

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TOMRİS UYAR ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE TOPLUMSAL GÜNCELLİK VE
BİÇİMSEL ARAYIŞLAR**

AYŞEGÜL NAZİK

Türk Edebiyatı Disiplininde Master Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Bir Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2001

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Ayşegül Nazik

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yard. Doç. Dr. Süha Oğuzertem
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yard. Doç. Dr. Dilek Cindoğlu
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Master derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Dr. Birtane Karanakçı
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Kürşat Aydoğan
Enstitü Müdürü

ÖZET

Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren Türkiye, modernleşen bir ülkenin içinden geçtiği dönemeçleri hızla kat eder oldu. Bu toplumsal değişim süreci kendini en çok gündelik hayatın şehirli görünümünde gösterdi. Yaşama kendince yorumlar katmak isteyen edebiyat yapıtları da bu modern koşulları dile getirmek için yeni arayışlara yöneldi. Modernleşen bir dünyayı en iyi şekilde dile getirdiği iddia edilen çağdaş kısa öykü türü de bu suretle Türk edebiyatında daha sağlam adımlar atmaya başladı.

1965'ten bu yana öykü yazar Tomris Uyar'ın onuncu öykü kitabı 1998 yılında yayımlandı. Yazarın yapıtları, bu süreçte, toplumdaki ve edebiyattaki gelişmelerin yakın takipçisi oldu. Sıradan insanların gündelik hayatında beliren toplumsal baskı biçimleri Uyar'ın öykülerinin arka planını oluşturdu. Dönemin rengini belirleyen ayrıntılar bir şekilde öykülere sızarak okuyucuyu yaşanan günlerin eleştirisine çağırdı.

Tomris Uyar'ın öykülerine toplumsal güncellik payı olarak yansıyan modern dünyanın gündelik hayatına yapılan bu vurgu, yazarın öykü anlayışı çerçevesinde yeni arayışlara yöneldi. 1980'li yıllara kadar Uyar, izlenimci bir edebiyat anlayışının etkisiyle yazdığı şiirsel ve yalın öykülerinde, sıradan insanların yaşanan değerler karmaşasında bir seçim yapmaya zorlandıkları koşulları dile getirdi. Yazar, hüznün, ironi ve mizah öğelerini içiçe kullanarak gündelik yaşamların ağırlığı altında ezilen şehirli insanların öykülerini anlattı. 1980'li yıllardan itibaren daha farklı bir öykü gerçekliği arayışına giren Uyar, gündelik yaşamın kısıtlanmışlığını bu kez postmodern eğilimlerle, çağdaş masallar, metinlerarası bağlar, soyutlamalar, belirsizlikler ile ortaya koymaya çalıştı. İki ana bölüme ayrılan bu çalışmada, öykülerdeki bu biçimsel arayışın toplumsal güncelliği yakalamadaki farklılıkları ortaya çıkarılmaya çalışıldı.

Tomris Uyar'ın öykücülüğünde kendini belli eden yenilik arayışının temelde yaşamlarımızı kuşatan modern bir yanılısamanın izlerini sürdüğü fark ediliyor. Yazarın bunu yaparken geçen yıllarla birlikte "bildiri" havasından uzaklaşıp daha zengin bir öykü evrenine daldığı, ilk öykülerindeki umutlu ve şiirsel sesin yerine çağın nabzını tutan daha yetkin bir sese ulaştığı görülüyor. Tomris Uyar öykücülüğü, toplumsal günceli öykülerine yerleştirme biçimiyle okuyucuyu modern zamanların ve çağdaş Türkiye manzaralarının eleştirisine çağırıyor.

anahtar sözcükler: öykü, biçim, gündelik hayat, toplumsal güncellik

ABSTRACT

THE SOCIAL ACTUALITY AND FORMAL QUEST IN TOMRIS UYAR'S STORIES

The Republic of Turkey has begun to go through a process of modernization especially rapidly since the 1960s. The symptoms of this process have shown themselves most evidently in the everyday life of urban areas. Since the second half of the twentieth century Western literature has been looking for new horizons to express such a modern transformation and the "short story" as a genre has proved to be a highly effective form to catch the spirit of the age. In Turkish literature, too, many writers have preferred the short story genre to tell the modern stories of their own country since the Tanzimat period, but consistent development is seen after the 1950s as a result of rapid modernization.

Tomris Uyar has been writing short stories since 1965. Her tenth book was published in 1998. In her works, she has always been in pursuit of the changes in social life and literature. The mechanisms of social constraints in the background threatening the lives and dreams of ordinary characters are generally the subject matter of her stories. Tomris Uyar's persistent interest in social actuality relates directly with the problems of modern life. The details of everyday life captured by Uyar's stories make the reader recall the experience of the days passing by; they lead to a sort of critical awareness.

Tomris Uyar's stories have changed throughout the years. Before the 1980s most of her stories had a plain and quite poetic style; the stories of that period seem to have been influenced by literary impressionism. During this period, the author mainly told the stories of ordinary people trying to cope with the changing values in society. Then, Tomris Uyar began to search for new forms for her short fiction: she began to include dreams and fantasies, postmodern fairy tales, intertextuality, and ambiguity in her stories.

Between 1965 and 1998 it is evident that Tomris Uyar's storytelling improved both in style and technique. But she has always insisted on keeping in touch with the social actuality of her country as a background for her short stories.

keywords: short story, form, everyday life, social actuality.

İÇİNDEKİLER

	sayfa
1. Giriş	1
A. Kısa Öykü Üzerine	2
B. Türk Edebiyatında Kısa Öykü Üzerine	4
C. Modernlik Üzerine	8
Ç. Tomris Uyar Hakkında	10
2. Bölüm 1: Şiirsel İzlenimcilik ve İlk Dönem Öyküleri	14
A. <i>İpek ve Bakır</i>	18
B. <i>Ödeşmeler</i>	23
C. <i>Dizboyu Papatyalar</i>	25
Ç. <i>Yürekte Bukağı</i>	29
D. <i>Yaz Düşleri Düş Kışları</i>	33
3. Bölüm 2: Kurmaca Olanakları Peşinde Yeni Öyküler	38
A. <i>Gece Gezen Kızlar</i>	41
B. <i>Yaza Yolculuk</i>	44
C. <i>Sekizinci Günah</i>	50
Ç. <i>Otuzların Kadını</i>	55
D. <i>Aramızdaki Şey</i>	60
4. Sonuç	66
5. Seçilmiş Bibliyografya	74
6. Özgeçmiş	82

GİRİŞ

Öykünün tanımı ve nitelikleri üzerine kuramsal çalışmalar hâlen yapıyorken türün kendisi inkâr edilemez bir geleneği çoktandır ortaya çıkarmış bulunuyor. 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana artık “öyküler kuraldan daha büyüktür” (Blodget 82) diyebiliyor ve çağdaş arayışları saygı ve heyecanla karşılıyor. Yine de bazı noktalarda birleşen, farklı yönlerde gelişen ve bazen de özgünlükleriyle biricikleşen kısa öykü geleneğinin yapı taşlarını belirlemekte kimi yazarların yaptıkları birer ölçüt oluşturabiliyor. Julio Cortazar’a göre “unutulamayan öyküleri[n] hepsi aynı özelliğe sahip”:

[Onlar] anlatılan basit olaydan çok daha geniş, sonsuz bir gerçeklikle ilintililer, bu yüzden görünen içeriğin sadeliği ve metnin kısalığı kuşku duyulmayan bir güçle bizi etkiler. Ve belli bir zamanda bir konu seçen ve ondan bir öykü çıkaran kişinin bu seçimi—bazen o bunun bilincinde olmadan—küçük olandan büyük olana, bireysel ve dar kapsamlı olandan insan ruhunun özüne olan masalsi açılımı içeriyorsa, o büyük bir öykü yazarıdır. (“Öyküde Konu” 18)

1965’ten bu yana öykü yazar Tomris Uyar, seçimini bilinçli olarak bu yönde yapanlardan. Onuncu ve sonuncu öykü kitabı 1998’de yayımlanan yazar, günceleri ve çevirileri ile de üretkenliğini sürdürüyor. Tomris Uyar’ın zaman içerisinde gelişen ve değişen, bazı dönemlerde kimi arayışlara yönelen bir öykü serüveni var; ama temeldeki duyarlılık bütün öykülerini şekillendiriyor: o, “temiz iş” çıkarmasını iyi biliyor. Feridun Andaç’ın da tespit ettiği gibi, bugün Tomris Uyar öykücülüğü dendiğinde “farklılaşma boyutları hemen öne çıkıyor. Bir yanıyla geleneksel, diğer

yanıyla çağdaş anlatı öğelerine uzanan bir öykü evreni” dikkati çekiyor (*Söz Uçar Yazı Kalır* 504). Yazarın, yaşanan günlerle koştur giden öykülerinde, toplumsal arka planı hissettirdiği yalın durumlar, yani gündelik yaşamdan damıtılmış anlar, karşılaşmalar, hesaplaşmalar ön plana çıkıyor ve bu eğilim, Cortazar’ın anlatmak istediği türden öykülere denk düşüyor. İçimizden birilerinin her gün yaşayabileceği türden yalnızlıklar, hayal kırıklıkları, endişeler, umutlar ve düşler çağdaş Türkiye manzaraları eşliğinde öyküye yakışır duyarlılıklarla işleniyor. Tomris Uyar’ın öyküleri toplumsal günceli belirlemekle belli bir tarihselliği yakalamayı amaçlıyor ve kendi yorumunu sunuyor okuruna. Bill Buford’a göre 20. yüzyılın insanı öykülere “kaos”tan korunmak amacıyla sığınır:

[Günümüzdeki] öyküsel anlatının beklenmedik canlanışının altında yatan neden, öykülere olan gereksinimizdir. Öykülerin, başlıca bilgi birimi, belleğin temeli, kişisel ve toplu yörüngelerimizin başı, ortası ve sonu olan yaşamımıza anlam kazandırmak için önemli bir yordam olmasıdır. (62)

Tomris Uyar, öykülerinde, yaşanan günlerin bazen altını çizerek bazen sezdirerek, kimi zaman masallaştırıp kimi zaman kara mizahın hedefi haline getirerek kişisel ve toplumsal çıkmazlarımıza kısa öykü koşullarında yer veriyor. Bu çalışmanın amacı yazarın bu yolda aldığı yolu ortaya çıkarmak olacaktır. Kısa öykü üzerine birkaç söz ve türün Türk edebiyatındaki gelişimi hakkında bazı gözlemler Tomris Uyar öykücülüğünü bu bağlamda daha iyi değerlendirmemize katkıda bulunabilir.

A. Kısa Öykü Üzerine

Lale Demirtürk, “Kısa Öykü Grameri” başlıklı yazısında, eski çağlardan bu yana varlığını sürdüren “öykünün konumu[nun] tarihsel gelişimi içinde

dinleyici/okur beklentileri yönünden değişmiş” olduğunu söyler (20). Sözlü bir aktarım olarak çeşitli kültürlerde çok eski devirlerde ortaya çıkan öykü, o zamanlar dinleyiciler için yarattığı beklenmedik sonucuyla bir “zevk ve eğlence kaynağı” idi. Günümüzde ise artık kısa öykü bir eğlence aracı olma durumunu çoktan aşmıştır. Demirtürk’ün ifade ettiği gibi, “kendine özgü yapılanma yöntemleri olan ayrık bir biçimdir” artık ve “okumayı bir öğrenme ve düşünme sürecine dönüştürmektedir”. Yine de temelde bir öykü dinleme ya da okuma ihtiyacının yüzyıllardır devam ettiği açıktır. Çağlar boyu bizimle olduğuna göre, belki de Valerie Shaw’un dediği gibi “insanların yaşam konusundaki izlenimlerine bir sınırlılık duygusu hakim olduğu sürece, (kısa) öykü bu duyguyu dile getirmenin en iyi yolu olacaktır” (alıntılayan Demirtürk 21).

Günümüzde “kısa öykü” adı altında değerlendirilen metinlerin ilk örneklerinin genellikle 19. yüzyılın başlarından itibaren Amerikalı yazarlarca verildiği kabul ediliyor ve bu bağlamda Nathaniel Hawthorne, Washington Irving, Herman Melville, Edgar Allan Poe gibi öykücülerin adı geçiyor (Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri* 22). Bu konu üzerinde odaklanan tartışmalar hâlâ sürüyor. Çünkü, Austin Wright’ın belirttiği gibi “türün Boccaccio’ya, *Binbir Gece Masalları*’na, ve *Kutsal Kitap*’a kadar gittiğini tartışanlar [. . .] ya da daha dar bir kapsamda Çehov ya da Joyce ile başladığını söyleyenler” var. Kaldı ki “kimi, kısa öykü ile çağcıl kısa öykü arasında ayrım olduğunu öne sürüyor, kimi de var olan tek kısa öykünün çağcıl olduğunu savlıyor” (19).

19. yüzyılın başlarına dönecek olursak, eleştirmenlerin, Poe’nun öykü anlayışı doğrultusunda, kısa öykü için “kesin bir yapı ve teknik” belirlediklerini görürüz (Kocaman 24). Daha sonra aynı yüzyılda buna “O. Henry’nin sıkıca yapılandırılmış şaşırtıcı-sonuç öyküsü ekleniyor ve kısa öykü bir formül gibi

düşünülmeye başlanıyor” (24-25). Yüzyılın sonlarında “gerçekçiliğin etkisi, doğalcılığın ortaya çıkışı, Çehov’un ‘yaşam kesiti’ öyküleri” bu formülü zorluyor ve gittikçe “yaşamın kendisinin karmaşık yapısızlığını yansıtan” öykülere geçiliyor (25). Geleneği bir ulusa mal etmek ya da sadece birkaç isimden bahsetmek elbette ki çok göreceli ve yetersiz bir değerlendirmedir; yine de kısa öykü adına bir başlangıç noktası olarak 19. yüzyıl Batı edebiyatını almak olanaklı görünüyor.

B. Türk Edebiyatında Kısa Öykü Üzerine

19. yüzyılı kısa öykünün resmi başlangıcı olarak esas aldığımızda Türk edebiyatı için de bu tarihsel gelişimi kabul etmemiz mümkündür. Sevda Çalışkan’ın “Kısa Öykü Tekniği” başlıklı makalesinde belirttiği gibi:

Kısa öykünün Türk yazınına girişi yine aynı yüzyılda Tanzimat ile başlayan Batılılaşma sürecinde gerçekleşmiştir. Gerçi Türk halk öykücülüğü de diğer tüm kültürler gibi masallar, aşk ve kahramanlık öykülerinden oluşan zengin bir sözlü ve yazılı geleneğe sahiptir, ancak kısa öykünün ayrı bir yazın türü olarak gelişmesi Batıdaki gelişmelere paralel olarak ortaya çıkmıştır. (38)

Ancak Türk edebiyatında bu yeni tür, ilerlemesi için gereken şartlara daha geç ulaşabilecektir. Saadet Ulçugör’ün saptadığı üzere “batı, coşumcu akımın uygulanmasında egemen görünen duygu yansımasını bile ‘gerçek’ çerçevesi içinde tutabilmişken, bizim gerçeğimiz çok uzun süre bulanık, kapalı; bilinç ya da ‘sansür’ altı[nda] kal[acak]tır”(157). Ulçugör’e göre, öykücülüğümüz “batı çıkışlı” olmakla beraber “batılı” değildir (158). Yani biçimsel olarak batıdakine öykünmesiyle başlamasına rağmen arayışları ve yönelişleri ile kat ettiği yol kaçınılmaz olarak Türk edebiyatında kendi özgün çizgisini izleyecektir.

Atilla Özkırımlı'ya göre, batıdan alınan modern “hikâye” ve “roman” kavramları, Tanzimat dönemindeki çeviriler aracılığıyla edebiyatımıza girer ve başlangıçta bu terimler ayırım yapılmaksızın birlikte kullanılırlar (“Hikaye” 635). Genel bir kanıdan yola çıkarak diyebiliriz ki Tanzimat döneminde yeni yönelişlerle ortaya çıkan edebiyat yapıtlarının çoğunda “ilk örnek olmanın eksiklikleri, acemilikleri göze çarpar” ve kısa öykü de bu çerçevenin dışına çıkamaz (Gürsel 620). Ahmet Mithat, Emin Nihat, Samipaşazade Sezai ve Nabizade Nâzım, dönemin önemli öykücülere olurlar. Halit Ziya Uşaklıgil, Servet-i Fünun edebiyatında gerçekçiliğe yaklaşımıyla romanda olduğu kadar öyküde de kendini ispatlar. Aynı dönemde yazan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserlerinde ise eski İstanbul'un kenar mahalleri “halkçı bir anlayışla” öykülere girer (621). Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar geçen sürede başını Ömer Seyfettin'in çektiği Milli Edebiyat Akımı etkili olur. Nedim Gürsel'e göre, “Ömer Seyfettin, ‘Yeni Lisan’, yani konuşma diliyle yazdığı hikayelerde hem ulusal edebiyatımızın gelişmesine katkıda bulunmuş, hem de çağdaş anlamda kısa hikaye türünün ilk örneklerini vermiştir”. O, öykülerinde “şairanelik”ten kaçınarak “hakikati görüldüğü gibi” yansıtmayı amaçlamıştır (621).

Nedim Gürsel'e göre, Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında, Türk öykücülüğü bu kez Memduh Şevket Esendal ile “yeni bir aşama” kaydeder. Esendal, “Maupassant tekniğinden kaynaklanan ve o güne dek tüm hikayecilerimizin uyguladıkları ‘giriş-düğüm-çözüm’ anlayışını yıkarak, bir bakıma Türk edebiyatında modern hikayenin kurucusu ol[ur]” (622). Çehov'unkilere benzeyen öykülerinde “küçük insanların günlük yaşamlarındaki ayrıntılara yönelen” Esendal, Feridun Andaç'a göre, “edindiği, sunduğu birikimle [. . .] Sabahattin Ali ve Sait Faik öyküsüne zemin hazırlar” (*Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları* 28).

Nedim Gürsel'e göre, Anadolu köy ve kasabalarında yaşanan toplumsal çelişkilerden yola çıkarak toplumsal düzenin eleştirisini yapan Sabahattin Ali'yi, "kimi romantik eğilimlerini bir yana koymak koşuluyla, ilk toplumcu gerçekçi Türk yazarı olarak tanımlayabiliriz" (623). Böylelikle, "Nabizade Nâzım'la başlayan Anadolu gerçeklerine, özellikle köy sorunlarına yönelik, Yakup Kadri ve Refik Halit'ten sonra [. . .] onunla toplumcu gerçekçi bir yörüngeye oturmuş" olur (624). Eserlerini 1950'den sonra yayımlamaya başlayan köy enstitüsü çıkışlı yazarlar da bu çizgide ilerlerler.

Sabahattin Ali ile aynı dönemde ama farklı bir öykü evreni ile ortaya çıkan Sait Faik (1906-1954) ise öykücülüğümüzde "değişik bir duyarlılığı başlatmış, insancıl bir edebiyat ve doğa anlayışının, büyük kent yaşamındaki şiirselliğin ilk örneklerini vermiştir" (623). Birçokları için Sait Faik öyküsü edebiyatımızda bir dönüm noktasıdır. Timour Muhidine'e göre, Sait Faik'e kadar olan dönemde Türk öykücülüğü genelde Cumhuriyet'in getirdiği ideolojinin egemenliği altındadır ("Timour Muhidine ile Öykü Edebiyatımız Üstüne" 76-77). Reşat Nuri, Halide Edip, Yakup Kadri gibi yazarlar bu etkiyle yapıtlarını oluşturmuşlardır. Sait Faik ise bu çerçevenin dışına çıkarak, kendine göre gerçekliği "şiirsel bir hava içeren metinleriyle [. . .] modern öykünün kurucusu" olur (77).

Nedim Gürsel'e göre, Sabahattin Ali ile Sait Faik öykücülüğünü geleneğimizde iki temel anlayış olarak ele aldığımızda, tam olarak ikisinden birinden etkilenmemekle birlikte, "her iki çizgiden de belirgin izler taşı[yan]" yazarları da unutmamamız gerekir. Gürsel, Halikarnas Balıkcısı, Ahmet Hamdi Tanpınar, Haldun Taner, Tarık Buğra, Aziz Nesin gibi edebiyatçıları bu bağlamda değerlendiriyor (624).

Timour Muhidine, Türk kısa öykü geleneğinde, Sait Faik'ten sonra ikinci bir ayrıca, 1968 ve 1969 yıllarında başlayan yeni bir yönelimle açar (“Timour Muhidine ile Öykü Edebiyatımız Üstüne” 77). Sait Faik'in ölüm tarihi olan 1954'ten 1968'lere kadar Muhidine'nin “1954 Kuşağı” diye adlandırdığı bir grup yazar, Kafka'yı tanımış ve büyük ölçüde varoluşçuluğun etkisi altında kalmışlardır. Hulki Aktunç, Selim İleri ve Nedim Gürsel'in adının geçtiği bu yeni “68-69 Kuşağı” ise, bir önceki döneme göre “daha realist, fakat aynı zamanda şiirsel” oluşları ile Sait Faik'e daha yakındırlar (78). Onlar da “İstanbul'a, azınlıklara, marjinal kişiliklere, küskünlere, göçmenlere, çocuklara, yani Sait Faik'in çok sevdiği kişiliklere yönelmişlerdir”. Feridun Andaç da 1960'lardan günümüze Sait Faik çizgisinde gördüğü bu isimlerin yanına Adalet Ağaoğlu, Selçuk Baran, Füzûzan, Necati Güngör, Tomris Uyar gibi yazarları ekliyor (*Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları* 35). Bu değerlendirmeden yola çıkarak Muhidine'in bahsettiği yenilikçi eğilime, aynı dönemlerde adını duyurmaya başlayan Tomris Uyar'ı da katmamız mümkün olabilir.

Feridun Andaç, “1960'tan 2000 Yılına Öykücülüğümüze Genel Bakış” başlıklı yazısında, 1960'lı yılları toplumsal yaşamımızda yarattığı değişim nedeniyle özellikle önemli bulduğunu söyler. Ona göre, “edebiyatın bu süreçte aldığı yol, dünyada, özellikle de ülkemizdeki toplumsal değişim dinamiklerinin yansımalarıyla biçimlenmiştir” (10). Andaç, bu dönemde yeni arayışların ön plana çıktığını söyler; 1950'lerdeki “köy-kent edebiyatı” tartışması yerine “toplumsal gerçekçi”, “sosyalist gerçekçi”, “toplumcu edebiyat”, “bunalım edebiyatı”, “bireyci edebiyat” gibi kavramların daha çok gündemde olduğunu belirtir (11). Andaç'ın saptaması kayda değerdir. Ona göre, “1950'lerde başlayan ‘yenilikçi’ anlayış, giderek, bu süreçte modernleşme düşüncesinin ekseninde gelişen yaşam biçimlerinin yansılarını öyküye taşımıştır”. Andaç, 1960-1970 arasını “yeni açılımlar/yapılanma dönemi”, 1970-

1980’li yılları “yeniden oluşum dönemi” ve 1980-1990’ları “yenileşme dönemi” olarak ayırır. Bu çalışmanın merkeze aldığı Tomris Uyar’ın öykü serüveni bütün bu zaman dilimlerini kapsamaktadır. Modernleşen bir ulusun modern bir öykücüsüdür o. Tomris Uyar’ın öykülerini anlamak açısından modernleşmeden neyi kastettiğimizi açmak bu aşamada gerekli gözükmemektedir.

