleştirir.

Ay Falcısı romanında anlatıcı yazar, iç içe geçmiş zamanı *Arzu Sapağında İnecek Var* romanında olduğu gibi Heidegger’in “şimdileştirme” fikrindeki gibi “geçmiş şimdiki zaman açısından” çözümler. Bunu da metinde geçmişte yaşayan kişileri yaşadığı zamana getirerek ya da kendisi başka zamanlara giderek sağlar.

Ankara’da anlatıcı yazarın Metin And’la evlendikten sonra beraber yaşadıkları evde bir gece vakti “Birden tuhaf bir şey oldu. (...) Çok gerilerden bir yerden, bir taş plağın içinden Münir Nurettin Selçuk, eski bir parça söylemeye başlamıştı. (...) Salonda bir meltem dolaşıyordu. İşte o an dedemi gördüm. Yüreğim duracak gibi oldu. Dedem. Tahir Lütü Tokay” (s. 9) sözleriyle ifade ettiği üzere dedesi ziyarete gelir. Böylelikle dedesinin yaşadığı otuzlu yıllar ile doksanlı yıllar iç içe geçer. Heidegger’in söylemiyle *dasein* “geçmiş şimdiki zaman yapar”, böylece zamanı anlamlandırır.

Dedesi Tahir Lütü Tokay’ın 1992 yılına yaptığı ziyareti karşılıksız bırakmayan Eray, dedesi ile “Evet, geçmiş yakalamıştık. Kralların yemek yediği gümüş tabaklar oracıktaydı işte... Yerli uşaklar eğilerek tepsilerden servis yapıyorlardı” (s. 24) sözleriyle ifade ettiği 1930’lu yıllara gider ve geçmiş zamanı bir kez de böyle şimdileştirerek iç içe formda kullanır.

Geçmişten 1992 yılına gelen yalnız Tahir Lütü Tokay değildir. İllüzyonist Kalanag ve hem asistanı hem karısı olan Gloria da bir alışveriş merkezinde gösteri yapmak için 1950’li yıllardan 1992 yılına gelirler. 1950’li ve 1992 yılları öylesine iç içe geçmiştir ki kimse onların 1950’li yılların insanı olduğunu anlamaz. Zamanlar birbirine kaynaşır. *Arzu Sapağında İnecek Var* romanında olduğu gibi sadece “üst-insanı” temsil eden yazarın fark ettiği iç içe geçen bu zamanlar eserinde şöyle anlatır:

Karum alkıştan yıkılacak gibi oluyordu. Camlar çınılıyordu.

(...)

Kadife perde kapandı.

Şov bitmişti.

Kalanag ve Gloria'yı canlı olarak izlemenin heyecanı ve şaşkınlığı içindeyim. İzleyicilerin hiçbiri, bin dokuz yüz ellili yılların çok eski şovunu izlediklerini bilmiyorlardı.

Kalabalık yavaş yavaş dağıldı (Eray,1992: 58).

Eray, *Ay Falcısı* romanında iç içe geçmiş zaman formunu “Geriye kaymış her zaman noktası, yeniden üretici hatırlama aracılığıyla, zamanı sezgisel-görmenin sıfır noktası yapılabilir” diyen Husserl’in felsefesiyle ilişkili olarak “hatırlama” işlevini kullanarak bu anlayışı metne dâhil eder (Husserl, 2011: 89). Eray 1970-1972 yıllarını bağırsak düğümlenmesi nedeniyle Gülhane Hastanesi’nde geçirir. Hastane yaşamı ve burada kendisine geceleri refakat eden, gece uykusunu bölmek için bileklerine bağladıkları ipe sanki aralarında ayrı bir bağ oluşan hastabakıcı Reşide Hanım ile olan yakınlığı ve Reşide Hanım’ın karşılıksız bir aşk beslediği Sarı Hüseyin⁵, “yeniden üretici hatırlama” sayesinde *Ay Falcısı* romanında yer bulur. Anlatıcı yazar, geçmiş yıllardan Reşide’yi getirme çabasını şu sözlerle anlatır:

Canım Reşide Hanım!

Hızla koluma bağlı olan ipi çekiyorum. Seni bulmaya çalışıyorum. Hızla çekiyorum ipi; vargücümle! Yıl 1992, aylardan eylül. Ankara’daki evimdeyim. Hastane, her şey, çok, hem de çok geride kaldı. Ama bulacağım seni. O kolumda yirmi yıldır var olmayan düğümlü ipi ha babam çekiyorum (Eray, 1992: 89).

Anlatıcı yazarın bulunduğu 1992 yılına kendi zamanından çıkıp gelenler dedesi Tahir Lütfi Tokay, İllüzyonist Kalanag’ın asistanı Gloria ve hastabakıcısı Reşide Hanım ve Damarcı Hüseyin ile sınırlı kalmaz. “Ünlü İllüzyonist Robert-Houdin tarafından 1848’de yapılmış bez bir bebek” (s. 49) olan Antonio Diavolo “trapezin uçan şeytanı, 1979 yılbaşı gecesi Uzakdoğu’dan Türkiye’ye gelmek için “Tayland’dan bindiği Irak uçağının kaptanı, Kaptan Müeyyed” (s. 110), Giselle balesinin kahramanı “eski bir yüzyıldan gelen” Giselle de anlatıcı yazarın geçmiş zamandan konuklarıdır. Zamanı iç içe geçiren bu konuklarından Kalanag’ın karısı Gloria, Giselle ve Antonia Heidegger’in “geçmişi şimdileştirme”; Sarı Hüseyin, Reşide, Tahir Lütfi Tokay, Kaptan Müeyyed Husserl’in “yeniden üretici hatırlama” kavramıyla açıklanabilir. Ayrıca bahsi geçen kalabalık kadro bulundukları zamandan 1992 yılına gelmekle kalmaz “Siz de bize katılın kaptan. Gece zamanı çöl büyü, tılsımlı bir dünyadır. Biz bu yolculuğu eskiye giderek, 1934 yılında yapacağız” (s.111) sözleriyle ifade ettikleri çöl yolcuğunu 1934’te yaparak zamanı iyice birbirine karıştırır. Anlatıcı yazarın metinde “çok sayıda zamansal perspektif’e yer vermesi Ricoeur’in postmodernist metinlerde anlatıcı yazarın okuyucuyu metne dâhil eden

⁵ “Tozlu Altın Kafes” adlı anı kitabında Sarı Hüseyin’in adı Sarı İsmail olarak geçmektedir.

okuma zamanı ile vak'a zamanını çakıştırma çabası olarak da yorumlanabilir. z kurmaca tekniğini kullandığı bu eserde “yeniden üretici hatırlama” ve “şimdileştirme” yaparak okuyucunun şimdisine ulaşmaya çalışır. Böylelikle anlatıcı yazarın, metnin ve okurun zamanı i içe geçer.

Nazlı Eray, *Ay Falcısı* romanında içsel zamanı telefonda konuştuğu ismini paylaşmadığı bir arkadaşına anlattığı veya uykuya dalmadan önce hatırladığı anıları aracılığıyla esere dâhil eder. Böylece “birbirinden ayrılan sahneler anlatısal sürecin taşıyıcısı olabilir” (Ricoeur, 2016: 147).Anlatıcı yazarın genel olaylar zinciri içinde bağımsız olarak yer verdiği Ricoeur’in söylemiyle “süre dizimini bozan” esere içsel zamanı taşıyan anılarını anlatma gerekçesini şu sözlerle dile getirmektedir:

Geçenlerde bir arkadaşım, benim yaşantımın akıl almaz rastlantılarla dolu olduğunu; bunları yazsam çok ilginç bir kitabın ortaya çıkacağını söyledi bana.

“Senin yaşamın yazdıklarından çok daha şaşırtıcı ve ilginç.

Farkındayım. Biliyor musun, tuhaf mucizeler de var benim yaşamımda.

Derlesene onları.

Bilmem. Belki bir gün anlatıcı yazarım.

İstersen onları anlat bana. Böylece kafanda bir plan oluşturursun (Eray, 2012: 17).

Anlatıcı yazar, arkadaşının zaman zaman telefon ile arayıp “Başka bir şey aklına geldi mi? Hani bana arada anlatacaktın” (s. 28) sözleriyle anlatıcı yazarın zihnini yoklar. 1992 yılından 1979 senesinde yılbaşına birkaç gün kala Uzakdoğu’ya, Metin And ile evlendiği 1990 yılının ocak ayında Londra’ya, 1980’li yılların sonu Bodrum ve Santorini adasına gidişler yapar. Zamanı kamu saatinden –takvimlerin gösterdiği 1992 yılından- i saate –anılara- odaklı hâle getirir. Bununla beraber anlatıcı yazar, ani dalıp gitmelerle “niceliksel özellik olarak belirlenemeyecek yapısal bağlantılar iki süre arasındaki *Zusammenspiel*’i (etkileşimi) karmaşık hale getirir” ve içsel zamanı esere dâhil eder (Ricoeur, 2016: 147). Genellikle uykuya dalış esnasında gerçekleşen bu içsel zamanlara şu satırlarla örneklenebilir:

Uykuya dalmadan önce annemi düşündüm. İstanbul’u... Altmışlı yılların başını. Bir sabah erkenden, evde dolapta bir yerde duran, kadife ve yaldız çerçeveli, içi ipek üstü boyanmış iki Alman minyatürünü alıp Kapalıçarşı’da bir antikacıya, o zaman parası ile yüz liraya satmıştım. Yaşlı antikacı minyatürleri görünce heyecanlanmış, elime hemen yüz lira sıkıştırıvermişti. Ne günlerdi onlar bilmiyorum; belli ki parasız kalmıştım. Sonra, arşının içine girip kendi paramı kendim kazanmak için bir iş aramaya başladım. şansım yaver gitmişti, öğlen olmadan iki Ermeni kardeşin işlettiği bir kuyumcu dükkânında iş bulmuştım bile (Eray, 1992: 95).

Uyku ncesi dalıp gidilen bu anılar “Evlenmeden yeni evime gelmeden önce, anneannemle Gelincik sokakta oturmuştım” (s. 22), “Ben 1952 yılında yeniden

doğdum. Londra’da ünlü bir kliniğin güllerle süslü perdeli bir odasında.” (s. 84), “Birazdan uyuyacağım. Aklımdan bir şerit gibi son Londra seyahatimiz geçiyor” (s. 103) gibi “sahneler”le anlatıcı yazar içsel zamanı esere dâhil eder. Böylelikle esere “öncelemeler” ve “dönüşler” eklenir. Metin And ile evliliğini bozmaya çalışan eski eş “ana epizotu” eserde hastane odası, annearne ve Londra gezisi gibi niceliksel etkileşimli “sahneler” aracılığı ile zaman bağlantılarının netleşmesini sağlar. Postmodernist anlayışın zamanın karmaşık ve derinliğini destekleyen bakış açısı eserde kendi gösterir.

Ay Falcısı romanında Nazlı Eray, 1848 yılında Antoni Diavolo, başka bir yüzyıla ait Giselle, 1940 yıllara kadar yaşamış anlatıcı yazarın dedesi Ömer Lütfi Tokay, 1950’lerde yaşamış Gloria, 1970’li yıllarda anlatıcı yazarın hastabakıcısı Reşide ve Sarı Hüseyin gibi geçmiş zamana ait insanlar romanda zamanın kronolojisini belirsizleştirmek için kullanır. Zamanı belirsizleştirme oyunu döngüsel, içsel, durağan ve iç içe geçmiş zaman formunun kullanılmasıyla ortaya konan ikinci bir yoldur. Romanda zamanların “önceleme”, “çağırma”, “hatırlama” gibi argümanlarla belirsizleştirilme çabası Heidegger’in “zamansal yayılım” düşüncesine uygun olarak kendini gösterir.

3.3.3. *Ay Işığ Sofrası* Romanında Zaman

Ay Işığ Sofrası romanında anlatıcı yazar; metni, arkadaşı Aşo’ya olan küskünlüğünün ruhunda yarattığı sarsıntılar üzerine kurar. Sık sık Aşo’yu bir daha görememe korkusunu dile getirir. Sürekli bilinçaltında bu konuyla meşgul olduğu için her şey her an ona arkadaşı Aşo’yu anımsatır. Bu sebeple roman boyunca Aşo ile anıları metne içsel zaman formunu kazandırır. Bununla beraber anlatıcı yazar, geceleri uyuyamadığını ve kendini şehrin sokaklarına attığını, her gece Aşo’nun evi bulunan Refik Belendir Sokağı’ndaki Enerji Apartmanı’nın dar merdivenlerinde bulunduğu sahneleri romana ekler. Bu gece gezmeleri esnasında çocukken dinlediği bir hikâyenin yaklaşık iki bin yıl önce yaşamış kahramanları olan Yedi Uyuyanlar ile onların köpekleri Kıtmir, İmparator Decius’un falcısı Sibil ve eski sevgililerinin ay ışığı altında bir ziyafet sofrasında meze oluşlarına tanık olur. Bu gerçek üstü durumlar anlatıcı yazara zaman zaman yanında bulunan şoförü Karı Şefik’in de yönlendirmeleriyle zihin hapishanesinde hapsolmuş bilinçaltının yansımaları olduğunu düşündürür. Bu sebeple yaşadıkları geceleri uyuyamayan birinin sokakta

karşılaştıkları değil bilinçaltının uykuda kişiye sundukları da olabilme ihtimalini doğurur. Öyle ki bir uyanışında kendini arkadaşı Aşo'nun bedeninde ve zengin, müşfik bir erkeğe dönüşmüş şoförü Şefik'in sonsuz imkânları içinde Bodrum'a seyahat ederken bulur. Romanda parça parça dağılmış durağan zamandaki bu olaylar bir sona bağlanmaz. Bunun yerine ay ışığı sofrasına kurulmuş eski tanış mezelerle geçmiş zamanlar konuşulurken gün ağarır ve metinde yer alan her şey bir sonraki gece yeniden yaşanmak üzere ertelenir.