C. Modernlik Üzerine

Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat* adlı kitabında “zamanın ruhunun iki yüzü” olarak “birbirine bağlı ve birbiriyle ilişkili iki olgular kümesi gösteri[r]: gündeliklik ve modernlik” (30). Yazara göre, “gündeliklik ve modernlik, karşılıklı olarak birbirini belirtir ve gizleri meşrulaştırır ve telafi eder” (31). Hermann Broch’un ifadesiyle, “dönemin evrensel gündelik hayatı modernliğin arka yüzüdür (alıntılayan Lefebvre 31). Burada “modernlik” kavramından anlaşılması gereken, “yeni olan ve yeniliğin işaretini taşıyan şey”lerdir. “Parlaklık, paradoks, teknik ve dünyevilik tarafından damgalanmış olan[ın]” gösterisidir (31). Modern olan, Lefebvre’e göre, “gözüpektir (öyle görünür), geçicidir, kendini ilan eden ve kendini alkışlatan maceradır”. Modernliğin bütün bu yansımalarının hayat bulduğu yer aslında çok basitmiş gibi görünen gündelik hayatın ta kendisidir. Lefebvre için gündeliklik, modern bir toplumu anlamak için başvurabileceğimiz önemli bir “ipucu”dur (35). “Sanayileşmeye anlam veren [. . .] kentsel hayat” ise bu ipucunun yakalanacağı asıl mekân olarak kabul edilir. *Modern Dünyada Gündelik Hayat*’ın yazarı, gündelik hayatın doğru dürüst değerlendirilmesi ile insanlığın kurtuluşunun gerçekleşeceğine inanır. Çünkü “dil toplumsal baskıyı örtmekteki işlevi, tüketim ideolojisinin yarattığı yarılsamalar, iktidar aygıtları tarafından uygulanan terör ancak gündelik hayat içinden anlaşılabilir ve belki de böylelikle “başkaldırmak” mümkün olabilir” (arka kapak yazısından).

Modernliğin şiiresselliği öldürdüğü söyleniyor. Charles Taylor, *Modernliğin Sıkıntıları* adlı kitabında dünyanın büyüünün çözüldüğünden bahsediyor (12). Taylor'a göre, "modern dünyanın en büyük kazanımı" gibi gözükken "bireycilik" anlayışı, beraberinde, bireye, "önemli bir şeyleri kaybettiği kaygısını" da getiriyor (11). Yani "insanlar artık kendilerini büyük bir düzenin parçası olarak hissedemiyorlar". Çünkü Alexis Tocqueville'e göre demokratik eşitlik bireyi kendine döndürüyor ve "en sonunda onu tamamen kendi yüreğinin yalnızlığına kapama tehdidi" (alıntılayan Taylor 12) ile başbaşa bırakıyor. Henri Lefebvre'e göre ise bu "rahatsızlığın temelleri" modernliğin getirdikleriyle bize dayatılmaya çalışılan yeni tüketim araçlarıyla ilgilidir: "bu toplumun amacı, hedefi, resmî meşruiyeti, tatmindir"(83). Tüketmekle bir türlü tatmine ulaşamayan modern çağın insanı "dev bir boşlukla karşılaşmaya mahkumdur" bu yüzden. Lefebvre der ki: "İlkesel olarak genelleşen tatmine 'değerler'in, fikirlerin, felsefenin, sanatın, kültürün genelleşmiş bir krizi eşlik eder" ve böylelikle anlam kaybolur (84).

Henri Lefebvre'in dikkatimizi çektiği gibi, modern çağın gündelik hayatını şekillendiren bu hoşnutsuzluk hâli, bu yüzyılın birçok başyapıtına ilham vermiştir (84). Gündelik hayatın sıkıntıları, "açıkça ya da dolaylı olarak" bu edebiyat yapıtlarında dile getirilmiştir. Lefebvre'e göre, bazı yazarlar "sadist (veya mazoşist) bir titizlikle gündelikliği betimliyorlar veya karalıyorlar. Diğerleri, bu bariz tatmini kışkırtan ve resmen onaylayan düzenekleri sökerek, tatminin içinde kaybolan trajiği yeniden oluşturmaya yöneliyorlar" (84).

"1960'tan 2000 Yılına Öykücülüğümüze Genel Bakış" başlıklı yazısında Feridun Andaç, 1960'lı yılları değişen ve modernleşen Türkiye ve Türk edebiyatı açısından önemli bir dönemeç sayıyordu. Andaç'ın saptamasıyla

40 yılda, birbirinden farklı üç askeri müdahale yaşayan toplumun gelişme dinamiği 1920'lerden 1960'lara uzanan 40 yıllık süreçten daha hızlı boyutlarda biçimlendi. Ekonomik ve toplumsal yaşamdaki farklılaşma, soğuk savaş sonrası değişen dünya düzeninin bu süreçteki görünümü, yükselen küreselleşme salgını, bilişim ağının dünyanın dört bir yanını saran etkinliği ister istemez son 40 yıllık dönemin (edebiyatını) öykücülüğünü farklı düzlemlerde etkiledi. (11)

Bu tespit yerinde bulunarak, tezin ilerleyen bölümlerinde, 1965'ten günümüze öykü yazan Tomris Uyar'ın, temelde değişen ve modernleşen yerli bir gündelik hayatın evrensel nitelikte eleştirisini öykülerine yerleştirme çabasında olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Ç. Tomris Uyar Hakkında

1941 yılında İstanbul'da doğan Tomris Uyar, kendisinin ifadesiyle “bağnazlıkla ilişkisi olmayan bir toplumda, İstanbul'da ve rahat bir aile ortamında yetiş[ti]” (“İzm'lere Girmeyen Bir Yazar” 460). Arnavutköy Amerikan Kız Koleji'ni ve daha sonra İstanbul Üniversitesi Gazetecilik Enstitüsü'nü bitirdi. *Dost*, *Papirüs*, *Soyut* ve *Yeni Dergi* gibi dönemin belli başlı edebiyat dergilerinde İngilizce'den çevirilerinin yanı sıra öykü, deneme ve eleştiri yazılarını yayımlamaya başladı (Necatigil 340). 1969'a kadar olan yazılarında “R. Tomris” imzasını kullanan yazarın, yaşamda ve edebiyat dünyasındaki yeri aydın kimliğiyle örtüşerek belirlendi.

Tomris Uyar'ın ilk öykü kitabı *İpek ve Bakır* 1971 yılında yayımlandı. Bunu 1973'te *Ödeşmeler* ve 1975 tarihli *Dizboyu Papatyalar* adlı öykü derlemeleri izledi. 1979 yılında yayımlanan *Yürekte Bukağı* ile yazar 1980 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı aldı. 1981'de *Yaz Düşleri Düş Kışları*, 1983'te *Gece Gezen Kızlar* ile

yazar, üretkenliğini sürdürdü. 1985 yılında *Rus Ruleti/Dön Geri Bak* adıyla yazarın bu iki kitabı bir arada basıldı. 1986 tarihli *Yaza Yolculuk* ile yazar ikinci kez Sait Faik Hikâye Armağanı'na lâyık görüldü. 1990 yılındaki *Sekizinci Günah*'ı 1992'deki *Otuzların Kadını* takip etti. Yazarın şimdilik sonuncu öykü kitabı *Aramızdaki Şey* 1998 yılında diğer yapıtları gibi Can Yayınları'ndan çıktı. Yazarın öyküleri çeşitli yabancı dillere çevrilerek birçok antolojide yer aldı.

Tomris Uyar, elli dolayındaki çevirisi ile de bugün bu alandaki yetkinliğiyle takdir topluyor. Turgut Uyar'la birlikte Lucretius'tan çevirdikleri *Evrenin Yapısı* Türk Dil Kurumu'nun 1975 yılı Çeviri Ödülü'nü aldı. Ayrıca yazar *Hiawatha* çevirisiyle 1986-87 Avni Dilligil Tiyatro Ödülü'ne çeviri oyun dalında lâyık görüldü.

Tomris Uyar'ın sonuncusu 1998'de olmak üzere bugüne kadar on öykü kitabı yayımlandı. Belirli bir tema ya da belli bir tarihsellik anlayışı, gündelik hayattan esinlenen bu öykülerin dikkati çeken özelliği oldu hep. Öykülerinde, değişen bir toplumun sıradan bireyler üzerindeki etkisi, kimi zaman şiirsel ve hüznü, kimi zaman ironik ya da trajikomik olarak, bazen bildik bir öyküleme yöntemiyle, bazense deneysel bir kurgu ile karşımıza çıktı. Bütün bu arayışlar, yazarı, kendini tekrar etmekten korudu ama temeldeki duyarlılık aslından bir şey yitirmedi. Tomris Uyar öykücülüğü "toplumsal güncellik" diyebileceğimiz bir dürtüyle yaşanan günlerin taze eleştirisini öyküye yakışır inceliklerle işledi.

Güncelin öyküyü bozması söz konusu değil bu anlayışta. Çünkü güncel hallerimizin öyküye dönüşmeyen eleştirisi, yazarın güncelerinde bir edebiyatçı duyarlılığıyla zaten hak ettiği yeri buluyor. Günümüze kadar Tomris Uyar'ın bu türde altı kitabı yayımlandı: *Gündökümü 75* (1976); *Sesler Yüzler Sokaklar* (1981); *Günlerin Tortusu: (Bir Uyumsuzun Notları)* (1985); *Yazılı Günler: (1985-1988)*; *Tanışma Günleri/Anları: (1989-1995)* ve *Yüzleşmeler: Bir Uyumsuzun Notları*

(1995-1999). Füsun Akatlı'nın vurguladığı gibi, bu günlükleri okurken “önemli olan, Tomris Uyar’la bir noktada anlaşmamız değil. Bir yaşama kültürü, bir düşünme tutumu, bir ‘ahlâk’ ile karşı karşıya gelerek kendimizle, yazarla ve kendi günlerimizle bir sorgulama, hesaplaşma, tartışma ilişkisini canlandırmak için” okumalıyız bu “Derine Yazılı Günler”i (6). Uyar’ın çoğu öyküsüyle de bu türden bir bağımız olabileceği düşünülebilir. Akatlı’ya göre, “bir uyumsuzun notları” olarak ortaya çıkardığı güncelerinde, “kah neşeli, gırgır, kah bungun, buruk ol[an]” Uyar, “dipte [. . .] ise ‘hep gittikçe zorlaşan soluk alma koşullarına, gittikçe çürüten bir dil ve düşünme ortamına’ karşı, isyana varan bir direniş” içindedir. Öyküleri için de benzer bir tavır alıştan bahsetmek mümkün görünüyor. Orhan Koçak şöyle diyor:

Onu ilk öykülerinden ve ilk “gündökümlerinden” beri izlemiş olanlar, “deneyim” denen şeyin bu metinlerde (ve bu hayatta) olağandışı bir değer kazanarak her şeyin tek ve kıskanç ölçüsüne dönüşmeye yatkın olduğunu sezmişlerdir. Kaynak ve erektir, deneyim, Tomris Uyar’da. Yoklanır, gözetilir, beslenir ve bazen de (yetersiz kaldığında) kışkırtılır. (“Deneyim İmkansızlaşırken” 45)

Bu “deneyim”in katmanlarını kısa öykü adına değerlendirecek olursak, yazarın öykülerini, gündökümünde, nostaljide ya da fantazide harcama niyetinde olmadığını, geçmişten geleceğe doğru yol almakta olan “deneyimlenen bir şimdi”de kendi sanatıyla sınıdığını fark ederiz. Yazarın izlediği yol bir dönemselleştirme çerçevesinde izlenmeye çalışılacaktır.

Öykü kitaplarından her biri yazarın öykücülüğünde yeniliklerle karşımıza çıktıysa da 1983’teki *Gece Gezen Kızlar*, Füsun Akatlı ve Orhan Koçak gibi eleştirmenlerce bir yol ayrımına işaret ediyor gibiydi. O güne kadar şiirsel izlenimciliği, toplumsal olaylara olan duyarlılığı ve bunu yansıtmadaki yalınlığı,

sıradan insanların gündelik hayatlarına dikilmiş eleştirel ama umutlu gözleriyle tanınan Tomris Uyar artık çağdaş masallara, metinlerarası ilişkilere, soyutlamalara, çok katmanlı metinlere yönelmiş görünüyordu. Bu çalışma iki ana bölüme bu nedenle ayrıldı. Arka plandaki toplumsal güncellik payı gözden kaçmasın ama aynı zamanda yazarın bir öykücü olarak attığı adımlar da göz ardı edilmesin diye her bir kitap için ayrı bir alt bölüm açıldı. Yazarın öyküleri hakkında yazılmış her türlü bilgiden yararlanılmaya çalışıldı. Elden geldiğince önemli kavramların üzerine gidildi. Bu alt bölümlerde, öykülerden yapılan alıntılarla Tomris Uyar'ın gözüne takılan çağdaş hallerin dökümü eksik kaldı şüphesiz; ama yine de bir tarihsellik yakalanmaya çalışıldı. Yakın tarihimiz üzerine yetersiz veri olduğu söylenegelir hep; bir aydın edebiyatçının gördükleri, öyküleştirmeye lâyık bulduğu çağdaş Türkiye manzaraları böyle bir amaca hizmet edebilir mi acaba diye düşünüldü. Bu vesileyle iyi öykünün sınırlarına ulaşmak istendi.

BÖLÜM I

ŞİİRSEL İZLENİMCİLİK VE İLK DÖNEM ÖYKÜLERİ

Tomris Uyar'ın ilk öykü kitaplarının “keskin izlenimciliğinde”, Orhan Koçak'a göre, şiirsel bir etki belirgindir (“Orhan Koçak ile Düünden Bugüne” 94). Sait Faik sonrası yenilikçi eğilimlere bağlanan lirik şiirle kısa öykü arasındaki bu ilişkiye, Koçak, en çok Leyla Erbil ile Uyar'ın ilk yapıtlarında rastladığını söyler. Koçak, bu çabada, “çok daha geniş, uzun, karmaşık, dolaylı ve çok katlı bir hakikatin ya da gerçeğin tek bir anda toplanması ve orada açığa çıkması ya da sezilmesi”nin ön planda olduğunu belirtiyor.

Fransız izlenimci ressamaların izinden giden izlenimci edebiyatçılar, gerçekliği farklı bir yorumla dile getirmeye çalıştıklarını söylerler. Julia van Gunsteren, bu yazarların, öznel duyusal deneyimlerinden yola çıkarak gündelik hayatla yeni bir etkileşim yakalamayı amaçladıklarını belirtir (51). Dış dünyayı algılayışları, André Gide'in deyişiyle “görüyorum, hissediyorum, duyuyorum, duyumsuyorum, kokluyorum; öyleyse varım” (alıntılayan Gunsteren 51) tavrıyla örtüşür. İzlenimciler, “parçalanmış, tesadüfi ve hızlandırılmış bir dünyanın” yaşam anlarını kendilerince yakalar ve eserlerine uyarlarlar (63). Gunsteren'den öğrendiğimize göre, onlar için, dışarıdaki hayat bütüncül ve sağlam bir yapı sunmaktan çok belli belirsiz bir resim koyar önümüze. Bu tabloyu algılayış biçimi sanatçının kişisel deneyimine bağlıdır. Bu aşamada gerçeklik, artık sezilerle ayarlanan ve anlık izlenimlere dönüşen duyuların ve hislerin bir sentezidir (64). Yazarlar, bu yolla, yarattıkları karakterlerinin içindeki çalkantıları ve onların çevresinde değişen dünyayı anlatmak isterler. Gunsteren'e göre, böylelikle, özne ve

nesne, geri dönüşü olmayan bir hareketlilik içinde sabitlenir. Karakterler bu yeni algılama boyutunda bir “an” için aydınlanma şansına sahip olurlar (64). Virginia Woolf, bu durumu “varlık anları” ya da “varolma anları” (alıntılayan Koçak, “Orhan Koçak ile Dünden Bugüne” 94) olarak ifade eder. (*Epiphany* olarak kavramsallaştırılan bu hali, Orhan Koçak, Türkçe’ye “tecelli” ya da “cılve” diye çeviriyor.) Suzanne C. Ferguson’a göre, kısa öyküde, bu doruk noktası genellikle ayrıcalıklı tek bir “an”da gerçekleşir (225). Çünkü karakterlerin belleğinde ya da fantazilerinde geniş yaşam dilimlerinin izi sürülebilirse de kısa öyküde görünürde sunulan zaman kısıtlıdır.

Suzanne C. Ferguson, modern romanla kısa öykünün temel özelliklerinin aynı olduğunu söylüyor (219). Bu görüşe göre iki modern türün ortak noktaları şunlardır: bakış açısının sınırlandırılması ve belirginleştirilmesi; iç dünyanın ve hislerin ortaya koyulmasındaki vurgu; geleneksel olay örgüsünün değişmesi hatta ortadan kalkması; olayların ve olguların dile getirilişinde eğretilemeye daha çok yer verilmesi; kronolojik zaman düzeninin reddi; biçimde ve dilde ekonomi; üslubun önem kazanması. Ferguson’a göre bu yenilikler, izlenimci hareketle anlam kazanmış ve edebiyatta Flaubert geleneğiyle birlikte kendine yer edinmeye başlamıştır (219). 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl romanının akışını belirleyen bu eğilim, Ferguson’a göre, aslında modern kısa öyküyü daha çok etkilemiştir. Çünkü izlenimci kısa öyküde yazarın kendini gizleme olanağı romana kıyasla daha fazladır. O, öykünün içinden seçtiği bir bakış açısını kullanarak kişisel deneyimleri ve izlenimleri daha esaslı yakalayabilir (220). Kişiselliğe, öznelliğe olan bu vurgu kaçınılmaz olarak modern roman ve kısa öykünün ana temalarını belirler. Yabancılaşma, tecrit duygusu, ben-merkezcilik, kimlik ve bütünlük arayışı, bu bağlamda Ferguson’un dikkatini çeken

modern kurmaca konularıdır. Ayrıca bu metinlerde mekânın seçilmiş ayrıntılarla anlatılması, yeni bir gerçeklik algılamasını ortaya çıkarması açısından önemlidir.

İzlenimci yazarların öykülerinin dili ekonomiktir ve bu özellikleriyle şiire yakın dururlar (226). Ferguson'un tespitiyle, Flaubert'den bu yana izlenimciler, ritmik, keskin ve sanatlı bir düzyazı üslubunu yeğlerler. Böylece yazarlar, metinde yorumcu olarak kaybolsalar da kendilerine özel üsluplarıyla varlıklarını hissettirirler. Kısa öyküye atfedilen "lirizm", üsluba verilen bu önemin bir sonucudur. Ferguson'a göre Edgar Allan Poe, Rudyard Kipling, James Joyce, Katherine Mansfield, Ernest Hemingway, William Faulkner, Katherine Anne Porter, Eudora Welty, Flannery O'Connor, Sean O'Faolain, Elizabeth Bowen, John Updike gibi geleneğin büyük isimlerinin birçoğu ünlerini bu eğilimlerine borçludurlar. Bizde ise Sait Faik bu şiirsel izlenimci anlayışın öncüsü sayılıyor. Tomris Uyar'ın da ilk öykü kitaplarında bu etki özellikle göze çarpıyor.

*Her dönüşümde altımdaki çarşafın biraz daha buruştuğu, eskidiği,
kokuğu bir yatakta ya da bir kıyı kahvesinde çay bardağını dudağıma
götürürken—belki yağmurlu bir gün yaklaşıyordur, belki
yadırgadığım biri ilişiyordur masaya, nasıl, tam bilinmez—derken
rüzgar köşeyi döner; çöp tenekelerinin kapakları yerde, antenler
kopuk, çatı katlarında çamaşır ipleri darmadağın, yan masada
gözlüklü bir adamın gazetesi kurtulur elinden, yelken dolar ve tuzlu
bir beyazlık çarpar alnımıza. Yüreğimizde kıl payı. ("Konuk", İpek
ve Bakır 29)*

Öyküde şiirsellik üzerine birkaç not daha Tomris Uyar'da olanı anlamamıza yardımcı olacaktır.

“Öyküde Şiirsellik Boyutu Üzerine” başlıklı makalesinde Aysu Erden, “gerek öykü[yü] gerekse şiir[i] dar alanlara sıkıştırılmış az sayıda sözcükle yoğun anlamlar aktarma gücüne sahip olan yazınsal iletişim araçları” olarak kabul eder (68). J. E. Miller ve B. Slote’a gönderme yaparak, öykünün üç önemli belirleyici unsurunun “kısalık, yoğunluk ve birlik” olduğunun altını çizer ve “yoğunluk” ilkesini “öyküyü şiire yaklaştıran en önemli işaret” olarak gösterir. Erden’e göre “gerek lirik şiirde[ki], gerekse öyküde[ki] anlam yoğunluğu, doku zenginliği [ve] biçim sıklığı” kayda değer bir etkileşimin göstergeleridir. Tıpkı şiirdeki gibi “bir öyküde her satır, her sözcük, her hareket, hatta yapının kendisi bile ikili bir anlam taşıyabilir” (68).

İzlenimci öykücüler arasında adı geçen Elizabeth Bowen, “kısa öykü, geçerli merkezi bir duyguya ve lirik şiirin içsel kendiliğindenliğine sahip olmalıdır” der (alıntılayan Demirtürk, “Kısa Öykü Estetiğine Kuramsal Yaklaşım” 834). Okuyucuya düşen görev, kimilerince “kısa öykü estetiğinin özü” olarak kabul edilen bu “sözdizimsel ritmi” algılayabilmesi ve çözümleyebilmesidir (835). Aysu Erden’in “şiirsellik kıstasları” bu konuda bize yardımcı olabilir. “Sanatsal ve deneysel” yollara açık özgün dil kullanımları, “sözlük anlamlarının ötesinde simgesel, imgesel ve çağrışımsal anlamlara gönderimde bulun[an]” sözcük ve sözcük öbekleri, söz sanatları, sapmalar ve incelemeler, devrik cümleler, soruyla biten ya da yarım bırakılan tümceler, Erden’e göre, “şiirsellik boyutu” taşıyan metinlere yakıştırılan başlıca özelliklerdir (“Öyküde Şiirsellik Boyutu Üzerine” 84-85).

Kısa öyküde izlenimcilik ve şiirsellik üzerine verilen bu kısa bilgiler, Tomris Uyar’ın 1965’lerden 1980’lere kadar olan öykü anlayışında bize ışık tutacaktır. Toplumsal güncelliği belirlemek amacıyla öykülerden seçilen alıntılar değerlendirilirken bu özellikler aklımızda bulunmalıdır.

A. *İpek ve Bakır*

Tomris Uyar'ın 1965-70 yılları arasında yazdığı öyküleri kapsayan bu ilk kitapta yazarın öykücülüğünün temellerini sağlam attığı Fusun Akatlı, Selim İleri, Mehmet Kaplan gibi eleştirmenlerce kabul edilmiştir. Yazarın, üç ayrı bölümde sunulan on yedi öyküsünün okuyucuda bıraktığı ortak izlenim, Akatlı'nın "Tomris Uyar'ın Öykü Dünyası" başlıklı yazısında dediği gibi, (kendi deyişiyle belki "modası geçmiş" bir değerlendirmeye) hepsinin "yaşanmış gibi" olmasıdır (29).

İpek ve Bakır'da sıradan insanların gündelik hayatından sahneler sunan öyküler yer alır. Yine de seçilen karakterler, bir yanlarıyla yalnız kalmışlardır; genel gidişatın bir şekilde dışındadırlar. "Ayrıntıların onca ayıklanarak ve bütüne götüreceği anayoldan titizlikle seçilerek büyüteç altına konmasıyla; bir tablodan alınan 'detay'ın tablonun bütününe gördüğümüzde edindiğimiz izlenimi [. . .] bizde bilinçli hale getirmesi gibi" (Akatlı, "Tomris Uyar'ın Öykü Dünyası" 28), Tomris Uyar, öykü kişilerini ve dolayısıyla okuyucularını, Koçak'ın deyişiyle, "tecelli"ye eriştirir.

Frank O'Connor şöyle diyor:

En kendine özgü biçiminde kısa öykü, insan yalnızlığının derinliğini kavramıştır; bir kahraman yerine batık bir ülkenin insanlarını konu eder: Gogol'un memurları, Turgenev'in köylüleri, Maupassant'ın fahişeleri, Çehov'un doktorları ve öğretmenleri, Sherwood Anderson'un taşralıları gibi bu insanların hepsi kaçıp kurtulma düşleri beslemektedir. (Alıntılaman Özer 1160)

Tomris Uyar'ın uyumsuz kişileri de böyledir. Akatlı'nın deyişiyle "can alıcı 'zum'lar" ("Tomris Uyar'ın Öykü Dünyası" 28) aracılığıyla hayatın kıskaçlarında yakalanan sıradan ve mutsuz insanların öyküleridir *İpek ve Bakır*'da anlatılan.

“Çiçek Dirilticileri” ve “Temmuz”da büyüklerin yapmacıklı yalan dünyasına girmemekte direnen çocuk karakterler; “Kuytuda”, “bir şeylerin dışında”(İpek ve Bakır 25) kaldığını bilen bir ihtiyar; “Rüzgarı Düşün”de umut arayan bir saralı; olayların, düğünlerin, derneklerin akışında sessizliğiyle göz dolduran “Mazi Kalbimde Bir Yaradır”ın Terzi Nevin’i, yorgun gündelikçisi İkbâl, okumuş ama sonunda pazarcı olmayı seçmiş Nuri’si; köyden büyük kente göç etmiş bir kapıcı ailesinin keklige tutkun kızları “Ovasız” Hatçe, kendi küçük hikayelerinde hayatın dışında kalmışlıklarıyla sivrilirler.

Kitabın ilk öyküsü “Çiçek Dirilticileri”nin “okula gelecek yıl başlayacak” olan Şükrüye’si annesinin katılmadığı ve güya ondan habersizce yapılan babaanne ziyaretlerinin birinin ertesinde artık yalan söyleyemez olur. Her Pazar gününün ardından anneye yapılan açıklamalara, hatta babasıyla kendisini daha bir yakınlaştıran “film güzeldi” (10) oyununa daha fazla katılmak ve katlanmak istemez. Öykünün akışı içinde aile içindeki bu kopukluğun sebebinin kendi halinde emekçi bir ailenin oğlunun tüccar kızıyla evlenmesi olduğu imâ edilir. Olaylar, düşünceler, izlenimler, Lale Demirtürk’ün “Çağdaş Kısa Öykü Kuramı Açısından Bir Uygulama: Tomris Uyar’ın ‘Çiçek Dirilticileri’ başlıklı makalesinde dediği gibi, Şükrüye’nin “penceresinden” (15) sunulur okuyucuya. Şükrüye annesinden çok babasının kızıdır. Annenin süsünde püsünde ev halleri, babanın kulağının arkasına yerleştirdiği kontrol kalemlerinin yanında sönük ve sinir bozucu kalır doğal olarak. Babaannenin “yeşil çiçekli fincanları” (“Çiçek Dirilticileri” 15), o evin “taşlığın dört yanındaki çiçekler[i]” (10), o gün bir tesadüf sonucu babasının yıllardır küs olduğu ve daha önce hiç görmediği dedesiyle tanışması, üstelik dedesinin “rozet satıcılığı gibi” (13), “sabun köpüğü üfleyiciliği gibi!”, “kulunç çıkarıcılığı gibi”, “vazo dolaştırıcılığı gibi” (14) “ayrıntıcı” mesleklerden olan bir “çiçek dirilticisi” çıkması (14), küçük

kızı daha başka bir hayata özendirir. Öykünün ve günün sonunda “film nasıldı” diye soran anneye başkaldırır: “Babaannelere gittik, dedi Şükrüye, dedeyi çok sevdim” (14).

Lale Demirtürk’e göre, “Şükrüye’yi asıl büyüten, babası ve onun ailesi ile annesinin simgeledikleri iki farklı dünyanın çatışmasıdır” (“Çağdaş Kısa Öykü Kuramı Açısından Bir Uygulama...” 21). Şükrüye’nin onayladığı hayat biçimi bellidir. Mehmet Kaplan’a göre öykücü Tomris Uyar bu öyküde taraf tuttuğunu saklamaz. “Tüccar kızı Nazan, daha baştan sevimsiz gösteril[ir]” (402), çenesindeki sivilceyi sıkıp, elini önlüğüne silmesiyle. Çünkü o, “baba ile oğulun, torun ile dedenin arasını açan sermayeyi temsil eder”. Kaplan’a göre, “buna karşılık, orta halli veya fakir tabakaya mensup olan babaanne ile dede sempatik gösterilmişlerdir” (403).

Aslında Tomris Uyar’ın dünya görüşü öykünün içindeyse de öyküden taşmamaktadır. Zaten Kaplan da, yazarın, “Şükrüye’nin dünyaya ve insanlara ve eşyalara yönelik duyuları vasıtasıyla, canlı, somut, taze bir gerçeklik duygusu yarat[tığını]” kabul ediyor. Uyar’ın küçük kızın “dağınık, atlayışlı, çocukça duygu, hatırlama, düşünce ve çağrışımları[nın]” bir kesitiyle kurduğu öyküsünün, onu “basmakalıp, sığ bir ideolojik hikayeci olmaktan kurtar[dığını]” belirtiyor (404-05).

Tomris Uyar’ın tuttuğu taraf, kitabın, aynı öykünün devamı sayılabilecek son öyküsü “Sarmaşık Gülleri”nin satır aralarından da okunabilir. Bu seferki “pencere” Şükrüye’nin annesinin penceresidir. Burada çocuk dünyasının şiirselliğinden çok büyüklerin dünyasının güncel gerçekleri işlerlik kazanır. Şükrüye’nin annesi, boşandığını metinden anladığımız eski kocasına Şükrüye’yi şikayet eden bir mektup yazar. Eski kocasından gelip kızını yanına almasını ister.

Evlilikten ağızım yandı ama belki birisi alır beni yaşıım geçmeden diyorum, çok yalnızım şeref bildiğin gibi değil. Raşit beylerle de ahbaplığım o yüzden ya belki birini bulurlar şöyle arabası felan olsun kafi. ama kızıma üvey baba acısı çektiremem bak. (122)

Yazarın kullandığı dil benimsediği bakış açısıyla beraber değişir. “Mazi Kalbimde Bir Yaradır” dörtlüsünün her bir öyküsünde Leyla Hanım’ın şaşalı düğününün, dört ayrı kişide bıraktığı izlenimler aktarılır. Bakış açısıyla birlikte üslup da farklılaşır. Hepsinin ruh hali, bu dörtlünün son öyküsü “Biraz Daha”nın Nuri’si tarafından açıklanır aslında: “Bu şehirde, bu sokakta, bu evde işimiz ne bizim?” (83) Tomris Uyar değişen değerlerin çalkalandığı bir dış hayatla bireylerin iç dünyaları arasındaki çelişkileri bazen onlara rağmen yakalamakta ustadır.

Tomris Uyar, 1972 tarihli “Hikayede Yoğunluk” başlıklı yazısında, 1960’lardan bu yana Türk edebiyatını etkisi altına alan “yenilik hikâyesi”nden yana çıkar. Kendi adını anmadan bu grubun bir üyesi olduğunu açıklar. Uyar burada şöyle der:

1960’lardan sonraki toplumsal çalkantı, başlangıçta değişik çıkış noktaları gösteren yazılarla (Leyla Erbil, Sevgi Sabuncu, Füzuran) yeni hikayecileri aynı eleştirel tutumun çevresinde birleştirecek berraklıktaydı. Yenilik hikayemiz birlikte yaşanılmış bir dönemden, bir ortaklaşalıktan güç aldığı için sağlamdır, yüreklidir, ileriye dönüktür, diridir. (266)

Tomris Uyar, öykücülüğümüzdeki bu yenilikçi hareketi daha önceki dönemlerle kıyaslayarak ortaya koymaktan çekinmez. Ona göre, artık “imgenin vurucu gücü” kendini ispatlamıştır (263). “Alegoriden, felsefe tartışmalarından kanlı canlı insana, gündelik hayata inilmiş; ‘yazarın gözlemi’ planında kalan

toplumsal eleştiri, hikaye kişinin davranışlarıyla, kendini ele veren monologlarıyla gerçekleştirilmeye çalışılmıştır” (264). Tomris Uyar ilk kitabıyla, başkalarının da onaylanan yenilikçi bir öykü anlayışının içinde bu saydığı özelliklerle yer alabilmiştir.

Uyar, “ifade”, “günlük”, “monolog”, “mektup” gibi biçimleri ustaca kullanan Halit Ziya’nın, Ömer Seyfettin’in, Sait Faik’in “çabalarının” kayda değer olmakla beraber yetersiz kaldığını, “birinci kişi eleştirisi”nden “düzenin eleştirisi”ne geçemediklerini söyler. Vüs’at O. Bener, Nezihe Meriç, Orhan Kemal, Tarık Dursun K. gibi yazarları ise “yerel duyarlılığı” arayışları dolayısıyla takdir eder. Uyar’a göre, “yeni hikayeciler, bu güzel geleneği devralmak, gündeletirmek, eleştiriye daha sivri bir anlam kazandırmak, hikayeye kesin bir dünya görüşü koymak isteğinde görünüyorlar[dır]” (264). Dünya görüşünün öyküye sinme şekli ve derecesi değişse de Tomris Uyar’ın öyküleri bu inancı hep içinde taşıyacaktır.

O gün için yazara göre bu eğilimdeki bir öykü anlayışını tökezletebilecek en büyük tuzak “kemiksiz hikaye”ye yönelik olacaktır. Uyar, kendi öykülerinde de kemiksiz, yani “yoğunluksuz, seyrek dokulu” (264) yapıdan özellikle kaçınır. Burjuva dünyasının “yapay ahlak ölçülerini eleştiren” ya da duygusallığa boğulmuş “mızımız gerçekçilik”ten kaçınmak gerektiğini söyler. Onun bu ilk öykülerinde dönemin değişen değerleri doğrultusunda yönünü şaşırana ve bu dünyanın dışında kalanlara göndermeleri çoğunluktadır. Yazarın söz konusu güncel ahlâk sorunlarına dünya görüşü çerçevesinde yaklaştığı doğrudur ama öyküsünü sahtelikten koruma çabası daha büyüktür. Fischer’dan alıntı yaparak benimsediği yolu şöyle açıklar Uyar: “Çağdaş burjuva sanatında çoğu zaman belirtilen yıkımın ‘kaçınılmazlığı’ düşüncesine karşı, yıkımın nasıl önlenebileceğini gösteren yapıtlar çıkarmalıdır; ama bu yapıtlar gerçeğe uygun olmalı, propaganda amaçları gütmemelidir” (265).

B. Ödeşmeler

Tomris Uyar'ın ikinci öykü derlemesi olan 1973 tarihli *Ödeşmeler*'de yine bir şekilde hayatın dışında kalmış kişilerle onların kendileriyle ya da çevreleriyle giriştikleri ödeşmeler öykülere konu ediliyor. “Şahmeran Hikayesi” hariç diğer bütün öyküler, Füsun Akatlı'ya göre, bu çerçevede içinde değerlendirilmeye uygun görünüyor. Akatlı'nın dediği gibi, artık “bildirisiyle, izlekleriyle, ana duyarlılığıyla olsun, öykü kurgusu, yazış biçimi, tümceyi tümceye ulayışı ile olsun, görür görür tanınacak kadar belirgin ve kişilikli bir biçime varmış” (“Tomris Uyar'ın Öykü Dünyası” 30) bir öykücülük anlayışı kendini ispatlamış bulunuyor.

Füsun Akatlı'nın “ilginç” demekle yetindiği, Selim İleri'nin ise herhalde bu uzun öyküyü kastederek “yeni bir arayışın sancıları” (28) olarak değerlendirdiği “Şahmeran Hikayesi” ise masallara o günden göz dikmiş olan Uyar'ı göstermesi açısından önemlidir. Çünkü aradan on yıl geçtikten sonra, 1983'te, çağdaş masallar, yazarın *Gece Gezen Kızlar* adlı kitabının ana izleği olarak ortaya çıkacaktır. Bir halk masalı olan “Şahmeran”ın çağımız toplumuna uyarlanarak yorumlanması, kendine özgü öykü evreniyle daha ikinci öykü kitabı yayımlanmış bir yazarın yapıtı olarak yayımlandığı tarihte yadırganmıştır. Çünkü Tomris Uyar, gündelik yaşamı merkeze aldığı öykülerinde, bilineni anlattığında, Akatlı ve İleri gibi eleştirmenlerce o dönem çok daha etkileyici bulunmuştur.

Yazar, burjuva değerlerinin hüküm sürdüğü ailelere girip çıkarken (“Önsöz”), sınıf değiştirip yolunu şaşırana gözdağı verirken (“Köpük”), Rum Barba'nın yalnızlığını dile getirirken (“Çiçeklerle”), baba-oğul (“Sağlar”), karı-koca (“Yusuf ile Zeliha”, “Dön Geri Bak”), abla-kardeş (“Derin Kazın”) ilişkilerindeki basmakalıp değer yargılarının ardındakilere değinirken yalın ve içtendir. “Ormanların Gümbürtüsü”nde Almanya'ya gitmek için her gün sıraya giren, bin türlü sınavlardan,

tahlillerden geçen, bezdirilen insanların öyküsünü anlatırken yaptığı vurguyla gerçekçidir.

Değişen ahlâki ve kültürel değerler, yaşanılan mekânları değiştirir. Büyük şehir, özellikle İstanbul, Uyar'ın daha sonraki kitaplarında da fark edeceğimiz bir yozlaşmanın merkezi olma yolundadır. Bundan en çok etkilenenler ise bu kentin geçmişini bilen ve yaşayanlardır. “Çiçeklerle” öyküsünün seksenlik Barba'sı yalnızlığı ve ihtiyarlığıyla gittikçe kendi içine kapanırken çevresinde olup bitene karşı koyamamanın ezikliğini, öfkesini duyar yüreğinde. Ömrünü geçirdiği kıyıya bakabilir.

Eskiden ihtiyarların çay içtiği, gazete okuduğu, kadınların yün ördüğü, çocukların oynadığı sağlıklı çay bahçeleri nasıl oldu da karşı koymadan, usul usul boyun eğdiler? Lokantaların hepsi boş, hepsi pahalı, hepsi bir örnek. Garsonlar, tabakları-çatalları, çiçekleriyle tepeden tırnağa hazır masaların çevresinde dörder beşer bekliyorlar. Bir törene katılırcasına, gözlerini durmadan yoldan geçen, yanaşan, kalkan özel arabalara dikmiş, öylece duruyorlar. Arabalardan parka girilmiyor, kaldırım küçüldü, asfalt genişledi, iskele kaldırıldı. HAYIR! YETER! diyen yok. Yok. Yok. Yok. Ne çocuklarını denize sokamayan analar, ne eve vapursuz dönen babalar, ne dükkanları ellerinden alınan marangozlar, terziler, aktarlar. (29)

Tomris Uyar tepkisizliğe tepkilidir. Çünkü direniş olmazsa hoşnut olmadığımız durumların gittikçe daha çok artacağını derinden hisseder. Düzenin dışında kalmış insanlar azaldıkça güzel günlerin hatırası bile yok olmaya mahkumdur. Uyar da bu grubun içinde gibidir. Bir söyleşisinden İstanbul'da güzel bir çocukluk ve ergenlik dönemi geçirdiğini, “kendi sınıfdaşlarının yanısıra arkadaşlarını balıkçılar, çıraklar”,

azınlıklardan gelenlerden seçebildiğini öğreniriz. Yazar, o günlerin ilişkilerindeki “yumuşaklığı” deniz kıyısında bu çevreyle büyümüş olduklarına bağlayabilmektedir (“İzm’lere Girmeyen Bir Yazar” 460). 1973 yılında o kıyı, o şehir ve o ilişkiler gittikçe kaybolmaktadır. Modernleşme adına batan kente, bu kentin yeni sahiplerine, onların bir zamanların hatırasını taşıyan mekânlara olan “sıradan” saygısızlıklarına tepkilidir Uyar. Çünkü bir gündökümünde dediği gibi, “dünya görüşümüz sağlamsa, ayrıntılardaki ufak aykırılıkların, tutarsızlıkların, bütünde büyük gedikler açacağına inanıyoruzdur” (*Gündökümü: [1975-1980]* 162).

B. *Dizboyu Papatyalar*

1975 yılında Tomris Uyar şöyle diyor:

“Gibi”yi bulmak gerek öyküde: “Yaşamadaki gibi” gibiyi. Kimi zaman aksak, yanlış, kimi zaman doğru, açık ve yalın olanı. Gerçeğin kendisine abanmadan, yaslanmadan, sanatta ‘inandırıcı’ olan gerçeği bulmak...Değişik sınıfların, değişik bireylerin başka başka yerlerde ve zamanlarda karşılaştıkları ayrı gerçekliklerin çeşitli görünümleri içinden iletilmek istenen gerçeğin asıl yüzünü bulmak. Bildiriyi söylev havasıyla değil, sanat gereçleriyle iletmek. “Bir daha” değil yeni, yani taze söylemek. (Uyar, “Tomris Uyar” 153)

1970’lerin ortalarına geldiğimizde, yalın ama şiirsel dili, kimi zaman hüznü, kimi zaman alaylı gözlemlerinin ışığı altında, dünyalarına girdiği sıradan insanların gündelik hikayeleri üzerine kurulu Tomris Uyar öykücülüğü *Dizboyu Papatyalar* ile ufuklarını genişletir. Selim İleri’nin saptadığı gibi, *Dizboyu Papatyalar*, durumlardan çok “insanlar” (alıntılayan Özkırımlı, “Tomris Uyar” 1185) ya da Füsun Akatlı’nın deyişiyle “insanlık cevheri” (“Tomris Uyar’ın Öykü Dünyası” 32) üzerinde odaklanan bir yapıttır. Durum tespitlerinden kişisel trajedilerin büyümesine

yönelen bu öykülerde, İleri'nin dediği gibi, yazarın karakter yelpazesi de daha açılmış gibidir.

“Hakların En Güzeli”nde bıçkın bir kabadayı, “Emekli Albay Halit Akçam’ın İki Günü”nde emekli bir albay, “Şen Ol Bayburt”ta İspanyol Feride, “Dizboyu Papatyalar”da bir kemancı, “Limanda” gençliğini ve ününü yitirmeye yüz tutmuş sinema oyuncusu İzzet, tercihlerinin ama sanki daha çok kaderlerinin oyununa gelmiş kişilikler olarak çizilirler. Akatlı’nın dediği gibi “*Dizboyu Papatyalar* adının uyandırdığı güneşli imgenin hemen ardında, kitap kahırla dolu[dur]” (32).

Kısa öykü, Tomris Uyar’a göre, “kendine ayrılan sürede yoğunluk, içtenlik, sahicilik öğelerini gereğince kullanamazsa, bu öğeleri yitirirse bellekten siliniveri[r]; ister toplumsal sorunları ele alsın, ister bireyin iç dünyasında dolaşsın” (“Tomris Uyar” 153). *Dizboyu Papatyalar*’da iç dünyalarına girdiğimiz öykü karakterleri, toplumun onlara biçtiği yazgılarından ve bunun etkisiyle şekillenen kişisel sorumluluklarından sıkılmış haldedirler. Kaybedilen masumiyet, ideallerle kurulan ilişkilerin, evliliklerin, işlerin çıkmaza girmesi ve bütün bunların farkında oluş bu kişilerin hayatını her geçen gün zehirliyor gibidir. Öykülerde yakalanan an ya da durum bizde bu güçlü etkiyi yaratacak niteliktedir. Yazar, ne kişisel ne de toplumsal bir çıkış ya da kaçış yolu bulamayan karakterlerini acı gerçeklerle yüzleştirir. Bu kişileri şahsen tanımasak da biliyoruzdur aslında. Yaşanan mekânlar da bizimdir. Bozulmuş bir Beyoğlu’dur, tanıdık yüzlerin kalmadığı Beşiktaş’tır, bir Kumkapı meyhanesidir, tatsız Ankara sokaklarıdır, Bandırma’nın bir çay bahçesidir. Çünkü Uyar, “gerçekten bildiğimizi, çok iyi bildiğimizi yaz[maktan]” yanadır. Kısa öykünün “[h]ayatın tez ve değişen akışına uygun atan bir nabzı var[dır]” ve “Türkiye gibi çelişkilerle dolu bir ülke” (153) bu yönüyle yazarın ilham kaynağıdır.

Fusun Akatlı, *Dizboyu Papatyalar*'daki öykülerin “ doğru yaşamak/yanlış yaşamak üzerine uzun uzun düşündürdüğünü, farkına varılmaksızın benimsenen değer yargılarını adamakıllı silkelediğini” söylüyor (“Tomris Uyar’ın Öykü Dünyası” 31). Gerçekten de bu kitapta Tomris Uyar, “insanlık” ve öykü adına incelikli tespitlerde bulunuyor. Mesela, “Hakların En Güzeli”nin artık kocamış kabadayı bir kez gerçek bir namus meselesi yüzünden hüküm giyip salıverildikten sonra “kötü” (11) olmaya karar verir. “Adam vurmaktan on yıl yatana kim iş verir çıkınca?” (9) O da “Taksim’den başlamacasına bütün Beyoğlu’nda, meyhanelerde, (sözüm meclisten dışarı) kerhanelerde, sazlarda, pasajlarda, diskoteklerde, sonra uzun saçlı oğlanların dadandığı yerlerde hepten bilinir” (8) olur zamanla. Kiralık bir katildir lâkin “öldürtenler, ölecek herif kadar puşt” olduğunda “kârlı bir iş” olsa da “bulaşmak istemez” (11).

“Şirin Apartmanının değişmez yöneticisi” Emekli Albay Halit Akçam, nam-ı diğer eski “Hergele Halit”, “Keş Halit”, “günün cevheri”ni yakalamaya çalışırken anlayamaz bir türlü kendini (“Emekli Albay Halit Akçam’ın İki Günü” 19). “Şerefli, sert bir albayın yerli filmlerde ağlaması nedendir?” (21) diye sorar kendine. Ve eski arkadaşlara yıllar sonra takıldığı bir akşam bir cinayet işleyiverir gazinoda, eski aşkına benzettiği şarkıcı kadının çağrıştırdıklarının etkisiyle.

Bir tren vagonunda tanıştığı, iki yıl öylesine mektuplaştığı kızla bir oldu bittiyle evleniveren ve aradan beş yıl geçmesine rağmen bu duruma hâlâ alışamayan Kumkapı garsonlarından Aydın, “Yaz Suyu”nun sonunda “birbirlerini gerçekten seven, bir yemek süresince bile olsa gerçekten sevecek bir kadınla bir erkek için hazırladı masayı. Durdu. Bekledi” (46).

“Şen Ol Bayburt”ta *Çalikuşu*’ysa eğer özenilen, “romanın akışı içinde genel çizgiye aykırı olan neydi? Neden okurun istediği, kendisinden beklendiği gibi

davranmamıştı Feride?” (53) Hafifliğiyle adı çıkmış İspanyol Feride’nin müderris oğlu hükümet tabibi Behçet Bey’le evlenmesi ve bu sebeple oğlan tarafının çifti dışlaması, ikisi için zorlu bir mücadelenin başlangıcı olur. Anadolu kasabaları, hayal kırıklıkları, parasızlık ve son çare olarak ancak boşanmayla alınabilecek bir “yetim aylığı”, okura belki başka bir romanı hatırlatabilir ancak.