Ay Işığı Sofrası romanının “ana epizot”u anlatıcı yazarın, arkadaşı Aşo ile aralarına giren kırgınlıktır. Bu kırgınlık eserde kullanılan zaman formlarından biri olan döngüsel zamana zemin hazırlar. Anlatıcı yazar, döngüsel zamanın devinimini artırmak için sık sık “Aşo’yu bu dünyada bir daha hiç göremeyeceğim” şeklindeki cümlesini kullanır. Bunun yanı sıra aynı sebepten Aşo ile yaptıkları alışverişleri, izledikleri televizyon programlarını, içtikleri kahveleri, dile getirdikleri endişelerini, hayat kaygılarını ve umutlarını çeşitli vesilelerle ve hep Aşo’nun evini mekân olarak kullanarak esere dâhil eder. Aşo’nun evini seçmesinin bir fonksiyonu vardır. Çünkü bu ev, “Refik Belendir Sokağında, Enerji Apartmanı”ndadır. Anlatıcı yazar, Aşo ile olan küskünlüğü döneminde gecenin bir vakti bir anda kendini Refik Belendir Sokağındaki Enerji Apartmanı’nın karanlık merdivenlerindeki “hep o an”da bulur. Enerji Apartmanı’na yapılan ziyaretler, aynı sorularla ve aynı tedirginlikle bir arada geçen pek çok olaylardan sonra “Ne değişik bir dünya idi bu Enerji Apartmanının içi.”(s. 36), “Gene zifiri karanlık bir dünyanın içindeyim” (s. 74), “Apartmanın o yoğun karanlığı beni bir kez daha içine aldı.” (s. 106) gibi sözlerle bu sayfalarda yenilenir. Aşo’yu düşünülerek sıkıntıyla geçen gecelerin anlatıldığı bu satırlarda Rosenau’nun “Bütün geçmiş ve gelecek zamanlar, sonsuzluğun bütün kolları buradadır, ufak lokmalara ayrılıp insanlar ve düşleri arasında bölüşülmüşlerdir” yorumuna uygun olarak okura sunar. Anlatıcı yazar, zamanı Aşo’nun yaşadığı apartmanın merdivenlerinden ona ulaşmaya çalışan düşleri arasına sıkışmış biçimde pek çok kereler dönerek okura sunar. Eserin birçok yerinde aniden dönülen Enerji Apartmanı’ndaki sıkışmışlık duygusunun ifadelerinden biri şu biçimdedir:

İçindeydim onun, yürüyorum sessiz kaldırım taşlarının üstünde; fak etmişim, adımlarım beni Refik Belendir Sokağı’na doğru götürüyordu. (...) Kendi rızası ile kaçıp kurtulduğu hücreesine dönen bir tutuklu gibi Enerji Apartmanı’nın demir kapısına dayanmış, her zaman yaptığım gibi rastgele bütün zillere basmışım. Ağır kapı, menteşelerini gıcırdatarak açılmış, apartmanın o yoğun karanlığı beni bir kez daha içine almıştı.

Kapının ardından kapandığını duydum.

Hiçbir şey görmüyordum; elim duvarı bulmuştu, duvara sürünerek elektrik düğmesini aramaya başladım. Enerji Apartmanı'nın içindeki boza kıvamındaki karanlığın içine kendimi atmaya alışmıştım artık (Eray, 2000: 106).

Enerji Apartmanı'nın merdivenlerinde yaşanan an geçmişte kalmış gibi görünmesine rağmen tekrar tekrar şimdi olur. Merdivenlerdeki o an bitip sonlanmaz. Anılar sayesinde geçmiş ya da gelecek de olmaz; araya başka olay girip metin ilerlemiş gibi görünse de hep aynı yere geri dönülür. Metinde sürekli devamlılık gösteren sonsuzluğun bölünmüşlüğüne yaşayan başka bir an ise Şefik Bey ile yapılan Ankara Bodrum arası uçak yolculuğunda geçmiş ve gelecek zamanda kalmayıp düşlerle yenilenmesinde görülür. “Beş dakika sonra uçak havalandı.” (s. 101), sözleriyle anlatılan seyahat anından Enerji Apartmanı'nı içeren anlara geri dönmüşken tekrar “Uçağın tekerlekleri hafif bir sarsıntı ile piste değdi.” (s. 113) sözleriyle seyahat anına dönülür. Anlatıcı yazar, içinde bulunduğu düş ve sonsuzluk karmaşasını şöyle anlamlandırır:

Kendime mi inanayım, duyup yaşadıklarımı mı, bir türlü karar veremiyordum.

“Rüya herhalde,” diye düşündüm. “Değişik bir rüyanın içinde olmalıyım. Uyanınca iş anlaşılır.”

Şefik Bey,

“Hayır, rüyada filan değilsiniz,” dedi. (...)

Pek bir şey düşünemez bir haldeydim. (...) Kendimi olayların akışına bırakmıştım (Eray, 2000: 102).

Eray, *Ay Işığın Sofrası* romanında Aşo ile küs geçen zamanın gecelerini vak'a zamanı olarak kullanır. Anıları ile desteklediği vak'a zamanı geçmişi temsil eder. Anlatıcı yazarın eserin sonuna gün ay, yıl ve yer olarak titizlikle eklediği “11 Haziran 2000 Bodrum-2 Eylül 2000 Ankara” notu ise anlatıcı yazarın yazma zamanı olan şimdiyi temsil eder. Bununla beraber romanı “Benim yaşamımdı bütün bunlar, biliyordum. Yarın geceye kadar, onları selamladım” sözleriyle noktalaması ise okurun zamanını temsil eder (Eray, 2000: 191). Yarın gece tekrar okunduğunda her şey en başa dönüp tekrar yaşanacaktır. Bu durum metinde Ricoeur'in postmodernist metinlerde tespit ettiği okurun her okumasında geçmişi temsil eden vak'a zamanı, şimdiyi temsil eden yazma zamanı, geleceği temsil eden okuma zamanı üst üste gelerek döngüsel bir formda tekrarlanan zaman formunu karşımıza çıkarır.

Ay Işığın Sofrası romanında anlatıcı yazar, Şefik Bey ile yaptığı uçak yolculuğu, Yedi Uyuyanlar ve Enerji Apartmanı'nın merdivenlerinde geriye dönüp geçirdiği vakitler durağan zaman formuna örnek teşkil eder. Bu zamanlar anlatıcı yazarın

dönüp geldiği halkalardan oluşan bir zamanı örneklemenin yanı sıra donmuş “sahneler” olarak beklemekte Ricoeur’in tespiti Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* romanında olduğu gibi “düşünceye dalma duraklarıyla” okura sunulur. Akıp gidemeyen durağan zamanın “düşünceye dalma duraklarıyla” okura sunulduğu Bodrum’daki evine yazdan yaza giren “Bahçe Adamı” ile karşılaştığı şu anla örneklenebilir:

Birden anladım kiminle karşı karşıya olduğumu; yıllardır kimliğini merak ettiğim, evime defalarca giren, hiçbir zarar vermeden, kırık bir kapı ya da cam bırakarak yok olup giden hırsızla karşı karşıyaydım. Tüylerim diken diken olmuştu; işte oydu, karşımda sakın sakın duruyordu; kapıda demir olduğu için besbelli içeri girememiş, bahçeye yerleşmeyi yeğlemişti. Avurtları çökük yüzünde hiçbir korku ya da telaş izine rastlanmıyordu; sanki biraz rahatı kaçmıştı; niçin böyle zamansız, birden bire meydana çıktığını sorgular gibiydi bakışları. Bahçe sanki bana ait olduğu kadar onun da bahçesiydi; hali öyle bir izlenim uyandırıyor insanın üstünde (Eray, 2000: 108-109).

Eray, “Bahçe Adamı” ile yaşanan bu anı başlangıç ve sonunu herhangi bir olaya bağlama gereksinimi duymadan düşüncelere daldığı bir anda esere dâhil eder. Bu biçimde durağan bir vaziyette hazırda bekleyen başka bir zaman ise anlatıcı yazarın Kumru ile karşılaştığı andır. Anlatıcı yazar, bir baygınlığın ardından çok özlediği bir daha göremeyeceği için üzüldüğü arkadaşı Aşo’nun bedeninde bulur kendini. Bir kuliste dansöz kıyafetleri içindedir. Anlatıcı yazar bu anı şu sözlerle aktarır:

Gözlerimi açtım.

Kimi göreceğimi sanmıştım gözlerimi açınca? Aşo’yu mu? Belki de Yemliha’yı düşünmüştüm; o pırıl pırıl parlayan gözleri ile gecenin içinden bir yerden bana bakan Yemliha’yı. (...) Gözlerimi açmış, dikkatle benimle konuşmakta olan kişiye bakıyordum. Benimle konuşan genç bir kızdı. Yaşamımda o zamana değin hiç görmediğim birisiydi bu. (...) Kimdi neyin nesiydi, daha önce hiç görmüş müydüm onu, düşünmeye çalışıyordum (Eray, 2000: 90).

Nazlı Eray, *Ay Işığın Sofrası* romanında durağan zamanı Şefik Bey ile uçak seyahati ve Enerji Apartmanı’nın merdivenlerinde hazır bekleyen ana dönerek döngüsel zamanla iç içe olarak kullanır. Bachelard’ın zamanın geçmiş ve gelecek olarak yorumlanmasının yalnız bir “alışkanlık” ve “öngöründen” ibaret saydığı anlayışına paralel olarak geçmiş zamanda algılanan “Bahçe Adamı” ve gelecek zamanda algılanan Aşo’nun bedeninde kendini bulma kronolojiden ve olay örgüsünden bağımsız olarak okura sunulur.

İç içe geçmiş zamanı, geçmiş zaman kişilerini bugüne getirerek zamanları iç içe geçirme oyunu Nazlı Eray’ın *Ay Falcısı* ve *Arzu Sapağında İnecek Var* romanlarında olduğu gibi *Ay Işığın Sofrası* romanında da karşımıza çıkmaktadır.

Anlatıcı yazar bu kez “3. yüzyıl ortalarında Roma İmparatoru Decius devrinde bulunmuş ve öldürülmüşlerdi. Üç yüzyıl sonra; 5. yüzyılda İmparator İkinci Theodosius döneminde tekrar canlandıkları söylenmektedir” (s. 119) sözleri ile tanıttığı Yedi Uyuyanlar, şu satırlarla iki bin yıl sonraya taşır:

Yedi Uyuyanlar Mağarası’nda yaklaşık iki bin yıl önce uykuya dalıp üç yüz dokuz yıl uyuduktan sonra uyanan bu gence dikkatle bakıyordum. O anlattıkça ben daha çok heyecanlanıyordum; karşımda gördüğüm, benimle konuşan, bulduğu bu yeni dünya karşısında coşku ve hayretini gizlemeyen, etten ve kemikten bu gencin aslında kendisi olağanüstü bir şeydi; ama bunun farkında bile değildi (Eray, 2000: 46).

Yedi Uyuyanların anlatıcı yazarı ziyareti pek çok sayfasında devam eder. İçinde bulundukları yeni zamana uyum sağlamaya çalışan Yedi Uyuyanlar’a anlatıcı yazar bazen “yirmi dört saat açık bir market” bulup kart ile alışverişler yapar, bazen de mağaraya elektrik hattı çektiren Yedi Uyuyanlara “Beğendik Mağazası’nın üst katındaki televizyonlardan birini seçmiş” (s. 121), bazen ise “100 mumluk ampulle o zamana değin gün ışığı görmemiş mağarayı” (s. 123) aydınlatır, yeni zamanlarına geleceğe uyum sağlamalarına yardımcı olur. Anlatıcı yazarın bu tavrı, Heidegger’in “Geçici olan varlık tüm zamanları kendi varoluşsal zamansallığında birleştirir” anlayışıyla paraleldir. Geçmiş zaman olarak algıladığımız Yedi Uyuyanlar’ı, zamanın “serilerin sayımı” yerine “birleştirici özelliği”nden yararlanarak şimdiki zamanda birleştirir.

Ay Işığı Sofrası romanında geçmiş zamandan bu güne gelerek geleceğe taşınan ve şimdide birleşerek zamanı iç içe geçiren olaylardan bir diğeri Tanrı Apollon’un falcısı Sibil’in Yedi Uyuyanlar Mağarası’na gelerek burada bağırsak falı bakmasıdır. Anlatıcı yazar okura Sibil’i şu sözlerle esere dâhil eder:

Sibil geldi. İşte Sibil. Şimdi transa girip Tanrı Apollon’un ağından her şeyi anlatacak!

Yüzü bir örtüyle kapalı olan, uzun boylu, kadın olduğunu tahmin ettiğim falcı sanki beraberinde bir rüzgârla birlikte mağaradan içeriye girmişti. Arkasından gelen başı kabak iki çocuk, arkası yüksek görkemli bir koltuk taşıyorlardı. (...) Falcının koltuğu mağaranın başköşesine yerleştirilmişti (Eray, 2000: 152).