“Dizboyu Papatyalar”da Şermin’in yaşamını şekillendiren, “kendi mutsuzluğunun elle tutulur bir simgesi” olarak gördüğü kemanını tek başına “taşımak zorunda olduğu kendi tabutu” (62) olarak algılayışıdır. Müzik yapmak istemesine rağmen bu şartlarda bu çabanın anlamsız kalması, bir o kadar kaçınılmaz şekilde işinin bu olması onu yalnızlığa iter. Maddi manevi uzak bir koca, kendi dünyasına çekilen ergenlik çağına gelmiş bir erkek evlat ile başkent bunalıcı havasıyla gittikçe kendi kabuğuna çekilen bir bireyin sıkıntısına tanık oluruz. Ve kuponlu gazetede göze çarpan “DİZBOYU PAPATYALAR...”ın (71) reklamı, bardağı taşıran son damla oluverir bir gün.

Dizboyu Papatyalar, bizi “yalan dünya”ya, ama daha önemlisi “kendimize söylediğimiz yalanlar”a karşı uyarıyor. Bu öykülerde modern bir gündelik hayatın içinden seçilmiş çağdaş, kişisel ve toplumsal yanılsamalarımızla karşılaşabiliyoruz.

“Limanda”da sinemanın artık eskimeye başlayan yüzlerinden olan İzzet, kendi dünyasında huzur içinde yaşıyor görünen pansiyoncu Meliha Hanım’a, hep beraber içinde döndükleri çarkın çirkeflerini açıklayamaz. Diğer öykülerin çoğu kahramanı gibi ancak içinden konuşabilir karşısındakiyle:

Olup bitenleri anlatamam ki size. Hakkım da yok belki.

Bandırma’nın çay bahçesindeki kız çocuğunu sözgelimi! O bugün buralı bir astsubaya burun kıvrıyorsa, bunun biraz da benim yüzümden olduğunu? Hep bir şehzade, bir patron oğlu bekleyeceğini?

Zaten ben gitsem bile—ki gidiyorum—yerime hep yeni bir şehzade bulunacağını. Yoksul kızları bu kere onun kurtaracağını? Aynı yalanın yıllardır, hiç bıkmadan yinelenildiğini? Halk çocuğu, halktan aldığı halka verme, halka dönük, halk değerleri gibi sözlerin bile bir sanayi olabileceğini? (94)

Ömer Say, “1960-1980 Arası Türk Hikayeciliğinde Yabancılaşma” başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde, Tomris Uyar’ın ilk üç öykü kitabını da değerlendirmiştir. Say, Tomris Uyar’ı “1960 sonrası hikayeciliğimizdeki ideolojik kaygıların uzağında yer alamamış bir yazar” (72) olarak görür. Bu yargıya varmak için yazarın birkaç hikayesinin okunmasının yeterli olduğunu söyleyen Say, Uyar’ın “bilinçli bir şekilde” zenginleri ya da maddi açıdan karşısındakinden üstün olanları “çirkin” gösterdiğini iddia eder. *Dizboyu Papatyalar*’a bu açıdan bakarak, onu yazarın ilk iki kitabına göre “daha başarılı” bulan Say’ın incelemesi 1960-1980 aralığına giren 1979 tarihli *Yürekte Bukağı*’yı nedense kapsamaz. Bir yazarın belirli bir dünya görüşünün olması ve kendi yarattığı yapıtına bunu yansıtması kabul edilebilir bir tavidir. Belki de tartışmanın asıl sebebi Say’ın da başka bir ideolojinin etkisiyle bu eleştiriye yapmasından kaynaklanıyordur. Yine de Uyar’ın *Dizboyu Papatyalar*’dan itibaren dünya görüşünden de sapmadan öykülerini daha temkinli ve incelikli kurduğunu söylemek yanlış olmaz. *Zaten Yürekte Bukağı* ile yazar, öykücülüğündeki doruk noktalarından birine hakkıyla ulaşacaktır.

Ç. Yürekte Bukağı

Susan Lohafer’e göre, “kısa öykülerin en başarılı örnekleri, toplumlarda rahatsız edici çalkantıların olduğu zamanlarda ve insanların dışlandığı yerlerde yazılmıştır. Kısa öykü yalnızların çığıdır” (alıntılayan Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri* 28). Tomris Uyar da bütün öykü kitaplarının “arka plan”ında bir

“toplumsal baskı dönemi”nin yattığını söyler (“Yalın ve Duyarlı Bir Evren Kurucusu: Tomris Uyar” 4). Bu dönem genellikle yaşanan günlere hatta kitabın yayımlandığı tarihe denk düşer. 1979’da, yazarın dördüncü öykü derlemesi olan *Yürekte Bukağı*, toplumsal gerilimin had safhada olduğu bir zamanda ortaya çıktı ve Uyar’a 1980 Sait Faik Hikaye Armağanı’nı getirdi. Yazarın, *Gündökümü (1975-1980): Bir Uyumsuzun Notları*’na göre “‘Faşizm ve Aşk’ anlamına gelmeli”ydi bu kitabın adı (192); öyleyse *Yürekte Bukağı*’nın arka planında bu anlam aranmalı.

“Faşizm ve Aşk” izdüşümleri taşıyan bu kitapta, bir sıkıyönetim döneminde, Doğan Hızlan’ın deyişiyle, “hastalıklı bir toplum[da] çürümüşlüğü, yozlaşmışlığı bile görkeme dönüştüren bir kent[te]” (524) yüreğine bukağı vurulmuş sıradan insanların gündelik öyküleri anlatılır. “Barışta” yaşansa daha farklı olacak ilişkiler için iç geçirilir. Bıkkınlıklar, kırgınlıklar, kaybolmuş idealler, yıkılan ümitler, iç hesaplaşmalar arka plandaki toplumsal huzursuzlukla beraber daha çok acı verir.

Uyar’ın “Güneşli Bir Gün” adlı öyküsü bu parçalanmış resimlerin çerçevesi gibidir. Yaşanan günlerin kısıtlanmışlığı, di’li geçmiş zamanda bir simgenin eşliğinde dile getirilmiştir. Oysa ki aslolan “şimdi” apaçık ortadadır ve simge kendini hemen ele verir. Tomris Uyar, masal, ironi ve karabasan öğeleriyle bir “dönem öyküsü” yazmıştır “Güneşli Bir Gün”de:

Ne zamandı, kimseler bilmiyor, ama toprağın üstlerine ince bir torba geçirilmişti [. . .] Seyrek dokulu, nerdeyse saydam bir örtüydü, dışarının görürlüğünü kısıtlamıyordu, çağdaştı, uygardı, ne var ki ona deyip süzülen ışıktaki, bütün renkler bulanıklaşıyor, parlaklıklarını yitiriyor, sonunda tekdüze bir bozlukta, tiz bir alacakaranlıkta donuyordu. İnsanların yüreklerinin daralması, boğazlarının sık sık düğümlenmesi bu yüzdendi (15) [. . .] Kentlerde kimseler birbirini

tanımıyordu. O güne kadar tanımayı pek düşünmemişlerdi, ama artık önemliydi, tanınmayanlar kuşkuyla süzülüyordu. Bıyıktan, saçın taranış biçiminden, kısalığından ya da uzunluğundan, giyiniş özelliklerinden, bir düşmanlık, bir dostluk belirtisi çıkarılmaya çalışılıyordu (17) [. . .] Yıllardır cepleri ısıtan sigara paketlerinde kötü belirtiler, eski söylenceler aranıyor: kurt kulakları, gamalı haçlar, orak çekiçler [. . .] Bir gazete haberi, bir fotoğraf, yaşamayı haksız kılmaya yetiyordu. (18)

Yazar-anlatıcı, öyküsünde kendi hâlini de açıklar. Yaşananları dile getirmenin imkansızlığından bahseder: “Yaşanılan acılar büyük bir hızla simgesel acılara, okunulan, düşünülen, yazılan acılara dönüşüyordu. Toplu bir sanrı gibiydi, olamazdı, bir sürçmeydi sanki. (Şu öykü bir başka şeyin simgesiydi sözgelimi, masal mıydı neydi? Öylesine kaçılıyordu)” (18).

Göndermelerini anlamakta zorlanmadığımız bu öykü, Fusun Akatlı’nın ifade ettiği gibi, “çağcıl bir masal havasına büründürülmüş, gündün güne yapaylaşan, yaşamasızlaşan, ölümün kol gezdiği bir kent—bir dünya—karabasanı” olmaktan çıkıyor, günü yakalayan gerçekliğin “ta kendisi” oluyor (“Tomris Uyar’ın Öykü Dünyası” 37). Öyle ki yazar, 1980 yılının ilk günlerinden birinde, o gün yaşadıkları hakkındaki izlenimlerini, üç yıl önce yazdığı bu öyküye gönderme yaparak dile getiriyor: “Yeni bir yıl mı bu? Sanmıyorum. İşte o torba hala duruyor, gerildi ama patlamadı, verdiği soluksuzluk her gün biraz daha artıyor yalnız” (*Gündökümü [1975-1980]: Bir Uyumsuzun Notları* 291).

Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*’ta, “hassas kulaklara ve gözlere sahip olan edebiyatçı[ların] ve edebiyat eleştirmenleri[nin] [. . .] terörizmi ilk algılayan kişiler” (143) olduklarını söyler; çünkü “tehdit” onların yazma eylemini de

kaçınılmaz olarak etkiliyordur. *Yürekta Bukağı*'nın fonunda, Lefebvre'nin "terörize" olmuş toplum olarak nitelendirdiğı, yani "politik terör"ün etkisi altında kalmış bir toplumsal yaşantı var; "şiddetin geçici olarak kasıp kavurduğu, kanın aktığı bir toplum"(146). Lefebvre'e göre asıl tehlikeli olan, "terörist toplum" (147) olma durumudur. Böyle bir toplumda "her birey kendini suçlu hisseder ve suçludur da" (157). Yeni hayat şartları, tüketim biçimleri, "moda"dan tutalım da "bilimsellik" (167) göstergelerine kadar gündelik hayatın içinde olan çoğu şey bu tür terörü alttan alta besler. Belki de modern sıkıntılarımızın asıl kaynağı Lefebvre'in imâ ettiği türden bir terörün kaçınılmaz sonucudur. Lefebvre'e göre, "eskiden, yıldızların etkisi bir üslup yaratıyordu, yapıtlar doğuruyordu. [Oysa ki] [b]izim yıldızlarımız gündelik hayatın üzerinde parlıyor; tepemizdeki kara güneş terör saçıyor" (167).

Modernleşen Türk yaşam standartları da belki belirli bir kesim için böyle bir etki yaratmaya başlamıştır 1979 yılında. Belki de Tomris Uyar, *Yürekta Bukağı*'da yeni türeyen bir çeşit üslupsuzluk teröründen de söz açıyordu. "Dikkat! Kırılacak Eşya"da "satış müdürlüğü, pazarlama müdürlüğü" gibi "yeni Türkiye'ye özgü meslek" (90) gruplarından birine dahil bir işadamı günlük programını şöyle anlatır: "Öyle bir meslek bizimki. Ara sıra Avrupa. Çiğköfte ile viski. Hamburgerle rakı. Adana pavyonlarıyla büyük otel lobileri. Akıl alır gibi değil. Yani bir gün düşünmeye kalksam..." (90).

Yazarın öykülerindeki "toplumsal baskı" anlayışı bu türden değer değişimleri ve yitimlerine bağlanarak bundan sonraki kitaplarda da yerini alacaktır. Çünkü terörü hissetmek için mutlaka sıkıyönetim dönemlerini yaşamak ve öyküleştirmek gerekmez ve yetmez. *Yürekta Bukağı* için Atilla Özkırımlı şöyle diyor:

Biçimi değişmiştir bukağının. Görünürde özgürdür insan.

Ayaklarındaki bukağıyı çıkarıp atmıştır. Ama yeni bir bukağı

geçirilmiştir yüreğine. Yeni toplum düzeninin yeni egemenlerince...
Düzmece değerlerle kuşatılarak yoz bir yaşama itilmiş,
koşullandırılmış; sevgiyi, tutkuları, her şeyi metalaştıran bir ilişkiler
düzeninde bayağılaştırılmış, yani insanlığına yabancılaştırılmıştır.
(*Öykülerde Romanlarda Yaşamak* 96)

Tomris Uyar, yine de umudu elden bırakmaz. “Güneşli Bir Gün”de otobüste babasının kucağında oturan oğlan çocuğu, diğer yolcular gibi, kışla yolundaki tutukluyu görür. Aslında camdan bakanların hepsi, içlerinden kendi yorumlarını yapıp tutukluyu ve birbirlerini kuşkuyla süzüyorlardır. Ama çocuk haykırır ansızın: “-Ağabeye bak!” diye. Ve “otobüstekiler, bir yerde bomba patlamışçasına yerlerinden fırladılar. Sessizlik bozulmuştu, anlaşma bozulmuştu” (22).

Yürekte Bukağı'da yazarın, yeni anlatım olanaklarını araştırdığı ama temelde toplumsal baskının gölgesinde geçen yaşamlara yönelttiği bakışlarıyla kendini belli eden öyküleri var. Füsun Akatlı'nın, “Tomris Uyar'ın Öykü Dünyası” başlıklı incelemesinde tespit ettiği gibi, *İpek ve Bakır*'dan *Yürekte Bukağı*'ya kadar olan dört kitapta aynı duyarlık çerçevesinde biriktiriliyor öyküler. Tomris Uyar öykücülüğünün özünü oluşturan “iki belirgin bileşen; nesnel, ama yorumlayıcı gözlemcili[k] ile yaratıcı ve şiirleştirici imgelem, dil düzleminde gerçeklik kazanan bir bütünleşme” halinde varlığını sürdürüyor (41).

D. Yaz Düşleri Düş Kışları

1981 tarihli *Yaz Düşleri Düş Kışları*, düşlerin peşine düşmüş bir Tomris Uyar'ı karşımıza çıkarıyor. Bu kez düşlerin egemenliğinde, gündelik gerçeklere sıkışmış insanların, kendilerini ve çevrelerini anlamlandırma çabaları öykülere konu ediliyor. Yazar, bu kitabıyla, düşlerin sınır tanımazlığını öykülerle sınamak istercesine mekân, zaman ve biçem seçiminde kendini daha özgür bırakıyor.

Yürekte Bukağı'nın üzerine torba geçirilmiş kenti (“Güneşli Bir Gün”) bu kez “Filizkıran Fırtınası”na tutuluyor. Uyar, bu öyküsünde, ilhamını değişen İstanbul kentinden alıyor ama göndermeleri anlamak bir önceki kitabın öyküsündeki kadar kolay değil. Yazarın, doğaüstü, düşsel, masalsi arayışlarla, gerçeğin daha farklı yorumlarına geçtiği anlaşılıyor.

Lisa, ekip arabasına göz attı. Yaşlı, kılıksız bir adam camdan bakıyordu, bir memur terini siliyordu korkudan. Birkaç genç, dudakları sımsıkı kenetli, oturuyorlardı sessizce.

– Nereye götürüyorlar acaba? dedi Lisa.

– Bilmem ki, dedi Kadın.

Onlar sarı-kent'in yollarından geçerken, Beşiktaş'taki kalyonlar ağır ağır yelken açtılar. Bilinmedik denizlere.

Kentin mavi damı ta aşağılarda kalmıştı.

Filizkıran fırtınası, maden filizlerini bile kasıp kavuruyordu, çürütüyordu. (“Filizkıran Fırtınası” 29-30)

Daha farklı bir düşsel anlatıyı, 1930'lardan günümüze uzanan Türkiye manzaraları eşliğinde bu süreçte oluşmuş kişisel bir yaşam öyküsü aracılığıyla “Metal Yorgunluğu”nda buluyoruz. Öyküde, eski bir hesap uzmanı olan Ferdi, DÜŞSA Anonim Şirketi'nce yurdumuza getirilmiş olan ve bütün düşleri sınıflandırma marifetiyle donatılmış bilgisayar sistemi Lin Bey'e düşlerini vererek rahatlayacağını umuyor. Memleketi ve kendisi hakkında aklına gelenleri anlatmaya başlıyor:

[B]izim ülkemizde geçmişler ne kadar kısa, ne kadar da kısa süreli.

Bizler tarihimizi hep on ya da on beş yıllarla düşünürüz (35) [. . . .]

Diyeceğim, bizim halkımız, sokağa on yılda bir dökülür. İnançları ve

parası deęer dūřümüne uęratıldıęında. Her on yılda bir, kılıęı da deęiřir. Dūřūřü kolaylařtıran yabancı-unsurlardan birtakım özellikler kaptıęından. (41)

Bu özet tariħçeden hemen sonra Nisan 1980 yılında—yazar, böyle bir alışkanlığı olmamasına rağmen bu öykünün sonuna tarih dūřmüřtür—Ferdi'nin gözüne batan son unsurlar şöyledir:

Bu yeni unsurlar, kot pantolon giyiyorlar. Ağır kokular sürüyorlar. Gömleklerinin yakası göbeklerine kadar açık. Boyunlarında Osmanlı-işi madalyon, serçe parmaklarında Anadolu-işi yüzükler var. Göğüsleri kıllarla kaplı. Konuşurken çok bağırıyorlar. İnsana dirsek payı bir boşluk bırakmıyorlar [. . .] Bu 25 yaşlarındaki gençler, saygıdeğer firmalarda el ulağı olarak iş hayatına atılıyorlarmış. Sonra paravan şirketler bunların adına kuruluyormuş. Stok mallar, karaborsa mallar, kağak mallar—söylemesi ayıp—bunların garsonyerlerinde duruyormuş. (42)

Olaylara “bir sessiz film piyanisti gibi dışardan eşlik etti[ęini]” (37-38) derinden duyumsayan hesap uzmanı, eski bürokrat Ferdi, devletin işleri, memleketin hali derken kişisel dūřlerini yaşamadan yitirmiş bir insandır. Geliřmiř bilgisayar programı Lin beye anlattığı dūřler—ki kendisi de bilemez onları—karşılığında “kesintisiz bir uyku” dilemektedir sadece: “Artık hesap yapmayayım, eski defterleri uykumda karıştırıp bu millettten, içimizden, kanımızdan nelerin yağmalandığını hesap etmeyeyim, n' olur” (47). Maalesef teknoloji derman olamaz böyle bir derde: program bulunamaz, bütün işlemler durdurulur.

Julio Cortazar, “Öykü ile Yakın Çevresi” başlıklı yazısında, özellikle “dūřlem ürünü” olan öykülerin, “bir sinirceden dolayı oluşmuş karabasanların ya da sanrıların

sinirce alanı dışında bir ortama aktarılmış biçimleri ve nesneleştirme yoluyla etkisi yansızlaştırılmış biçimleri” (40) olarak düşünülebileceğini söyler. Cortazar’a göre, “sanki yazar, yaratığından kurtulmak istemekte ve onu içinden bir çırpıda söküp atmaya niyetlenmekte, bu yüzden de şeytanı ancak tek bir yolla kovabilmektedir: yazarak” (40-41). Öyleyse bu öyküde Tomris Uyar, içinde birikenleri Ferdi aracılığıyla ortaya dökerek belki biraz rahatlamıştır; ama modern olandan, teknolojiden medet uman kahramanına bu şansı tanımamakta kararlıdır.

Hayal dünyasını “Metal Yorgunluğu”nun Ferdi’si kadar zorlamasa da iyi niyetli bir başka sessiz filmin piyanisti Mehlika Öğretmen, boşuna koşturup bağırır, en sevdiği iki öğrencisinin bindirildiği ekip arabasının ardından: “Soracak bir şeyiniz varsa bana sorun! Bana! [. . .] [B]ana sorun diyorum!” diye (“Beyaz Bahçede” 56). Öykünün sonunda “[d]emek bugün konumuz yine *Hüsn ü Aşk*”tır (56).

Tomris Uyar, okuru, böyle bir toplumda kurulan çaresiz düşlere dair uyarıyor gibidir. Yazar, düşlerin dünyasına girerken kurguda da kendine yeni yollar araştırır. Güncelin eleştirisini bildirinin öğretici ve biraz da bu yüzden itici havasından kurtarmaya çalışır. İroni ve alay, masalla ve düşünle yoğrularak yazarın öykücülüğünde farklı bir döneme geçildiğinin haberini verir. Bu tür arayışların yanında bildik Tomris Uyar öyküleri de yer alır. Ama bütün öyküleri birleştiren boyutu şöyle tespit eder Bedirhan Toprak: “Buram buram, yerine göre de bir yangından yükseliyormuşçasına duman duman bugün kokusu hemen bütün öykülerin atardamarı, özü, devingenliği[dir]” (Uyar, “Nostaljiyle Tarih Bilincini Birbirine Karıştırmamak Gerek”, 63). Tomris Uyar bu eğilime, bir başka yerde, “toplumsal gerçeklikteki güncellik payı” diyerek “yaşanan günler[in], yaşadığımız günler[in] öykülerin atmosferini oluşturmasını, bununla bir tarihselliği vurgulamak istedi[ğini]” belirtmiştir (Özkırımlı, *Öykülerde Romanlarda Yaşamak* 100). Ancak toplumsal

güncelin öykülere girme biçimi yazarın bu beşinci öykü derlemesiyle daha farklı boyutlara taşınmaya başlamıştır. Tavırlı, yalın ve şiirsel bir izlenimcilikle oluşturulan öykülerin ötesine adım atılmıştır.

BÖLÜM II

KURMACA OLANAKLARI PEŞİNDE YENİ ÖYKÜLER

1980’li yıllarla birlikte Tomris Uyar öykücülüğünde özellikle kurgusal açıdan bir çeşit kendi kabına sığamama baş gösterir. 1981 tarihli *Yaz Düşleri Düş Kışları* farklı arayışların ortaya çıktığını kanıtlar niteliktedir. Bir kere, gerçeklerden düşlere sapılmıştır artık, izlenimlerin yolu deneyselciliğe doğru açılmaya başlamıştır.

Anlatısına yeni boyutlar katmak isteyen Tomris Uyar, bu kitaptaki “Metal Yorgunluğu” ve “Bayırdaki Ilgım” başlıklı öykülerinde fotoğraflara yer vermiştir sözgelimi; ama bu fotoğraflar, tarihsel birer gerçekliği de yansıtır niteliktedirler aynı zamanda. Bu değişim habercisi eğilimleri Füsun Akatlı şöyle yorumlamaktadır: *İpek ve Bakır* ile *Yaz Düşleri Düş Kışları* elinize imzasız olarak gelse; anlarsınız anlamasına bu kitapların aynı kalemde, aynı yürek-beyin eleleliğinden çıktıklarını. Ama yeni bir bireşime yönelmiş bir tartışma, bambaşka verimlerin gücüllüğünü (potansiyel) taşıyan bir çatışma da saptarsınız. Bu heyecan verici bir şeydir. (“Tomris Uyar’la Yaza Yolculuk” 42)

1983’te yayımlanan *Gece Gezen Kızlar* ise bu kadar hoşnutlukla karşılanmaz aynı eleştirmence. Füsun Akatlı, bu kitaptaki çağdaş masallarda bilip sevdiği Tomris Uyar’ı “bulam[adığını]” belirtir. Neyse ki 1986 tarihli *Yaza Yolculuk*, Akatlı’yı aydınlatır (43). *Gece Gezen Kızlar*, Akatlı’ya göre bir “ara-geçe”dir artık; Uyar doğru yoldadır. Bu iki kitap arasında, Akatlı’nın da fark ettiği metinlerarası bağlantılar Tomris Uyar’ın ne yaptığını bildiğini kanıtlar niteliktedir.

Orhan Koçak da Uyar'ın bu dönem öykülerindeki değişimin farkındadır.

Koçak'a göre:

Tomris Uyar'da *Gece Gezen Kızlar*'dan itibaren deneyimin giderek deneyselciliğe dönüştüğü görülür. Bir yandan masal gibi hazır biçimler bir yandan da anlatının “kurmaca” ya da “kurgulama” olarak adlandırılan deneyselci boyutu, izlenime oranla daha çok yer tutmaya başlar öykülerde—*Otuzların Kadını*'na gelinceye kadar. (“Deneyim İmkansızlaşırken” 47)

Otuzların Kadını'na gelinceye kadar *Yaza Yolculuk* ve *Sekizinci Günah* yayımlanır. *Yaza Yolculuk*, yazarın arayışını haklı çıkarır bir şekilde 1987 Sait Faik Armağanı'nı alır. 1990 yılında yayımlanan *Sekizinci Günah* ise “soyutlamaları” yüzünden belki bazı çevrelerce pek anlaşılabilir; ama anlayanlar da çıkar. *Otuzların Kadını*, Koçak'ın deyişiyle “çok katmanlı” (47) bir metindir ve kurgu olanaklarını araştıran bir yazarın gelebileceği “doruklar[dan] biri”ni göstermesi açısından önemlidir.

1998 yılında yayımlanan *Aramızdaki Şey*'in dikkati çeken özelliği deneyselciliği değil. Bu kitapta da yazar anlatım olanaklarını araştırıyor, kendini yinelemekten kaçınıyor; ama bu tutkusunda daha sakin olduğu seziliyor. Tomris Uyar'ın bu son kitabı, bir olgunluk dönemi yapıtı olarak, kendini kendine ispatlamış bir yazarın yazdığı öykülerden oluşuyor.

Öykülerdeki “toplumsal güncellik payı”na gelirse kurgulamadaki arayışın kaçınılmaz olarak içeriği de etkilediği söylenebilir. Tomris Uyar yaşanan günlerle ilişkisini farklı boyutlarla öyküsüne taşıyordur artık. *Gece Gezen Kızlar* günümüze, çoğu kez gündelik hayatımıza uyarlanmış çağdaş masallardan oluşur. *Yaza Yolculuk* ve *Sekizinci Günah* kimi deneysel yöntemlerle bizi sorgulamaya devam eder. Arada

bildiğimiz Tomris Uyar öyküleri hem yeni ve hem de tanıdık duyarlıklarla karşımıza çıkıyordur zaten. *Otuzların Kadını* ise geçmişle şimdiki, yaşanmışla yaşanıyor olanı karşı karşıya getiren bambaşka bir deneyimin ürünüdür. Bu bölümde yazarın yeni kurmaca olanaklarıyla yaşanan günleri, günceli nasıl yakaladığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Tomris Uyar 1980'lerden itibaren öyküye yeni arayışlar sunulmasından yanadır. Hatta meydan okuyucu bir tavrı vardır. 1987 yılında şöyle bir not düşüyor güncesine:

Dergilerde, yeni yayımlanan kitaplarda okuduğum öyküler, Türk öykücülüğüne ilginin arttığını, öykülere dil ve imge kullanımında bir özenin yerleştiğini gösteriyor. Ama ki kurgu açısından aynı şeyi söyleyemeyeceğim. Birinci tekil kişi ağzından yazılmış, daha doğru bir deyişle yazarın “ben”iyle ve günlük deneyimleriyle sınırlı öyküler çoğunlukta. Çeşitli anlam katmanlarını kapsayan deneyimler değil bunlar üstelik. Devlet dairesinde çalışan ihtiyar bir memur, yaşama sevincini yitirmemeye çalışan küskün, içli bir kız, görüş gününden izlenimler vb. gibi sıkça işlenmiş, yetkin örnekleri çoktan verilmiş karalama (skeç) türü öyküler. [. . .] Kurgunun cılızlığı [. . .] geriye çekiyor öyküyü. Öyküye özgü o derinliği, zamanla kısıtlanmamışlığı yakalayamıyorsunuz bir türlü. (*Yazılı Günler: [1985-198]* 146)

Tomris Uyar, özellikle yeni öyküleri hedef almış gibi gözükürken bu eleştirileriyle öykü adına ne kadar hırslı olduğunu kanıtlıyor. Çünkü hep aynı şeyi benzer şekilde yazmanın, zamanla eskinin iyilerinin gerisinde kalacağını düşünüyor ve kendi yapıtı ve Türk öykücülüğünün gelişimi açısından bundan sakınılması gerektiğine inanıyor.

A. *Gece Gezen Kızlar*

Tomris Uyar öykücülüğü, 1983 yılında *Gece Gezen Kızlar* ile, Füsün Akatlı ve Orhan Koçak gibi eleştirmenlerin de farkında oldukları, yeni bir yola sapar. Evrensel nitelikteki masalları çağdaş öykülere dönüştüren Uyar, belki “postmodern” diyebileceğimiz bir alana da böylelikle girmiş olur. Yazar, kitabın “Öykülere Girerken” başlıklı kısa bölümünde, amacının, halk masallarının sadece padişah, prenses, kocakarı olarak tipleştirdiği yersiz, yurtsuz, tarihsiz kişilerini, birer “birey” olarak “günümüze getirmek” olduğunu söyler. Çünkü, Uyar’ın çağdaş kahramanları “geçen sürede, özellikle kadınlar, eski masallarda önlerine değer diye sürülen ‘şehzade ile evlenmek’, ‘zengin olmak’, ‘sınıf atlamak’ gibi özlemleri çoktan bir yana itmişlerdi[r]” (5). Öyküleri okurken, Uyar’ın uyarısı doğrultusunda aklımızda bulunması gereken bir başka nokta, bu öykülerin “özgürlüğü arama tutkusunun mutluluğa erişmeye bile baskın çıktığı bir yer ve zaman”da (6) geçiyor olmasıdır.

Sırasıyla Haensel ile Gretel, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Kırmızı Şapkalı Kız ile Mavi Sakal, Fareli Köyün Kavalcısı, On İki Dansçı Prenses, Uyuyan Güzel, Külkedisi, Fesleğenci Kız, Sabırtaş’ının Şehzadesi ile Çingenesi, Çizmeli Kedi – Pinokyo günümüzdeki kılıkları ve düşleriyle bir daha yaşıyorlar[dır] burada. (6)

Çağımıza uyarlanılmaya lâyık görülmüş bu masalların Türk insanınca bilindiği kuvvetle iddia edilebilirse de dış kaynaklı oluşları ile yazarın niyetini gölgeleyebilecekleri de düşünülebilir. Füsün Akatlı’nın, *Gece Gezen Kızlar*’ı ilk başta “kuzeyli” (“Tomris Uyar’la Yaza Yolculuk” 42) olarak nitelendirmesi ve Uyar’da bulmaya alışkın olduklarını bulamamasının bir sebebi de bu olabilir. Yine de Uyar’ın özellikle çağdaş Türkiye manzaralarına uyarladığı masallar birazcık

masal birikimi olan yetişkin okurlar için bile kayda değer bir okuma deneyimi olacaktır.

“Sue Ellen ile Recep’in Kaçınılmaz Karşılaşması”nda çağdaş Külkedisi olarak ortaya çıkan dönemin gözde Amerikan dizisinin mutsuz kadını Sue Ellen, öyküde balo yerine Türkiye’ye gelir. Bu ünlü yıldızın ülkemize gelişi uçaktan indiği andan itibaren sahne sahne anlatılır. “Karşılama komitesi”, “DAED (Dilbilir Anneleri Esirge Derneği)”, “YEKK (Yaratıcı Esnaf Kuaförler Kozmetikçiler)” gibi nadide derneklerin üyeleri, çelenkler, kameralar bu büyük olayı heyecanla karşılarlar. “Turizm temsilcisi, sert adımlarla ilerliyor, bir heybe uzatıyor Sue Ellen’a. O an, kılıç-kalkan ekibi gösterilerine başlıyor” (77). Daha sonra Sue Ellen’ın, prensi, Körebe gazetesinin düzenlediği yarışmayı kazanan Recep’le karşılaşması, lüks bir lokantada Dallas odaklı bir sohbet ve vakit geldiğinde Sue Ellen’ın Recep’ten ayrılması mizah ve ironi öğeleri ile bir masalmışçasına anlatılır. Öykünün ve bu medyatik buluşmanın sonunda Recep, karısının Sue Ellen’ın dizideki bebeği için ördüğü patikleri vermeyi unuttuğunu fark eder ve ışsız geceye doğru haykırır: “Sue Ellen! Sue Ellen! Patiklerini unuttun!” (82). Umberto Eco’nun dediği gibi, “ironi, belirtisini tanıyabilen bir toplumda dilin zaferi haline gelebilir” (alıntılayan Yavaşlı 153). Doğan Hızlan’a göre, Uyar’daki ironi, tam da bu sebepten dolayı “gülümsemeye ramak kala trajediye dönüşen bir ironidir” (524).

Tomris Uyar, ironiyle beslenen bir mizah anlayışıyla ortaya çıkardığı, göndermesi güncel olan bu tür öykülerde, eğlenceli olmakla birlikte abartının yerindeliğiyle rahatsız edici olmayı amaçlıyor gibidir. Nitekim yazar, *Günlerin Tortusu*’nda şöyle der: “Acının, yanlışın, hatta çirkinin kara mizahı tam anlamıyla yapılmadı daha. Görmek istemediğimiz, işimize gelmeyen gerçekleri ‘genellenemez zaten’ diye kestirip atıyoruz” (21). Sanki güncelin ve magazin üzerine gidişi bu

“genellenemez zaten” tavrına karşı bir harekettir; alayı hak eden hallerimizin teşhir edilmiştir.

“Sue Ellen ile Recep’in Kaçınılmaz Karşılaşması”nın masalsı ve gerçekçi açılımlarının hakkıyla değerlendirilmesi, yazarca yakalanan günün göndermesini okurun anlamasına bağlıdır. Asım Bezirci’ye göre, “güncel gerçekliğin işlenmesi başlıca iki tehlikeyle karşılaşır: geçicilik ve sığılık” (32). Tomris Uyar bu tehlikeden korunmak için bugüne kadar olan öykülerinde, Bezirci’nin de reçete olarak verdiği “çelişkiler düzenini” (33) göz önünde tutuyordu. Artık bunun da ötesinde güncel hâlleri evrensel masallarla ilişkilendirme çabasında olduğu görülüyor. Belki de çağımızın masallarının artık bundan ötesine gidemeyeceğini düşünüyor.

“Ormandaki Ayna”nın dul ve çocuklu çağdaş Pamuk Prensesi Ece, yağmurlu bir günde nereye takılacağını bilemez bir halde Sosyal Sigortalar Durağı’nda otobüs bekliyor gibi yapar. Bitmiş evliliği, artık büyümüş kızı, evde bir bekleyeninin olmayışı, eski arkadaşları, onların bitmeye yüz tutmuş evlilikleri, sıkıcı komşuculuk oyunları ile geçen günlerin birinde Ece, sıkıldığı bu akşam üstü çalacak tek kapı bulamaz. Çağdaş bir insanın sıradan bir hali olarak değerlendirilebilecek bu durum, Pamuk Prenses’in otobüs durağına yanaşan bir BMW’ye binmesiyle farklı bir boyuta taşınır. Ece, “[b]inin. Belki de kokunuzu aldım sizin. Belki de burada beni bekliyordunuz aslında, geleceğim içinize doğmuş” (32) diyen Bay’ın çağrısına uymadan edemez.

Çağdaş masallar yazan Angela Carter, her yüzyıl “peri masallarını kendi beğenisine göre yaratmaya ya da yeniden yaratmaya eğilimlidir” der (alıntılayan Shaw, “Parçalanmış Çerçeve, VI” 38). Valerie Shaw, Carter’ı değerlendirirken, çağdaş masalları “bir tür çeviri” (37) olarak görür. “Ortaya çıkan sonuç,” Shaw’a göre, “eskillik ya da eskiye özlem değildir”. John Singleton ise bu türden kısa

kurmacaları “çok yüksek derecede yenilikçi” (44) bularak, Carter’den yola çıkıp, “peri masallarının eğlendirmek, bilinçaltının gizli dünyasını simgesel anlatı yoluyla araştırmak, çoğu zaman da çok erkeksi anlatılar olarak sunulan anlatıları feminize etmek üzere zengin imgelem gücüyle uyarla[ndığımı]” (45) söyler. Hatırlayacak olursak Tomris Uyar da “Öykülere Girerken” benzer imâlarda bulunmuştu. Yazar dediğini yapmıştır. Ayrıca “Sue Ellen ile Recep’in Kaçınılmaz Karşılaşması”nda milletçe Külkedisini ağırlama heyecanımızı sahnelerken ve “Ormandaki Ayna”nın Pamuk Prensesini “direksiyonunun önünde küçük pusulalar, termometreler, rengi sararmış plastik biblolar, doldurulmuş küçük hayvanlar[;] arka camın içinde renkli iki minder[;] arka koltuğuna atılmış bir deste anahtar, bir paket kolonyalı mendil, bir tornavida” bulunan bir BMW’ye bindirirken kısa öykü ve toplumsal eleştiri bağlamında günceli aynı anda yakalamayı başarır.

1987 yılına geldiğimizde Tomris Uyar’a göre

Edebiyatta yapılmışları, bugün yapılanları dikkatle izleyen ustalar, yeni bir kanal aramak, ustalıklarının sınamak adına daha önce başarıyla kullanılmış temaları, kurguları, teknikleri bir daha kullanmayı denerler sık sık. Ama bu sınavdan çıkabilmek için gözünü yalnızca ben’inin gözüyle bildik arka pencerelere dikmek yetmez, aynı kurguyu yeniden gerçekleştirmek, bildik olanı birdenbire başka bir ışıktaki ele almak gerekir. (*Yazılı Günler: [1985-1988]* 146-47)

Yazarın masallara yönelişi böyle bir arzudan kaynaklanıyor gibidir.

B. Yaza Yolculuk

1986 yılında yayımlanan *Yaza Yolculuk*, yeni anlatım olanaklarını arayışı ve özellikle yazarın bir önceki öykü derlemesi olan *Gece Gezen Kızlar*’daki çağdaş masallarla kurduğu metinlerarası ilişkilerle dikkati çeker. Uyar’ın gittikçe

belirginleşen kendini aşma çabaları, bazen tutucu bir eleştirmen olabilen Fethi Naci'yi bile etkiler. Fethi Naci'ye göre, *Yaza Yolculuk*'taki bütün öyküler, “toplumsal çalkantıları, bir hikayenin verebileceği ölçülerle verirler; altını kalın kalın çizmeden, bağırmadan, abartmadan. Ve insanlarla, insanların özlemleriyle, yalnızlıklarıyla, acılarıyla, umutlarıyla, umutsuzluklarıyla...Soyut kavramlarla değil” (26).

Yaz mevsiminin fonu oluşturduğu bu öykülerde, kurgusal deneyleriyle birlikte, Füsun Akatlı'nın “Tomris Uyar'la Yaza Yolculuk” başlıklı yazısında dediği gibi, yazarın öykülerinde kendini her zaman hissettiren o “bungunluk” yerini korur. Anlatım olanaklarını zorlayan kimi metinleriyle ve daha önceki öykülerine göndermelerıyla postmodern bir arayışın izlerini taşıyan *Yaza Yolculuk*, Akatlı'ya göre “edebiyata gerçeğin önünde ikincilik yakıştırmayan” (46) bir yazarın yapıtı olarak ön plana çıkar.

Yazarın bu kitabında bildik ve farklı Tomris Uyar öyküleri bir aradadır. Burada okuyucuyu çok da yadırgatmadan yeniliğe alıştırmaya çalışan bir yazarın çabasına tanık oluruz. Küçük burjuvazinin bozuk hâllerinin sahnelendiği “Küçük Kötülükler” ile “Bol Buzlu Bir Aşk Lütfen!” adlı öyküler, “Ölen Otelin Müşterileri”nde izlediğimiz son kuşak büyük burjuvazinin öyküsü, Akatlı'nın saptadığı gibi, yazarın ikinci kitabı olan *Ödeşmeler*'le birlikte okunabilir. Uyar, daha önceki yapıtlarıyla “akrabalık kuran öyküler” (45) yazmakla öykü dünyasını genişletmekle birlikte o günkü dünya görüşünü koruduğunu okuruna hatırlatır. Yazarın öykücülüğündeki değişimle birlikte ondaki devamlılığı da sığdırabilen *Yaza Yolculuk*, 1987 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı yazarına getirerek, bu çabanın boşa gitmediğini kanıtlar.

“Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı” başlıklı yazısında Timour Muhidine, 1980-1990 arasındaki on yıllık sürede Türk edebiyatında kısa öykünün, “kendi ürettiklerinden dolayı yüzünü kızartacak hiçbir mazereti”nin (83) olmadığını söylüyor. Bu dönemde Türkçe çevirileri yayımlanan Amerikalı, Güney Amerikalı, Avusturyalı (özellikle Peter Handke ve Thomas Bernhard) yazarların kimi yapıtlarının ve özellikle Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Marguerita Duras gibi çağdaş edebiyatçıların eserlerinin Türkçe’ye kazandırılması, Muhidine’e göre, Türk öykücülüğündeki metin-içi gerçeklik tartışmalarına yeni boyutlar kazandırmıştır (84). Borges ve Duras çevirilerinde Tomris Uyar adının olması bu bağlamda önem kazanmaktadır. Yazarın, *Yaza Yolculuk* adlı kitabında yer alan “Kalenin Bedenleri” adlı öykü, “anlatma arzuları içinde” “hacimli bir metin” oluşuyla, Muhidine’nin bu dönem öykücülüğümüzdeki gelişimi örneklemek amacıyla seçtiği birkaç metinden biri olur. Orhan Duru, Nazlı Eray, Nedim Gürsel ve Murathan Mungan bu çerçevede değerlendirilen diğer öykücülerdir.

“Kalenin Bedenleri”nde, Muhidine’in saptadığı gibi, “sesler üzerinde çalışma yeteri kadar ileri götürülmüştür” (88). Metinde, zaman ve mekânda birbiriyle uzlaşmaz görünen bir anlatıcı sesinin, öyküyü 1930’ların Mardin’inde tutsak kalmış şehirli bir kadının varlığından, “hangi yıl olduğunun ne önemi var? Mevsim yazdı yine” diye açıklanan bir tren yolculuğundaki tanışmaya, oradan Şikago’nun “yeraltının bekçisi” zenci bir kadın temizlikçiye taşıyışına tanık oluruz. “Onu sevdin. Anladı. Şikagolu sendi o bir bakıma” diyen anlatıcı, “Dev Temizlikçi”nin öyküsüne göz atarken “yazılamayacak şöyle bir öykü sözgelimi” ile başka bir kapı daha aralar metnin sonunda: “Eminönü Meydanı’nda, takım elbise giymiş, köstekli saat takmış, fötr şapkalı bir memur emeklisi birdenbire yere yığılsa, özel eşyaları—geçmiş—kimlerin elinde kalır?” diye sorar. Akbabaların üşüşmesiyle bütün bir

yaşamın özeti olan “serkisof saatiyle enfiye kutusu; önce Kapalıçarşı’daki bir antikacıda, sonra Beyazıt Meydanı’ndaki sergiden aldığı bir “Paşa ve Karısı” fotoğrafını salonun başköşesine asıp kendine bir geçmiş edinmeye çalışan bir yeni zenginde” süreceğini söyler (“Kalenin Bedenleri” 37). Adamın hayatında aranacak daha başka “ayrıntılar”ın var olup olmadığı sorgulanıyor daha sonra: “Şu dağılan kent gibi: işporta tezgahlarında, el arabalarında sergilenen bir kartpostal yağmuru, gözde şarkıcıların, oyuncuların fotoğrafları, ithal malı aspirin, kontrol kalemi, bıçak, jilet ve prezervatifler arasında” (38). Öykü, bu arayışın “boşuna” olduğunda karar kılıyor Şikago’lu “Dev Temizlikçi”den yola çıkarak:

Islak zemine, kullanılmamış, kullanılmayacak beyaz kağıtlar
sereceğim. Hepiniz gittikten sonra ben yine varolacağım burada.
Sakın bu gereksiz ayrıntılardan bir bütün yaratmaya çalışma. Ben
haklıyım.

Yıllar sonra bakıldığında, irkilinecek. (38)

Tomris Uyar, öyküsüne koyduğu bu son noktayla, modern ya da postmodern çağın gündelik bir manzarası eşliğinde geleceğe bakıyor. Şimdilik adını koyamadığımız evrensel nitelikte bir tehdidin izini sürüyor.

“Kalenin Bedenleri”, Muhidine’in dediği gibi, “zamanların ve yerlerin çokluğu, daha da uzağını izlemek isteyeceğimiz anlatıcı ben’in keşif zenginliği” ile günümüzde öyküleme tekniğinin ulaştığı yer hakkında fikir verebilecek bir öykü olarak karşımıza çıkıyor. Muhidine’e göre, “bu yer seslerin, zamanların kullanımının, betimleme tekniklerinin ve diyalog sanatının laboratuvarı” (89) olarak belirleniyor. Tomris Uyar, bu biçimsel deneyi kendi öyküsünde gerçekleştirirken, günümüze damgasını vuran bir zaman ve mekân anlayışını yakalayabiliyor. Yazar, ilk dönem öykülerinin bazılarında rastladığımız nostaljik şehir atmosferinden gittikçe

uzaklaşıp evrensel ürkütücülüğüyle göz kamaştırıcı metropol imgesiyle ilgileniyor artık. Amerikalı Dev Temizlikçi, Türkiye’de yaşayan bir öykücünün ağıtı ve kabusu oluyor. “Kalenin Bedenleri”, modern dünyanın gündelik hayatının sıradan ama simgesel bir manzarası karşısında bir anlamda düşüyor.

Yaza Yolculuk’un yazarın bir önceki öykü derlemesi olan *Gece Gezen Kızlar*’daki çağdaş masallarla kurduğu metinlerarası bağda da yeni bir gerçeklik ve öykücülük anlayışının izlerini sürmek mümkün görünüyor. *Gece Gezen Kızlar*’da yer alan “Ormandaki Ayna” adlı öykü *Yaza Yolculuk*’taki “Yaz Şarabı”nda devam ediyor. Pamuk Prenses ile Yedi Cüceler masalının çağdaş kahramanı Ece, “Yaz Şarabı”nın hemen başında bir sabah yabancı bir yatakta çıplak olarak uyandığında, anlatıcı, okuyucuya durumu şöyle özetliyor:

Öykücüsü, onu bir yaz akşamı, ansızın bastırıcı sağınağın altında otobüs beklerken bırakacağına, son anda caymış, o sırada Sosyal Sigortalar Durağı’ndan BMW’siyle geçen bir Bay’ın arabasına bindirmişti. [. . .] Yazarın dediğine göre Ece, son anda, yanbaşındaki camın kepenginin indiğini sanmıştı. Son tümce buydu. Sonra yazar, yarattığı öykü kişisini korkusuyla bırakarak aradan çekilmişti. [. . .] O günden bu yana iki yıl geçmişti. İki yıl boyunca Ece, kendisine öykücüsünün taktığı adla yaşamış ve uslu bir öykü kişisinden bekleneceği gibi yazarının saptadığı çizginin dışına taşmamaya özen göstermişti.[. . .] Şimdiyse. (68-69)

Bildiğimiz masalın meşhur uyanma sahnesinin bu çağdaş yorumunda Ece, “öykücüsüyle arasındaki sözleşmenin bütün kurallarını dışlayan bir yabancı”yla geçirdiği gecenin ardından artık başka bir öyküye atlamıştır. Evli kadınları pazarlayarak para kazanan çirkin ve bakir bir erkekle seviştikten sonra yeni bir

bedene ve ruha sahipmiş hissiyle uyanan Ece'nin bu hâli ne yazık ki geçicidir.