Ay Işığı Sofrası romanında zamanların iç içe geçmesine bir örnek Ricoeur’in “ileri ya da geri giderek, şimdiyi, anımsanan bir geçmişin öncelenmesinin yarattığı geçmiş bakış açısına göre ele alabileceği gibi, öncelenmiş bir geleceğin geçmiş anısı olarak da değerlendirebilir” anlayışına uygun bir eski sevgili seçkisi bulunur (Ricoeur, 2016b: 176). Anlatıcı yazar geçmiş zaman sevgililerini bir ay ışığı sofrasında tabaklar içinde kimi zaman “başında bir dilim limon”, kimi zaman” etrafı haşlanmış patates halkalarıyla süslenmiş” bir tabağın içinde, “siyah sele zeytini bir

plaj topu gibi göğsünün üstüne yerleştirilmiş”, “dizlerine kadar mayoneze batmış” biçimde okura sunar. Anlatıcı yazar, “anımsanan bir geçmişin öncelenmesinin yarattığı geçmişi” şu sözlerle ifade eder:

(...) Masanın üstündeki yayvan tabaklara göz attım, Karı Şefik’in söylediği doğrudu. Hayretler içinde kaldım bir an; balık gibi istiflenmiş, tabaklara yıldız biçiminde yayılmış, ortalarına limon dilimleri ve mor begonviller serpiştirilmiş eski sevgililer tabaklarda öylece sırtüstü yatıyorlar, insanla göz göze gelmeye çalışıyorlardı. Bir elin orta parmağından biraz büyüktüler; çoğu unutulmuş; geçmişin o loş, sanki tozlu tüllerle örtülü bölümlerine sıkışıp kalmış olan bu yüzler hatırlanmak istiyorlar, tanınıp isimlerinin çağırılmasını sonsuz bir arzu ile bekliyorlardı (Eray, 2000: 162-163).

Anlatıcı yazar, ay ışığı sofrasının konuklarından ilk olarak gözüne takılanları “ortadaki kayık tabakta yatan”, “Lisedeyken beni dansa götüren, adını bile anımsamıyordum; Nedim olmalı” (s. 163) sözleriyle tanıtır. Ardından “toplu taşıma araçlarının hiçbirine binmemiş bir beyzade; öyle bir ayrıcalığı vardı onun çevremdeki insanlardan” (s. 165) dediği Emir Bey’e takılır gözü; “ Hafif tuzlanmış iki hıyarın arasında, karışık salata tabağında yatan eski kocam Memduh Bey” (s.167) de bu sofrada yerini alır; fakat anlatıcı yazara yüz vermez, uyuyor gibi yapar. Bir başka tanıdık yüz daha vardır masada “Yıllar öncesinden bir yüz bu. Ne yapmak istediğini, benden ne istediğini, beni isteyip istemediğini, yaşamdan ne istediğini bir türlü anlamadığım, o zamanlar Orta Doğu Teknik Üniversitesi’ndeki bir asistandı bu” (s. 168) sözleriyle anımsanır. “Bir lahana dolması ile bir yaprak sarma arasından” yirmi yaşında “bir çocuk gibi yaklaşmıştı bana, bir çocuktu zaten o zamanlar. Sonra birden korkmuş, alıştığını hissedince kaçmış” (s. 170) olan Harun’la karşılaşır asistanın ardından. Anlatıcı yazar ruhunda yaralar açan başka bir ay ışığı sofrası sakini de “Yıllar önce kıskançlıktan beni gece gündüz kemirmiş, çok düşkün olduğu annesinin Söke, Bağlararası’ndaki bir hocaya yaptırdığı büyüünün etkisinde kalıp bir hafta sonu kaçıp gitmiş” (s. 173) sözleriyle Doktor Nur yer alır. Lise yıllarından itibaren hayatında yer alan ve Eray’ı acı içinde bırakan bu âşıklar, tek tek kendilerini anlatıcı yazarın şimdiki zamanında gösterip maziye geri giderler çünkü “Herkes kendi yerinde kalmalı”dır (s. 177).

Anlatıcı yazarın acı bırakan eski sevgilileri ve Yedi Uyuyanlar haricinde geçmiş zamandan gelerek zamanları iç içe geçiren roman kişilerinden biri de Aşo’dan önce Enerji Apartmanı’nda Aşo’nun dairesine oturan ve burada öldürülen Leziz Teyze’dir. Anlatıcı yazar Leziz Teyze’nin varlığını şu sözlerle esere taşır:

Kahve yapmaya mutfağa doğru giderdi.

“O karartı neydi Aşo”, diye sorardım.

“Hangi karartı?”

“Mutfakta birisi ocağa doğru gitti sanki.”

“Şimdi mi gördün?”

“Şimdi gördüm. Az önce.”

(...)

İkimiz de Leziz Teyze’nin mutfakta bir an için görüldüğünü bilir, bu konuyu fazla konuşmazdık (Eray, 2000: 85).

Nazlı Eray, tarihi kişileri ya da kişisel tarihinde yer alan kişileri kendi zamanına taşır. Böylelikle zamanların kronolojik olarak akıp gittiği düşüncesini benimsemeye daha yatkın olan insana, tam tersinin de benzer derecede mümkün olabileceği ihtimalini sunar. Eray için de zaman McTaggar’ın öngördüğü gibi sadece insan zihninin algılamasını kolaylaştırmak için insan tarafından uydurulmuş bir formülden ibarettir. Zamanda “seri sayımı” değil Husserl’nin tabiriyle “zamansal yayılım”dır asıl olan. Geçmiş, gelecek ve şimdi birbiri içinde “saf şimdi”nin yapısı içindedir.

Ay Işığ Sofrası romanında anlatıcı yazar sık sık olayların bilinçaltının bir oyunu olduğunu dile getirir. Bu oyunu bazen küskün olduğu Aşo ile geçen zamanlarını hatırlayarak bazen ise yaptığı sorgulamalarla ortaya koyar. Aşo ile anılarını, ya “Belki de bu dünyada Aşo’yu hiç göremeyeceğim” serzenişleriyle ya “Camin kenarına oturup düşünmeye başladım” (s.53) gibi hatıraları yoklama ifadeleriyle ya da yazacaklarını veya yazdıklarını anımsatacak biçimde zincir şeklinde Ricoeur’in söylemiyle “kısa geçişler” ve “yenilenen özetlerle” şu şekilde okura sunar:

Aşo ile pencerenin kenarındaki uzun koltukta karşılıklı oturuyorduk. Karı Şefik, kedi Felix’i henüz kentin uzak bir köşesindeki yabancı bir evin bahçe çitinden aşağıya bırakmamıştı.

(...)

Mevsim yazdı hava çok sıcaktı. Aşo, o gün ilk kez salonun dip tarafında kurulan yatağından kalkmış, gelip koltuğuna oturmuştu.

Sol bileğinden aşağıya alçı içindeydi; koltuğun yanında ortopedik baston dayalı duruyordu.

O sabah gelmişti bu baston, Aşo ona dayanarak tuvalete gidebiliyor, köşedeki yatağına kadar rahat yürüyebiliyordu. Baston gelmeden önce alçak bir tabureye dayanarak hareket ediyordu evin içinde. Bu çok zor ve gürültülü bir işti, Ulus meydanında gördüğüm bacakları kopuk bir adam da böyle yürüyordu (Eray, 2000: 45).

Eray, *Ay Işığ* Sofrası romanında yaşanan olayları bilinçaltının bir tezahürü sayar. Bilinçaltının harekete geçmesi için *Ay Falcısı*’nda olduğu gibi geceyi ve uykuyu bekler. Aşo’yu bir daha görememe ihtimali, çocukluğundan nazar duasının

içinde geçen isimlerini aklında tuttuğu Yedi Uyuyanlar, ay ışığı sofrasının konukları, yıllarca kendisini kandırmaya çalışarak sömüren şoförü Karı Şefik, Enerji Apartmanı, Bodrum gibi birbiriyle alakasız gibi görünen “niceliksel özellik olarak belirlenemeyecek bağlantılar” eserde Ricoeur’in “süre dizimini bozarak derin bir perspektif etkisine olanak verir” yorumuna uygundur. Anlatıcı yazar, “niceliksel olarak bağlantı” kurulamayan bu “sahneleri”nin “geçiş”ini gece ile sağlar ve metinde bu durumu şu sözlerle değerlendirir:

Benim yatak odam hep- bir piramidin içindeki gizli bir bölme gibi- yarı karanlık gizemli, balkon penceresi tül perdelerle örtülü, içinde hiçbir yüzü aydınlatmayan antika aynası; alçak sandığın üstündeki parfüm koleksiyonum ve duvarda kendi yaptığım bir tablo ile; tılsımlı kendine özgü bir dünya.

(...)

Çevremde dolaşmaya başlayan çiçek ya da baharatlı koku, sanki bir yolculuğun başlangıcını belirleyen tılsımlı bir işarettir.

Birazdan gece yolculuğum başlamak üzeredir; yatağıma girip gözlerimi kapattığım zaman, bilinçaltımın koridorlarında gerçekleşecek, bilinmeyen bir yolculuğun heyecanını taşıyım yüreğimde ve kapalı göz kapaklarım hafif hafif oynamaya başladığı an, gecenin içindeki bu eşsiz serüvene dalıp gitmişimdir (Eray, 2000: 54).

Gecenin içinden çıkan yeni hayat, anlatıcı yazarın bilinçaltının bir mahsulüdür. Bu sebeple zaman ve mekân unsurlarının zorlayıcılığından mantıksal ve kronolojik ilkelerden sıyrılır. Kurallar ve “kamu saati” burada işlemez. İşleyen tek kural anlatıcı yazarın zihin hapishanesinin karmaşık düzenidir. *Ay Işığı Sofrası* romanına bu karmaşıklık hâkimdir. Metinde “sahne”ler sürekli ve sebepsizce değişir. Yedi Uyuyanları anlatırken bir anda Aşo’nun geçen yaz Karum’dan aldığı yeşil mayosuna söz gelebilir ya da Karı Şefik’in milyarder Şefik Bey olup anlatıcı yazarın karşısına tutkulu bir âşık olarak gelmesi ya da pek çok eskide kalmış ilişkinin ay ışığının vurduğu mükellef bir sofrada meze olarak yer alması belirsizlikler hâkim olan roman için mümkünler mertebesinde. Anlatıcı yazar, zaman zaman roman içindeki bu karmaşayı sorgular ve şu cevabı alır:

“Neresi burası Şefik?”

Çevresine şöyle bir bakındı. “Hapishane avlusu,” dedi.

“Hapishane avlusu mu? Ne hapishanesi?”

“Senin hapishanen burası ablacığım. Senin ruhunun, beyninin hapishanesi. Avludayız işte.”

(...)

“Bilinçaltım...” diye mırıldandı (Eray, 2000: 67).

Ay Işığı Sofrası romanında belirsizlik yalnızca olayları etkilemez. Zaman ve mekân da bilinçaltına bağlı olarak belirsizdir. “Kamu saati”nin iptal olduğu bu

romanda “iç saat”ın tik takları duyulur. Bu sebeple Ricoeur’in postmodernist romanlarda ön gördüğü gibi olaylar/”sahne”ler arasında herhangi bir zaman ölçümü yapılamaz. Çağrışımlar ve bilinçaltının koridorları zamanı değil zamansızlığı ortaya koyar. Eserin zamanı ne Aşo ile geçirilen Ankara günleri, ne lise yıllarında Nedim ile gidilen dans gecesi, ne bir yaz zamanı Bodrum ne de Yedi Uyuyanlar’ın uyandığı devirdir. Anlatıcı yazar metni zamanının belirsizlik olduğu ve yaşananların içsel zamana ait olduğunu şu sözlerle dile getirir:

Avlunun ortasında duruyorduk.

“İşte gene buradayız. Çıkış yok, kapılar kapalı; zaman, mekân belli değil, tutsağız burada ablacığım,” dedi Karı Şefik.

Bilinçaltımın avlusundaydık.

“Zaman, mekân belli değil mi dedin Şefik?”

“Belli değil! Ablacığım. Ne zaman belli, ne mekân. Dışarıyı görünmüyor. Çevrede saat yok, duvarda takvim yok. Tuhaf bir yer burası. Sen de biliyorsun,” dedi karı Şefik.

(...)

Zaman ve mekân yok olmuş (Eray, 2000: 86).

Nazlı Eray, *Ay Işığı Sofrası* romanında zamanı, anlardan oluşan durağan; başladığı yere dönen döngüsel; zamanı iç içe geçirerek çağrışımlar, tekrarlar ve hatırlamalara bağlı ve bilinçaltına odaklı içsel zaman formunda kullanır. Özellikle bilinçaltına odaklı içsel zamanı diğer zaman formlarından öne çıkarır. Bu durum da metnin zamansızlığını doğurur. Bahsi geçen zamansızlığı anlatıcı yazar yaşananların bir rüya, uyku ile uyanıklık arası bir yakaza durumu olduğunu ay ışığı sofrasında meze olmuş tanışlar, arkadaşı Aşo’nun bedenine girme, başka bir Şefik olmuş şoförüyle tutkulu bir aşk yaşama, çocukluğunda dinlediği uyku öncesi okuduğu duaya ait Yedi Uyuyanlar’ın varlıklarıyla destekler.

Sonuç olarak anlatıcı yazarın bu tutumu, Bachelard’ın “Yalnız anılarımız değil, unuttuklarımızda bir yerde barınır.” sözüne eş değer biçimdedir (Bachelard, 2013: 13). Yazarın metin boyunca geçmişten bugüne taşıdığı kişileri, zamanın durağan, döngüsel ve iç içe geçmiş formlarını Heidegger ve Husserl’nin zaman fenomenolojisine uygun biçimde içsel zamanın reel saat için zamansızlığını ve kuralsızlığını ortaya koyduğu görülür.