Öykü, Pamuk Prensesin hayal kırıklığıyla sona erer:

Ama yabancının da bir öykücüsü vardı herhalde, çünkü şöyle dedi:

–Sizi ben bırakacağım arabayla. Giyinseniz artık. Gecikiyorsunuz.

[. . .] Sizi bir daha asla rahatsız etmeyeceğim, bilmenizi isterim.

Tekrar özür dilerim. (78)

Tomris Uyar, kendi yarattığı öykü kişisine böyle bir sonu lâıyk görürken, evrensel nitelikte bir masalın parodisini yaparken, araya “yazar” kimliğiyle girip bütün bunların kurmacalığını okuyucunun yüzüne vururken, bu arada öykü kahramanlarına görece özgürlükler tanırken postmodern edebiyatı sevmiş gibidir. Yine de öyküsel gerçekleri böyle çarpıtırken, okuru günümüz gerçekleriyle rahatsız etmeye devam eder. Postmodern bir anlayışla evrensel uykusundan uyanan çağdaş Pamuk Prenses artık ormandaki kulübede yaşamamaktadır. O da benzerleri gibi:

Yaşadığı ihtiyar kentte; aşkın:

itilip kakıldığı, yasaklandığı ışısız anacaddelere

satıldığı dar arka sokaklara

cinsel açlıkla takas edildiği birahanelere

ayaküstü pazarlandığı otel lobilerine

suç işlercesine paylaşıldığı yatak odalarına

hızla değer düşümüne uğradığı gece kulüplerine adımını bile

atmamıştı. (71)

Yani bu devrin şiirine ayak uyduramamıştı. Tomris Uyar, kahramanına bu şansını tanırken hüznle alayı birlikte işleyerek yaşadığı çağın görkemli sahteliğini yakalamayı başarır.

C. *Sekizinci Günah*

1990 yılında yayımlanan *Sekizinci Günah*, kitabın arka kapağındaki uyarı gereğince sayısı yedi olarak düşünülen “resmi günahlar” a bir sekizinciye ekleme hevesinde görünüyor. “Kibir, açgözlülük, tutku, öfke, oburluk, kıskançlık, miskinlik”, çeşitli görünüşleriyle öykülerde yer alırken, Tomris Uyar, belirsizlikler, ayrıntılar, düşler ve karabasanlar aracılığıyla bu sekizinci günahın keşfini okura bırakıyor.

Sırma Köksal, “Yalın ve Dürüst Bir Ödeşme” başlıklı tanıtım yazısında, Uyar’ın bu öykü derlemesini 1975 yılında yayımlanan *Dizboyu Papatyalar* ile karşılaştırarak değerlendiriyor. Bunun sebebini Köksal, *Sekizinci Günah*’la birlikte yazarın bu üçüncü kitabının yeniden basımının kendisinde yarattığı heyecan olarak açıklıyor. Köksal’a göre bu süre zarfında Tomris Uyar öykücülüğünde “değişmeyen en temel şey” yazarın “edebiyata bakış açısı”dır. Uyar, “ne bir öyküyle dünyayı değiştirmeye yeltenen toy bir tavır içinde—ki ilk öykülerinde bile yoktur bu zaten—ne de edebiyatın salt bir kurgu oyunu olduğunu düşünenlerden[dir]”. Değişen noktayı ise “ayrıntıların kullanımı konusundaki tavır” da fark eden Köksal, *Dizboyu Papatyalar*’daki “betimleme düzleminden” bu yana, ayrıntıların öykülerin “belkemiğini” belirlediği bir aşamaya gelindiğini kaydediyor. Köksal’ın *Dizboyu Papatyalar* için söylediği, “yaşamın karmaşasından çekilip alınmış herhangi bir görüntü ya da sesin öyküye girmesiyle birlikte, her şey soluğuna kavuşuyor” (6) ifadesi, Uyar’ın o dönem eserlerindeki belirgin izlenimci eğilimi karşılar niteliktedir. Okurdan daha çok dikkat ve birikim isteyen bu yeni öyküler ise 1990’lara kadar izlediğimiz çizgide yazardan daha fazlasını bekleyen okuru tatmin ediyor.

Sırma Köksal’ın gözlemlediği ikinci farklılık ise bu iki kitabın öykü kişilerinde ortaya çıkıyor. *Dizboyu Papatyalar*’da kişiler “anlatılırken”, *Sekizinci*

Günah'takiler, Köksal'ın deyişiyile, “kendi yaşamlarından çekilip alınmış duygusunu veriyorlar okura. Öyküdeki konuklukları bitince, kendi yaşamlarına dönmeyi—en azından—deneyeceklerdir sanki” (6). Köksal'ın bu yorumuna göre, yazarın öykü kişilerini bir anlamda metin içinde özgür bıraktığı anlamı çıkartılıyor. Bu da bizi metin-içi postmodern gerçeklik anlayışı tartışmalarına götürebilir.

Tomris Uyar, *Sekizinci Günah*'taki öykülerde gerilim dozunu hayli yüksek tutuyor. Gerilimin ortaya çıktığı alan ise gündelik gerçekler ve düşler olarak sunuluyor. “Kişisel Sorgulamalar”da bir komşunun monoloğundan okunan satır araları, “Kelepir”de sıradan bir karabasanın kehaneti, “Dondurma”da yalnız, dul ve yaşı ilerlemiş bir kadının kendini kandırma mekanizmalarının çöküş sahnesi, “Yapayalnız Bir Gök”te kocasının kendisine biçtiği yaşamdan kaçamamasını ölümü usulca bekleyerek değerlendiren evli bir kadının çevresinden kopukluğunun hikayesi, yalnızlıklarıyla sivrilen kadın kahramanlarıyla dikkat çekiyorlar. “Mavikan Kokusu”nda bir müze-kitaplığında kendine göre bir zamanda yaşayan münzevi koruma görevlisinin kendi yazdığı kaderi, “Alte Liebe: Küçük Akşam Müziği”nde “sonuna kadar gidilebilirlik” (65) duygusu veren bir tanışmanın düşündürdükleri, “Pasaport”ta bir seyahatte yanımızda oturan kişinin olası kimliğinin akla getirdikleri, “Manastırlı Hilmi Bey’e Beşinci Mektup” taki belirsizlik oyununda sonsuz bekleyişler, Tomris Uyar'ın bu kitabındaki öyküleriyle bizi sürüklemeye çalıştığı sonu belirsiz yolculuklar olarak ortaya çıkıyorlar. Çağdaş günahların sıradan düşlerimizdeki izdüşümleri bu metinlere ilham veriyor.

“Kelepir”de başı rüyalarla belada olan evli, zengin ama yalnız kadın karakterin, kocasının tahammülsüzlüğüne rağmen anlatmaya çalıştığı mor köpekli düşün sıkıntısı, çağdaş uçurumlar hakkında olabilir:

Morköpeği sürüyüp götürüyorlar. Elimden hiçbir şey gelmiyor.
Bahçeyi çevreleyen beton duvarı o anda görüyorum. Hiç tanımadığım yapılar var uzakta—gecekondu gibi. Ta aşağıda toplu bir mezar varmış da biz yukardan göremiyormuşuz. Kuduz sanılan yaratıklar—kadınlar, erkekler, çocuklar, hayvanlar—birbirlerine zincirlenmiş olarak o çukurda ölmeye bırakılmışmış. Çırpınıyorlar. Düşlerimi bile sıradanlaştıran haber başlıklarından, hemen yorumlanabilen bu simge artıklarından nasıl kurtulacağım? (17)

“Tomris Uyar’ın ‘Sekizinci Günah’ı” başlıklı eleştiri yazısında, Mustafa Kutlu, bu öykü derlemesi için, “anlatılanlar içinde bir sürrealist çizgi giderek büyüyor; mor bir köpek koşarak bütün metinleri bir baştan bir başa geçiyor” şeklinde bir yargıda bulunuyor. Kutlu’ya göre, “eskiden iyi-kötü sokağa çıkan, ‘halktan kişiler’e sevgi ile yaklaşan yazar büsbütün odasına kapanmış gibi”. Yani “ ‘sosyal içerikli’ işlerin iyice ötesinde, belki Pera’da, eski bir levanten evinde, eski dantelalar, [. . .] arasında, menteşeleri paslandığı için rüzgarda sallandıkça garip sesler çıkaran bir pancurun gerisinde oturmuş sokağa bakıyor” (6). İlginçtir ki Kutlu’nun bu sözleri Uyar’ın bu kitabındaki bir öykü kişisine söylediklerine çok benziyor. Yine de aradaki amaç farkının ayırıcılığında olmakta yarar var. “Dondurma” adlı söz konusu öyküde Seniha Hanım, kimsenin kıymetini bilmediği inceliklerine hayıflanırken bir yandan da terkedilmişliğin ağırlığı altında ezilmektedir. Sıkıntısını dindirmek amacıyla şimdi yazar olan eski okul arkadaşına telefon etmeye karar verir. Böylelikle gece gördüğü rüyayı ona anlatarak ilham vermeyi de hedeflemektedir.

Üzücü olan, geçen yıl hiç kitap yayımlamaması. Bence konu sıkıntısı çekiyor. Yalnız yaşayan bir kadının içine kapanması, gitgide dış dünyayı, insanları gözlemleyememesi normal.[. . .] Sumru’ya

telefonda dün gece gördüğüm rüyayı anlatabilirim, bildiğince işlemesine, değiştirmesine izin verdiğimi belirtirim.[. . .]Bakalım romanı kaç sayfa tutacak? Anlattıklarımı nasıl değiştirecek? Neleri atlayacak? Sonucu nasıl getirecek? Roman yazmak boşuna bir çabadır bence: hayatı değiştiremezsiniz. (25)

Tomris Uyar, 1990 yılına geldiğimizde, toplumsal gerçeklerden kaçmayan ama metin-içi zenginliklerin farkına varmış bir yazar olarak karşımıza çıkıyor. Yeteneğini ve birikimini öyküsü için kullanırken dünya edebiyatındaki ilerlemeleri de yakından izliyor. Böylelikle kişisel sesini öyküsüne sindirirken, düşleri ve fantazileri malzeme ederken, belirsizliklerin olanaklarını kullanırken, eskisine oranla daha cesur davranabiliyor. Çünkü çağın yaşam tarzı ve öykü sanatı bu çabalara izin veriyor. Kaldı ki Kutlu'nun “sosyal içerikli işlerin iyice ötesinde” (6) bulduğu bu öyküler, başka bir eleştirmenin sosyal içerikli bir yazısına kaynaklık edebiliyor.

Dilek Doltaş, “Feminizm Açısından *Sekizinci Günah* ve *Bir Cinayet Romanı*” başlıklı makalesinde, Tomris Uyar'ın bu kitaptaki kimi öyküleriyle günümüz kadın sorunlarına ışık tuttuğunu belirtir. Sekiz öyküden oluşan *Sekizinci Günah*'ın, “Kişisel Sorgulamalar”, “Kelepir”, “Dondurma” ve “Yapayalnız Bir Gök” başlıklı dört öyküsünün baş kadın kahramanları, “yalnızlık ve çevreyle uyum sağlayamamaları” (88) ile Doltaş'ın dikkatini çekerler. Bu öykülerde eve kapanmışlıklarıyla gösterilen, Doltaş'ın deyişiyle “evcilleşmeye” (84) zorlanmış bu kadınlar, ya “Kişisel Sorgulamalar” ve “Dondurma”da olduğu gibi kendilerini kandırıp bu düzene sözde ayak uydururlar ya da “Yapayalnız Bir Gök” ile “Kelepir”deki gibi yenilgiyi kabul edip hayata küserler. Her iki durumda da kadının kendisine dayatılan çıkmazlarla baş etmesi olanaksız gibidir. Doltaş'a göre, Uyar, belki de yalnızlığa yaptığı bu vurguyla, “bilinçlenmesine fırsat verilmeden erkek

dünyasında yaşamaya zorlanan kadının kaderini” ortaya koymak istiyordur. Doltaş, bu fikri benimseyerek, öykülerden, “kadınların duygu ve isteklerinin temelde erkeklerinken başka olduğu” yolunda bir sonuç çıkarıyor. Doltaş’a göre, Uyar, öykülerinde, “kadın erkek eşitliğini değil de kadınların erkek dünyasında yaşamasından doğan sorunları ele alarak [. . .] kadınların ‘başkılığının’ kabul edilmesiyle [. . .] [cinsiyet] ayrımcılığının ortadan kalkacağı görüşünde olduğu izlenimini verir” (88). Doltaş’ın görüşü, Uyar’ın kadın kahramanlarının dünyasına girdiği anlarda berraklık kazanıyor, hatta eleştirmenin yorumunu aşan başka gerçeklere de gönderme yapıyor. Kadınlar, belki de kısıtlanmışlıklarını göz ardı etmek adına bazen hemcinslerine karşı erkeklerden çok daha sert olabiliyorlar. “Dondurma”da Seniha Hanım “yakın arkadaşı” hakkında şöyle konuşabiliyor sözgelimi:

Bir kadın, eğer kadınsa, bir yuva özler, bahçesiyle uğraşmak, evini pırıl pırıl etmek sabahları, çorba pişirmek akşamları, ister. Bu duyguları tatmamak bir eksikliktir.[. . .] Ayrıca, her gün, gazetelerde yalnız yaşayan kadınların başlarına neler geldiğini okuyoruz. Kurallara uymamanın bedelini ödüyor zavallılar. Yine de insanlık gereği, onlara acıyoruz, onlar adına hicap duyuyoruz. Oysa evlerinde uslu otursalar, başlarına hiçbir şey gelmeyecek. Benim geliyor mu? (24)

Mustafa Kutlu’nun beğenmediği mor köpekli rüyada da kocaya seslenen kadın yalnızlığının bir düşe yansımasına şahit oluyoruz: “Sen yoksun düşte. İşin çıkmış, gelememişsin. Bana da son anda haber vermiş olmalılar ki hazırlıklı değilim. Düşünsene, sabahlıkla gitmişim. Çanta da almamışım, ama elimde bir kitap var. Düş süresince başlığımı bir türlü okuyamadım” (“Kelepir” 15).

Henri Lefebvre'in *Modern Dünyada Gündelik Hayat*'ta günümüz kadınları üzerine söyledikleri Doltaş'ın yorumuna katkıda bulunabilir; dolayısıyla Uyar'ın kadın kahramanları hakkında yeni veriler sağlayabilir niteliktedir. Lefebvre'e göre:

Gündelik hayatın ağırlığı kadınların üzerindedir. [. . . .] Birçok kadın bu ağırlığın içinde tutsak kalır. Kimileri için düşünmek, kaçmak demektir; artık görmemektir, çamura battığını unutmaktır, onları dibe çeken yapışkan kütleyi artık algılamamaktır. [. . . .] Gündelik hayat içindeki durumların belirsizliği (ki bu da gündelikliğin ve modernliğin parçasıdır), anlamaya giden yolu onlara kapatır. (78)

Tomris Uyar, *Sekizinci Günah*'ta herkesi ama belki de daha çok kadınları ezen gündelik hayatın görünümünü, fantezi ve belirsizlik kanallarından geçirterek bu türden modern bir hoşnutsuzluğu dile getirmek istiyor olabilir.

Ç. Otuzların Kadını

Tomris Uyar, 1989-1995 yıllarını kapsayan güncesi *Tanışma Günleri/Anları*'nın bir yerinde, “temelde, edebiyatçının ‘gerçekliği’, edebiyatının gerçek olmasını sağlayabilir” diyor (116). Uyar, kendi öykücülüğünün esin kaynakları ve bunları kullanma yöntemleri hakkında ipucu verirken konuyu biraz daha açıyor:

Bazen bir kişiliktir sizi yazmaya iten, bazen kulağınıza çalınan bir konuşmanın içindeki sözcükler, bazen konuşan kişinin sesindeki tınıdır. Ama bütün gözlemlerinizi benzersiz sanma, başınızdaki geçen ya da başınıza gelen her olayı edebiyat malzemesi sayma, tanıştığınız her insana bir öykü ya da roman kişiliği yakıştırma gibi huylarınız varsa, birikiminizi hemen harcayabilirsiniz. (116-17)

1992 tarihli *Otuzların Kadını*, Uyar'ın birikimini çok iyi tanıdığı birini anlatmak için kullanmaya cesaret ettiği bir dönemin ürünü olarak ortaya çıkıyor.

Yazar, kendisini bekleyen tehlikeleri biliyor ama donanımı, bunun üstesinden geleceğini haber veriyor.

Edebiyat yapıtlarının ünlü başkişilerinin gerçek yaşamdaki benzerlerine benzetilmek adına yazarlarca çok sıkı bir denetimden geçirildiklerine inanıyorum. Yazarın ustalığı, gördüğü, tanıdığı birini düpedüz anlatabilmesinden çok, yaşamı süresince edindiği birikimle, anlatacağı kişiyi edebiyatta bir daha var edebilmesine bağlı, bu arada seçtiği temaya uygun düşecek kişilik-olay-doku zincirini kurgulayışına da bağlı. (116-17)

Orhan Koçak'ın "Deneyim İmkansızlaşırken" başlıklı yazısında belirttiği gibi 1992 yılında yayımlanan *Otuzların Kadını* çok katmanlılığıyla göz doldurur (47). Kitap, bir öykü derlemesinin boyutlarını aşar. Belki de ona "kısa" ya da "uzun" değil de "bir büyük öykü" diyebiliriz. Annesi olan bir otuzların kadınının portresine bakarak onun öyküsünü yazmaya niyetlenen bir yazarın öyküdeki varlığı önemlidir. Bu yazar, Tomris Uyar'ın kendisi gibidir; daha doğrusu yazar, kendisiyle yapılan söyleşilerde burada kendi annesinden, ailesinden yola çıktığını gizlemez. Öyküde usta bir yazar olduğu anlaşılan anlatıcı, annesini anlatmak için elinin altında bulmaya alıştığı yöntemleri, yordamları bir kenara koyar; "çünkü Otuzların Kadını kurgulanmayı değil anlatılmayı bekliyordur" ("Pentimento" 10). 1917'den 1964 yılına uzanan bir yaşam öyküsüyle bugüne bir şeyler söylemek istiyordur. Bu amaçla Otuzların Kadınının yaşamından kesitler, kızının yaşadığı, deneyimlediği günlerin öyküleriyle dönüşümlü olarak anlatılır. Otuzların Kadınının günleri doksanlıların kadınının günleriyle kesişir bir anlamda. Geçmiş ile şimdi yan yana koyulur; değişen ve değişmeyen değerler aynı terazide tartılır.

Annesi olan bir otuzların kadınının yaşamında odaklanan bir öykü derlemesi yazmaya niyetlenen yazar, gerçekliğin dünyevi ve kurmaca hâlleri üzerine düşünmektedir. Okuyucudan bu biçimsel araştırmaya saygı duyması beklenir. Burada yazma edimi üzerine kendi kendine tartışan bir anlatıcıyla karşı karşıya kalırız. Çünkü yazar, Otuzların Kadınının “bir nostalji nesnesi olup çıkmasından” korkmaktadır: “Tıpkı çok yazıldığı, çok okunduğu ve çok bilindiği için bir zamanlar gerçekten ‘iliklere işleyen yağmur’un, ya da ‘bulutların arasından sıyrılan güneş’in artık yazana da, okuyana da, hatta görene de bir şey dememesi gibi” (10). Bu kaygıların eşliğinde anlatıcı, kendi yazar kişiliğine sorar:

Çok-yazılandan, çok-özlenenden, herhangi bir çok’tan ayırıp nasıl kendi yerine oturtabilirim bu portreyi? Yağmurun iliklerine ilk işlediği günü, güneşin bulutlardan ilk sıyrılışını gören birinin taze izlenimlerini keşfetmem gerek. Ki bu çerçeveden kurtulsun. Freud’cu ya da Bilmemkimci görüşler yüzünden tezelden yazarının geçmişiyle açıklanmasın. (11)

Deneysel bir öyküleme tarzını seçen yazar, varlıklı bir aileden gelen, iyi eğitim görmüş, başından iki evlilik geçmiş, değişen toplumsal değerlerde bocalamış ama yenilmemiş Otuzların Kadınının yaşamını, yaşanan günlerin—90’ların—öyküleri hatta gündökümleriyle dönüşümlü olarak anlatır. Öykülerin arasına okura yardımcı olması açısından—“sessiz kareleri okunur kılma adına”(80)—“listeler” koyarak, anlatılanların arkasındaki kişisel ve toplumsal dönemeçleri belirtir. 1917’den başlayarak kimi tarihsel önemi olan duraklarda öyküleştiren Otuzların Kadınının yaşamı, 1991 yılının ışığı altında bir kere daha değerlendirilir.

Tomris Uyar, bu kitabıyla ilgili olarak kendisiyle yapılan bir söyleşide, “içli, dokunaklı yanı ağır basan bir ‘anneye özlem öyküsü’ yazmak istemediğim kesin”

der. “Yaşamış bir öykü kişinin yaşamındaki kilometre taşlarının altını çizme gereğini” duyduğunu belirtir. “Onun yaşadığı dönemin renklerini, kokularını, seslerini, mekanlarını belirleyerek dış dünyadaki genel siyasanın, iç dünyasını nasıl etkilediğini saptamaya çalıştığını” söyler (“Söyleşi: Otuzların Kadını” 11). *Otuzların Kadını*’nda geçmişle bugün bir arada yakalanmaya çalışılır.

Öyküdeki 1990’lı yılların kadın yazarına bir okurdan gelen mektup bu iki dönemi bir son kuşağa bağlaması bakımından kayda değerdir. Mektup, yirmi iki yaşında, üniversiteli, kafası karışık bir gençten gelmektedir:

Üç-dört yıl önceye dek, yaşadığımız tüm tutarsızlıkların sorumluluğunu sizin kuşağa yüklüyordum. O yıllarda kantinde otururken sizleri kıyasıya eleştirirdik. Bu kentin denizine girebilmişsiniz. Beatles dinlemeniz nostaljiyle, Glenn Miller ezgileriyle dans etmeniz Amerikancılıkla yorumlanmamıştı [. . .] Cinsellik açısından bizler kadar özgür değildiniz ama aşık olabiliyordunuz. (“Alatav” 115)

“Alatav” adlı bu öykünün ikinci bölümünde yazar anlatıcı, posta kutusundaki bu mektubu alıyor ve yağmurlu bir akşam vakti bindiği taksinin içinde okuyor. Mektubu yazan genci yaşlılarına oranla daha içten buluyor. Onu, “yazarından kendisine yaşayabileceği bir çağ, girebileceği bir kılık, cinsel özgürlüğünü sonradan pişman olmayacak kadar doludizgin yaşayacağı sınırlı bir aşk biçmesini istediği bölümlerde, tam bir otuzların insanı” (121) olarak nitelendiriyor. Yağmur ve yolların hali yüzünden taksiden erken inmek durumunda kalan yazar anlatıcı, gittikçe yabancılaştığı kentin artık tanıyamadığı sokaklarında, kendiyi hissedemediği bir çevrede bocalıyor, korkuyor, mektubu unutuyor.

“Her şeyi büyütüyorum, evet sinir bozukluğu bu düpedüz” dedi kendi kendine. “Nasıl olsa bulurum adresi. Yalnız, neden bu kadar ışksız buralar? Bir zamanlar ‘kurtarılmış bölge’ydi. On yıl kadar önce. Çok zenginlerle çok yoksulların, villalarla, ahşap konaklarla gecekonduların iç içe barındığı bir semt.”

İki ayrı dünyanın arasında da, sanki simgesel bir mezarlık. (123)

Öyküdeki yazarın, Uyar’ın, doğup büyüdüğü kente karşı duyduğu bu yabancılık hissi, “Donald Fanger’in deyişiyle, sanatçının imgeleminde ‘cennetten kovulan insanın yolunun yabancı topraklardan değil de kentlerden geçmesinin” (alıntılayan Irzık 18) bir örneği olarak görülebilir. Sibel Irzık’ın “Edebiyatta Kişileşen Metinleşen Silinen Kentler” başlıklı yazısında belirttiği gibi, “modernizmin en yerleşik temalarından biri olan ölümler kenti imgesinin çağrışımları” (20) Uyar’ın *Otuzların Kadını*’nın sonunda geldiği noktayı belirler. Irzık’ın da üzerinde durduğu gibi, “neredeyse tümüyle insan elinden çıkma bir yaşam ortamı olan kent, ürünü olduğu ve şiddetlendirdiği, en çıplak görünümüleriyle yeniden ürettiği toplumsal bölünmeler yüzünden, insanı en şiddetli dışlayan, ona en yabancı ortam olarak” (18) kendini gösterir. Öyle ki, “Alatav”daki yazar bu görüntü karşısında korku ve çaresizlik içindedir; kendisinin “mezarlığın iki yakasındakilere de yabancı” olduğuna hükmeder. *Otuzların Kadını* sanki yazarının bu düşüncesiyle kapanır.

Arkasından ayak sesleri yaklaşıyordu. Gözlerinin içine kadar terleyerek döndü [. . .] Kulağının dibinde keskin soğan kokan soluğu duyunca korkusunu yutkunmaya, dengeyi kendinden yana kurmaya karar verdi. Şimdiye kadar okuduğu ya da yazdığı kitapların, evine geç saatte dönerken geçtiği sokakların, bindiği taksilerin hepsini bir

bir anımsasa da, ona hiçbir yardımları dokunmayacaktı böyle bir anda.

(124-25)

Tomris Uyar, *Otuzların Kadınının* öyküsünü belli bir tarihsellik ve aynı zamanda güncellik kaygısıyla, kurmacanın olanakları dahilinde anlatırken, Orhan Koçak'ın belirttiği gibi, “hiçbir zaman tamamlanmayacak bir tanışmaya girişir [. . .]; yaklaşır ve çekilir, açılır ve tempo değiştirir, bazen kendini onda dener, bazen de onu başkalarında” (“Deneyim İmkansızlaşırken” 47). Sonuç olarak, Füsun Akatlı'nın tespitiyle, “nostaljiyi sakız etmeyen bir yitmiş dönem güzellemesi ile, okuru eğitme gayretkeşliğinden uzak duran buruk bir bugün ‘teşrihinin’ vurucu dozda bir karması” (“*Otuzların Kadını*” 47) elde edilmiştir. Akatlı'nın da dediği gibi, “dünden bugüne gidiş gelişlerle gerçeği yeniden kuran [bu] hikayeler toplamı kurgulamanın yanında—ve hatta önünde—açıklama ve çözümleme yordamlarıyla karşı karşıya getiriyor okuyanı” (47-48).

D. *Aramızdaki Şey*

1998’de yayımlanan son öykü kitabı *Aramızdaki Şey*’de Tomris Uyar, usta işi kurgusallık ve seçkin bir dil aracılığıyla her zamanki gibi hayata dair kayda değer bir şeyler anlatıyor. Öyküler, tam adını koyamadığımız, görmezlikten geldiğimiz ya da ayırımına varamadığımız, önemini yaşarken algılayamadığımız anların büyümesine çağırıyor bizi. Sonsuzluğa uzanan bu anlarda, yeşeren, büyüyen, şekil değiştiren ve ölen duygular, düşünceler, ilişkiler, tatlı rüyalar ve garip gerçeklikler var.

“Kırmızı”lı zamanların, tercihlerin, ayrıntıların çağrıştırdığı dönüşümler öykü kahramanlarını yokluyor; onların çevreye yaydıkları ışığın rengini değiştiriyor.

Aramızdaki Şey’de, yazarın kitabın sonunda not düştüğü üzere “bu kere, odadaki *Otuzların Kadını* portresine dışardan giren öyküler değil, ‘kırmızı’ odaktan yola çıkan öyküler söz konusu” (“Öykülerin Başı Sonu” 92).

Yine kadınların dünyası üzerine yoğunlaşan bu kitapta Tomris Uyar, kadınların birbirleriyle olan ilişkilerine bakıyor, konuşmalarındaki satır aralarını okuyor. Öykülerdeki kadın kahramanlar benzer yalnızlıklara, yalanlara, düşlere sahip olsalar da birbirlerini çekemiyorlar aslında. Kırmızı kılıklara soktuğu kadınların öyküsünü anlatırken öykülerin uçlarını açık bırakan Uyar, bu öykü derlemesinde hem ilk öykülerindeki yalınlığı hem de 1980 sonrası kurgu arayışındaki coşkuyu harmanlamış görünüyor. Teknik bir yenilik olarak “Yavruağzı” öyküsünü, “gösterge, talimat vermeden, sırf sesle” (“Tomris Uyar Taranta...” 49) kuruyor; “Lal”de birbirinden farklı yarı mizahi beş mektubu teker teker sıralayarak öyküsünü oluşturuyor.

Kitabın arka planındaki mevsim sonbahar ve yazar, hayatlarının sonbaharına gelmekte olan ya da çoktan gelmiş kadınları öykülerine başkışı olarak seçmiş. Bu kadınlar arasında “Aramızdaki Şey” adlı öyküde, “Öykülerin Baş-Sonu”nda açıkladığı üzere yazarın bizzat kendisi de var. “Akşam Alacası”ndaki yazma telaşındaki öykü kişisi de Uyar’ın kendisi gibi. Diğer kadınlara gelince: “Güz Kızılı”nda altmış yaşını aşmasına karşın çekiciliğini koruyan bir patroniçe, bir velinimet; “Yavruağzı”nda hırstan gözü dönmüş menajer Güngör; “Tazı Payı”nda biri diğerinin kocasını ayartmış sözüm ona iki eski iyi arkadaş; “Pihti”da (göndermesi tanıdık) bir kadın oyuncu—“Bataklı Damın Kızı Aysel”—ile bir öğretim üyesi; “Tahin Pekmez Günleri”nin emekli banka müdiresi Şükran Hanım, Uyar’ın “kırmızılıkları” ile işlediği öykü kişileridirler. Yazar, yarattığı bu kadın kahramanlara karşı çoğu zaman acımasızdır. Çevrelerine ama daha çok kendilerine söyledikleri yalanlarla baş başa bırakır onları. Çünkü Uyar, kaçınılmaz olarak bir “kadın olarak” yazıyorsa da, “geleneksel olarak kadın yazarlığına yakıştırılan kusurlar[dan]—aşırı duygusallık, duyarlılık, vicdan hesaplaşması, kadınlararası

dayanışma ya da herhangi bir soyut kadın ilkesini destekleyen başka konular”dan (Craig 7-8) kaçınmaya çalışır gibidir. Yazar, kadınlar hakkında yazmaktan ve onları eleştirmekten hoşlanır ve bu kitap “kadınlık hâlleri”ne dokundurmalarıyla dikkati çeker. George Eliot, kadın yazarlara hitaben, “bütün yapmamız gerekenin doğru malzemeleri kullanmak—gerçek gözlem, mizah ve tutku” (alıntılayan Craig 8) olduğunu söylüyordu. Tomris Uyar, *Aramızdaki Şey* ile bu yolda ilerlemekte kararlı olduğunu ortaya koyar.

“Tahin Pekmez Günleri”nde bankadan emekliye ayrılmasının ardından site yöneticiliğine soyunan Şükran Hanım, “yaşamı boyunca, bir gün yanlışlık yaptığını kavrayacağı korkusuyla evlenmemişti” (51). Memuriyetteki ciddiyet ve sorumluluk anlayışını yeni görevinde de sürdürmekte kararıyla sitedeki kadın komşularını haftada bir gün evinde toplayan ve böylelikle ağızlarını arayan Şükran Hanım, “yaştı komşularına bile teşekkür ederim ‘kızım’” diye hitap eder. “Vurdumduymaz bir dulun yetiştirmesi” olan komşu kızının peşinden ona göz kulak olmak amacıyla tatile çıkması, kendini ve çevresini başka gözle değerlendirmeye başlamasıyla son bulur. Nükhet ve arkadaşlarıyla bir gece diskoya takılan ve orada iyi vakit geçiren Şükran Hanım, duygularını, ertesi gün “gündüz-defteri”ne önce yazıp sonra karaladığı şu cümlelerle ifade ediyor: “Dün gece, insanlar hakkında bazen acele hüküm verdiğimi anladım. Sözelimi Hüseyin hiç de sandığım gibi yaşlı, zengin kadınları kullanan bir erkek değilmiş. Yoksa bu sabah beni mutlaka arardı” (63). Böyle farklı düşünceler içindeyken kapıya her zaman kendisine “siz” diye hitap eden oda hizmetçisi gelmiştir.

– Buyur canım, dedi Şükran Hanım, yeni sevecenliğiyle.

Kız içeri girmedi. Kapıda küstahça dikilip bir paket tutuşturdu eline.

– Bu ‘sen’in şalınmış. Dün gece diskoda unutmuşsun. Hüseyin Abi gönderdi. (64)

Tomris Uyar, bu sonu, “ona en ufak bir sürçmesinde altından kalkamayacağı bir tuzak hazırlamak boynumun borcuydu” diyerek açıklıyor bir söyleşisinde (“Söyleşi: Aramızdaki Şey” 2).

“Yavruağzı” adlı öyküde de menajeri sıfatıyla şarkıcı Alev’in “imajı”nı kendine iş edinmekle kalmayıp onun bütün hayatını yönetmeye kalkan Güngör ile karşılaşılıyor. Günümüz medyatik ilişkilerine olan göndermesiyle “Yavruağzı”, Niyazi Zorlu’ya göre, “Tahin Pekmez Günleri”yle birlikte aynı mesajı vermektedir. Zorlu, bu iki öyküyü, “artık çeşitli makam ve katlarda büyük bir pervasızlıkla sürdürülen ve erk olmanın vazgeçilmez bir koşulu haline gelen şiddetin, gündelik modellerini” sunmasıyla önemli buluyor. “Tahin Pekmez Günleri”nin Şükran Hanım’ı, Zorlu’ya göre, “hayatı kuşatan şiddetin asıl kaynağının ‘sivil’de aranması gerekliliğini söyler gibi” (2).

Şükran Hanım’ın içini bir sevgi dalgası yokladı: belki biraz sabırla, özenle. . . Çağdaş Genç Kız yarışmasının herhangi bir dalında bir ikincilik kazanabilirdi çocuk. Şimdiye kadar tasarladığı Çağdaş Memur, Çağdaş Kapıcı ödülleri kimse kazanamamıştı. Bu tür yarışmalar gerçekten düşlediği gibi düzenlense de özendirme ödülü verebileceği kişilerin sayısı üçü-beşi geçmiyordu. (“Tahin Pekmez Günleri” 55)

Başkalarının işine karışmak insanoğlu için eski bir alışkanlık olmasına rağmen günümüzde bu eğilimin bir çeşit “gösteri”ye dönüştürülmesi düşündürücüdür. “Yavruağzı” adlı öyküdeki “imaj çalışması” tartışması da bunun toplumca alkışlandığını hatırlatması açısından kayda değerdir.

Benzer bir “şiddet”, radyo ve televizyon programlarıyla da çağdaş insanı kuşatmaktadır. Üstelik kurbanlar gönüllü olarak bu duruma maruz kalırlar. Tomris Uyar, “Lal” adlı öyküdeki kırmızının “şiddetli bir yalan-kırmızısı” olduğuna dair okuyucuyu uyarıyor (“Yalın ve Duyarlı Bir Evren Kurucusu: Tomris Uyar” 4). Ayrıca “Lal” 1998 yılındaki güncele göndermesi ile de dikkat çekici.

“Lal”, Kırmızı Biber takma adıyla radyoda program yapan şahsa yazılmış şahsi mektuplardan ya da faks mesajlarından oluşuyor. Programında dinleyicilerine “uç” diyen ve bu uçuşu herkesin kendince anladığı Kırmızı Biber’e yazılmış bu mektupları, yazar, yazarın olası üslubuyla yansıtmış. Toplumun çeşitli kesimlerinden cins cins insanların dilinden yazılan bu mektuplarda, gittikçe garipleşen bir iletişim ya da iletişimsizlik ortamının izleri sürülebilir. Kırmızı Biber, programıyla öksüzlere moral, gençlere entelektüel ilham, ateşli kadınlara hararet, bıçkın delikanlılara “gıcık”, belediyeye çöp sorununu anlatamayan kibar beylere umut vermesiyle öykülerin geçtiği dönemin “kahraman”ı sıfatıyla toplumsal rengini belirliyor. Terminatör’ün mektubu:

ulan kırmızı biber sen kendini ne sanıyorsun niyetin karı kızı
dolduruşa getirmek mi bizimle dalga geçmek mi biz mert türk
delikanlıları böyle oyunlara gelmeyiz bilmişol sözlüm nalanın seni
dinlemesine şimdilik karışmıyorum bir tatsızlık daha çıkmasın diye
ama muhterem sacide teyzenin gizli gizli dinlemesini af etmiyorum
boktan programını bir kerecik dinledimse herkesin ağzının payını
vermek içindir yoksa benim ağzım iyi laf yapar icabında karı kız
gıcıklamak için senin laflarına muhtaç değilim yerinde olsam bizim
mahalleye uğramazdım nalanla sacide teyze yetmiyormuş gibi bizim
aramızdan da üç beş sütü bozuk çıktığına göre o kara ibne gözlüklerini

parçalayıp kıçına sokmam vazifem oldu zaten vatanım uğruna birkaç şerefli cinayet işlemişim allaha şükür bir eksik bir fazla fark etmez bu mektubu yazdırdığım dava arkadaşım tuğhan da aynı fikirde ona göre (74)

Tomris Uyar, böyle “ ‘yarı-mizah’ denemelerin [. . .] bir kitapta öbür öykülerin geçtiği ortamın toplumsal rengini sağlayan ayrıntıları” yerleştirmede işe yaradığını söylüyor (“Söyleşi: Aramızdaki Şey” 3). Bu öyküde olduğu gibi, yazar, bu mizahi etkiyi kendini çok da paralamadan, sadece “gerçeği” göstererek yapabiliyor. Yaşanan günlere gerçek gözlemlerle yaklaşan, ironiyle karışmış bir mizahı barındıran, özgürce yaşama ve yazma tutkularıyla kendi sınırlarını zorlayan Tomris Uyar öykücülüğü, 1998 yılında yayımlanan bu son öykü derlemesiyle artık sadece kendiyse yarışıyor gibi. Yazar için öyküde “zaman”, parlaklığı ve tehdidi ile yenilik, modernlik ve yaşanan “an”da anlam kazanan güncellik ile değer kazanıyor. 1965’ten bu yana Tomris Uyar, güncelin baskısı altında ezilen modern gündelik hayatlarımıza dair uyarılarını gündemden düşmeden dile getirmeyi sürdürüyor.

SONUÇ

1998 yılında onuncu ve sonuncu öykü kitabı yayımlanan Tomris Uyar, artık içerikte ve teknikte ustalığını kanıtlamış bir yazardır. Bu başarısını, 1965'ten bu yana öykücülüğünü devamlı olarak yenilemesine, çağdaş yazını takip ederek kendine göre yorumlayıp yapıtına uyarlamasına ve bütün bu arayışlarında hep “kendisi olarak” kalabilmesine borçludur. Harold Blodget, “unutulmaz” bir öykünün sırrını şöyle açıklıyordu:

İşin zanaat yönüyle ilgili hiçbir ustalık, kendi içinde unutulmaz bir öykü yapmaya yeterli değildir. Her şeyden önce, bir öykü “okuru ilgilendirmelidir” ve öykü bu ilgiyi yaşamsal bir anlatım yolu aracılığıyla sağlar. Canlılık, yenilik, özgünlük, bireysellik—tüm bunlar, tamamıyla geleneksel bir teknik aracılığıyla gelebilir ve sık sık gelirler de; aynı zamanda sık sık yerleşmiş bir tekniği ihlal ederler. Öyküler kuraldan daha büyüktür. (82)

Yazarın, güncesine not düştüğü üzere, “dünyanın artık ‘som bir bütün’ olarak değil, atomun parçalanmasına koşut giden bir ‘toplamlar toplamı’ olarak görüldüğü çağımızda yeşermiş bir sanat dalı” (*Yazılı Günler: [1985-1988]* 116) olan “kısa öykü”yle ilişkisi hem kendiyle hem de modern çağla giriştiği bir mücadeleye dönüşmüştür. Yazar, modern dünyanın bir bireyi olarak “bozulan büyüye” öyküyle karşılık vermek ister gibidir. Füsun Akatlı, “onun kendi tuzaklarını kendi kazan, kendi bozan, sınavsa, ancak kendi kendine kurduğu zorlu barajlarla, kendi sınavına giren bir yazar” (“Derine Yazılı Günler” 63) olduğunu belirleyerek Uyar’ın bu

coşkusunun altını çizer. “Okuru ilgilendiren” ve sanatın hakkını veren öyküler yazma kaygısında olan bir yazarla karşı karşıyayızdır.

Tomris Uyar, evrenselliğe ulaşma çabalarında çoğu zaman “toplumsal güncellik” diyebileceğimiz bir kaygıyla kendini denetler. Öykülerinin arka planını yaşanan günlerin çerçevesiyle, izleriyle ve düşleriyle beslemeye çalışır. “Toplumsal baskı”nın çeşitli görünüşleri, Türkiye gerçeklerinin gölgesinde, öyküleri şekillendirir. Tomris Uyar’ın aydın edebiyatçı kimliği, yeteneği ve donanımı, gündelik hayatın içine sızan şiddet biçimlerini ve bunların birey üzerindeki etkisini öykülere sığdırır.

Hüzünlü, dramatik, şiirsel, ironik ya da mizahî olay örgüleriyle, yazar, çoğunlukla şehirli sıradan insanların yalnızlıklarına, hesaplaşmalarına, bocalamalarına yer verir. Uyar’ın öykülerinde, toplumsal değerlerle birlikte değişen yaşam biçimlerinin gündelik görünüşlerindeki sürekli “düşüş”ün hâli geçen yıllar boyunca adım adım izlenebilir niteliktedir. Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*’ta “modern toplumun bütün gerilimlerinin yansıdığı alan olan gündelik hayat[ın] bir araştırma nesnesi haline getiril[mesiyle], hem baskılama hem de özgürleşme olanaklarına başka bir gözle” (arka kapak yazısından) bakılabileceğini savlıyordu. Tomris Uyar’ın böyle bir iddiası olmamakla birlikte yaşadığı ortamdan seçtiği çağdaş insanlık durumlarını öykünün olanakları doğrultusunda ele almasıyla, yaşanan günlere kendinden bir iz, belki bir uyarı bırakmak istiyor gibidir. Hangi anlatım yolunu seçerse seçsin, hangi deneylere girişirse girişsin, Tomris Uyar öykücülüğündeki “tepki”, okuru “etkilemeyi” amaçlar.

Yazarın, ilk bölümde incelenen beş öykü kitabının daha çok izlenimci edebiyatın etkisinde olduğu belirtildi. Öykü kişilerinin duyumsamalarından yola çıkarak yazara özgü şiirsel bir üslupla kendini belli eden bu dönemin birçok Uyar

öyküsü, 1965’lerden 1980’lere kadar olan dönemi kapsar. İlk kitap *İpek ve Bakır*’dan itibaren yazarın şehirle birlikte değişen yaşam koşulları, sınıf çatışmaları, burjuvazinin değer bocalamalarıyla ilgilendiğini farkedebiliriz. Uyar, her yayımlanan kitabıyla öykücülüğüne yeni özellikler katar. Selim İleri’ye göre ilk kitabın “‘bulanık ayrıntılara’ dayanan incelikli, çözümleyici öyküler”inin yanına *Ödeşmeler*’de “gerçekçilik kalıplarını zorlayan ürünler” de konur—Şahmeran’ın yeni yorumu gibi. Aynı dönemde, İleri’nin de dikkatini çektiği gibi, Uyar, “daha taşlamacı bir havaya” bürünen öykülerinde “orta tabaka insanının ‘saçmalık’ biçimindeki algılayışlarını” (28) yansıtır. Üçüncü kitap *Dizboyu Papatyalar*’daki öykü kişilerinin çeşitliliği, Uyar’ın aynı konu ve kişiler üstünde takılıp kalmayacağını haber verir. Bozulan düzen, insan ilişkilerinin en belirgin özelliği olma yolundaki iletişimsizlik, yozlaşan kültür, gittikçe çirkinleşen ve korkunçlaşan kent ortamı ve güncel bir sıkıyönetim dönemi 1979 tarihli *Yürekte Bukağı*’nın arka planını oluşturur. 1981’de yayımlanan *Yaz Düşleri Düş Kışları* ise görünen gerçeklerden çok içimizde kalanlara, düşlere yönelen bir Tomris Uyar çıkarır karşımıza.

1981 tarihli *Yaz Düşleri Düş Kışları*, yazarın, gündelik gerçeğin görünen yüzünden çok görünmeyen, düşlenenin peşine düşeceği, “bildiri” kaygısından çok “öykü” olanaklarıyla meşgul olacağı bir dönemin habercisidir. Tomris Uyar, bu aşamada, Franz Kafka’nın öğüdüne kulak vererek izlenimlerden yola çıkan edebiyatın sınırlılığını fark etmiş gibidir. Kafka, bir keresinde genç bir yazar arkadaşını “siz, şeylerin ve nesnelere kendinden çok sizde bıraktıkları izlenimler hakkında bir şeyler söyleme eğilimindedir. Bu, lirik şiiirdir. Dünyayı sıkı sıkı kavramak yerine, onu okşuyorsunuz” (alıntılardan Shaw, “Parçalanan Çerçeve, 3” 37) diyerek uyarır. Kafka’ya göre, “duyguların ve izlenimlerin böyle betimlenmesi, her

şeyden çok dünyayı ürkekçe yoklayarak algılamaya çalışmaktır” (38) ve bu yolda fazla ısrar eden yazar, öyküye yakışan gerçekliği bulamaz ve daha da önemlisi “her zaman bütün kişiliği içine alan [. . .] [ve] bu nedenle de temelde trajik” olan “sanat”ın tam olarak karşılığını kendi sanatında yakalayamaz. Valerie Shaw, Kafka’nın eserlerindeki “öğretici bir ileti yerine uğursuz bir bilmeceyle” (39) karşılaşmamızın sebebini bu görüşe bağlar. Tomris Uyar öykücülüğü de 1980’lerde benzer bir tercihle, şiirsel izlenimlerden daha farklı boyutlara açılmayı hedefler görünmektedir. Üstelik zaman, mekan ve sanatçının durumu, Kafka’nın döneminden daha trajik; ama belki de bunu dile getirme yöntemleriyle daha özgür ve cesaret vericidir.