3.3.4. *Sis Kelebekleri* Romanında Zaman

Sis Kelebekleri romanı anlatıcı yazarın bir anda kendini Ankara’nın çöplüğünde bulmasıyla başlar. Bu çöplüğün kimsenin bilmediği, göremediği

derinliklerinde yaşayan Lokman adındaki adam anlatıcı yazarın o günlerde parti içi entrikalar nedeniyle milletvekili olamayışına dair içinde biriktirdiği duyguları biliyordur. Anlatıcı yazar hakkında hiçbir şey bilmediği Lokman'ın kendisiyle ilgili bu kadar özel ve derin şeyleri bilmesine öncesinde şaşırır, ardından kendine bile itiraf edemediği bu haksızlığı başkasından duyması onu öfkelenendirir. Bununla beraber karaciğerinde meydana gelen bir rahatsızlık nedeniyle kortizon almakta ve yaşadığı tatsız olay nedeniyle partiyle arasına mesafe koyduğundan arkadaşı Lale dışında kimseyle görüşmemektedir. Zorunlu doktor kontrolleri ve Lale'nin evi dışında anlatıcı yazar sık sık kendini Lokman'ın yanında bulur. Zaman ilerledikçe anlatıcı yazar, Lokman'ın yaşamının detaylarını öğrenilir. Lokman'ın perilik görevi yapan eşi Feriha, Suzan ve annesi Firdevs ile taşınır. Suzan gençlik iksirini bulmuştur ve anlatıcı yazarın seçim propagandası esnasında karşılaştığı zihnine kazınan simalardan biri olan Firdevs Ana bu haplardan kullanır. Haplar aracılığı ile anlatıcı yazarın dedesi Ömer Lütfi Tokay ve Dr. Rıza Nur gibi tarihi şahıslarla rüyalarında bulaşmakta ve gençleşerek bu insanların dönemlerinde ikinci bir hayat yaşamaktadır. Anlatıcı yazar da bu haplardan kullanır ve kendini İtalyan bir firmanın mankenin bedeninde bulur. Çeşitli zamanlarda bu bedende bulur kendini. Anlatıcı yazar dedesi Ömer Lütfi Bey'in izini hem Firdevs Ana'nın rüyaları hem de reel dünyada Mahmut Şevket Paşa cinayetinin zanlısı olarak tutuklandığı Sinop Cezaevi'nde sürer. Dedesinin yattığı buradaki cezaevine yaptığı ziyaretler sırasında anlatıcı yazar, dedesiyle karşılaşır. Ankara'daki arkadaşı Lale'nin evine Osmanlı döneminde bir siyasi cinayete kurban giden Mahmut Şevket Paşa ve yaveri Kazım Ağa'nın kumpastan kurtularak kanlar içinde sığındığı haberini cezaevinde alır. Tramepez ustası arkadaşı Selami'nin yardımıyla Lale'nin evine gelir. Anlatıcı yazar Sinop, doktorun odası, Lale'nin Ankara'daki evi ve Mamak Çöplüğü'nde geçen olayların birbirine içine geçmiş bir zamansızlığı okura sunar. Anlatıcı yazarın Mamak Çöplüğü'nde aldığı gençlik hapları ile İtalyan mankenin bedenine girmesi, Mahmut Şevket Paşa ile yaverinin cinayetten kurtularak Lale'nin evine sığınması, dedesi Ömer Lütfi Bey ile karşılaşması gibi olaylar bir sona bağlanmazken metin çeşitli sanrılara sebep olan kortizon hapları ile başlayan sarılık tedavisi doktor tarafından ilaç kullanımının durdurulmasıyla son bulur.

Sis Kelebekleri romanında anlatıcı yazar, Sinop, Ankara'nın çöplüğü ve sarılık teşhisiyle tedavi gördüğü doktorun odası olmak üzere zamanı dört halka biçimde

tekrar başladığı ana döner. Tekrarlanan zamanlar içinde her ne kadar olay akışı gerçekleşse de zamanlar aynı yere gelir. Sinop hep sisler içinde belirsiz bir zamanda, Ankara çöplüğü bir akşam vaktinde, doktorun odası sabah vaktinde ve Lale'nin evi ise günün herhangi bir vaktindedir. Yaşanan ve söylenen pek çok şeyin ardından anlatıcı yazar Sinop'un sisli anına, Ankara çöplüğünün akşamına ve doktorun randevu saatine gelir. “Tuhaf yarı karanlık ve havasız, hiç bilmediğim, kentin dış tarafındaki bir kapalı garajın en alt katındaki bir yerde, tek kanadı koparılmış bir pervane gibi koşuyordum.” (s. 9) sözleriyle tarif edilen yer Ankara çöplüğüdür. Anlatıcı yazar, çöplükte tanıştığı Lokman ve ailesiyle bir anda “Sinop'taki Melia&Kasım otelindeki 114 numaralı, denize bakan odamda, yatağımın üstüne serilmiş pikenin üstünde yatıyordum” (s. 15) ifadeleriyle zamanı Sinop'un “zamansız” diyerek tarif ettiği bir anına taşır. “Taksiden inip Lale'nin kapısını iki kez üst üste çaldım” (s. 27) sözleriyle Lale'nin Kader Sokağı'ndaki evinin önüne günün bir vaktine gelir. Lale'nin evindeki zaman doktorun hepatit teşhisini koyduğu “Kortizon kullanacağız” (s. 29) dediği anla değişir. Anlatıcı yazar, temelde bu dört mekân üzerinden anlattığı bu dört zamanı bir bütünlük halinde vermez. Bunun yerine her biri donmuş bir vaziyette bekleyen Husserl'nin bir zincire benzettiği parçalara bölünmüş, başladığı noktalara tekrar dönen anlar olarak verir. Lokman ile Ankara çöplüğünde başlayan zamanın ilk halkasından şu sözlerle ikinci halkayı oluşturan Sinop'taki zamana geçer:

“Çekinme gel şöyle otur. Tanrı misafirisin,” dedi Lokman.

“Feriha çavdar ekmeğini dilimlemiş bana uzatıyordu.”

“Bira içer misin?”

“Bira yasak bana,” dedim.

Sinop'taki Melia&Kasım otelindeki 114 numaralı odamda uyanmışım (Eray, 2015: 39).

Bir anda Ankara çöplüğünden Sinop'a geçen zaman, bu arada yaşanılanlardan sonra tekrar geri dönmek üzere zamanın üçüncü halkasını oluşturan Lale'nin evindeki andadır:

Prangalı bir mahkûm gibiydim, otel odamın ufak balkonundan dışarıya, denize doğru bakarken, birden fark etmişim bunu. İçimde bir ürperti dolaşmış, kuyruk sokumuma kadar tüm gövdeyi sızlatıp titretmişti.

Taksiden inip Lale'nin kapısını üst üste iki kez çaldım (...) (Eray, 2015: 27).

Lale'nin evinde kahve içirilerek geçen zamanda anlatıcı yazarın hepatit hastalığı konuşulur. Hastalığın detayları için anlatıcı yazar, “geceye yakın bir

zamanda muayenehanesine gittiği” metin zamanın dördüncü halkasını oluşturan anı esere şu sözlerle taşır:

“Aman sen de! İlaçların etkisi,” dedi Lale.

Mutfağın orada kayboldu.

“Hepatit geçiriyorsunuz. Sarılık. Karaciğer iltihaplanması. Mikrobik değil. A, B ve C değil yani. Otoimmün bir hepatit bu. Çok ender görülür. Yüz bin kişi de bir. Zamanında yakalamışsınız nasıl fark ettiniz.” (Eray, 2015: 28).

Sis Kelebekleri romanında Ankara çöplüğünde, Sinop’ta, Lale’nin evinde geçen zamanlar doktorun muayenehanesindeki ana döndürülür. Romanda birden fazla zaman içinde başladığı ana dönen zaman, romanın başında “Geceye yakın bir zamanda muayenehanesine gittiğim doktor yaptırdığım tahlillere bakmış, bana sorular sormuş, ek tahliller istemişti.” (s. 28) sözleriyle ifade edilen doktorun muayenehanesindeki ana döner. Metinde bu şekilde yaşanan olaylar “... kendi üzerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu da sonsuz döngüsellliği ortaya çıkarır” (Rosenau, 2004: 110). Eray da Rosenau’nun postmodern yapıtlarda zamanı çizgisellikten kurtaran bu tekniği doktorun randevu anından başlattığı ve metin içinde birbiri içine dönen halkalarla dönülen zamanın sonrasızlaştığı ya da Baudrillard’ın söylemiyle “geleceksiz bir gelecek ile yüz yüze” kalındığı şu ana döndürür:

(...) Doktor masasındaydı, ciddi ciddi bakıyordu bana. “İmuran’a bir ay daha devam!” diye seslendi.

O an içim rahat etti. Yaşadığımı anlamıştım.

“Ya kortizon?”

“Kortizonu kesiyorum.” (Eray, 2016: 335).

Anlatıcı yazarın yarı düş yarı anılarla oluşturduğu romanda hepatit nedeniyle kortizona tedavisine başlaması çeşitli sanrılara sebep olur. Bunun sonucunda Ankara çöplüğü, uçarak gidilen Sinop, Lale’nin Osmanlı tarihinin önemli isimlerine misafirlik yapan evi anlatıcı yazarın “rüya ağının iplerini eline” almasının bir sonucudur. Anlatıcı yazar anı ve düş kombinasyonunu özellikle vurgular; çünkü postmodernist teknikte anı ve düş çizgisel değildir. Bunun yerine Heidegger ve Husserl’nin ortaya koyduğu gibi zaman, “hatırlamalar”la “geriye kayan”ın tekrar “çağırılması”dır.

Sis Kelebekleri romanı da *Ay Falcısı*, *Arzu Sapağında İnecek Var* ve *Ay Işığı Sofrası* romanlarında olduğu gibi Rosenau’nun postmodernist metinlerde zamanı döngüselleştiren üçlü yapıyı barındırır. Doktorun odasında kortizonla başlayan ve

pek çok olayı içinde barındıran 1999 milletvekili seçimlerinden sonraki yıllardan birini oluşturan zaman vak'a zamanıdır. 16 Kasım 2002 ile 13 Mart 2003 yılları arası yazma zamanı ve “Bir süre anılar gibi daha büyük ve gerçek olduk” (s. 335) sözleriyle okuma zamanını esere dâhil olmasıyla birbiri üzerine katlanan geçmiş, şimdi ve gelecek zamanla derin bir zaman perspektifi kazanmaya hazır bir vaziyette okuyucunun karşısına çıkar.

Sis Kelebekleri romanında olaylar Ankara çöplüğü, doktorun muayenehanesi, Lale'nin evi, Sinop Cezaevi ile Sinop'taki Melia&Kasım Otel'i üzerinden mekâna bağlı olarak değişen dört ana zaman olarak işlenir. Ankara'da Mamak çöplüğünde başlayan roman sürekli olarak mekân ve zaman değiştirir. Mamak çöplüğündeki, Sinop Melia&Kasım Otel'deki, cezaevindeki, muayenehanedeki ve Lale'nin evindeki zamanlar durağan vaziyette hazırda bekler. Anlatıcı yazar, istediğinde dondurduğu bu zamanlara kaldığı yerden devam eder ya da donmuş buzlu kareler olarak bırakır. Romanda zamanlar sürekli döngüsel bir biçimde başladığı yere döner ve durağan bir formda bekler. Bu durağanlığı anlatıcı yazar, “Taksiyi Lale'nin apartmanın önünde durdurdum” (s. 40), “Lale'nin evinin önünde durmuştuk. Parayı verip indim taksiden” (s. 107), “Taksiden inip Lale'nin kapısını iki kez üst üste çaldım” (s. 27) ya da “Sinop'taki Melia&Kasım otelindeki 114 numaralı, denize bakan odamda, yatağımın üstüne serilmiş pikenin üstünde yatıyordum” (s. 15), “Melia&Kasım otelinde 114 numaralı odadayım” (s. 121) gibi “sahnelerle”, zamanı dondurduğu yerden devam ettirir. Bununla beraber “Mamak çöplüğünün oralardaydım” (s. 57), “Mamak çöplüğünün oralarda dolaşıyordum” (s. 19); “Doktorun muayene odasında, doktor önündeki tahlilleri inceliyordu” (s. 46), “Geceye yakın bir zamanda muayenehanesine gittiğim doktor, yaptırdığım tahlillere bakmış bana sorular sormuş, bazı ek tahliller istemişti” (s. 28) gibi ifadelerle Ricoer'in Proust'un eserlerinde tespit ettiği gibi “kahramanın bir manzaraya dalmada harcadığı zaman ile bir tür çakışmayı sağlayan anlatısal yavaşlık” yakalamaya çalışır. Anlatıcı yazar, bu “anlatısal yavaşlık” oyununu bir de Sinop ile Las Vegas şehri ile imgeleştirerek şu sözlerle ifade eder:

Las Vegas'ta zamanın yok edilmesi, dertop edilip rengârenk bir ışık cümbüşüne dönüştürülmesi; uçsuz bucaksız kumar salonlarının içinde, eğlenceyi daha vazgeçilmez ve sürekli kılmak için gündüzün silinip tüm olayın sonsuz bir aydınlık yapay geceye çevrilmesi gibi bir şeydi bu. (...) Sinop'ta da aynı şey, çok değişik bir biçimde süregeliyordu. Las Vegas'ta zamanın yok edilmesi tamamen yapaydı, kumar salonlarında zamanı gösteren hiçbir saat yoktu, dışarıya bakan pencereler görünmüyordu. Oyun alanları içeriye doğru yoğunlaşan, sıkır sıkır aydınlık, içlerinde

kendine has kumar gürültüleri barındıran, pırıltılı ve zengin mekânlardı. Sinop'ta ise bunun tam tersi, bir durağanlık sessizlik vardı (Eray, 2015: 26-27).

Sinop'ta Melia&Kasım Otel'i'nin balkonundan baktıkça bir sis kütesinin içinde günün her vakti “Gelecek bir tarihin olmadığı zamanın iptal edildiği buzlu bir şimdiki zaman” olarak bulunur (akt. Emre, 2006: 171). Sis çöker ve bulut gibi dağılmaz. Hiçbir hareketin belli olmadığı bu sisin içinde zaman da değişmez. Sinop Cezaevi anlatıcı yazara “tuhaf avlular”, “çığlıkların sindiği duvarlar”, “nem ve küf kokusu “eski zamanın yanı başımızda olduğu” hissi “donmuş bir şimdiki zaman” fikri verir. Osmanlı döneminden 1999 yılına kadar kullanılan Sinop Cezaevi'nin romandaki varlığı değişmeyen durağan zamanın sembolüdür.

Sis Kelebekleri romanında anlatıcı yazar iç içe geçmiş zaman formunu *Ay Falcısı*, *Arzu Sapağında İnecek Var*, *Ay Işığı Sofrası* romanlarında olduğu gibi geçmiş zamana ait insanları bugüne getirme biçiminde kullanır. Geçmiş zamandan gelen ilk konuk dedesi Tahir Lütü Tokay'dır. Anlatıcı yazar dedesi ile ilk kez Sinop Cezaevi'nde karşılaşır. Burada karşılaşılması tesadüfî değildir, çünkü 1913 yılında anlatıcı yazarın dedesi bu cezaevinde yatar. Anlatıcı yazar, dedesini cezaevinde yattığı zamanki hali ile değil, kırklı yaşlarda hali ile karşılaşır, böylelikle üç zamanı iç içe geçirir. Eserde Sinop Cezaevi'ndeki bu karşılaşma şöyle anlatılır:

Birden bayılacak gibi oldum. Nefesimi tutmuş, şaşkınlıkla karşımda gördüğüm kişiye bakıyordum. Cezaevinin kapısından çıkmış olmalıydı. Ne zaman çıkmıştı, nasıl çıkmıştı, bilemiyorum. Birden görmüştüm onu. (...)

Jön Türk gazetesinin başanlatıcı yazarı, dedem Tahir Lütü Tokay karşımda duruyordu. Sadrazam Mahmut Şevket Paşa'nın 1913 yılındaki katlinden sonra yakalanıp, Bahricedid Vapuru ile Sinop'a getirilmiş ve uzun yıllar cezaevinde kalmıştı. Dedem şimdi tam karşımdaydı işte, hiç görmediğim, yalnızca evdeki fotoğraflarından tanıdığım; ben doğduktan bir süre sonra yaşama veda eden dedem (Eray, 2015: 33).

Tahir Lütü Tokay ile beraber geçmiş zamandan bu günü gelen zamanı iç içe geçiren konuklardan ikisi de Mahmut Şevket Paşa ve yaveridir. 1913 yılında bir suikasta kurban giden bu iki insan nasıl olmuşsa suikasttan yaralı kurtularak bugüne anlatıcı yazarın Kader Sokak'ta oturan arkadaşı Lale'nin evine gelir. Eray, bu zamanların eserde iç içe geçişini şu sözlerle anlatır:

Lale'nin tarif ettiği, kanlar içinde, gece zamanı Kader Sokak'taki evine gelen paşa ile kitabın kapağında bulunan fotoğraftaki paşa aynı kişiydi. Bir suikasta kurban giden Harbiye Nazırı Mahmut Şevket Paşa...

Olayların hızla gelişmesi şaşırtmıştı beni, ne yapacağımı kestiremiyordum. (...) Mahmut Şevket Paşa nasıl olmuş da o suikasttan canlı kurtulmayı başarmış, gece vakti Lale'nin evine gelebilmişti. 11 Haziran 1913 günü, İstanbul Çarşıkapı'da, duran bir otomobilden üstüne yağdırılan kurşunlara hedef olarak orada hemen öldüğünü tarih kitapları yazıyordu (Eray, 2015: 55).

Maria Antoinette, *Arzu Sapağında İnecek Var*” romanında olduğu gibi *Sis Kelebekleri* romanında da zamanı iç içe geçiren karakterlerden biridir. İtalyan modacının reklam çekimleri için gelen kadınlardan biri de “başında pudralı, gümüş rengi, kabarık peruğu, üstünde pembe ipekten bir korsaj; yakasının kenarından fişkırان keşek kanadı gibi incecik danteller ve daha uçuk pembeden oluşın kabarık eteğı ile” Maria Antoinette’dir. Anlatıcı yazar, “Nereden gelmişti buralara, bu tuhaf cezaevi kentinde ne arıyordu, bu çoktandır tarihin tozlu sayfalarına gömülmüş talihşiz kadın?” sözleriyle Maria Antoinette’nin bugündeki varlığını sorgular.

Sis Kelebekleri romanında iç içe geçmiş zaman formu ile geçmişten bugüne geldiğini belirttiğimiz Mahmut Şevket Paşa, Tahir Lütfi Tokay, Maria Antoinette Husserl’nin “... evrelerin mevcut “şimdiye” bağlanan sürekliliğı, geçmişe yönelimden veya bir geçmiş-yönelimler sürekliliğinden farklı bir şey değildir” sözleriyle ifade ettiğı “kavrayıştaki şimdinin” “hareket noktasındaki şimdilerle ilişkili” bağlantı kurması durumunu örneklendirmektedir. Husserl’nin “kuyruklu yıldız silsilesi veya melodi” olarak tanımladığı bu yapıda geçmiş kaybolmaz yaşanan her şey bir kuyruklu yıldızın peşindeki ışık huzmesi gibi “kavrayıştaki şimdi”yi takip eder. Bu nokta da mühim olan bilinçtir; zira “zaman bilinçten uzaklaşınca kaybolur” (Husserl, 2011: 40). Ömer Lütfi Tokay, Mahmut Şevket Paşa ve Maria Antoinette “kavrayıştaki şimdi” ile bağlantılı “hareket noktasındaki şimdi”lerdir. Anlatıcı yazarın bilinci var oldukça geçmiş kaybolur, iç içe geçen zamanlar “geriye kayan”ın “geri çağırılması” ile “kavrayıştaki şimdi” ile birbirine karışır.

Mahmut Şevket Paşa Ankara’da, Maria Antoinette Sinop’tadır. Anlatıcı yazar, Ricoeur’in belirttiğı üzere “roman kişileri ile kendi zamanını çakıştırır ileri ya da geri giderek, şimdiyi, anımsanan bir geçmişin öncelenmesinin yarattığı geçmiş, bakış açısına göre ele alabileceğı gibi, öncelenmiş bir geleceğın geçmiş anısı olarak da değerlendirebilir (Ricoeur,2016b: 176). Yazılı tarihe geçmiş Ömer Lütfi Tokay ve Maria Antoinette ile zamanda “ileri ya da geri giderek” Mahmut Şevket Paşa ile “öncelenmiş bir geleceğın geçmiş anısı”nı romana taşıyan anlatıcı yazar zamandaki bu karışık adımları okuyucuya aktarmak için Sinop şehrini kullanır. Sinop şehri, zamanların iç içe geçmişliğini sembolize eder ve eserde şöyle anlatılır:

Bir şey fark etmişim bu tılsımlı kentle ilgili; sürekli kentin üstünde oynayan, oraya buraya dağılan, birden toplanıp adeta örterek görünmez kılan sis, Sinop’ta zamanı da belirsizleştirmişti. Balkondan baktığımda, zamanın sabah mı, öğlen mi, yoksa akşama doğru mu anlamama imkân yoktu. Sis perdesi bir anda denizi ve kenti soluklaştırıp

akşam ışığına bürüyordu onu, sonra birden dağılıp güneş ışığı meydana çıktığında kentte yepyeni bir sabah başlıyordu. (...) Sinop'ta zaman yoktu. Tümüyle silinmişti. Bu kentte rahatlıkla, dün, yarın; bugün ise bir hafta öncesi ya da yarın sabah, elli yıl öncesi olabilirdi (Eray, 2015: 26).

Sis Kelebekleri romanında anlatıcı yazar, Mamak çöplüğü, Sinop Cezaevi, Lale'nin evi ve doktorun muayenehanesi arasında birbirine karışık zamanlar içinde gidip gelir. Bu zamanların geçişi ve sıralanışı tamamen kuralsız bir biçimde olur. Anlatıcı yazar, bu durumun sırrını Sinop Cezaevi'nin bahçesine bir reklam filmi için kurulan dev saatin ekranında Maria Antoinette, Kleopatra, Jül Sezar gibi tanıdığı ve tanımadığı pek çok kişinin içinde dedesi Tahir Lütü Tokay'ı gördüğünde çözer. Bu dev saatin ekranı, “tablolar halinde sahneler” ve “geçiş”lerle okura sunulan zaman unsurunu somutlaştırır. Aynı görüntüleri kolundaki saatte de görür. Modacı Roberto Cavalli bu durumun sırrını ve eserin bilinçaltına odaklı içsel zamanla yazıldığını şu diyalogla açıklar:

“Bu saatin ekranında gördüğümüz kişiler neye göre seçilmiştir?” diye sordum.

Roberto Cavalli, “Sizin belleğinize ve düşlerinize ayarlı görüntüler bunlar,” dedi.

Şaşırmıştım.

“Yani saat, kişiye özel görüntüler mi sunuyor?”

“Evet. Kolunuza taktığınız an onu, sizin beyninizin köşe bucağını tarıyor, bilinçaltınızı üste çıkartıp ekrana yansıtıyor.”

(...)

“Peki, şimdi kime ayarlı bu saat? Yani kimin ruhuna, kimin beynine ya da bilinçaltına ayarlı?”

“Sizin şu anki dünyanıza göre ayarladık bu maketi,” dedi Roberto Cavalli.

“Sizin dünyanız; şuanda düşündükleriniz ve yaşadıklarınız” dedi o.

“Nasıl oluyor bu?”

“Doğrusu bu da ondan. Zaman bir anı yumağı ve düşünce birikimi, bir bellek patlaması değil midir yalnızca?” (Eray, 2015: 247-248).

Romandaki olayların sıralanışı Cavalli'nin açıklamasıyla “bir anı yumağı, bir düşünce birikimi” Husserl'nin yorumuyla “bilincin başarısıdır”. Bilincin algıladığı “zamansal yayılım” içinde “Geçici olan varlık tüm zamanları kendi varoluşsal zamansallığında birleştirir” (Heidegger, 2011: 193). Bu zaman algısı da metinde Sinop gezisi, doktorun odası, Lale'nin evi gibi “anımsanan geniş zaman dilimleri”ne, Ömer Lütü Tokay, modacı Cavalli, trapezci Senai'ye ait “kısa anlatı kesitleri katarak süre dizimini bozan” içsel saate odaklı bir anlatımla taşır (Ricoeur, 2016: 147).

Metindeki olayların yazar anlatıcının bilinçaltının yazı ekranına yansımaları olduğuna, metnin içsel zamana odaklı yazıldığına bir gönderme de, yazar anlatıcının

sarılık hastası olduğu için kortizon tedavisine başlaması üzerinden yapılır. Kortizonun pek çok yan etkilerinden bazıları depresyona ve sanrılara neden olmasıdır. Bu sebeple yaşanıldığı düşünülen her şey belki de anlatıcı yazarın sanrılarıdır. Anlatıcı yazar, romanın sonunu tedavinin sonlanacağını “İmuran’a bir ay daha devam, kortizonu kesiyorum,”(s. 335) müjdeleyen sözleriyle bitirir. Artık ilaçlar yoktur. İlaçların yan etkileri de yoktur. Rüyaların ipi anlatıcı yazar için kesilir. Bundan sonrası okurun omuzlarına yüklenir. Geçmiş ve gelecek zamanların kesin sınırları bilinç ile “yalıtılmış an”da şimdi olarak tekrarlanır. Bu metinde de zamanın akıp giden kronolojisi çöker ve zaman içsel bir form çerçevesindedir.

3.3.5. *Ölüm Limuzini* Romanında Zaman

Ölüm Limuzini romanı 1963 yılında Dallas’ta bir suikasta kurban giden J.F. Kennedy’nin bugün hâlâ aydınlatılamamış cinayetinin peşine düşer. Romanda anlatıcı yazar, Ankara’daki Fokurtu Cafe, Garden Rose gibi çay bahçelerinde çok eski fotoğraflarda yaşamış yüzlerle karşılaşmanın şokunu yaşarken bir yandan da kısa görme farklılıklarına neden olan bir göz tedavisi görür ve bunun detayları üzerinde durur. Metinde olay örgüsünün temelini oluşturan olay ise Kennedy cinayetidir. Anlatıcı yazar metinde bu cinayete ilgili komplo teorilerini araştırırken Mamak civarında Tuzluçayır’da Kurşuncu Bacı’nın bahçesinden bulunduğu sırada birden kendini Kennedy’nin vurulduğu 22 Kasım 1963’te Dallas’ta başkanlık limuzinin içinde ve onun bedeninde bulur. Suikast anını Kurşuncu Bacı’nın bahçesine birkaç dönüşle beraber tamamlayan anlatıcı yazar, bu dönüşlerde başkana çok benzeyen koruma polisi Tippit ve Başkanı vuran Oswald’u da bazen kendi kimlikleri ile bazen başka isimlerle günümüz zamanına taşır. Kennedy’nin bedeninde suikasttan kurtulmaya çalışırken geçmişten gelen telefonlarla başkanın ölümüne dair suikast komplo teorilerini değerlendiren anlatıcı yazar, Ankara’da Amerikalı ajanları atlatmaya çalışır. Bununla beraber romanda anlatıcı yazar, arkadaşı Lulla ile yaptığı seyahatleri ve onunla geçen zamana dair anıları ile başka bir mecraya taşır. Sebepsizce Kennedy’nin bedenine giren anlatıcı yazar, aynı biçimde yeniden kendi bedenine döner. Anlatıcının psikiyatristi bu durumu ağır bir sendrom sonrası iyileşme olarak yorumlar ve Başkan’ın öldürülme anına dair anılarla metin bitirilir.

Ölüm Limuzini romanında J.K. Kennedy’in cinayetinin gizemlerinin izini süren anlatıcı yazar, doktor koltuğu, evi, suikastın gerçekleştiği araç, Fokurtu Kafe gibi pek

çok mekâna ve zamana tekrar tekrar dönüş yaparak metni oluşturur. Nietzsche'nin döngüsel zaman yorumuna uygun olarak bu dönüşlerde yaşam kusursuz olana denk çembersel bir formda tekrar tekrar yaşanır. Zira çember kusursuz bir şekildir. Romanda kusurlu ve noksan olan ise Kennedy'in cinayetiyle ilgili kamuoyuna yapılan açıklamadır. Bu cinayeti "Karanlık bir sis perdesi örtüyor" (s. 61) dur. Bu olayın karartılmış noktaları açığa çıkana kadar romanda zamanlar tekrar tekrar başladığı ana geri döner. Metindeki bu döngüsel anlardan ilki Fokurtu Kafe'de "Başımı kaldırıp baktığımda bir an dondum kaldım. Garson o bombalı gecede, koridorda yerde yatarken, evrak çantasından fırlayan, eski sararmış fotoğraftaki delikanlıydı." (s. 22) sözleriyle anlatılan andır. "Gözlerimi kaldırıp baktım. O genç adamdı. Evde, telefonun altındaki yarı açık çantasından dışarı fırlamış, o bombalı geceyi benimle birlikte geçirmiş olan o fotoğraftaki genç." (s. 34) sözleriyle tekrar Fokurtu Kafe'ye o ana geri döner. Romanda anlatıcı yazarın tekrar döndüğü anlardan bir diğeri de göz rahatsızlığı tedavisi için gittiği doktor koltuğudur. "Doktorun karşısında, muayene koltuğunda yatıyorum. Yukarı bakın." (s. 21) sözleri ile belirtilen an ilerleyen sayfalarda, "Yukarı bakın. Yukarı baktım. Bir damla" (s. 36) sözleriyle tekrar aynı ana geri döner. Doktor muayenesine dönüş "Yukarı bakın! Şimdi aşağı" (s. 122) sözleriyle tekrarlanır. Bu dönüşlerin dışında İlayda Rose Garden çay bahçesine, anlatıcı yazarın evine, Fokurtu Kafe'ye, J.F. Kennedy'in suikast anına ve doktorun odasına benzer an dönüşleri yaşanır. Doktor koltuğundaki tedavi, evde suikasta dair araştırma yapması, Fokurtu Kafe'de yazması, suikast arabasındaki "olaylar hem önce olmuştur hem sonra. Hikâyeler ikiye katlanır, bükülür kendi etrafında bir halka oluşturur" ve her seferinde başlangıca döner (Rosaneu, 2004: 110)

Eray, *Ölüm Limuzini* romanında çembersel zamanın işleyişine zamanın dışına çıkabilen Nietzsche'nin "üst-insan"ı konumundaki anlatıcı yazarın bilinci aracılığıyla da yer verir. Anlatıcı yazar, kurşun döktürmek için gittiği Zeynep Bacı'nın bahçesinden, evine bu suikastın gerçekleştiği ana ya da bu anlardan tekrar Zeynep Bacı'nın kurşun döktüğü ana geri döner. *Sis Kelebekleri* romanında olduğu gibi bu romanda da Zeynep Bacı'nın bahçesi, suikast anı, ev, Fokurtu Kafe, İlayda Rose Garden çay bahçesi gibi mekânlarda geçirilen zaman halkaları birbirine girer ve roman boyunca bu halkaların başlangıçlarına geri dönüşler yapılır. "Gece odama doğru gidiyordum." (s. 62) sözleriyle biten satırların ardından anlatıcı yazar birden

Zeynep Bacı'nın bahçesine düşer. Lulla ile yapılan gezi, Kennedy'nin suikast günü, romanın yazıldığı İlayda Rose Cafe'deki an ve Zeynep Bacı'nın bahçesine tekrar dönüşün ardından zaman başladığı yere, anlatıcı yazarın odasına geri döner:

Sanki paldır küldür, Mamak'taki o tuhaf dünyadan, Bacı'nın eski bahçesinden, gece odama dönmüştüm.

Neydi o gördüklerim? Yaşamıştım o bahçeyi hepsi gerçektir. Yüzü karakol dayacağından şişmiş ve eğrilmiş Oswald, uyku mahmuru yakışıklı Amerikan Başkanı JFK ve Dallas'da Başkan'dan 45 dakika sonra vurulup ölen polis memuru Tippit (Eray, 2017: 74).

Eray, *Ölüm Limuzini* romanında Ricoeur'in postmodernist metinlerde tespit ettiği üzere vak'a zamanı, yazma zamanı ve okuma zamanı aracılığıyla geçmiş, şimdi ve gelecek zamanları birbiri üzerine katlayarak zamanın döngüsel yapısıyla metnin zaman perspektifini derinleştirme yoluna gider. Metinde yazma zamanı 14 Kasım 2016 tarihi, vak'a zamanı 22 Kasım 1963 ve 2016 yılıdır. Okuma zamanı ise "Her ilkbahar yeniden doğan dünya" (s. 204) sözleriyle her okumada en başa saracak metin zamanının katlanmasını sağlayacak saç ayaklarından sonuncusuna okurun bakış açısına zamanı teslim eder.

Nazlı Eray, *Ölüm Limuzini* romanında döngüsel zaman formunun yanında durağan zaman formunu da kullanır. Metinde Fokurtu ve İlayda Rose Garden Kafeler, doktor koltuğu, Zeynep Bacı'nın Mamak'taki bahçesi, suikast arabasında geçen zamanlar asılı bir vaziyette bekler. Husserl'nin "bilincin başarısı" olarak gördüğü bu zamanlar bilinç aracılığıyla "şimdi" olur. "Nihayet göz doktorunun gözüme iğne yapacağı o buz gibi soğutulmuş, yatar koltuğun bulunduğu bölmeye ulaştık" (s. 15) sözleriyle anlatılan zamandan "Vadinin yüksek bir köşesinde şoför ile karşı karşıya oturuyordum" (s. 18) sözleriyle başlayan başka bir ana geçer. Vadideki zaman dondurularak "O gece jetlerin alçaktan uçuşunu duyduğum an evimde yalnızdım" (s. 19) sözleriyle başlayan andan "Doktorun karşısında, muayene koltuğunda yatıyordum" (s. 21) sözleriyle iğne odasına dondurulan zamana geri dönülür. Bu an da bilinç eksenine yeniden girene kadar dondurulur ve "Şoförle karşılıklı oturuyoruz" sözleriyle vadideki ana döner. Bu biçimde zamanlar bir sinema filmdeki gibi donmuş vaziyette bilinç ekranına düşene kadar hazırda bekler. Bacının bahçesinde İlayda Rose Garden ve Fokurtu Kafe'de, suikast arabasında da benzer kullanımlarla okurun karşına çıkar. Anlatıcı yazarın zamanı bu biçimde yorumlaması Barhelard'ın "ritim" kavramıyla açıkladığı ve "yalıtılmış an" olarak isimlendirdiği zamanın yan yana zincir gibi dizilen anlardan oluşmasını hatırlatır. Ayrıca

Husserl'nin zamanı “geri kaysa” bile asla kaybolmayacak yapıda olduğunu vurgulayan düşünceleri metindeki durağan zamanla örtüşür. Anlatıcı yazar metinde “geriye kayan”ı, “hatırlamalar” ile “geri çağırılan” durağan zamanı şu sözlerle yorumlar:

Kendi kendine silinen bir mesaj. Geçmişten çıkıp gelen ama kendindi, kimliğini ele vermeyen, sanki yüzü kapalı bir süret. Var ama yok. Rüya gibi ama gerçek. Düş gibi, kelebek kanadı gibi dağılıp gitmiş, ama somut bir şekilde, yirmi küsur yıl sonra beni düşündürebiliyor. Var o. Var bir yerde (Eray, 2017: 26).

Ricoeur'ün zamanların “akşam vakti”, “sabah vakti” gibi “zaman durakları” ile okura sunulması görüşü *Ölüm Limuzini* romanında da karşımıza çıkar. Anlatıcı yazar, evinde “Gece odam her zamanki gibiydi” (s. 126) sözleriyle zamanı aktarır. “Göz doktorunun kliniğine gidiyoruz. Sabah, İstanbul mahmur, boğaz sisli” (s. 122) ve Zeynep Bacı'nın Nato Yolu'ndaki evinde “Yandaki camiden ezan okunmaya başlanmıştı. Akşam ezanı olmalıydı bu” (s. 101) gibi ifadelerle zaman durakları metne taşınır. Anlatıcı yazar, “öğleyin”, “sabah”, “boğaz sisli”, “akşam ezanı” gibi “zaman durakları”nı, “hatırlamalar”, “geri çağırılmalar” ve “çağrışımlar”la yeniden aktüel hâle getirerek Ricoeur'in “sahneleme” olarak isimlendirdiği teknikle Zeynep Bacı'nın bahçe, doktor odası, evi, Fokurtu Kafe, suikast arabası gibi donmuş kareler aracılığı ile metne dâhil eder.

Ölüm Limuzini romanında Nazlı Eray'ın kullandığı zaman formları arasında iç içe geçmiş zaman da bulunur. Eray, bu romanında 2016 yılından iç içe geçmiş zamanı Amerikan Başkanı Kennedy'in vurulduğu 22 Kasım 1963 gününe giderek ve 1963 yılında Başkanı vuran Oswald'ı 2016 yılına getirterek zamanları iç içe formda kullanır. Zeynep Bacı'nın Tuzlu Çayır'daki bahçesinden bir anda suikast anına “O meşum gün”e gider. Bu geçişler incelediğimiz diğer romanlardan farklı olarak Husserl'nin, “zamansal bir yayılım” görüşü ile gerçekleşir. Husserl'i bu kavramı “Şimdinin bir izlenim sayesinde kurulmasından ve bir geçmişe yönelimler kuyruğunun ve de geleceğe yönelimler ufkunun bu izlenime bağlanmasından oluşur” sözleriyle açıklar (Husserl, 2011: 149). Eray, bahsi geçen “zamansal yayılımı” metinde 22 Kasım 1963 gününe ait kareleri “şimdinin izlenimi” sayesinde 2016 yılına taşıyarak şu şekilde kullanır:

Arkamdan bir ses duydum. Oswald gelmişti. Lee Harvey Oswald.

Kenndy'nin katili.

“Bakabilir miyim o arabaya?” dedi.

Kurşun arabayı ona uzattım. Alıp evirdi çevirdi, dikkatle baktı. Gözleri dalmıştı birden. Yıllar öncesine, Dallas’a Elm Caddesi’ne gittiğini fark ettim. Bu bahçe mucizeler tuhaf ve ürkütücü şeylerle doluydu aslında.

...

“Hatırladığın gibi mi?” diye sordum yavaşça.

Başını salladı.

...Uzaklaşmıştı yanımdan. Ceviz ağaçlarının orada kayboldu.

Ruh gibiydim. Hafif, yalnız, kimsesiz... Bahçede dolaşıyorum. Tippit görünmüyor bu aralar. Kennedy yok oldu gitti. Eski dünyalar tersine akan şelaleler gibi üstüme devriliyor sanki (Eray, 2017: 103).

Kennedy cinayetinin yaşandığı 22 Kasım 1963 yılına ait Tippit ve Oswald 2016 yılında kendi kimlikleri ve diğer romanlardan farklı olarak kendi zamanlarının bilinciyle bulunur. Eray, metinde 2016 olarak belirttiği “şimdinin izlenimi” ile 1963 yılı olarak belirttiği “geçmişe yönelim” arasında bağlantı kurarak Husserl’nin bahsettiği “geçmişe yönelim” ilkesine benzer bir kullanım gerçekleştirir. Ayrıca Oswald, Tippit gibi kişilerin geçmişten bugüne gelmesi Husserl’nin “şimdikilik” kavramıyla benzerdir. Metinde “kuyruklu yıldız silsilesi” benzetmesinde olduğu gibi iç içe geçmiş zaman halkaları bilinç sayesinde aktüel hâle gelerek şimdi olur ve zihinde “geri çağırılan”a kadar bekler. Bunun yanı sıra anlatıcı yazar, Ricoeur’in “zamansal perspektifin karmaşıklık derecesi” olarak değerlendirdiği “zamansal karmaşıklık”ı da metne dâhil eder. Bahsi geçen zamansal karmaşıklık, anlatıcı yazarın anneannesine 1938 yılında Zagreb’ten atılmış fotoğraftaki gencin Fokurtu Kafe’deki garson ile aynı kişi olmasından kaynaklanır. “Tahir karşımda duruyordu. Kimdi bu genç? Neyin nesiydi? Geçmişin bir parçası mı karşımda duruyordu? Yoksa şimdi zamanın tam kendisi miydi?” sözleriyle ifade edilen bu karmaşıklık, metnin zaman perspektifini derinleştirmek için kullanılan oyunlardan biridir. Anlatıcı yazarın metindeki bir diğer oyunu ise bu “zamansal karmaşıklık”ı çözümleme yoluna gitmemesi ve bu soruyu Ricoeur’in yorumuyla “okurun omuzlarına bırak”masıdır. Böylece katlanan ve çoğalan aktüel bir zaman metnin var olan “zamansal perspektifini” sürekli derinleştirir.

Ölüm Limuzini romanında diğer dört romanda olduğu gibi anlatıcı yazar, içsel zaman formuna da yer verir. Eray, bu zaman formunu metinde Lulla isimli arkadaşına seslenerek anılarını Husserl’nin söylemiyle “hatırlama” ve “geri çağırma” yoluyla ya da yaşananların anlatıcı yazarın kullandığı ilaçlar sebebiyle bilinçaltının bir oyunu olup olmadığını sorgulamasına dayanır. Lulla ile gidilen Bacı’nın

bahçesiyle başlayan anılar, Rusya, Bursa ve Diyarbakır anılarıyla devam eder. Eray, anıları içinden Lulla'ya şöyle seslenir:

Lullam,

Gene anılarıma dönüyorum. Gece zamanı. İşte nereleri düşünürüm bilmem? Eskiden birlikte gittiğimiz yerleri, İzmir'i Bursa'yı, Ankara'nın dış köşelerini, o zamanlar dağ taş olan eski mahalleleri, o güzelim İstanbul'u düşünürüm Lullam. Bu gece neresi geldi aklıma: Beyoğlu. Cumhuriyet Meyhanesi'nin oralar, Balıkpazarı'nın köşesindeki sokak, her zaman gözümü alan turplar, bir petek bal... Böyle bir sokak köşesi Lullam. Sen sapasağlamsın o zaman (Eray, 2017: 97-98).

Eray, Lulla ile geçiren zamanla ilgili anımsamaları Ricoeur'in postmodern metinlerde tespit ettiği uzun ya da kısa anımsamalarla desteklenen “ana epizotu” meydana getiren Lulla'nın yokluğunu Diyarbakır, Bursa, Zeynep Bacı'nın bahçesi, İstanbul gibi “sahneler”i kullanarak anlatımda “öncelemeler” veya “geriye dönüş” teknikleriyle sağlar, “geçişler”le “iki süre arasındaki etkileşimi artırır” ve “süre dizimi” ile oynayarak zamansal perspektifi genişletir.

Ölüm Limuzini romanında yer alan ikinci bir içsel zaman formu olayların anlatıcı yazarın bilinçaltının oyunu olma ihtimalidir. Anlatıcı yazar ilk olarak Zeynep Bacı'ya döktürdüğü kurşunda Kennedy, limuzin, kafasının içinde dönüp duran “Kız da oradaydı. Bacının döktüğü kurşunda her şey çıkmıştı” (s. 97) sözleriyle bu ihtimali değerlendirir. Bunun yanı sıra Bacı'nın bahçesinde yaptığı sorgulama da açıkça dillendirmese de anlatıcı yazarı aynı sonuca götürür:

Olacak şeyler miydi bütün bunlar?

Sanki dünya sallanmış, geçmişle gelecek birbirine karışmış, şimdiki zaman sadece düşüncelerden oluşmuştu.

Bu bahçe kimi düşünsem karşımdaydı.

Her şey, geçmiş, gelecek, tarih, anılar, eski olaylar sanki bir Amerikan mikseriyle karıştırılmış, birbirine girmişti.

Bu dünyada mıydım? Başka bilmediğim dünyaların kapıları mı aralanmıştı bana? (Eray, 2017: 71).

Anlatıcı yazar, yaşananların bilinçaltının bir oyunu olup olmadığına son noktayı metnin sonunda psikiyatristi aracılığıyla koyar. Anlatıcı yazarın, Kennedy cinayetini sorgularken kendini sebepsizce bir sabah Kennedy'nin bedeninde bulması ve yine aynı biçimde kendi bedenine geri dönmesini psikiyatrist Nihal “Çok iyi öyleyse, iyileşme bu.” (s. 203) sözleriyle değerlendirir. Bu değerlendirmeye doktoru hem anlatıcı yazarın ilaçlarını hem de metni sonlandırır. Bu durum yaşanan olayların ve zamanların anlatıcı yazarın bilinçaltının bir yansıması olduğunu ortaya koyar.

Kısaca Nazlı Eray, *Ölüm Limuzini* romanında zamanı “tekrarlamalar”, “geri çağırımlar”, “öncelemeler”, “hatırlamalar”, “sabah, akşam ezanı, öğleyin” gibi “zaman durakları” ile geçmiş zamandan anlatıcı yazarın zamanına gelen Oswald, Tippit ve Tahir gibi kişiler ile kendinin 1963 yılına gitmeyi deneyimlemesi gibi fantastik olaylar vasıtasıyla zamanın hiyerarşik yapısının yıkılabileceğini gösterir ve böylelikle tarih kavramının zaman üzerindeki otoriter sınırlarını zayıflatır. Zamanın asıl gücünü bilinç ile kazandığını durağan, iç içe geçmiş, döngüsel zaman formlarının içsel zamanı besleyen argümanlar olduğunu zamanı idealist olarak değerlendiren filozofların görüşlerine paralel olarak ortaya koyar.



SONUÇ

Çalışmamızda zaman kavramının sosyoloji, psikoloji, fizik ve edebiyat gibi pek çok disiplini etkileyen şekli ve farklı dönemler içinde değişen tanımlamaları ifade edilmiştir. Antik dönemde zihinsel bir süreç ya da matematiksel olarak ifade edilebilen hareket olarak tanımlanırken Orta Çağ'da Tanrısallık; Yeniçağ'da nedenselliklere bağlı ardışıklık, eş zamanlılık ve metafizik zorunluluklar etrafında tanımlanmıştır. Yakınçağ'dan itibaren ise zaman süreç, bilinç ve bilinç akışı gibi kavramlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Yine bu dönemde zamanın sonluluğu ya da sonsuzluğu, öznelliği veya nesnelliği, zamanın ne olduğu veya olmadığı gibi sorulara cevaplar aranmıştır. Bu arayışın dönemler içindeki farklı cevapları veya tanımları roman türünü de etkilemiştir. Klasik romanda zamanın nesnelliğinden yana olan eserler, modern romanla beraber zamanın öznelliğine yönelmiş, içsel bir zamanla okuru baş başa bırakmıştır. Batı romanında 1900'lü yılların başlarında görülen içsel/bireyselleşmiş zaman arayışı, Türk edebiyatında 1950'li yıllardan itibaren kimi metinlerde hissedilir.

Edebiyat dünyasına 1980'li yıllarda *Pasifik Günleri* romanıyla giren Nazlı Eray, büyümlü gerçekçilik anlayışıyla kaleme aldığı eserleriyle dikkat çeker. Temeli Latin Amerika'ya dayanan bu anlayışla kaleme aldığı eserlerinde gerçeği çeşitli olumsuzluklarla renklendirirken ağırlıklı olarak postmodern anlayışın ortaya koyduğu çoklu zaman perspektifinden yararlanır. Çalışmamızda incelediğimiz *Arzu Sapağında İnecek Var*, *Ay Falcısı*, *Sis Kelebekleri*, *Ay Işığı Sofrası* ve *Ölüm Limuzini* romanlarında Nietzsche, Husserl, Heidegger, Bachelard, Ricoeur ve Mc Taggar'ın zamana dair öne sürdüğü felsefi yaklaşımları, kendini açık bir şekilde gösterir. Romanlarını, yaşamının detaylarını metne dâhil etmesi ile kaleme alan Nazlı Eray'ın metinlerindeki felsefi etki yine yazarın hususi yaşamına, felsefe eğitimini yarıda bırakmasına dayanır. Yazar, bu filozofların düşünceleriyle ilişkili olarak bahsi geçen eserlerde zamanı döngüsel, durağan, iç içe geçmiş ve içsel olmak üzere dört formda kullanır.

Nazlı Eray'ın incelediğimiz romanlarında zamanın döngüsel formu kusursuzluğu yakalayana kadar devam eden bir çemberdir. İnsan ancak kusursuz olana ulaştığında zaman çemberinin dışına çıkabilir ve zaman aldatmacasının bilincine ancak Nietzsche'nin "sonrasız an"ında varabilir. Eray, "sonrasız an"ı, *Arzu*

Sapağında İnecek Var, Ay Falcısı, Ölüm Limuzini romanlarında tarihte ve kişisel yaşamında yapılan hataları geçmişe gidip düzeltmeler yaparak varmaya çalışır. Bununla beraber kusursuz bir çember olana kadar tekrar tekrar devam eden döngüsel zamanı, postmodern anlayışın çoklu zaman perspektifine dayanan üçlü zaman tekniğiyle de romanlarına taşır. Bu tekniğe uygun olarak, geçmişini temsil eden vak'a zamanı, şimdiyi temsil eden yazma zamanı, geleceği temsil eden okuma zamanı her okumada birbiri üzerine katlanacak biçimde *Arzu Sapağında İnecek Var, Ay Falcısı, Ay Işığı Sofrası, Sis Kelebekleri ve Ölüm Limuzini* romanlarında okurun omuzlarına bırakılmış bir yük olarak karşımıza çıkar.

Nazlı Eray'ın romanlarında akıp giden, kaybolan bir zaman anlayışının yanı sıra "statik bir buz kütlesi" gibi donup kalan, âdeta sinema karelerinden oluşan durağan bir zaman formu da bulunur. Yan yana dizilmiş anlar Bachelard'ın "yalıtılmış an" olarak isimlendirdiği "şimdi"nin bilinci ile anlam kazanır. Zaman yan yana dizilmiş anlardan mütevellit bir "zincir" veya bir "melodi" gibi bilincin ayırdına varacağı "yalıtılmış an"ı beklerken geçmiş ve gelecek incelediğimiz *Arzu Sapağında İnecek Var, Ay Falcısı, Ay Işığı Sofrası, Sis Kelebekleri ve Ölüm Limuzini* romanlarında yalnız bir "alışkanlık" ve bir "öngörüden" ibarettir. Bu sebeple anlatıcı yazar, istediği zaman dilimlerine rahatlıkla geçiş yapabilir. Bu geçişleri metinlere postmodernist edebiyat teknikleriyle yansıtır. Ricoeur'in "sahneleme" ve "düşünceye dalma durakları" olarak adlandırdığı bu teknikleri "hatırlamalar", "geri çağırımlar" ve "çağırımlarla" "yalıtılmış an"a taşıyarak metinlere bir tür "anlatısal yavaşlık" veya "zamansal hareketsizlik" katar. Bu sebeple Eray'ın incelediğimiz romanlarında zaman bir diğer zamana ulanarak bağlanmaz. Bunun yerine durağan bir formda bilincin alanına girene kadar hazırda bekler.

Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var, Ay Falcısı, Ay Işığı Sofrası, Sis Kelebekleri ve Ölüm Limuzini* romanlarında kullandığı zaman formlarından biri de iç içe geçmiş zamandır. Bu romanlarda zaman, Husserl ve Heidegger'in zaman yorumlarını düşündüren kesintisiz bir "şimdi"ler dizisinden oluşur. Öyle ki bu metinlerde geçmiş ve gelecek zannettiğimiz bütün zamanlar, şimdinin "kaybolup gitmek" ve "çıkıp gelmek" hâlidir. Bu sebeple bahsi geçen romanlarda tarihi ve anlatıcı yazarın hayatında yer almış kişiler zamanın "homojen ve birlikli" yapısı sayesinde "çıkıp gelmek" hâlinindedir. Bu romanlarda zaman "seri sayımları"ndan oluşmaz. Bunun yerine zamanın "birleştirici özelliği"nden yararlanan yazar, bir

zincir gibi yan yana dizdiği anları “hatırlamalar”, “geri çağırılma”lar ile “şimdiki” yaparak zamana ait alanları “yeniden üretir”. Eray, zamanı “yeniden üretim” özelliği ile başka dönemin kişilerini bulunduğu döneme getirir. Bazen de kendisi anlatıcı yazar pozisyonunda başka dönemlere giderek “geçmişin kuyruğu” ile “geleceğin ufku”nda insan zihninin algıladığı varsayılan bütün zamanları iç içe geçirir. Böylece bilincin aktüelliğiyle “zamansal bir yayılım” yakalanır. Dolayısıyla Eray, zamanı tarihi kesinlikten uzaklaştırır ve belirsizleştirir. Geçmiş, gelecek ve şimdi her an yer değiştirebilir durumdadır. Zamanın bütün ağırlığı “bilincin başarısı”dır. Yazar, bahsi geçen “zamansal yayılımı” postmodernist edebiyatın “çok sayıda zaman perspektifini bir araya getirme” anlayışından yararlanarak romanlarına yansıtır. Dolayısıyla romanlar bu anlayışa uygun olarak pek çok zamanın karmaşıklığı içinde tamamlanamayacak bir gerçeklik arayışıyla okurun zihnine aktarılır.

Bilinçaltının işleyiş ilkelerine bağlı içsel zaman formu Nazlı Eray’ın incelediğimiz *Arzu Sapağında İnecek Var*, *Ay Falcısı*, *Ay Işığı Sofrası*, *Sis Kelebekleri* ve *Ölüm Limuzini* romanlarında yer alır. Bu romanlarda vak’a zamanı “kamu saati” ile ölçülebilen bir zaman dilimi değildir. Bunun yerine “geri çağırılma”lar, “hatırlama”lar ile işleyen “iç saate” odaklı, geniş zaman dilimlerini özetleyen kısa anlatıların meydana getirdiği zamansal bir belirsizlik vak’a zamanını oluşturur. Eray, *Sis Kelebekleri* ve *Ölüm Limuzini* romanlarında “iç saate” odaklanmış bilinçaltının karmaşık zamanını ilaç kullanan bir insanın sanrıları olabilme ihtimali olarak okura sunar. *Ay Işığı Sofrası*, *Ay Falcısı* ve *Arzu Sapağında İnecek Var* romanlarında ise içsel zaman, anlatıcı yazarın bilinçaltına itilmiş arzular veya “bir anılar yumağı” olarak metne taşınır. Birbiriyle bağlantısı netleştirilemeyen bilinçaltının girdabındaki anılar ve arzular metinlerin “süre dizimi”ni bozar. Bahsi geçen bu romanlarda zaman “kamu saati”nin ağır adımlarıyla ilerlemez, “iç saat”in karmaşıklığıyla ileriye veya geriye gidip gelen çoklu adımlarının hâkimiyetine girer.

Sonuç olarak Nazlı Eray’ın çalışmamıza konu olan *Arzu Sapağında İnecek Var*, *Ay Falcısı*, *Ay Işığı Sofrası*, *Sis Kelebekleri* ve *Ölüm Limuzini* romanlarında zaman çizgisel bir özellikte akıp giden sabit bir değişmez olarak yer almaz. Bunun yerine yirminci yüzyılda bilimsel gelişmelerin beraberinde Nietzsche, Husserl, Heidegger, Mc Taggar ve Bachelard’ın yorumlarına paralel olarak zamanın bilince bağlı değişkenliği vurgulanır. Yazar, bu filozofların zaman yorumlarını postmodernist edebiyatın teknikleri ve imkânlarını ile gerçeklikten uzak büyü bir

atmosferde metne aktarır. Postmodernist anlayışın benimsediğı çoklu zaman anlayışını zaman felsefesinin yorumlarıyla derinleştirir. Yalnız olanı değil, olabilme ihtimallerini de okura sunarken Türk edebiyatına ayrı bir renk katar.



KAYNAKÇA

- AĞAOĞLU, A. (1988). *Hayır*. 7. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (2016). *Ölmeye yatmak*. İstanbul: Everest.
- AKATLI, F. (1982). *Zamanı yaşatan roman zamana direnen şiir*. İstanbul: Adam Yayınları.
- AKTAŞ, Ş. (1998). *Roman sanatı ve roman incelemesine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- AKTULUM, K. (2003). *Metinlerarsı ilişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- ALFRED, W. (2000). *Süreç epistomolojisi bağlamında sembolizm*. R. Ertürk (çev.), Ankara: A yayıncılık.
- ANAR, İ. O. (2006). *Puslu kıtalar atlası*. İstanbul: İletişim.
- ARSLAN, N. (2008). *Nazlı Eray bir okuma denemesi*. Ankara: Phonenix Yayınevi.
- ATAY, O. (2002). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim.
- AYTAÇ, G. (1990). *Çağdaş türk romanları üzerine incelemeler*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- BACHELARD, G. (1997). “An’ın sezgisinden seçmeler”. Işık Şimşek (Ed.). *Cogito zaman: 12’ye 1 var*. Alp Tümertekin (çev.), S11, 59-63.
- _____ (2013). *Mekânın poetikası*. A. Tümertekin (çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- BARDON, A. (2018). *Zaman felsefesinin kısa tarihi*. Ö. Yalçın (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- BARTHES, R. (2008). “Roman Metninin Kıvama Gelişi”. *Kitaplık*. 114/2, 112-116.
- BAUDRİLLARD, J. (2003). *Simularklar ve simülasyon*. O. Adanır (çev.) İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.
- BEST, S. D. (1998). *Postmodern teori*. M. küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı yayınları.
- BORST, A. (1997). *Computus*. Z. A. Yılmaz (çev.), Ankara: Dost Kitabevi.
- BUTOR, M. (1991). *Roman üstüne denemeler*. F. Kaya (çev.), İstanbul: Düzlem Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- ÇETAKU, D. (2005). *Nazlı Eray’ın Yapıtlarında Otobiyografik Öğeler*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi . Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ÇETİŞLİ, İ. (2004). *Batı edebiyatında edebi akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇÜÇEN, A. K. (2015). *Martin Heidegger: varlık ve zaman*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- DAUER, D. W. (1997). “Nietzsche ve Zaman Kavramı”. Işık Şimşek (Ed.). *Cogito zaman: 12’ye 1 var*. Alp Tümertekin (çev.), S.11, 83-100.

- DEMİR, Y. (2002). *Zaman zaman İçinde/ roman roman İçinde: müşâhedât (bir üst kurmaca olarak müşâhedât)*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- DESCARTES, R. (2013). *Metafizik üzerine düşünceler*. Ç. Dürüşken (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DOLTAŞ, D. (2003). *Postmodernizm ve eleştirisi tartışmaları/uygulamalar*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- DUMANTEPE, S. (2018). *Roman ve öyküde zaman yöntem ve uygulama*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- DURKHEİM, E. (2011). *Dini hayatın ilkel biçimleri*. F. Aydın (çev.), İstanbul: Eskiyei Yayınları.
- EAGLETON, T. (1998). *Estetiğin ideolojisi*. Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Ayrıntı.
- ECEVİT, Y. (2016). *Türk romanında postmodernist yaklaşımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ECO, U. (1992). *Açık yapıt*. Tolga Esmer (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- EMRE, İ. (2006). *Postmodernizm ve edebiyat*. Ankara: Anı.
- ERAY, N. (1992). *Ay falcısı*. İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2000). *Ay ışığı sofrası*. İstanbul: Everest.
- _____ (2008). *Arzu sapağında incek var*. İstanbul: Merkez Kitapçılık.
- _____ (2011). *Tozlu altın kafes*. İstanbul: Doğan Kitap.
- _____ (2013). *Bir rüya gibi hatırlıyorum seni*. İstanbul: Doğan Kitap.
- _____ (2015). *Sis kelekleri*. İstanbul: Everest.
- _____ (2016). *Ay ışığı ofrası*. İstanbul: Everest.
- _____ (2017). *Ölüm limuzini*. İstanbul: Everest.
- ESKİN, Ş. (2014). *Zaman ve hafızanın kıyısında Tanpınar'ın edebiyat, estetik ve düşünce dünyasında bergson felsefesi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- FORESTER, E. M. (2016). *Roman sanatı*. Ü. Aytür (çev.) İstanbul: Milenyum.
- FRİSCH, M. (2018). *Günlük*. D. Muradoğlu, (çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- HABERMAS, J. (1994). *Postmoderniteye giriş: bir dönüm noktası olarak Nietzsche: modernite versus postmodernite*. M. Küçük (çev.). Ankara: Küçük Vadi Yayınları.
- HANÇERLİOĞLU, O. (1980). *Felsefe kavramlar ve akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- HAWKING, S. (2016). *Zamanın kısa tarihi*. B. Gönülşen (çev.), İstanbul: Alfa Bilim.
- HEİDEGGER, M. (2008). *Varlık ve zaman*. K. H. Ökten, (çev.), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- HUSSERL, E. (1997). "Nietzsche ve zaman kavramı". Işık Şimşek (Ed.). *Cogito zaman: 12'ye 1 var*. Alp Tümetekin (çev.). S. 11, 17-28.

- _____ (2011). *İçsel zaman bilincinin fenomenolojisi üzerine*. M. Keskin (çev.), Diyarbakır: Avesta.
- HUYSSSEN, A. (1994). "Postmodernin Haritasını Yapmak". *Modernite versus postmodernite*, K. Atakay (çev.), (s. 56-67). Ankara: Vadi Yayınları.
- KABAKLI, A. (1997). Nazlı Eray. *Türk Edebiyatı* (C.5, 820-825. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- KAFKA, F. (2012). *Günlükler*. K. Şipal (çev.), İstanbul: Cem Yayınevi.
- KARADEMİR, A. (2008). *Zamanın Varlıkbilimsel Açıklaması Üzerine Yürütülen Metafiziksel Araştırmalara Eleştirel Bir Giriş*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.
- KARASU, B. (2016). *Kılavuz*. İstanbul: Metis yayınları.
- LEİBNİZ, G. W. (2011). *Monadoloji*. Devrim Çetinkasap (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- LUCY, N. (1997). *Postmodern edebiyat kuramı giriş*. Aslıhan Aksoy (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LYOTARD, J. F. (2014). *Postmodern durum*. D. İ. Birkan, (çev.), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- MAYS, W. (1997). "Hegel ve Marx'ta Zaman ve Zamansallık". Işık Şimşek (ed.). *Cogito zaman: 12'ye 1 var*. Alp Tümertekin (çev.), S.11,65-83.
- MENTEŞE, O. B. (1996). *Bir düşün yolculuğu*. Ankara: Bilkamat Yayınları.
- MORAN, B. (2004). *Türk romanına eleştirel bir bakış III: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MUTUŞ, H. (1976). *March İlkesi ve Teorik gelişmeleri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- NACİ, F. (1999). Ay Falcısı. F. Naci içinde, *Yüzyılın 100 çağdaş romanı* (C1, 603-606). İstanbul: Adam Yayıncılık.
- NEWTON, I. (1998). *Doğal felsefenin matematiksel ilkeleri (seçmeler)*. A. Yardımlı (çev.), İstanbul: İdea Yayınevi.
- NİETZSCHE, F. (1999). *Tragedyanın doğuşu*. İ. Z. Eyüpoğlu (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- _____ (2003). *Böyle buyurdu zerdüşt*. R. Minareci, (çev.), İstanbul: Morpa.
- NİŞANYAN, S. (2018). *Nişanyan sözlük*. İstanbul: Liber Plus Yayınları.
- PARLA, J. (2005). *Donkişot'tan günümüze roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARLATIR, İ., vd. (haz.). (1998). *Türk Dil Kurumu sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Basımevi.
- PLATON. (2018). *Timaios*. F. Akderin (çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- RİCOEUR, P. (2016). *Zaman ve anlatı 3 kurmaca anlatıda zamanın biçimlenişi*. M. Rıfat (çev.), İstanbul: Yapı Kredi yayınları.
- _____ (2016). *Zaman ve anlatı 4 anlatılan (öykülenen) zaman*. A. Altınörs, (çev.), İstanbul: Yapı Kredi yayınları.

- ROSENAU, P. M. (1998). *Post-modernizm ve toplum bilimleri*. T. Birkan (çev.), Ankara: Ark Yayınları.
- RYAN, M. (1994). *Postmodern siyaset, modernite versus postmodernite*. M. Küçük (çev.), Ankara: Vadi Yayınları.
- SANDIKÇIOĞLU, P. A. (2014). “Uzay-Zamanda Nesneler ve Bilinç”. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* 18/2, 81-73.
- SARUP, M. (1997). *Postyapısalcılık ve postmodernizm*. A. Güçlü (çev.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- SARTRE, J. P. (1984). *Yazınsal denemeler*. Bertan Onaran (çev.), İstanbul: Payel Yayınları.
- Stevick, P. (2010). *Roman teorisi*. S. Kantarcıoğlu (çev.), Ankara: Akçağ Yayıncılık.
- TANPINAR, A. H. (2005). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TEKİN, L. (2017). *Sevgili arsız ölüm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____ (2001). *Roman sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- TOPPAKKAYA, A. (2012). “Zaman Kavramı Bağlamında Platon- Aristoteles’in Karşılaştırılması”. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*.13/3, 219-231.
- TOPTAŞ, H. A. (2018). *Bin hüznü haz*. İstanbul: Everest.
- WATT, L. (2007). *Romanın yükselişi Defoe, Richardson ve Fielding üzerine incelemeler*. Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Metis .
- WITTGENSTEIN, L. (1997). “Felsefe Notlarından: Zaman Üstüne”. Işık Şimşek (Ed.).*Cogito zaman: 12'ye 1 var*. Doğan Şahiner (çev.),S.11, 43-57
- YALÇIN, M. (2001). *Nazlı Eray*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- YAVUZ, H. (1991). *Fehmi K'nın acayip serüvenleri*. İstanbul: Afa.

ÖZGEÇMİŞ

İsmail Önder Karakuş 20.04.1984 tarihinde Kayseri’de doğdu. Kayseri Fevzi Çakmak Lisesi’ni bitirdikten sonra Gazi Üniversitesi Kastamonu Eğitim Fakültesi Sınıf Öğretmenliği bölümünden 2007 yılında mezun oldu. Ardından 2017 yılında Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. 2009 yılından bu yana önce Diyarbakır, ardından Ünye ve son olarak Ankara’da öğretmenlik mesleğine devam etmektedir.

İletişim Bilgileri

Email : o_n_d_e_r_38@hotmail.com

Telefon :5055644593