1983 yılında yayımlanan *Gece Gezen Kızlar*, Füsun Akatlı, Orhan Koçak gibi eleştirmenlerin, Tomris Uyar’daki yenilik arayışının olanca açıklığıyla ortaya çıktığını fark ettikleri bir dönemin ilk kitabı olarak kabul edildi. Uyar, bu öykü derlemesinde, çağdaş masalları günümüze uyarlayarak, onlardan büyükler için farklı ve aykırı öyküler çıkarmayı amaçlıyordu. Çağdaş dünya edebiyatında da örneklerini gördüğümüz bu tür öyküde, “postmodern” diyebileceğimiz bir eğilimle, bildik bir türün—bu kitapta masalların—parodisi yapılıyor ve bu suretle değişen kurmaca ve günümüz gerçekleri başka bir boyutta değerlendiriliyor. Uyar, bütün bir derlemede, yabancı kaynaklı daha doğrusu evrensel nitelikteki masalları çağımız Türkiye’sinin öykülerine uyarlamaya çalışması ve bunu yaparken asıl olarak yozlaşan değerlere yaptığı alaylı vurguyla cesurdur. Bir sonraki kitap *Yaza Yolculuk* ise, anlatım olanaklarını araştırmaya devam edişi ve *Gece Gezen Kızlar*’daki masallarla kurduğu “metinlerarası” ilişkiler ile çağdaş kısa öykünün en son örneklerini Türk edebiyatında verme telaşında olan bir yazarı ortaya koyar. 1990 yılında yayımlanan *Sekizinci Günah*, yine düşlerin ve belirsizliklerle örülü modern gündelik

hayatlarımızın izlerini taşıyan açık uçlu öykülerden oluşur. 1992 tarihli *Otuzların Kadını* ise 1930'larda yaşamış bir İstanbul hanımefendisinin yaşamından kesitlerin ilham verdiği öyküleri, 1990'lardaki yazar kızının hayatından parçalarla ve günümüzün öyküleriyle beraber sunan, Koçak'ın deyişiyle "çok katmanlı" ("Deneyim İmkansızlaşırken" 47) bir metin olarak karşımıza çıkar. Tomris Uyar, bu büyük öyküsünde, geçmişle şimdiyi bir arada ele alırken, okura, bu yaşanmış ve yaşanan günleri bir daha gözden geçirme ve bugünü yeniden değerlendirme fırsatı tanır. Yazarın, 1998 yılında yayımlanan en son kitabı *Aramızdaki Şey*, yazma tutkusuyla yaşanan günlerin izini süren bir öykücülük anlayışının devam ettiğini hissettirmesiyle okuru hayal kırıklığına uğratmayacak düzeyde Tomris Uyar imzalıdır.

Gerek şiirsel izlenimciliğin etkisi altındaki ilk dönem yalın ve lirik öykülerinde olsun gerekse 1980'lerden itibaren girdiği deneysel çabalarda, Tomris Uyar, yaşadığı günlerin, içinde yaşadığı toplumun, eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmesini yapmaktadır. İroni, alay ve hüznün bu öykülerin çoğunda içiçedir. Bedirhan Toprak, Tomris Uyar'da "bir tavır olarak" olarak saptadığı şu noktaya dikkatimizi çekiyor:

Öykü kendisine çizilmiş rotada uyum içinde gelişirken, birden belleklerimiz kazılı çok tanıdık bir sözcük (belli dönemlere mal olmuş sözcükler hatta), sabah-akşam karşımıza çıkan bir olay, çoğumuzu aynı alana sürükleyecek bir imge ile öyküye bir sıçrama, hatta bir yön değiştirme verip yaşanana çekiyor okuru. (Uyar, "Nostaljiyle Tarih Bilincini Birbirine Karıştırmamak Gerek" 64)

Toprak'ın birer "deniz feneri" olarak nitelendirdiği bu aydınlanma anlarında, okuru "toplumsal güncele" çeken Uyar, mesaj açık ya da kapalı olsun, bütün öykülerinde,

sanki o modern hayatın sıradan ama çok rahatsız edici havasını okura hissettirmeye çalışıyor. Gündelik hayatta sloganlaşmış ve bu yüzden bayağılaşmış bir sözcük ya da tümce, bir şarkı sözü, konuşma biçimi, giyim tarzı, televizyondan ya da radyodan yayılan bir üslup, okuyucuya yaşanan güne tutsak olduğunu hatırlatıyor. Bu öykülerin âşık ya da örtük gününününe eleştirisini şöyle açıklıyor Uyar:

Bir sanatçı, bir bilim adamının sonradan titiz, nesnel bir bakışla inceleyeceği gerçeklerin varlığını imler sezgileriyle, serinkanlılıkla yaklaşılamaz yaşadığı gerçeklere. Toplumlar ve bireyleri sindirildiğinde, kaçınmadan, öfkesini gizlemeden başkaldıran bir sestir o... (64)

Uyar'ın bir tehdit olarak gördüğü modern gündelik hayatın sıradan insanları kuşatma biçimlerinin, öykülerinin çerçevesini belirlemesi, her güncel olayı öyküleştirdiği anlamına gelmez. Uyar için öyküsünün öykü olarak kalması daha önemlidir. Bu konuda titiz bir tavır sergileyen yazar, öyküye dönüştüreceği “toplumsal güncel”in dozunu ve sergileniş biçimini dikkatle seçer. Zaten 1980’lerden sonraki öyküsüne yeni anlatım olanaklarını arayışının asıl sebebi de bu gibidir. 1986’da güncesine “günümüz yazarı” için şöyle bir not düşer Uyar: “birtakım yüzdeyüz gerçekleri, aşınmış, kalıplaşmış olduklarını bilse de, sırf gerçeğe duyduğu saygıdan ötürü yeniden işleyecek mi, yoksa onlardan medet ummadan kendi bir başka gerçeklik mi yaratacak, yani kuracak?” (*Yazılı Günler:[1985-1988]* 96). Uyar'ın, öykülerinde, gittikçe kurmacanın olanaklarına daha çok sarılması, günümüz gerçeğini yakalamak ve günümüz okuruna hitap etmek içindir. Ancak Uyar'ın okuru da kendisi gibi çağın getirdiklerinin farkında olmalıdır; yoksa yazarın niyetini gözden kaçırabilir ve dolayısıyla öyküyü hakkıyla değerlendiremeyebilir.

Semih Gümüş'ün "Öykünün Dünyası ve Eleştirisi" başlıklı yazısında dediği gibi, çağımız öyküsünün:

[. . .] alımlama süreci boyunca okurun bilişsel yetilerini daha üst düzeye çıkarması; entelektüel birikime daha çok başvurması; soyutlama edimini daha çok içselleştirmiş olması; metnin susku noktalarını ve yeniden üretilebilir anlamlarını algılamaya açabilmesi, ucu açık öykü metninin anlamlarını çoğaltabilmesi, ama bu alımlama etkinliğini doğru saptamalarla varsıllaştırabilmesi, dolguyu kendisinin tamamlaması gerekir. (108)

Tomris Uyar öykücülüğü bu şartları karşılar. Uyar'ınkiler, zor okunan öyküler olmamakla birlikte okuyucudan sezgi ve özeleştirici ile şekillenen belli bir yaşam ve okuma birikimi bekler. Yazarın öykü kitaplarının başında, ortasında ve arkasında verdiği ipuçları ve güncelerine düştüğü notlar, bu öykü evrenine daha çok girmemize olanak sağlar. Çünkü Tomris Uyar'ın öyküleri anlaşılmayı hedefler ve ortak bir paydada okuyucuyla uzlaşmak ister. Bu uzlaşma sahası genellikle yaşanan günlerin eleştirisini içerdiği için okuru güncel gelişmelere, değerlere karşı uyarma görevini de üstlenir çoğu kez. Uyar, şöyle diyor bir söyleşisinde: "Edebiyatçılardan devlet sanatçısı pek çıkmaz. Muhalif bir yapı taşır edebiyatçı. Hiçbir devletin vereceği bir başlığı kabul etmemekte yarar vardır, çünkü izmlerden hiç hoşlanmam. Sonra onların aleyhine konuşmam" ("Öyküyü Okur Bitirmeli" 49). Uyar, uslu bir öykücü olmamayı seçerek hep genç kalmasını bu "muhalif" tavrına ve öyküsünü kurallar üstü tutmasına borçludur. Öykülerinin arka planındaki "toplumsal güncellik" yaşanan günlerin ve kısa öykünün hakkını aynı anda verme savaşında olan bir Tomris Uyar öykücülüğü çıkarır karşımıza. Bu aşamada okuyucuya düşen, öykünün,

dünyanın ve Türkiye'nin geldiği noktayı yazarı anlayabilecek kadar algılamaya istekli olmaktır.

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

- Akatlı, Füsün. “Derine Yazılı Günler”. *Tenha Yolun Ortasında*. İstanbul: Oğlak Yayınları, 1995. 62-65.
- . “Otuzların Kadını”. *Öykülerde Dünyalar: Eleştiri Yazıları* 47-88.
- . *Öykülerde Dünyalar: Eleştiri Yazıları*. İstanbul: Boyut Yayınları, 1998.
- . “Tomris Uyar’ın Öykü Dünyası”. *Öykülerde Dünyalar: Eleştiri Yazıları* 28-41.
- . “Tomris Uyar’la Yaza Yolculuk”. *Öykülerde Dünyalar: Eleştiri Yazıları* 42-46.
- Andaç, Feridun. “1960’tan 2000 Yılına Öykücülüğümüze Genel Bakış”. *Dil Dergisi* 90 (Nisan 2000): 10-11.
- . “Tomris Uyar: ‘Öykücülüğü Tek Tek Öyküden Daha Çok Seviyorum’”. *Söz Uçar Yazı Kalır: (Söyleşiler)*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1997. 499-506.
- . *Yazınsal Gerçekçiliğin Boyutları*. Ankara: Ümit Yayıncılık, 1995.
- Bezirci, Asım. *Halk ve Sosyalizm İçin Kültür ve Edebiyat*. İstanbul: Yön Yayıncılık, 1992.
- Blodgett, Harold. “Kısa Öykü Tekniği”. *Adam Öykü* 2 (Ocak-Şubat 1996): 58-83.
- Buford, Bill. “Öykü Anlatımının Çekiciliği”. *Adam Öykü* 8 (Ocak-Şubat 1997): 59-62.
- Cortazar, Julio. “Öyküde Konu”. *Adam Öykü* 20 (Ocak-Şubat 1999): 17-18.
- . “Öykü ile Yakın Çevresi Üstüne”. *Adam Öykü* 5 (Temmuz-Ağustos 1996): 38-45.

- Craig, Patricia. "Kadınların Yazdığı Öyküler". *Adam Öykü* 21 (Mart-Nisan 1999): 6-8.
- Çalışkan, Sevda. "Kısa Öykü Tekniği". *Çağdaş Türk Dili* 77/78 (Temmuz-Ağustos 1994): 38-45.
- Demirtürk, Lale. "Çağdaş Kısa Öykü Kuramı Açısından Bir Uygulama: Tomris Uyar'ın 'Çiçek Dirilticileri'". *Gündoğan Edebiyat* 7 (Yaz 1993): 13-23.
- . "Kısa Öykü Estetiğine Kuramsal Yaklaşım". *Çağdaş Türk Dili* 3.25-36 (1990): 834-37.
- . "Kısa Öykü Grameri". *Çağdaş Türk Dili* 56 (Ekim 1992): 20-23.
- Doltaş, Dilek. "Feminizm Açısından *Sekizinci Günah* ve *Bir Cinayet Romani*". *Toplum ve Bilim* 53 (Bahar 1991): 83-95.
- Erden, Aysu. *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1998.
- . "Öyküde Şiirsellik Boyutu Üzerine". *Ana Dili* 19 (Ekim-Kasım-Aralık 2000): 67-86.
- Ferguson, Suzanne C. "Defining the Short Story: Impressionism and Form". *The New Short Story Theories*. Haz. Charles E. May. Athens: Ohio University Press, 1994. 218-30.
- Fethi Naci. "Ölçüt Sorunu". *Eleştiri Günlüğü: İkinci Kitap (1986-1990)*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1990. 104-05.
- . "'Yaza Yolculuk' ya da Özlemlerin Hikâyeleri". *Eleştiri Günlüğü: İkinci Kitap (1986-1990)* 25-26.
- Gunsteren, Julia van. "Some Basic Aesthetics of Literary Impressionism". *Katherine Mansfield and Literary Impressionism*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi B.V., 1990. 51-65.

- Gümüş, Semih. “Bir Anlatı Olarak Kısa Öykü”. *Adam Öykü* 7 (Kasım-Aralık 1996): 106-15.
- . “Öykünün Dünyası ve Eleştirisi”. *Adam Öykü* 23 (Temmuz-Ağustos 1999): 100-10.
- Gürsel, Nedim. “Hikaye”. *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. 3. cilt. İstanbul: İletişim Yayınları. 620-30.
- Hızlan, Doğan. “Yürekta Bukağı: (Tomris Uyar)”. *Kitaplar Kitabı: Eleştiri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996. 523-24.
- İrzık, Sibel. “Edebiyatta Kişileşen Metinleşen Silinen Kentler”. *Hürriyet Gösteri* 176 (Temmuz 1995): 18-23.
- İleri, Selim. “Türk Öykücülüğünün Genel Çizgileri”. *Türk Dili* 286 (Temmuz 1975): 2-29.
- Kaplan, Mehmet. “Tomris Uyar: Çiçek Dirilticileri”. *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergah Yayınları, 1997. 397-405.
- Kocaman, Ahmet, çev. “Kısa Öykü”. *Çağdaş Türk Dili* 113-114-115 (Temmuz-Ağustos-Eylül 1997): 24-25.
- Koçak, Orhan. “Deneyim İmkansızlaşırken”. *Virgül* 33 (Eylül 2000): 45-47.
- . “Orhan Koçak ile Dünden Bugüne”. Söyleşiyi yapan: Semih Gümüş. *Adam Öykü* 23 (Temmuz-Ağustos 1999): 93-99.
- Köksal, Sırma. “Yalın ve Dürüst Bir Ödeşme”. *Cumhuriyet Kitap* 12 (4 Mayıs 1990): 6.
- Kutlu, Mustafa. “Tomris Uyar’ın ‘Sekizinci Günah’ı”. *Dergâh* 4 (Haziran 1990): 5-6.
- Lefebvre, Henri. *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

- Muhidine, Timour. “Günümüz Türk Edebiyatında Kısa Anlatı”. *Adam Öykü* 15 (Mart-Nisan 1998): 82-90.
- . “Timour Muhidine ile Öykü Edebiyatımız Üstüne”. Söyleşiyi yapan: Halil Gökhan. *Adam Öykü* 4 (Mayıs-Haziran 1996): 76-79.
- Necatigil, Behçet. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. 16. basım. İstanbul: Varlık Yayınları, 1995.
- Oran, Fatma. “Tomris Uyar: Aramızdaki ‘Öykü’cü”. *Cumhuriyet Kitap* 435 (18 Haziran 1998): 4-5.
- Özer, Sevinç. “Amerikan Kısa Öykü Kuramına Bir Yaklaşım: Kısa Öykü Nedir? Ne Değildir?” *Çağdaş Türk Dili* 3.25-36 (1990): 1157-62.
- Özkırımlı, Atilla. “Hikaye”. *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. 3. cilt. İstanbul: Cem Yayınevi. 1987. 634-43.
- . *Öykülerde Romanlarda Yaşamak*. Ankara: Ümit Yayıncılık, 1995. 95-100.
- , haz. “Tomris Uyar”. *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. 4. cilt. İstanbul: Cem Yayınevi. 1987. 1185-86.
- Say, Ömer. “1960-1980 Arası Türk Hikayeciliğinde Yabancılaşma”.
Yayımlanmamış master tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, 1995.
- Shaw, Valerie. “Parçalanın Çerçeve, VI”. *Adam Öykü* 31 (Kasım-Aralık 2000): 34-42.
- . “Parçalanın Çerçeve, 3”. *Adam Öykü* 28 (Mayıs-Haziran 2000): 35-42.
- Singleton, John. “(Kısa) Öykü”. *Adam Öykü* 32 (Ocak-Şubat 2001): 42-46.
- Taylor, Charles. *Modernliğin Sıkıntıları*. Çev. Uğur Canbilen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Ulçugür, Saadet. “Öykü Üzerine”. *Türk Dili* 44.361-366 (1982): 157-61.
- Uyar, Tomris. “Akşam Alacısı”. *Aramızdaki Şey* 81-90.

- . “Alatav”. *Otuzların Kadını* 109-28.
- . “Alte Liebe: Küçük Akşam Müziği”. *Sekizinci Günah* 60-67.
- . “Aramızdaki Şey”. *Aramızdaki Şey* 7-19.
- . *Aramızdaki Şey*. İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- . “Bayırdaki Ilgım”. *Yaz Düşleri Düş Kışları* 67-78.
- . “Beyaz Bahçede”. *Yaz Düşleri Düş Kışları* 48-56.
- . “Biraz Daha”. *İpek ve Bakır* 81-84.
- . “Bol Buzlu Bir Aşk Lütfen!”. *Yaza Yolculuk* 53-66.
- . “Çiçek Dirilticileri”. *İpek ve Bakır* 7-14.
- . “Çiçeklerle”. *Ödeşmeler* 22-36.
- . “Derin Kazın”. *Ödeşmeler* 79-85.
- . “Dikkat! Kırılacak Eşya”. *Yürekte Bukağı* 88-96.
- . “Dizboyu Papatyalar”. *Dizboyu Papatyalar* 58-72.
- . *Dizboyu Papatyalar*. İstanbul: Can Yayınları, 1989.
- . “Dondurma”. *Sekizinci Günah* 22-33.
- . “Dön Geri Bak”. *Ödeşmeler* 47-61.
- . “Emekli Albay Halit Akçam’ın İki Günü”. *Dizboyu Papatyalar* 14-35.
- . “Filizkıran Fırtınası”. *Yaz Düşleri Düş Kışları* 17-30.
- . *Gece Gezen Kızlar: Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları, 1985.
- . *Gündökümü (1975-1980): Bir Uyumsuzun Notları*. İstanbul: Can Yayınları, 1989.
- . “Güneşli Bir Gün”. *Yürekte Bukağı* 15-22.
- . *Günlerin Tortusu: (Bir Uyumsuzun Notları)*. İstanbul: Ada Yayınları, 1985.
- . “Güz Kızılı”. *Aramızdaki Şey* 29-38.
- . “Hakların En Güzeli”. *Dizboyu Papatyalar* 7-13.

- . “Hikâyede Yoğunluk”. *Öykücünün Kitabı*. Haz. Feridun Andaç. İstanbul: Varlık/Bilgi, 1999. 257-67.
- . *İpek ve Bakır: Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları, 1995.
- . “‘İzm’lere Girmeyen Bir Yazar”. Söyleşi. *Cumhuriyet Dergi* 461 (22 Ocak 1995): 8-9.
- . “Kalenin Bedenleri”. *Yaza Yolculuk* 27-38.
- . “Kelepir”. *Sekizinci Günah* 13-21.
- . “Kişisel Sorgulamalar”. *Sekizinci Günah* 7-12.
- . “Konuk”. *İpek ve Bakır* 29-37.
- . “Köpük”. *Ödeşmeler* 15-21.
- . “Kuytuda”. *İpek ve Bakır* 23-28.
- . “Küçük Kötülükler”. *Yaza Yolculuk* 41-51.
- . “Lal”. *Aramızdaki Şey* 72-80.
- . “Limanda”. *Dizboyu Papatyalar* 81-95.
- . “Manastırlı Hilmi Bey’e Beşinci Mektup”. *Sekizinci Günah* 77-86.
- . “Mavikan Kokusu”. *Sekizinci Günah* 50-59.
- . “Mazi Kalbimde Bir Yaradır”. *İpek ve Bakır* 59-84.
- . “Metal Yorgunluğu”. *Yaz Düşleri Düş Kışları* 31-47.
- . “Nostaljiyle Tarih Bilincini Birbirine Karıştırmamak Gerek”. Söyleşiyi yapan: Bedirhan Toprak. *Düşün* (Ağustos 1985): 63-64.
- . “Ormandaki Ayna”. *Gece Gezen Kızlar* 19-32.
- . “Ormanların Gümbürtüsü”. *Ödeşmeler* 112-25.
- . *Otuzların Kadını: Öykü(ler)*. İstanbul: Can Yayınları, 1992.
- . “Ovasız”. *İpek ve Bakır* 93-98.
- . *Ödeşmeler: Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları, 1991.

- . “Ölen Otelin Müşterileri”. *Yaza Yolculuk* 89-99.
- . “Önsöz”. *Ödeşmeler* 5-14.
- . “Öykülere Girerken”. *Gece Gezen Kızlar* 5-6.
- . “Öykülerin Başı-Sonu”. *Aramızdaki Şey* 91-93.
- . “Pasaport”. *Sekizinci Günah* 68-76.
- . “Pentimento”. *Otuzların Kadını* 7-22.
- . “Pıhtı”. *Aramızdaki Şey* 65-71.
- . “Rüzgarı Düşün”. *İpek ve Bakır* 38-45.
- . “Sağlar”. *Ödeşmeler* 86-100.
- . “Sarmaşık Gülleri”. *İpek ve Bakır* 119-23.
- . *Sekizinci Günah: Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları, 1990.
- . “Söyleşi: Aramızdaki Şey”. Söyleşiyi yapan: Niyazi Zorlu. *Varlık* 1088
Kitap Eki 72 (Mayıs 1998): 2-3.
- . “Söyleşi: Otuzların Kadını”. Söyleşiyi yapan: Ece Algan. *Varlık* 1023 *Kitap*
Eki 7 (Aralık 1992): 11.
- . “Sue Ellen ile Recep’in Kaçınılmaz Karşılaşması”. *Gece Gezen Kızlar* 75-82.
- . “Şahmeran Hikayesi”. *Ödeşmeler* 127-83.
- . “Şen Ol Bayburt”. *Dizboyu Papatyalar* 47-57.
- . “Tahin Pekmez Günleri”. *Aramızdaki Şey* 50-67.
- . *Tanışma Günleri/Anları (1989-1995)*. İstanbul: Can Yayınları, 1995.
- . “Tazı Payı”. *Aramızdaki Şey* 20-28.
- . “Temmuz”. *İpek ve Bakır* 15-20.
- . “Tomris Uyar”. *Türk Dili* 286 (Temmuz 1975): 153.
- . “Tomris Uyar Taranta Babu Kültür ve Sanat Merkezi’nde Gençlerle

- Söyleşti: Öyküyü Okur Bitirmeli”. Söyleşiyi yapan: Irmak Zileli. *Papirüs* 20 (Ekim 1998): 48-49.
- . “Yalın ve Duyarlı Bir Evren Kurucusu: Tomris Uyar”. Söyleşiyi yapan: Enver Ercan. *Cumhuriyet Kitap* 435 (18 Haziran 1998): 1, 4.
- . “Yapayalnız Bir Gök”. *Sekizinci Günah* 34-49.
- . “Yavruağzı”. *Aramızdaki Şey* 39-49.
- . *Yaza Yolculuk: Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları, 1986.
- . *Yaz Düşleri Düş Kışları: Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları, 1985.
- . *Yazılı Günler (1985-1988)*. İstanbul: Can Yayınları, 1989.
- . “Yaz Suyu”. *Dizboyu Papatyalar* 36-46.
- . “Yaz Şarabı”. *Yaza Yolculuk* 67-78.
- . “Yusuf ile Zeliha”. *Ödeşmeler* 101-06.
- . *Yürekte Bukağı: Öyküler*. İstanbul: Can Yayınları, 1985.
- . *Yüzleşmeler: Bir Uyumsuzun Notları (1995-1999)*. İstanbul: Can Yayınları, 1999.
- Wright, Austin M. “Kısa Öyküyü Tanımlama Üzerine: Tür Sorunu”. *Adam Öykü* 16 (Mayıs-Haziran 1998): 19-26.
- Yavaşlı, Aydoğan. “Çağdaş Yönsemelere Doğru”. *Adam Öykü* 13 (Kasım-Aralık 1997): 152-53.

ÖZGEÇMİŞ

Ayşegül Nazik, 1976 yılında Ankara'da doğdu. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden 1997'de mezun oldu. 1998 yılında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı.