

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

**GÜRAY SÜNGÜ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ ÜZERİNE BİR
İNCELEME**

SÜMEYYE ÖZGEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
DOÇ. DR. ABDULLAH HARMANCI

KONYA- 2019



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	SÜMEYYE ÖZGEN
	Numarası	158107011009
	Ana Bilim / Bilim Dalı	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI / TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
	Programı	Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	DOÇ. DR. ABDULLAH HARMANCI
	Tezin Adı	GÜRAN SİNGÜ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Güray Sıngü ve Öykücülüğü Üzerine
Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan Bir....inceleme..... başlıklı bu çalışma 20/06/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sıra No	Danışman ve Üyeler		
	Unvanı	Adı ve Soyadı	İmza
1	Doç. Dr.	Abdullah HARMANCI	
2	Doç. Dr.	Erhan ENGİN	
3	Dr. Öğr. İ.	Süleyman UZILUĞ	



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Bilimsel Etik Sayfası

Öğrencinin	Adı Soyadı	SÜMEYYE ÖZGEN		
	Numarası	158107011009		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI/TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	GÜRAY SÜNGÜ VE ÖYKÜCÜLÜĞÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

SÜMEYYE ÖZGEN

T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜNE
..... **FAKÜLTESİ / MESLEK YÜKSEKOKULU**

Öğrencinin Geldiği Üniversite	Adı Soyadı	
	TC Kimlik Numarası	
	Geldiği Üniversite ve Fakülte Adı	
	Yatay Geçiş Yapacağı Sınıf	
	LYS Yerleşme Puanı	
	Bölüm/Anabilim Dalı	
	Öğrenim türü	I.Öğretim <input type="checkbox"/> II. Öğretim <input type="checkbox"/>
	Başvuru Yapacağı Öğrenim türü	I.Öğretim <input type="checkbox"/> II. Öğretim <input type="checkbox"/>
	II. Öğretim ise % 10'a Girip Girmedigi	Evet <input type="checkbox"/> Hayır <input type="checkbox"/>
	Not Sistemi:	Yüzlük <input type="checkbox"/> Dörtlük <input type="checkbox"/>
	Akademik Not Ortalaması	
	Ev ve Cep telefonu	
	Adresi	
	Yatay Geçiş Yapılmak İstenen Bölüm/Anabilim Dalı	

Fakültenize/Meslek Yüksekokulunuza yatay geçiş yapmak istiyorum gereğini saygılarımla arz ederim.
NOT: Evraklarımda eksik ve usulsüz beyanda bulunduğum takdirde başvurumun geçersiz sayılmasını ve hakkımda yapılacak hukuki işlemi kabul ediyorum.

Tarih

İmza

Ekler:

- 1.Not Belgesi (Başvuran öğrencinin öğrenim gördüğü Yükseköğretim Kurumundan aldığı, bütün dersleri ve bu derslerden aldığı notları ve genel ağırlıklı not ortalamasını gösteren resmi onaylı belgenin aslı)
 - 2.Öğrenci Belgesi
 - 3.ÖSYM Yerleşme Belgesi (Onay Kodlu)
 - 4.Nüfus Cüzdanı Fotokopisi
 - 5.Öğrencinin yatay geçiş yapacağı programı belirten dilekçe (öğrenci başvurduğu programı normal veya ikinci öğretim olarak dilekçesinde belirtecektir.)
 - 6.Disiplin cezası almadığına dair belge (Öğrenci belgesi veya Not belgesinde ilgili ibarenin olması yeterlidir.)
 - 7.Öğrencinin aldığı derslere ait müfredat içerikli onaylı belge. (Müfredatında bulunan dersleri gösteren belge)
- Not:** Belgeleri eksik olan öğrencinin müracaatları kabul edilmeyecektir.

ÖZET

Güray Süngü, çağdaş Türk öyküsünün önemli isimlerinden biridir. Yazar genç yaşına rağmen öykü ve roman türlerinde birçok eser vermiştir. Bu çalışmada Güray Süngü'nün dört öykü kitabında yer alan öyküleri incelenmiş ve bu incelemelerden hareketle yazarın öykücülüğü üzerine tespitler yapılmıştır. Kendine has bir üsluba sahip olan Güray Süngü'nün öykülerinin odağında, modern ve postmodern çağın bireylerinin içine düştüğü yabancılaşma, yalnızlık duygusu ve buna bağlı olarak gelişen ölüm, intihar, korku, aşk gibi konular yer alır. Yazar, öykülerinin hemen hepsinde açık bir şekilde modern ve postmodern çağın aksaklıklarını eleştirir.

Güray Süngü postmodern anlatının imkânlarından oldukça fazla faydalanan bir yazardır. Bu anlamda odaklandığı konuları; üstkurmaca, metinlerarasılık ve ironi gibi yöntemlerden faydalanarak daha dikkat çekici ve katmanlı bir hâle getirmiştir. Öykülerinin atmosferini kişileryle, kurgusuyla, temasıyla, anlatım teknikleriyle bir bütün olarak düşündüğü görülen Güray Süngü, bu güçlü edebî tarzıyla edebiyatımızın son dönem öykücülüğünde önemli isimlerinden biri hâline gelmiştir.

İki bölümden oluşan çalışmamızın ilk bölümünde yazarın hayatı, edebî kişiliği, öykücülüğü ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde ise yazarın *Deli Gömleği*, *Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi*, *Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk* ve *Vicdan Sızlar* adlı öykü kitaplarında yer alan öyküler, biçim ve içerik yönünden etraflıca incelenmiştir. Sonuç kısmında ise yapılan incelemeden hareketle elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Güray Süngü, postmodern anlatı, öykü incelemesi.

ABSTRACT

Güray Süngü is one of the prominent names of contemporary Turkish story literature. Despite his young age, he has authored many books of short stories and novels. In this study, the stories in four story books of Güray Süngü has been examined, and determinations on his story-writing and style have been made based on these examinations. Güray Süngü, in his own style, focuses on the subjects such as the alienation faced by the individuals belonging to the modern and postmodern age, the feeling of loneliness and death, suicide, fear, and love which are the results of the mentioned problems. The author explicitly criticizes the troubles of modern and postmodern age in almost all his stories.

Güray Süngü is a writer who benefits the possibilities of postmodern narration greatly. In this regard, he makes more striking and deep the subjects he focuses on by benefitting from the methods such as metafiction, intertextuality, and irony. It is seen that Süngü considers and handles the atmosphere of his stories as a whole with the characters, fiction, theme, and narrative techniques. He has become one of the important figures in the recent story-writing of our literature thanks to his powerful literary style.

In the first part of our two-part study, the biography, literary personality, story-writing, and books of the author are included. In the second part, the stories in his books *Straitjacket*, *The Second of the Stories that Tell Nothing*, *One-Man Love that Concretizes at the Corner*, and *The Remorse-less* are examined in detail in terms of style and content. In the conclusion, the findings achieved by the examinations are evaluated.

Keywords: Güray Süngü, postmodern narration, story examination.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
KISALTMALAR.....	v
ÖN SÖZ.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜRÂY SÜNGÜ'NÜN HAYATI VE YAZI HAYATI

1.1. HAYATI.....	5
1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ.....	8
1.3. ÖYKÜCÜLÜĞÜ.....	20
1.4. ESERLERİ.....	29

İKİNCİ BÖLÜM

GÜRÂY SÜNGÜ ÖYKÜLERİNDE ÖNE ÇIKAN UNSURLAR

2.1. YABANCILAŞMA.....	35
2.2. ÖLÜM.....	64
2.2.1. İntihar.....	70
2.2.2. Cinayet.....	84
2.3. AŞK.....	93
2.3.1. Aşk Öncesi Hayatlar.....	96
2.3.2. Âşık Olunan An.....	104
2.3.3. Aşk Sonrası Hayatlar.....	110
2.4. ÇAĞ ELEŞTİRİSİ.....	131

2.4.1. Güvenli Ev İmgesi.....	134
2.4.2. Ölüm İmgesi.....	140
2.4.3. Leke İmgesi.....	148
2.4.4. Korku İmgesi.....	160
2.4.5. Çözülme.....	168
2.4.6. Tüketim Algısı.....	176
2.5. İRONİ.....	184
2.6. ÜSTKURMACA.....	210
2.6.1. Kurmaca İçinde Kurmaca.....	213
2.6.2. Metin İçinde Anlatıcının Değişmesi.....	218
2.6.3. Okuyucunun Metne Dâhil Edilmesi.....	221
2.6.4. Kurmaca İçinde Metin Okunması Ya Da Yazılması.....	224
2.6.5. Yazının/Kurgunun Yaşamın Kendisi Olması.....	227
2.6.6. Çelişkili Sonlar.....	229
2.6.7. Metinlerarasılık.....	230
2.7. METİNLERARASILIK.....	235
2.7.1. Yazarlarla ve Kitaplarla Metinlerarasılık.....	238
2.7.2. Şairlerle ve Şiirlerle Metinlerarasılık.....	252
2.7.3. Diğer Sanat Dallarıyla Metinlerarasılık.....	256
2.7.4. Televizyonla Metinlerarasılık.....	262
2.7.5. Kutsal Kitaplar, Dinî Metin ve Öğretilerle Metinlerarasılık.....	264
2.7.6. Mitoloji ve Halk Edebiyatı ile Metinlerarasılık.....	269
2.7.7. İronik Metinlerarasılık.....	273
2.7.8. Yazarın Kendi Metinleriyle Metinlerarasılık.....	276
2.7.9. Atasözleri ve Argo Söylemlerle Metinlerarasılık.....	277
SONUÇ	280
KAYNAKÇA	284

KISALTMALAR DİZİNİ

D.G.	: Deli Gömleği
H.Ő.A.H.İ.	: Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkinçisi
K.B.S.B.T.K.A.	: Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik AŞk
V.S.	: Vicdan Sızlar
Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
S.	: Sayı
s.	: Sayfa

ÖN SÖZ

1998 yılında *Hece* dergisinde yayımlanan “Senin Kadar İstanbul Gibi” gibi adlı öyküsüyle edebiyat dünyasına adım atan Güray Süngü, çağdaş Türk öykücülüğünün en önemli isimlerinden biridir. Altı roman, bir uzun hikâye, dört öykü kitabı olmak üzere kendisine ait on bir kitabı bulunan yazarın yazıları büyük anlamda öykü ve roman türündedir. Eserleri ve öykücülüğü hakkında makale ve birçok değerlendirme yazısı yazılmış olsa da Güray Süngü hakkında ciddi bir çalışmanın yapılmamış olması bu çalışmanın ortaya çıkış gayesidir.

“Güray Süngü ve Öykücülüğü Üzerine Bir İnceleme” adını taşıyan bu çalışmanın amacı, yazarın kitaplarında yer alan öykülerini biçim ve içerik açısından incelemek ve henüz hakkında nitelikli bir çalışma yapılmamış olan yazarın Türk edebiyatındaki yerini tespit etmektir.

İki ana bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde Güray Süngü’nün hayatı, edebî kişiliği, öykücülüğü ve eserleri hakkında bilgi verilmiştir. İkinci bölümde ise yazarın öyküleri biçim ve içerik açısından incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda yazarın öykülerinin içerik olarak yabancılaşma, ölüm, aşk ve çağ eleştirisi etrafında yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Öykülerde yoğun olarak başvurulan üstkurmaca, ironi ve metinlerarasılık gibi postmodern anlatı teknikleri ise yazarın öykülerini postmodern anlatı içerisine dâhil etmemize dayanak noktası olmuştur.

Bu tezin hazırlanma aşamasında akademik bilgisini ve manevi yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Abdullah Harmancı’ya ve desteğini esirgemeyen değerli arkadaşım Zeynep Onar’a teşekkürü bir borç bilirim.

Sümeyye ÖZGEN

KONYA,2019

GİRİŞ

Hikâye kelimesi sözlükte anlatmak, nakletmek, aktarmak, taklit etmek gibi anlamlara gelir. Destan, masal, menkıbe, kıssa gibi en eski türler arasında yer alan hikâye, diğer türlerle karışması nedeniyle geçmiş çağlarda hem Doğu hem de Batı kültüründe bağımsız bir tür olarak görülmemiştir (Yazıcı,1998). Hikâye kavramının kullanım alanının bu kadar geniş olması tanımlanmasını zorlaştırır da onun edebiyattaki karşılığı bugün öykü kelimesiyle sınırlanmış durumdadır (Kolcu,2015:13). Yakın bir dönemden sonra ortaya çıkan ve kullanılmaya başlanan öykü kelimesi ise öykünmek fiilinden türetilmiş Türkçe bir kelimedir ve önceleri sadece yerel söyleyişlerde var olabilmiş, genelleşmemiştir. 50’li yıllardan sonra ise hikâye ve roman olmayan yeni metinlere, sadece okunularak nüfuz edilebilmesi ve bu metinlerin giderek tür hâline gelmesi ile öykü kelimesi kendisine edebiyatımızda yer bulmuştur (Lekesiz,2006:20).

Yavaş yavaş diğer edebî türlerden uzaklaşarak bağımsız bir tür özelliği kazanan hikâyenin, modern anlamda ilk örneklerinin verilmesi Batı’da 18. yüzyıla tekabül etmektedir. 19. yüzyıla gelindiğinde ise bugün de hikâye denildiğinde akıllara gelen ve adına “küçük hikâye” denilen türün ortaya çıktığı görülür (Yazıcı,1998). Batı edebiyatında öykünün ilk örneği 14. yüzyılda İtalyan yazar Giovanni Boccaccio tarafından yazılan *Decameron* (Dekameron) hikâyeleridir ve bu hikâyeler uzun yıllar hikâye türüne örneklik etmişlerdir (Kolcu,2015:16). Batı’da öykü türünün Puşkin, Gogol, Çehov, James Joyce, Kafka, Borges, Faulkner, Sâdık Hidâyet, Marquez gibi isimlerle büyük bir gelişme kaydettiği asıl dönem ise 19. ve 20. yüzyıldır.

Türk edebiyatında ise hikâyenin, modern kullanımına yaklaştığı devir Tanzimat Dönemi’dir. Bu dönemde Batılı örneklerin taklit edilmesiyle de olsa verilen eserlerle modern öykünün zemini hazırlanmıştır. Emin Nihat Bey’in *Müsameretname* (Gece Hikâyeleri) ve Ahmet Mithat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat* adlı eserleri bu dönemin ilk örnekleri arasındadır (Kolcu, 2015:19). Ancak bu dönemde modern anlamda hikâye ya da kısa öykünün asıl örneklerine Samipaşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler* adlı kitabındaki küçük öykülerinde rastlanır. Ahmet Mithat Efendi ve Emin

Nihat Bey'in hikâyelerinin büyük bir kısmı bugün “kısa roman” ya da “uzun hikâye” diye adlandırılan türün içine dâhil edilebilecekken, Samipaşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'i, modern hikâye türünün edebiyatımızdaki gelişiminde bir yol gösterici olarak çok önemli bir yere sahiptir (Kolcu,2015:15). Ancak modern öykücülüğümüzün asıl manada başlangıç noktası olan kişi Halit Ziya Uşaklıgil'dir (Tosun,2018:40). Ömer Seyfettin, Refik Halit Karay, Sabahattin Ali, Sait Faik, Ahmet Hamdi Tanpınar, Haldun Taner, Ferit Edgü, Adnan Özyalçınar, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Hulki Aktunç, Sevinç Çokum, Rasim Özdenören, Mustafa Kutlu ve ismini sayamadığımız birçok yazar ise 19. ve 20. yüzyılda, edebiyatımızda öykünün bugünkü görünümüne ulaşmasında büyük katkıları olan yazarlarımızdır.

Her sanat dalında olduğu gibi öyküde de tarihsel süreç içerisinde, anlatımın daha etkin ve vurucu olabilmesi için yapı, biçim ve ses bakımından yeni imkân arayışları içine girilmiştir. Öykücüler, bazen şiirin imge ve anlam yoğunluğundan, bazen resim ve sinemanın kurgu ve gösterme biçiminden, bazense müziğin ritim olanaklarından faydalanarak modern öykünün evrenini genişletmiştir. Bu uzun süreçte, olay öyküsünden durum öyküsüne, portre öykücülüğünden soyut ve simgesel öykücülüğe, bilinç akışı ve çokseslilik denemelerinden postmodern öykücülüğe doğru bir evrilme yaşanmıştır (Tosun,2018:13-14). Çoğulluğu, çoksesliliği ve akışkanlığı önemseyen postmodern düşünce sanatı da etkilemiş, gerçek hayatla iç içe olan edebiyatı da kaçınılmaz olarak postmodern edebiyat olmaya doğru sürüklemiştir.

Eskiye yok saymadan genişlemenin ve sürekli yeni şeyler aramanın edebiyatı olan postmodern edebiyatta (Sağlık,2018:54) önemli olan çokseslilik ve parçalanmışlıktır. Modern olanın ifadesi olan “ya ya” bağlacının içerdiği “tekillik/dayatma” ya karşı postmodern edebiyat “hem hem” bağlacını öncelemektedir (Sağlık, 2018:55). Okurun yazma sürecine dâhil edilmesi, yazarın tanrısal konumunu terk edip metnin içine inmesi, okura okuduklarının kurgu olduğunun sürekli hatırlatılması, mesaj verme kaygısı gütmeme, türler arası ayrımın kalkması, belirsizlik, zamanın iç içe geçmesi, kurmaca içinde kurmaca anlamına gelen üstkurmaca, metin içinde sonsuz ada metinler üretebilmek için kurulan metinlerarası ilişkiler ve ironi gibi yöntemlere başvurulması, postmodern edebiyatın temel özellikleridir. Belli bir çerçevede

toplamak gerekirse üstkurmaca, metinlerarasılık ve çoğulcu bakış açısının, postmodern anlatının temel özellikleri olduğunu noktasında tartışma yok gibidir (Narlı,2018:21).

Postmodern edebiyatta türlere ilişkin sınırların sanatçılar tarafından kasıtlı olarak tahrif edildiği görülmektedir. Bu nedenle postmodern edebiyat örnekleri için roman veya öykü gibi tür ayrımı ortaya koyan ifadeler yerine genel olarak “anlatı” kelimesinin tercih edildiği görülür (Erzen, 2018:102). Postmodern anlatıların en önemli özelliklerinden biri de entrika ve gizemi öne çıkarmasıdır (Narlı,2018:21). Bu bir anlamda imgesel dilin yoğunlaşması ile ilgili bir durumdur. Ve anlatılardaki imgesel dil, bir bütünlüğü işaret etmemekte, insanı kendi içinde sürekli parçalayarak görünemez ve bilinemez hâle getirmektedir (Narlı,2018:25).

Postmodern anlatılarda akışkanlık, oynusuluk, dilin ironiye kayması gibi özellikler, okurun metin karşısında uyanık ve aktif olmasını hatta yazarla birlikte metni tamamlamasını beraberinde getirmiştir. Bu nedenle postmodern anlatı, okurlarından belli bir kültür birikimi bekler. Okur, yazarın anlatıda kurduğu oyuna ayak uydurabilmek için bu oyunu fark etmeli, bilmeli, anlayabilmelidir (Sarı,2018:43). Böylece anlatıdaki oyun, okuru başkarakter olmaya zorlar (Sarı,2018:45); yazarın öldüğü, metnin öldüğü, metinden hareketle okurun kendini var ettiği postmodern edebiyatta aktif okur kendini eserde var kılar, eserdeki açık boşlukları okur doldurur, metne dâhil olur, metnin bir parçası olur, metni çoğaltır. Klasik metinlerde görülen bilindik sonlar postmodern anlatıda görülmez. Okuru şaşırtan, yanıltan, tuzağa düşüren, onunla oyun oynayan sonlar dikkat çeker (Sarı,2018:46). Bu nedenle postmodern eser; “kitabını arayan okur”, “okurunu arayan kitap”, “okur bulan kitap” şeklindeki üç yönlü arayış öyküsünün merkezine yerleşir (Eliuz, 2018:117). Böyle bir eser karşısında ampirik okurdan farklı olarak postmodern okur, eserin tek söz sahibidir. Soran, sorgulayan, araştıran, derinlikli okumalar yapan yeni okur; metinde diğer metinlerin izlerini görür, ortaya çıkarır, araştırır ve bağlantılandırarak yeni metni oluşturur. Dünya edebiyatında Borges, Calvino, Eco; Türk edebiyatında ise Oğuz Atay, Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş postmodern edebiyat denildiğinde akla ilk gelen isimlerdendir.

Postmodern edebiyatın temel özellikleri öykücülüğümüz üzerinde de etkisini göstermiştir. Belirsizlik, kuralsızlık, oyunsuluk, metnin kurmaca olduğunun sürekli hatırlatılması gibi temel özellikler ve üstkurmaca, metinlerarasılık, ironi gibi postmodern anlatı yöntemleri öykülerde de yansımaları bulmuştur. Feyyaz Kayacan öykücülüğümüzde postmodern eğilim dendiğinde akla gelen ilk isimdir (Tosun,2018:80). Yine Tomris Uyar, Mustafa Kutlu, Murathan Mungan, Nazan Bekiroğlu, Murat Gülsoy, Murat Yalçın, Yüce Balku öykülerinde postmodern anlatının imkânlarına başvuran önemli öykücülerimizdir.

Çağdaş yazarlarımızdan biri olan ve çalışmamızın konusu olan Güray Süngü'nün öyküleri de içerisinde postmodern edebiyat anlayışının özelliklerini barındırmaktadır. Süngü'nün postmodern anlatıyı amaçlamamakla birlikte öykülerinde postmodern anlatının özelliklerine yoğun olarak başvurduğu görülür. Üstkurmaca, metinlerarası ilişkiler, ironi gibi yöntemlerle; zamanla, mekânla ve kurmaca ile oynaması anlamında yazar, postmodern edebiyata uygun eserler vermektedir. Ancak Güray Süngü anlamı ve hikâyeyi tamamıyla kurguya kurban eden, salt yazmayı amaç hâline getiren bir yazar değildir. O, anlamı postmodern anlatının yöntemlerinden faydalanarak daha etkili ve vurucu hâle getirmeyi önemsemekte, postmodern anlatının en ayırıcı özelliklerinden biri olan “okuyucuyu metne daha fazla dâhil etme” imkânından yoğun olarak faydalanmaya özen göstermektedir. Süngü, *Hece Öykü*'deki bir söyleşisinde bu tavrına dair şu ipucunu verir:

“Postmodern bir eser başka bir şeydir, postmodernizmin ilk defa kullanıma sunduğu birtakım teknikleri içinde barındıran eser başka bir şeydir. Asıl olan hikâye. Hikâye ne ise nasıl söyleneceğini de beraberinde getiriyor.” (Gezeroğlu, 2017:114)

Bu nedenle roman ve öykülerinde kullandığı yöntemlerle postmodern edebiyatın içine dâhil edilebilecek olan Güray Süngü; anlamı önemsemesi ve kurgu ile anlamı bir bütün olarak örmeye çalışması bakımından da sadece kurguyu önemseyen salt postmodern edebiyat anlayışının dışında kalmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜRAY SÜNGÜ'NÜN HAYATI VE YAZI HAYATI

1.1. HAYATI

Güray Süngü, 1976 yılında İstanbul Kadırga'da doğmuştur. İlköğretime Kadırga İlkokulu'nda başlayan Süngü, üniversite eğitimine ise Bursa Uludağ Üniversitesi'nde iktisat bölümünde devam etmiştir. Babasının Gedikpaşa'da esnaf olması vesilesiyle erken yaşta çalışma hayatıyla tanışan Süngü, üniversite yıllarında da tatillerini Kapalıçarşı'da geçirmiş, böylece Kapalıçarşı'nın farklı milletlerden, dinlerden oluşan etnik çeşitliliğiyle iç içe olmuştur. Kapalıçarşı onun ruhsal yapısında derin izleri olan, bir bakıma kendini keşfettiği mekândır.

“Beş altı dilde size deri ceket satabilirim, ama o kadar, yabancı dil düzeyim Kapalıçarşı düzeyinin ötesine geçemedi hiç...” (Akbulut, Ekim 2017)

Diyen Güray Süngü, bir anlamda hayatın gerçeklerini ve çalışma hayatını burada tanımıştır. Kapalıçarşı'da keşfettiği Sahaflar Çarşısı'nın ise onun okuma ve yazma serüveninde önemli etkisi vardır. Bir söyleşisinde,

“...ayrıntılara çok kıymet veren bir yapım olsa da acaba Kapalıçarşı'da çalışmaya başlamasaydım, Sahaflar Çarşısı'nı keşfetmeseydim, şu an kravatsız sokağa çıkmayan bir bankacı mı olacaktım, zannetmem, su akar yatağını bulur.” (Akbulut, Ekim 2017)

Der Süngü. Bir şekilde yine okumaya ve yazmaya yöneleceğine inanansa da okuma alışkanlığında, hayatında önemli bir eşik olan Kapalıçarşı'da geçirdiği bu uzun dönemlerin etkisinin olduğunu gizlemez.

Okulla her zaman problemlili olduğunu ama hep başarılı bir öğrenci olduğunu (Dursun, Ekim 2018) söyleyen Süngü, kendisine dair bilgi vermekten kaçınan biridir.

Kişiliğine dair ipuçlarını sadece bazı söyleşilerinin cümle aralarında yakalamak mümkündür:

“Kendimi anlatamam. Bunun ayıp olması bir tarafa, bu konuda söyleyecek pek bir şeyim de yok. Romanlarımda işlemeye çalıştığım şey biraz bu zaten. İnsanın kendisiyle olan meselesi. Hatta siz, insan çoğu zaman en iyi kendini tasvir eder diyorsunuz ama ben *Düş Kesigi* romanımda insanın en büyük yanılgıları kendisi hakkındadır savına odaklanmışım. Ayrıca ben çok cesurum, ben çok korkarım, ben çok çalışkanım, ben çok ciddi bir adamım, bu gibi şeyler söyleyen insanlara hayret ederim. Dünyadaki serüvenini tamamlamış bir insan ancak kendisini tanımlayabilir bana göre.” (M. Çelik, Kasım 2012)

Kendisine dair net tanımlarla ve ifadelerle konuşmaktan çekinen Süngü yine başka bir söyleşisinde, farklı kültürlere meraklı sayılmadığını, okumayı sevdiğini, yaşamayı ve şahit olmayı sevmediğini çünkü bunların onun için fazla heyecanlı şeyler olduğunu, dünyayı dolaşacağı yerde “güvenli evinde” oturup dünya hakkında kitap okumayı tercih ettiğini (Akbulut, Ekim 2017) söyler. Hüzünlü bir insandır Süngü, özellikle üniversite yılları karamsar bir hava içinde geçmiştir. Mutlu insanlar erken uyanır lafını; kederden, tasadan, dertten en güzel kaçış yolunun ise uyku olduğunu yine, öğrencilik ve üniversiteden sonraki döneminde yani insanın en genç, en ağırlı, en sancılı dönemlerinde tecrübe ettiğini (Damla: Ağustos 2018) söyler. Onun üniversite yıllarına rastlayan bu mutsuzluğunun sebebi ise o dönemler içinde duyduğu derin bir aşkın ağrısıdır. Süngü içinde bulunduğu o durumu, üniversitede öğrenciydim, zaten âşıktım, bir de üstüne Oğuz Atay okudum, o gün bugün huzurum yoktur (Dursun, Ekim 2018) cümleleriyle özetler. Ama her şeye rağmen hayatını sevdiğini söyler Süngü. İlk romanını yazdığı yirmi iki yaş, ilk kitabını yayımladığı ve eşini tanıdığı otuz yaş, babasıyla denize gittiği yaşları onun için çok kıymetlidir ve hayatını bütün kırık döküklükleriyle beraber sevmektedir (Meşe, Mart 2016).

Güray Süngü’nün yazı hayatına başlaması Bursa’da, üniversite yıllarına rastlamaktadır. İlk olarak kısa ve amatör öyküler yazan Süngü’ye göre bu yazdıkları karanlık ve mizahi şeylerdir ve o zamanlar, yazdıklarının tam olarak neye tekabül ettiğini anlamadan yazdığını söyler. Çünkü o zamanlar yazmak kendini ifade etme aracıdır (Akten, Ağustos 2011). O dönemler *Hece*’de şair olan Mustafa Muharrem ile tanışması ise Süngü’nün hayatında bir kırılma noktasıdır. Hocam, dediği Mustafa

Muharrem kendisine okuması için kitaplar tavsiye etmiş, ikili bir yıl boyunca hem bu kitaplar üzerine hem de edebiyat üzerine konuşmalar yapmıştır. Bu sayede öyküleri gelişen Süngü, Mustafa Muharrem aracılığıyla bir öyküsünü *Hece*'ye göndermiş ve "Senin Kadar İstanbul Gibi" adıyla bu ilk öyküsünü *Hece*'de yayımlatmıştır. Süngü'nün edebiyat camiasıyla tanışması da bu vesileyle olmuştur (Akten, Aralık 2010).

Böylelikle ilk öyküsünü 1998 yılında *Hece* dergisinde yayımlatan Süngü için bu dergi, aynı zamanda sürekli okuduğu ve yazdığı bir mecra, bir okul olmuştur. Henüz *Hece*'de bir veya iki öyküsü yayımlanan ve kendini öykü alanında geliştirmeye çalışan yazar bu süreçte roman yazımına da yönelmiştir. Süngü'nün, daha kurarken bile zihnimi çökertecek gibi olan zor bir roman, (Akten, Ağustos 2011) dediği bu ilk romanı "Dördüncü Tekil Şahıs" ismiyle yayımlanan, beş yüz sayfalık kitabıdır. Onun yirmi iki yaşında eline alıp bastırmak için yayınevi aradığı ancak çok kalın, çok karışık gibi eleştirilerle yayınevlerinden olumsuz cevaplar aldığı bu kitabın basılması tam sekiz yıl sonra olmuştur:

"Aldığım notlara göre ilk romanım *Dördüncü Tekil Şahıs*'ı Mart 1999'da yazmayı bitirmiştım. Kitap olarak yayınlanması ise 2006 yılının Kasım ayı. Yayımlanan ilk kitabım ise aslında yazdığım üçüncü roman olan *Pencereden* ve onu yazmayı bitirdiğim tarih Nisan 2004. (...) Bir roman yazmak sanatsal bir şeydir. Bir roman yayımlamak ise sektörel bir şey. Bunu unutmamak lazımmış. (...) Nihayetinde ilk romanım ikinci romanıymış gibi okurla buluşurken, aslında yazdığım üçüncü roman olan *Pencereden* ilk romanım olarak piyasaya çıktı." (Süngü, 2014:115-116-118)

Yazı hayatıyla üniversitede tanışan Güray Süngü'nün yayın hayatına adım atması ise hemen olmamıştır. Mezuniyetinden sonra özel sektörde çeşitli işlerde çalışmaya başlamış, 2009 yılından sonra ise yayın sektörüne geçmiştir. Şu an ise İz Yayıncılık'ta editörlük yapmaktadır. Süngü, zor ve sabır isteyen bir meslek olan editörlüğü yaparken aynı zamanda yazar olmasını ve yayın hayatında çekilecek her çileyi yıllar boyunca çekmiş olmasını en büyük şansı olarak gördüğünü söyler. Yazar, aynı zamanda İz Yayıncılık bünyesinde çıkarılan *Muhayyel* dergisinin yayın yönetmenliğini de yapmaktadır. *Muhayyel* dergisi, farklı ve özel seslere alan açabilmek için İz Yayıncılık tarafından 2015'te başlatılan ve yazarların ilk kitaplarının

yayımlandığı “Muhayyel Serisi”nden ortaya çıkan bir fikirdir. Bu serinin çıkarılmasında yazarın ilk romanını çok uzun süre bastırarak yer bulamayışının etkisi var mıdır tam olarak bilinmese de “Muhayyel Serisi” kendine özgü, genç yazarlara açık, farklı seslere yazın dünyasının kapılarını aralamak amacı taşıyan, onların ilk kitaplarının basılmasına yönelik bir girişimdir. Bu seriden üreyen bir fikir olarak ortaya çıkan ve Mayıs 2018’de ilk sayısı çıkan *Muhayyel* dergisi ise hem yazar kadrosu olarak hem de yazı yelpazesi ve içerik açısından daha geniş kapsamlı düşünülmüştür (G.T. Çelik, Nisan 2017).

1.2. EDEBÎ KİŞİLİĞİ

Kendisini, dışa susan içe konuşur, ben pek konuşkan değilim, konuşmaya değil yazmaya inanıyorumdur muhtemelen, diye tanımlayan Güray Süngü, edebiyatın ona güven, daha düzgün bir insan olma cesareti ve bir şeylere olan inancını ifade edebilme cüreti kazandırdığını (Akbulut, Ekim 2017) söyler ve yazmak onun için bir anlamda hemen cevap gelmeyeceğini bile bile sonsuzluğa mektup atmaktır (Harmancı, 2008:123-124).

Yazdıklarından hareketle Güray Süngü’nün, “Benim derdim nedir?” sorusuna oldukça fazla kafa yoran bir yazar olduğu söylenebilmektedir. Bu soruya verdiği cevaplar aynı zamanda onun yazmaya ve edebiyata yüklediği anlamın açıkları gibidir. Bu anlamda yazarın “Neden yazıyorum?” sorusuna verdiği cevaplar çok önemlidir. Süngü, yazmaya başladığı yıllara dönülecek olursa amacının yazar olmak olmadığını, var olmaya çalışmak olduğunu söyler. Kendisini kurcalamaya başlamıştır ve bu onun için can yakan bir şey olduğu kadar kaçınılmaz bir şeydir de. *Hece Öykü*’de yer alan bir söyleşisinde kendisi olmak istediğini söyler ve bu, onun için yazmaktan geçer:

“İfade edebilmenin veya var olabilmenin -ki insanın kendisini var edebilmesi, kendisini başkalarına değil, kendisine de ifade edebilmesi demektir ve insanın kendisini kendisine ifade edebilmesi var olabilmesi için ilk adımdır-. En kolay yöntemi de edebiyattır. Kendimden memnun değilim, başka birisi olmak istiyordum. Aslında kendimden memnundum ama

kendim gibi olamıyordum. Kendim olabilmek istiyordum. Bunları anlamak bir süreçti, yazarken anlamlandı birçok şey. (...) Dolayısıyla yazarak yapmak istediklerimi yapabileceğimi hissediyordum.” (Süngü,2013:60)

Yazmak onun için var olabilmenin, kendisi olabilmenin yolu, -bu mümkün değilse bile- kendine yaklaştırmaya çalışma çabasıdır. Kendini hissedebilmeyi, kendini duyabilmeyi ona sağlayan şey -başka bir şey de olabilecekken- yazmak olmuştur. Yazmak ve kendini hissetmek arasındaki ilişkiyi *Hece Öykü*'de, bir söyleşisinde şöyle anlatır:

“Her ne şekilde olursa olsun memnun olmayışınız, hayattan mı değil, kendinizden mi değil, ama memnun olmayışınız sürekli bir kapışmaya sebep. Eşelemeye. Kendini en çok eşleyen, kendisiyle en çok uğraşan, elbette diyecek ki asıl ben bu değil, ona ulaşmaya çalışıyorum. (...) Ama iyi bir insan muhtemelen iyi bir iş yaptığında kendini iyi hisseder. Kendini iyi hissetmek, kendini hissetmektir de. Ben yazarken kendimi hissediyorum. (...) yazmak bunun aracı. Belki başka bir şey de olabilirdi ama yazmak oldu. Kendini duymak.” (Gezeroğlu, 2017:116)

Güray Süngü birçok söyleşisinde yazmanın onun için ne ifade ettiğine dair ipuçları verir. Ama onun yazmaya dair *Hece Öykü*'de “Neden Yazıyorum?” başlığı ile kaleme aldığı manifesto niteliğinde müstakil bir yazısı da bulunmaktadır. Bu yazıda Süngü, birkaç madde hâlinde neden yazdığını açıklamaya çalışır ve bu yazı onun bu konudaki düşüncelerini etraflıca ortaya koyar. Buna göre onun yazma sebeplerinden biri ortaya bir eser koymaya çalışmasıdır. İlgilendiği şey ise bu eserin yazarı olmaktan çok, bir gün bir yerlerde yazdıklarının, birilerinin kalbini titreteceği ya da birilerini değiştirebileceği umududur:

“O eserin sahibi olma arzumu becerebildiğim ölçüde terk ettim. Yineleyeyim, ortaya bir eser koymaya çalışıyorum. Ben dünyayı değiştiremem. (Dünya değişmez, çünkü sürekli olarak değişiyor.) Ama belki... romanlarım, öykülerim, yani bir ihtimal, yani benim oldukları için değil, iyi oldukları için, insanın kalbinde bir şeyleri titretmeyi başarabildikleri için, dünyayı değilse bile, birilerini değiştirebilir. Günün birinde, Oğuz Atay'ın, Cahit Zarifoğlu'nun eserlerinin bana yaptığını onlar da birilerine yapabilir. Bu umudu taşıdığım için yazıyorum.” (Süngü, 2012:132)

Süngü yazmasının ikinci sebebi olarak ise yazabiliyor oluşunu göstermektedir. Bu anlamda geçmişten beri içinde birtakım şeylerin olduğunu, farklı bir deyişle içinde

yazarlık sezgisi olduğunu fark etmiştir. Bu ayrıntılara odaklamakla yakından alakalı durum onu kimi zaman okumaktan ve film izlemekten soğutsa da o bu sezgisinin izini sürebilmiş ve bunu kazanıma dönüştürebilmiştir:

“...yazabildiğim için yazıyorum. Çocukluğumdan beri içimde birtakım adamlar dolaşiyor, üstelik yalnız değiller, olayları ve ihtimalleri ile birlikteler. Birbiri ile alakası olmayan adamları ve olayları birbirlerine bağlamak, onları birbirinin sebebi veya sonucu hâline getirmek gibi nedensiz görünen arzular uyanır sürekli içimde. (...) Yazarlık sezgisi dediğim şey de yazabilme gerekçemle doğrudan ilgili. Bir film seyrederken o filmle alakalı birkaç farklı gidişat, daha fazla son belirleme arzusu. Öyle ki bunlar çoğunlukla beni ağız tadıyla film seyretmekten, kitap okumaktan da alıkoyan şeyler. (Süngü, 2012:132)

Yazıyor oluşundaki diğer sebep ise evrende yüzyıllardır var olan, büyük ve iyi bir şeyin parçası olmayı arzulamasıdır. Büyük ve iyi bir şey Süngü’ye göre sanattır. Ve o, sanatın yaşamayı kolaylaştırmadığını, aksine zorlaştırdığını bilerek, bir nevi yazarak zor olana talip olmuştur:

“Bir başka sebep; büyük ve iyi bir şeyin bir parçası olmak, olmaya yaklaşmak, olmayı umut etmeye devam etmek benim için sadece yazmakla mümkün olabilecek bir şey olduğu için yazıyorum. (...) Bilim, teknoloji veya bunun gibi şeyler ilk bakışta insana hayatı kolaylaştırıyor görünebilir. Ama kolaylaşan her şey zamanla değerini yitirir, çürür ve kokar. Ama sanat insana hayatı kolaylaştırmaz. Aksine zorlaştırır. (...) Bu itibarla benim için büyük adamlar sanatçılardır, büyük şeyler de eserleridir. Yazmak da benim için bu büyük şeyin parçası olmaya yaklaşmak, en azından bu umudu besleyebilmek anlamı taşıdığından yazıyorum. (Süngü, 2012:133)

Onun yazıyor oluşundaki bir diğer sebep ise kendi ifadesiyle, içindeki daim sızıdır. Nereden ve ne vesile ile geldiğini bilmediği bu daim sızı, onun hayatı olağan bir şekilde yaşamasına engel olmaktadır. Bunun için o, yazarlık sezgisinin de olması gibi bir avantajla, kendisi gibi olanların hikâyelerini anlatmayı seçmiştir:

“...‘bende bir şey var ve bana bir şey yapıyor’. Bu gerekçem belki de en hakiki gerekçem ve ‘bir şeylerin yolunda olmadığına dair ciddi uyarılar alma’ hâlinin bir yansıması. (...) Daim sızı, hayatı olduğu şekilde yaşamaya engel çünkü. (...) Yani hayatı algılayışım ve hissiyatım nedeniyle mutlu mesut bir adam olma ihtimalim yoktu ama sokaklardaki sıradan akıllar ve sıradan kalpler acısıyla tatlısıyla hayatlarını yaşayabiliyorlardı, o hâlde benim *yok yere ağlamamın* bir sebebi olmalı değil miydi; bu ağrı beni yorganın altında dişlerini sıkarak

uyumaya değil, yorganın altında dişlerini sıkarak uyumaya çalışanların hikâyelerini anlatmaya itiyor değil miydi?” (Süngü,2012:133)

Son olarak ise yazısında, yazmanın, onun kendi içinde var olan ve içine düşmekten korktuğu karanlıktan korunmanın bir yolu olduğunu söyler ve bunu şu cümlelerle anlatır Süngü:

“Çocukken çok sevdiğim bir oyuncak, çok beğendiğim bir kitap ya da benzer çok sevdiğim, beğendiğim bir şeye sahip olunca, onu sığıyorsa cebimde, yastığının altında ya da yakınımda bir yerlerde tutardım hep. Ara sıra elimle yoklardım. Dokunurdum ara sıra. Hatta buna bir öykümde değinmişim, hatırladığım kadarıyla şöyleydi ‘Dokunabildiğim’ adlı öykümdeki cümle: *Bir çocuk yatağında yatarken yastığının altındaki anahtarlığı sıkı sıkıya tutuyorsa, onun içinde, içine düşmekten korktuğu bir karanlık vardır.* Öykü benim için böyle bir şey. Ara sıra yazıyorum. Orada durduğunu bildiğim için/hâlde dokunarak varlığını hissetmekten kaçınmadığım bir şey gibi yazmak, benim için.” (Süngü,2012:134)

Kendi ifadesiyle yazmasaydım çıldıracaktım, diyenlerden değildir Süngü (S. Demir,2010:145). Anlam dünyasının kapılarını aralamak, dünyanın tuhaflığına karşı bir duruş geliştirmek, acılarını ve yalnızlığını yazmakla ilişkilendirmek, önemseydiği ince şeylere, içini cız ettiren acılara ve hikâyelere dokunarak, olmak istediği kişiyi yaklaşmak için yazmaktadır (Süngü, 2012:130-131). Bütün bunlardan hareketle; kendini hissetmek, olmak istediği kişi olmaya yaklaşmak, içindeki derin karanlığa düşmekten kurtulmak,

“...benim tutunabileceğim başka bir şeyim yok bu yüzden önemsiyorum. Boşa yaşamadık demeye çalışıyorum sanki kendi kendime.” (Süngü,2016:22)

Hayatı daha yaşanılır kılabilmek,

“...edebiyatın, hakiki sanatın, düşüncenin hayatı daha yaşanılır kılacağına körlemesine inanıyorum. Buna ihtiyaç duyduğumdan da olabilir, ama inanıyorum.” (Gezeroğlu, 2017:113)

İçin yazmaktadır. Ve en önemlisi edebiyat onun için bir deli gömleğidir ve yazmanın onu insanlaştırdığını düşündüğü için, yazmak ve edebiyat onun için hayatının merkezindedir:

“...bilirsiniz ki deli gömleği kendisine ve çevresine zarar vermemesi için giydirilir delilere. Edebiyat da benim için bir nevi deli gömleği, beni esirgiyor, biraz komik olacak ama beni insanlaştırıyor.” (S. Demir,2010:143)

Onun bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere yazmak, onun için bir var olma ve kendi hakikatine yaklaşabilme çabası iken bir yandan da bütün yazarlarda ve sanatçılarda olduğu gibi sancılı bir süreçtir. Süngü içinde bulunduğu bu durumu “Allah’ın ona yok yere verdiği ağlama yeteneği” olarak tanımlar:

“...şanslıyım diyorum, Allah bana yok yere ağlama yeteneği verdiği için şükürler olsun. Sanat kaçış değil mücadele yeridir. Bir şeyler yolunda değildir ki, arkadaşlarım eğlenirken ben bir karakteri yontacağım diye acı çekiyordum. Bunlar romantik ve seyirciye söylenen sözlere benziyor ama yine de söylemem gerek: Yazmaktan keyif aldığım için yazıyor değilim, yazmak beni mutlu ettiği için de yazıyor değilim. Mutlu olmak gibi bir ütopyam yok zaten. Yazmakla hayatım daha iyi olmuyor ama galiba yazmakla hayatımın daha iyi olmak zorunda olmadığını anlıyorum. Belki her şey o şekilde anlamlı hâle geliyor bana. ...yazıyorum çünkü birilerinin o büyük baskı (hayatın üstümüze abanan o büyük baskısı) denen şeyin koca bir kandırmaca olduğunu fark etmesine yardımcı olmak, aracı olmak ihtiyacı hissediyorum. (...) ‘saatinde vapura binmekten’, ‘adam olmaktan’ kurtulsun diye, benim gibi durduğu yerde duruyor olduğunu sanarak rahatsızlık duyan insanlar...” (Harmancı, 2008:126)

Hikâye anlatılır, öykü kurulur Süngü’ye göre. Modern çağın çocuğu olduğu için “anlatacak hikâyesi” olmadığını, “öykü kurduğunu” (M. Çelik, Kasım 2012) söyler ve “öykü kurmak” ifadesi onun edebî kişiliğine ve postmodern anlatı ile olan bağına dair önemli ipuçları verir. Ancak Güray Süngü postmodern anlatıyı bilinçli bir tercih olarak yapmadığını, postmodern yazmak için özellikle uğraşmadığını, yazdıklarının onun içindeki bir acıdan doğan şeyler olduğunu söyler (Akten, Aralık 2010). Her ne kadar postmodern anlatının imkânlarından faydalanan bir yazar olsa da öykülerinde anlamı kurguya kurban etmez çünkü kurmacayı salt oyun gibi görmediğini söyler:

“Oysa hikâyedir aslolan, inşa değil. Bu konuda postmodern kabul edilen bir roman yazsam da postmodernistlerden ayrıldığımı, kurmacayı salt bir oyun gibi görmediğimi söyleyebilirim yalnızca.” (S. Demir,2010:143)

Asıl zor olanın inşa değil hikâye olduğunu, kurmacayı bir oyun gibi görmediğini söyleyen yazarın bu cümleleri, onun biçimi ve kurguyu önemsemediği

anlamına gelmemelidir. Aksine yazar, biçim ve içeriği birbirini tamamlayıcı birer parça olarak görmekte, her ikisini aynı derecede önemsemektedir. Zira kurgu, bir yazarın hikâyesinin atmosferini oluşturmada, ham olan hikâyesini olgunlaştırıp bir kıvama getirmede üzerinde çalışılması gereken en önemli unsurdur. Bu yüzden o, işin anlam tarafı kadar teknik yönünün de önemsenmesi gerektiğini düşünür. (H. K. Öz, Ocak 2011) Aslolan konudur, konu çok önemlidir ama o oranda da basittir. Çünkü bir konuyu öykü hâline getiren şey onun güçlü bir kurgunun zeminine oturtulabilmiş olmasıdır. Ona göre yazarı diğer insanlardan, iyi yazarı sıradan yazarlardan ayıran şey de tam olarak bu konu- kurgu bütünlüğünü güçlü bir şekilde inşa edebilmesidir:

“Biçim, öz, üslup, kurgu... yazıya dair ne varsa hepsi bir bütünü oluşturmak içindir. Ben anlamı önemsiyorum, yazmayı önemsiyorum ve sözün değerli olduğunu düşünüyorum. (...) Söyleyecek sözü olan, o sözü ne şekilde söyleyeceğini de bilir. Bilmiyorsa orada bir sorun vardır. Bu da yazarlığın çileli kısmı olduğu kadar yazarlığa delil de olan kısmı sanırım, zira yalnızca güzel cümle kurmak olmasa gerek yazmak. Ama bütün bunlara rağmen bir sıralama yapmam gerekirse önceliğim üslup, ardından da kurgu olur. Neden böyle? Benim baktığım yerden, üslup muhatabımı belirliyor, kurguyu da belirlenen muhatabım için yapıyorum.” (Harmancı, 2008:121-122)

Eseri öz ve biçim olarak bir bütün olarak düşünen, konu- kurgu bütünlüğünü oldukça fazla önemseyen Söğüt, karakterlerinin de bu bütünlükten doğan atmosferden kendiliğinden ortaya çıktığını düşünmektedir:

“Bazı öykülerde bir insani hâli anlatmaya çalışıyorum ve o hâl için karakter ve karakterin hayatı oluşuyor, karakter ve hayatı oluştuktan sonra da öyküde anlatılacak kısmı, olay örgüsü ve kurgusu oluşuyor. Kendi kendine oluyor çoğu zaman.” (S. Demir,2010:145)

Karakterin, öykünün atmosferine göre inşa edilmesi ise ona göre öykünün tek etkiye odaklanması ve karakterin o minvalde inşa edilmesi ile mümkündür. Bu aslında karakteri inşa etmekten çok “o tek etki”yi bulmakla ilgilidir, bu ise sezgiyle alakalı bir şeydir (Gezeroğlu, 2017:114). Öncelikli amaç söz söylemekse, Söğüt, söyleyeceği söze uygun karakterler oluşturduğunu söyler. Ancak onun karakter oluşturmadaki bu tutumu roman ve öyküye göre farklılık göstermektedir:

“Roman ve öyküyü iki farklı tür olarak ele almak durumundayım burada, çünkü romanı ve öyküyü oluştururken yöntemlerim farklı. Romanda önce kurguyu belirliyorum, kurguya uygun

karakterler oluşturuyorum, öyküde ise önce karakter ve temayı belirliyorum, kurgu sonradan oluşuyor.” (Harmancı, 2008:125)

Biçim, öz, üslup, kurgu hepsini bir bütünün parçaları olarak gördüğünü söyleyen Süngü asıl manada anlamı, en uygun formda ve atmosferde kurguya dönüştürebilmenin peşindedir. Bir anlamda o, iyi bir yazarlıkta belirleyici olan şeyin bu olduğunu düşünmektedir:

“Konu basittir, aşk, ölüm filan. Kurgu zordur, o aşkı ya da ölümü nasıl kuracaksın, bir ton karakter, mekân, zamanlar, geçişli zamanlar, birbirini içeren zamanlar... zaten bunları yapabiliyorsan yazarsındır. İçinde yumruk kadar taş var ve onu ya içinde ufalayacaksın ya da söküp dışarı atacaksın; o taşın varlığı seni sanatçı değil dertli yapar, seni sanatçı yapan o taşı ufalayabilmen ya da dışarı atabilmendir, çünkü bu, ancak eserle olur. Benim sanat görüşüm elbette bilenlerin bildiği gibi, acı içerir, ama acı sende demek, sanatçı dehası sende demek değildir.” (Akbulut, Ekim 2017)

Güray Süngü'nün sanat görüşü bu cümlelerde de ifade ettiği gibi dert ve acı içerir. Ona göre yazmak bir derdi, derinlerdeki bir sızıyı ufalayarak dışarı atmaktır. Öykülerinde de özellikle vurguladığı gibi, acı insanı çığlıktan, hamlıktan kurtaran şeydir, insan derdiyle değerlendirir, değeri ile dertlenir. Ancak bir acısının olması bir kişiyi sanatçı yapmaz, sadece dertli bir insan yapar. Bir insanı sanatçı yapan şey ise o derdi sanatın imkânlarından faydalanarak dışarı atacak bir mecra bulmasıdır. Sanatçıların derdi, sabah erken kalkamayan, gece yatıp uyumayan kısaca normal bir hayat yaşamayan bazı insanlar ile benzeşen bir derttir, bu tür insanların ne derdi varsa sanatçının da derdi odur. Ancak bir sanatçının eser üretmesine yol açan o sızı tek bir sızıdır (Damla: Ağustos 2018). Bir sanatçıyı sokaktaki normal dertli insanlardan ayıran en önemli şey onun, “Benim derdim nedir?” sorusuna yazan, çizen ve düşünen bir insan olarak, yazdıklarıyla, seçtiği temayla ve seçtiği biçimle ilişki kurarak cevap vermesidir.

Bütün bunlardan hareketle Güray Süngü'nün, yazmak, yazarlık, yara, dert ve sızı kavramlarını aynı minvalde düşündüğü söylenebilmektedir. Süngü'ye göre yazmak hayatın kendisi değil, hayatın dışında, başarılmak için uğraşılan bir şeydir (Meşe, Mart 2016). Çünkü eserin kendi dünyası vardır ve onun gerçeği, hakikati, bizim gerçek dediğimiz şeye benzer ama onunla aynı değildir. Yazmak, hayatın kenarında

oturup izleme, öykülük bir şeyler yakalamaya çalışma, bir çeşit avlanma ve hayatı yağmalama meselesi değildir ona göre (Damla, Ağustos 2018). Yazmak, içteki sızının, görünenden faydalanarak, kendine dışarıya çıkabilmek için bir mecra bulabilmesidir. Çünkü ona göre baktığımızda çok şey görürüz ama görme biçimleri denen bir şey vardır. Asıl önemli olan bu görme biçimleridir. Baktığımızda gördüğümüz duvar, insan, ölüm ve aşk içerisinde asıl neyi görüyoruz ve bu gördüğümüz şey bize ne yapıyor, asıl nokta budur. Biz o baktığımız sonuca sebep olan şeyi bulmaya çalışıp kaşıyabildiğimizde, daha da önemlisi bu konuda yaram var mı, deyip kendi yaramızı ve başkalarını kanatabildiğimizde gördüğümüz şeyi bir hikâyeye dönüştürebiliriz. Çünkü hikâyeye tam olarak içimizi delen şeyden çıkar, bakıp gördüğümüz şeyden değil (Damla: Ağustos 2018).

Süngü'ye göre dışarıda görünen ölüm, intihar, aşk vb. her şey aslında sadece bir sonuçtur. Bu sonuçlar, insanın var olduğu andan itibaren var olan, yüzyıllar boyu değişmeyen ve insan olduğu müddetçe de değişmeyecek şeylerdir. Yazmak ise bu sonucu doğuran şeylerin oluşum sürecinin irdelenmesi üzerine yapılan bir eylemdir:

“İnsana dair bazı duyguların anlatımı için duyguların sonuçları ile ilgilenmek gerekebiliyor. Mesela aşk insanın gözünü kör eder denir, çaresizlik insana hiç olmayacak şeyler yaptırır, acı insanı uçurumlara sürükler.” (S. Demir,2010:143)

Dışarıda oluşan sonuç yazarda bir yere dokunuyorsa, onda var olan bir yarayı kanatabiliyorsa asıl hikâyeye işte oradan çıkar. Bu yüzden anlatılan her şey aslında bakılan yerde ne görüldüğüyle ilgilidir. Güray Süngü'nün öykülerinde anlattıkları, baktığı yerde gördükleriyle ilgilidir ve öyküleri, gördüklerinin onun içindeki yaraları kanattığı, sızlattığı yerden çıkar. Her öykü, içindeki bir acının pay edişmiş hâli gibidir bu yüzden. Bunu gizlemeyen Süngü, yazdıkları ile hayatı arasındaki bağı, yazdıklarında hayatından izler olup olmadığı ya da kahramanlarının ondan izler taşıyıp taşımadığı konusunu ise şöyle açıklar:

“İçimde teşkil etmeyen, canımı acıtmayan hiçbir karakter ya da olay hakkında tek bir kelime bile yazmaya tevessül etmemem doğaldır sanırım. (...) Ama bu, karakterlerim bana benzer demek değil. Benimle hiç ilgileri yok, demekse hiç değil. Romanlarımdaki ve öykülerimdeki karakterlerim muhakkak benden izler taşır, ama olaylar bir tarafa, tam da sizin dediğiniz şekilde karakterlerin özellikleri açısından, duruşu, hayatı anlayışı açısından benimle tam

anlamıyla özdeş sayılmaz. Hatta çoğuyla aramızda ciddi farklar vardır. (...) Edebiyat yazarın kişisel dertlerini dile getireceği, kimlik problemlerini anlatmaya çalışacağı bir sanat değil. Öte yandan yazarların tüm karakterleri yazarların kendisidir de. Birebir kendisi değilse bile üretmeye karar verdiğinde sezgisiyle bir süre sonra ona hâkim olur zaten yazar, bu yeteneğe sahip olduğu için yazardır, cümle kurabildiği için değil.” (Harmancı,2008:125-126)

Süngü, yazdığı roman ya da öykünün kendisinde geçici olarak bir ağrıyı dindireceği ve aynı şekilde hayata onun gibi bakan birkaç kişinin daha ağrısına iyi geleceği (H. K. Öz, Ocak 2011) şeklinde, yazma işinin iki yönlü iyileştirici etkisine inanmaktadır:

“Hayatı benim gibi algılayan insanlar için yazıyorum. Başka bir muhatap gözetmiyorum.” (Harmancı, 2008:121)

Bu yüzden, kanatsa da sızısını yazarak azalttığını, yazdıklarının, ağrılarını geçici olarak dindirdiğini söyleyen Süngü, yazdıklarının okuyucusunun da yaralarına dokunmasını ister. Bu onun öykülerindeki kahramanların birbirlerini acılarından tanınması ve yakınlık kurmasıyla da ilintili bir şeydir:

“Ben istiyorum ki beni okuyan insanlar delirsınler ve kalpleri yağmalasın. Onlara samimiyetle hücum etmek istiyorum. (...) Beni korkunç bulup sevsinler istiyorum. Ne açıdan korkunç bulsunlar? Ben onların kalplerini yağmalayabileyim. Görüp de geçtikleri şeyleri ben onlar için görüp de geçilmez bir hâle getirebileyim.” (Damla, Ağustos 2018)

Yazdıklarıyla insanlara samimiyetle hücum etmek istediğini söyleyen Güray Süngü, okurun edebiyattaki yerini oldukça fazla önemser. Ona göre her yazarın bir derdi ve o derdi ifade için bir yöntemi vardır. Ama metni okurun tamamladığı gibi yazarın imajını da okur tamamlar (Dursun, Ekim 2018). Buna göre yazarın ve okuyucunun aynı ekseninde buluşabilmesi, yazarla okur arasında iletişimin başlayabilmesi, okuyucunun da mutlaka derdinin olmasıyla ilgilidir. Bu anlamda onun düşünceleri postmodern anlatının okuru aktif kılan ve metni yazarla birlikte yazmaya zorlayan yapısıyla uyumludur. Kendisi de bazı öykülerinin kurgusunda kendi aklını zorladığını, çoğu kapıyı okurun açması için bilinçli olarak kapalı bıraktığını, okuyucuyu sürekli uyanık olmaya davet ettiğini ve okurlarına keşfetme alanı bırakarak o kapalı kapıların anahtarlarını vermeye çalıştığını (H. K. Öz, Ocak 2011) söyler.

Güray Süngü edebiyatımızda yıllardır, yazdıklarıyla kendisi olabilme uğraşı veren ve bu anlamda kendine has bir çizgi oluşturabilmiş yazarlardan biridir. Aynı zamanda iyi bir okuyucu olan Güray Süngü'nün okudukları, kendi yazma serüveninde ve edebî kişiliğinin oluşmasında kaçınılmaz olarak büyük bir etkiye sahiptir. Yazarın kendisi de bu etkilenmeyi açıkça belirtmekte ve öykülerinde metinlerarasılık yöntemiyle okuduğu ve etkilendiği yazarlara sık sık göndermeler yapmaktadır. Etkilendiği bu isimler daha fazla olmakla birlikte, onun edebî kişiliği üzerinde en yoğun etkisi olanlar Dostoyevski, Kafka, Oğuz Atay ve Cahit Zarifoğlu'dur.

Güray Süngü'nün yoğun olarak etkilendiği isimlerden biri Kafka'dır ve Kafka'ya öykülerinde sık sık açıkça atıflar yapılmaktadır. Onun öykülerindeki Kafka etkisi “imgelem” dünyasında ve “kaynağı belli olmayan korku” unsurunda görülür. Öykülerin çoğunda kahramanların bir şeye dair korku hissettiği sezdirilir ama korkunun kaynağına dair kesin bilgiler verilmez. Genel olarak bakıldığında ise bunun büyük oranda yaşama korkusu olduğu söylenebilir. Kafka'nın kurmaca dünyasını şekillendiren yabancılaşma, yalnızlık, derin umutsuzluk teması Güray Süngü öykülerinin ana atmosferini oluşturmaktadır. Kafka'nın “Korku” öyküsündeki kahramanın ruh hâli neredeyse Güray Süngü'nün bütün kahramanlarına bir yönüyle pay edilmiş gibidir. Hepsi güvensiz, korku içinde, çevresiyle ve ailesiyle kopmuş bu yüzden de köksüz bir şekilde yaşamaya çalışan kişilerdir. Bu yalnızlık ve köksüzlük içinde kahramanların sığınacağı maddi ya da manevi herhangi bir güç yoktur. Bu yüzden Süngü'nün kahramanları da sürekli kendi içlerine doğru koşarlar ve kendilerini Kafka'nın yeraltı hayvanı gibi güvenli bir yere hapsetme eğilimindedirler. Güray Süngü'nün öykülerinde hissedilen bir diğer Kafka etkisi de kahramanların babaları ile olan ilişkilerinde sezilmektedir. Kafka, babasının otoriter durumunu, baskıcı ve ezici kişiliğini, onunla kurduğu olumsuz bağı kitaplarında sık sık sezdirmektedir. Güray Süngü'nün öykülerindeki neredeyse bütün baba-oğul ilişkileri de olumsuzdur. Öykülerde hep, kahramanların bugünkü ezik karakterlerinin oluşmasında etkili olmuş, içsel olarak hesaplaşmaya çalışılan bir baba figürü vardır.

Üniversitede öğrenciydim. Zaten âşıktım. Bir de üstüne Oğuz Atay okudum. O gün bugün huzurum yoktur (Dursun, Ekim 2018), diyen Güray Süngü'nün öykülerinde

etkisi sezilen bir diğerk isim Oğuz Atay'dır. Zaten Oğuz Atay da bir Kafka hayranıdır ve Kafka, Güray Süngü ile Oğuz Atay'ı aynı noktada buluşturan ortak paydalarından biridir. Korku, nihilizm, belirsizlik Kafka'da olduğu gibi Atay'da da belirgin izleklerden biridir. Kafka'nın kahramanlarında dikkat çeken dışlanmışlık, yabancılaşma, mutsuzluk ve tedirginlik onun öykülerinde de vardır. Bu anlamda Güray Süngü'nün, Kafka ile aynı felsefi düşüncelerden beslendiği görülen Oğuz Atay'dan etkilenmesi oldukça doğaldır. Güray Süngü'nün öykülerinde Oğuz Atay etkisi anlamında göze çarpan en önemli şey kişi kadrosudur. Süngü'nün öykü kişileri sanki Oğuz Atay'ın metinlerinden çıkıp gelmiş kişilerdir. Kahramanların kişilikleri, davranışları, düşünme biçimleri, hayat karşısındaki yenilgileri, içine düştükleri manasızlık evreni ve tutunamamaları Oğuz Atay kahramanlarını hatırlatır. Toplumdan izole olmuş hatta kaçan, hastalıklı derecede korkulu, takıntılı, yabancılaşmış tipler Güray Süngü'nün öykülerinin de kişi kadrosunun temel özelliğidir. Onun öykü kişileri de tıpkı Oğuz Atay'ınki gibi ne yakın ilişkilere girmek isteyen ne de bundan zevk alan kişilerdir. Oğuz Atay'da görülen varoluşsal problemler ve insanın eşyalaşması gibi konular Güray Süngü öykülerinde yoğun olarak işlenir. Bu anlamda, tekniğine hayran olduğum hâlde, derdini tekniğinden daha fazla önemseydiğim bir isim (H. K. Öz, Ocak 2011) dediği Oğuz Atay, Süngü'nün hem teknik anlamda hem de felsefi anlamında en çok etkilendiği yazardır. *Hece*'de yer alan bir söyleşisinde Süngü, bir okur olarak da Oğuz Atay ile duygusal bağ kurduğundan şöyle bahseder:

“Bizim kuşağın karışık kafalı yazarları için kullandığı teknikler, söyleyiş biçimi, ironisi ve mizahıyla karışık hüznü Oğuz Atay'ı çok özel bir yere taşıyor. Ben Oğuz Atay'la alakalı sorulara yazar gözüyle cevap veremiyorum mesela, okur olarak cevaplar vermeyi tercih ediyorum. Bu, yazarla kurduğum bağın, duygusal bağın bir gereği sanki. Oğuz Atay'ın derdini tekniğinden daha fazla önemsiyorum.” (S. Demir,2010:142)

Süngü'nün Türk edebiyatında Oğuz Atay haricinde özel ilgi duyduğu bir diğerk isim de Cahit Zarifoğlu'dur. Süngü'nün “Sizi Görmeliydim” adlı öyküsü Cahit Zarifoğlu'nun bir metniyle doğrudan metinlerarası ilişki kurularak yazılmıştır. Süngü bütün bunlardan ziyade bir okur olarak Zarifoğlu'na büyük önem atfetmektedir. Oğuz Atay'ın tekniğinden ve üslubundan en başlarda kaçınılmaz olarak etkilendiğini söyleyen Süngü'nün, kahramanlarının büyük hüznü yalnızlığı ise Zarifoğlu'ndan

izler taşır. Bir söyleşisinde Oğuz Atay ve Zarifoğlu'nun kendisindeki yerine dair şu cümleleri kurar:

“Bütün okurların yazarları vardır, benim baş yazarlarımdan bir tanesi de Oğuz Atay. Ama elimin altında tek kitap kalacak olsa Zarifoğlu'nun *Yaşamak* isimli muhteşem kitabını tercih ederdim. Neden dersiniz mesela, *Tutunamayanlar* bana değerli olduğumu hissettirdi ve dönüp kendime baktım genç yaşta. Kendime tebessüm ettim, kusurlarımı sevdim, böyle olduğum için kedime saygı duydum. Sonra *Yaşamak...* tarif edemem, çok zor, kimse okumasın diye yazılmış gibiydi benim için. Ya da ben okuyayım diye yazılmış gibiydi. Al bunu, burada senin için değerli olabilecek sırlarım var der gibi. İçeride olup dışarıda görünmek, diyordu mesela yürümek için Zarifoğlu. Bir de hiç o kadar büyüğünü görmemiştim yalnızlığın, kendimden dışarıya doğru bakarken. Üslup ya da tarz olarak ise Oğuz Atay'ın beni yönlendirmesi en azından başlangıçta kaçınılmazdı. Bir şekilde kendinden başlayarak hayatı algıladığım şekilde tanımlamaya uğraşıyorsun yazarken, içinden gelenler ile aklından geçenleri bir amaç gözeterek bir cümlede topluyorsun. O cümlenin nasıl bir cümle olacağına karar verirken elinde olan tek şey ‘nasıl söylersem en az acı kalır içimde’. Bu açıdan bakarsam Oğuz Atay'ın anlamı özeldir benim için. (Harmancı, 2008:123-124)

Güray Süngü'nün öykülerinde etkisi hissedilen yazarlardan bir diğeri ise Dostoyevski'dir. Dostoyevski'nin kusurlu, katil, deli kahramanlarla empati yapılabilmesine yönelik oluşturduğu kurmaca atmosferi Güray Süngü öykülerinde de sezilmektedir. Güray Süngü'nün öykü kişileri de genellikle fiziksel olarak kusurlu, hafızasını yitirmiş, takıntılı, deli, katil ya da suçlu tiplerdir. Dostoyevski'nin en yalın hâliyle gösterdiği suçlu kahramanlar bile okuyucuda soğukluk oluşturmaz. Ben-anlatıcı yöntemiyle oluşturduğu öykülerinde, okuyucunun dünyaya kahramanlarının gözlerinden bakabilmesini ve bu karakterlerle empati kurabilmesini sağlayan Süngü'nün tavrı da Dostoyevski'nin bu tavrını hatırlatır, çünkü onun kahramanları da kurulan empati sayesinde okuyucuda bir tiksinti meydana getirmez. Dostoyevski sahneleri büyük bir duyarlılık ve ustalıkla anlatan; öfkeyi, gerginliği, şefkati, hüznü ve birçok duyguyu aynı anda okuyucuya hissettirebilen bir yazardır. Güray Süngü de öykü kahramanlarının geldikleri son nokta olan intihar, delilik gibi sonuçlara onları neyin sürüklediği üzerinde kurgular öykülerini. Bunu da onların iç dünyalarına doğru derin yolculuklar yaparak, psikolojik tahlillere başvurarak yapar ve okuyucuya kahramanın neden öyle bir suça sürüklendiğini anlatır. Hatta çoğunlukla okuyucunun kahramanı haklı bulmasına ve kendisine ben olsaydım ne yapardım, sorusunu

sormasına yardımcı olur. Bir diğerk benzerlik de iki yazarın acıya bakış açılarındadır. Dostoyevski’de acı, temizlenmenin, arınmanın kaynağıdır, insan acı çekerek arınır, çektiğı acı ne kadar derinse o kadar pişer. Güray Süngü acıya tam olarak Dostoyevski ile aynı anlamı yükler. Öykülerinde sık sık acının insanı pişirdiğinden bahseder. İnsan ruhu acıyla şekillenir, acı çekmeyi reddeden insanın ruhu çığ kalır. Öykülerde acıya yüklenen anlam onun insanları bilgeleştirdiğı, insanın gönlünü incelttiğı, onu ruhani âlemlere yaklaştırdığı ve gerçek acıların çok derinlerde olduğu yörüngesinde toplanmıştır. Bu anlamda her iki yazarda da acıya arındırma anlamı yüklendiğı söylenebilir.

Kafka, Dostoyevski, Oğuz Atay, Cahit Zarifoğlu onun hem okuma hem de yazma serüveninde derin etkileri olan yazarlardır. Bütün bunlar haricinde Süngü, bir söyleşisinde son dönemlerde okumaktan hoşlandığı yazarlarla ilgili ise şunları paylaşır:

“...ben genellikle kuşağımdan isimleri saymayı tercih ediyorum, sonuçta bir yazarın geçmiş büyük yazarları, dünya edebiyatının yapı taşlarını okumuş olmasından daha doğal bir şey yok. Kuşağımdan Işık Yanar’ın romancılığını önemsiyorum, saf ve büyük edebiyata inanıyor ve öyle yazıyor Işık. Yeni bir romancı var, Selman Bayer. Ondan çok şey bekliyorum. Ömer Faruk Dönmez tuhaf bir adam. Çok iyi bir üslubu var, hüznü var. Öyküde daha çok isim sayabilirim. NAbdullah Harmancı, Aykut Ertuğrul, Serkan Türk, Mukkadder Gemici, Nermin Tenekeci, Kâmil Yıldız, Yılmaz Yılmaz. Kıymete değer isimler.” (Kaya, 2012:82)

1.3. ÖYKÜCÜLÜĞÜ

Yazı hayatına kısa öyküler yazarak üniversite yıllarında başlayan ve adını ilk olarak çeşitli edebiyat dergilerinde yayımladığı öyküleriyle duyurana Güray Süngü, günümüz Türk edebiyatında kendine has bir öykü çizgisi oluşturabilmiş önemli yazarlarımızdandır. Genç yaşına rağmen son derece üretken bir yazar olan Süngü romanlarının haricinde; *Deli Gömleği*, *Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi*, *Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk* ve *Vicdan Sızlar* olmak üzere dört öykü kitabı çıkarmıştır.

Yazarın ilk öykü kitabı olan *Deli Gömleği*'ndeki öyküler yabancılaşmanın, tekdüze hayatların getirdiği bıkkınlığın, aşk acılarının, umutsuzluğun, kolay kolay evden çıkmayan ve dışarıda olmaktansa içinin labirentlerine saklanmış modern bireyin yalnızlığının, hastalıklı hâlinin işlendiği öykülerdir. *Deli Gömleği*'nin huzursuz, bir o kadar da topluma ve kendine karşı duyarlılığını yitirmiş ya da dışarıdan öyle görülen bireyleri, en yakınlarının ölümlerini bile hissiz ve tepkisiz karşılayacak kadar soğukkanlıdır. Gündelik hayatın içinde gerçekleşen herhangi olağanüstü bir durum onları şaşırtmaz. İçlerindeki kaynağı belli olmayan korkuyla, güvensizlikle ve mutsuzlukla olan savaşları geleceğe olan umutlarını yok ederken onları âdeta yavaş yavaş tüketir. Bu yüzden genellikle bu gerilimli ruh hâlinin içinde sıkışıp kalan, kendi içine doğru koşmaya başlayan ve esas orada kaybolan bireyler, öykülerin sonunda ya hafızasını kaybeder ya delirir ya cinayet işler ya da intihar eder. Necip Tosun *Deli Gömleği* için sıkıntının, boşluğun öyküleri der. Ona göre bu öykü kitabını hayatı yaşayamama, kendi olamama, kaçırılan son dönemeçler ve intiharın eşiğindeki insanlar, olan ve olmayan şeylerden ötürü acı çeken bireyler, çıkış yolu bulamayan insanlar, toplum dışılık, paranoya şizofreni ve düşlerle geçen günler... şeklinde özetlemek mümkündür (Tosun, 2015:350). Kaçacak hiçbir yerin kalmadığı bu yüzyılda, toplumun diğer bireyleri gibi unutmama ve yok sayma becerisi edinemediği için bu bireyler, aslında yaşamayı beceremezler ve yaşayamamanın bedelini ağır bir şekilde öderler. Kitaptaki öykülerin genelinde bu bireylerin içine düştükleri cinnet, delilik, intihar gibi durumlar değil, bu durumlara nasıl sürüklendikleri konusu okuyucuya gösterilir ve okuyucunun kahramanlarla empati kurması sağlanır. Kısaca toparlamak gerekirse sanayi toplumunda, gittikçe yalnızlaşan, çaresizleşen, kapitalizme, ikiyüzlülüğe, çifte standartlara, kültürel yozlaşmaya, popüler bilince karşı var olmaya çalışan, yaralı, zayıf, kısırılmış ve kuşatılmış; insani değerlerini korumaya ve her şeye rağmen geliştirmeye çalışanların isyanı, inlemeleri ve çığlıklarıdır bu kitaptaki öyküler (A. Öz, 2010:148). Süngü bu kitabında âdeta modern insanın neleri kazandığını, neleri kaybettiğini anlatan öyküler biriktirmiştir (A. Öz, 2010:147).

Yazarın ikinci kitabı olan *Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi* tema bakımından *Deli Gömleği*'nin devamı gibidir. Bu kitaptaki öykülerde de karamsar bir atmosfer vardır. Kahramanlar son derece yalnız, mutsuz, yabancılaşmış insanlardır.

Bu öykü kitabında kahramanların ruhsal bunalımlarına paralel olarak öykülerin atmosferini de karamsar bir hava oluşturur. Çoğu öyküde gri, patlamaya hazır ama bir türlü yağamayan bir gökyüzü vardır. Kahramanların kalplerinin sertleşmesi ile gökyüzünün bu gergin hâli arasında çoğu öyküde ilişki kurulmuş ve bu öykülerdeki kahramanlar çoğunlukla intihar etmiştir. Kitaptaki öykülerde kahramanların genellikle çocuklardan ve gençlerden seçildiği görülür. Bu kahramanların hayata tutunamayışları, hayat karşısındaki yenilgileri onları ya yarı ölüm olan uykuya kaçmaya ya da intiharı sürekli akıllarında tutmaya sevk eder. Onların ruhlarını yaralayan şeyler ise bazen babasıyla arasındaki ilişki, bazen zihinsel olarak diğerlerinden farklı oluşu, bazen etnik kökeninin farklılığıdır. Ama hepsinin en derinlerinde kökleşmiş olan nasır, bir şekilde ötekileştirilmeleri ve yok sayılmalarıdır. Yıllarca var olamamış ve tutunamamış bu kişiler artık tutunma gibi bir ihtiyaç da hissetmemektedirler. Hayatın kaosu karşısında savunmasız, yorgun ve duygusuzdurlar; hayat anlamsızdır, yalnızlık bile onlara derin bir acı vermekten uzak bir hâl almıştır. *Deli Gömleği*'ndeki öykülerde olduğu gibi bu kitaptaki öykülerde de yaşadıkları gerilimli hâlin sonunda bireyler intihar, cinayet, delilik, cinnet gibi sonlara sürüklenir. Aslında öylesine kırılğan ve hassaslardır ki yine en büyük zararı kendilerine verirler. Bu kitaptaki öykülerde dikkat çeken diğer bir durum da çağ eleştirisi ve modern dönemde özellikle televizyonlar aracılığıyla insanların içine düştüğü duyarsızlaşmadır. Gerçek hayatta şahit olunan acıların, insanları televizyondaki kurgulanmış acılar kadar duygulandırmaması bunun en basit örneğidir.

Yazarın üçüncü öykü kitabı olan *Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk*'taki kahramanlar yazarın ilk iki öykü kitabının devamı niteliğindedir. Bu kitapta da karakterlerin toplum dışına itilmesinin arkasında fiziksel olarak kusurlu ve ruhsal olarak yara almış olmaları vardır. Öykülerin genelinde kahramanların naif kişilikleri dikkat çeker. Bu yüzden içinde buldukları durum ironiktir. Çünkü yenilmişlikleri, eziklikleri yüzünden acı çekerken bir yandan da kalplerinde diğer insanlar için derin bir merhamet duygusu vardır. Karşılarındakini kırmaktansa kendileri incinmeyi göze alırlar. Öykülerden birinde sırf sevdiği kızı incitmemek için deliren bir kahraman vardır. Bu yönleriyle bu öykü kitabının kahramanları yazarın diğer öykü kitaplarındaki kahramanlardan ayrılırlar. Ancak onları bekleyen son da yine delilik ve intihardır.

Çünkü kalabalığa karşı tek başınadılar, hayatın acımasızlığı karşısında saf, naif, merhametlidirler ve bu yüzden ya korkulu bir şekilde yaşamaya, delirmeye ya da intiharın eşliğine gitmeye mahkûmdurlar. Öyküler de genel olarak onların bu sona geliş süreçlerini irdeleme, onları bu hâle getiren toplumsal aksaklıklarla ve yanlışlarla yüzleşme üzerine kuruludur. Güray Süngü'nün ilk iki öykü kitabında yer alan öykülerinde dilsel anlamda kurduğu karanlık, derin acı ve baskı içeren atmosfer bu kitabında dağılmış gibidir. Kahramanların yaşadığı en acı olaylar bile ironiyle ve mizahla daha yumuşak bir havaya sokulmuştur. Buradan hareketle öykülerin felsefi derinliğinden hiçbir şey kaybetmemekle birlikte yazarın bu kitabındaki öykülerinde dili daha ustaca kullandığı açık bir şekilde fark edilmektedir.

Güray Süngü'nün son öykü kitabı olan *Vicdan Sızlar* içerisindeki öyküler ise ilk üç öykü kitabındakilerden farklı bir yapıya sahiptir. Öykü kahramanları yine kusurlu, yabancılaşmış, yalnız kişiler arasından seçilse de onların bu durumu metnin arka planına gizlenmiştir. Bu öykü kitabındaki öykülerinde yazarın dil işçiliğine daha çok yöneldiği; diğer öykü kitaplarında açıkça işlediği ölüm, aşk, yabancılaşma gibi konuları imgeler yoluyla anlatmaya başladığı görülür. Öykülerin felsefesinin imgelerle örtüldüğü öykülerde dil daha ironiktir, anlam daha katmanlıdır. Kitaptaki öykülerde hem tema hem karakter olarak hayal-gerçek, akıl-kalp, madde-mana, iç-dış, güçlü-zayıf, birey-toplum çatışmaları söz konusudur ve öyküler gerçek dünyada olduğu gibi her açıdan çatışmalar, ayrışmalar, kutuplaşmalarla örülmüştür (Gezeroğlu, 2017:112). Yazarın bu kitaptaki öykülerinde yüzünü daha çok arka mahallelere çevirdiği görülür. Her öyküde mahalleden seslere rastlanır. Bu anlamda ilk üç öykü kitabındaki öykülerde odak noktayı oluşturan bireyin yalnızlığı ve yabancılaşması durumu, bu kitaptaki öykülerde ironik dilin arkasına gizlenmiş ya da mahalleden gelen seslerin arasında kaybolmuştur denilebilir. Postmodern anlatı yöntemlerinin de diğer öykü kitaplarına oranla bu kitaptaki öykülerde daha çok uygulandığı görülür. Özellikle üstkurmaca, ironi, metinlerarası ilişkiler öykülerin oluşturulmasında dayanak noktasıdır. Yazar bu öykü kitabında yine diğer kitaplarından farklı olarak öykülerinin sonlarını birkaç ihtimalli şekilde bitirmektedir. Bu durum diğer kitaplarında göze batmayan gerçeklik-kurmaca unsurunun özellikle göze batar hâle gelmesini sağlamıştır. Kısaca yazarın bu öykü kitabında kurmacayı bir oyun hâline getirdiği,

anlamı ihmal etmemekle birlikte biçimle daha çok oynadığı ve anlatı üzerinde durduğu söylenebilir.

İnsanı çürüten durumların öykülerini yazan Güray Süngü'nün (A. Öz, 2010:149) dört öykü kitabında yer alan öykülerin odağında modern ve postmodern çağın kısılcacı içerisinde kalmış bireylerin yaşadığı yabancılaşma, yalnızlık, ölüm, intihar, normal dışılık, aşk gibi evrensel konular vardır. Ancak Güray Süngü'nün bu konuları modern anlatının imkânlarından faydalanarak yeni bir söyleyişle öykülediği görülmektedir. Bu konular etrafında ördüğü öykülerinde kederli, karamsar ve karanlık bir hava sezilen yazarın, kahramanlarının psikolojik durumlarıyla bağlantılı olarak öykü atmosferi yaratmada oldukça başarılı olduğu görülür. Her çıkardığı öykü kitabıyla dildeki işçiliğini bir üst seviyeye çıkardığı görülen yazarın, yalın ve sade anlatımında felsefesinin daha da derinleştiği söylenebilir. Yazarda bu dilsel başarıyı sağlayan en önemli şey ise onun ironik dile hâkim olmasıdır.

Hayatı bütün yönleriyle birlikte öykülerine taşıyan, bütün insanların içinde var olan gelgitleri, çelişkileri, hüznü, neşeyi ve acıyı görmeye odaklı yazan Süngü, gerçek hayatta da iç içe geçmiş olarak yaşanan acı hikâyeleri ve mizahi unsurları öykülerinde bir arada vermektedir. Bu yüzden karamsar havanın yoğun olduğu öykülerinde bile ironiye rastlamak mümkündür. Bu onun, hayatın çeşitli boyutlarını, kaosunu, karmaşasını, anlık değişimini, iç içe geçmiş ve birbirinden ayrılamayan birtakım duygu yoğunluklarını öykülerinde de olduğu gibi vermeye çalışmasıyla ilgilidir. Bununla birlikte onun, felsefi yanı ağır basan bir öykü anlayışını benimsediği görülmektedir.

Güray Süngü'nün öykücülüğüyle ilgili değinilmesi gereken noktalardan biri de onun, öykülerinin sonlarına getirdiği yorumdur. Neredeyse her öyküsünün sonu tahmin edilen muhtemel sondan farklı kurgulanmıştır. Bu şaşırtıcı sonlar özellikle ilk üç öykü kitabındaki öykülerde kahramanın beklenenin dışında bir şey yapmasıyla sağlanırken, *Vicdan Sızlar* öykü kitabındaki öykülerde yazarın 1, 2, 3 şeklinde numaralar vererek alternatif sonlar üretmesiyle sağlanmıştır.

Güray Süngü kişilerini öykünün temasına, kurgusuna ve atmosferine göre şekillendiren bir yazardır. Bunu, karakterleri seçme meselesi her öykünün kendi temasına ve kurgusuna göre şekilleniyor (Akten, Ağustos 2011); bazı öykülerde karakterin özelliklerini sıralarken o özelliklerin gerektirdiği bir hayat kurmam gerekiyor, bazı öykülerde bir insani hâli anlatmaya çalışıyorum ve o hâl için karakter ve karakterin hayatı oluşuyor (Hece, Mart 2015) sözleriyle kendisi de ifade eder. Buna göre karakter seçimi onun kurgu inşasının temel taşlarından birini oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak çoğunlukla yabancılaşmanın, ötekileştirilmenin, yalnızlığın, var olamamanın işlendiği öykülerde kahramanların isimleri yok denecek kadar azdır. İsimleriyle değil, daha çok ötekileştirilmelerine yol açan fiziksel kusurları, ruhsal hastalıkları ve genç yaşlarına rağmen aldıkları yaralarıyla öykülerde ön plana çıkmaktadırlar.

E. M. Forster roman kişilerini, inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtıp şaşırtamama durumuna göre yalınkat ve yuvarlak şeklinde sınıflandırmaktadır. Ona göre eğer bu kişiler bizi hiç şaşırtmıyorsa, yalınkattır. Yaşamın hesaba kitaba uymayan değişkenliğine sahip kişiler ise çok yönlüdür (Forster, 2016:118). Güray Süngü'nün öykü kahramanlarının, E. M. Forster'in yaptığı “yalınkat” ve “yuvarlak” sınıflandırmasında “yuvarlak” tanımlaması altına girdikleri ve ne yapacakları kestirilemeyecek şekilde çok yönlü oldukları görülmektedir. Bu kahramanlar çevresiyle ve kendisiyle çatışma içinde olan, hayatla bağları kopuk, düzenin dışına çıkmış, yalnız, mutsuz, huzursuz, kahramanların kendi tabiriyle “bağısız, kaybolmuş, kronik umutsuz, korkak, hayatın bir yerinden yenilmiş, içindeki mutsuzlukla savaşıırken tükenen”, acı çeken ruhlara sahip kişilerdir. Dışarıdan anormal gibi görünen bu kişiler aslında normal oldukları için, bu düzene kapılıp giden sürülere katılmadıkları için bu yaftayı almışlardır. Süngü bir söyleşisinde kahramanlarını şöyle anlatır:

“Bu benim yazılarımda modern dünyanın sonucu ama tabii ki zihnimde modern dünya denen ucubeye itiraz yolu. Her zaman gidişattan rahatsızlık duyan insanlar olmuştur, burada eğer bir yazarsam benim karar vermem gereken şey, bu rahatsızlığı ne şekilde ve ne tür karakterlerle anlatacağım meselesi. Hayatta nerede duracağına karar vermiş insanların, normallik, anormallik gibi bir sorunu yok bana göre, yaşadıkları ve yaşadıkları sonucu hissettikleri onun

kim olduğuyla beraber hangi adımları atacağını da belirler. Hiçbir şey olmuyormuş gibi yaşasalar da ya da öyle yaşıyor görünseler de onların etkisini içinde taşıyor benim karakterlerim, en azından ben bunun için çabalıyorum. Bir de binlerce delinin yaşadığı bir kentte, akıllı olana anormal denir. Kayda değer olan, benim hem roman hem öykü karakterlerim romanın ya da öykünün sonunda delirmez. Onlar yazının bütünü içinde dışarıdan bakan için zaten anormal gibidir, hikâye edilen de bundan sonrasıdır, o atmosfer ve o karakter belirler sonucu. Ayrıca ‘Kaçacak Yer Yok’ adlı öyküdeki Bekir’in anormalliği acaba hangisi? Hikâyenin bir yerlerinde köyündeki yıkık eve dönmesi ve orada eşini öldürüp bahçeye gömmesi mi; yoksa yedi yıldır aynı çatı altında çalıştığı iş arkadaşının evli olup olmadığını bile bilmemesi mi? Cevap modern dünya ile alakalı sanki. Ben bunun cevabını kendi dünyamda kendimce de olsa biliyorum ve karakterlerim de benim gibi düşünüyor.” (Harmancı, 2008:122-123)

Güvensizlik, yabancılaşma, aşk kırıklıkları ve acı gibi ruhsal durumlar neticesinde yaralanan bu kişiler zamanla toplumdan kendini soyutlamakta, yalnızlığa sürüklenmekte ve kendi içlerine doğru ruhsal bir yolculuk yapmaktadırlar. Hayatla aralarında her an kopmaya müsait zayıf bir bağ olan bu kahramanlar her an dönüşü olmayacak bir kırılmayla yüz yüzedirler. Sıradan insanlar gibi görülseler de oldukça normal dışı özellikler gösteren, deliren, hafızasını kaybeden, cinnet hâli yaşayan, intihar eden, cinayet işleyen normal dışı kimselerdir. Güray Süngü bir söyleşisinde kahramanlarının bu durumu ile ilgili iki farklı yorum aldığını söyler:

“Bunlardan bir tanesi, sıradan insanları sıra dışı kurgular içinde, sıra dışı durumlar içinde anlatıyor olduğum. Diğeri ise sıra dışı karakterleri günlük rutinler içinde anlatıyor olduğum. Yani siz karakterlerin içimizden birileri olduğunu söylüyorsunuz ama neredeyse her öykümden bir katil var benim. Yani okur eseri yorumlar ama eser de okuru yorumlayabilir.” (M. Çelik, Kasım 2012)

Güray Süngü genellikle öykülerinde söylediklerinin tersini ima eden, asıl söylemek istediği şeyi ironik bir şekilde söylediklerinin arkasına gizleyen bir yazardır:

“Bana göre iyi bir öykü eşitlikten bahseden değil, eşitsizliği hissettiren bir öyküdür. Ama eşitsizlikten bahseden de değil, hissettiren...” (Süngü,2013:61)

Onun bu tavrını öykü kahramanlarını seçerken de gösterdiği söylenebilir. Çünkü seçtiği kişiler dışarıdan bakıldığında her ne kadar yalnız, yabancılaşmış, mutsuz, kusurlu bireyler olsa da aslında onlar hayatın gerçek anlamını keşfetmiş kişilerdir. Hayatın dışına kendilerini attıkları yer, toplumun sahte mutluluk oyunu

oynayan bireylerinin arasında olmaktan daha iyidir onlar için. Yenilmiş gibi görülseler de ezik gibi algılandılar da aslında onlar kendilerini toplumdan soyutlamayı göze almış, bir anlamda başkaldırabilmiş, gerçeklikleriyle yüzleşebilmiş kişilerdir. Bu yüzden, kahraman değil karakter tercih ediyorum, kaybeden ve sürekli yenilen olduklarına da katılmıyorum; iki kişi aynı kapıya doğru yürürken, birisi daha önce o kapıdan geçmek için omuzunu kullanırsa ve diğeri bu düşkünlüğe muhatap olmamak için gönül kırıklığıyla bir saniyeliğine durursa kazanan kapıdan ilk geçendir der insanlar. İnsanlar bilmiyorlar (Meşe, Mart 2016) diyerek öykü kişilerine dair yapılan yenilmiş, sürekli kaybeden tespitlerine karşı çıkar Süngü. Öykü kişileri onun için oldukça önemlidir. Ve bu yüzden o, toplumun sıradan olarak gördüğü, önemsemediği, ötekileştirdiği bu bireylere öykülerinde bir dünya sunmuş, onları öykülerinin başkışileri olarak seçmiş ve böylelikle onlara konuşma ve var olma şansı vermiştir:

“Öykülerimdeki karakterler diğer insanların gözüyle hayatın içinde pek de dikkat çekmeyen ve görünmeyen tipler. Fakat ben asla öyle düşünmüyorum. O kahramanlar benim için son derece önemli oldukları için öykülerimde varlar.” (Akten, Aralık 2010)

İletişimsizlik, yabancılaşma ve yalnızlık duygusu bir değirmen taşı gibi asılı durmaktadır postmodern insanın boynunda. Postmodern insan gittiği her yere, dinlenmek için gittiği yere bile bu yükü gitmek, yaşamı boyunca bu yükü taşımak zorundadır (A. Öz, 2010:147-148). Süngü tam olarak postmodern hayat içerisinde parçalanmış hayatların sahibi bu kahramanların ruhsal durumları üzerinden, insani meselelere kafa yorar, toplumu ve bireyleri en derindeki çürümüş hücrelerine kadar analiz eder âdeta. Onların ruhsal durumlarını, hissettiklerini, zihinlerinden geççenleri hâl ve tavra dökmede; dışavurum açısından kişinin içinden geççenleri anlatmada ve tahlil etmede oldukça başarılıdır (Akbulut, Mayıs 2017). Ancak onları tahlil etmekle birlikte hatalarından dolayı yargılayan bir tutum içine asla girmez, onları anlamaya çalışır, dünyaya ve insanlara onların gözünden bakmaya çalışır. Çünkü yargıyı vermenin onun işi olmadığını düşünmektedir. Bilmediği için düşündüğünü, baktığını ve yazdığını (M. Çelik, Kasım 2012) söyler. Her şeyi olduğu gibi anlatan ve yorumu okuyucuya bırakan Süngü'nün eğer tuttuğu bir taraf varsa bu, öykülerinin kusurlu kişilerinin tarafıdır. Yazarın kahramanlarıyla ilgili değinilmesi gereken diğer bir nokta da başkahramanların sadece bir öykü haricinde erkeklerden seçilmiş olmasıdır.

Öykülerde kadınlar, genellikle âşık olan başkişinin delirmesinin fitilini ateşleyen ya da bir dönüşüm yaşamasının kırılma noktasında olan kişiler olarak ama silik bir şekilde yer alırlar.

Güray Süngü öykülerinde genellikle birinci tekil yani ben-anlatıcı hâkimdir. Bu, okuyucunun öykü kişileriyle empati kurabilmesini sağlamaya hizmet ettiği gibi yazarın işini kolaylaştıran bir yöntemdir. Çünkü “ben” öyküsünde bilinç akışı sayesinde karakterin, öykünün kurgusunu bozmadan aklına geleni söyleyebilmesi sağlanır (Akten, Aralık 2010). Ben anlatıcı özellikle bilinç akışı ile kullanıldığında insanın gelgitlerini, çelişkilerini, muzipliklerini, kederini, hüznünü, neşesini aktarmak için oldukça işlevseldir (Akbulut, Ekim 2017).

Güray Süngü, öykülerinin atmosferini yalın ama son derece özenli ve işçilikli bir dille kurmaktadır. Her yeni öykü kitabıyla birlikte dilinin daha da sadeleştiği ama aynı zamanda katmanlı ve daha yoğun bir hâl aldığı görülür. Daha kısa cümlelerle derinleştirdiği anlatım, aslında daha kapalı anlamlar, semboller ve çağrışımlar içermektedir. Aslında bunun, her yeni çıkan öykü kitabıyla birlikte postmodern anlatıya daha çok yaklaştığıyla ilgili olduğu düşünülebilir. Çünkü postmodern anlatıda dil ve üslup genellikle daha ironik, daha incelikli, daha üst perdedendir. İlk kitaplarında yazarın dil ve üslubu daha romantik ve daha araçsal bir yapıya sahiptir. Ancak özellikle *Vicdan Sızlar* öykü kitabında, yönünü arka mahalle insanının dünyasına çeviren ve postmodern anlatının imkânlarına daha çok yönelen Süngü’nün dil ve üslupta ne kadar ustalaştığı açıkça görülmektedir. Bu öykü kitabındaki öykülerde dil daha çok amaç edinilmiş, anlatılan konuyla ilişkili olarak dil ile oynanmış ve argo kullanımı çoğaltılmıştır. Üslubu özellikle ironiyle bütünleşen yazar, dili alışık olmadığı bir şekilde yapısı bozulmuş olarak okuyucuya sunar. Kurgusallık içinde rahatsız edici bir gerçekliği bile dilin alışık olduğumuz yapısını ve gramerini bozarak bize aktarır (Pesen, Ekim 2012). Onun bu ironik dil kullanımı kurgunun gücünü arttıran önemli bir unsurdur.

Atlamalarla, kırılmalarla, boşluklarla, geriye dönüşlerle, bilinç akışı ve daha çok iç monolog tekniğiyle ilerlettiği öykülerinde yazarın anlatıma çeşitlilik ve derinlik kattığı görülmektedir. Postmodern teknikle yazan Süngü’nün postmodern anlatının en

önemli yöntemlerinden olan metinlerarası ilişkilere ve ironiye dört öykü kitabında da yoğun olarak başvurduğu görülür. İroni onun başından beri dil ve üslubunun ayrılmaz bir parçasıyken yazar her yeni kitabıyla birlikte ironik anlatımını zirveye taşımıştır. Metinlerarası ilişkiler de onun ilk öykülerinden itibaren yoğun olarak kullandığı ancak son öykülerinde daha imgesel ve daha kapalı bir yapıya büründürdüğü postmodern anlatım tekniklerindedir. Yazar metinlerarası ilişkilere, öykülerinde atmosferi oluşturabilme, kahramanların ruhsal durumlarını daha iyi çizebilme gibi çeşitli görevler yüklenmiştir ve kurulan bu ilişkiler öykülerin bel kemiğini oluşturmaktadır. Süngü'nün zamanla öykülerdeki bu postmodern anlatım tekniklerini çeşitlendirerek özellikle *Vicdan Sızlar*'daki öykülerde postmodern anlatımın en önemli unsuru olan üstkurmaya yöneldiği görülür. Üstkurmaya kurgunun çerçevesini kıran, okuyucuya okuduklarının kurmaya olduğunu hissettiren, yazara kurmaya içinde kurmaya oluşturma imkânı veren bir anlatım tekniğidir ve kurguyu, daha çok da oyunsuluğu önemser. Ancak Güray Süngü'nün üstkurmaya öykülerinde bir imkân olarak kullanırken anlattığı konuyu üstkurmaya tekniğe kurban etmediği, ikisini ahenkli bir yapıya sokmaya gayret ettiği söylenebilir.

1.4. ESERLERİ

Güray Süngü'nün yayımlanmış eserleri şunlardır:

1. *Dördüncü Tekil Şahıs* (Roman, 2006)
2. *Pencere'DEN* (Roman, 2006)
3. *Düş Kesiği* (Roman, 2010)
4. *Kış Bahçesi* (Roman,2011)
5. *Mehmet'i Sakatlayan Serçe Parmağı* (Roman,2015)
6. *İbrahim'in Kaybettiğini Bulmasıdır* (Roman, 2018)
7. *İnsanın Acayip Kısa Tarihi* (Uzun Hikâye, 2016)

8. *Deli Gömleği* ( yk , 2010)

9. *Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi* ( yk , 2012)

10. *Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik AŞk* ( yk ,2014)

11. *Vicdan Sızlar* ( yk , 2016)

Katkı Sağladığı Kitaplar:

1. *Korkut Ata Ne Söyledi* ( yk , 2016)

Dördüncü Tekil Şahıs

Dördüncü Tekil Şahıs Güray Süngü'n n yazdığı ilk roman olmasına rağmen yayımlanan ikinci romanıdır. Kitap ilk olarak 2006 yılında Birharf Yayınları'ndan çıkmış, 2012'de ise Okur Kitaplığı tarafından yeniden yayımlanmış, son olarak ise  z Yayıncılık tarafından 2018 yılında tekrar basılmıştır. Yazar, 500 sayfalık bu ilk romanını  niversite yıllarında, henüz 22 yaŐındayken yazmıştır. Anlatıcısı ve başkahramanı Mustafa Nihat adında biri olan romanda, kahramanın i  hesaplaŐmaları, hayatın anlamını irdelemesi, kendine yabancılaşması, yalnızlığı ve hayal kırıklıkları işlenmektedir.

Pencere' DEN

Yazarın basılan ilk romanı olan *Pencere' DEN*, ilk olarak 2006 yılında Birharf Yayınları'ndan çıkmıştır. 2012 ve 2017 yıllarında Okur Kitaplığı'ndan basılan romanın 4. baskısı 2018 yılında  z Yayıncılık tarafından yapılmıştır. Roman, taŐralı zengin bir ailenin tek çocuğu olan Ayhan adındaki kahramanın yalnızlığı, tuhaflığı ve intihar takıntısı üzerine kuruludur. Süngü i  monologlar, bilinç akışı ve geriye kırılmalarla kahramanın gerilimli psikolojisini romanda etkileyici bir atmosfer içerisinde anlatmaktadır.

Düş Kesigi

Güray Süngü bu romanı yazmaya Kasım 2005'te başlayıp Eylül 2009'da bitirdiğini söyler. *Düş Kesigi*'nin asıl adı 'Var Etmenin Dayanılmaz Ağırlığı'dır. Ama yazarın dört yayınevi ile görüşmesi ve dört yayınevinin de önce ismi sonra romanı reddetmesi (Süngü, 2014:128) bu ismin değişmesine sebep olmuştur. Sonrasında *Düş Kesigi* adını alan, yazarın üçüncü romanı olan bu romanın ilk baskısı 2010 yılında Pupa Yayınları'ndan çıkmıştır. 2013 yılında Okur Kitaplığı tarafından basılan ve birkaç baskısı yapılan romanın yeni baskısı 2018 yılında İz Yayıncılık tarafından yapılmıştır. Roman bir sabah uyandığında kendisini yazdığı romanın karakteri "güvenlik görevlisi M" olarak bulan "Gereksizyazarın" tuhaf ve sarsıcı hikâyesi üzerine kuruludur. Yazarın bu romanı *Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk* öykü kitabında yer alan "Stultifera Navis" adlı öyküsünün genişletilmiş hâlidir. Yazarın, *Düş Kesigi* en değerli romanımdır, dediği bu kitap 2010 yılında Oğuz Atay Roman Ödülü'ne değer görülmüştür.

Kış Bahçesi

Yazarın dördüncü romanı olan *Kış Bahçesi*'nin ilk baskısı 2011 yılında Okur Kitaplığı tarafından yapılmıştır. 5. baskısı 2017 yılında Okur Kitaplığı'ndan yapılan romanın yeni baskısı ise 2018 yılında İz Yayıncılık tarafından yapılmıştır. Kitabın kahramanlardan biri "Aziz Çalışkan" isimli yazardır, diğeri ise küçükken memleketine dönmüş, büyüdükten ve bir şeyleri fark ettikten sonra çocukluğundaki yalnızlığını aramak ve kendini keşfetmek için İstanbul'a dönmüş biridir. Kitap altı üstlü dairelerde oturan ve birbirinden habersiz yaşayan bu iki ana karakterin hayat mücadeleleri üzerine kurgulanmıştır. Yazarın bu romanıyla *Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi* adlı kitabında yer alan "Yara Kabuğu" öyküsü arasında "Hande" adındaki kahraman üzerinden kurulan açık bir metinlerarası ilişki vardır. Güray Süngü bu romanıyla 2011 yılında Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü'ne layık görülmüştür.

Mehmet'i Sakatlayan Serçe Parmağı

Yazarın beşinci romanı olan *Mehmet'i Sakatlayan Serçe Parmağı*'nın 2015 yılında ilk baskısı, 2017 yılında ise 3. baskısı Dedalus Yayınları tarafından yapılmıştır. Romanın başkahramanı olan “Mehmet” üniversite öğrencisidir ve dağılmış bir ailenin yarısıyla yaşamaya çalışır. Günlükler, ikna odalarının verildiği sayıklamalar, Mehmet'in üniversite hayatı olmak üzere katmanlı bir yapı arz eden roman, temelde baba-oğul ilişkisi hakkında yazılmıştır. Yazarın bu romanı *Deli Gömleği* adlı öykü kitabında yer alan “Sizi Görmeliydim” öyküsünün genişletilmiş hâlidir.

İbrahim'in Kaybettiğini Bulmasıdır

Yazarın altıncı romanı olan *İbrahim'in Kaybettiğini Bulmasıdır* kitabının ilk baskısı 2018 yılında İz Yayıncılık tarafından yapılmıştır. Roman, başkahraman olan ve hayatını kaybeden İbrahim'in hayatını arayış yolculuğu üzerine kuruludur. İbrahim'in sağ elinin serçe parmağında gördüğü bir leke ile hayatında başlayan gariplikler, bir sabah işe gitmek üzere binanın önüne çıkmak için adım atmaya çalışması ama atamamasıyla devam eder. Zamanın ve mekânın da farklılaştırıldığı roman, insanın kendini kaybetmesinin ve aramasının yolculuğudur. Kahramanın “sağ elinin serçe parmağında gördüğü leke” ile başlayan roman, yazarın *Vicdan Sızlar* öykü kitabında yer alan “Unutursam...” adlı öyküsünün kahramanı üzerinden devam ettirilmiş gibidir.

İnsanın Acayip Kısa Tarihi

Yazarın ilk ve tek uzun hikâyesi olan *İnsanın Acayip Kısa Tarihi* birinci baskısı 2016, ikinci baskısı 2017 yılında olmak üzere Dedalus Yayınları tarafından basılmıştır. Kitap, hafızasını kaybetmiş Âdem'in otel odasında uyanmasıyla başlar ve Âdem'in hayatını ve kendisini hatırlama çabası ve yolculuğu üzerine kuruludur. Âdem, kendini bulmak için yaptığı bu yolculukta insanlığın atası olan Hz. Âdem'e kadar giderek, benliğinin vardığı son noktayı kavrar. Yazarın bu kitabı *Vicdan Sızlar* öykü kitabında

yer alan “Cana Kıymık” öyküsünün giriş cümleleri ile başlar. Kahramanın hafızasını yitirmesi, adının Âdem oluşu ve Hz. Âdem’e uzanan anlamsal çerçevesi, yazarın yine aynı öykü kitabında yer alan “Evvel Ahir, Batın Zahir” öyküsünü çağrıştırır.

Deli Gömleği

Yazarın ilk öykü kitabı olan *Deli Gömleği* ilk olarak 2010 yılında Hece Yayınları’ndan çıkmıştır. 2015 yılında İz Yayıncılık tarafından basılan kitap 2018’de 5. baskısıyla tekrar İz Yayıncılık’tan çıkmıştır. Yazarın, içindeki yeri ayrıdır, dediği kitaplardan biri olan *Deli Gömleği*’nin içindeki öyküler; yabancılaşma, tekdüzeliğin getirdiği bıkkınlık, uyumsuzluk ve modern bireyin yalnızlığı etrafında örülmüştür. İçinde on iki öykü bulunan kitap, bu öykülerle 2014 yılında hikâye dalında, Necip Fazıl Kısakürek Ödülü’ne layık görülmüştür.

Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi

Bu kitap Güray Süngü’nün ikinci öykü kitabıdır ve ilk baskısı 2012 yılında Okur Kitaplığı’ndan yapılmıştır. Diğer baskıları da Okur Kitaplığı’ndan yapılan kitabın 4. baskısı da 2017’de aynı yerden yapılmıştır. On bir öykünün yer aldığı kitaptaki öyküler modern bireyin mutsuzluğuna, bıkkınlığına, karamsarlığına, kaybetmişliğine dokunur. Ağrılarının anlatıldığı kahramanları bekleyen son ise genellikle intihar, ölüm ve deliliktir. Süngü bu öykü kitabındaki öyküleri ile 2014 yılında hikâye dalında Necip Fazıl Kısakürek Ödülü’ne layık görülmüştür.

Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk

Yazarın üçüncü öykü kitabı olan *Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk* ilk baskısını 2014 yılında Dedalus Yayınları’ndan yapmıştır. Diğer baskıları da Dedalus Yayınları’ndan yapılan kitabın son olan 4. baskısı 2018 yılında yapılmıştır. Kitabın

içerisinde on öykü bulunmaktadır ve bu öyküler yabancılaşma, yalnızlık ve aşk ekseninde kurgulanmıştır. Yazarın ironik bir dille kurguladığı öyküler, okuyucuya gerçek anlamın ötesinde daha derinlikli okuma imkânı sağlamaktadır. Öykülerin kusurlu, ezik, çirkin ve deli kişileri bu öykü kitabında, kendilerinin ve var oluşlarının farkına varmış gibidir.

Vicdan Sızlar

Bu kitap yazarın dördüncü ve son öykü kitabıdır. Kitabın ilk baskısı 2016 yılında İz Yayıncılık tarafından yapılmıştır. 2. baskısı da 2017 yılında İz Yayıncılık tarafından yapılan kitabın, 3. ve son baskısı da aynı yayınevinden 2018 yılında yapılmıştır. On yedi öyküden oluşan bu kitap içerisindeki öyküler diğer öykülerinden farklı bir yapı arz eder. Yazar bu öykülerde gözünü arka mahallelere çevirmiştir ve modern insanın durumundan ziyade toplumsal meseleler daha çok irdelenmiştir. Yazarın postmodern anlatım tekniklerine en çok başvurduğu öyküler bu kitap içerisinde yer alır.

Korkut Ata Ne Söyledi

Yazarın şahsi kitabı olmayan ama hazırlayanlar arasında bulunduğu bu kitabın ilk baskısı 2016 yılında İz Yayıncılık tarafından yapılmıştır. Kolektif bir şekilde hazırlanan kitaba Güray Süngü de bir öyküsüyle katkıda bulunmuştur. Kitap, “Dede Korkut Hikâyeleri”nin on iki yazar tarafından yeniden yorumlanmasına dayanmaktadır. Kitap içerisinde yer alan öyküler *Dede Korkut Hikâyeleri*’nin ana konusundan ve bağlamından koparılmadan oluşturulmuştur. Güray Süngü’nün kitapta “Şehit Oğlu” isimli bir öyküsü bulunmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

GÜRAY SÜNGÜ ÖYKÜLERİNDE ÖNE ÇIKAN UNSURLAR

2.1. YABANCILAŞMA

Yabancılaşma geçmişten günümüze sosyolojik, psikolojik, felsefi ve dinî olmak üzere çeşitli alanlarda görülen çok yönlü bir kavramdır. Yabancılaşmanın İngilizce karşılığı “alienation” dur. Bu karşılık Grekçede “alloiosis” ve bundan türetilen Latince “alienato” sözcüklerine dayanır. Alienato, “esrime, kendinden geçme, benliğin dışına çıkma” anlamlarına gelmektedir. Genellikle olumsuzluğu ve kopukluğu anlatan yabancılaşma sözcüğü (Ünaldı, 2011:5) önceleri akıl hastalarını tanımlamak için kullanılmıştır (Baş, 2003:1).

Yabancılaşma kavramını ilk belirginleştiren kişi Hegel’dir ve ona göre insanlık tarihi aynı zamanda insanoğlunun yabancılaşmasının tarihidir (Tolan,1981: 145). Hegel yabancılaşmayı metafizik bir problem olarak ortaya atmıştır. Ona göre ruh kendi içinde bir çatışma yaşamakta ve kendini gerçekleştirme gayreti içinde olsa da bu hedefini kendisinden bile saklamaktadır. Bu nedenle ruhun gerçek yönelimi ile o anda yaptığı şey birbirine yabancı kalmakta, sonuç olarak insanın zihnî ürünleri kendisinden bağımsızlaşmakta ve yabancılaşmaktadır (Özel, 1992:66).

Felsefi-dinsel bir kökenden gelen yabancılaşma için, insanın kendini evinde hissetmemesi, kendini ve başkalarını bir sürgün olarak görmesi olarak yazılı ve sözlü ürünlerde her çağda karşımıza çıkan, insanlık tarihi kadar eski bir olgudur denilebilir (Aktaran: Yürek, 2005: 56). Ancak içinde yaşanan çağın sosyal, siyasi, bilimsel başta olmak üzere farklı etkenleriyle bağlantılı olan yabancılaşmanın, günümüzde geldiği nokta çok daha farklıdır. 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan Sanayi Devrimi, etkisi her alana yayılan ve günümüze kadar süren toplumsal ve ruhsal değişimin başlangıcı olmuştur. Gelişen teknolojinin beklendiği yönde etkiye yol açmaması toplumsal, ekonomik, siyasi ve psikolojik başta olmak üzere her alanda değişimler meydana getirmiştir (Baş, 2003:3). Görünürde insanın hayatını kolaylaştıran teknolojik

gelişmeler aslında insanı özne olmaktan çıkarmış, nesne hâline getirmiştir. İnsani etkinliklerini kendisi dışındaki güçlerin denetimine terk etmek zorunda kalan bireyler, giderek yalnızlaşmış, özgür bir görünüme sahip olmalarına rağmen yığınların içinde yalnız kalmış (Tolan,1981:142), bu ise zamanla, bireylerde değersizlik, umutsuzluk, karamsarlık, inançsızlık gibi ruh hâllerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Goethe, Hegel, Marx, Kierkegaard gibi önemli düşünürler de yaşadıkları çağın amaçsız, boş ve ruhsuz olmasından yakınmışlardır (Tolan,1981:144).

18. ve 19. yüzyıllardan sonra belirgin bir şekilde ortaya çıkmaya başlayan bunalımlı ruh hâli İkinci Dünya Savaşı yıllarından sonra daha da artmıştır. Toplumsal farklılaşmaya yol açan modernleşme, sanayileşme, kentleşme gibi oluşumlar yabancılaştırmanın gelişmesine elverişli bir ortam yaratmıştır (Tolan,1981:204). Mutsuz, huzursuz ve bunalımlı bir ortamın içine düşen; kaygısı, gelecek beklentisi ve iç sıkıntısı daha da artan, benliğini bu ruhsal baskılardan kurtarmak isteyen bireyler zamanla özgürlük arayışına girmiş ve buna odaklı olarak varoluşçuluk başta olmak üzere çeşitli akımlar ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında başlayan varoluşçuluk akımı merkezine bireyi almış; bireyin, seçme özgürlüğü, kaygı, gelecek beklentisi, bunalım ve yabancılaştırma gibi sorunlarını ele almış ve varoluş problemlerini yeniden sorgulamıştır (Aktaran: Kılıç, 2018:38). Bu nedenle modernleşme sürecinin bir sonucu olan yabancılaştırmanın günümüzde kazandığı boyutun daha çok “bireyleşme” ile ilgili olduğu söylenebilir. Bireyin modernleşme süreciyle birlikte aklını ön plana çıkarmaya başlaması, bunun sonucunda toplumun kuralları dışına çıkabilme yetisi kazanması ve bağımsız hareket edebilmesi yabancılaştırma olgusunun ilk basamağını oluşturur. Buradan hareketle modern dönemdeki yabancılaştırmanın, modern dönem öncesi görülen yabancılaştırmadan farklı olarak, birey merkezli olduğu söylenebilir (Yürek, 2005: 57).

Yabancılaştırmanın birçok tanımı yapılmaya çalışılmıştır. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre yabancılaştırma, belli tarihsel koşullarda insan ve toplum etkinlikleri ürünlerinin bu etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen olan öğelerin değişik biçimde kavranmasıdır (Akalin,2011:2496). Barlas Tolan’a göre, insanın kendi özünden, ürününden, doğal ve toplumsal çevresinden kopması ve onların egemenliği

altına girmesidir (Tolan, 1981:3). Ali Şeriatî'ye göre yabancılaşma, makinenin insanın insanlığına müdahale etmesi sonucunda ortaya çıkan ve insani yaratıcılığı yok ederek, insanın çevresine, kendisine ve diğer insanlara karşı duyarlılığını yitirmesine yol açan süreçtir. Tüketmek için var olmak, var olmak için tüketmek anlayışı ise insanın yabancılaşmasının boyutlarını artırmaktadır (Aktaran: Ünal, 2011:5-6). Ufuk Ege'ye göre kişinin sosyolojik ve psikolojik bazı dış etmenlerden dolayı benliğini kaybetmesi, akli dengesizlik yaşaması ve çevresiyle uyumsuzluğa düşmesi sonucunda iletişimsizliğin son safhaya ulaşmasıdır (Aktaran: Kılıç, 2018: 42-43). Ahmet Cevizci'ye göre yabancılaşma, psikiyatride normalden sapma, çağdaş psikoloji ve sosyolojide kişinin kendisine, topluma, doğaya ve diğer insanlara karşı duyduğu yabancılaşma hissidir. Felsefede şeylerin, nesnelerin bilinç için yabancı, ilgisiz ve uzak görünmesi, daha önceden ilgi duyulan şeylere, dostluk ilişkisi içinde bulunan insanlara karşı kayıtsız kalınması, bıkkınlık ya da tiksinti duyulması hâli anlamına gelir. Yabancılaşma, kontrol altına alınamayan içgüdüler, tutkular ve yerleşik alışkanlıklar nedeniyle, insanın kendisine, kendi gerçek özüne yabancı hâle gelmesi durumunu, tanımlar (Aktaran: Baş,2003:2). Kısaca söylemek gerekirse hangi anlamda kullanılırsa kullanılsın yabancılaşma kavramı en genel ifadeyle bireylerin kendilerinden, birbirlerinden ya da belirli bir ortam ve süreçten uzaklaşmaları anlamına gelmekte; bunalım, umutsuzluk, bunaltı, kötümserlik, başkaldırı gibi varoluşsal kavramları içerisine almakta ve daima kopma, sırt dönme, sürgün, anlamsızlık gibi derin bir yarılmayı göstermektedir (Ünal, 2011:5). Kendisine yabancılaşmış bir varlık olan insan, varoluşundaki bu yabancılaşmayı hiçbir zaman aşamayacaktır (Özel, 1992:70).

Modernizmin vaat ettiklerini gerçekleştirememesi bireyler için derin bir kaos ve umutsuzluk hâli ortaya çıkarmıştır. Bu durumda yenik bir ruh dünyasıyla çözüm arayan toplumlar, kendilerini postmodernizmin her şeyi boş veren, kuralsızlığı kural koyan, tüm değerleri sıradanlaştıran yaklaşımı içinde garip bir distopya atmosferinde bulmuştur (Koçakoğlu, 2018:72-73). İnsanın kendisine, çevresine ve dünyaya yabancılaşmasını içeren bu durum ise süreç içerisinde, insanla ve toplumla iç içe olan edebiyata da kaçınılmaz olarak yansımıştır. Modernist anlayışla yazılan ürünler yabancılaşmayı yaşayan bireyleri ele almaya başlamıştır. Bundan sonrasında

kahramanlar, değişen koşullarla birlikte içe dönük, toplumdaki uzak, ona yabancılaşmış, i hesaplaşmalar içinde olan, dışa dönüklükten uzak “protagonist” bireylerdir (Yürek, 2005: 65).

Hasan Yürek, anlatılara yansıyan yabancılaşma olgusunun “genel” ve “özel” olmak üzere ikiye ayrılabilceğini düşünmektedir. 20. yüzyılda daha da yoğunluk kazanan ve birbirini izleyen değişimler bireyleri edilgenleştirmiştir. Bireyler özellikle iletişim araçlarının etkisiyle benzer davranışları sergileyen, empoze edilen değerlere inanan bir kitle hâline gelmiştir. Edilgenleşen bu kişiler, tek amacı yaşamını devam ettirmek olan, maddi manevi rahat bir hayat isteyen, insani değerleri fazla önemsemeyen, duyarsız, tepkisiz toplumsal üyeler hâline almışlardır. Dolayısıyla genel yabancılaşma, insanı insan yapan değerlerden uzaklaşmadır denilebilir (Yürek, 2005:66). Özel yabancılaşmada ise daha çok psikolojik durumlar öne çıkmaktadır. İnsanın özüne uzaklaşması sonucu insani ilişkilerinin azalması ve giderek yalnızlaşması özel yabancılaşmanın sebepleridir. Birey çevresinden uzaklaşırken kendi iç dünyasına çekilir, dış dünyaya ve topluma kendisini kapatır. Bunun sonucunda da toplumdaki uzak, soyutlanmış, i dünyasında yaşayan bir kişi hâline gelir. Özel yabancılaşma içe kapanma sürecidir ve modernist anlatılardaki kişilerin yaşadığı bir durumdur. Modernleşmeye bağlı olarak ortaya çıkan ve anlatılara yansıyan özel yabancılaşmanın görünüşleri ise “pasif isyan”, “anomi” ve “intihar” şeklinde sıralanabilir. Pasif isyan ve anomide, bireyler yaşadığı ortamı beğenmemelerine rağmen bu durumu i dünyasında yaşarlar ve yaşadıkları her türlü olumsuzluğa rağmen kendini yaşadığı dünyada tutmaya çalışırlar. İntihar ise bireyin yaşanan dünya ile bağlarının kopmasıdır ve ister bedeni ortadan kaldırmak anlamında somut, isterse kendini her yönüyle dış dünyaya kapatmak anlamında soyut olsun, her yönüyle yabancılaşmanın uç noktasıdır (Yürek, 2005:67-68).

Çağdaş öykücülüğün ya da gerçek anlamda modernist öykünün Türk edebiyatında 1950’li yıllarda başladığı kabul edilmektedir. Mustafa Kutlu gerçek değişimin ve esas manada Batılılaşmanın başlangıç tarihi olarak 1950 yılını vermektedir (Aktaran: Bağ, 2003:17). 1950 sonrasında bireysel konulara yönelen farklı bir anlayış belirmiş, toplumda görülen değişiklikler, yozlaşmalar, bireylerin içine

düştüğü bunalım ve yabancılaşma konu edilmeye başlanmıştır (Baş,2003:18). Bu tarihten sonra da Ferit Edgü'nün; yazın, bunaltıdan, yalnızlıktan, ölümden söz etmelidir elbet. Çünkü bu durumlar bizi tekilliğimiz, benzerliğimiz içine kapamaktadır. Bu deneylerin bütün diğer insanların da deneyleri olduğunu bilmek ve duymak ihtiyacındayız (Aktaran: Baş, 2003:21), diyerek açıkladığı bunalım edebiyatı önemini daha fazla koruyarak günümüze kadar devam etmiştir.

Çağdaş Türk yazarlardan biri olan Güray Süngü de yabancılaşma problemine ilgisiz kalmayan yazarlarımızdan biridir. Öykülerinin ana izleğini, modernleşmeye bağlı olarak ortaya çıkan ve anlatılara yansıyan, yukarıda değindiğimiz özel yabancılaşmanın görünülerinden olan pasif isyan, anomi ve intiharın oluşturduğu söylenilebilir. Bu tez içerisinde incelemeye çalışacağımız öykü kitaplarında yer alan öyküler kopuk, takıntılı, yalıtılmış kahramanlarıyla ve konularıyla yabancılaşma ile sürekli temas hâlinindedir. Hatta Güray Süngü öykülerindeki temel izleklerden biri yabancılaşmadır. Öykülerde karşımıza çıkan karakterler genellikle toplumla ilişkilerini kaybetmiş, işine, yaşadığı hayata ve düzene yabancılaşmış, kendini içinde yaşadıkları topluma ait hissetmeyen, içsel olarak bir kaçma isteği içinde olan bireylerdir. Bu bireyler sıradanlaşan yaşamlarında yalnızlık, yalıtılmışlık, ölüm ve hiçlik duyguları arasında bir çıkmazın içinde dönüp dururlar. Bu karakterlerin öykülerde en çok tekrarladığı kelimeler yabancılaşmanın anahtar kelimeleri olan sıkılmak ve sıkıntı,

“İçimdeki sıkıntıyı kimselere anlatamıyorum.” (D.G.,2017:99)

Bıkkınlık,

“...her zamanki gibi, bıkkın, gülümsemiyorum bile.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:18)

Anlamsızlık,

“Hayat anlamsızdı. Birçok şey anlamsızdı.” (D.G.,2017:21)

Önemsememek,

“Hayatında hiçbir şeyi önemsemeyi becerememiş bir adam olarak...” (H.Ş.A.H.İ.,2017:17)

Sıradanlık,

“...hiçbir şey olmamıştı. Yine hiçbir şey olmamıştı. Her gün hiçbir şey olmadan geçiyordu.”
(D.G., 2017:181)

Alışkanlık,

“Alışkanlıkların adamıyım ben...” (H.Ş.A.H.İ.,2017:18)

Hiçlik,

“Bir anlamının olup olmamasının anlamı yok.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:16)

Gibi kelimelerdir. Anlam olarak bu hislerin sezdirilmesinin yanında doğrudan bu kelimelerle kurulan cümleler de öykülerde yoğunluktadır. Çevrelerinden ve kendilerinden uzaklaşan ve yabancılaşan öykü kahramanlarının hayatla, insanlarla ve kendisiyle arası açıktır. Hayat ve insanlar karşısında güvensiz, güçsüz, sorumluluk duygusundan uzak, kaçış içinde ve kayıtsız bir tavır içindedirler:

“İnsan ilişkileri ne garip, herkesin kaldıramayacağı kadar ağır. Hiç bulaşmamak en iyisi.”
(K.B.S.B.T.K.A., 2014:100)

Son derece kırılgan ve çekingen olan bu bireyler, insanlarla iletişim problemi yaşamakta ve ilişki kuramamaktadır. Aslında insanlarla ilişki kurmayı ve diyaloga girmeyi gerektirecek durumlardan kendileri bilerek ve isteyerek kaçınırlar. Uzun süreli sohbetlere girmelerine ortam hazırlayacak sorulara geçiştiren cevaplar verirler. İçten içe topluma karışabilmeyi istemelerine rağmen kahramanlar bunun için çaba harcamaktan da kaçınırlar ve bunu kanıksamış durumdadırlar. Ancak, bu çelişkili hâlin kendileri de farkındadır ve sorunun kendilerinde olduğunu düşünmektedirler:

“Hayatımda kimse yoktu, zaten çekingen bir insandım, ilişki kurmak kabilinden şeyler bana göre değildi. Bana göre olmasını istedim ama değildi.” (H.Ş.A.H.İ.,2017: 15)

Çaba harcamaktan kaçınmalarının altında yatan sebepler ise kendilerini hayata karşı iradesiz ve güçsüz görmeleri; kendilerine, öz benliklerine olan inancını yitirmiş hatta ondan soğumuş olmalarıdır:

“Sorun şuydu ki artık hayatta başarılı olma ve hayattan tatmin olma umudumu yitirmiştim.”
(K.B.S.B.T.K.A., 2014:46)

Kendilerine yabancılaşan, hayattan tat alamayan, kendini çevresinden soyutlamış ve özüne olan inancını yitirmiş bu karakterler ne yaparlarsa yapsınlar başarısız olacaklarına, hüsrana uğrayacaklarına ve bunu hak ettiklerine inanmışlardır:

“Güvensizlik, kendini zayıf, yeteneksiz, beceriksiz, güçsüz hissetme. Kendini ifadeye çalışma ve hüsrana. Ne güzel bir kelime, tam beni anlatıyor sanki; hüsrana. Ben bir hayal kırıklığıydım. Başarısız ve mutsuz olmak benim için en doğal hâldi.” (D.G., 2017: 132)

Kendine olan bu güvensizlik, çevresiyle iletişim kuramama ya da kurmak istememe ve anlaşılmadığını düşünme problemi, onlarda yalnızlık ve çaresizlik duygularını daha da ön plana çıkarmaktadır. Kendini gittikçe hayattan ve insanlardan soyutlayan kahramanlar, kaçınılmaz olarak bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yalnızlığın içine düşmektedir. Yalnızlık hissi neredeyse öykülerdeki bütün kahramanların ortak noktası gibidir. Gittikçe derinleşen bu yalnızlık hissi öykü kahramanları için ya aklını kaybetme ya intihara sürüklenme ya da hiçbir şeyi önemsemeden, savrulmuş yaşama gibi sonuçlar doğurmaktadır. Aynı zamanda yalnızlık hissi kahramanların zihninde tahrip edici bir yere sahiptir ve birçok yerde somut olarak ölüme benzetilmiştir:

“Ölümü düşünmeye başlamıştım. Bir de yalnızlık. Birbirine benzediğini de düşünmeye başlamıştım.” (D.G., 2017:143)

Bu, yalnızlığın, kahramanlar üzerinde, hayattan koparan ölümle aynı etkiyi bıraktığı anlamına gelmektedir. Hayatın tatlarını almaktan alıkoyan ölüm, hayatı çekilmez hâle getiren yalnızlık ile çok da farklı değildir onların gözünde:

“Yalnızlık... Ölüm. (...) Aralarında hiç fark yoksa...” (D.G., 2017:130)

Yalnızlık ve yabancılaşma da bir anlamda insan için hayatını kaybetmektir. Hatta yaşamak zorunda olup, hayatın içinde kaybolma, sadece fiziksel olarak yaşıyor görünme hâli ölümden daha zor bir şeydir onlara göre:

“Ne diyordum, kaybolmak, hayatını kaybetmek... Hayatı kaybetmek deyince ölüm gelmiyor aklıma. Ne çok şey geliyor da ölüm gelmiyor. Zorluyorum kendimi ama ölüm gelmiyor. Ölmek... kaybolmak değil. Kaybolmak başka bir şey.” (V.S.,2016:18)

Yalnızlaşma ve yabancılaşma en az ölüm kadar acı verdiği için, yalnızlaştıkça özünden soğuyan ve “kaybolan” kahramanlar için ölüm, korkulacak bir durum olmaktan çıkmış, sıradan hatta cazip bir olay hâline gelmiştir. Ölüm de dâhil hiçbir şeyi önemsemez hâle gelen ve acı çeken bu kahramanlar kendilerini hayata uzak, intihara da aynı oranda yakın hissederler:

“Karanlıktı. Yalnızlıktan, anlaşılamamaktan, bağısızlıktan, kopmuşluktan, kaybolmuşluktan, o yaşta o günlerde bende bulunan, tespiti zor birçok sorundan derinlemesine bahsediyordum ve acı çekiyordum. Kurtuluşum ölümdü. Çekiciydi ve kusursuzdu ölüm. İntihar gerçekten fiyakalı bir eylem olacaktı.” (D.G., 2017:100)

Bu nedenle öykülerde, yalnızlıktan çok yalnızlığın ve yabancılaşmanın kahramanlar üzerinde bıraktığı etki ve duygular öne çıkmaktadır denilebilir. Bu duygular ise beklentisiz, bağısız, kaybolmuş, yenilginin ve yabancılaşmanın uç noktasında olan kahramanların iç sesleri vasıtasıyla verilmiştir. Bu içsel ve kendi kendine süren konuşmalar, onların yaşadıkları yalnızlığın boyutunu görmek açısından önemlidir. Bu anlamda “Dokunabildiğim” adlı öyküdeki şu cümleler kahramanların durumunu özetlemektedir:

“Öyle garip bir his, dünyadaki hiçbir şeyi umursamıyorum. Hiçbir şeyin önemi yok, manası da yok. Hayatın bile. Tamamen bağısız, boşlukta ve anlamsız. Ölüm... Ölmeye bile gerek yok. O anki ruh hâlimi tarif edemem. Yalnızlığın çaresizliğinin, umutsuzluğun yenilginin uç noktası sanki. Kolumdan tutup dövseler, kafama silah dayasalar yahut dile benden ne dilerse deseler... Önemsemeyecektim öyle bir hâl.” (D.G., 2017:151)

Sartre’a göre insan, kendine yabancı bir ortamda zamanla, hiçlikle karşı karşıya yaşamak zorunda kalır. Birey yavaş yavaş topluma yabancılaşır, yalnızlaşır ve bunalıma girer. Giderek nedensiz, anlamsız, geçmişsiz, desteksiz, yapayalnız bir varlık hâline gelir (Aktaran: Kılıç, 2018:40). Güray Süngü de öykülerinde yabancılaşma sonucu oluşan, varlığın hiçlik boyutunun sorgulamasına değinmektedir. Kahramanlar sıradanlaşan hayatları içerisinde varoluşları üzerine sık sık sorgulamalar yapmaktadır:

“Şu âlemdaki yerim takıldı aklıma, bulamadım, dedin Volkan. Bulamadıysam nasıl varım, dedin. Yoksa var değilim de sadece bir sanrı mıyım, dedin. Hakikatte, var olmaya ihtiyacım var, dedin. Bulacağım hakikatle şekillenecek bir surete, dedin.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:100)

Ancak varoluşlarına dair anlam arama çabası içine girseler de bunu başaramazlar ve hiçlik hissi, onları içine çeken bir karanlık gibi hayatlarında gittikçe büyür. Başarılı olmak, evli olmak, bir işinin olması vb. huzurlu ve mutlu olmak için yeterli değildir. Onları hayata bağlayacak bir neden bulamazlar ve zihinlerinde bütün değerlerin içi boşalmış gibidir:

“Bir şeylere inanmaları içime dokundu. Doğru düzgün bir şeye inanmayı da içime dokundu.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:53)

Bu aşamada kahramanlar varoluşlarını toplumda edindikleri yerle sorgularlar. Ve genellikle var olmayı “ihtiyaç duyma ve ihtiyaç duyulur bir konumda olma” ile anlamlandırırklar kendi dünyalarında. Bunun mümkün olmadığını gördüklerinde ise var olmak ya da olmamak sorgulamasından da vazgeçerler. Bu aşamadan sonra kendi varoluşları kadar diğerlerinin var olup olmamaları da onlar için önemsizleşir:

“Kimseye anlatamadım, kimseye açamadım. Gideremeyeceğim bir ihtiyacım vardı, var olmam için gerekiyordu, kimse görmedi. (...) Ama hatamı anladım. Artık bambaşka biriyim. Bana ihtiyaç duymalarına ihtiyaç duymuyorum şimdi. (...) Nasıl bir yanılgıymış? Varlıkları da yoklukları da aynı benim için.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014: 46)

Bu sürecin sonunda önemsizleşme ve hiçlik hissi bütün benliğini saran bu kahramanlar, varlığını teyit etmek için en uç nokta olan ölüme ve intihara ilgi duymaya başlar hâle gelir. Bu bir anlamda onun varlığını görmeyen, onun var olabilme çırpmışlarına duyarsız kalan, belki ölümüyle dikkatlerini kısa bir süreliğine de olsa çekebileceği “diğerlerine” bir başkaldırı ya da onları cezalandırma biçimidir:

“...acı çekiyordum. Kurtuluşum ölümdü. Çekiciydi ve kusursuzdu ölüm. İntihar gerçekten fiyakalı bir eylem olacaktı. Bir imza. Başkaldırı, isyan ve terk ediş. Aynı zamanda varlığımın tescili. İşte ben. (...) vardım ben.. ama görmediniz. Artık yokum. Göreceksiniz.” (D.G., 2017:100)

Kahramanları içine çeken bu hiçlik hissi sonuç olarak onların içini boşaltır bir hâle gelmiştir. Kendi yalnızlıklarını ölüme benzeten ve ölümü bu anlamda hayattayken

tadan kahramanlar artık en yakınlarındaki kişilerin ölümünü bile umursamazca ve hissiz bir şekilde karşılamaktadırlar. “Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” öyküsünde topluma ve kendine yabancılaşmış bir başkahraman yer almaktadır. Bu başkahraman kendisi gibi yalnız olan arkadaşı Serdar’da kalmaya gidip eve girdiğinde yakın arkadaşının duvardaki çiviye kendini asarak intihar ettiğini görür. Ama o, gördüğü bu acı tabloyu umursamadan, hatta hiçbir şey hissetmeden içeride yiyecek bir şey var mı diye bakmaya gider. Bu hâli onun hiçliğin ve nihilizmin son noktasında olduğunu açıkça göstermektedir:

“Serdar salondaydı. Duvardaki kocaman çiviye kendisini asmış, gözleri pörtlemiş, ağzı açık, hareketsiz.. mutfağa gidip yiyecek bir şey var mı diye baktı.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:13)

Aynı durum “Toprağın Üstünde” öyküsünde de vardır. Öyküde, babası ile iletişimsizliğinden başlayarak başkahramanı çepeçevre saran yabancılaşma ve onun etkileri üzerinde durulmaktadır. Kahramanın içten içe babasına karşı kırgınlıkları ve ona özlem duyduğu zamanlar vardır ama iletişimsizlik onu öylesine yabancılaştırmıştır ki babasının ölümü bile onun için sıradanlık arz eder ve o bu ölüm karşısında hissizdir. Babasının ölümünün ardından hiçbir şey olmamış gibi onun evinde kalması, televizyon izlemesi ve babası ölmeden bir gün önce birlikte yemek yedikleri masada kalan bozulmuş yiyecekleri yemesi, onun sağlıklı bir ruh hâlinde olmadığını göstermektedir ve kahramanın kendini konumlandığı hiçlik duygusu ile ilgilidir:

“Demek, ben gittikten sonra, bir saat sonra, birkaç saat sonra ama sabah olmadan, o gece yani, öldün dedim babamın salonunda babama, en çocuk sesimle. Aptalca geldi. Sofraya oturup bozuk yemekleri yedim, peyniri, yoğurdu, kurumuş ekmeği. Salonda yattım.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:55)

Güven Savaş Kızıltan, bugünün insanının bir türlü çözemediği içindeki düğüm yüzünden benliğini ve hafızasını kaybetme eğiliminde olduğunu düşünmektedir. Modern çağın imkânları ve konforu bu düğümü çözmekte yeterli değildir. Bu yüzden birey bu düğümün yol açtığı sıkıntılardan kurtulmak için kendini bütün meziyetlerinden soyutlamaya çalışır ama aslında düğüm onun kendi içindedir (Aktaran: Kılıç, 2018:49-50). Güray Süngü öykülerinde karakterlerin çoğu hiçlik hissinden kaynaklanan, içlerindeki sebepsiz sıkıntıdan ve dindiremedikleri bir sızıdan

bahsetmektedir. Her şeyin anlamsız olduğunu düşünen, çevresine de kendine de yabancı olan bireyler, içinde duyduğu sızı nedeniyle hep bir arayış içindedir. İçindeki boşluğun ne olduğunu neden kaynaklandığını anlamamakla birlikte, hayata tutunma çabası olarak bunu bir şekilde giderme ihtiyacı hissetmektedir. Bu derin sızı bazı öykülerde kahramanın içindeki dolduramadığı boşluk şeklinde verilmiştir. “Ne Ekmek Ne De Su...” öyküsünde çocukluğundan beri içinde bir boşluk hisseden kahramanın bu durumu büyüdükçe daha da derinleşmektedir:

“Düşünüyordum, bir sorun vardı, içimde bir delik vardı, o deliği neyin kapatacağını bilmiyordum.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014: 42)

Kahraman içindeki boşluğun sebebinin sevgi ihtiyacı olduğunu düşünür önce. Bu boşluğu aşk ile doldurmaya çalışır ama zamanla bu eksikliğin aşkla ilgili olmadığını anlar. Sevilmek ve sevmek yeterli gelmemekte, insanların ona ihtiyaç duymasını istemektedir:

“Varlığım onları memnun ediyordu ama yokluğum korkutmuyordu bile. Bana ihtiyaçları yoktu. Hiç kimsenin ihtiyacı yoktu bana.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014: 45)

Gideremediği sızının, dolduramadığı boşluğun içinde aklını yitirme derecesine gelen kahraman bu boşluğu gidermenin yolunun olmadığını kabullenir ve bununla yaşamının ancak anlamsızlaşma, yalnızlaşma kısacası yabancılaşma ile mümkün olacağını farkına varır:

“Çok canım yandı hem de yıllar boyunca. Kimseye anlatamadım, kimseye açamadım. Gideremeyeceğim bir ihtiyacım vardı, var olmam için gerekliydi, kimse görmedi. (...)Bana ihtiyaç duymalarına ihtiyaç duymuyorum şimdi.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014: 46)

“En Güzel Yüzün” öyküsünde insanların içlerindeki acının ya da sızının yüzlerine yansıdığını düşünen bir kahraman vardır. Yer yer krizler geçiren kahramanın ruhsal olarak sağlıklı olmadığı anlaşılakta ama sebebi verilmemektedir. Erkek anlatıcı olan karakter sigara içerken karşı masada bir kızın ağladığını görür ve bu kızın acı dolu yüzü onu oldukça etkiler. Kızı daha sonra gördüğünde acısını unutmaya çalışmış olması, yüzünü ve dahası hislerini makyajla kapatmaya çalışmış olması bu

karakterin öfkelenmesine sebep olur. Çünkü o sahtelikten ziyade acının gerçekliğini sevmektedir:

“Oysa yüzünün ilk hâli çok güzeldi. O paramparça hâli. İnsanların değişmesi için çaba harcadıkları, ruhunun acısının yüzünde hayat bulduğu hâli.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:95)

İnsanların arayışlarını, içindeki sızılarını bile gizledikleri, acılarına noktasında bile sahteleştikleri dünyada onlara ayak uyduramayan hassas ruhların yabancılaşmasının bu öyküde olumlandığı görülmektedir. Hatta insanların içindeki sızıyı ve boşluğu unutmaması gerektiği, insanı insan yapan şeyin belki de bunlar olduğu, katlanmak zor olsa da acının insanı anlamlandırdığı fikri etrafında dönülmektedir:

“Acısının sebebi hayata yenik düşecek ve unutulup gidecek ama içindeki ağır acı hep kalacak orada, kalbinin tam ortasında ve yüzünde en anlamlı bakışında. Bu yüzden belki meczup ya da hasta diyecekler ona. Acısı dinsin diye ilaçlar verecekler. Ama dinmeyecek acı. Sadece ilaçların ve zamanın etkisiyle geçmiş gibi yaparak yaşama yetisi kazandıracak ruhuna. Hayat böyle sürecek bundan sonra.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:97)

Bazı öykülerde ise yabancılaşan bu kahramanların hayata karşı pasif de olsalar, varlığı onları rahatsız eden ama sebebini anlayamadıkları içlerindeki bu sızıyla yaşamayı öğrenmeye çabaladıkları görülür. Ancak bu sonuca kendilerini kandırarak yaşamayı öğrenme şeklinde varırlar ve bu durum kendilerine daha da yabancılaşmalarına yol açar. Her şeyin sıkıntı ile başladığından bahsedilen “Deli Gömleği” adlı öyküde başkahraman bir kıza âşık olur ama kız onu öyle görmemekte ya da tam olarak onun hisleriyle orantılı bir karşılık vermemektedir. Kızın hareketlerini, kendi düşüncelerini ve hislerini sürekli anlamlandırmaya çalışan kahramanın zihni adım adım karışır. O aşamaya gelir ki neyin doğru neyin yanlış olduğunu kavrayamaz olur. Çatışma içerisine giren zihni ve kalbi arasında kalır, hangisine inanması gerektiğini anlayamaz. Beyni “ben”inin zarar görmemesi için hep hislerini inkâr eder ve karakter zamanla her şeyi beyninin kurgusu zannetmeye başlar, neyi yapıp neyi yapmadığından emin olamaz hâle gelir. Kendini bir şekilde kandırarak yaşamaya çalışan kahraman sonuçta akıl sağlığını yitirir. Bu, insanın bedenine ve uzuvlarına yabancılaşmasıdır ve yabancılaşmada son nokta olması açısından bir çeşit intihardır:

“Bir yandan hoşuma gidiyormuş gibi kendime rol keserek kendimi kandırmaya çalışıyordum, öte yandan da içimdeki bu küçük sıkıntıyı kendi kendime dillendirebileceğim sıkıntılara çevirmeye çalışıyordum. Sanırım beynimi kendimden hatta kendimi de benden ayrı uzuvlarmış gibi görmeme neden teşkil edecek zihin içi kavgam o zamanlara rastlar.” (D.G., 2017:177)

Öykülerde varoluşsal problemler ve sorgulamalar içindeki kahramanların içlerinde dindirilemez bir hâl alan bu sızı ve boşluk onları aklını kaybetme noktasına getirmektedir. Boşluğun ve sızının asıl sebebi içlerinde büyüyen; kaçmaya çalıştıkları ama aynı zamanda içine daha çok düştükleri “yabancılaşma”dır denilebilir.

“Daim bir sızıydı yabancılık ve içime sindirmeye çalıştığım ilişkilerde onu ortadan kaldırmak için çok uğraşırđım. (...) Bu çaba gereği kötü ve zorlama espriler yaptığım için kendimi daha sonra hep kötü hisseder ve yabancılığım içimde daha da büyürdü...” (D.G., 2017:187-188)

Kahramanları yalnızlığa iten ve yabancılaştıran şey en başta toplum ve düzendir. Toplumsal kalıplar, kategorize etmeler ve toplumun, bireylerin kendilerini bunlar üzerinden tanımlaması ve var etmesi isteği, öykülerde genellikle ironik bir dille verilmeye çalışılmıştır. Toplumun kendisi gibi olmayanı yaftalamak, bir anlamda ötekileştirmek için kullandığı kavramlar öykülerde yabancılaşma unsuru olarak göze çarpmaktadır. “Toprağın Üstünde” adlı öyküde 16 yaşına geldiğinde babasına okulu bırakmak istediğini söyleyen ve evi terk ederek hayat mücadelesini kendisi vermeye başlayan bir kahraman anlatılmaktadır. Onun bu davranışının altında yatan en büyük etkenlerden birisi babasının kendisini aptal olarak görmesidir. Aptal olarak görülmesinin sebebi ise toplum tarafından genel kabul görmüş ve belirlenmiş normlara uyamıyor oluşudur:

“Tabi benim aptal oluşum zamanla alakalı değil, yemeği yaparsınız ve tadarsınız, hani lezzetsiz olmuştur ya, o türdendi. Beni yapmışalardı; ben aptal olmuştum. Garipsemi-yordum.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:53)

Onun kendine ve insanlara karşı yabancılaşmasının altında yatan neden, çocukluğundan itibaren babasıyla yaşadığı bu başarısız ilişki, babasının toplumda üzerinde birliğe varılmış ölçütlere göre onu ötekileştirmesidir denilebilir. Bu duruma “Rüzgârgülü” adlı öyküde de rastlanmaktadır. Öyküde başkarakter zihinsel durumundan ötürü diğerlerinden farklı bir muamele görmektedir. Onu ötekileştiren

şey de toplumun çoğunluğu tarafından belirlenmiş normlardır. Geri zekâlı okulu diye bir tabir geçer öyküde, bu tabir tamamen diğer insanların ve sistemin üzerinde birliğe vardığı, ötekileştiren bir kavramdır:

“Beni geri zekâlı olduğum için öyle bir okula vermeyi uygun görmüştü sistem. Sistem diyorum çünkü annemden nefret etmeyi göze alamıyorum, başka kimsem yok nasıl göze alayım.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:85)

Yabancılaşmanın ve ötekileştirilmenin sorumlusu olarak görülen topluma yönelik eleştiri bazen, bireylerin insan olmaktan ve duygulardan çok belirlenmiş sisteme ve düzene göre kategorize edilmesinin eleştirisi şeklinde yapılmıştır. Sistem, bireyleri insani değerlerden ziyade sadece belli bir kategoriye uygunluğu ile sınıflandırmakta ve değerlendirmektedir. Bu anlamda sınıflandırılmak insanları değersizlik ve hiçlik duygusuna itmektedir. “Köşe Başları” adlı öyküde geçen şu cümleler bunu özetler niteliktedir:

“Lise çağındaydım. İnsanları böyle sınıflıyorlardı. Başka hiçbir şeyin bir önemi yoktu. Lise çağında olmamı yaşım, durumum, her şeyim.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:50)

Bazı öykülerde yer alan topluma ve düzene yönelik yabancılaşma, en başta değinilen genel yabancılaşma kapsamı içinde düşünülebilmektedir. Genel yabancılaşma, tek amacı yaşamını devam ettirmek olan, maddi manevi açıdan rahat bir hayat isteyen, insani değerleri önemsemeyen, duyarsız, tepkisiz, benzer davranışlar sergileyen kitle, şeklinde açıklanabilmektedir. Bazı öykülerde, toplumun ve düzenin eleştirildiği kısımların genellikle bunlardan hareketle yapıldığı görülmektedir. “Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde düzenli bir işi olan, evlilik yapmış hatta bebeği olacak, dışardan bakıldığında her şeyi yolunda giden bir kahraman yer almaktadır. Görünüşte mutlu olabilmek için yeterli olan her şeye sahip olan kahraman içten içe mutsuzdur ve bunların hepsine yabancılaşmış durumdadır. Bu yabancılaşmanın arkasındaki sebep ise çağın getirdiği, kitlelerin arkasından sürüklendiği zevklere, beğenilere ayak uyduramama ya da uymak istememe durumudur:

“Yalnızlık... benim gibi yani. Basit bir şeydi o, her insan gibi, sürüler hâlinde yaşarken, apartmanlar içinde, alışveriş merkezlerinde yemek yerken, yerdeki bal dök yala parlak taşlarda

saçlarını görmeye çalışırken, neden öyle yapıyorum diye mızızlanıp, cep telefonu çıkarıp, kendisine doğru tutup, resmini çekip sonra bakıp, ha evet düzgünmüş saçlarım, elleri ceplerinde ama çalacak bir ıslığı yok.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:23-24)

Kahraman sadece ambalajla ilgilenen, dışardan görünenle yetinen kitlelerinin arasındaki yalnızlığına kendi bebeğinin yalnızlığını da eklemek istemediği için hamile karısını öldürmektedir öyküde. Bu yüzyılda bir şeylerin değişmeyeceğine,

“Yirmi bilmem kaçınıcı yüzyılda dünyaya. Eskisi gibi olması düşünülemezdi, hem de hiçbir şeyin. İnsanlar bile artık birer birer değil biner biner ölüyordu.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:23)

Dair inancı kökleşmiş olan kahraman, bebeğini de sevgisiz, mutsuz bir dünyanın ve aynı sonun beklediği gibi umutsuz bir düşünceye sahiptir. Onun doğmamış bebeğini öldürmek istemesi bir anlamda onu bu sondan kurtarmak istemesi ile ilgilidir denilebilir.

Topluma dair benzer bir algı “K...” adlı öyküde de yer almaktadır. Doğduğu andan itibaren farklı bir kökene ait olduğu için kendini ötelenmiş, dışlanmış, ezilmiş hisseden kahraman; tanımadığı ve genellikle onların iyiliğini düşündüğünü söyleyen kimselerce yurtlarından, evlerinden sürülmüş onlarca aileden birinin oğludur. Göç etmeye zorlanan, yolculukları sırasında küçük kız kardeşini kaybeden kahramanın bir bombacıya dönüşmesinin altındaki sebep, içinde kendisiyle birlikte büyüyen öfkesidir. Hiçbir acıyı tatmamış bu yüzden de çığ kalmış, her şeyi yolunda giden ya da öyle olduklarını zanneden kitlelere, onların eğlence anlayışına, zevklerine ve bu kadar umursamaz olabilmelerine karşı içten içe kin duymaktadır. Onu kimyager olup ilaç üretmek isterken bomba yapan bir terörist hâline getiren öfkesi, bütün bu hissiz, duyarsız, duygusuz kitlelere yöneliktir:

“Sevmiyorsun bunları, bu evleri, iş yerlerini, alışveriş merkezlerini. Bu arabaları, bu kravatlı adamları, düzgün bacaklı kadınları, televizyon binalarını. Bu belediye otobüslerini, çöp arabalarını, polis arabalarını. Sevmiyorsun bu insanları, sevmiyorsun lağım çukurlarını. Sana ait olanı sana ait kılmadılar onlar. Sana ait olanı sana çok gördüler. Seni yok saydılar, hakaret ettiler, çığnemeye çalıştılar. Seni yok etmek için uğraştılar. Yaşamın boyunca direndin sen, hep var olmak için direndin.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:115-116)

“Bir Zamanlar Samatya’da...” adlı öyküde eşi ve çocuklarından ayrı yaşayan bir karakter vardır. Yaşlı bir yazar olan bu karakter eski bir mahallede, rutubetli bir evde yalnız yaşamaktadır. Bu karakter diğerlerince tuhaf olarak görülse de bilinçli bir şekilde yalnızlığı ve yabancılaşmayı seçmiştir. Kendi çocukları da dâhil insanların sürüler hâlinde ama birbirinden bir o kadar uzak ve habersiz yaşaması, insani değerlerini yitirmesi onun topluma ve kitlelere yönelik eleştirileri arasındadır:

“Zamane insanının hastalığı, sohbeti, muhabbeti bilmiyorlar, unutmuşlar. Bir şey anlatılıyorsa, anlatılan bir sebebe, bir amaca dayanmalı onlara göre. Etkilemek, beğenilmek, faydalanmak, falan filan. Paylaşım diye bir şey yok. Sohbet sandıkları şeylerse birkaç plastik kelime öbeği. Kıl, tüy... onun saçı, bunu telefonu, diğerinin sevgilisi. Yazık o kadar da pırıltılı bakıyorlar ki.” (D.G., 2017:121)

Tüketmek için üretilmesi, üretmek için tüketilmesi, para kazanmanın amaç hâline getirilmesi, statüye göre muamele edilmesi, sistemin kölesi hâline gelmesi öykü kahramanı olan yazar tarafından açık bir şekilde eleştirilmektedir. Öyküde bir anlamda yabancılaşan bireyin, gerçeğin farkına varmış, nereye gittiğinin farkında olmayan sürüden ayrılmış “aydın” kişi olduğu hissi verilmektedir:

“İnsansın, çalışacaksın elbet. Ama siz beyinlerinizi çaldırmışsınız. İşiniz hayatınız olmuş, hem de o işi meşguliyet edindiğiniz için bile değil. Size getirileri nedeniyle. Seviyenizi belirlemesi hasebiyle.” (D.G., 2017:117)

Doğasında ihtiyaç duyma ve duyulma gibi kodlar barındıran insanın bireyselleşmesi aynı zamanda yalnızlaşmasına sebep olmuştur. Aslında öykülerdeki kahramanların içindeki boşluğun bir yönü, insanın sosyal bir varlık olmasından ve sosyalleşebilme ihtiyacından kaynaklanan eksikliklerdir denilebilir. Aradıkları şeyin, varoluşundan kaynaklanan sosyalleşme hissi ve diğer insanlarla birbirini tamamlayabilme gibi insani bir his olduğu söylenebilir bu yüzden. Varoluşsal sıkıntılar içindeki birey, benliğini bulmak için ait olma ve tamamlanma hissine ihtiyaç duymaktadır. Öykülerde kahramanların mutsuzluğunun sebebi yer yer, bu aidiyet hissini eksikliği, ihtiyaç duyma ve duyulma isteği şeklinde verilmiştir. Ancak modern insan aynı zamanda tatmin olmayan, tüketmeye odaklı insandır. Uğruna mücadele ettiği şey onun sadece kısa bir süre haz almasını ve mutlu olmasını sağlayacak şeydir. Bu yüzden içindeki boşluğu dolduracağına inandığı şeye yaklaştığında ya da

ulaştığında aradığı şeyin bu olmadığını anlar. Buna karakterlerin kendilerini bir şekilde anlamlı kılma çabası olan aşk ve yazmak da dâhildir denilebilir. “Ne Ekmek Ne De Su...” adlı öyküde kahraman içindeki boşluğu başta aşk ile doldurabileceğini zannetmektedir:

“Beni mutlu edeceğini düşünerek uğruna onca uğraş vererek ulaştığım bu durum, neden beni mutlu etmeye yetmiyordu? (...) Beni mutlu edeceğini düşündüğüm şey neydi? O... Acaba? Belki değil. Aşk mı peki? (...) Beni sevmesini mi istiyordum? Seviyordum zaten. O hâlde istediğim bu değildi, acı içinde olduğuma göre. Bana ihtiyaç duymasını istediğimi anladım desem. Yavaş yavaş. Tatmin olmadıkça. Çürümeye devam ettikçe. Vazgeçilmez olmak istediğimi. Sadece onun değil herkesin, çevremdeki tüm insanların bana ihtiyaç duymalarını istediğimi anladım desem.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:43)

Ancak zamanla, aradığı ve ruhundaki boşluğu dolduracak şeyin aşktan öte bir şey olduğunu anlamaktadır. Burada “çürümeye” kavramı bir anlamda yazarın diğer öykülerinde de geçtiği anlamıyla yabancılaşmayı çağrıştırmaktadır. Yabancılaşan ve derin bir hisle ihtiyaç duyulmak isteyen öykü kahramanı bunun asla olmayacağına inandığı anda ise aklını kaybetme noktasına gelir ve bir çeşit intihara yönelir.

“Dokunabildiğim” adlı öyküde insanların kendisine tuhaf dediğini söyleyen ama buna bir süre sonra kendisi de inanmış, bir anlamda onların söyledikleriyle şekillenmiş bir karakter vardır. Bir kitabın arkasındaki yazıda kendisini sandalyeye bağlamış bir adamın anlatıldığını gören bu karakter kendisini ona benzetir çünkü o da kendini hayatta hep bir şeye bağlama ihtiyacı hissetmektedir. Çocukluğundan beri önce ufak tefek eşyalara, büyüdüğünde ise bir kıza duyduğu aşka bağlar kendini. Öykü boyunca, bu kahramanın sadece bir kez gördüğü kıza duyduğu aşk ve aşkın etkileri anlatılmaktadır. Ancak öyküde asıl verilmek istenen kahramanın çocukluğundan beri içinde hissettiği boşluk ve hayata tutunabilmesi için bu boşluğu dolduracak bir şeye bağlanma ihtiyacı duymasıdır. Bu onun kendini anlamlı kılma çabasıdır:

“Birtakım varlıkların arkasına sığınarak kendimi anlamlı kılıyordum. Hüsrandı, çok acıydı ama acı da yoktu artık...” (D.G., 2017:144)

“Yaşayabilmek” adlı öyküde hayatla tüm bağlarını koparmış, işinden çıkmış, eve kapanmış bir kahraman yer almaktadır. Evden çıkmadan yaşayan bu kahraman

alışkanlıkların çemberi içerisinde kendisine güvenli bir bölge oluşturmuş gibidir ve hayatını sadece ekmeğin üzerine yağ sürüp yiyerek sürdürür. Perdeleri açmak gibi bir huyu yoktur ve perdenin aralığından sızan ışıkla zamanın ne olduğuna karar verir. Bu aynı zamanda kahramanın zamana yabancılaşmasıdır. Birkaç arkadaşı olan kahraman yıllardır “evde yaşananlar günlüğü” adı altında günlük tutmaktadır. Hayatında her şeyin yolunda gittiğini düşünürken arkadaşlarından birinin neden böylesin diye sorması onun kendini sorgulamasına neden olur. Çocukluğunu düşünür, bu hâline sebep olan ne diye düşünür ama bulamaz. Sonrasında geçmişten beri yazdığı günlükleri okumaya başlar ve geçmişini, nasıl bu hâle geldiğini görür yavaş yavaş. İlk günlüklerinde şu cümleler yazılıdır:

“İçindeki sıkıntıyı kimselere anlatamıyorum. Çok düşündüm ama anladım ki... Yapacak başka bir şey yok. Kurtuluş için mecburum. Bu deftere anlatacağım ve bu defter bittiğinde ölmüş olacağım. Bu kadar. Kısa, anlamsız, biraz acı. Hatırlamıyordum, neyi anlatacaktım? Sıkıntılarımı.” (D.G., 2017:99)

İçinde bir boşluk olduğunu hisseden ve sıkıntı duyan kahraman, içindeki boşluğu yazmakla doldurmaya ya da içini yazmakla boşaltmaya çalışmıştır. Kendisini intihardan yazmak sayesinde kurtardığı bile söylenebilir. Önceleri tutkulu bir şekilde anlatmak için, içindeki boşluğu doldurmak, sıkıntısını boşaltmak için yazmıştır ama daha sonra anlatmanın kendisine kapılarak ne anlatacağını unutmuştur. Bu aslında yaşamının kendisine kapılıp ne için yaşamak gerektiğini unutmakla eşdeğerdir onun gözünde. Anlatı tutkuyla olan bir şeydir ve içeriğinin de aynı oranda tutkulu olması gerekir. Bu tutkuya kapılıp yazmak amaç hâline getirildiğinde, sadece anlatmak için yazıldığında, bir süre sonra birbirinin aynı şeyler yazmaktan başka bir şey üretilmez, anlatmak için anlatılmış olur. Bu ne için yaşadığını bilmemekle eşdeğerdir. Onlarca günlüğünü okuduktan sonra kahramanda, bu anlamda hayata ve yaşamaya dair iyi ya da kötü bir farkındalık olduğu söylenebilir:

“Benim hayatım... Benim hayatım ne, benim amacım ne? Nerede, nasıl? Cevap basitti aslında, sadece görmek gerekiyordu. (...) Anlatmaya kapıldığım için bir an ne için anlatmam gerektiğini ve anlatımın bitince ne olacağını unutmuş olabilirim, hayatta kalma dürtüsü unutturmuş olabilir ya da yazarlık mı diyorsunuz...” (D.G., 2017:103)

Bu durumu örnekleyen bir kullanıma “Kaçacak Yer Yok” öyküsünde de

“Açılmaya açılmaya açılmayı unutmuştu kapı. Bu bir anahtardı. Yaşamaya yaşamaya yaşamayı unutmuşum ben de...” (D.G., 2017:22)

Şeklinde rastlanmaktadır. Güray Süngü öykülerinde kahramanlar çevreye ve kendilerine yönelik geliştirdikleri sorunlu algının ve ruh hâlinin bilincindedir ve bu aşamadan sonra bilinçli olarak kendinden başkasına ihtiyaç duymayan, hatta zamanla kendisine bile ihtiyaç duymayacak olan bir “ben” algısı geliştirirler. Bu kendi seçimleridir ve onların,

“...kendini attığı, hayatın dışı...” (D.G., 2017:72)

Pasif de olsa hayata tutunmak için sığındıkları ve onları dışarıdaki dünyadan koruyan bir limandır âdeta. Bu anlamda “ev” metaforu ve “uyku” öykülerde önemli bir yere sahiptir. Hayatla tüm bağlarını koparmış yabancılaşmış birey için ev güvende olduğu bir kozadır:

“Normal bir şeydi insanların kozalarında yaşamaları.” (D.G., 2017: 81)

“Mezartaşlarına İsim Yazan Adam” adlı öyküde kahraman her gün aynı şeyleri yapan, mezar taşlarına isim yazan, kendi hâlinde yaşayan biridir. Evi dünyası olmuş bu kahramanın tekdüze bir hayatı vardır. Sürekli düşündüğünü ve düşünmekten bizatihi haz almaya başladığını söyleyen kahramanın, biri “kısa ve yaşlı”, diğeri “alt komşu, öbürkü” olmak üzere iki arkadaşı vardır. Üç yalnız kişinin konuşmadan, iletişim kurmaya çabalamadan sürdürdüğü arkadaşlıklarından bahsedilen öyküde bütün karakterlerde yabancılaşma görülmektedir. Ancak başkahramanın yabancılaşması arttıkça evine yüklediği anlamın değişmesi önemlidir:

“Evimi seviyorum. Eskiden sevmezdim evimi, tek başıma geldiğim için nefret ederdim hatta evimden, hafta sonları dışarıya çıkıp da yapılacak bir işim olmazdı ve evde daralır daralır sonra kömkös kalırdım bir köşede. Yıllarca içimde evime karşı öfke birikmişti. Bu sıralar esamisi yok o öfkenin. (...) Ne çok üzdüm seni canım benim diyorum evime. Seviyorum onu.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:82)

Yabancılaşmış bireyler için uyku ise bir sığınaktır. Bu bireyler hayata katlanabilmek,

“Ben çok sıkılıyorum, dedi saadet. Uyursan sıkılmasın, dedim. Sen bunun için mi hep uyuyorsun, diye sordu.” (D.G., 2017:12)

Kendisini diğer insanlardan ve kendisinden korumak,

“Karanlık ürkütüyor. İnsana sahipsizliğini hatırlatıyor. Yalnızlığı... Yumdu gözlerini. Uyku; geniş ve derin ve sıcak sığınak.” (D.G., 2017:60)

Ve özellikle her şeyden kaçmak için eve kapanmayı ve uykuya sığınmayı seçerler:

“Canı yanınca, yarı ölümdür ya uykuya kaçar insan. Uyuyamadım.” (D.G.,2017:143)

Bu, günümüz depresif insanının uyuma ve yataktan çıkmama isteğinin anlatıya yansımalarıdır ve bir nevi hayattan, insanlardan hatta kendinden kaçma psikolojisinden kaynaklanır. Kendini eve kapatma durumu aslında bir yönüyle kendine ve kendi içine dönüşün de başlangıcı gibidir. Bireyin iç dünyasını gösterebilmesi açısından ev, yani mekân bir araç olarak kullanılmıştır. Bu nedenle öykülerdeki genel ev profili karakterlerin bunalımlı hâline paralel olarak kasvetli, karamsar, kirli ve sıkıntının hâkim olduğu yerler olarak verilmiştir denilebilir:

“En az benim evim kadar dökülüyordu ev.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:52)

“İnsanın kalbine huzursuzluk veren bir yoksulluğa sahip, küçük, dar, pis bir oda.” (D.G.,2017:65)

“Benim bu dar, karanlık, eski, izbe, rutubetli evde yapacak o kadar çok işim vardı ki...” (D.G.,2017:118)

Güray Süngü öykülerinde, yabancılaşmanın anahtar kelimelerinden biri olan “korku”ya çok fazla yer vermiştir. Tedirginlik, endişe, korku, yalnızlaşan ve yabancılaşan kahramanların, dışarıdan normal görünen hayatlarının arkasına çekilmiş ciddi bir tehdittir. Süngü’nün *Deli Gömleği* adlı öykü kitabında “Korku” adını taşıyan müstakil bir öyküsü de bulunmaktadır. Başkahramanın işlediği cinayet için ifade verdiği an üzerine kurgulanmış olan öyküde, başkarakter küçüklüğünde hayatında hep iz bırakacak bir travma yaşamıştır. Okuldayken bir gün burnu kanar, korktuğu çocuk da onun arkasından tuvalete gelir. Bu çocuktan dolayı duyduğu korku, ortamdaki

sigara kokusuyla ve burnundan akan kanın kokusuyla birleşir ve büyüdüğünde de korktuğu her an kan kokusuyla karışık sigara kokusu duymaya başlar. Bu ona yaşadığı travmayı hatırlatır ve o günden sonra memnun olmayacağı şekilde korkak biri olarak yaşar:

“Korkak bir adam olmak iyi değildi. Çirkin kılıyordu insanı, her şey bir yana. Bu bile insanın kendi içine çekilmesi, deyim yerindeyse içe doğru buruşup göçmesi ve yok olması için yeterliydi. Korkuyordum, artık hayattaki her şeyden korkuyordum, korkuya dayanılır gibi değildi...” (D.G.,2017:79)

İntihar etmek üzereyken ansızın birini gören ve âşık olan başkahraman bu korkuyu unutmaya başlar. Kahramanın bu korkuyu ve kokuyu duymadığı zamanlar âşık olduğu zamanlardır. Ancak bir gün o kokuyu tekrar duyar ve kokunun peşinden gittiğinde büyük bir çocuğun küçük bir çocuğu bıçakla sıkıştırdığını görür. Kokuya ve korkuya daha fazla dayanamadığı için, kokunun ondan geldiğini söyleyerek küçük çocuğu boğarak öldürür. Başkahramanın geriye çekilmiş korkusu bir anlamda onu korktuğu şeyi yapmaya itmiştir. Bu durum yabancılaşmanın en yoğun işlendiği öykülerden biri olan “Ne Ekmek Ne De Su...” adlı öyküde de aynı şekilde işlenmiştir. Sevilme ihtiyacı hisseden ama zamanla bunun sevilmekten çok ihtiyaç duyulmak hissi olduğunu anlayan başkahraman, kimsenin ona ihtiyaç duymadığını, duymayacağını anladığında bu onda büyük bir korkuya dönüşür. Hayatta başarılı olma ve hayattan tatmin olma umudunu yitiren, işe yaramadığını, ihtiyaç duyulmadığını hisseden ve bu rahatsızlık ve huzursuzluk içinde zihni gerçek dışı şeyler üreten kahramanın geliştirdiği bu korku, insanların onu boş bir çuvala koyarak kullanılmayan eşyaların içine bırakacakları şeklinde, psikolojik bir bozukluğa dönüşür:

“Hiç kimsenin ihtiyacı yoktu bana. Boş bir çuvala konulup işe yaramayan eşyaların kaldırıldığı bir depoya veya bir dolaba kilitlenebilirdim pekâlâ. Korku başladı. Önceleri saçmaydı, sanrıydı, gittikçe gerçeklik kazandı ve tüm dengelerimi alt üst etti.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:46)

Her geçen gün korkusu ve endişesi artan kahraman en sonunda kendisini intiharın farklı bir boyutu olarak çuvalın içinde, kullanılmayan eşyaların içine bırakır. Geriye çekilmiş bu korku atmosferi içinde en çok korktukları şey en sonunda gerçekleşir ya da kahramanlar bu korkulu süreçten kurtulmak için korktukları şeyi

kendileri yaparlar. Bu öyküde de unutulmaktan korkan başkahraman, korktuğu şeyi bizzat kendisine yapmıştır. Korku bazen kendisinden ve içinde bir türlü dolmayan boşluktan, bazen insanlardan, bazen hayatın kendisinden, bazen delirmekten olmak üzere çeşitli şekillere bürünerek kahramanları yavaş yavaş çemberine almaktadır. Öykülerde bu, kahramanların içsel konuşmalarıyla verilmiştir. Yenmeye çalıştıkları ama bastırmadıkları bu korkunun verdiği ruh hâli ile yaşamak zorunda olan kahramanlar çoğu zaman kendilerine ya da başkalarına zarar verirler.

Modern hayatın içindeki insan bir eşya gibidir. Özne olan insan modern dönemde nesneleştikçe eşyanın kölesi hâline gelmiş, gittikçe yalnızlaşmış, toplumdan ve çevresinden yalıtılmış bir hâlde yaşamaya mahkûm edilmiştir. Yaşadığı yerle, eşyalarıyla duygusal bağ kuran insanın hislerini kaybettiği bu yüzyıllarda modern insan tutunamamıştır. Eşyadan ziyade insan bile kıymeti bilinmez, vefa gösterilmez bir hâlde gelmiştir. “Ne Ekmek Ne De Su...” öyküsünde nesneleşen insanın sancılı hâline yer verilmiştir. Öykü boyunca kendisine ihtiyaç duyulmamasından yakınan başkarakter, modern çağın alışkanlıklarından olan tüketme ihtiyacının yansıması olarak tavan arasına kaldırılma, atılma gibi bir kaderi yaşamaktan korkmaktadır. Kullanılmayan eşyalar gibi,

“Beni çuvala koyacaklar; işe yaramıyorum, ihtiyaç duymuyorlar.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:46)

Kendisinin de bir kenara atılacağını düşünür. Çünkü modern çağ eşyaya ya da insana yönelik vefa duygusunu ve duygusal bağı ortadan kaldırmıştır. İhtiyaç duyulmayan ya da işe yaramayan şey bir kenara atılmaya mahkûmdur. Buna insan da dâhildir. Bu öyküde ihtiyaç duyulma ile var olma arasında kurduğu ilgi sonunda kahraman, korkusuna yenik düşerek, kendini çuvalın içinde, kullanılmayan eşyaların içine eski bir eşya gibi bırakır.

“Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk” öyküsünde de insanın kendini nesneleşmiş veya eşya gibi hissetmesi, başkahramanın kendini direk sanması ile somutlaştırılarak verilmiştir. Volkan adındaki kahraman içinde bir eksiklik hissetmekte, hayattaki yerine dair sorgulamalara girmektedir. Aşkın da içindeki boşluğu doldurmadığını anlayan kahraman sonunda sevgilisini terk ederek ortadan

kaybolur. Ortaya çıktığında ise bir direk olduğunu iddia etmektedir. Olayların ironik bir dille verildiği öyküde odasında bir sürü gereksiz eşya bulunduran, hiçbir şeyi atmayan daha doğrusu modern dönemin tüketici zihniyetine ayak uyduramayan kahramanın, aklını kaybederek kendini direk gibi hissetmesi işlenmiş; insanın nesneleşmesine, onun kendini bir eşya gibi hissettiğiyle gönderme yapılmıştır:

“Karmaşık sorulara cevap vermem söz konusu değil eşya olmam itibarıyla. Eşyayım ve kendimi biliyorum ve kendimi açıklama yeterliliğine sahip değilim.”
(K.B.S.B.T.K.A.,2014:94)

Yabancılaşmış insan kendi aleyhine düşünmeye başlamış, kendi varlığına düşman hâle gelmiştir. Buna sebep olan şey ise kimi zaman insanın dış görünüşü ve fiziksel özelliklerine odaklı olarak diğerlerince ötekileştirilmiş olmasıdır. Güray Süngü öykülerinin çoğunda, fiziksel olarak kusurlu görülen karakterlerin kendilerini diğerlerinden soyutladığı, yalnızlaştığı ve yabancılaştığı görülmektedir. Bu öykülerdeki kahramanlar zamanla çevrenin etkisiyle çirkin ya da kusurlu olduklarını kanıksamıştır. “Toprağın Üstünde” öyküsünde babası tarafından sürekli kısa kalmakla ve aptal olmakla eleştirilen başkahraman, babasına karşı içten içe öfke duymakla birlikte zamanla çirkin ve aptal olduğunu kendisi de kanıksamıştır. “Rüzgârgülü” adlı öyküde zihinsel durumundan ve zayıflığından ötürü ötekileştirilen ve yabancılaşan başkarakterin yanında onun en yakın arkadaşı olarak Mahmut isminde bir kahramana da yer verilmektedir. Yazarın diğer birçok öyküsünde de rastlandığı gibi bu karakterler fiziksel olarak farklıdır ve yabancılaşmalarının ardındaki sebep diğerlerince kusurlu görülmeleleridir:

“Muhtemelen hayatı boyunca o da en az benim kadar yalnızdı, bunu düşündüm, muhtemelen duygusal olgunluğa ulaşmak için kendi kalbinin odalarından başka bir yerde dolaşma şansı olmamıştı. İnsanlar ondan korkmuş ve uzak durmuşlardı. (...)Mahmut’la hemfikirdim. Kimse olmasın etrafta, kimse ilişmesin bize.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:89)

“Ampul Kafa” öyküsünde de dış görünüşünden kaynaklanan farklılığı nedeniyle, insanlar ondan korktuğu ve uzak durduğu için, toplum tarafından dışlandıkça yalnızlaşan bir karaktere rastlanmaktadır. Toplumun diğer üyelerinden

farklı olmak ve onların tuhaf bakışlarına maruz kalmak onu kendi köşesine çekilmeye itmiştir:

“Ampul şeklinde bir kafam var da diyebilirim. Bu sebeple neler çektiğimi tahmin edersiniz. Tuhaf bakışlar. Yalnızlık.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:19)

“Derviş” adlı öyküde fiziksel özelliklerine yabancılaşmış Yürel adında bir karakter vardır. Adının kimliğe yanlış yazdırılmasıyla başlayan, arkadaşlarının dalga geçmesiyle yoğunlaşan, çirkinliği ile daha da artan bir yabancılaşmanın içine düşmüştür başkarakter. Çirkinliğinin farkındadır,

“Bende bakılacak bir şey varsa o da kusurdur...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:12)

Ve bu durumu içinde aşmış gibi görünmektedir. Böyle düşünmemizi sağlayan şey belki de yazarın ironik anlatımıdır diyebiliriz:

“Ben mesela çirkinim diye kendimi de sevmem. Onca yılda onca şey değişti, bir bu değişmedi işte, kendimi de sevmem. Aynanın karşısına ne zaman geçsem, tüh sana Allah belanı versin diyeceğim de nerene diyeyim, verilecek bela mı kalmış derim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:11)

Kahramanların kendilerine ve fiziksel görünüşlerine yönelik olarak geliştirdikleri olumsuz tutumları onların insanlardan uzaklaşmasına ve kendine yabancılaşmasına sebep olmaktadır. Topluma, sonrasında kendi bedenine yabancılaşan kahramanlar kendi yalnızlıkları içinde belki de son aşama olarak psikolojik yabancılaşma içine girmektedirler. Psikolojik yabancılaşmada, kişinin benliği yaşadığı iç mücadele sonucunda iki parçaya ayrılmaktadır. Bu parçalardan birinin benlik bütünlüğünü daha fazla temsil etmesi sonucu, zamanla diğeri benliğin bütününe yabancı hâle gelmektedir (Kılıç, 2018:79).

“Deli Gömleği” adlı öyküde kahramanın yaşadığı psikolojik yabancılaşmanın “sıkıntı” ile başladığı, bunun düşünce dünyasını ve hayatını nasıl etkilediği şu cümlelerle tarif edilmiştir:

“...her uzvumdan, özellikle beynimden, benden bağımsız varlıklarım gibi söz ediyordum. Beynim bana dil çıkartıyor gibi geliyordu. Eskiden böyle değildim. Sıkıntı, sıkıntı... Her şey mi onunla başladı? Bilemem belki her şey başlayacaktı ki o an onunla karşılaştım. Kendime

inanmak içinden gelmiyor, öyle çok bahanem var ki, öyle çok kandırıldım ki kendim tarafından.” (D.G.,2017:172)

Psikolojik yabancılaşmanın zamanla zihinlerde bölünmeye yol açtığı görülmektedir. Hastalıklı tavırlar sergileyen kahramanların yalnızken iki kişiymiş gibi davranması, başkasıyla konuşuyormuş gibi içindeki diğer “ben” ile konuşması, tartışması öykülerde bunun en önemli göstergesidir. “Rüzgârgülü” adlı öyküde, kusurlu olmasından ötürü ötekileştirilen kahraman zamanla kendi içinde psikolojik olarak da yabancılaşma yaşamaya başlamıştır. Bunu ayna karşısındaki şu konuşmalarında görmek mümkündür:

“Yüzümü yıkarken yanaklarıma baktım. Benim yanaklarım iç bükey dedim, aynada bana. Onun da öyleymiş. Güldük birlikte.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:82)

“Unutursam...” adlı öyküde babasıyla yaşayan ama Güray Söngü’nün çoğu öyküsünde olduğu gibi onunla anlaşamayan bir kahraman yer almaktadır. Kırk yaşına geldiği hâlde hâlâ evlenememiş olan, hâlâ babasıyla aynı evde yaşayan, babasıyla dünya görüşü açısından çatışma yaşayan bu kahraman babası tarafından eleştirilmekte ve yetersiz görülmektedir. Bu durum onun yabancılaşmışlığının zeminini oluşturan şeydir denilebilir. Küçüklüğünden itibaren yabancılaşmanın içine sürüklenen bu kahramanın psikolojik olarak da yabancılaşma içinde olduğu şu cümlelerinden anlaşılabilir:

“Kendim bana sarıldı. Her şeye gücün yetmez dedi. Hayat devam ediyor dedi. Kendimi çok sevdim. Canım dedim ona. Bir sen varsın dedim. Sırttı kendim. Başımı okşadı.” (V.S.,2016:34)

“K...” adlı öyküde etnik kökeni itibariyle kendini dışlanmış hisseden, kendi benliğiyle yaşayamadığını ve ötekileştirildiğini düşünen, toplum tarafından zor bir hayat yaşamaya itilen bir kahraman yer almaktadır. Topluma karşı duyduğu öfkenin ve yabancılaşmanın altında yatan sebep, kendi seçimi bile olmayan şeyler yüzünden ötekileştirildiğini düşünmesi ve bu uğurda verdiği kayıplardır. Bu karakter zamanla psikolojik olarak da bir yabancılaşma içine girmiştir bu öyküdeki şu cümlelerden anlaşılabilir:

“Onunla ilgili değil, dedi sonra kendisine. Onu alet etme. Onunla ilgili değil. Başını bir kez daha salladı. Seninle ilgili dedi. Bunu kime dedin, dedi. Sana dedim, dedi. Kendisine dediğini anladı. (...) Çünkü sen, beni önemsemiyorsun, dedi kendisine.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:105)

Bu sürecin bir sonucu olarak kahramanlar şizofreni hâline doğru kaymaktadır. Çünkü kendini kandırarak yaşama tutunmaya çalışan kahramanlar bir müddet sonra beyinin ona oynadıklarını anlayamaz, ayırt edemez hâle gelmektedir. Kendi içinde bölünme yaşayan bu insanlar için kendi içleri de dâhil kaçacak bir yer kalmamıştır artık:

“...yaşamın insanı getirdiği yer...” (D.G.,2017:24)

Bu durum ise onlara, kendilerini çıkışı olmayan bir çaresizlik içinde hissettirmektedir:

“Benim kaçacak yerim yok. Tüm sınırlarıma kadar kuşatıldım. Sürekli olarak kendi içime doğru koşuyorum. Ne kadar sürecek. Yok olana kadar mı? Kim yok edecek beni? Ben mi? Kendinde kaybolan, yiten adam.” (D.G.,2017:59)

Kendi zihinleri, uzuvları ile de yabancılaşan kahramanlar için bir çeşit kuşatılmışlıktır bu. Kendi içleri de dâhil sığınılacak hiçbir yer kalmamış gibidir. Bu aşamadan sonra dünyayı büyük bir akıl hastanesi gibi görmeye başlarlar:

“...burası bir akıl hastanesi ama bildiğiniz anlamda değil. Burası sizin dünya dediğiniz akıl hastanesi. Güneşten yirmi yedi milyon kilometre uzaktaki, dönmekten başka becerisi olmayan tepesinden hafifçe basık yuvarlakça olan gezegen. Size mavi gezegen ve dünya diye tanıtıyorlar, ne diyecekler, düşünebilmekle övünen iki ayaklı beyinsiz kan dökücülerin rehabilitesi için inşa edilmiş büyükçe bir akıl hastanesi mi diyecekler... öyle deseler kaçmaya çalışırsınız. Dünya diyorlar.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:75)

Yabancılaşmanın uç noktalarında olan bu insanlar için dünya bütün hâlde yaşanmaz bir yerdir artık ve fiziksel olarak gidemeyenler burayı ruhen terk etmeyi seçerler. Bu bazen aklın sınırlarından kurtularak özgürleşmek, delirmek; bazen intihar, bazense kendilerinin bile bilmediği bir yere ve genellikle dönmek üzere yolculuğa çıkmalarıdır. Bütün bunların altında yatan şey kaçmak isteğidir:

“İçimdeki kaçmak isteği –bu kelime uygun mu; kaçmak- derinleşti.” (D.G.,2017:45)

Delirmek, intihar ve özellikle bazı öykülerde görülen memlekete dönmek fikri bir çeşit kaçmadır. Ancak dikkatli incelendiğinde bazı öykülerde yaşadığı yeri terk etme isteği, çelişkili bir şekilde hayata karşı pasif durumdaki kahramanların az da olsa hayata tutunma çabalarının bir göstergesidir denilebilir. Gitmek, kaçmak, ölmek onlar için bir şeylerin telafisi ya da bir çıkış yolu gibi görülmektedir. Bu ruh hâlini “Toprağın Üstünde” adlı öyküde babasını da kaybettikten sonra tutunacak hiçbir şey bulamayan kahramanın şu cümleleri özetlemektedir:

“Yeni bir hayata başlamak için bütün yüklerimden kurtulmam gerektiğini biliyorum. Ama hiçbir yükten kurtulmanın mümkün olmadığı tecrübesine de sahibim. Bu sebeple olabildiğince hızla uzaklaşarak ve hiç düşünmeyerek yaşamalıyım. Bilet aldım. Tren bileti. En uzak yere.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:57)

“Kaçacak Yer Yok” öyküsünde başkahramanın son umut olarak karısını da alarak babasından kalan ıssız eve gitmesi; “Sizi Görmeliydim” öyküsünde Çiğdem adındaki kızın başörtüsü problemi yüzünden tutunamayıp memleketine dönmesi; “Yaşayabilmek” adlı öyküdeki kahramanlardan birinin okulu bırakıp babasının bakkalında çalışacağını, annesinin bulunduğu bir kızla evlenip ölene kadar mutlu yaşayacağını düşünerek memlekete dönmeye karar vermesi bu duruma örnek verilebilir. İntihar ve aklını yitirme hâli ise yabancılaşmanın uç noktası olarak kahramanın hiçbir umudunun kalmaması ile ilgilidir ve Güray Süngü’nün öykülerinde oldukça sık yer almaktadır. Bu, modern insanın çıkmazıdır. Modern dönemde normal insan anormal olarak görülmektedir. Hayata ve değerlerine ayak uyduramaması sonucu deliren odur. Tedavi edilmek adı altında hislerini kaybetme, duyarsızlaşma pahasına ancak anormalleşerek yaşamını sürdürebilmekte ya da intihar ederek en azından kendisi olarak ölmektedir.

Kahramanlar için ölüm çoğu öyküde bir kurtuluş gibi görülmektedir. Kendi hayatının iplerini eline almanın tek yolu intihar ya da ölümdür. “Kaçacak Yer Yok” öyküsünde kendini kuşatılmış ve hayatına sahip olamadığını hisseden kahraman karısı rıza göstermese de onu da alarak köyüne döner. Bir şeyleri telafi etmek ve kahramanın tabiriyle “korunmak” için “kaçtıkları” babasından kalan, insanlardan ve modern hayatın kaosundan uzak olan bu evde her şeyin düzeleceğini düşünmektedir. On üç gün boyunca karısının bu hayata alışacağını düşünmüştür ama her gün biraz daha

kötüye gider ve karsısı ondan iyice nefret eder hâle gelir. Karısıyla çatışma yaşayan kahraman onu soğukkanlı bir şekilde öldürür. Soğukkanlı olmasının arkasındaki sebep de ölümü bir kurtuluş olarak görmesi ve karısına iyilik yaptığını düşünmesidir. Hatta karısını öldürdüğünde onu kurtardığını düşünür. Bulduğu bu huzur ile ilk kez sıkılmıyorum demekte ve benliğini ele geçiren dünyadan sıyrılıp ilk kez kendine sahip olduğunu düşünmektedir. Bu aynı zamanda yabancılaşmaya bir başkaldırıdır denilebilir. Belki ölmek pahasına, insanın zamana ve eşyaya tekrar sahip oluşu ve bunun hissettirdiği zafer gibi düşünülebilir:

“Karımı öldürüp bahçeye gömdüm. Yarım çuval unum vardı. Pencerenin önüne oturup yağan karı seyrettim. Karanlıkta nokta nokta ayrışiyordu gökyüzü. Sıkılmıyordum, hiç sıkılmıyordum. Saadet’i kurtarmıştım. Un bitince kendimi de kurtaracaktım. Nasıl düşünememiştım. Onca yıl ne kadar kör yaşamıştım. (...) Gözlerim görüyor, kulaklarım duyuyor, sahibim kendime. Kendime sahibim.” (D.G.,2017:24)

Güray Süngü’nün öykü kahramanları aptal ve beceriksiz olduğuna inandırılmış, ama bir o kadar da hassas, kırılgan kişilerdir. Bazı öykülerde kahramanlardan trajik bir şekilde intiharda bile başarılı olamayanlar ve kaza ile ölenler vardır. “Kaçacak Yer Yok” öyküsünde Kâmuran adında bir karakterin ölümünden şöyle bahsedilir:

“...o gece Kâmuran ağabeyin öldüğünü öğrendim. Gece kendisini asmaya kalkmış, ama ip kopmuş, ama boynu kırılmış. Garip bir ölüm. İntihar mı kaza mı? Belli ki intihara kalkışmış ama başarısız olmuş, kazayla amacına ulaşmış.” (D.G.,2017:18)

“Rüzgârgülü” adlı öyküdeki başkahraman on dört yaşında jiletle bileklerini kesmiş ama becerememiştir. Aynı öyküdeki Mahmut adındaki karakter de iki kez kendini asmayı denediği hâlde ip koptuğu için ölememiştir. Hayatta kalmayı ve yaşamayı beceremeyen bu kırılgan insanlar, âdeta ölmeyi bile beceremezler.

Genel olarak bakılacak olursa modernizmle birlikte Batı edebiyatından edebiyatımıza geçen yabancılaşma unsuru, bireyin yaşadığı bunalımlar, korku, iletişim sorunu, toplumdan dışlanarak yalnızlaşma gibi şekillerde edebiyata yansımıştır. İnsanın kendi özüne sırtını dönmesi, kendisinden kopması, kendine yabancı olan bir ortamda giderek anlamsız, geçmişinden kopuk, geleceğinden umutsuz ve yapayalnız

bir varlık hâline gelmesi edebî eserlerde yabancılaşmanın yansımaları olarak görülmektedir. Güray Süngü öykülerinin ana izleğini büyük oranda yabancılaşma oluşturmaktadır. Sıkılmak, korku, bıkkınlık, anlamsızlık gibi kelimelerin sıkça kullanıldığı öykülerde yabancılaşma, çürüme,

“O zamanlar daha çürüme başlamamıştı.” (V.S.,2016:30,)

“Çürümeye devam ettikçe.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:43)

Kelimesiyle somutlaştırılmıştır. Ancak üzerinde durulan asıl konu yabancılaşmadan ziyade yabancılaşmanın, kahramanların hayatındaki, kişiliklerindeki etkileri ve sonuçlarıdır. Bu anlamda hayatları korku, yalnızlık ve umarsızlık etrafında şekillenen ve bunun bir şekilde bilincine varan kahramanların kaçmak, kurtulmak arzusuna büründükleri, bir çıkış yolu aradıkları görülmektedir. İnsanlar, şehir, zaman, kim olduğu, ne yaptığı kısaca her şeyin anlamını yitirdiğini düşünen kahramanlar, kendisini “hiç” gibi hissetmekte ve kendi hayatına bile sahip olamadığını düşünmektedir. Ölüm, delirmek ya da gitmek üzere kahramanları bekleyen farklı sonlar vardır bu yüzden. Çünkü karamanlar zamanla kendine yabancılaşmanın da ötesinde şizofreniye yaklaşmakta, psikolojik olarak benliğine yabancılaşmaya başlamaktadır. İntihar ya da delirmek bu anlamda ikiye bölünen benliğinin arasında sıkışıp kalan kahramanın tek çıkış noktası gibidir. Bu aynı zamanda döngünün içinde yitip gitmekte, mutlu olduğunu zannetmekte olanlara yabancılaşmış kahramanların bir başkaldırısı şeklinde algılanabilmektedir.

Öykü kahramanlarının hayatları bunalım, insanlardan ve kendinden kaçış, iletişim kuramama, umutsuzluk, endişe, korku, ötekileştirilme, çaresizlik, şizofreni, intihar, cinayet gibi konular etrafında dönmektedir. Öykülerdeki iç mekânların da buna odaklı olarak karamsar, kirli seçildiği; dış mekânların ise kahramanların ruhsal durumlarına bağlı olarak kapalı hava, gökyüzünün gri olması ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Bunalan, sıkılan, kaçmak isteyen, özellikle intiharı ve ölümü düşünen kahramanların yer aldığı öykülerde genellikle hava kapalıdır, gergindir ve yağmur boşalamaz. Yağmur bir anlamda ruhtaki yumuşamayı temsil ediyor denilebilir. Buna intihardan kurtulmuş bir karakterin olduğu öyküde yağmurun yağması ve kahramanın kalbim yumuşadı (H.Ş.A.H.İ.,2017:81) demesi örnek olarak verilebilir. Genellikle

birinci tekil anlatıcı tarafından anlatılan öykülerde “ben ve diğerleri” şeklinde bir kullanım olduğu, onlar kelimesinin sık sık kullanıldığı görülmektedir. Otobiyografik özellik taşıyan öykülerde anlatıcı tipi olarak büyük oranda birinci tekil anlatıcı yani ben-anlatıcının kullanılması, başkahramanların yaşadıklarını kendi ağzından anlatması yabancılaşmanın sezdirilmesi açısından önemlidir.

Yabancılaşma unsuru öyküleri etrafında örülen öykülerin isimleri bile “Kaçacak Yer Yok”, “Korku”, “Yaşayabilmek”, “Deli Gömleği”, “Hasarla Beslenen”, “K...” açık bir şekilde yabancılaşmayı sembolize etmektedir. Öykülerde kahramanların isimlerine genellikle yer verilmemesi; iletişimsizlik problemi yaşayan ya da bilinçli olarak iletişimden uzak duran kahramanların, yakın arkadaşlarının isimlerini bile öğrenme ihtiyacı hissetmemesi yazarın bilinçli tercihidir.

Öykülere toplu bir şekilde bakıldığında, diğerleri tarafından anormal olarak görülen, yabancılaşan kahramanların aslında hayata ve diğer insanların umarsızlıklarına ayak uyduramadığı için bu hâle geldikleri görülmektedir. Ve onların asıl anlayamadığı, diğer insanların anormal olan bu sıkıcı, sömüren, her şeyin değerini yitirdiği dünyaya nasıl tahammül ettiği. Onların ölümleri ya da delirmeleri bu yüzden bir yönüyle diğerlerinin yapamadığı hatta böyle bir çabaya da girişmediği “kendi hayatına sahip olmak” hissini dışavurumudur. Ancak bu kırılma kahramanlar yaşamakta olduğu kadar ölmek noktasında da beceriksizdir. Güray Söngü kahramanların içinde bulunduğu bu durumu hüznü ama ironik bir anlatımla okuyucuya aktarmaktadır.

2.2. ÖLÜM

Ölüm, sözlüklerde canlılık belirtisi gösteren varlıklardaki hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi, ahiret yolculuğu, ebedî uyku anlamına gelmektedir (Akalin, 2011:1847). İnsanoğlu doğduğu andan itibaren ölüme yaklaşmakta, yaşadıkça, doğum ile ölüm arasında sınırlı bir hayat sürdüğü gerçeğiyle yüzleşmektedir. Bu nedenle yüzyıllar boyunca, kültürden kültüre, kişiden kişiye farklı anlamlar yüklenen ölüm, zihinleri sürekli meşgul etmiş; ölüm düşüncesinin ne olduğu anlaşılmaya, hakkında

bilgi edinilmeye, öldükten sonrasında ne olacağı öğrenilmeye çalışılmış, kimi zaman ondan korkulmuş, kimi zaman ise arzulanmıştır. Yüzyıllar boyunca, şekli ve sebebi değişse de ölüm gerçeği değişmemiş; edinilen birikim ve içinde yaşanan kültürün kazandırdığı tecrübelerle ölüm karşısındaki tavır ve ona dair tanımlar değişiklik gösterebilmiştir.

Sokrates'e göre ölüm bizi bir yerden başka bir yere ulaştıran bir geçittir ve insanlar öldükten sonra yine bir arada olacağı için ölümden korkmak anlamsızdır, ölüm bir iyiliktir (Yücel, 2007:15). Platon'a göre ölüm ruhu, beden hapisanesinden kurtaracak ve özgürleştirecek güçtür (Yücel, 2007:18). Aristoteles'e göre ölüm, ruh ve beden birbirinden ayrılmasıdır (Yücel, 2007:20). Stoacılara göre ölüm, hayatın ortadan kalkması değil, hayata ara verilmesidir (Yücel, 2007:20-21). Çağdaş düşünürlerden Heidegger ise ölümlle en çok ilgilenen düşünürdür. O "ölüme doğru varlık" olarak tanımladığı insanın en önemli özelliğinin ölebilirliği olduğunu söyler (Aslan, 2012: 22-23). Heidegger'e göre ölümün bilincinde olmak insanları günlük hayattan kurtarır ve birey olmalarını sağlar. İnsanın ölüme karşı koymaya gücü yetmez ve insan bunu kabul ettiği oranda ölümün dehşetinden kurtulabilir (Yücel, 2007:33). Sartre ise yaşamayı aptallar tarafından anlatılan bir hikâyeye olarak görmektedir, ölümü devamlı olarak sezerek yaşamak, onu kabul etmektir (Yücel, 2007:35). Gazali'ye göre ölüm Yaratıcının yarattığı varlıktan el çekmesiyle birlikte hayatının sona ermesi ve bedeninin yok olmasıdır (Aktaran: Aslan, 2012:14). İslami öğretiyeye göre ise ölüm, bu dünyadaki bütün canlıları kuşatan evrensel, kaçınılmaz ama bitiş olmayan bir sondur. Ölüm bir son ve yok oluş değil, içinde sonsuzluğu barındıran yepyeni bir varoluştur, ruhun kaynağına ya da asıl sahibine geri dönmesidir ve ölüm, bu dünyadaki hayatla sonsuz hayat arasındaki geçittir (Aktaran: Aslan, 2008: 15-16). Hz. Muhammed'e göre ölüm uykunun kardeşidir, Mevlana'ya göre ise dünya bir rüyadır (Yücel, 2007:320).

İnsanın hayatında merkezî bir yere sahip olan ölüm, vakti kestirilemez ve kaçınılmaz bir sondur ve insan bunu bilerek yaşamaktadır. Onun tek sefere mahsus olarak insan hayatında var olması, tekrarlanamaması ve geride kalanlara aktarılamaması onun hakkında sahip olunan bilgiyi sınırlamıştır. Onu anlama ve anlamlandırma çabası ise insanların yaşayışına ve hayata bakış açısına göre, tanık

olunan ölümler yoluyla şekillenmektedir. Kimileri ölümü bir yok oluş olarak algılarken kimileri, dinî birikime odaklı olarak sonsuz bir hayatın başlangıcı ve ölümsüzlüğe kavuşmanın yolu olarak kabul etmiş ve ona sempati duymuştur (Çonoğlu, 2007:257). İnsan hayatını ilgilendiren, insan hayatından beslenen ve insan hayatını besleyen bir ilişki içerisinde olan edebiyat da ölüm düşüncesinden uzak kalmamıştır. Salim Çonoğlu'na göre edebiyat insanı yaşadığı dünya içinde en iyi ortaya koyan sanat dallarından biridir ve eserlerde, insan hayatını ilgilendiren hemen her şey üzerinde durulmuştur. Bu sebeple denebilir ki sanatın ve edebiyatın ölüm düşüncesine yabancı durması düşünülemez, hatta sanatta ve edebiyatta en evrensel temalardan birisi ölümdür (Çonoğlu, 2007:16-17) ve ölüm izleğine, geçmişten günümüze sözlü ve yazılı pek çok edebî metinde rastlanmaktadır.

Önceleri Türk edebiyatı ürünlerinde kaderci ve teslimiyetçi ölüm anlayışı hâkimdir. Ancak Tanzimat Dönemi'nde Batı edebiyatından yapılan şiir tercümeleri ile birlikte, İslam inanışındaki ölümle birlikte insanın ebediyen var olması düşüncesinin yerini insanın ölümle yok olacağı endişesi, dolayısıyla hayatın da bir hiç olduğu düşüncesi almaya başlamıştır (Aktaran: Çonoğlu, 2007:23). Bir anlamda bu süreçten sonra, geleneğin teslimiyetçi anlayışından çok sorgulayıcı anlayışa geçilmiş; dinî bilginin ve öğretilerin sayesinde korkulan bir şey olmaktan uzak olan ölüm, korkunç ve soğuk karşılanan bir son olarak algılanmıştır. Kısaca söylemek gerekirse ölüme yok olma, hayatın sonu, hiçlik, gibi anlamlar yüklenmesi, büyük oranda Batı kültürüne yönelmeye bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Güray Süngü öykülerindeki en önemli izleklerden biri de ölümdür. Nerdeyse bütün öyküleri ölümün kıyısından geçer ve kahramanları ölüm düşüncesine yaklaştıran en önemli etkenin yabancılaşma unsuru olduğu görülür. Modern çağın dünyaya, topluma ve kendisine yabancılaşan insanı, yaşama anlam verememekte ve bu yüzden, -çoğunlukla- dinî alt yapısı olmayan bir şekilde ölüme anlam yüklemekte ve kurtuluşu onda bulmaktadır. Salim Çonoğlu'na göre ölüm düşüncesi, toplumla istediği bağı kuramayan, yabancılaşan insanın yoklukla yüz yüze gelmesidir (Çonoğlu, 2007:244), çünkü ümitsizliğin, hayata dair beklentilerin bitiş noktasında akla en başta ölüm gelir (Çonoğlu, 2007:246).

Camus'ya göre insan bir çöp yığınının içine fırlatılmıştır ve asla bir parçası olamayacağı bu dünyada yaşamaya zorlanmış bir yabancıdır. Bu dünyaya bağlanmak kaybolmaktır, nesneleşmektir (Yücel, 2007:148). Aynı şekilde Dostoyevski'nin zihnindeki dünya da “içerisinde sinir hastalarının yaşadığı bir hastane”dir (Yücel, 2007:152). Güray Süngü'nün “Kalbimin Krizi” adlı öyküsünde de yabancılaştan modern insanın dünyaya bakışıyla ilgili Camus'nun ve Dostoyevski'nin bu söylemlerine benzer şu ifadeler yer almaktadır:

“...burası bir akıl hastanesi ama bildiğiniz anlamda değil. Burası sizin dünya dediğiniz akıl hastanesi. Güneşten yirmi yedi milyon kilometre uzaktaki, dönmekten başka becerisi olmayan tepesinden hafifçe basık yuvarlakça olan gezegen. Size mavi gezegen ve dünya diye tanıtıyorlar, ne diyecekler, düşünebilmekle övünen iki ayaklı beyinsiz kan dökücülerin rehabilitesi için inşa edilmiş büyükçe bir akıl hastanesi mi diyecekler... öyle deseler kaçmaya çalışırsınız. Dünya diyorlar.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:75)

Dünyayı bir akıl hastanesi gibi gören ve bu akıl hastanesine fırlatılarak yaşamak zorunda bırakılan yabancılaştırmış insan, Güray Süngü öykülerinde ölüme sempati duyar. Çünkü dünya mutsuzluk mekânıdır ve ölüm bu akıl hastanesinden kurtulmanın tek yolu gibidir. Kahramanlar ölümün anlamı üzerinde düşünmekten ve sorgulamaktan öte ölümün, dünya denilen kaostan kurtulmanın tek yolu olarak acılarını bitirecek somut gerçekliğine odaklanmışlardır. Bakıldığı zaman modern edebiyatta ölümün konusunun; ölüm acısının uyandırdığı duygu karşısında verilen tepkiler, ölümle ilgili birtakım felsefi düşünceler, ölüm korkusu gibi bağlamlarda değerlendirildiği görülür. Ancak Güray Süngü öykülerinde ölüm bizatihi merkezî bir konumda değildir. Ölüm kavramı felsefi olarak işlenmemiş, ölüm korkusu ya da endişesi sezdirilmemiş, ölüm sonrası hayat endişesi ya da beklentisi öykülere konu edilmemiştir. Ölüm sadece hayata son vermek şeklinde işlenmiş ve daha çok kahramanların ölüme gidiş ve ona sempati duyma sürecindeki ruh hâllerine, yani onları bir şekilde ölüme sürükleyen sürece odaklanılmıştır. Sadece birkaç öyküde yazarın ölüme dair bazı düşüncelerine rastlanmaktadır. Buna göre ölüm hissettirdikleri itibarıyla yalnızlıkla eşdeğer ya da benzerdir:

“Yalnızlık... Ölüm... Aralarında hiç fark yoksa...” (D.G.,2017:130)

“Ölümü düşünmeye başlamıştım. Bir de yalnızlık. Birbirine benzediğini de düşünmeye başlamıştım.” (D.G.,2017:143)

Güray Süngü'nün ölümü uykuya benzettiği öyküler de vardır. Öykülerinde ölümü, genel olarak dinî arka plan ile işlememiş olsa da ölümü uykuya benzettiği bazı öykülerde İslami öğretinin izlerine rastlanmaktadır:

“Canı yanınca, yarı ölümdür ya uykuya kaçır insan.” (D.G.,2017:143)

Uykunun ölüme benzetildiği bu öyküdeki gibi, uykunun yarı ölüm olduğunu söyleyen ayet:

“Allah, ölüm vakitleri geldiğinde insanları vefat ettirir, ölmeyenleri de uykularında ölmüş gibi yapar. Ölümüne hükmettiklerini tutar, diğerlerini ise belli bir süreye kadar (hayata) salar... (Zümer,39/42)” (Karaman vd.,2018:462)

Ve aynı şekilde uykunun yarı ölüm olduğunu söyleyen hadis vardır:

“Peygamber şöyle buyurdu: Yüce Allah dilediği zaman (uyutmak suretiyle) ruhlarınızı alır, dilediği zaman da (uyandırarak) geri verir...” (Komisyon, 2015:474)

Bu yüzden bireyler için ölüm ile aynı anlamı taşıyan uyku dünyadan kaçmak için bir sığınaktır ve bir anlamda uykuya sığınmak ölüme sığınmaktır:

“Uyku; geniş ve derin ve sıcak sığınak.” (D.G.,2017:60)

Aynı şekilde bir öyküsünde geçen şu cümleler de onun, öykülerinde ölüm sonrası hayata dair bir şeyler söylemese de ölümün bir yok oluş olmadığı, şeklindeki dinî öğretileri benimsediğini sezdirmektedir:

“Hayatı kaybetmek deyince ölüm gelmiyor aklıma. Ne çok şey geliyor da ölüm gelmiyor. Zorluyorum kendimi ama ölüm gelmiyor. Ölmek... kaybolmak değil.” (V.S., 2016:18)

Bu anlamda öykülerini muhafazakâr bir anlayışla yazma gibi bir amacı olmadığı görülen Süngü'nün, yine de İslami gelenekten uzak olmadığı, yer yer ona yaslandığı ve ondan beslendiği görülmektedir.

Çonoğlu'na göre modern edebiyatta, kahramanlar bu dünyadaki yerini yadırgamıştır. Dışarının hâli bir yanıyla onları dünyadan koparıırken bir yandan da ölüme yaklaştırır. Bu yüzden bir an önce ölmek isterler, pek çok insanın endişe ve korkuyla beklediği ölüm, yabancılaşmış kahramanlar için bir kurtuluştur (Çonoğlu, 2007:89). Güray Söngü öykülerinde kahramanlar da hiçbir şeyin, özellikle de hayatın anlamının olmadığını düşünen, hayata dair endişeler ve korkular taşıyan, hayat karşısında güçsüz, sıkılan, iletişimsiz, mutsuz ve çoğunlukla bu mutsuzluğun farkında olan, alışkanlıkların sarmalında yaşayan, dışarıdan kendisini koparıp eve kapanmış, karamsar, hiçliğin içinde kaybolmuş, hissiz, yalnız; yalnızlıktan, anlaşılamamaktan, bağısızlıktan, kopmuşluktan, kaybolmuşluktan ötürü içinde sızı duyan, dolduramadıkları bir boşluktan bahseden, kusurlu, kırılan, tuhaf, kısaca her anlamda yabancılaşmış karakterlerdir ve onlar için ölüm istenilen bir sonudur. Sosyal çevreye ayak uyduramama, yabancılaşma ve bu çevreden kaçma onlarda ölüm arzusunu da beraberinde getirmiştir:

“Siz hiç ölmek istediniz mi? İstemişsinizdir muhakkak, sıkıntıya ve acıya verilen doğal tepki. Ya yok olmak, silinmek istediniz mi? Hiç olmamış gibi olmak.” (D.G.,2017:169-170)

Ölüm korkunç bir son değil, acıların dinmesidir âdeta. Bu nedenle ölüm, birçok öyküde kurtuluş olarak görölmüş ve bu şekilde geçirilmiştir:

“Ölmeli. Ölürse kurtulur ancak. Değil mi?” (D.G., 2017:64)

“...acı çekiyordum. Kurtuluşum ölümdü. Çekiciydi ve kusursuzdu ölüm.” (D.G., 2017:100)

Kısaca toparlamak gerekirse kahramanların ölüm isteğinin altında, dinî bilginin kahramanlarda oluşturduğu beklentiden ve bu dünyada elde edilemeyen şeylerin ölümden sonraki hayatta kazanılacağı düşüncesinden çok, mutsuzluk mekânı olan ve büyük bir akıl hastanesi olarak görölen dünyadan kurtulma isteği vardır. Bu yüzden Söngü'nün öykülerindeki kahramanların ciddi bunalımlarının sonucu ya intiharla ya da şizofreni ve aklını kaybetmekle sonuçlanır. Öykülerde görölen cinayetler ise genellikle şizofreniye ya da kahramanın akli dengesinin bozuk olmasına bağlı olarak gerçekleşmektedir. Öykülerde en az işlenen ölüm biçimi ise sadece birkaç öyküde yan

kahramanların yaşadığı kendiliğinden ölmedir. Öyküler genellikle intihar ve cinayet etrafında dönmektedir.

2.2.1. İntihar

Güray Süngü öykülerinde yabancılaşmanın da en son noktası olan intihar, en çok görülen ölme biçimidir. Süngü kendisinin de intiharı bir zamanlar düşündüğünü gizlemez ve hayatında en az bir kez intiharı düşünmemiş insanlarla paylaşacak bir şeyinin olmadığını söyler:

“Yaşamın bir anlamının olduğuna kuşku yok ama hayatında bir kez bile intiharı düşünmemiş insanlarla paylaşacak bir şeyim olduğunu da sanmıyorum, onlar ya gerçekten o anlamı hazır bulma şansına sahip olmuşlardır da gerek duymamışlardır ya da anlamla filan ilgilenmedikleri için intihar da tüm diğer tepkiler yahut kaçışlar gibi onların dünyasından değildir. İki durum da benden biraz uzakta. Dünya hiçbir zaman o kadar yürünebilir bir yol olmadı zannımca. Ama bugün için net bir cevap vermem gerekirse; intiharın benim dünyamda durduğu bir yer yok. Üniversitede düşünmüştüm ya da düşündüğümü sanmıştım diyelim. Günlerden bir gün gerçekten düşündüğüm zaman öncekilerin kendi kendime rol kesmek olduğunu anladım. Ama yapamadım.” (Harmancı, 2008:123)

İntihar, bilinçli hareket etme ve akıl kıstas alınarak bakıldığında insanoğluna özgü bir davranıştır. Arka planında çok farklı sebepler barındırarak zuhur eden intihar, en eski çağlardan bu yana hemen her toplumda görülen bir eylemdir. Freud’a göre göre bir tehlike karşısında korku, bir iç çatışma olarak ortaya çıkar. İnsan kendini bu çatışma içinde savunmasız hissederse ve kendini kurtarma şansına sahip değilse intihar söz konusu olabilir. Çünkü kendini öldürmek acıyı bitirmektir (Aktaran: Yücel, 2007:39). İntihar konusunda yaptığı araştırmalar neticesinde bu konudaki en yetkin kişilerden biri olan Durkheim, intiharı, nasıl bir sonuç vereceği en başta bilinerek kurbanın kendisi tarafından gerçekleştirilen, olumlu ya da olumsuz bir fiilin dolaylı ya da dolaysız sonucu olan gerçekleşmiş her ölüm, şeklinde açıklar. Ona göre bütün intihar biçimlerinde ortak nokta, intihara iten şey ne olursa bu girişimin sonucunda ne olacağının daha en başında bilinerek bu fiilin yapılmasıdır (Durkheim, 2018:5). Bütün

bunlardan hareketle intihar, insanların kendi özgür iradeleriyle, en başta sonucunu bilerek kendi benlerine yönelttikleri bir saldırdır denilebilir.

Durkheim, intiharı birçok açıdan incelemiştir. Bu araştırmalar neticesinde varılan sonuç, kişinin intihar etmesinin altında yatan sebebin büyük oranda o kişinin içinde yaşadığı toplum olduğudur. Ona göre intiharın artışıdaki neden toplum içindeki sosyal bütünlüğün bozulması, bağların gevşemesi sonucu ortaya çıkan dağınıklığın bireylere sirayet etmesidir. Bu yüzden aile, din, ideoloji olmak üzere toplumdaki bireyleri birbirine bağlayan bağlardan kopan, böylece toplumdan kopan ve intihar eden kişiler aslında toplumun kurbanlarıdır. “Her şey” olan toplumun içinde “hiç” olan bireyler, kendini toplum içinde var edemediğinde intihar onlar için kaçınılmaz sonudur (Durkheim, 2018:202). Yani intihar her ne kadar bireysel bir eylem olarak görünse de bireyin, toplumla ilişkisinin ve iletişiminin yansıması ve göstergesidir.

Toplumsal birçok nedenden kaynaklanan intihar, Güray Süngü'nün öykülerinde Durkheim'in bahsettiği şekilde dünyaya, topluma ve kendine yabancılaşan bireylerin toplumla olan bağlarının kopması ile içine düştekileri çaresizlik sonucunda gerçekleştirdikleri bir eylem şeklinde görülmektedir. Öykülerde, hayata tutunamayan, topluma ayak uyduramayan, iletişimsizlik sorunu yaşayan ve en önemlisi bunun hiçbir zaman geçmeyeceğine inanmış yabancılaşmış bireyler vardır. Aile bağları zayıflamış, toplumsal değerlere olan bağlılığını yitirmiş ve bunların anlamsız olduğunu düşünen, son derece derin ruhsal çöküntü ve depresyon içinde olan bu bireyler, son çıkış noktası olarak intihara yönelmektedir. “Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” adlı öykü,

“Hiçbir şey olmadı, hiçbir şey olamadı. Serdar tarafından yazılmamış intihar mektubundan...”
(H.Ş.A.H.İ., 2017: 9)

Cümleleriyle başlamaktadır. Tıpta okuyan bir erkek olan öykü anlatıcısı, düzenli kalacak yeri olmayan, iş arayan ama bir o kadar da hayata karşı isteksiz ve bezgin biridir. Serdar adındaki arkadaşından ve onun bodrum katındaki içi rutubet kokan, dağınık ve kirli evinden bahseden başkişi, bazı geceler orada kalmaktadır. Eve yönelik bu tasvirler öykü kahramanlarının ruh hâllerini sezdirmesi açısından da

öyküde önemli bir yer tutar. Öyküde intihar eden, yan karakter olan Serdar'ın ruh dünyasına dair ise nerdeyse hiçbir şey verilmemekte, onunla ilgili şeyler anlatıcı tarafından ara ara sezdirilmektedir. Öykünün sonunda Serdar'ın evine gelen başkışı,

“Demek Serdar çöpü kokmasın diye kapının önüne çıkarmıştı.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:11)

Diye bir cümle kurar, ancak içeri girdiğinde Serdar'ın intihar ettiğini görür:

“Serdar salondaydı. Duvardaki kocaman çiviye kendisini asmış, gözleri pörtlemiş, ağzı açık, hareketsiz... mutfağa gidip yiyecek bir şey var mı diye baktı.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:13)

Serdar'ın intihar etmeden önce çöpü çıkarması bir yanıla gündelik akış içerisinde normal bir şekilde yaşadığını göstermekte, diğer yandan ise intihar kararının anlık, sıradan, önemsiz ya da birden bire verilmiş olduğu izlenimi vermektedir. Serdar'ın ölüm ya da intihar düşüncesine hayatında ne kadar yakın olduğuna ya da intiharının arkasındaki sebeplere dair çok fazla bilgi verilmese de Serdar'ın da anlatıcı kahraman gibi hayata karşı pasif, beklentisiz, yalnız, amaçsız ve yabancılaşmış birisi olduğu şu cümlelerden anlaşılabilir:

“Serdar hiçbir şeyin farkında değildi, zaten fark etseydi önemsemezdi de. Kendisi için de en tabii hâl buydu.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:9)

Bu cümlelerden hareketle bu intiharın arkasındaki sebeplerin yabancılaşma kaynaklı olduğunu söyleyebilmekteyiz. Ancak intihar düşüncesinin kahramanın zihninde uzun süre var olduğuna dair, kahramanın psikolojik durumuna dair ya da kahramanın intihara yüklediği anlama dair herhangi bir söylemde bulunamamaktayız. Aynı şekilde anlatıcının, arkadaşını duvarda asılı görüp umursamadan, intiharından etkilenmeden içeri yiyecek bir şey var mı diye bakmaya gitmesi onun da sağlıklı bir ruh hâline sahip olmadığı ve intihara çok uzak olmadığı izlenimi vermektedir.

“Kaçacak Yer Yok” adlı öyküde de aynı şekilde yan karakterlerden biri olan Kâmuran adındaki kişinin intihar ettiği, öyküde söylenmiş ama intiharının sebeplerine dair çok fazla bilgi verilmemiştir. Başkışının ellili yaşlarda olan Kâmuran ile yedi senedir aynı ortamda çalıştıklarını ama evli olup olmadığını bile bilmediklerini söylemesi, yıllarca aynı ortamda yaşasa bile birbirlerinin hayatlarından haberdar

olmayan, buna ihtiyaç hissetmeyen, birbirine yabancı 21. yüzyıl insanının küçük bir özeti gibidir. Anlatıcının şu cümleleri, anlatıcı kadar Kâmuran adındaki karakterin de kalabalıklar içinde yalnız olduğunu sezdirmektedir:

“Sıkılmıyor musun Bekir, dedi bana. (...) Neyden sıkılmıyor muyum demek bana ziyadesiyle manasız göründü. Sanki ikimizin de çok iyi bildiği ama hep bilmiyormuş, farkında değilmiş hatta varlığı söz konusu değilmiş gibi davrandığı bir sorundan bahsediyormuş gibi ‘Bazen.’ dedim. Başımı salladı içtenlikle ve önüne bakarak. Düşünceli görünüyordu.” (D.G., 2017:17-18)

Aynı duyguları paylaşan, aynı dili konuşabilen bu iki insanın bile hayatta birbirine bu kadar uzak ve yabancılaşmış olması aslında ironiktir. İntihara ne zaman karar verdiği ya da hangi ruhsal sürecin sonunda intihara yöneldiğine dair bilgi verilmeyen Kâmuran, yabancılaşmanın bir belirtisi olarak görülen “sıkılmıyor musun” sorusunu sorduğu günün akşamında kendisini asarak intihar etmektedir. Bu, Durkheim’in intihar edenlerin çoğunun, saplantılı hâlleri dışında diğer insanlardan ayırt edilemez oluşu düşüncesini de akla getirmektedir. Başkişi onun intiharına dair şu bilgileri vermekle yetinir:

“...o gece Kâmuran ağabeyin öldüğünü öğrendim. Gece kendisini asmaya kalkmış, ama ip kopmuş, ama boynu kırılmış. Garip bir ölüm. İntihar mı kaza mı? Belli ki intihara kalkışmış ama başarısız olmuş, kazayla amacına ulaşmış.” (D.G., 2017:18)

Bu kırılğan karakterler, yaşamayı da ölmeyi de beceremeyen kişilerdir. İntihar ettiği hâlde ölmeyi beceremeyen iki kahramanın yer aldığı buna benzer bir durum “Rüzgârgülü” adlı öyküde de yer almaktadır. Öyküde biri Mahmut, diğeri anlatıcı başkişi olmak üzere; biri zihinsel durumundan ve zayıflığından ötürü, diğeri ise fiziksel olarak büyük görünüşünden ötürü toplum tarafından ötekileştirilmiş, toplum tarafından kusurlu görülen, bu sürecin sonunda ise topluma ve insanlara yabancılaşmış iki erkek karakter yer almaktadır:

“Başka bir şey vardı dünyadaki tek arkadaşımın yüzünde. Muhtemelen hayatı boyunca o da en az benim kadar yalnızdı, bunu düşündüm, muhtemelen duygusal olgunluğa ulaşmak için kendi kalbinin odalarından başka bir yerde dolaşma şansı olmamıştı. İnsanlar ondan korkmuş ve uzak durmuşlardı.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:89)

Bu öyküde her iki karakter de yabancılaşmanın son boyutu olan intihara kadar gitmişse de bu konuda başarısız olup ölememişlerdir. Başkişinin intihar fikrine hayatı boyunca uzak olmadığını, intihara yer yer teşebbüs ettiğini şu cümlelerden anlayabilmekteyiz:

“Sonra intihar etmeyi düşündüm. (...) Anneme yakalanmışım on dördümde. Biraz daha ağladım. Yeniden yapamazdım zaten. Çok acıtıyordu bileklerimi, sürttüğüm jilet, bıçak.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:89)

Aynı şekilde başkişi ile Mahmut arasında geçen şu konuşmadan Mahmut’un da intihara yer yer teşebbüs ettiği anlaşılmaktadır:

“Sen hiç intihar ettin mi, diye sordum. (...) İki kere, dedi. Ama ikisinde de ip koptu. Eşşek kadar iri ve ağırlım. Güldüm.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:89-90)

İntiharda başarılı olamama duygusu onlarda sonunda ironik bir hâle dönüşmüş ve bu iki karakter bu durumu kendi içinde aşmış ve bununla yaşamayı öğrenmiş gibidir. Hatta kimse onlara ilişmediği müddetçe mutlu olmanın yolunu bile bulmuşlardır.

“Küle Dön...” adlı öyküde anlatıcı başkişi erkektir. Başkişinin yeni taşındığı apartmanda yaşlı ve anormal bir adam olarak anlattığı bir komşusu vardır. Doksan yaşlarında olduğunu tahmin ettiği, yüzü kırış kırış, vücudu iki büklüm, azıcık sıyrırmış deli, diye tarif ettiği, adını bile bilmediği bu adamın onu ürküten, kaygılandırıcı ve bakışlarını içinde hissettiren tuhaf bir hâli olduğunu söylemektedir. Yaşlı adam birkaç konuşmalarında alakasız bir şekilde yangından ve alevlerden bahsetmiştir. Bu durum başkişide onun evini yakacağı yönünde bir kaygıya ve takıntıya sebep olmuştur. Bu nedenle başkişi yaşlı adamdan uzak durması gerektiğini düşünse de aslında bu hâlden rahatsızdır. İnsanlara karşı bu kadar kaygılı, temkinli, pısrık ya da yabancılaşmış olmasını bakkala ekmek almaya giderken bile sürekli pencereden izleyerek öz güvenini kısırlaştırmış ailesine bağlamaktadır. Başkişi bir gün iş yerindeyken alt komşusunun aramasıyla korktuğu şeyin olduğunu düşünür ama yanan kendi evi değil yaşlı adamın evidir. O günlerde yaşlı adamı tereddütlerle de olsa evine davet eder ve öykünün insanlara ve kendine yabancılaşmış bu iki karakteri,

birbirlerinin adını bile merak etmeden bir gece aynı evde kalırlar. Sonraki günlerde başkişi, içten içe bağlılık hissettiği ve merak ettiği yaşlı adamın öldüğü haberini alır:

“İçerden yeni çıkmış geldiğinde. Otuz beş yıl hapis yatmış. Yirmi beşinde falanmış hapse düştüğünde. Neden düşmüş, bir yaşında bir kızı varmış, karısını çok severmiş, işe gider gelirmiş, mutlu bir aileymiş, ötesi yokmuş. Bir gün gelmiş eve, karısını yakalamış aşığıyla. Aklını yitirecek gibi olmuş. Çekmiş bıçağı. Ama nasıl seviyor. (...) Kalbindeki acı, kalbindeki öfkeye galip gelince düşmüş bıçak elinden, dönmüş gitmiş. Akşama kadar dolanmış sokaklarda, deli gibi. Akşam dönmüş evine. Beklediği gibiymiş, karısı eşyalarını toplayıp gitmiş, çoktan. Oturmuş evin salonunda, duvarlara bakmış, sonra yan ulan deyip ateşe vermiş hem evi, hem kendisini. (...) Bir yaşındaki kızın yanık cesedi bulunmuş evde.” (V.S.,2016:72)

Kapıcının anlattıklarından hareketle kırılmış, umudunu yitirmiş, hayattan kopmuş ve özellikle vicdan azabı çeken bu yaşlı adamın sürekli kendisi içindeyken evini yakarak intiharı denediği anlaşılmaktadır. Ama hapishane odasını bile yaktığı hâlde bir türlü intihar ederek ölmeyi becerememiş en sonunda kendiliğinden ölmüştür. Başkişinin onun hakkındaki şeyleri o öldükten sonra kapıcıdan öğrenmesi de yabancılaşan insanların duyarsızlığına yönelik ironik bir eleştiridir.

“Köşe Başları” adlı öykünün anlatıcı başkişisi erkektir. Öykü karakterinin babası o küçükken sokak lambasının altında, bir cinayete kurban giderek ölmüş, daha sonra annesinin de ölmesiyle sahipsiz büyümüştür. Başkişi için akli dengesi bozuk demek oldukça zordur çünkü öykü onun ağzından anlatılmaktadır ve öykü boyunca davranışları kendi içinde tutarlıdır. Ancak dışarıdan bakıldığında tuhaf birisi olarak görülmekte, aslında toplumca belirlenmiş normlara göre düşünmemektedir. Babasının ölümünden sonraki yıllarda etrafındaki konuşmalardan etkilenecek büyüyünce katil olmaktan bahseder mesela, ama namuslu bir katil olmak:

“Katil olmak istiyordum ama kimse helal yoldan para kazanamazdı, o hâlde katil olarak geçimimi sağlayacak parayı kazanamazdım, namussuzca bir şeyler yapmalıydım. İşin gereklerini yerine getirmemek namussuzca işler yapmak demek gibi bir şeydi.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:53)

Başkişi sokaklarda şekillenen bir çocuktur artık ve öykü boyunca adım adım suça bulaşmaktadır. Ancak bu durum okuyucuda onun aleyhine bir tutum oluşturmaktan öte, hayata ve insanlara karşı çocuk saflığında baktığı ve çocukça bir

düşünme şekli geliştirdiği izlenimi vermektedir. Topluma yönelik eleştirilerin yer aldığı öyküde başkişi, toplumun onu ittiği durum sonucu gittikçe dışlanmış bir hâl alır. Sokaklarda yatıp kalkmakla, hapse girip çıkmakla, hırsızlıkla devam eden sürecin sonunda kiralık katil olur, en sonunda da onu kiralık katil yapıp sonra ona pusu kuran adamları öldürür. Öyküde başkişinin çocukluğundan itibaren aslında saf duygularla nasıl suça bulaşmaya başladığı ve katil olduğu ironik bir biçimde anlatılmaktadır. Başkişi öykünün sonunda yaşadıklarına bir son vermek için ve kendini bir çocuğa bıçaklattırarak bir anlamda intihar etmektedir:

“Tren yolunda, elinde kanlı bıçak, ben gözlerimi kapatamadan can çıkarırken izledi beni iri iri açtığı gözleriyle.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:59)

Durkheim’e göre kişi ister dinî inancı uğruna ölen bir şehit olsun, ister çocuğu için kendini feda eden anne olsun, ister kendi benliğine saldırmak isterse ulvi bir görev için bile bile istenmiş olsun ölüm, her anlamda yaşamdan vazgeçmektir. Bunlar yaşamdan vazgeçmenin çeşitli yollarıdır, ama intiharın birtakım değişik biçimlerinden başka bir şey değildir. Bu anlamda, intihar her şeyden önce artık yaşama önem vermeyen bir kişinin umutsuzluğundan doğan bir eylemdir. Öyleyse kişiyi öyle davranmaya iten neden ne olursa olsun, davranışının sonucunu daha harekete geçme anında bildiği için yaşamını feda etmesi, onun bilimsel anlamda intihar etmesi anlamına gelmektedir (Durkheim, 2018:4-5). Bu yönüyle bakıldığında, bireylerin kendilerini bile isteye hayatın dışına çekmeleri, eve kapanmaları, kendilerini yıpratma ve sağlığına zarar verme derecesinde takıntılı yaşamaları birer “ana rahminde intihar” olarak görülebilir. Sona ermiş, tam bir intiharla bunları karıştırmak pek doğru değildir belki ama bir yönüyle kişinin kendini yaşamdan mahrum bırakmasıdır ve intiharla aralarındaki tek fark, ölüm olasılığının somut intihardan daha düşük olmasıdır (Durkheim, 2018:7).

Güray Süngü’nün çoğu öyküsünde Durkheim’in kendini “mahrum bırakmak” anlamında bahsettiği intihar biçimine rastlanmaktadır. “Yaşayabilmek” adlı öyküde anlatıcı olan başkişinin en göze çarpan ruh hâli bezginlik içinde olmasıdır. Başkişi erkektir ve bohem bir hayat yaşayan, evden çıkmayan, perdeleri açmayan, zamanın ne olduğuna perdelerin aralığından sızan ışıkla karar veren ve gerçekten zorunluluk

hissetmedikçe yürümeyi bile gereksiz efor sarf etmek olarak gören, sadece ekmeğin üzerine yağ sürerek yiyen biridir:

“Yürümenin haricinde; dışarıya çıkmam çünkü dışarıda olmak, dışarıda bulunmak da benim için fevkalade itici, rahatsız edicidir. Kocaman sokaklar, caddeler, üzeri açık, yanları açık, güneş vurur, yağmur yağar, insanlar var sesler var, arabalar var.” (D.G.,2017:90)

Birkaç arkadaşı olan ve onlarla da canı istediğinde görüşen başkişi ironik bir şekilde sürekli aynı şeyleri yazdığı “evde yaşananlar günlüğü” tutmaktadır. Kahramanın bu hâle gelişi ise uzun bir sürecin sonucudur ve eve kapanmasını geçmişte tuttuğu günlüklerinde şöyle anlatmıştır:

“Yalnızlıktan, anlaşılamamaktan, bağısızlıktan, kopmuşluktan, kaybolmuşluktan, o yaşta o günlerde bende bulunan, tespiti zor birçok sorundan derinlemesine bahsediyordum ve acı çekiyordum. Kurtuluşum ölümdü. Çekiciydi ve kusursuzdu ölüm. İntihar gerçekten fiyakalı bir eylem olacaktı.” (D.G.,2017:100)

Başkişi somut anlamda intihar etmemiş olsa da hayatla tüm bağlarını kopararak, işten ayrılıp kendini eve kapatarak bir anlamda intihar etmiştir. “Mezartaşlarına İsim Yazan Adam” adlı öyküde anlatıcı aynı zamanda erkek başkişidir ve mezar taşı için isim yazan birisidir. Her gün aynı şeyleri yapmakta, kendi dünyasında yaşamaktadır, daha doğrusu evi tüm dünyası olmuştur. İşe ve hayata karşı bıkkınlık hissetmektedir. Biri kısa ve yaşlı, diğeri alt komşu öbürkü diye adlandırdığı, iletişimleri sınırlı bu üç yalnız kişi; konuşmadan, iletişim kurmaya çabalamadan bir arkadaşlık sürdürmektedir. Hissiz bir şekilde yaşayan bu insanlar için her şey anlamını yitirmiş gibidir. Özellikle hayattan ve diğer insanlardan fazlasıyla ayrılan, kendisini ruhsal ve bedensel anlamda besleyecek şeylerle ilişkisi kesilmiş olan başkişi için çevresinde oluşan boşluk onun kendi içini de boşaltmıştır.

“Üç gündür düşünüyorum, işten gelince başlıyorum düşünmeye, yatıp uyuyuncaya kadar aralıksız... yemek yerken de ara vermiyorum düşünmeye...” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:81)

Bu cümlelerle başlamaktadır öykü. Başkişi düşünmekten yorgun düşse de sürekli düşündüğünü, düşünmekten bizatihi haz almaya başladığını söylemektedir:

“Önceden düşünüyordum ama arada başka şeyler de yapıyordum, yemek yerken mesela düşünmüyordum, sonra televizyona filan da bakıyordum, film seyrediyordum, minimalist yönetmenleri seviyordum, ayrıca kitap da okuyordum, kitap karakterlerini birtakım özellikleriyle beraber kâğıtlara yazıyordum, onları birbirleriyle konuşturmaya çalışıyordum, tüm bunları yaparken düşünmüyordum, bunlardan arta kalan zamanlarda düşünüyordum. Son üç gündür ise bambaşka artık her şey. Üç gündür başka hiçbir şey yapmadan düşünüyorum ve kızıyorum kendime, neden daha önce akıl edemedim ben bunu diye.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:82)

Durkheim’e göre düşünce ve devinim birbirinin tersi yönde ilerleyen iki zıt güçtür ve devinim yaşamdır. Buna bağlı olarak düşünmek kendini hareket etmekten alıkoymaktır ve aynı ölçüde kendini yaşamdan da alıkoymaktır (Durkheim, 2018: 288-289). Neyle ilgili düşündüğüne dair çok fazla açıklama olmayan kahramanın, bu boyutta hayattan koparak, sadece düşünerek yaşaması, yaşamaktan kendini alıkoymasıştır ve bir anlamda intihardır.

“K...” adlı öyküde K. adında erkek bir karakter yer almaktadır. Bu karakter topluma ve kendine yabancılaşmış biridir çünkü hayatı boyunca yok sayıldığını düşünmektedir. Onun bu düşüncesinin altında yatan en büyük sebep ise ırk farklılığı nedeniyle ötekileştirildiğini, hakarete uğradığını, varlığına saldırıldığını düşünmesidir:

“Orada kendimi gördüm, tahtaya adımy yazmaya çalışıyordu, anamın konuşamadığı bir dilde yazmaya çalışıyordum adımy, beceremiyordum. Yatağım kadar kara bir önlük vardı üzerimde, yarı dönem geçmişti, ikinci sınıftı, sınıfta soba vardı, sıra vardı, tahta vardı, öğretmen vardı, talebe vardı, Atatürk vardı, Bayrak vardı, İstiklal marşı vardı ama ben yoktum. Çünkü dilsizdim.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:113)

Dışarıdan bakıldığında katı, az konuşan, az gülen bir adam olan kahraman için aslında bu bilinçli bir tercihtir. Ötekileştirilmek ve yok sayılmak onda bir yandan kendi dünyasına ve içine çekilme gibi bir sonuç doğururken; diğer taraftan öykülerdeki diğer kahramanların pasif ve hissiz ruh hâllerinden farklı olarak, toplumun bazı kesimlerine karşı içinde öfke ve intikam hissi büyütmesine ortam hazırlamıştır. Kahraman bu öfke ve intikam hissini içinde yaşamaktan öte somut olarak topluma yansıtmaktadır. Öncesinde okumak isteyen ve

“Hatırlıyor musunuz, bu okulu bitirecektik, ilaçlar yapacaktık.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:112)

Diyen kahraman, okumaktan uzaklaşmış, örgütle bağlantısı olan ve örgüt eylemleri için bomba imal eden biri hâline gelmiştir. Onu böyle bir hayata sürükleyen şey geçmişte yaşadığı acılar ve travmalardır. Ama o, insan ruhunun acıyla şekillendiğini düşünmektedir, insan acıları reddederse ruhu çığ kalır. Yaşam konusunda becerikli olanlar da çığ kalanlardır, çünkü yaşayabilmek, böyle bir şeydir. Onları koruduklarını söyleyen her iki taraf tarafından da maddi ve manevi şiddet görmeleri, evlerinden ve yaşadıkları yerden göç etmeye zorlanmaları, kız kardeşinin bu göç sırasında ölmesi onda, kendini toplumdaki soyutlayarak ve hayatından ve hayallerinden vazgeçerek sadece intikam duygusuna odaklı yaşama şeklinde sonuçlanmıştır. Kahramanın yaptığı bir anlamda ait olduğu bir grup için kendini bilinçli olarak feda etmesi, kendini hayattan mahrum bırakması yani somut sonuca ulaşmamış intihardır. Ancak öykünün sonunda K.'nin imal etmeye çalıştığı bomba kendi elinde patlayınca bu intihar somut anlamda da gerçekleşir.

Güray Süngü öykülerinde rastlanan başka bir intihar biçimi de şizofreni veya akıl hastası boyutundaki kahramanların intiharıdır. Bir konuyu ya da bir hissi takıntı ya da saplantı hâline getiren kahramanlar, zamanla hayatla olan gerçeklik bağlarını yitirmekte, sanrılar görmekte, yaşadıkları şeyin düşüncelerinde mi olduğu yoksa reel hayatta mı oldukları şeklinde karmaşa içine düşmektedirler. Bunun sonucunda ise bir şekilde intihara yönelirler.

Durkheim'e göre intihara eğilim, doğası gereği başkalarına benzemeyen belirli bir eğilimdir, bu anlamda intihar, deliliğin bir çeşidi olsa da ancak kısmi bir deliliktir. Akıl hastalıklarının geleneksel terminolojisinde buna "saplantı" denilir. Bu saplantılı kişiler, bilinci, tek bir nokta dışında sapsağlam olan hastalardır. Sağlıklı kişide de saplantılı kişide de zihinsel yaşamın temeli aynıdır. Ancak saplantılı kişide bazı düşünceler ya da hisler normalken, zamanla sağlıklı bir şekilde bürünür ve öteki zihinsel işlemlerin tümünün felce uğramasıyla bir saplantıya dönüşür. İntihar edenlerin çoğu, bu saplantılı hâlleri dışında diğer insanlardan ayırt edilemez. Bu nedenle intihar eden kişilere genel akıl bozukluğu yüklemek yanlıştır (Durkheim, 2018:18-20-21). Buna göre tam akıl hastalığıyla, tam sağlıklı zekâ arasında ara durumlar vardır ve bunlar nevrasteni adı altında toplanan çeşitli anormalliklerdir. Durkheim, nevrasteni

tam gelişmemiş delilik olarak tanımlamaktadır. Nevrasteni akıl hastalığından daha yaygındır ve gittikçe daha da yaygınlaşmaktadır. Nevrasteni kişiyi intihara eğilimli hâle getirebilmektedir, çünkü bu kişiler yaradılışları gereği acıdan beslenirler. Sinirleri sanki yüzeydeymiş gibi en ufak etkilenme onlar için rahatsızlık, huzursuzluk sebebidir her hareket yorgunluktur. Kendini yaşamdan çekme, dışarıdaki gürültüden uzak bir biçimde acı çekmeden yaşayabileceği özel bir yer onlar için caziptir. Bunun için kendisine acı veren dünyadan kaçır ve yalnızlığı ararlar. Kalabalığın arasına karışmak zorunda olduklarında ise, kendi hastalıklı kırılganlıklarını dış etkenlere karşı koruyamadıklarında acı çekerler. Bu ise intihar düşüncesi için oldukça elverişli bir ortam oluşturur (Durkheim, 2018:31-32).

Güray Süngü öykülerinde kahramanlar ruhsal yapıları itibarıyla bu tanıma uyan kişilerdir: “Ne Ekmek Ne De Su...” adlı öykü başkişinin şu sorgulamaları ile başlamaktadır:

“Neden ben yokmuşum gibi davranıyorsunuz? Neden beni yok sayarak yaşıyorsunuz? Neden beni önemsemez hareketlerde bulunup duruyorsunuz?” (K.B.S.B.T.K.A.,2014: 37)

İnsanlara karşı sevilme, değer görmek anlamında beklentiye giren, ama bunun karşılığını bulamayan, sonra her şeyi boş vermek isteyen ama boş verecek bir şeyleri olmadığını farkına varan, aynı zamanda başkişi olan anlatıcı, zihinsel olarak sürekli kendisiyle savaş hâlinde olan biridir. Derslerde diğerlerine göre başarıyla, aynı zamanda korkak olduğunu ve arkadaşlarının yanında kendini aptal gibi hissettiğini söyler. Diğerlerinden “ötekiler” diye bahseder:

“Benim dışındakiler, benim gibi olmayanlar, onlar... Kimsiniz siz?” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:39)

Başkişi, kendisi ve diğerleri olmak üzere toplumda kendini ayrı bir yere konumlandırmış görünmektedir. Onlar, dediği kişilerin en belirgin özellikleri ise duyarsızlıkları ve duygusuzluklarıdır. Onun ise çocukluğundan beri insanlardan beklediği bir şey vardır ve o bunun sevgi olduğunu zannetmektedir. Bu beklenti onda büyüdükçe daha da derinleşmiştir. Ancak zamanla sevilme ve sevmekten ziyade herkesin ona ihtiyaç duymasını istediğini, vazgeçilmez olmak istediğini fark eder.

Bunun hiçbir zaman olamayacağını anladığında ise kaygıları korkuya dönüşen başkişinin bu korkusu onda saplantı hâlini almaya başlar. Tüm hayatını bu korkunun avuçlarında yaşamaya çalışan başkişi kendini çevreleyen her şeye gittikçe duyarsızlaştır:

“Onlar... Üçüncü çoğul şahıslar, korkularım. Tedirgin uykular. Sorun şuydu ki artık hayatta başarılı olma ve hayattan tatmin olma umudumu yitirmiştim. Bu rahatsızlık ve huzursuzluk zihnimde gerçekdışı bir şeylerin olacağı şeklinde tezahür ediyordu. Gerçekdışı? Gerçekten öyle mi? Gerçek ne? Beni çuvala koyacaklar; işe yaramıyorum, ihtiyaç duymuyorlar.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:45-46)

Öykünün sonunda saplantılı ruh hâliyle başkişi, korkularına yenik düşerek korktuğu şeyi yapar ama bunu yaparken bilinçli bir şekilde intihara yönelmemiştir. Ama yaptığı şey, sonucu itibarıyla bir intihardır:

“Ölümden korkan bir adamın sonuçta intihar etmesi gibi bir şeymiş. Benden bir süre haber alamamışlar. Sonra aramışlar beni. Bir süre bulamamışlar. Sonra nerede mi bulmuşlar? Evimde işe yaramayan eşyalarımı koyduğum yerde, mutfak tezgâhının altındaki sunta kapağın arkasında, büyük beyaz bir çuvalın içinde. Birçok hayati fonksiyonumu yitirmiş bir hâlde. Beni oraya kim koydu? Onlar mı? Dediklerine göre ben yapmışım.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:46)

“Kalbimin Krizi” adlı öykü intihar sahnesiyle başlamaktadır:

“Yirmi yedi yıldır her 27 Haziran gecesi saat sıfır ikide bunu göstermek için buradayım.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:74)

Diyen, öykünün başkişisi, aynı zamanda anlatıcısı olan Hamdi, 22 yaşında intihar eder. Öykü anlatıcısı olarak tutarlı şeyler anlatan Hamdi'nin dışarıdakilerle olan diyalog sahnelerinde ise aslında normal olmadığı hatta akli dengesinin bozuk olduğu anlaşılır. İntiharının sebebine dair,

“...hiçbir derdine derman bulamayıp hayatının baharında canına kıymış bir cahilin sözleri...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:74)

Şeklinde ipuçları veren başkişinin aslında bu duruma sürüklenme sürecinde varoluşsal bazı sorgulamalar içinde olduğu görülmektedir. Dünyayı, iki ayaklı beyinsiz kan dökücülerin rehabilitesi için inşa edilmiş kocaman bir akıl hastanesine

benzeten Hamdi için dünya yaşanmaz bir yer olmuştur. İçine düştüğü yabancılaşma ve bunalımı aşmak, içindeki sıkıntıdan kurtulmak, kısaca var oluşunu anlamlandırmak için aşkı, tutunacak bir dal olarak görür:

“Acıyı bilir misiniz? Bilirsiniz. Herkes bilir. Katıksız acının nefesi kestiğini bilir misiniz? Bunu da bilirsiniz muhtemelen. Nefes alamayan kalbin duracağını peki. Aşkın kalbin nefesi olduğunu.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:77)

Ancak içinde duyduğu derin acıdan kurtulmak için aşka tutunan kahramanın âşık olduğu ve uğrunda intihara yöneldiği zannedilen Deniz adında bir kızın aslında hiç var olmadığı, öykünün ilerleyen bölümlerinde ortaya çıkmaktadır:

“Sonra anladım ki benim kafa patlamamış. Çünkü silah patlamamış. Ama ölmüşüm ben yine de. Hani intihar eder ya adam, köprüden atar kendini. Daha yere düşmeden kalp krizinden ölür. Hayır, benimki tabii ki kalp krizi değil. Yani kalp krizi tabii de adı kalp krizi değil. Kalbimin krizi. Adı Deniz. Yok dediğim hani, ne kadınlar sevdim zaten yoktular olandan hani. Olmayan sevgilim. Hayalî sevgilim. Sevgisizlik kadar acı mıdır sevgilisizlik, sevgiyi yaratamayan sevgiliyi yaratabilir mi, hayalî sevgiliyi hayalî olduğunu anlayınca öldürebilir mi, ne bileyim...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:80)

Öykü ilk okunduğunda hayalî bir kıza âşık olan ve onun öldüğü düşüncesi üzerine intihar eden Hamdi'nin aslında intihara teşebbüs ettikten sonra akıl hastalığı yaşadığı zannedilmektedir. Ancak öykünün sonunda, Hamdi'nin intihar etmeden önce de şizofren tavrılar sergilediği, gerçekte sanrılarını ayırt edemez hâle geldiği ve kendi hayalinde ürettiği şeylere yönelik saplantıları nedeniyle intihara teşebbüs ettiği anlaşılmaktadır.

“İki Yüz On Yedinci Ya Da Hiçkimse” adlı öykü, erkek ben-anlatıcının gözünden anlatılmaktadır. Öykü, kapısını çalan, ona bir şeyler anlatan ama adını bile sormadığı bir kadının anlatılmasıyla başlar. Başkışı kadını tanımadığını söylese de kadın onu tanımaktadır ve ona bir şeyler anlatmıştır. Kadın gittikten sonra başkışı için her şey değişir. Ev bir imgedir ve önce evini terk eder, üç gün sonra hiçbir şey bulamayınca yenilmiş bir şekilde eve döner. Sonra yenilmiş bir adam olarak eve döndüğü için hissettiği mutsuzluk hayatının her zerresine sızdığı için evini tekrar terk

eder ve bu üç yıl boyunca böyle devam eder. Anlatıcı hafızasını kaybettiği anı ise şöyle anlatmaktadır:

“...beynimde düşüncelerimin varlık kazanmasına sebep olan, düşüncelerimin açığa çıkmasına sebep olan tel olduğunu düşündüm o gece (...) Sonra teli kopardım ama nasıl yaptım bilmiyorum, sanırım yüzlerin silinmesi, isimlerin yüz­süz kalmasıyla birbirine karışması ondan sonra oldu. Yüzlerin ve isimlerin silik ve karmaşık olduğu zihinde anıların da birbirlerinden kopması ve zamanla bağlantının yitirilmesi kaçınılmazdı belki.” (D.G.,2017:168)

Başkişi sanki geçmişiyile ve hayatıyla olan bağlarının bu aşamadan sonra koptuğunu; o andan itibaren anılarıyla, hayatındaki insanların yüzleriyle hatta kendi yüzüyle ve tanıdığı isimlerle bağının koptuğunu hissetmekte, bunu da beynindeki bir telin kopması şeklinde ifade etmektedir. Yaşadığı şey aklını kaybetmekten çok bir hafıza kaybı gibi görünmektedir. Çünkü hatırlayamama haricindeki davranışları normaldir. Onu bu duruma iten şey ise kapısını çalan ve ona bir şeyler söyleyen, aslında geçmişte âşık olduğu kadındır. Başkişi bu saplantılı aşk nedeniyle acının uç noktasına varmış ve ona yenilmiş gibidir. Sanki bu acıdan kurtulmak çabası ona hafızasını kaybettirmiş, sanki bazı anıları unutmaya çabalar­ken zihnindeki tel kopmuş ve o, hayatıyla ilgili her şeyi unutmuştur:

“Siz hiç ölmek istediniz mi? İstemişsinizdir muhakkak, sıkıntıya ve acıya verilen doğal tepki. Ya yok olmak, silinmek istediniz mi? Hiç olmamış gibi olmak. Vereceğiniz cevabı önemsenmiyorum, bunu sadece özel insanların hayatlarında en az birkaç kere istemiş olduklarını iyi biliyorum. (...) Sadece dua ettiğimi... unutayım, unuttur bana onu...” (D.G.,2017:169-170)

Başkişi, kadının gidişinden sonra evi terk etmiş ve sokaklarda dolaşarak geçmişine ve anılarına dair bir yüz aramaya başlamıştır. Binlerce yüz içinden tanıdık bir yüz, karmaşık isimler içinden tanıdık bir isim, kendisini sevindirmiş, üz­müş, hayatına dâhil olmuş, onu kendisi yapan şeyleri ona yaşatmış birilerini aramaya çıkan başkişi, sonunda bir haya­lete dönüşmüştür. Üç yıl süren bu arayışın sonunda ise başarısızlıkla evine dönmüş ve evinde intihar etmiştir:

“Üç yılın sonundaki başarısızlık kapısının açıldığı tek yer, salonun ortasına çektiğim masanın üzerinden uzandığım kalın ipti. Astım kendimi, bir ilkbahar sabahı güneşle uyandıktan birkaç saat sonra.” (D.G.,2017:170)

2.2.2. Cinayet

Güray Süngü öykülerinde görülen diğer ölüm biçiminin cinayet olduğunu daha önce de belirtmiştik. Cinayetin yer verildiği öykülerde göze çarpan en önemli durum, kahramanların cinayeti planlı bir şekilde, isteyerek ya da sağlıklı bir ruh hâliyle gerçekleştirmediğidir. Bu sağlıksız ruh hâline bürünmelerinin altında ise çoğunlukla güvensizlik, hissizlik, karamsarlık, sıkıntı, varoluşsal sıkıntılar, anlamsızlık gibi duygular yatmaktadır. Bu duygular bireylerde kendini içinde güçsüz hissettiği ve uyum sağlayamadığı topluma ve insanlara karşı yabancılaşmaya itmektedir. Toplumla bağını kesen kahramanlar için yaşam amaçsızlaşmakta, iç dünyasına çekildiğinde ise boşluğa düşmektedirler. Bir şeylere bağlanarak bu durumu aşmaya çalışan ve yaşamını anlamlandıran bireyler, bağlandıkları şey noktasında da başarısızlığa ya da tatmin olamama durumuna düşünce derin bir boşluk onları beklemektedir. Bu boşluk, onların kaynağı bilinmeyen bir korkuya esir olmaları ve en ufak şeyi bile saplantılı bir hâle dönüştürmeleri için oldukça uygundur. Kahramanı cinayet işlemeye iten şey bazen benliğini saran bir korkudur bazense bu korkunun ya da başka bir saplantının sonucu olarak zihinsel işleyişinin normalin dışına çıkması, delilik ya da şizofreni hâline bürünmesidir.

“Biliyorum, Hayat Yeniler Kendini...” adlı öykünün başkişisi erkektir ve aynı zamanda anlatıcıdır. Çekingen bir insan olan, hayatına kimseyi sokmayan, ilişki kurmakta beceriksiz olduğunu düşünen başkişi, kendini yalnız ve amaçsız hisseden birisidir. İşi gücü olsa da dışarıdan bakıldığında hiçbir sorunu görünmese de hatta mutlu sanılabilecek bir hayata sahip olsa da içten içe mutlu değildir. Öykü,

“Bir gün evlenmeye karar verdim. Hayatımın seyri buydu, birdenbire bir şeylere karar verirdim.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:15)

Cümlesiyle başlamaktadır. Bu cümle Güray Süngü öykülerindeki yabancılaşmış karakterlerinin hepsinin içinde bulunduğu ruh hâlini özetler gibidir. Çünkü kahramanlar birdenbire evlenmeye, terk etmeye, intihara, cinayet işlemeye karar verir bir ruh hâline sahiptir. Başkişide öykü boyunca en çok göze çarpan şey umutsuzluk ve bıkkınlıktır. Hatta bu onda nihilist bir ruh hâline dönüşmüştür:

“Bir anlamının olup olmamasının anlamı yok.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:16)

Şu anki durumdan mutlu değildir, hayatından memnun değildir, memnun olmayışı da onun için bir anlam ifade etmemektedir, hatta anlam yüklediği hiçbir şey yoktur ve gelecekte bunun değişeceğine dair hiçbir umudu da yoktur. Evliliğini bile daha çok seveceği biriyle olacağına dair umut beslemediği için başkalarının aracılığıyla, yüzüne bile bakmadığı biriyle yapmıştır. Mutlu sayılmayan ama görünürde bir sorunları da olmayan bu çiftin belki de tek ortak noktası alışkanlıkları hâline gelen televizyon izlemektir. Bu bile aslında birbirlerinden kaçmak için sığındıkları, yalnızlıklarını ve iletişimsizliklerini meşrulaştırdıkları yerdir denilebilir. Bir gün çocuklarının olacağını öğrenirler ama her ikisi de bu durumdan ötürü mutlu olmamıştır. Çünkü bu onlarda bir umut değil aksine korku doğurmuştur. Başkişiye göre çocuğu da onun gözünde yalnız birisi olacak, bu sıradan hayatı yaşamak zorunda kalacaktır. Eninde sonunda bu yabancılaşma babasını ve kendisini olduğu gibi onu da içine çekecektir:

“Basitliğimin, sıradanlığımın ve kaybolmuşluğumun farkındaydım. Öfkeli değildim. Yalnızdım sadece. Doğduktan bir süre sonra yalnız kalmıştım. Yalnızlığımın üzerine bir cümle bile kurmamıştım içinde su bile geçen. Ama farkında değildim neden böyle olduğunun, beni basit kılan şeyin, sıradan kılan şeyin, kayıp eden şeyin, hatta öyle dediğime bile bakmayan basit, sıradan, kaybolmuş olduğumun bile farkında değildim, çünkü yoktu hayatımda böyle şeyler. Böyle şeyler olmazdı hayatta. Vardık ve bu kadardı her şey. Bebeğim de doğacak ve doğumuyla var olacaktı ve o kadar olacaktı her şey. Büyüdükçe büyümüş olacaktı, büyüyecekti ve büyümüş olacaktı ve o kadar olacaktı her şey. Yalnızlık... benim gibi yani.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:23-24)

Varoluşsal sorgulamalar içindeki başkişi bu yalnızlığı ve yabancılaşmayı kaybolmak şeklinde ifade etmekte, kendisi gibi çocuğunun bu yabancılaşmanın bir parçası olmasını istememektedir. Başkişi her akşam yaptığı şeyleri yaptıktan sonra hissiz, duygusuz ve yorgun bir ruh hâliyle bir gece karısını ve çocuğunu öldürür ve bu cinayet tasarlanmamış, anlık düşünülmüş bir şeydir. Hamile eşini öldüren başkişi ruhsal olarak sağlıklı düşünemeyen biri olsa da işlediği cinayetin arkasındaki sebep bebeğinin de bu anlamsızlığın içine doğması korkusudur. Bir anlamda öldürerek kendince onu bu hayattan kurtarmıştır. Modern çağın ve insanın çoğu yerde

eleştirildiği öykünün sonunda başkişi, insanların kendisini haberlerde yemek yerken izleyip hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam edeceğini söyleyerek toplumu somut bir şekilde “yabancılaşma” noktasında eleştirmektedir.

“Kaçacak Yer Yok” adlı öyküde de buna benzer bir durum vardır. Adı bile öyküyü özetler nitelikte iyi seçilmiş olan bu öykü, yabancılaşmanın en iyi yansıtıldığı, çağ ve modernite eleştirisinin,

“Yirmi birinci yüzyıldı, artık kaçacak yerin olmadığı çağ.” (D.G.,2017:9)

En açık şekilde yapıldığı öyküdür. Erkek ben-anlatıcının kullanıldığı öyküde en çok geçen kelimelerden biri “sıkılıyorum” dur. Modern depresif insanının uyuma ve yataktan çıkmama isteği, öyküde bir nevi hayattan, insanlardan hatta kendinden kaçma psikolojisi olarak geçirilmiştir. Muhabbet uzayacağı için ve birtakım gerekçeleri açıklamasını bekleyecekleri için soru sorulmasından hoşlanmayan, sırf birileriyle muhatap olmamak için işe geç kalmayı istemeyen başkişi modern insanın özeti gibidir. Başkişinin karısıyla da iletişimsiz bir evliliği vardır. Herkes kendi dünyasında yaşıyordur âdeta ama bu durumdan memnun da değildirler. Başkişide kırılmayı başlatan şey ise iş yerindeki Kâmuran adındaki birinin sıkılıyorum dedikten sonra kendisini öldürmesidir. Bu olay sonrasında kendi hayatını sorgulamaya başlar ve kendisinin de sıkıldığını açığa vurur:

“Bir şeyleri değiştirmem gerekiyordu. Bir süre kafa dinlemek için bir yerlere gitmek gibi bir şey değildi yapamam gereken. Daha fazlasıydı. Neden öyle hissediyordum? Bilmiyordum. Hiç böyle bir isteğim olmamıştı ama şimdi istiyordum.” (D.G.,2017:20)

Bir şeyler yapması gerektiğini düşünür, yaşadıkları yerden ve işinden ayrılma kararı alır, karısına her şeyi bırakıp memlekete, babasından kalan eve döneceklerini söyler. Ancak karısı bu fikirden mutlu olmaz. Yaşamaya yaşamaya yaşamayı unuttuklarını düşünen başkişi, kendisi ve karısı için bir şey yapması gerektiğine inanır. Bir şeyleri telafi etmek ve “korunmak” (D.G.,2017:23) için gittikleri, “kaçtıkları” (D.G.,2017:24) babasından kalan, insanlardan ve modern hayatın kaosundan uzak olan bu evde her şeyin düzeleceğini umut etmektedir. On üç gün boyunca karısının bu hayata alışacağını düşünmüştür ama her gün biraz daha kötüye gitmiş ve karsısı ondan

iyice nefret eder bir hâle gelmiştir. Sağlıklı bir ruh hâlinde olmayan ya da sağlıklı olduğu için bu çağa ayak uyduramayan başkişi en sonunda karısını öldürür ve bunu soğukkanlılıkla anlatır:

“Karımı öldürüp bahçeye gömdüm. Yarım çuval unum vardı. Pencerenin önüne oturup yağan karı seyrettim. Karanlıkta nokta nokta ayrışıyordu gökyüzü. Sıkılmıyordum, hiç sıkılmıyordum. Saadet’i kurtarmıştım. Un bitince kendimi de kurtaracaktım.” (D.G.,2017:24)

Bulduğu bu huzur ile ilk kez sıkılmadığını hisseder, benliğini ele geçiren dünyadan, zamanın karmaşasından sıyrılıp ilk kez “kendime sahibim” der başkişi. Bu yabancılaşmaya bir başkaldırıdır aslında. Zamanın ve eşyanın insanı yönetmesinden sıyrılarak insanın zamana ve eşyaya tekrar sahip oluşudur. Başkişi işlediği cinayetten huzursuzluk bile duymamaktadır çünkü öldürerek karısına iyilik yaptığını, onu kurtardığını düşünmektedir. Bu kahramanın ruhsal olarak çok sağlıklı olmadığını, sağlıklı düşünemediğinin göstergesidir.

“Korku” adlı öyküde erkek ben-anlatıcı vardır. Onu cinayet işlemeye iten şey ise içindeki saplantılı korkudur. Öykü, başkişinin cinayet sonrası ifade verdiği andan geriye dönüşlerle kurgulanmıştır. Buna göre çocukluğunda okuldayken bir gün burnu kanar ve korktuğu bir çocuk onun arkasından tuvalete gelir. Bu çocuktan dolayı duyduğu korku onun burnundaki kanın kokusuyla ve korktuğu çocuktan gelen sigara kokusuyla birleşir ve korktuğu her an kan kokusuyla karışık sigara kokusu duymaya başlar. Bu korku bir travma gibi onun kişiliğinde iz bırakır ve hayatını korkak biri olarak yaşar. Büyüdükçe hayatının her alanına yayılan bu korku benliğini ele geçirmiştir âdeta. Onun bu korkuyu ve kokuyu unuttuğu zamanlar ise âşık olduğu zamanlardır. Hayattan vazgeçtiği ve intihar etmeyi düşündüğü bir anda tesadüfen yüzünü gördüğü birine âşık olur. Bu kişi ona belki tesadüfen bakmıştır ama bu bakış kahramanı hayata bağlamıştır. Aşk, insanları tam düşecekken tutan, hayata bağlayan sonra tutunduğunu anlayınca da terk eden bir şeydir başkişiye göre. Belki gerçekliği olmayan bir hayal, belki bir süreliğine güçlendiren bir şey ama aynı zamanda uzun sürmeyen bir duygudur. Aşk ona bir süre korkularını unuttursa da sonra her şey eski hâline döner. Onun zihinsel ve ruhsal anlamda sağlıklı düşünemesini engelleyen bu

saplantılı korkusu yıllar içinde azalsa da, belki daha zayıflamış bir şekilde ama sürekli olarak yeniden yüzeye çıkar:

“Tanımlayamadığım düşmanlarım vardı, tanımlayamadığım için kokuyorlardı ve koktukları için düşmanımdılar.” (D.G.,2017:84)

Bir gün merdivenlerden çıkarken birdenbire o kokuyu çocukluğundaki kadar güçlü bir şekilde tekrar alır ve ona hayatı zehir eden korkuyu tekrar yaşar. Kendini aciz ve çaresiz hisseder ama yürümeye devam eder. Merdivenlerin sonunda bir çocuğun, küçük bir çocuğu bıçakla sıkıştırdığını görür. Bu saplantılı koku ve korku başkişide dayanılmaz bir hâl alır ve çocuklardan birini boğarak öldürür:

“Boğazına sarıldım ve tüm gücümle sığıttım. Parmaklarımı kenetledim, ellerimi bir mengene gibi kenetledim ve ciğerlerindeki nefes tükenene kadar sığıttım, ölene kadar, boş bir çuval gibi kollarıma yığılana kadar sığıttım. Çünkü biliyordum, o hiçbir zaman yok olmamıştı, sadece deniz kokusu ciğerlerimde dolaştığı için biraz kaybolur gibi olmuştu ama deniz kokusu bir gün ciğerlerimi terk edebilirdi, o zaman o koku yine olacaktı, yine ben...” (D.G.,2017:86)

Cinayeti soğukkanlılıkla anlatan başkişiyi saplantılı korkusu kendini kaybederek cinayet işlemeye sürüklemiştir. Başkişi ilginç bir şekilde elinde bıçak olanı değil de küçük ve sinmiş çocuğu öldürür, çünkü kokunun ondan geldiğini söyler. Çocuğu öldürmek istemediğini söyleyen, böyle bir niyetinin de olmadığını söyleyen, cinayeti işlerken bir delilik hâli yaşayan başkişinin öldürmek istediği şey aslında kendisi ve kurtulamadığı saplantılı korkusudur. Küçük çocukta kendi korkularını görmüştür ve ondan kurtulmak istemiştir.

“Deli Gömleği” adlı öyküde de yabancılaşmanın olduğu bütün öykülerde olduğu gibi başkişi her şeyin sıkıntı ile başladığından bahseder. Aynı zamanda öykünün anlatıcısı olan başkişi, çok yalnız biridir ve sıradan bir hayatı vardır. Bu nedenle bir kızla olan tanışmasına ve ona olan hislerine çok anlam fazla yüklemiştir. Sürecin sonunda bir çeşit kişilik bölünmesi ya da şizofreni durumu yaşar:

“Kendime inanmak içimden gelmiyor, öyle çok kandırıldım ki kendim tarafından. Kendim dediğim birisi olmasaydı belki bu derece etkili olamayacaktı o, benim üzerimde.” (D.G.,2017:172)

Onu bu kişilik bölünmesine ya da şizofreniye iten şey tek başına aşk değildir ama âşık olduğu kızın onu öyle görmemesi ya da tam olarak onun hisleriyle orantılı bir karşılık vermemesi ondaki bu ruhsal ve zihinsel bozukluğu tetiklemiştir:

“Yalnızlığın duvarları kişileştirmeye yarayan yetenekler kazandırdığını söyleyerek duygusal sefaletime meşruiyet kazandırıp kazandırmayacağımı bilmiyorum ama önemsiyorum. Geminizin su aldığını biliyorsanız, her saniye biraz daha battığınızı fark ediyorsanız, limana ne gerek, ilk gördüğünüz kara parçasını kurtarıcı bellemez misiniz? Üstelik bir kronik umutsuz olduğunuz için durup dururken kara parçasını içinizde büyütmekten...” (D.G., 2017:176)

Başkişinin, zaaf derecesinde kibar ve kronik umutsuz olması, duvarları kişileştirecek kadar yalnız olması; kurtarıcı olarak görüp tutunduğu aşk ve ondan doğan çaresizliğe zemin hazırlamış, zihinsel karmaşanın oluşması için âdeta temel olmuştur. Önceleri karamsar, çekingen, içe kapanık bir şekilde yaşasa da zihni, âşık olmadan önce normal bir şekilde çalışmaktadır. Âşık olmaya başladıktan sonra ise zihninin adım adım karışmaya başladığı, sürekli kızın hareketlerini, kendi düşüncelerini ve hislerini anlamlandırmaya çalıştığı, kalbiyle beyni arasında bir çatışma yaşandığı görülmektedir. Onu bu durumdan korumak isteyen zihni yani beyni ile aşka meyleden kalbinin aynı bedende iki ayrı güçlü emir noktası hâline gelmesi başkişiyi karmaşaya sürüklemiştir:

“Aşka içimde önem atfedildiği için, ihtimalinin ihtimaline bile zarafetle eğiliş. Kalbim diyordu ki mesela; bu sandığın gibi salakça bir şey değil, bizatihi insan olmakla ilintili bir mevzu. Beynim diyordu ki; bizatihi falan diyerek seni kandırarak, aman dikkat. Ben diyordum ki; yeter... Yetmiyordu.” (D.G.,2017:187)

Kalbi ile beyni arasında olan bu çatışma sürecinin sonunda öyle bir aşamaya gelir ki zihni neyin doğru neyin yanlış olduğunu, neyin düşüncesinde neyinse gerçek hayatta yaşadığı şey olduğunu kavrayamaz hâle gelir. Beyni “ben”inin zarar görmemesi için bir şeyleri hep inkâr eder ya da ondan bağımsız bir şekilde hareket etmeye başlar:

“...her uzvumdan, özellikle beynimden, benden bağımsız varlıklarmış gibi söz ediyordum. Beynim bana dil çıkartıyor gibi geliyordu. Eskiden böyle değildim.” (D.G.,2017:172)

Başkişi aşkın sebep olduğu kalbi ile beyni arasındaki bu çatışmada zamanla beyninin tarafını seçer:

“Beni uyaran kimdi? Beynim. Beni beynim uyarmıştı, ben onun üzerine çökmediğim zamanlar uyanıktı. Ve yargılayabiliyordu. Beni kurtarabilirdi o hâlde. Kalbim üzerinde etkili olmama yardım edebilirdi.” (D.G.,2017:197)

Çünkü aşk ona göre,

“İlk an tatlı gibi görünen ama aslında zehirli bir uğraş.” (D.G.,2017:175)

Bu yüzden aşkını içinde öldürmeye karar verir. Bunun için de buna önce beynini ikna etmesi gerektiğini, böylece “ben”ini de buna inandıracakını düşünür. Bu bir anlamda insanın hayata tutunmak için en güçlü güdüsü olan kendisini kandırma yeteneğini devreye sokmasıdır. Süngü’nün deyişiyle, insan kendisini kandırmak için gerekçe bulmakta uzmandır. Tek başına çıplak gerçeğe teslim olamayan insan, kendi gerçekliğini yaratır (S. Demir,2010:143). Bu durum kahraman için kişilik bölünmesi ya da şizofreni hâlini alır ve neyi gerçekten yaptığından, neyi zihninden sadece düşünce olarak geçirdiğinden emin olamaz. Öykünün sonunda psikolojik tedavi gördüğü ve akıl hastanesinde olduğu anlaşılan başkişiye, çöpün içindeki bir cesetten bahsedilir:

“Şimdi bana onu öldürdüğümü söylüyorlar. Evet diyorum evet, ama zihnimde. Yani gerçek değil. Acı bitsin diye, aşk dinsin diye. Beynimi kullandım, kalbimi kandırdı, beni kandırdı ve kurtuldum. Aslında gerçek değil. Benim çöplüğümde bulunan kanlar içindeki cesedinin fotoğrafını gösteriyorlar.” (D.G.,2017:200)

Aşkını beyninde öldürerek kurtulmak isteyen başkişi, aşkını zihninde öldürdüğünü sanırken aslında sevdiği kıızı gerçekten öldürmüştür ve bunun farkında değildir. Cinayeti akıl sağlığı bozuk olarak işlemiştir ve diğer öykülerde olduğu gibi bu öyküde de cinayet bilinçli işlenmemiştir.

“Çember” adlı öyküde diğer öyküdeki yabancılaşmış karakterlerden farklı bir karaktere yer verilmiştir. Erkek başkişinin anlatıcı olduğu öykü uykudan uyanma sahnesiyle başlar. Rüyasında, yorucu, kötü bir rüyada olduğunu görür. Sonra uyanıp işe gider ve gelip uyuduğunda rüyasından uyandığını ve bacaklarının olmadığını görür.

Sonra saat çalar, kan ter içinde uyanır ve az önce gördüklerinin aslında bir rüya olduğunu görür. İşe gidip geldiği diğer günün gecesinde uyuduğunda yine saatin çalmasıyla birlikte kan ter içinde uyanır ve bu kez kapının yavaşça açıldığını, elinde baltasıyla duran ve bacaklarını ver diyen bir adam görür. Sonra saat çalar ve uyanır, az önce gördüklerinin yine bir rüya olduğunu anlar. Diğer öykülerde sığınılan uyku, bu öyküde kötü rüyaların görüldüğü, yorucu bir yer hâlini almıştır. Başkişi yaşadığı bu hâlden ötürü sebebi ve gerekçesi olmayan bir tedirginliğe ve korkuya kapılır:

“Aceleyle yürüyordum, bir yere yetişecekmiş gibi ya da bir şeyden kaçıyormuş gibi. (...) Korktum, kendimden korktum, telaşlandım, neden, telaşlandım, hızlandım, başım döndü, çarptım.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:28)

Rüya içinde rüya gören ve bir türlü uyanamayan başkişide bacaklarını kaybetme düşüncesi saplantılı bir korku hâlini alır. Düştüğü zihinsel karmaşanın içinde rüyanın nerde bittiğini, gerçek hayatın nerede başladığını; neyin rüya neyin gerçek olduğunu karıştırmaya başlar. Normal ve mutlu denecek bir hayatı olan başkişi,

“Komşumdu, çok neşeli bir adamdı. Herkese şaka yapar, herkesi güldürürdü. Kendisi de çok gülerdi. (...) Karısıyla da arası çok iyiydi, çok severlerdi birbirlerini...” (H.Ş.A.H.İ.,2017:32)

Rüyayla gerçek olanı ayırt edemez hâle gelince delilik hâliyle, şaka yapmak için baltayla yanına gelen karısını baltayla parçalayarak öldürür:

“Saat çaldı birden, açtım gözlerimi. Gerçekten uyandım mı? Kapı açıldı, içeriye karım girdi, elinde bir balta vardı. Yataktan fırlayıp ekindeki baltayı kaptım.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:32)

Bu öyküde işlenen cinayetin ruhsal boşlukla ya da yabancılaşma ile ilgisi yoktur denilebilir. Cinayetin sebebi başkişinin gerçek hayatla karışmaya başlayan, iç iç geçen rüyaları ve gerçek hangisi rüya hangisi ayırt edemez hâle gelmesidir. Dolayısıyla bilinçli işlenmiş bir cinayet değildir.

Güray Süngü öykülerinde kahramanlarda yabancılaşmaya bağlı olarak görülen bireysel yetersizlik, umutsuzluk, karamsarlık ve kişiler arası ilişkilerde içe çekilme hâlinin, onlarda ölüm düşüncesinin yoğunlaşmasına, ölüme sempati duymalarına ve intihara yönelmelerine yol açtığı görülmektedir. Öykülerde ölüm kimi zaman modern çağın depresif insanı için sığınak olan uykuya kimi zaman da ayrılığa benzetilmiş ve

aralarında bir fark olmadığı söylenmiştir. Bu anlamda ölüm, hayattayken ayrılık acısına yabancı olmayan kahramanlar için korkulacak bir şeyden öte acıların dinmesi için bir çözüm yolu olarak görülmüştür. Bu nedenle ölüme sempati duyulmasının arkasında dinî inanç ya da ahirete dair herhangi bir beklentinin olmadığı, ölümün sadece acıdan kurtuluşun yolu olarak algılandığı söylenebilmektedir. Karamsarlıktan, yalnızlıktan ve huzursuzluktan beslenen kahramanlar hiççi bir hissiyatla; sonrasını arzuladıkları için değil o anın içinden kurtulmak ve acıyı sonlandırmak için ölümü isterler. Bu yüzden ölüm karşısında sorgulamalara girmezler, hatta çok yakınlarının ölümleri karşısında bile son derece hissizdirler, ölüm anlık verilecek kararlara bağlıdır ve ona anlam yüklemeyiz.

Öykülerde ölüm düşüncesinin dinî bir arka planı olmadığı gibi ideolojik arka planı da yoktur. Millî değerler için ya da kahramanlık için ölüme koşma, başkaları için kendini feda etme gibi bir ölüm söz konusu değildir. Bu anlamda sadece “K...” adlı öyküden bahsedilebilir ama o öyküde dahi bomba yanlışlıkla patlamıştır. İntihar eden kahramanların ortak paydası yabancılaşmış olmalarıdır. Kaybedecek hiçbir şeyleri yoktur. Son derece ruhsal çöküş içinde olduklarından, sıkıştıkları bu ruh hâlinde kurtulmak için ölümü arzularlar. Dünyadaki kötülük ve felaketlerin neden olduğu sıkıntıları hafifletecek en önemli eylem, geride çoluk çocuk bırakmadan bu dünyadan gitmektir. Öykülerde diğer âlemle ilgili bir şey sezdirilmediği gibi cenaze gibi törensel şeylere de yer verilmediği görülmektedir.

Güray Süngü öykülerinde ölme biçimi olarak ise genel olarak intihar ve cinayete yer verilmiştir. Kendiliğinden ölme üzerinde durulan bir konu değildir. İntiharın; somut bir şekilde sonuçlanan intihar ve bağlarını keserek kendini hayattan mahrum bırakmak şeklinde henüz ana rahminde, gerçekleşmemiş intihar olmak üzere iki şekilde işlendiği görülmektedir. İntihar bilinçli olarak yapılan bir eylemken, cinayete yer verilen öykülerde kahramanların genellikle bu cinayetleri bilinçli bir şekilde işlemediği görülmektedir. Hemen hemen hepsi ruhsal bozukluk yaşayan, şizofreni özellikleri gösteren ya da saplantılı bir düşüncelerinden ötürü cinnet hâlinde cinayet işleyen kişilerdir. İntihara yönelen ve cinayet işleyen kişilerin bulunduğu ortak

payda, temelde bulunan karamsar ve kırılğan yapılarını tetikleyecek bir şeyin ortaya çıkmasıyla birlikte saplantılı bir ruh hâline bürünmeleridir.

Güray Süngü'nün öykülerinde dikkat çeken unsurlardan biri ölüm ve intihar geçen öykülerinde yağmurla ve gökyüzüyle kahramanların ruh hâline yönelik bir imge oluşturulmasıdır. İntiharın ya da cinayetin gerçekleştiği öykülerde gökyüzü gridir, hava sıkıntılıdır. İntiharın geçtiği “Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” adlı öyküde,

“Gökyüzüne baktı bir ara, yağmur yağacak gibiydi ama yağmıyordu sanki, sıkıntılıydı hava.” (H.B.Ş.A.H.İ.,2017:10);

Cinayetin işlendiği “Çember” adlı öyküde,

“... yağmur yağmıyordu, gece yapacağını yapmıştı ama tekrar gelecekti, gökyüzünün koyu kasvetli gri rengi bunun işareti.” (H.B.Ş.A.H.İ.,2017:27)

Şeklinde verilmiştir. “Rüzgârgülü” adlı öyküde ise,

“Yağmur yağıyordu, dışarıda, cama vuruyordu damlalar. Güzeldi çıkan ses. Kalbim yumuşadı.” (H.B.Ş.A.H.İ.,2017:81)

Şeklinde geçer. Güray Süngü gri, kasvetli ve boşalamayan gökyüzü ile kahramanların sıkıntılı ruh hâliyle; yağmurun yağmasıyla ise insanın kalbinin yumuşaması arasında bağlantı kurmuştur. İnsanın psikolojik olarak tükendiği zamanlarda, öykü sahnelerinde genellikle gri renkler hâkimdir.

2.3. AŞK

Sözlükte aşırı sevgi ve bağlılık duygusu, sevda (Akalin,2011:177) gibi anlamlara gelen aşk, insanlık tarihi kadar eski, bütün zamansal, mekânsal ve etnik ayrımların üstünde bir duygudur. Aşk insanları her türlü sınıfsal, ulusal, zamansal, inançsal, düşünsel ayrımın üzerine çıkarır ve yan yana getirir (Timuçin, 2002:6). Bu nedenle yüzyıllarca insanın en önemli estetik etkinliği olan sanat ile aşk arasında bağ

kurulmuş, aşk yüzyıllar boyunca yalnızca yaşanan bir his olarak kalmamış her çağda sanatın, özellikle de edebiyatın en temel konularından biri olmuştur.

Aşk, dünya edebiyatında da Türk edebiyatının her döneminde de işlenmiş ana temalardan biridir. Ancak Doğu ile Batı toplumlarının aşka yüklediği anlam birbirinden farklıdır. Batılı düşüncede aşk çoğu zaman cinsellikle birlikte ele alınırken, Doğu medeniyetinde aşkın cinsellikle birlikte düşünülmediği, idealleştirildiği ve kutsallaştırıldığı görülür. Doğu toplumunda aşk manevi anlamda yüceltilir. Aşka ulaşabilmek için çeşitli engellerle başa çıkılması gerektiği, aşkın tensel duygulardan çok daha yüce bir duygu olduğu düşüncesi vardır. Batılı düşüncede ise aşkın az ya da çok cinsellikle birlikte ele alındığı ve değerlendirildiği görülmektedir (Aktaran: Özcan,2008:19). Ancak Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki alışverişler, bu toplumların her alanda olduğu gibi duygu dünyalarında ve aşka bakışlarında da karşılıklı olarak etkileşime girmelerine ortam hazırlamıştır (Aktaran: Özcan,2008: 15-16).

Aşk duygulara hitap eden soyut bir kavramdır. Bu yüzden düşünürler arasında genellikle aşkın bilimsel yöntemlerle anlaşılamayacağı, açıklanamayacağı daha çok bıraktığı etkilerle anlaşılmaya ve tanımlanmaya çalışılabileceği düşüncesi kabul görmüştür. Aşk bir büyüdür; açıklanabilir olmaktan çok yaşanabilir bir şeydir. Dolayısıyla aşkı tam anlamıyla tanımlamak mümkün değildir, aşk üzerine yapılan yorumlar, yaklaşımlar olmaktan öteye geçemez (Timuçin, 2002:86). Bu anlamda Afşar Timuçin'e göre aşk bir bilincin başka bir bilince kavuşması; özellikle duygusal düzeyde, bir başka bilinçte kendini bulması ya da aramasıdır (Timuçin, 2002:7), herhangi bir kişiden olağanüstü bir kişi yaratmaktır (Timuçin, 2002:9), özveridir, bir saplantı ama tatlı bir saplantıdır (Timuçin, 2002:12), insanın sonsuzluğu duyumsadığı, ölmezliği sezdiği yerdir (Timuçin, 2002:174).

Aşk, Güray Söngü'nün öykülerinde en çok ele alınan izleklerden biridir. Ancak bu aşklar genellikle kadın ve erkeğin karşılıklı duygu paylaşımını içermez. Yaşanan aşklar ve duygu yoğunluğu tek taraflıdır ve genellikle kavuşmayla sonuçlanmaz. Cismani arzulardan soyutlanmış, yüceltilmiş, bu aşk türü "platonik" aşk olarak adlandırılmaktadır (Aktaran: Özcan,2008:13). Platonik aşkta maddi zevkler amaç

hâline getirilmez, süfli duygulara yer verilmez, şehvet ve cinselliğin üzerinde durulmaz (Özcan,2008:73). Bu anlamda Güray Süngü öykülerinde yaşanan aşklar genellikle platoniktir. Aşk çeşitli yönlerden ele alan yazarın bizatihi aşkın anlamı üzerine sorgulamalara yer verdiği; öykülerini, aşkın insan hayatına nereden dokunduğu ve nelere yol açtığı gibi sorular etrafında şekillendirdiği görülmektedir. Aşk karakterlerin hayatında anlık gerçekleşen bir mucizedir ve onların hayatında uzun süre yer tutmaz. Aşk çekilir gider ve kişiler ondan alması gerekeni alır. Genellikle öykülerde vurgulanan şey aşkın, kahramanların hayatları ve kişilikleri üzerinde bıraktığı etkidir. Bu etki bazen iyi yönde, hayata tutunma, hayatı farklı algılama ve aydınlanma şeklinde görülürken, büyük oranda hayattan koparan ya da ruhsal sağlıklarının bozulmasına hatta delirmelerine sebep olacak derecede kötü yönde olmaktadır.

Erich Fromm sevmenin bir sanat olduğunu düşünmektedir. İnsan resim, müzik, doktorluk gibi sanatları öğrenmek için ne yapıyorsa sevmeyi ya da nasıl seveceğini öğrenmek için de bunu yapmalıdır. İnsanın sevgi sanatında ustalaşabilmesi için dünyada ondan daha fazla önemseydiği hiçbir şeyin olmaması gerekir. Sevgi sanatında başarısız olmalarına rağmen uygarlıkların sevgi sanatını hâlâ önemsememesinin altında bütün enerjilerini; başarı tutkusu, itibar hırsı, para, güç gibi şeyleri elde etmeyi öğrenmeye harcaması yatmaktadır. Para ve ün kazanmak modern çağda öğrenilmeye değer şeyler görülürken, ruhun kazancı olan sevgi için enerji harcamak gereksiz görülmektedir (Fromm, 1998:14-15). Sevgi sanatını öğrenmek için belki ilk yapılacak iş onun öğrenilen bir şey olduğunu kabul etmektir. Bu anlamda âşık olabilmek için de çoğunlukla kişinin buna kendisini ruhsal ve zihinsel olarak hazırlaması söz konusudur. Afşar Timuçin de aşkın bir yetkinlik işi olduğunu düşünmektedir. Nasıl ki sanata boş bir kafayla girilmezse aşka da hiçbir bilinç hazırlığı olmadan girmek olası değildir. Sanat ve aşk yalnızca özel insanların işi değildir, önemli olan yetkinliktir ve aslında bu yetkinlik bazı kişileri özel kılar. Aşk bir değerdir ve değerler dünyası ile hiçbir alışverişi olmayan kişilerin sanatla da aşkla da gerçek bir ilişkisi olmaz. Değer dünyasının dışında yaşayanlar sanata ve aşka yakınlık duymaz, hatta bunları hafife almaya eğilimlidirler (Timuçin, 2002:79).

Güray Süngü öykülerinde kahramanların hepsi “özel”, “yetkin”, “değerler dünyası ile alışveriş içerisinde” ve “aşka yatkın” karakter özellikleri gösteren kişilerdir. Bu yüzden bu bölümde kahramanların hayatlarını âşık olmadan önceki hayatları, âşık oldukları an ve âşık olduktan sonraki hayatları şeklinde üçe ayırarak incelemek yerinde olacaktır. Kahramanların hayatında bu üç bölüm giriftir. Öykülerden birinde kahraman bunu şöyle özetler:

“Ben âşık oldum da mı anormalleştim ve acıya düştüm. Yahut acıya düştüm, anormalleştim ve kurtuluş olarak aşk seçildi, âşık oldum.” (D.G.,2017:152)

Bu anlamda ilk adım olarak kahramanların âşık olmadan önceki hayatlarının incelenmesi, onların âşık olma biçimleri ve aşkın onlar üzerindeki etkisi hakkında fikir sahibi olmamızı sağlayacaktır.

2.3.1. Aşk Öncesi Hayatlar

Aşk herkesin başına gelen bir durum değildir Güray Süngü öykülerinde. Âşık olanlar genelde modern çağda diğerleri tarafından anormal olarak görülen kişilerdir. Kendilerine sahte duyguları zırh yapmış ve kendilerini saf acıya kapatmış insanlar için sığ bir şekilde ama mutlu olduğunu zannederek yaşamak daha önemlidir. Bu insanlar gerçek bir acıdan korktukları gibi gerçek sevgiye de uzak kalmayı tercih ederler. Öykülerdeki âşık kişiler ise genellikle kendini bu sahteliğin dışına dolayısıyla hayatın dışına atmış, samimiysizliğin içinden sıyrılmak isterken insanlara ve kendine yabancılaşmış, yalnız, duygusal, hisli ve kırılabilir karakterlerdir. Bu anlamda aşka daha yakın olan öykü karakterlerinin duygusal ve ruhsal özelliklerinin ortaklığı ve benzerliği “aşkı çağırımları” anlamında çok önemlidir. Kahramanlar Fromm’un tespitindeki sevmenin bir sanat olduğunun farkında olan ve bu sanatı öğrenmeye istekli; Afşar Timuçin’in tespitindeki bilinçleri ve ruhları aşka hazırlanmış kişilerdir denilebilir. Bu kahramanların modern çağın metalaştıran zihniyetinden uzaklaşmaları, gündelik hayatın maddi çıkarlarına odaklanmış bir ruhtan ziyade değerler dünyasıyla irtibatlı bir ruha sahip olmaları onları aşka hazırlamaktadır. Çünkü aşk çoğu zaman psikolojik açıdan güvensizlik hissedilen, kendinden hoşnut olmayan, kendisini eksik

gören ve tamamlamaya çalışan bir kişinin sığındığı bir duygudur. İşsiz güçsüz olmaları, geçim kaygılarının ve toplumsal ideallerinin olmaması, genç olmaları, duygusal bir açlık içinde olmaları ve kaçacak fazla yerlerinin olmaması da onların âşık olmalarını kolaylaştırıcı etkenlerdir (Aktaran: Özcan,2008:67-68). Güray Süngü'nün yabancılaşmış, yalnızlaşmış, bağlarından kopmuş, duygusal açlık içinde bulunan, kendini eksik hisseden, 21. yüzyılın “kaçacak hiçbir yer” bulamayan bunalımlı ve kırılğan kahramanları için bunlar, onların ruhunu ve bilincini aşka hazırlayan etmenler hâline gelmiştir.

“Korku” adlı öyküde saplantılı bir korku yüzünden intihara meyleden başkişi yer almaktadır. Başkişi çocukluğunda travmatik bir korku yaşar ve bu korku o büyüdükçe daha dayanılmaz bir hâl alır ve hayatı çekilmez hâle gelir. Öyle ki içinde bulunduğu bunalımlı hâl ve korku onu intihar etmeye yönlendirir. Başkişi intihar etmek için gittiği deniz kenarındayken kafasını çevirdiği anda tesadüfen göz göze geldiği birine âşık olur. Bu aşk ona hayatından vazgeçmesine sebep olan saplantılı korkusunu unutturur, onu hayata tekrar bağlar. Öyküde kahramanın âşık olmadan önce yaşadığı korkulu süreç onu aşka hazırlamıştır aslında, duygusal açıdan hassaslaştıkça bu hassasiyet onu aşka hazır hâle getirmiştir. Başkişinin âşık olması için gereken şey sadece anlık tesadüfi bir karşılaşmadır, bu karşılaşma sonrasında yoğun duygular bir anda aşka dönüşür:

“Zaafları olan insanların aşka meyli daha çoktur, bir çukur açtım önüme bir menekşe surat görünce ve düştüm çukura. Âşık oldum. Yaşım sanırım yirmi ikiydi.” (D.G., 2017:79)

“Dokunabildiğim” adlı öyküde yaşlılarına göre daha akıllı olduğunu, zaten biraz da bu yüzden yalnız olduğunu ve hiç arkadaşının olmadığını söyleyen başkişi, yazarın diğer bütün kahramanları gibi kırılğan, bir o kadar da naiftir. Başkişiye göre insan öncelikle kendisini eksikleriyle, fazlalıklarıyla iyi tanımalı, tanıyabilmelidir. Bu anlamda o kendini, güvensiz, zayıf, yeteneksiz, beceriksiz, güçsüz biri olarak tanımlar:

“Kendini ifadeye çalışma ve hüsrân. Ne güzel bir kelime, tam beni anlatıyor sanki; hüsrân. Ben bir hayal kırıklığıydım. Başarısız ve mutsuz olmak benim için en doğal hâldi.” (D.G.,2017:132)

Kendine yönelik düşünceleri bu yönde olan kahraman ayrıca küçüklüğünden beri bir şeylere bağlanma ihtiyacı olduğunu fark etmiştir ve bu hâlini bir kitaplıkta gördüğü kitabın arka kapağındaki yazıdan yola çıkarak tanımlar. Bu yazıda adamın biri kendisini çırılçıplak bir şekilde, sallanan bir sandalyeye bağlamıştır. Başkişi yazıdaki bu adamla kendisi arasında bağ kurar ve şöyle der:

“Ben de kendimi sürekli olarak bir şeylere bağlıyordum. Benim kendimi bağlama durumum onunkinden farklı olsa da durum buydu ve endişe vericiydi.” (D.G.,2017:133)

Çocukluğunda kendini bağladığı ilk varlık, çok beğendiği bir tırnak makasıdır. Sonra bir anahtarlığa bağlanır hatta bu anahtarlığı çalar. Kendini gönülden bağladığı bu eşyalar o büyüdükçe artar. Bu eşyalardan birine bir şey olduğunda ise hayatı cehenneme dönmektedir. Küçüklüğünde kendini bağladığı şeylerin eşya olması bir anlamda sahip olmak açısından sıkıntı doğurmaz. Ancak başkişi bir gün tesadüfen uzaktan gördüğü bir kıza birdenbire âşık olur ve onun en büyük zaafı olan bir şeye bağlanma hissi onu bu kez bir eşyaya değil bir insana bağlanmaya iter. Kendini bu kez eşyadan farklı bir varlığa bağlaması, yani âşık olması onun hayatının alt üst olmasına sebep olur. Küçüklüğünden beri adım adım kendini bağladığı şeyler, onu asıl bağlanacağı büyük şeye, aşka hazırlamıştır ya da içinde var olan aşkın uyanışına ortam hazırlamıştır aslında:

“Bunca yıldır onu bekliyordum demek ben. (...) Bir şeydi, adını koyamayacağım, tarif edemeyeceğim, o şeyin bendeki yansımaysdı, uyanıştıydı, suret buluşuydu, hep var olanın sahneye çıkması, gizlenenin gizlerinden, örtülerinden arınması ve görünmesi. Hayatım anlam kazanıyordu işte. Tüm o hayatım boyunca bir şeylere bağlayışım kendimi, aslolan zamanın gelmesini beklerken bilinçsizce giriştiğim bir hazırlıktan ibaretti demek. Bir şeyi neden yaptığımı bilmesen de yapıyor olmak.” (D.G.,2017:144-145)

“Eşyalara bağlı olmanın bendeki aşkı bekleyen yanla ilişkisi hususunda. Bir öncü, bir hazırlık, aslolanın sureti, yansımaları vesaire.” (D.G.,2017:152)

Bu öykü, aşkın öncesinde bilincin ve ruhun ona hazırlandığı düşüncesini, aşkın bir anlamda değerler dünyasıyla alışveriş hâlinde olan ruhların başına geldiğini, başkişinin küçüklüğünden itibaren zihinsel ve ruhsal olarak aşka hazırlanışını en güzel işleyen öykülerden biridir.

“Deli Gömleği” öyküsünün fazla kitap okuyan ve özellikle Őir ile ilgilenen son derece ince ruhlu olan başkişisi, bir gün kitapçıda tanıştığı bir kıza  Őık olur. Başkişi kendini çirkin hissederek, ama onun daha çok eziklik psikolojisi içinde olduğu anlaşılmaktadır. Kız güzeldir  nk  başkişi kendisinin çirkin olduğunu d Őunmektedir ve bu kıza özellikle  Őık olmaya çalıŐıyor gibidir. Kızın güzelliğinden ziyade başkişinin ruhu  Őık olmaya çok müsait durumdadır. Yıllardır hayatında var olan korkular, kaygılar, yalnızlık ve buna ek olarak Şiirle ilgileniyor oluşu onun ruhunu inceltmiŐtir. Hayata yüklediği anlam yüce değerler üzerinden Şekillenmektedir, en ufak Şeylere bile romantik anlamlar yüklemekte, değer atfetmektedir ve bu durum onun  Őık olmasını kolaylaŐtırmıŐtır:

“...ben de en az o sanatçı tipler kadar yalnızdım ve tuhaftım hayatım boyunca. Ve belki bu yüzden kendime bile hissettirmeden bu tanışma olayını içimde b y tm Őt m.”
(D.G.,2017:180)

AÇar Timu ın değerleri, yarar değerleri ve yüce değerler olmak üzere ikiye ayırır. Yarar değerleri, su, hava, para gibi insanın günlük yaşamını ya da doğal yaşamını sürdürebilmesi için zorunlu olan değerlerdir. Bunlar ihtiyaçlarımızı karşılayacak  l de elde edildikleri zaman yarar sağlar ve aşırı kullanımları onları zarar değerleri durumuna getirir. Yüce değerlerin başında ise estetik değerler ve ahlak değerleri vardır. AÇ değerleri ise ahlak değerleriyle estetik değerler arasında bir yer tutar (Timu ın, 2002:63-67). Bu anlamda öyküde ruhu yüce değerlere yatkın olan başkişinin, yarar değerlerini amaç hâline getirmiş 21. yüzyıl insanı ile arasındaki karşıtlığı görmek mümkündür.  nk  hayat gayesi diğerleri gibi onun hayatında bir amaç hâline gelmemiŐtir, iş ve para onun hayatını gasp eden g  ler değildir, bunların onun zihninde bir değer olarak yansımaları yoktur ve değer verdiği Şeyler daha yüce anlamları olan Şeylerdir. Bu yüzden diğerlerince hayatın gerçeklerinden habersiz bir romantik olarak görülmüştür hep. O ise anormal olanın kendisi olduğuna inanmak zorunda kalmış, diğerlerine ayak uydurabilmek için gerçek kişiliğini çoğu zaman gizlemiŐ ve inanmadığı hâlde toplum tarafından değer atfedilen Şeyleri  nemsiyormuŐ gibi rol yapmıştır. Ancak ne kadar gizlese de ruhsal ve bilinç olarak aŐa yatkındır ve aÇ aslında kitapçıda g rd ğu kıza ilgili bir Şey değildir, onun ruhunun buna yatkınlığı ve yıllarca ona hazırlanıŐıyla ilgilidir:

“...yaşıtlarıma en azından etrafımdaki yaşıtılarına nazaran biraz romantik veya sulu melankoli düşkünüyü sayılabılırdim, ama hamama girip kurnaya, düğüne gidip zurnaya âşık olan tiplerden de değildim. (...) Aşka içimde önem atfedildiği için, ihtimalinin ihtimaline bile zarafetle eğiliş.” (D.G.,2017:187)

Âşık olmayı o istemiştir âdeta, çünkü kendini kronik umutsuz görmektedir ve gemisinin sürekli su aldığınyı düşündüğü, her saniye biraz daha battığını düşündüğü için, ilk gördüğü kara parçasına yani aşka tutunmaya çalışmış, aşkın olabilme ihtimaline bile bütün benliğini bırakmış ve onu içinde büyötmüştür.

“En Güzel Yüzün” adlı öyküde insanlara yabancılaşmış bir başkişi vardır. İnsanların samimiyetsizliklerinden, gerçek bir acılarının bile olmayışından ya da en insansı hâl olan acılarını bile gizleyen maskeler takmalarından ötürü insanlardan uzaklaşmıştır. Yüzlerindeki ani değişmelerden, gülerken birden ağlayıvermelerinden, ağlıyorken birdenbire neşelenmelerinden, tebessüm ediyorken kaşlarını çatmalarından, hislerini, her şeylerini terk etmelerinden korkmaktadır. Başkişi için değerler ve hisler her şey gibidir, hayatı maddi yönden değil yüce değerler perspektifinden algılayan biridir. Bu yüzden diğerlerince romantik olarak adlandırılan ama son derece ince ruhlu olan başkişi, yalnızdır ve bu hâlini sevmektedir. Bu durum aynı zamanda onun ruhsal olarak incelmesine yol açan şeydir ve başkişi bir gün okulda “hayatımda gördüğüm en güzel yüz dediği” bir kızla karşılaşır. Hayatı boyunca insan olmak ve pişmek adına anlam yüklediği gerçek bir acıya bu kızın yüzünde rastlamıştır, bu onun için sığınılacak bir limandır, aradığı şeyleri bulduğunu hissettiren bir yüzdür gördüğü yüz. İnsanlardan uzaklaşmış olması, kendi tabiriyle kendi “kozasında” yaşıyor olması, hayatı ciddiye almadan yaşaması aslında onun ruhsal incelmeliğiyle alakalıdır, kendini olacak bir şeylere hazırlamasıdır. Gerçek bir acı yaşama hâline yüce bir değer atfettiği, bilinç olarak da bunu aramaya odaklandığı için gerçek bir acı gördüğü ilk yüze âşık oluvermiştir.

“Kusursuz Dünya” öyküsünde ise aslında varlıklı bir ailenin çocuğu olan ama ailesinden para haricinde hiçbir destek görmeyen başkişinin âşık olması durumu vardır. Bütün imkânlar sağlandığı hâlde sevgi anlamında doyurulmayan başkişinin ruhu bu duyguya açtır. Bir anlamda yabancılaşmış olan başkişi oldukça hassas,

kırılgan bu yüzden dışarıya ve insanlara karşı da güvensizlik hisseden hatta uzak duran biridir:

“Benim bir türlü alışamadığım şey kalbimin bu denli acıyor olmasıydı. Zaten kendimi de bu sebeple kendi içime gömüyordum. Kendi içine gömülme güvenliydi. Dışarıya ise acıyı katmerleyen unsurlarla doluydu.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:32)

Küçüklüğünden beri içinde bulunduğu sevgisiz ortam ve kırılgan ruh hâli onu âşık olmaya hazırlamıştır. Günün birinde birdenbire gördüğü bir kıza âşık olur. Paraya ya da herhangi maddi bir şeye değer vermeyen başkişinin ruhu yüce değerlere oldukça yatkındır ve aşka yüklediği anlam da diğerlerinden oldukça farklıdır. Onun gözünde aşk bizatihi yüce bir duygudur ve idealleştirilmiştir:

“Derlerdi ki kavuşmak aşkı öldürür. Aşkım o kadar kuvvetliydi ki bu aşkı onun için bile feda edemezdim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:34)

“Ne Ekmek Ne De Su...” adlı öykü başkişinin sorduğu sorularla başlar. Bu sorular onun diğerleri dediği insanlara sormak istediği ya da içinden sorduğu sorulardır. Ne demek istiyorsunuz? Ne demek istediğinizi söyler misiniz? Neden beni yok sayıyorsunuz? Neden ben yokmuşum gibi davranıyorsunuz, şeklinde ilerleyen bu sorgulamalar aslında modern insanın maskeli yüzüne, samimiyetsizliğine, gerçeği çıkarlara odaklı olarak gizleme gibi karakterleşmiş özelliklerine yapılan bir eleştiri gibidir. Başkişi aynı zamanda derin varoluşsal sorgulamalar içindedir ve içinde dinmek bilmeyen bir sızı hissetmektedir. Kendiyle savaş hâlinde olan, aşırı derecede sevilme ihtiyacı hisseden başkişi hep bu ihtiyacının karşılanmasını bekler şekilde yaşamıştır:

“Gerçekten hiç kimseye beni sever misiniz diye sormadım. Ama hep bunu sorar ve hep evet cevabını almaya çalışır şekilde yaşadım.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:38)

Hayatta anlam yüklediği şeyler başarıdan ziyade sevilme, sevmek gibi yüce değerler olan kahramanda zamanla bu hislere olan yatkınlık karşılanması gereken derin bir ihtiyaç hâline gelir:

“Düşünüyordum, bir sorun vardı, içimde bir delik vardı, o deliği neyin kapatacağını bilmiyordum.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:42)

Bu sorgulamalar ve sevilme ihtiyacı zamanla kendi içinde önü alınamaz korkular üretir hâle gelmiştir. Bu ruh hâli onu aşka hazırlamıştır ve daha ziyade içindeki boşluğu aşk ile dolduracağını düşündüğü için âşık olduğu kızın onu sevmesi uğruna yapmadığı şey kalmamıştır. Öyküde ilginç olan, başkişinin aşka yüklediği anlamın zamanla sevimekten öte bir hâl alması, ihtiyaç duyulmak istediğini söylemesidir. Çünkü aşkı idealleştirmiştir ve bu duygu artık karşı cinsin varlığıyla tatmin olabileceği bir duygu olmaktan çok daha yoğun ve daha öte bir anlam içermektedir onun için:

“Sevmeni istemiyorum. Bana ihtiyaç duymuyor musun? Ben olmasam mesela, ölmez misin? Bensiz bir dakika bile nefes alamayacağımı söyleyebilir misin? (...) Sen olmazsan olmazdım demekten bahsediyorum.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:44)

“Kalbimin Krizi” öyküsü adı Hamdi olan başkişinin kendi intihar sahnesini anlatması ile başlamaktadır. Başkişi kendi intiharını bile tekrar anlatırken uygulanacak kadar hassas ve hisli biridir:

“Biraz yufka yürekliyim, kendimi öyle kafası patlak yere düşerken görünce ağlayasım geliyor. (...) Kıyamıyorum, napayım. Ben mesela yavru kedilere de kıyamam. Canım...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:76)

O, bu intihar sahnesinde öldüğünü sansa da aslında ölmemiş, silah patlamamış ama aklını kaybetmiştir. Bundan sonra ise her yıl aynı yere gelerek bu anı yaşadığını zannetmektedir. Üstüne çarşaf giymiştir çünkü onun kefen olduğunu zanneder. Onu intihar etmeye sürükleyen şey ise âşık olduğu kızın eylem sırasında polis fişeği ile ölmesidir. Aslında bunun da daha sonra onun kendi uydurduğu bir hikâye olduğu ortaya çıkmaktadır. Başkişi aslında hayalî sevgililer üretmiştir ve onu bu ruh hâline sürükleyen şey uzun süren bir ruhsal acı çekmiş olmasıdır:

“Acıyı bilir misiniz? Bilirsiniz. Herkes bilir. Katıksız acının nefesi kestiğini bilir misiniz? Bunu da bilirsiniz muhtemelen. Nefes alamayan kalbin duracağını peki. Aşkın kalbin nefesi olduğunu.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014: 77)

Başkişi bu ruhsal acıyı dindirmenin yolunu aşkta aramış ve gerçek hayatta karşılaşmadığı bu aşkı hayalinde var etmiş, ona sığınmıştır:

“Kalbimin krizi. Adı Deniz. Yok dediğim hani, ne kadınlar sevdim zaten yoktular olandan hani. Olmayan sevgilim. Hayalî sevgilim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:80)

Başkişinin hayatında sevgiye atfettiği anlam çok özeldir. Onun hassas, duygusal ve naif bir insan oluşu da buna temel oluşturmuş, ruhu incelerek âşık olmaya oldukça uygun bir hâl almıştır. Reelde bulamadığı aşkı ise kendi hayalinde yaratmıştır.

“Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk” öyküsünde Volkan adında bir başkişi vardır ve kendisini direk zannetmektedir. Onun bu hâle gelmesinin arkasında ise birtakım varoluşsal sorgulamalara cevap bulamamış ve ruhsal bunalım hâli yaşamış olması yatmaktadır:

“Şu âlemdeki yerim takıldı aklıma, bulamadım, dedin Volkan. Bulamadıysam nasıl varım, dedin. Yoksa var değilim de sadece bir sanrı mıyım, dedin. Hakikatte, var olmaya ihtiyacım var, dedin. Bulacağım hakikatle şekillenecek bir surete, dedin.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:100)

Hayata diğerleri gibi anlam yüklemeyen bu romantik karakter için yarar değerleri bir şey ifade etmez. Oldukça hassas ve melankolik bir ruh hâline sahip olan başkişinin bu karakterde olması onu bir anlamda daha yüce duyguları aramaya itmiş, varoluşsal sorgulamaları ise bilinç olarak onu buna hazırlamıştır:

“...odanda bir sürü gereksiz eşya bulundururdun, hiçbir şeyi atmazdın, telefonda konuşmazdın, eveler geveler bir türlü konuşmayı beceremezdin. Hatırlıyor musun, uzaktaki dostlarına, ailene mektup yazardın bu yüzden, telefon açmak yerine.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:95)

Başkişi diğerlerinin aksine kendine hep “ya sonra” sorusunu sorar. Uzun süre varlığını anlamlı kılacak bir şeyler arar ya da yapmaya çalışır ama modern dünyanın sahteliği içinde bunu başaramaz. Aradığı şey yüce bir duygudur aslında, ancak aşkı idealize etmesiyle ilintili olarak karşı cinsin ondaki bu derin duyguyu tatmin etmeye yeterli gelmeyeceğini anladığı an her şeyden hatta kendinden bile uzaklaşır.

“Evvel Ahir, Batın Zahir.” adlı öykü Âdem adındaki başkişinin platonik olarak âşık olduğu kızı tiyatro binasının önünde bekleme sahnesiyle başlamaktadır. Aslında kız gelmeyeceğini söylemiştir ama o bunu bile bile beklemektedir:

“Zaten gelmeyeceğim demişti. Ben gel demiştim. Gelmem demişti. Bekleyeceğim demiştim. Çok beklersin demişti. Çok bekledim. Ben ona, ona sormadan âşık olmuştum. Öğrendim ki böylesi iyi değilmiş. Canım sağ olsun.” (V.S.,2016:54)

Oldukça ince ruhlu hatta tuhaf olan başkişi beklerken başka hiçbir şey yapamaz, sadece bekler:

“Ama ömür dediğin ne ki, anlayacak bir gün ve dönecek, ben de bekliyorum işte burada dönsün diye dedim.” (V.S.,2016:57)

O, beklemeye bile çok farklı anlamlar yüklemiştir aslında. Bekleyenler illaki kavuşamaz ama kavuşanlar bekleyenlerdir. Beklenenin gelmesinden ziyade beklemekten haz duyan, aşkın karşılıklı olmasından ziyade aşkın bizatihi anlamını önemseyen bu kahraman ruhsal ve bilinç olarak âşık olmaya hazırlanmıştır hayatı boyunca. Bunu hissettiği andan itibaren ise benliğini ona teslim etmiş, hayattan sıyrılmış ve işi gücü sadece beklemek olmuştur.

2.3.2. Âşık Olunan An

Güray Süngü öykülerinde aşkın bizatihi anlamı üzerine çok fazla tanımlamaya rastlanmaktadır. Öykülerin hepsine bütünlükçü bir gözle bakıldığında, aşk hakkındaki düşüncelerin ve tanımlamaların birbirini tamamlar nitelikte olduğu görülmektedir. Bu da yazarın aşk hakkındaki gerçek ve şahsi düşüncelerini kahramanları vasıtasıyla okuyucuya aktardığı şeklinde yorumlanabilir. İkinci aşama olarak aşk hakkındaki düşüncelerini, aşkı tanımlama biçimlerini ve aşkın hayatlarına anlık girişini irdedeceğimiz öykü kahramanları yukarıda yaptığımız tespitten hareketle; maddi şeylerden ziyade yüce değerleri önemseyen, ruhsal olarak incelmış, naif, kırılğan, aşka yatkınlıkları ve hazırbulunuşlukları son derece yüksek kişilerdir. Bu yüzden küçük bir kıpırdanma, saniyelik bir an onların aşka düşmelerine yetmektedir. Kısacık saniyeler içinde gerçekleşen bu mucizevi duygu akışı, kahramanları buldukları zamandan ve mekândan soyutlar, dünyadan azade kılar. Bu kısacık anın içinde iç içe geçmiş, estetik ve duygusal haz verecek bir sürü his vardır. Aşkı tanımlamak bu yüzden zordur. Kahramanlar da aşkı onun hissettirdikleri üzerinden tanımlamaya çalışırlar.

Afşar Timuçin'e göre aşk bir çeşit inmedir. Gözlerin iki ya da üç saniye birbirine kenetlenmesi aşkı başlatır. Gözler bedensel anlamın merkezidir, ağırlık noktasıdır, anlamın yoğunlaştığı yerdir. Sorun gözlerin güzelliğidir ama gözlerin güzelliği daha çok onlarda yansıyan anlamın yoğunluğundadır (Timuçin, 2002:80). Güray Süngü öykülerinde aşkın alık bir şey olması ve birkaç saniyelik bir göz temasıyla başlaması bu anlamda önemlidir. "Dokunabildiğim" adlı öyküde başkişi önünden geçen bir kıza o anda âşık olur:

"Saniye bile denmez, an içinde aşka düştüm ve zamanı yitirdim. Sadece zamanı mı?" (D.G.,2017:137)

Başkişi zamanı bile yitirdiği o kısacık anda aşka dair hissettiklerini ise şöyle tarif eder:

"Önümden geçiyordu, sanki suyun üzerinde yürüyordu, ona bakarken insan, onun sadece tüy kadar bir ağırlığı olduğunu hissediyordu. (...) Ona bakarak ikimizin diyebiliyorsan bu, dünyevi hakikatlerin yerle bir olacağı farklı bir âlemin müjdecisi olabilirdi ancak. O âlemin iklimi sürekli sıcaktı ve gölgeliklerle bezeliydi. O âlemin sınırları kalbin ruhla, ruhun bedenle, bedeninin kalple bir bütün olup, o bütünlük içinde dolaşabildiği, raks ettiği hem dünyevi hem uhrevi gerçekler silsilesinden çizilmişti. (...) O âlem taşın ufalanmasıydı, toprağın kabarmasıydı, filizlenmesi idi bir çiçeğin, pıt diye bir ses çıkararak patlamasıydı bir tomurcuğun, kelebeğin kozasını yırtması, rengârenk kanatlarını havaya sermesiydi; bir rüzgârın esmesiydi sonbaharda, ağaçlarla dolu bir bahçede, kurumuş yapraklar üzerinde örtü gibi uzanyorken; yağmurun yağmasıydı sıcak bir yaz günü küçük bir kasabanın تنها yolunda vitessiz, teknolojiyle fazla kirlenmemiş kırmızı bir bisikletle ilerlerken; o yağmuru yağdıran göğe çevirmektir yüzü o âlem, al beni ve temizle demektir; toprağın ve çimenin koku vermesiydi o yağmurla, o âlem (...) Aştı o âlem. Başka hiçbir üç harfin içine bunca mana sığmamıştır eminim ve sığmayacaktır ezelden ebede." (D.G.,2017:135-136)

Aşkın en iyi tarif edildiği öykülerden bir olan bu öyküde başkişiye göre aşk dünyadaki bütün güzel hislerin, duyguların içinde toplandığı bir âlemdir. Bütün bu duyguları içinde barındıran ve birkaç saniye içinde insana hissettirebilen aşk, sınırsızlık ve sonsuzluk âlemidir, nefes almaktır. Kıvılcım gibi bir anda yanan, bir anda sönen, ama etkisi uzun süre geçmeyen bir çarpımadır. İnsanın sürekli olarak kaldıramayacağı bir gerilim ve heyecan yoğunluğu yaşatan aşkın o ilk dakikalarından sonrası ise başkişi için kaldırılması daha zor bir süreçtir. Çünkü aşk olgunlaştığı anda

her şey gibi söner ve yerini başka bir şeye bırakır. Bu yüzden aşk sevinçlerden çok acılara yatkındır ve aşkın en iyisi bile acılar dizisidir (Timuçin, 2002:41). Öyküde bir anda başka türlü görmeyi mümkün kılan, dünyayı daha canlı gösteren aşk sönüverince, yerini karamsarlığa, acılardan örülmüş bir boşluğa bırakır ve başkişi daha da yalnızlaşır.

“Deli Gömleği” öyküsünde başkişi kitapçıda gördüğü bir kıza o anda âşık olur ve bu anı şöyle anlatır:

“Çok güzeldi ve yüzüme bakıyordu. Bir filozof edasıyla suratıma bakan bu olağanüstü güzelliğin, karşısındakini aşağılayan mı desem, basitlikleri hemen çözümleyiverip yoluna devam edecek gibi olan mı desem, garip hâli daha da mahcup etmişti beni. Gözleri şaşkı gibi bakıyordu. Belki şehlaydı. Belki de ben fazla şiir okumuş bir genç olarak kendimi baş aşağı edecek tuzağı kendi ellerimle kurmaya çalışıyordum, muhatabımı farklılaştırmaya çalışarak bilinçsizce.” (D.G.,2017:174)

Afşar Timuçin’e göre aşk gerçekte herhangi bir kişiden olağanüstü bir kişi yaratmaktır. O bir yüceltme edimidir ve karşıdakini yüceltmekle başlar (Timuçin, 2002:9). Bu öyküde görülen kendini âşık olduğu kızın karşısında çirkin hissetme ve sevgiliyi yüceltme durumu diğer öykülerdeki kahramanlarda da vardır. Ve bu bir anlamda aşkın idealleştirildiği divan şiirlerindeki âşıkların bakış açılarını anımsatmaktadır. Başkişi öyküde hayatını su alan bir gemiye benzetir ve der ki:

“Her saniye biraz daha battığını fark ediyorsanız, limana ne gerek, ilk gördüğünüz kara parçasını kurtarıcı bellemez misiniz?” (D.G.,2017:176)

Bu anlamda aşka bir kurtuluş amacı da yüklemiştir, hayatını anlamlı kılmak için aşka sığınmıştır. Bir yanıla âşık olmayı arzularken sonradan geldiği noktadan geriye dönüp baktığında ise aşkı,

“İlk an tatlı gibi görünen ama aslında zehirli bir uğraş.” (D.G.,2017:175)

Diyerek tarif eder.

“Korku” öyküsünde travmatik bir korkunun kıskacında kalan başkişi intihara yönelir ve deniz kenarında intihar etmek üzereyken bir anda birisini görür ve ona âşık

olur. Kendisine belki tesadüfen bakan, belki sadece bir an için göz göze geldiği bu kıza âşık olduğu an hissettiklerini ve aşkın onun hayatında yarattığı değişimi şöyle anlatır:

“...menekşe suratla sadece ve sadece tesadüfler eseri tanışmanın ve karşısında kendime dair bir anlam bile bulamamanın akabinde hayatımın bu garip seyrine son verecek kerte dibe vurduğum o sarhoş an, sanki bir mucize oldu. Hayat tuttu beni. Yaşam bana sarıldı.” (D.G., 2017:79-80)

Kahraman âşık olduktan sonra ise bir müddet korkularını unuttur ve bir anlamda bakış açısı değişir. Denizin kokusunu duymaya başlar, kendini iyi bulmaya başlar, o kendini iyi bulunca, diğer insanların da ona bakışları iyi yönde değişir. Arkadaşlar edinir, insanlarla konuşmaya başlar. Ama bu durum kısa sürer:

“...o unutmadığım ve bana baktığını gördükten sonra denizin kokusunu almamı sağlayan yüz belki gerçek bile değildi, belki gerçektir ama beni birisine benzetmişti, belki öylesine bakıyordu, belki şaşıydı, bana bakmıyordu bile, belki başka bir şeydi. Deniz kokusunu almamı sağlayan, o güçlü hissi duymam, ona inanmam için gelmişti. Ben almam gerekeni almıştım. Sonra... sonra her şeyin eskiye döndüğünü söylemişim, mucizeler anlaktır, sonrasında hayat kaldığı yerden devam eder.” (D.G., 2017:79-80)

Aşk onu tutmuş, hayata tekrar bağlamıştır. Her şey aşkın büyüyle gözünde renklenmiş, canlanmış ve güzelleşmiştir. Aşkın dokunmasıyla hayatındaki kara renkleri silinen, kendisi de iyileşen kahraman, deniz kokusu ile bağdaştırdığı aşkın etkileri hayatından çekildiğinde ise eskisinden daha karamsar bir havaya bürünmüştür.

“Sizi Görmeliydim” adlı öyküde Mehmet adındaki başkişi bir gün bahçede burnu kanarken kendisine bir köşesi işlemeli beyaz bir mendil uzatan Çiğdem adındaki kıza o anda âşık olur. Mendilin kâğıt değil de işlemeli olması onun bu kıza âşık olmasında önemli bir etkidir:

“Kâğıt mendil olsaydı hiçbir sorun çıkmayacaktı belki ama mendil kâğıt değildi, beyazdı, bir köşesi işlemeliydi ve ne kadar pervasız ve kaba da olsam sonuçta bir müzisyenin oğluydum ben.” (D.G.,2017:57)

Kızın yeşil gözlerine âşık olduğu andan sonra ise başkişi aşka uyum sağlayacak bir yapısının olmadığını, aşkın onu yamuk yumuk bir adam yaptığını düşündüğü için

çok sevse de ayrılığı seçer, çünkü kendisine güveni yoktur, aşka inancı yoktur, kadınlara güveni yoktur.

“Yara Kabuğu” adlı öyküde başkişi yazdığı bir şiiri beğenip yanına konuşmak için gelen kıza o anda, ilk konuşmalarında âşık olur:

“Bir kez konuştuk onunla yalnızca. (...) Zaten yetti. O bir konuşmada kendime kim olduğumu sordum ve korktum cevaptan. Ondan sonra hayatımın sonuna kadar kaçtım kendimden.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:77)

“En Güzel Yüzün” adlı öyküde, okulda kafede otururken diğer masalardan birinde gördüğü kızın yüzüne âşık olan bir başkişi vardır. Acıya ve gerçek acının insanın yüzüne çizdiği o hüznü resme son derece anlam yüklemiş olan başkişi bu resmi kızın yüzünde gördüğü an ona âşık olur. Âşık olduğu o dakikaları ise şöyle anlatır:

“Birden gördüm ve gördüğüm anda kalmak istedim, sonraki tüm anlar boyunca. Çünkü ne öncesinde ne sonrasında hiçbir günüm değil, hiçbir anım o an kadar güzel olmadı. Bir insanın hüznü, hüznüyle gölgelenmiş yüzü, bir diğerinin cenneti olabiliyordu demek.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:92)

Gördüğü o yüzde bulduğu şeyi ve birkaç saniye içinde âşık olmasının altındaki anlamı ise şu cümleleriyle ifade eder:

“O derinlikli, yaşamı sorgulayan, reddeden ağzı yüzü... (...) ruhunun, acısının yüzünde hayat bulduğu hâli.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:95)

“Kusursuz Dünya” adlı öyküde de başkişi birdenbire bir kız görür, âşık olur ve hayatının anormalleşmeye başladığını söyler. Âşık olduğu o an hayatının nasıl farklı bir hâl aldığını, etrafındaki her şeyin nasıl farklı renklere büründüğünü, her şeyin nasıl canlandığını şöyle anlatır:

“Gördüm ve başladı. (...) Avluda yürüyordum. Ağaçlar vardı. Çimenler vardı. Hava kapalıydı. Birkaç kedi dolanıyordu ortalıkta. Her şey normaldi. O sırada oldu olacak olan. Gördüm ve başladı. Ağaç önce daha yeşile döndü, sonra büyüdü. Kedinin tüyleri parladı, toparlak bir şey oldu. Çimenler dize kadar uzadı ve sonra çiçekler açtı aralarında. Hava da bir açtı ki bir daha kapanmadı.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:35)

Zaten ince ruhlu biri olan başkişi bir anda âşık olur ve bu aşkı üç yıl karşılık beklemeden sürdürür. Ama âşık olmak için karşılıklı duygular yaşamaya ihtiyaç duymaz, hatta karşısındakiyle tanışmaya bile gerek olmadığını düşünür. Çünkü aşk bir anlamda kişinin kendisiyle ilgilidir. Aşka kimin düşürdüğünden ziyade aşkın kendisidir önemli olan. Bunun sebebi aşkı süfli duygulardan uzak düşünmesi ve onu idealleştirmesidir. Karşıdaki onu sevememişse bu onun kendisiyle alakalıdır kendisini sevdirmek için onun yapabileceği bir şey yoktur.

“Kalbimin Krizi” öyküsünde aklını yitirmiş bir başkişi vardır ve öykü içerisinde aşkı nefes almayan kalbin nefesi olarak tanımlar:

“Katıksız acının nefesi kestiğini bilir misiniz? (...) Nefes alamayan kalbin duracağını peki. Aşkın kalbin nefesi olduğunu.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014: 77)

Başkişi için aşk hayatın devamını sağlayan ya da kalbin atmasını sağlayan şeydir. Bu yüzden derin bir ruhsal acı yaşayan ve sevgi ihtiyacı hisseden başkişi bu acısını dindirmek, hayata tekrar tutunabilmek için hayalî bir sevgili yaratmış ve ona âşık olmuştur.

“Maalesef Yasemin Çok Güzeldi” öyküsünde başkişi Yasemin adındaki bir kıza bir anda âşık olur:

“Aynaya hiç bakmadım en son hiçbir şeye benzemez olduğum bir an, bir saniyelik o andan sonra. Ama o andan önce beni yeşile çeviren, ağaca çeviren, toprağa börtü böceğe, dağda çimene, çimendeki çiğe çeviren aşka selam ettim.” (V.S.,2016:92)

Aşk başkişiye göre insanı iyileştiren bir duygudur. Âşık olduktan sonra hayatının renklenişini ve hayata karşı bakış açısının nasıl değiştiğini şöyle anlatır:

“Güzeldi, bana bulaşıyordu, yolda yürürken, evde onu düşünürken. Güzelleştim çok hızlı. Bir yıl sürdü. Hep güzelleştim.” (V.S.,2016:92)

Öykülerin hepsinde melankolik, naif, kırılgan, varoluşsal sorgulamalar içinde olan ve yüce değerlere önem atfeden kahramanlar aşk duygusunu hissetmeye ruhsal ve bilinçsel olarak hazırlanmışlardır. Tek olması gereken tesadüfi bir karşılaşma, anlık göz göze geliş ve birkaç saniyelik duygu akışıdır. Bu karşılaşmadan sonra hepsi bir

anda âşik olur ve birkaç saniye içinde yaşadıkları bu büyülü duygu olgunlaştığı an söner ve dünyalarından çekilir.

2.3.3. Aşk Sonrası Hayatlar

Afşar Timuçin'e göre insan yaşamında her şey olağana göre düzenlenmiştir. Oysa aşk olağanüstü ve aşkın bir duygudur. Bu yüzden insanın olağan yaşamında olağanüstü olan aşk ve aşkın yoğun heyecanı aralıksız sürdürülebilecek bir şey değildir. Çünkü olağanüstü son derece gerilimlidir ve bu gerilim insanı pek mutlu etmez hatta mutsuz etmeye başlar (Timuçin, 2002:14-15). Aşk hayatın ritmini değiştirir, hayatı yeniden canlandırır, ölmüş duyguları diriltir, kalbe ferahlık ve canlılık getirir, insan aşk ile sonsuz hazları duyumsar. Ama aşkın bu heyecanını ve gerilimini hayatı olağana göre düzenlenmiş insan sadece birkaç saniye kaldırabilir (Timuçin, 2002:41). Aşk bir tutkudur, onun duygu renkleri çok çeşitli, çok karmaşık, çelişkili ve değişikendir, bu yüzden sevinçlerle dolu olduğu kadar acılarla da yüküdür (Timuçin, 2002:166).

Güray Süngü öykülerinde kahramanların hepsi aşka yükledikleri anlam ve onu idealize etme anlamında ortak paydada buluşmaktadır. Asıl önemli olan ise aşkın onların hayatlarında ve ruhlarında bıraktığı etkidir. Bu nedenle aşkın hayatlarından çekildikten sonra onlar üzerinde bıraktığı etki ve yol açtığı ruhsal durumları üçüncü ve son aşama olarak incelemek anlamlı olacaktır. Öykülerde aşkın tatlı başlayan büyülü dakikalarından sonra kahramanların hayatında bıraktığı şey genellikle acıdır. Karşılıklı aşklar genellikle gurur, güvensizlik gibi etmenler yüzünden mutsuz ve sancılı biterken, platonik aşklar kahramanları deliliğe kadar götüren sürecin sonunda genellikle akıl hastanesinde ya da kahramanın cinayet işlemesiyle noktalanır.

“Sizi Görmeliydim” öyküsünde üniversite öğrencisi olan Mehmet adındaki başkişi, hocalarla ve görevlilerle belalı, kavgalara karışan, polis tarafından fişlenmiş biridir. İnsanların kendisine sabit fikirli olduğunu söylediklerini söyleyen başkişi, bu durumdan memnundur. Kendi dünyasına çekilmeyi ve yalnızlığı kendisi seçmiştir çünkü insanları samimiyetsiz bulmaktadır. Hayatta değer verdiği, gözünde küçük

düşmekten korktuğu iki kadından biri evinde kaldığı ve anne sevgisi gördüğü Ermeni kadın; diğeri ise âşık olduğu Çiğdem'dir. Kendisini en zor zamanlarında onun yanına gitmek isterken bulduğu, yalnız kaldığında güç aldığı Çiğdem'i o terk etmiştir, çünkü kendisine güveni yoktur, aşka inancı yoktur, kadınlara güvenmez. Aşka uyum sağlayacak bir yapısının olmadığını, aşkın onu yamuk yumuk bir adam yaptığını düşünmektedir. Sevdiği kızı da terk ettikten sonra hayattaki her şey onun için anlamını yitirmiş ya da o, hayatta güzel şeyler olacağına dair inancını yitirmiştir, mutsuzdur. Bu yüzden her şeyden kaçmak ister ama gidebileceği hiçbir yer yoktur. İçindeki kaçma hissi derinleşmiştir ama her tarafından kuşatıldığını düşünür, ruhsal olarak sıkışmış bir durumdadır. Bu yüzden sürekli olarak kendi içine doğru koşmaktadır. Kendi içi onun için daha derin bir uçurumdur. O kendi tabiriyle "bitmiş aşklar istifçisi"dir. Çiğdem'i hâlâ sevmektedir ama gurur yaptığı için kendine yedirip tekrar ona dönemez, kalbine meyletmeyi acizlik gibi hisseder. Aşka ve âşık olduğu kişiye karşı kendini koruma ihtiyacı hisseder, bütün duygularını açık etmemesi gerektiğini düşünür çünkü insan kalbine meyletmeye görsün, ufalanır:

"Etkinliğimi yitirdim. Ne uğruna. Bir kızın gözleri ne kadar yeşil olabilir? Yakışıyor mu sana? Biraz düzgün bir adam olsam, yakışabilirdi ama değildim. Eğreti durdu. Hatta durmadı, kayıp gitti üzerimden. Aktı gitti, bir avuç su gibi... yeşil. Su yeşili. Çiğdem'in gözleri. Duygusallığa bak, aşk ölesiye. Hücrede ondan mı aldım gücümü? Kendime acıdım. Aşk ufaladı bizi, yumuşattı diye, biz de aşkı ufaladık. Şimdi kapının dışındaki çöp sepeti gibiyim." (D.G.,2017:45)

Ona göre aşk acıdır, aşk acizliktir, aşka dair bu olumsuz hislerinin altında yatan şey ise çocukluğunda yaşadığı travmadır. İnsanlara, özellikle kadınlara olan güvensizliğinin altında annesinden nefret etmesi yatmaktadır. Babası yan flüt çalan sanatçı bir adamdır, ailesi onu mirastan men edince karısı da onu terk eder. Önce babasının sonra karısının terk ettiği, olması gerekenden fazla duygusal ve naif bir insan olan babası gibi kırılmamak için başkişi onun tam tersi olmayı seçer. Çünkü babası, yarım kalan bir hikâyenin ağrısıyla kırk dört yaşında kendisini vurarak intihar eder. Mehmet bundan dolayı hep annesini suçlar ve belki incitilmemek için babasının tam tersi bir adam olarak yaşamayı seçer. Kişiliğinin bu yönde gelişmesini, hafif meşrep konulardan haz etmeyişini, üslubunun, karakterinin kaba oluşunu, kadınlara

güvenmeyişi hep, kalitesiz bir anneye sahip olmanın ona bıraktığı yük olarak görmektedir. Annesinden miras kalan şey kadınlara ve aşka karşı güvensizliktir. Öykü boyunca savruk, her şeyi boş vermiş, her şeyden kaçmak isteyen ve insanlara ilgisiz yaşayan başkişi, gurur yaptığı için dönemediği âşık olduğu kız da memleketine dönünce tutunduğu son şeyi de yitirir. Karşılıklı olsa da bu aşk mutsuz sonla biter.

“Korku” adlı öyküde aşk, saplantılı bir korku yüzünden intihara meyleden başkişi için hayatın akışını değiştiren mucizevi bir şey olarak verilmektedir. Çocukluğunda bir korku yaşayan ve bu korkunun büyüdükçe daha dayanılmaz bir hâle gelmesiyle birlikte hayatı çekilmez hâle gelen başkişi bundan kurtulmak için gittiği deniz kenarında intihar etmeyi düşünür. Tam o sırada belki ona tesadüfen bakan birisini görür ve ona âşık olur. Bu aşk, onu tam düşecekken tutar, hayata tekrar bağlar, ona saplantılı korkularını nerdeyse unutturur, onu “birisi” kılar, ama kısa sürelidir bu. Sonra tutunduğunu anlayınca da terk eder:

“Deniz kokusunu almamı sağlayan, o güçlü hissi duymam, ona inanmam için gelmişti. Ben almam gerekeni almıştım. Sonra... sonra her şeyin eskiye döndüğünü söylemişim, mucizeler anlaktır, sonrasında hayat kaldığı yerden devam eder.” (D.G., 2017:79-80)

Başkişi aşkın geçiciliğinin farkındadır. Aşka inanırken, âşık olurken bu aşkın sürdürülebileceği konusunda inançsızdır çünkü zaaf lar insanı aşka meylettirirken, aynı zamanda insanın asıl benliğini ortaya koymasına engel de olmaktadır. Kendini birisi kılamadığını düşünen başkişi aşkın bunu yapacağını düşünse de aşkın geçici olduğunu bilmektedir. Âşık olduktan sonraki süreçte bir süreliğine unuttuğu ama sonrasında içine düştüğü karamsarlıkla daha güçlü gelen korkusu onu bir cinayet işlemeye iter.

Afşar Timuçin’e göre aşkın bir yüzü hazsa diğer yüzü acıdır. İnsanı bedensel acılardan çok ruhsal acılar sarsar. Çünkü bedensel acılar için bir acı eşiğinden söz edilebilir ama ruhsal acıların sınırları belli değildir ya da yoktur. Ruhsal acının en önemli yanı ise bilincimizi bulandırması, giderek bizi bizden çıkarması, hatta insanı yaşamı tartışmak zorunda bırakmasıdır (Timuçin, 2002:143-144). Güray Süngü öykülerinde zaten var olan melankolik ruh hâllerinin üzerine aşk acısının verdiği derin ruhsal acılar eklenince kahramanların yavaş yavaş zihinlerinin bulandığı, kendilerini nerdeyse kaybettikleri hatta şizofreni belirtileri gösterdikleri görülür. Çünkü ussallığın

toprağında aşk bitmez. Âşıklar biraz da olsa delilere benzer (Timuçin, 2002:17). Aşk akıl veya düşünceyle bir arada bulunmaz. Aşkın özünde mantığa yer yoktur (Aktaran: Özcan,2008:33).

“Bir Zamanlar Samatya’da...” öyküsünde yarım kalmış bir aşk hikâyesinin kahramanın hayatında bıraktığı izlerden bahsedilmektedir. Öyküde yalnız başına kenar mahallede bir evde yaşayan bir yazar vardır. Eşinden ayrılmış, çocuklarının ara sıra ziyaret ettiği bu başkişi, topluma ve insanlara yabancılaşmış gibi görünse de çağın samimiyetsiz, duygusuz ve işi gücü maddiyat olmuş insanlarından uzak kalmak için bilinçli bir şekilde yalnızlığı seçmiştir. Maddi durumu iyi olmasına rağmen arka mahallede ve rutubetli bir evde tek başına yaşayan başkişinin hayatını bu şekilde sürdürmesinde ise geçmişte yaşadığı kırık bir aşk hikâyesi etkili olmuştur. Hayatındaki her şey bu kırık aşk hikâyesine bağlıdır âdeta. İçinde sürekli bir acı ve sıkıntı olarak kalmıştır bu yarım hikâye. Bunun için de kelimelere tutunmuştur, hayata yazarak tutunmuştur. Ona bu zenginliği sağlayan şey aşktır, çünkü onu yazmaya itmiştir:

“Ben zaten gördüğümle kalmadım onu o arka mahallenin dar sokaklarından birindeki izbe evde. Âşık da oldum haddimeymiş gibi. Gençtim, senin kadar belki, toydum. Hiçbir şey bilmiyordum, dünyadan haberim yoktu. Her şey benim kalbimin ve hislerimin etrafında döner sanyordum. Dönmedi. Beni sevmedi. Beni sevmedi. Ne acı bir kelime. (...) Ben onu anlattım, içimi anlattım, beni görsün sevsin diye. Beni zengin kıldılar onu anlattığım kelimeler sebebiyle. Sevmedim zenginliği. (...) Sonra kaçtım. Gömdüm aşkı ve kaçtım. (...) Hayatım bir yenilginin sürecinden ibaretti çünkü.” (D.G.,2017:129-130)

Yirmi beş senelik evlilikten sonra karısı onu bu içinde bitiremediği aşk hikâyesi yüzünden terk etmiştir. Karısına hiç kötü davranmasa da hiç kavga etmemiş olsalar da hiç kötü söz söylememiş olsa da hiçbir doğum gününü ve yıldönümünü atlamamış olsa da karısı onun ruhen başka bir yerde olmasını, unutamadığı bir aşk hikâyesini içinde taşımasını kabullenemeyip yıllar sonra onu terk etmiştir. Aşk insanların içini yıllar geçse de olmadık yerde olmadık bir cümleyle cız ettirebilir. Hep eksiktir ve bir parçasını geçmişte, âşık olduğu insanda bırakır, ruhen olduğu yerden ötededir âşıklar.

“Tutku” öyküsü yaşlı bir kadın tiyatro sanatçısının geçmişindeki kırık bir aşk hikâyesine dairdir. Güray Süngü’nün öykülerinde başkişi olarak geçen tek kadın bu

öyküdeki kadındır. Başkişi yalnız yaşamaktadır ve aslında ruhsal olarak da çok yalnızdır. Anlatıcı onun yalnızlığını durmaksızın yaşadığı ve anlaşıldığı için artık sadece huzur veren bir yalnızlık olarak tanımlar. Bu yalnızlık onun pencere önünde oturmasına, eski şarkılar dinlerken dalıp gitmesine, çiçekleriyle konuşmasına sebep olan bir yalnızlıktır, insanın kalbini parçalayan, acıya dair bir yalnızlık değildir bu, hüzne dair bir yalnızlıktır. Başkişinin ayrı bir evde yaşayan, eskiden âşık olduğu adamdan Tutku adında bir kızı vardır. İyi bir işte çalışan kızı terfi edince yurt dışına çıkması gerekir bu da sözlüsünü ya da kariyerini seçmek gibi bir yol ayrımına sebep olur onun için. Tutku'nun kariyerini ya da nişanlısını seçmek noktasında kararsız kalması yaşlı kadına kendi hayatını ve geçmişini hatırlatır. Geçmişinde onu yarım bırakan bir aşk hikâyesi vardır. O tiyatro sanatçısıyken sözlüsü başka yerden iş teklifi alır. Evlenip gitmek ister ama başkişinin okulunun bitmesine bir yıl vardır, yeni yeni rol almaya başlamıştır sahnelerde. Sözlüsü ona evlenip gidelim derken onun hayatını yok sayar aslında. Seçimi ona bırakır gibi görünürken aslında sözlüsünün onu çoktan terk ettiğini anlar. Sözlüsü gider ve gittikten sonra her görüşmelerinde onun kendisine biraz daha yabancılaştığını, uzaklaştığını hisseder. Yaşlı kadının gençliğinde yaşadığı şey büyük bir hayal kırıklığıdır. Bu aşkın ardından eksik kalmıştır, kendisinden vazgeçen, sözlüsüne bebeğini bile söylememiştir çünkü gururu buna izin vermemiştir. Bu öyküde geçmişteki bu kırık aşk acısı başkişinin kızından bile gizlediği ömür boyu sürececek derin bir yalnızlığa gömülmesine sebep olmuştur.

“Dokunabildiğim” öyküsünde yaşlılarına göre daha akıllı olduğunu, zaten biraz da bu yüzden yalnız olduğunu ve hiç arkadaşının olmadığını söyleyen başkişi, yazarın diğer bütün kahramanları gibi kırılğan, bir o kadar da naiftir. Küçüklüğünden beri bir şeylere bağlanma ihtiyacı olduğunu fark eder. Önceleri tırnak makası, anahtarlık gibi küçük eşyalarla bağ kuran, onları yastığının altında saklayarak uyuyan ve birisine herhangi bir şey olduğunda hayatının cehenneme döndüğünü söyleyen başkişi bu hâlini bir kitabın arka kapağındaki kendini çırılçıplak, sallanan bir sandalyeye bağlayan bir adamı anlatan yazıyla özdeşleştirir. Okuldayken tesadüfen uzaktan gördüğü bir kıza saniyeler içinde âşık olur ve onun en büyük zaafı olan bir şeye bağlanma hissi onu bu kez bir insana bağlanmaya iter. Bu aşk hayatının neredeyse alt üst olmasına sebep olur. Çünkü âşık olmakla birlikte çoğalmayı umarken

tükenmeye başlamıştır, uçmaya hazırlanırken ölüme doğru koşmuştur. Artık göğsünde bir yumruk vardır, hüznünlüdür, aklı dağınıktır, yemek yiyemez, uyuyamaz bir hâle gelir, rüzgâr esse dokunur olmuştur ona, pencere açılrsa, kapı vurulsa, telefon çalsa dokunur olmuştur. Kendi içine çekilip içinde kaybolmayı arzular hâle gelmiştir. Sokaktaki, mahalledeki, şehirdeki hatta dünyadaki bütün insanlar için derin bir merhamet hissi uyanmaktadır içinde her saniye, üstelik durup dururken, hiçbir şey olmamışken ve hiçbir şey beklemezken... Onunla konuşamadığı her gün daha üzgün, bitkin, bıkkın, ümitsiz, kapkaranlıktır, sağlıklı düşünemez ve hissedemez; aklı, ruhu ve bedeni fazlasıyla yorulmuştur. Bağısızdır, boşlukta sallanan bir sarkaç gibi hisseder kendini, her şey kaybolmuştur ve bu yüzden ölümü düşünmeye başlamıştır. Hayatı bir eziyet hâline dönen başkişinin bu hâli altı hafta sürer, gündüzleri geceleri zehir olur âdeta. Bu altı hafta içinde anormal davranışları giderek artmıştır ve o da bunun farkındadır. Artık gerçekler ve sanrılar zihninde birbirine karışmaya başlamış, ne zaman uyuduğunu ne zaman uyandığını anlayamaz hâle gelmiştir. Olduğu yerde uyuyakalırken yatakta saatlerce uyuyamaz. Zihni adım adım bozulmaya başlamıştır:

“Hiçbir şeyin önemi yok, manası da yok. Hayatın bile. Tamamen bağısız, boşlukta ve anlamsız. Ölüm... Ölmeye bile gerek yok. O anki ruh hâlimi tarif edemem. Yalnızlığın çaresizliğinin, umutsuzluğun yenilginin uç noktası sanki. Kolumdan tutup dövseler, kafama silah dayasalar yahut dile benden ne dilerse deseler... Önemsemeyecektim öyle bir hâl.” (D.G.,2017:151)

Kendini üzgün, yorgun, bitkin, bıkkın, ümitsiz, kapkaranlık, yoksunlaşmış ve büyük bir yenilginin uç noktasında hisseden başkişi, en sonunda kızla tekrar karşılaştığında ondan bir şey ister ve hayatım buna bağılı der, kız ona ucuz ama mükemmel bir gül ağacı tespihi alır, başkişi yıllarca o tespihi tutarak uyur. Ancak zihni artık bunun bile bir sanrı mı yoksa gerçek mi olduğunu ayırt edemeyecek kadar sağlıklı düşünemez hâle gelmiştir. Aşkın sonunda kahramanların ruhsal olarak bozukluk yaşadığı ve bilinç olarak şizofreniye doğıru gittiği öykülerden birisi budur.

“İki Yüz On Yedinci Ya Da Hiçkimse” öyküsünde hafıza kaybı yaşayan bir başkişi vardır. Buna sebep olan şeyin ise ilerleyen sayfalarda bir aşk hikâyesi olduğu anlaşılmaktadır. Süngü bir söyleşisinde bu öyküye dair şöyle anekdotlar verir:

“İnsanı kendisi yapan, acıları, sıkıntıları ve dertleridir. Onları insandan çıkarırsanız, geriye pek bir şey kalmaz. Öykü bu mesele üzerine kurulu. Öykünün adı da aksine uydurulmuş değil, kendisinin bile kim olduğu hakkında bir şey bilmeyen bir insan için kendisini ifade etmeye yarayan kelimeler; birinci kişi, onuncu kişi, iki yüz on yedinci kişi ya da hiç kimse, fark etmiyor.” (S. Demir,2010:144)

Öykü kahramanı, sabahleyin kapısını çalan ve ona bir şeyler anlatan, adını bile sormadığı kadının gidişinden üç saat sonra evi terk eder, sokaklarda tanıdık bir yüz ve geçmişini hatırlatacak anılar arar. Üç yıl boyunca sokakla evinin arasında gidip gelir ve üç yılın sonunda kendini evinde asar. Onu hafızasını bile kaybettirecek derecede acının eşiğine getiren, zihnindeki telin kopmasına ortam hazırlayan şey ise bu kadına hissettiği aşkın verdiği acıdır. Bu acının dayanılmazlığı ile yer yer ölümü düşünmüştür, yok olmak, hiç olmamış gibi olmak istemiştir:

“Çok mu sevmiştim seni, demek istiyorum arkasından, çok mu üzümüştün beni demek istiyorum, hiç mi sevmemiştin beni demek...” (D.G.,2017:169)

Yaşadığı bu ruhsal acının uç noktalarında olan başkişi aşkın geride bıraktığı bu etkiye daha fazla dayanamadığı için sevdiği kadını unutmak için dua eder.

“Sadece dua ettiğimi... unutayım, unuttur bana onu...” (D.G.,2017:170)

Onun yaşadığı bu derin acıya bilinci daha fazla dayanamaz ve unutmak istediği aşkla birlikte bütün yüzler, bütün isimler ve bütün anılar hafızasından bir anda siliniverir. Hafızası silinse de anılarını hatırlamasa da acının ona hissettirdiklerini hatırlamaktadır ruhu. Aşkın sonu başkişi için hüsrandır, önce hafızasını kaybeder sonra ise bir intihar mektubu bırakarak kendini asar.

“Deli Gömleği” öyküsünde son derece ince ruhlu biri olan başkişi kitapçada tanıştığı bir kıza âşık olur. Başkişi kendisine bir filozof edasıyla baktığını söylediği bu kıza, ilk gördüğü andan itibaren gözünde yüceltme edimine girer, kız ne kadar güzelse kendisini o kadar çirkin bulur. Zaten melankolik, hisli ve yalnız olan karakter aşkı bu kız vesilesiyle hayatına çağırarak istemiş gibidir:

“Geminizin su aldığını biliyorsanız, her saniye biraz daha battığınızı fark ediyorsanız, limana ne gerek, ilk gördüğünüz kara parçasını kurtarıcı bellemez misiniz? Üstelik bir kronik umutsuz

olduğunuz için durup dururken kara parçasını içinizde büyütmekten çünkü hayal kırıklığından ölesiye korktuğunuzdan çekinerek, gizli gizli, kendinize bile itiraf etmemeye çalışarak.” (D.G.,2017:176)

Başkişi için kızla tanıştıktan sonraki süreç ise bir işkenceye dönüşmeye başlar. Arkadaşlık etmeye başlarlar, buluşurlar ancak ikisinin bu buluşmalara ve arkadaşılığa yüklediği anlam farklı gibidir. Başkişi sürekli bu buluşmaları ve kızın hareketlerini kafasında yorumlamaya, anlamlandırmaya çalışır. İlk anlarda tatlı gibi görünen bu uğraş onun için sonrası zehirli bir hâl almıştır:

“Hoş vakit geçirmeye yaraması gereken buluşma denen olayı, içsel bir işkenceye, bir devinime çevirmeydi. Bir insan karşısında kendini tekrar tekrar, yeniden yaratma uğraşıydı, her yaratmada birçok hata bulup o hatalara üzülüp pişman olup, deli olup, yeniden bir yaratıma girişme uğraşıydı. Süreci görmeden içinde bulunduğun hâli tek bir kelimeye yükleme hastalığıydı. Kapılıyordum, kapılacaktım, kaçınılmazdı. O olduğu için değil ben olduğum için kaçınılmazdı. Yabancılığının ve başkalığının inancını taşıyan insan her şeye rağmen kendisini değerli ve özel hissederdi. Ve bir muhatabın günün birinde bu özelliği ve değeri göreceğine inanırdı ve o muhatapla etkileşim hâlinde iken o özelliğin ve değerin görülmediğini hissettikçe (ki bunun için muhatabın çabası gerekmiyordu, şahsın kendisi her durumda bu var saydığı özelliği sergileyemediğine inanabiliyordu) kendisini o özelliklerin fark edilebileceği şekillere sokma uğraşına girişirdi ve kendi kendisine hep olmadığını düşünürdü, bir daha, bir daha, tekrar tekrar kendisini yaratmaya çalışırdı, sonucunda içinde hissettiği tüm karmaşanın adını aşk diye koyagelirdi.” (D.G.,2017:191-192)

Normal zamanlarında dahi yalnız ve tuhaf biri olduğunu söyleyen, her şeyi sorgulayan başkişi için âşık olduktan sonraki süreçte bu sorgulamalar daha da yoğun bir hâl alır. Her buluşmada konuşmaya nasıl başlayacağını, nasıl selam vermesi gerektiğini defalarca kez zihninde kurgular, aralarında geçen her cümleyi eve döndükten sonra saatlerce tahlil etmeye ve hangi anlamlara gelebileceğini anlamaya çalışır, aralarındaki bu ilişkinin ne olduğuna dair kurgular oluşturmaya başlar. Aslında kalbinin arzuladığı kurgudur bu ve zihni bunun gerçek olmadığını ona sezdirir. İşte bu onun kalbi ile zihni arasındaki savaşın başladığı dönemdir:

“Yine de çok kısa bir süre sonra kafamda ve kalbimde bir kurgu oluşmaya başladıktan, o kurguyu kendi kendime oluşturmaya başladıktan kısa bir süre sonra bu küçük örnektekiyle aynı minvalde denebilecek ayrıntıları zihnimde yormaya başladım. (...) Sanırım beynimi

kendimden hatta kendimi de benden ayrı uzuvlarmış gibi görmeme neden teşkil edecek zihin içi kavgam o zamanlara rastlar.” (D.G.,2017:177)

Afşar Timuçin karasevdayı, kişiye ölmeleri, öldürmeleri, daha başka olmadık şeyleri düşündüren yıkıcı bir güç şeklinde tarif eder. Aşırı üzüntü, yıkılmışlık, isteksizlik, toplumdaki kaçış, durgunluk, suskunluk, aşağılanmışlık, suçluluk, korku, kuşku, intihar eğilimi, dikkati toplayamamak, bellek dağınıklığı... Hepsi karasevda ile dönüşümlü olarak birbirini etkileyen duygulardır. Çünkü gerçek aşk yakıcıdır, ezicidir, insanı sonu belirsiz bir yere sürükler (Timuçin, 2002:96-97). Karasevda denilen bu hastalıklı yaşantıda artık muhakeme durur, kafa çalışmaz olur, bütün duygu ve düşünce tek bir noktaya yönelir ve orada sabitleşir. Ne bir adım ileriye gitmenin ne geriye dönmenin imkânsız hâle geldiği yerdir bu nokta. Kişi burada artık gerçeklik ile temasını kopartmıştır git gide kendi içine döner, oraya kapanır, dışarıyla ilgisini keser (Özdenören,2006:113). Bu öyküdeki başkişi gerçek anlamda bu hastalıklı hâle sürüklenme durumunu yaşar. Kalbinin inanmak istediği bu kurguya beyni inanmaz ve bu durum onda adım adım ilerledikçe psikolojik bölünmeye yol açar. Uzuvlarının, özellikle de beyninin ve kalbinin bir savaşa girdiğini ve kendisinden bağımsız hareket etmeye başladığını düşünür. Başkişi beyni ile kalbi arasındaki bu savaşı şöyle anlatır:

“Kalbim diyordu ki mesela; bu sandığın gibi salakça bir şey değil, bizatihi insan olmakla ilintili bir mevzu. Beynim diyordu ki; bizatihi falan diyerek seni kandıracak, aman dikkat. Ben diyordum ki; yeter... Yetmiyordu.” (D.G.,2017:187)

Uzun bir süre kalbine meyledip aklını saf dışı bırakmayı seçen başkişi âşık olduğu kızın sevgisizliğini görmezden gelip kendini kandırmaya ve kendini olmayan bir sevgiye inandırmaya başlar, aşkını kıza kabul ettirmeye çalışır ve hislerine daha sıkı sarılır. Sevdiği kızdan aynı karşılığı bulamadıkça ve kafasındaki soruları çözümleyemedikçe ona duyduğu bu hisler saplantıya dönüşmeye başlar. Başkişi için âşık olduğu kızın aslında kendisine âşık olmadığını kabul etme süreci uzun bir inkâr döneminden sonra olur. Sonunda kalbi ile beyninin girdiği savaşta aklına meyletmesi gerektiğini anlar:

“Katıksız acıydı. Ben kendimi kandırıyordum, hem de en başından beri. Beni sevmiyordu, bu kadar basitti. (...) Bu ilişkinin tek açıklaması sevginin söz konusu olmamasıydı. Ben en

başından beri sürekli olarak kendimi kandırmıştım. Hayır, tam tersi ben oldukça samimiydim, kendimi kandırıyor olamazdım, kendim beni kandırıyordu. Sonrası acı.” (D.G.,2017:197)

Sonunda kendisinin kendisini kandırdığını anlamıştır. Kendini aciz ve zayıf hissettiği durumlarda ya da anlarda bunu meşrulaştıracak bahaneler, yalanlar ya da kılıf bularak kendini bu acizliğin ezikliğinden kurtarmak istemiştir. Kendini kandıra kandıra sonunda kendine inanamaz bir hâle gelmiş ama bu süreçte onda, ruhsal bozukluklar baş göstermeye başlamıştır. Unutmayı denese de bunu yapabilecek gücü yoktur:

“Çünkü unutamıyordum. Çünkü unutamazdım. Çünkü kalbim bağlıydı. Bu yüzden ayrılamazdım. Çünkü âşıktım. Ve çünkü ölüm ayrılıktan daha kolaydı.” (D.G.,2017:200)

Bilinci iyice bozulmuş ve gerçeklikle hayali ayırt edemez hâle gelmiş, gittikçe şizofreni ve delilik hâline doğru sürüklenmiştir. Başkişi kendisini hastalıklı bir hâle sürükleyen bu aşktan kurtulmak istemektedir ama bunu başaramayacağını bildiği için sevdiği kızı önce beyninde öldürmesi gerektiğini düşünür, sonrasında buna kalbinin ve kendisinin de inanacağına inanır:

“Şimdi bana onu öldürdüğümü söylüyorlar. Evet diyorum evet ama zihnimde. Yani gerçek değil. Acı bitsin diye, aşk bitsin diye. Beynimi kullandım, kalbimi kandırdı, beni kandırdı ve kurtuldum. Aslında gerçek değil.” (D.G.,2017:200)

Bütün bu sürecin sonunda başkişi sevdiği kızı öldürdüğü gerekçesiyle bir akıl hastanesinde tedavi görmeye başlamıştır ama o bunun ayırdına varabilecek hâle değildir. Bu öykü kahramanların aşktan sonraki süreçte delilik hâline sürüklenişinin anlatıldığı en iyi öykülerden biridir.

“Yara Kabuğu” öyküsünde başkişi bir otobüste üstü başı dağılmış, yüzü yaşlanmış hatta parçalanmış biriyle karşılaşır ve onun aslında yabancı olmadığını fark eder. Gördüğü bu yüz, okuldayken âşık olduğu Hande adındaki kızın o zamanlardaki sevgilisine aittir. Başkişi okuldayken kendisinin silik bir tip olduğunu, onun ise popüler ve yakışıklı biri olduğunu söyler. Şimdi ise yüzü mahvolmuştur, perişan hâledir. Hafızasını yitirmiştir, boynunda bir telefon numarasının yazılı olduğu bir kart

asıldır. Bu hâle gelmesine sebep olan şey ise sevdiği kıza karasevda derecesinde hastalıklı bir şekilde âşık olmasıdır:

“Adam bakıyor sevgilisinin suratına, seni çirkin bile olsan sevmeye devam edecek kadar seviyorum diyor.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:72)

Bu kahramanın duyduğu bu aşk, daha çok karasevdaya ve hastalıklı bir hâle dönmüştür. Kitlendiği tek bir nokta vardır, Hande'nin de onu en çirkin hâliyle bile sevmesi. Fiziksel özelliklerden hareketle hissedilen aşktan daha ötesine geçmek isteyen, aşklarını ölümsüzleştirmeye çalışan başkişi artık kendini kontrol edemez hâle gelir, Hande ise o dönemler şiirler yazan öykünün başkişisine âşık olmuştur. Çünkü ona duyulan aşkın ölümsüz olmasını istemektedir. Bilinci bulanıklaşan, sağlıklı düşünemez hâle gelen kahraman, sevgilisinin başkasına ilgi duyduğunu anladığında ise delilik hâline doğru sürüklenir, kendine gerçekten somut olarak da zarar verir ve Hande'nin karşısında yüzünü bıçakla keserek parçalar:

“Hande ağlıyor, ben seni öyle seviyorum ki anlatılmaz diyen sevgilisine bakıp ağlıyor. Adamın yüzü paramparça, masada kan içinde bir bıçak, bak çirkin oldum, sen benim için çirkin olabilir misin, diye soruyor, o şair sevgilisi için çirkin olabilir mi, ben oldum. (...) Hande güzelliğine kıyamıyor, terk ediyor kesik suratlı çirkin sevgilisini.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:79-80)

Hande, başkişi ve bu adam olmak üzere üç kişilik aşktır kahramanın hafızasını yitirmesinin sebebi. Ama öykü başkişisi Hande'nin ona olan aşkıdan hiç haberdar olmamıştır. O da Hande'ye âşık olduğu için hayatı boyunca mutsuz bir adam olarak yaşadığını söyler. Aşkın üç kişinin hayatını farklı yollara nasıl sürüklediği, hepsinin hayatında nasıl bir etki bıraktığı görülür bu öyküde. Biri kızı unutmaya çalışırken hafızasını kaybetmiş, diğeri bu aşk yüzünden mutsuz bir adam olarak hayatını sürdürmüştür, kız ise ikisinden uzakta farklı bir hayatta yaşamaktadır. Üçünü aynı yerde kesiştiren aşk, üçünün yolunu mutsuz bir şekilde ayrı yerlere çıkarmıştır.

“En Güzel Yüzün” öyküsünde insanlara yabancılaşmış, onlardan uzak duran, samimiyetsizliklerinden korkan bir başkişi vardır. Kendi dünyasında yaşayan başkişi bir gün kafede otururken karşı masalardan birinde oturan bir kızın yüzünü gördüğü an âşık olur. Bu kızda onu etkileyen şey ise yüzüne yansıyan acısıdır.

Afşar Timuçin acının yaşamı güçlendirdiğini ve insanı bilgeleştirdiğini düşünmektedir. Acıda insan, yaşamın gerçek yüzünü görür. Acılardan süzülüp gelmemiş yaşam yarı yarıya hamdır, tam olgunlaşmamıştır. Acı çekmeyi bilmeyenler birer yaşam acemisi olarak kalmak zorundadırlar (Timuçin, 2002:143-144). Acı kırıcıdır, yıkıcıdır, sarsıcıdır ama onun eğitici bir gücü de vardır. Bütün acılar insanı, yaşam üzerine bilinçlendirir, gönlü öne geçirip hayvansal yanını dizginlemeyi öğretir (Timuçin, 2002:152). Bu öyküde başkişinin acıya yüklediği anlam da bu yöndedir. Başkişi yer yer neden kaynaklı olduğu belli olmayan krizler geçirmektedir. Hatta bu krizlerin birinde onu bir arkadaşının sakinleştirdiğini söyler ve “adını bilmediğim, yüzünü hatırlamadığım, belki de olmayan arkadaşım” diyerek hayalî arkadaşları olan şizofren biriymiş izlenimi verir. Bu krizden sonra o kızı tekrar görür ve bu kez yüzünde âşık olduğu o aynı acıyı göremez:

“Yüzünde aynı acı yoktu ama izleri kalmıştı... hiçbir mimik hiçbir ifade anlam kazanamıyordu yüzünde, eğreti kalıyordu, daha da sırtıyordu. Oysa yüzünün o ilk hâli çok güzeldi. O paramparça hâli. İnsanların değişmesi için çaba harcadıkları, ruhunun, acısının insanın yüzünde hayat bulduğu hâli.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:95)

Başkişi acıya yüce bir anlam yüklemiştir. Gerçek bir acının insana kattığı şeylerin bilincindedir ve modern insanın acıdan kaçan, onu gizlemek isteyen hâline öfkeli. Âşık olduğu kızın da acısını terk etmeye çalışması, yüzüne yansıyan ruhunu makyajla kapatmaya, bir nevi maske takmaya çalışması onu öfkeli ve en büyük krizi o kıza acısını neden terk ettiğinin hesabını sorarken geçirir ve hastaneye kaldırılır.

“Kusursuz Dünya” öyküsünde varlıklı bir ailenin çocuğu olan başkişi sevgi noktasında ailesi tarafından tatmin edilmemiş biridir. Kalbinin sürekli acıdığını ve buna alışamadığını söyleyen başkişi bu yüzden kendi içine gömüldüğünü, bunun daha güvenli olduğunu çünkü dışarının acıyı katmerleyen unsurlarla dolu olduğunu düşünmektedir. Âşık olmaya çok müsait melankolik bir yapısı olan başkişi üniversite okumak için gittiği şehirde bir kıza âşık olur. Bu aşk platoniktir, onu gördüğünde eli ayağına dolaşır, dengesi bozulur bu durum tam üç yıl sürer. Başkişi aşkını içinde yaşar ve bunu söyleme gibi bir gereksinim duymaz, çünkü onun için aşk bizatihi kendiliğinden yüce bir duygudur. Ve bu noktada karşılık beklemenin ya da kavuşmanın aşkın büyüsünü bozacağını düşünmektedir. Üç yıl boyunca âşık

olduğu kızla öyle çok konuşmuştur ki aslında bu onun hayallerinde geçen konuşmalardır. Âşık olduğu ilk günden itibaren aşkı her geçen gün derinleşmiş ve ses tonunu bile bilmediği bu kızla her an her dakika zihninde konuşur hâle gelmiştir. Bundan herhangi bir şikâyeti olmayan başkişi okul biterken kıza ayrılmak istediğini söyler ancak bu onun zihninde mi olur yoksa gerçekten böyle bir konuşma aralarında geçer mi tam olarak öyküde anlaşılamaz. Onun ayrılmak istediğini söylemesi üzerine kız onun bu saf ve temiz aşkının bitmesini istemediği için, zaten konuşmuyoruz, aynı şehirde olmamıza gerek yok, beni yine sevebilirsin, bu aşk sürebilir, der. Aşk acısının onu getireceği nokta hakkında, önsezileri olan başkişi önce bunu kabul etmez:

“Kalp ve akıl dedikleri birisi kan pompalayan yumruk büyüklüğündeki et parçası, diğeri de ceviz içine benzeyen bir pembe pelte değil ki dedim. Bunlar birbiriyle savaşmaya yemin etmiş iki düşman, aşk bahçesinden içeriye girince. Birisi sende kalırsa, bu savaşa devam etmek için diğeri de sende kalacak. Mecbur buna. O zaman da beni kalpsiz ve akılsız bir deli olacağım için kapatacaklar bir yerlere.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:35-36)

Hayalinde mi yoksa gerçekte mi konuştuğu net olarak belli olmadığı âşık olduğu kızın bu bencilce isteğine peki der başkişi. Onu deliliğe kadar götürecek olan süreç bundan sonra başlar. Her gün biraz daha ruhsal ve zihinsel olarak bozulmalar baş gösterir. Çünkü o aşkı sırtında değil içinde taşımaya seçmiştir. Bu aslında baştan ayağa aşka boyanmaktır, aşkla bir bütün olmaktır; bu, insanın hayattan hatta kendi benliğinden kopmasıyla, bir anlamda pervanelerin âşık olduğu ateşe düşüp yanmasıyla eşdeğer bir durumdur. Aşkı içinde taşımaya söz verdiği andan itibaren yaşadıklarını, aklını ve kalbini onda bırakıp gittiğinde adım adım nasıl şizofreniye doğru kaydığını ve akıl hastanesine kapatıldığını kendisi şöyle anlatır:

“Okulu bitirip eve döndüm. Yavaş yavaş değişmeye başladığımı söylediler. İçime kapandığımı, konuşmaz olduğumu... daha neler neler. İlk günler her akşam onunla konuşuyorduk, başını omzuma yaslıyordu, hiç duymadığım sesiyle bana şarkılar söylüyordu. Sonra gündüzleri de buluşmaya başladık. Sonra... şimdi yani. Şimdi hep beraberiz, gün boyu ayrılmıyoruz hiç. Hep yanımda. Eli elimde. Birlikte kaldığımız küçük odanın parmaklı penceresinden dünyayı izliyoruz birlikte.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:36)

“Ne Ekmek Ne De Su...” öyküsünde ise kendi içinde savaş veren bir başkişi vardır. İçinde bir boşluk ve sızı olduğunu söyleyen başkişi bunun önce sevilmemekten

ve değer verilmekten kaynaklandığını düşünür ve aşkla doldurmaya, hayata aşkla tutunmaya çalışır. Âşık olduğu kızı orantısız bir şekilde uğruna ölebilecek kadar çok sever ve bir anlamda bütün eksiklikleri onunla tamamlamaya çalışır, kız ise onu bu yaptıkları nedeniyle sever. Bir süreliğine güzel zamanlar geçirseler de karşısındaki kızın ilgisinin onun içindeki daim sızıyı geçirmeye yetmediğini fark eder. Zihni yavaş yavaş takıntılı bir hâl almaya başlar, buluşmalardan sonra o gün ne yaptılarsa bunu düşünür. Onun dünyasında aşkın tanımını farklıdır:

“Sevmeni istemiyorum. Bana ihtiyaç duymuyor musun? Ben olmasam mesela, ölmez misin? Bensiz bir dakika bile nefes alamayacağını söyleyebilir misin? ‘Sen aşktan bahsediyorsun.’ Kızıyordum. Aşktan değil, ihtiyaç duymaktan bahsediyorum. Sen olmazsan olmazdım demekten bahsediyorum.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:44)

Başkişinin aşktan anladığı ve âşık olduğu kızdaki beklediğı şeyler ve bu anlamda kurduğu cümleler “Yara Kabuğu” adlı öyküde âşık olduğu kız için yüzünü parçalayan kahramanın söylediğı ile hemen hemen aynı cümlelerdir. Zihinleri tek noktaya odaklanmış, kendilerini kaybetme eşiğine gelmiş bu kahramanların içlerindeki aşkın yoğunluğu somut olarak karşılanabilecek eşiğı geçmiştir ve ölmek, öldürmek, kendilerine zarar vermek onlar için kaçınılmazdır. Bu öykünün sonunda da başkişi deliliğın sonucu olarak bir anlamda intihar eder.

“Kalbimin Krizi” öyküsünde hassas ve ruhu acı çeken bir başkişi vardır, öykü onun intihar sahnesini anlatmasıyla başlamaktadır. İlk olarak başkişinin âşık olduğu kızın ölümü üzerine intihar ettiğı sezdirilse de daha sonra böyle bir kızın hiç olmadığı, başkişinin onu zihninde yaratıp âşık olduğu anlaşılmaktadır. Zihninde birini var edip âşık olana kadarki süreçte başkişinin zaten ruhsal ve zihinsel olarak sağlıklı olmadığı, ruhunun derin bir acı içinde olduğu görülmektedir. Dünyayı büyük bir akıl hastanesine benzeten başkişinin, dünyanın içindekilerden ve yaşananlardan acı ve ıstırap duymuş ve bunu aşamamış olması muhtemeldir. Bu ıstıraptan kurtuluş yolu olarak aşka tutunmaya çalışmıştır. Ancak tutunmaya çalıştığı aşkı aslında hayalinde var etmiştir ve öyle birinin olmadığını anlayınca onu yok etmek istemiştir. Kafasına sıkarak hayalindeki sevgiliyi öldürmenin ise kendisini öldürmekle aynı şey olduğunun ayırdına varamayacak kadar bilinci bulanıktır:

“Sevgisizlik kadar acı mıdır sevgilisizlik, sevgiyi yaratamayan, sevgiliyi yaratabilir mi, hayalî sevgiliyi hayalî olduğunu anlayınca öldürebilir mi, ne bileyim...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:80)

“Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk” öyküsünde kendini direk zanneden Volkan adında başkişi yer almaktadır. Onu bu hâle sürükleyen şey birtakım varoluşsal sorgulamalara cevap bulamamış olmasıdır. Modern çağın en büyük problemi olarak, varoluş amacı ile yaptığı şeyler arasında bir bağlantı kuramayan başkişi ruhsal anlamda bunun acısını çekmektedir.

“Şu âlemdeki yerim takıldı aklıma, bulamadım, dedin Volkan. Bulamadıysam nasıl varım, dedin. Yoksa var değilim de sadece bir sanrı mıyım, dedin. Hakikatte, var olmaya ihtiyacım var, dedin. Bulacağım hakikatle şekillenecek bir surete, dedin. Ben ilkin bu suretin... Ne aptaldım o zaman, o suretin bir kadın olduğunu sanıp deli gibi acı çekmiştim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:100)

Önce bu sorgulamalarını yok sayarak diğerleri gibi yaşamaya çalışır, sonra aşka tutunarak varlığını anlamlı kılmaya çalışır. Ama bu da yeterli olmaz. Başkişi tatile gidiyorum diyerek gider, iki ay geri dönmez kimseyi aramaz. Gidişinin ardında ise varlığını anlamlı kılabilmek için tutunduğu aşkın bile onu tatmin edememesi vardır. Çünkü o, odasındaki gereksiz eşyaları bile kıyıp atamayan, telefonda konuşamayan, bir türlü konuşmayı beceremeyen, uzaktaki dostlarına, ailesine telefon açmak yerine mektup yazan, modern insanın vefasızlığına uzak bir yapıdadır, maddeye değil manaya kıymet veren ve bu yönüyle diğerlerince tuhaf olarak görülen biridir. Bu anlamda bu kızla yaşadığı aşk onu tatmin etmemiştir, kendini melankoli durumuna sürükleyerek asıl hakikati bulmaya, aşkın olana yönelmiştir. Bu süreçte de yavaş yavaş anormalleşmeye başlamıştır. Akıl sağlığı yavaş yavaş bozulmaya başlayan başkişi, sancılı geçen bu sürecin sonunda kendini direk hissedecek kadar delirir.

“Cana Kıymık” öyküsünde başkişi âşık olmuştur ve bu durum onu kendi ifadesiyle bir manasızlık evrenine sürüklemeye başlamıştır. Avare bir şekilde, elleri ceplerinde, hayatla dalga geçen, akli beş karış havada bir genç pozunun arkasına saklandığını söyleyen başkişi aslında âşık olmuştur. Olayların ironik bir şekilde anlatıldığı öyküde onu bu aşk acısıyla delirmekten kurtaracak kişi olarak mahallenin delisi gösterilmiştir. Bu öyküde diğer öykülerde aşk acısıyla deliliğe yaklaşan

kahramanlardan farklı olarak başkişi somut aşktan soyut aşka geçmenin yolunu aramaktadır. Aşkın bizatihi anlamına ulaşmak için âşık ve maşukun ortadan kalkması gerektiğini düşünmektedir:

“...cana kıymık denen, cana batan kıymık denen aşkın aslında cana kıymak da olduğunu anladım. Ama ölmek için değil, canı öldürmek için. Can ölmezse canan nasıl yaşasın. (...) Can ve canan ölmezse aşk nasıl yaşasın. (...) Yani canıma kıyıp âşık olmam gerekiyordu mutsuzluk hastalığından kurtulmam için.” (V.S.,2016:48)

Diğer öykülerdeki kahramanların delirmekle sonuçlanan sonlarından farklı olarak yazar bu öyküde tasavvufi aşkı çağrıştıran cana kıymak, nefsi öldürmek gibi öğelere sıkça vurgu yapmaktadır:

“Beklemekle gelmez. Onu beklemekle gelir. Onu beklemek için kendinden gitmelisin. Kendinden gitmek için, önce kendine gitmelisin. Önce kendine gitmek için, canına kıyman lazım, çünkü canın, yoksa nefsin mi demeliyim, sana seni çok önemsetiyor iki gözüm.” (V.S.,2016:51)

Bu yüzden bu öyküde aşk acısının sonucu olarak delirme değil başkişi için bir aydınlanma söz konusudur. Aşka ve sevgiliye yüklenen anlam değişmiştir. Sevgili sadece bir basamak olarak, asıl aşkı bulmak yolunda bir durak olarak görülmeye başlanmıştır. Cismani aşktan yüce aşka geçilmesi düşüncesi verilmiştir:

“Duymadın mı hiç; aşk celladından ne çıkar mademki yar vardır. Yoktan da vardan da ötede bir var vardır...” (V.S.,2016:51)

Tasavvufi bir arka planı olan ve cismani aşktan, aşkın bir aşka geçişin yer aldığı diğer öykü ise “Evvel Ahir, Batın Zahir.” öyküsüdür. Öykü, başkişinin sevdiği kıızı bekleme sahnesiyle başlamaktadır. Bu aşk tek taraflıdır, karşılıksız olduğunu bile bile, kızın gelmeyeceğini bile bile başkişi onu beklemeye başlar. Bu bekleyiş öyle uzundur ki her gün ondan bir şeyler eksilterek devam eder. Yıllar geçtikçe aşkla canlanan her şeyin rengi önce koyulaşmaya sonra kaybolmaya başlar. Bu, aşkın hayata girişinin ve çıkışının, imgelerle somutlaştırıldığı en iyi öykülerden birisidir. Bekleyiş devam ettikçe başkişi evini terk eder, sokaklarda “başını kendi omzuna koyarak uyumaya” başlar. Bu bekleyiş on yıldan fazla sürer ve her şey rengini yitirir, solar, kararır. Kahraman adım adım akıl sağlığını yitirmeye başlar, düşünüp kendi düşüncelerine

gülmeye başlar, o güldükçe insanların onu göstermeye başladığını söyler. Bu aslında onun delirme sürecidir. Başkişi öykü içerisinde Kokik adında bir köpekle konuşmaya başlar. İkisinin arasında geçen konuşmalar varlık, insan ve tasavvufi konular adına önemli mesajların olduğu konuşmalardır.

Öyküde başkişi kıza duyduğu ve karşılık bulamadığı aşkı tek başına yaşadığı süreçte yavaş yavaş aşkın kendisine yönelmeye başlar bu aslında onun için bir aydınlanmadır, görünenin arkasındakini görme, maddenin arkasındaki manaya ulaşma sürecidir. Rasim Özdenören'e göre tensel aşkıta, âşık olunan kişinin fetiş hâline getirilmesi tehlikesi her zaman mevcuttur. Ama aşkın metafiziği denilirken, âşığın maşukta saplanıp kalmaması, aşkını helezonun bir üst aşamasında yenileyerek yüceltmesi ve kendisinin de yücelmesini sağlaması kastedilmektedir (Özdenören, 2006: 115). Bu anlamda öyküde başkişinin yaşadığı tensel aşk, daha yüce bir aşka geçit olmuştur. Önce aşkla canlanan dünya, renklenmiş maddeler aşk acısıyla birlikte rengini kaybetmeye başlamış, sonrasında başkişi maddenin asıl görülmesi ve bilinmesi gereken hâlinin bu renksiz hâl olduğunu, renklerin gerçeği görmenin önündeki bir engel olduğunu anlamıştır. Aşkın tensel boyutundan daha yüce bir boyutuna geçilmesi sürecine dair öyküde şu konuşmalar geçer:

“...bir zamanlar dünya çok renkliydi bana, ama artık değiştim, olgunlaştım, dedim. (...) Gördüğün her şey gözlerini alıyor, bu sebeple asıl görülmesi gereken asıl şeyi göremiyorsun. Yaa, dedi. Yani şu ağaç mesela, artık bana siyah görünüyor, eskiden olsa ve baksaydım belki onu yeşil görecekdim. Yeşil yeşildir. Yani yeşil yeşildir de o ağaç yeşil olunca insan ağacın güzelliğini yeşilden bilir, ağaca ağaçlığından dolayı güzel diyeceğine yeşilliğinden dolayı güzel der. (...) ...çok parlak ve çok renkliken, renkler varken, insanlar renkliken, hayat, eşyalar, doğa, arabalar, bütün bunlar renkliken, kanıyorsun onlara, dedim. (...) O zamanlar, beklememi gerektirecek bir şey yokken, sahnenin içindeydim ben, demedim. O giydiğim kostüm gerçekti, öyle sanıyordum. O koltuk dekor değildi, öyle sanıyordum, demedim. Sonra Havva gidince, ben beklemeye başlayınca, ben beklerken o gelmeyince, ben bir daha beklerken o bir daha gelmeyince, ben bin gün bekleyip o bir gün bile gelmeyince, oranın sahne olduğunu, koltuğun dekor olduğunu, dudaklarının boya olduğunu, kıyafetimin kostüm olduğunu...” (V.S.,2016:58-59-60)

Buna göre beklediği bir şey olmayan insanlar sahnenin içindedir. Yani aslında acıdan uzak, acının olgunlaştırmadığı insanlar. Herhangi bir acı sebebiyle sahnenin

dışına yani hayatın dışına çekilip izlemeye başladığında insan gölgeleri değil hakikati görür, maddeden mana evrenine, tensel aşktan yüce aşka evrilir. Güray Süngü'nün özellikle köpeği ve köpekleşmeyi bir imge olarak seçmesinin, tasavvufi anlamda nefsi temsil eden ve terbiye edilmesi gereken köpek imgesiyle ilintili olduğu düşünülebilir. Diğer öykülerden farklı olarak “Cana Kıymık” ve “Evvel Ahir, Batın Zahir.” öykülerinde kahramanlar delirmek üzereyken aslında bir anlamda aydınlanırlar, eşyanın hakikatine vâkıf olurlar, dünyanın renklerine meyleden nefislerini öldürürler. Buldukları yer delilik ile velilik arasında bir yerdir.

“Maalesef Yasemin Çok Güzeldi” öyküsü Güray Süngü'nün aşkı ve aşk acısını nerdeyse tamamen farklı imgelerle somutlaştırarak anlattığı en güzel öyküsüdür. Bir şeye benzemediğini söyleyen başkişiyi birkaç saniye içinde bir şeye benzeten aşktır ve bu aşk uzun süre karşılıksız kalır. Başkişinin bu karşılıksız aşkına Yasemin bir süre sonra kırık bir merhaba der ve görüşürler. Bir yıl boyunca aşkla güzelleştiğini söyleyen başkişi Yasemin'in bir gün onu terk etmesiyle korkunç, büyük ve sonsuz bir hızla bir şeye benzememeye devam eder. Onun gidişinden sonra, ayrılığı ölüm imgesi ile ilişkilendirerek,

“Bu güzel gidişler herkese nasip olmazdı. Sonra kendimi toprağa gömdüm.” (V.S.,2016:92)

Diyerek, üzerine toprak örttüğünü söyler. Aradan zaman geçer bir nevi ölümün, yani toprağın içinden olgunlaşarak çıkar. Ama çok acı çekmiştir, bir şeye benzer görünse de bir anlamda, eksik ve yamuk yumuk bir hâlde çıkmıştır toprağın içinden. Sonra bir köşe başında Yasemin'le tekrar karşılaşır. Bu kez onun arkasından bakan Yasemin'dir, bu buruk bir zafer olsa da acısını dindirmeye yetmeyeceğinin farkındadır, gururun okşanmasının insanı iyileştiremeyeceğini sezinlemiştir. Yasemin'le son karşılaşmaları başkişi için eksik geçecek hayatının ilk günüdür:

“Döndü arkasını gitti. Yuvalarına eğreti oturan gözlerim yerlerinden atladı bir anda, yuvarlana yuvarlana gittiler Yasemin'in peşinden. Ben yürüyemedim. Bir adım atıp kaldım. Göremiyordum burnumun ucunu nasıl yürüyeyim. Gözlerim onun gidişinin peşindeydi, başka bir şey göresim yoktu. El yordamıyla döndüm, el yordamıyla eve döndüm. Toprak örttüm biraz üzerime. Ertesi gün el yordamıyla cübbemi giyip bankamatikten el yordamıyla maaşımı çektim. Ertesi yıl el yordamıyla evlendim. Ertesi yıl iki kızım oldu. (...) Hoş geldin dedim ağrıya. Hoş gelmedim seni almaya geldim dedi ağrı. Olur dedim. Ama gözlerim dedim.

Gözlerin, dedi ağrı. Gözlerim yok dedim. Neredeler dedi ağrı. Uzakta dedim. Ne kadar uzakta dedi ağrı. Çok dedim, Yasemin'in ardında dedim. Neden dedi ağrı. Çünkü dedim. Çünkü..." (V.S.,2016:95)

Başkişi için bu son karşılaşmadan sonraki her şey eksik yaşanmıştır. Gözleri Yasemin'in ardından yuvarlanarak gitmiştir bu yüzden ondan başka her şeye kör olmuştur; aklı, kalbi onda kalmıştır ve hayatının geri kalanında her şeyi el yordamıyla yapmıştır. Aşk acısının bıraktığı etkinin özel imgelerle anlatıldığı bu öykü, bir anlamda kaybettiği aşkı yüzünden hayatı boyunca mutsuz yaşamışların, yarım kalanların ve tamamlanamayanların öyküsüdür.

Güray Söngü'nün öykülerinde aşk mutlu sonla bitmez. Karşılıklı aşklar bile gurur ya da güvensizlik yüzünden ayrılıkla sonuçlanırken platonik aşklar acı sonucunda ruhsal bozuklukla ve delillikle sonuçlanır. Evlilik anlamında kadın erkek ilişkisinin ele alındığı çok az öykü vardır ve genellikle bu evliliklere de aşk bağlamında değil yabancılaşma bağlamında vurgu yapılır. Evli çiftler birbirine yabancılaşmış, aynı evde ama birbirine uzak hayatlar yaşayan, yalnızlığı beraber televizyon izlemek gibi bazı ortak aktivitelerle meşrulaştırmış karı kocalardır. "Kaçacak Yer Yok" adlı öyküdeki evli çift kendi dünyasında yaşayan, birbirine ilgisiz, iletişimsiz bir hayatları ve evlilikleri olan bir çifttir. Bunun arkasındaki en büyük sebep anlatıcı tarafından, kaçacak hiçbir yerin olmadığı 21. yüzyıl ve bu yüzyılın insanının yabancılaşması olarak gösterilmektedir. Dışarıdaki insanlara yönelik bu durum eşler arasında da geçerlidir, aralarında ortak paylaşım veya aşk yoktur, iletişimsizlik ve yabancılık hâkimdir. "Biliyorum Hayat Yeniler Kendini..." adlı öykü,

"Bir gün evlenmeye karar verdim. Hayatımın seyri buydu, birdenbire bir şeye karar verirdim." (H.Ş.A.H.İ., 2017:15)

Cümleleriyle başlar. Bu aslında öykünün özeti gibidir. Başkişi hayata ve kendine son derece yabancılaşmış biridir ve evlilik bile onun için anlamını yitirmiş bir kelimedir. Beklentisi ya da yüklediği özel bir anlam olmadığı için, evli olmak ya da olmamak arasında pek fark yoktur, seveceği bir kadın olmayacağı için yüzüne bile bakmadığı bir kadınla evlenir. Aynı evde iki yabancı gibi olan bu kişilerin paylaştıkları şeyler birlikte TV izlemek, yemek yemek, çay içmek ve aynı yatağı paylaşmaktır. Bir

bebekleri olacağını öğrendiğinde ise kahraman onun bu sevgisiz, paylaşımsız, samimiyetsiz ve yabancılaşmış insanlarla dolu ortamda yaşamak zorunda kalacak olmasını ona haksızlık gibi gördüğü için karısını doğmamış bebeği ile birlikte öldürür.

Güray süngü öykülerinde aşk en çok yer alan izleklerden biridir. Öykülerdeki aşk unsurunu kahramanların aşktan önceki hayatları, âşık olunan o kısa anda hissedilenler ile aşkın tarifi ve aşktan sonraki süreç yani aşkın kahramanların hayatında bıraktığı etki olmak üzere üç aşamada incelemek mümkündür. Aşktan öncesi ve aşktan sonrası birbirinden beterdir, çünkü öncesi aşka hazırlanmakla sonrası ise o kısacık anın verdiği mutluluktan sonra içine düşülen buhrandan kurtulmaya çalışmakla geçer. İlk aşamada incelenen aşktan önceki süreç, kahramanların aşka hazırbulunuşluklarını görmek açısından önemlidir. Çünkü öykülerde âşık olan bütün karakterler hassas, kırılğan, naif, modern çağın getirdiği samimiyetsizlikten ötürü hayata ve insanlara yabancılaşmış, para, güç, unvan gibi yarar değerlerinden ziyade aşk, erdem gibi yüce değerlere önem atfeden, melankolik, duygusal kişilerdir. Bu onların ruhsal ve bilinç olarak aşka hazır hâle gelmelerini sağlamıştır. Ruhsal olarak yoğrulan bu kişiler tesadüfen karşılaştıkları bir yüze, bir bakışa, uzaktan gördükleri bir kişiye âşık olabilmişlerdir. Birkaç saniye içinde hiç tanımadıkları kimselere âşık olabilen bu karakterler için aşk, her şeyin farklı görünmeye başlamasını sağlayan, etraftaki bütün renkleri canlandıran, umut vadeden, iyileştiren, başı tatlı ama sonu acı bir tecrübedir. Önce onları hayata bağlar, varlıklarını anlamlı kılmalarını sağlar ama büyüü bir balon gibi söndükten sonra geriye derin ve katlanılmaz boşluklar bırakır. Çünkü aşk aşkın bir duygudur, bütün tatlı hazları içinde barındırır ve bu duygular bir anda çekilince kahramanı daha karamsar bir hayatın içine sürükler.

Aşk insanın olağan dünyasında olağanüstü duygular yaşatan gerilimli bir histir ve olağana odaklı yaşayan insan için bu gerilimli hissi uzun süre sürdürmek mümkün değildir. Aşk ile akıl aynı yerde var olamaz. Bu yüzden öykülerde kahramanlar âşık olduktan sonraki süreçte daha buhranlı bir hayata sürüklenir, ruhsal bozukluğa hatta şizofreniye varan bir karasevdanın içine düşerler. İçinde aşk geçen öykülerin neredeyse hepsinde kahramanların sonu akıl hastanesi ya da cinnet hâlidir. Buna rağmen bazıları acının insanı pişirdiğini bildiği için aşk acısının peşinden koşar. Aşk,

sonunda ne kadar acı verirse versin kalbin nefesidir. Onun verdiği acı bile her şeye bambaşka anlamlar taşıdığı sırrıyla bakmayı öğretir insana ve çekilir gider. Bu yüzden bazen hayata tutunabilmek için aşka tutunmaya çalışırlar, hayalî sevgililer yaratırlar zihinlerinde. Bundan sonrası ise insanın kendisine kalmıştır. Ya aşkın çekilmesinin ardından karanlığa gömer kendini, bakmayı öğrenmişken tekrar kapatır gözlerini ya da aşkın öğrettiği gibi bakar hayata. Bu aslında bir anlamda aydınlanmadır. Güray Süngü'nün aşk temasının işlendiği öykülerinde bir sebep ve buna bağlı iki ihtimalli sonuç vardır. Ya hayat artık daha boştur, anlamsızdır ya da kahraman aşkın hissettirdiği bu duygularla hayata yeniden bakmayı öğrenir. Aşk bir aydınlanmanın başlangıcı olur kahramanın hayatında, aşk acısının içinden sıyrılarak kâinata görünenin ardına gizlenmiş hakikati görmeyi başarır. Ama kahramanlar buna bilinçli olarak yönelmez, süreç içerisinde bunu keşfederler.

Öykü kahramanları genellikle hep erkektir; aşkı yücelten, idealize eden kişiler de hep erkek kahramanlardır. Kadınlar aşkı başlatan kıvılcımdır sadece ve herhangi bir kadının aşk acısı yüzünden delirdiği hiçbir öykü yoktur. Sadece “Tutku” öyküsünde kadın karakter kırık bir aşk hikâyesi yaşamış, kendini yalnızlığın kollarına bırakmıştır. Âşık olan erkek kahramanlar genellikle âşık oldukları kızları yüceltirken kendilerini çirkin, yamuk yumuk, eğreti, işe yaramaz olarak görürler. Kahramanların aşkı tek taraflıdır, en küçük kolektif birliktelik olan aşkta bile yalnızlardırlar, aşklarına aynı oranda karşılık bulamazlar, sevilen merkeze konur ve kahramanların en büyük fedakârlıkları aşk acısı ile hayatlarından vazgeçmeleridir. Aşk onlar için durgun ama içten içe yakıcı bir şekilde ilerler. Bu anlamda öykülerdeki kahramanların tavırları divan şiirlerindeki âşık-maşuk ilişkisine benzetilebilir.

Güray Süngü kahramanları için aşk gönül bağından başka bir şeyi ifade etmez, aşk olgusu hiçbir zaman tensel arzular barındırmaz, cinsellikle bağdaştırılmaz. Tek taraflı yaşanan ve daha çok ruhla ilgili bir his olarak görülen aşkın, yüce bir duygu olarak idealize edildiği, kutsallaştırıldığı görülür. Bunun için öykülerde, âşık olunan kişilerin fiziksel özelliklerinden ayrıntılı bir şekilde bahsedilmemekte, neden ötürü âşık olunduğlarına dair herhangi bir bilgi verilmemektedir. Sadece birkaç yerde melek gibi ve çok güzeldi şeklinde birkaç ifade geçer ve aşk bazı imgelerle anlatılır. Kadınlar

genellikle yasemin, menekşe, çiğdem gibi çiçek isimleriyle sembolize edilerek verilmiştir. Kahramanların âşık oldukları kadınlar su gibi güzeldir, deniz kokusunu hatırlatırlar onlara, gözleri, içinde boğuldukları su yeşilidir:

“Aktı gitti, bir avuç su gibi... yeşil. Su yeşili. Çiğdem’in gözleri.” (D.G.,2017:45)

“Bir de gözleri vardı mesela, unutamadığım. Yeşildi galiba. İçinde boğulduğunuz suyun rengine dikkat etmiyordunuz, malum. Yeşildi galiba.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:32)

Bütün bunlardan hareketle Güray Süngü’nün aşkın, maddeden öte mana yönüyle ilgilendiği ve öykülerinde aşkı insanlardan ve kişilerden azade, bizatihi anlamıyla ele aldığı yorumu yapılabilmektedir. Bütün öykülerde imgelere başvursa da Güray Süngü’nün aşkı ve aşk acısını imgelerle en güzel anlattığı öykü, “Maalesef Yasemin Çok Güzeldi” öyküsüdür.

2.4. ÇAĞ ELEŞTİRİSİ

Temeli 17. Ve 18. yüzyıllarda atılan, 20. yüzyılın ortalarına kadar hayatın her alanında kullanılan modernizm kavramı (Aktaran: Kırılmaz ve Ayparçası, 2016:33) Habermas’a göre ilk defa 5. yüzyılda, resmen Hristiyan olan o dönemi Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için Latince “modernus” biçimiyle kullanılmıştır. Ancak içerik değişse de modern terimi hep “eskiden yeniye geçiş” anlamı taşımaktadır (Aktaran Şimşek, 2014:4-5). Modernizm İngilizcede 20. yüzyılın ortalarında genel kullanıma dâhil olmuş, çağdaşlaşma ve eskiden uzaklaşmış olma anlamında kullanılarak gündelik dilin bir parçası hâline gelmiştir (Aktaran: Kırılmaz ve Ayparçası, 2016:33).

Modernizm, Aydınlanma felsefesiyle ortaya çıkan, insan uygarlığını içinde bulunduğu bağnazlıktan, hurafelerden, geri kalmışlıktan kurtarmayı amaçlayan; genellikle sanayileşme ve laikleşme aracıyla başlayan ekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşümdür. İlerleme olgusunu temel alarak insanlığın gittikçe daha iyi ve üstün bir amaca doğru hareket ettiğini kabul eden bir düşünce sistemidir (Aktaran: Şimşek, 2014:15). Düşüncede açıklık, özgürlük, otoritelerden bağımsızlık (Aktaran: Şimşek,

2014:7), aklın kutsama derecesinde ön plana çıkarılması, bilgi konusundaki referansların bilime dayandırılması, bilimin her şeyi anlaşılır kılacağına dair inancın oluşmasıdır (Şimşek, 2014:12).

Modernleşme, yarattığı değişimlerin şehirleşme, bilimsel ilerleme, teknolojik konfor gibi olumlu yanlarına karşın yabancılaşma, anlamsızlık, toplumsal çözülme gibi yeni sıkıntıların ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır (Aktaran: Şimşek, 2014:13). Modern toplumun asıl portresi 20. yüzyılda apaçık bir şekilde sergilenmeye başlamış, bu yüzyılın ilk yarısı, modern toplum ve insan sorunsalını daha tartışılabilir hâle getirmiş, bu sürece bunalım çağı denilmiştir (Şimşek, 2014:37). Modern zamanların insanı, geleneksel toplumun değerlerini ve yaşama etkinliklerini terk etmiştir. Geçmişle bağları kopmuş, değerlerden arınmış birey gündelik hayatın telâşında tek başına ve yalnızdır artık. Dinsel algı, yargı ve toplumsal ilişki biçimlerini bırakmış; üretime farklı bir statüde katılmaya başlamıştır. Modern gündelik yaşamın makineleşmiş sitemini içinde yaşam, daha hızlı ve teknik bir görünümde artık. Bu, gündelik olanın içine sıkışmak ve hayatı yirmi dört saatlik zaman dilimiyle sınırlandırmaktır. Piyasa ve ağır iş koşulları, boş zamanı oluşturmaya izin vermez. Modern insan ancak çalışarak kazanılan boş zamanda, üretilen metalara ya da popüler kültürün eğlencesine yönelir. Bu bir kaçıştır, ama insan, her hâlükârda sistemin, yani gündelik kısır döngünün içindedir (Şimşek, 2014:32-35-36). Bu döngü içerisinde modern insan psikolojik anlamda yorgun, siyasal anlamda kararsız ya da umutsuz, ekonomik anlamda asgarî düzeyde kalan bir insandır. Toplum ise uzmanlaşmış ama duygusuz, üretimin çokluğuna karşın yoksul, işsizliğin yüksek olduğu, vatandaşların gücü oranında adalet sağlayan, eşitliksiz ve değersiz bir toplumdur (Şimşek, 2014:36). Kısaca özetlemek gerekirse, sonuçlarını daha çok 20. yüzyılda gördüğümüz, Batılılaşma anlamında da kullanılan modernizm, akli ve bilimi kutsayan yeni bir dünya yaratarak geleneklere, âdetlere, alışkanlıklara, inançlara bağlı olmayan bir toplum meydana getiren sosyal bir düzenlemedir (Aktaran: Kırılmaz ve Ayparçası, 2016:34).

Sanayileşmiş, bilim ve akıl birlikteliğinde oluşan toplumsal bir deneyim olan modernizmin, yirminci yüzyılın ikinci yarısında sonlandığı kabul edilir. Modernliğin sonlanması ile ortaya çıkan duruma ise postmodernlik ya da postmodernite

denmektedir (Şimşek, 2014:44). Postmodernizm, tanımı üzerinde henüz uzlaşa sağlanamamış bir kavramdır. Günümüzde post ön eki “-den sonra gelen” anlamını vermek için kullanılsa da bu kullanım öncekilerin kötülüğünü anlatmak için tercih edilir (Şimşek, 2014:40). Post’un popülerlik kazandığı dönem, 20. yüzyılın son çeyreği ve 21. yüzyılın başıdır. Post çağında modern deneyimler geriye itilir, gelecek ile ilgili plânlar rafa kaldırılır, yerine sonsuz bir “şimdi”lik gelir. Geçmiş ve gelecekte koparılmış bir “şimdi”nin içinde yaşayan insanın deneyimleri başrodedir artık (Şimşek, 2014:41). Kısaca toparlamak gerekirse postmodernizm, gerçeği akılla değiştirme düşüncesine, tarihselciliğe, bireysel ve toplumsal özgürlüğe, köktenciliğe, özgünlüğe, sınırsız yaratıcılığa, bireylik kavramının taşıyabileceği güce ve bin fikrin çarpışmasına karşı çıkarak kendi varlığını koruma kararlılığını her şeyin önüne çıkaran, bugünün yarattığı bir olgudur (Gümüş, 2015:123).

Toplumsal alanda modern toplumun üretici yönünün, postmodern koşullarda tüketim eksenine kaydığı söylenebilir. Modern birey emekçi-üretici bir kimlikle var olurken, postmodern birey, tüketim alışkanlıkları arasında dolaşır, vazgeçmekten korkmayacağı, uçucu, marjinal kimliklerde var olur, tarihsel köklere yaslanmadan, “şimdi”nin köksüz ortamında serpilir ve kurur (Aktaran, Şimşek, 2014:42). Postmodern süreçte her şey tüketilecek ve kısa bir süre sonra çöplüğe bırakılacak kadar hızlıdır. Hiçbir şeyin sonsuz ve kesin bir varlık durumunda olamadığı bu süreçte öne çıkan anlam, hızlı ve kolayca zevke erişmektir; bu, zora gelemeyen postmodern toplumun ve bireylerinin yaşam tarzıdır (Aktaran: Şimşek, 2014:42). Mike Featherstone postmodernizm ile “tarihsel geçmiş duygusunun yitirilmesi”, “şizoit kültür”, “gerçekliğin yerini imajların alması” vb. algılarla dolu bir karmaşanın anlatılmak istendiğini söyler (Aktaran: Şimşek, 2014: 49-50).

Güray Süngü öykülerinde modern ve postmodern çağ, toplum ve birey eleştirisi önemli bir yer tutmaktadır. Öykülerde bizatihi milenyum çağını eleştiren cümlelere rastlanır. Güray Süngü bu çağı şu cümlelerle tarif eder:

“Güzel sözler söyleniyordu televizyon dizilerinde. Her yerde kahramanlar ve kahramanların kahramanlıkları vardı. Eskisi gibi değildi hiçbir şey. Zengindiler artık ve çok güçlüydüler. Güzel arabaları ve güzel kadınları vardı. Güzel işlerinde çalışıyorlardı. Çirkin şeyler bile bir

güzellik adına hareket ediyor, bir güzelliğe işliyordu. Yine de zor yanları yok değildi. Entrikalar, pusular, komplo... ama can acıtmıyor, heyecan yaratıyordu bunlar. Aşk da vardı. Tüm aşklar uzun bacaklı ve ıslak dudaklıydı. Adamın birisinin tadı yoktu, kadının birisinin tadı olmayan kocası vardı. Kadının birisinin gamı çoktu, adamın birisinin gamlı karısı vardı. İlk bakışta tencere kapak gibiydi, dikkatli bakıldığında limon keşkül. Espri de vardı nitelik ama çok ince. Kesecek kadar bulaşanı. Yirmi birinci yüzyıldı, artık kaçacak yerin olmadığı çağ. Kaçıldığında bile kaçmaya sebep olan etkenlerle şekillenmiş zihinlerin, o şeklin gereği oluşan kurguya kaçınılmaz teslim olacağı zaman.” (D.G.,2017:9)

Akışkan kimlikli kahramanlarıyla, imaj, reklam ve tüketim üzerinden şekillenen toplumun yaşayış tarzıyla, bunun dışında kalan bireylerin yalnızlığı ve yabancılaşmasıyla yazarın bütün öykülerinde çağ eleştirisine rastlamak mümkündür. Bu öyküler bazı imgeler altında toplanılarak incelenebilmektedir.

2.4.1. Güvenli Ev İmgesi

İlk olarak yazarın öykülerinde yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bireylerin sığındıkları yer olarak sıkça kullandığı, “ev” imgesini incelemek önemlidir. Bauman modern ve postmodern dönemlerde ortaya çıkan “güvenli ev” imgesinden bahseder. Buna göre güvenli ev imgesi, sokağı, evin dışını tehlikelerle dolu bir alana dönüştürür. Böylece bu dış bölgenin sakinleri tehdide dönüşür, kısıtlanmaları, izlenmeleri ve uzak tutulmaları gerekir. Dış ortam istenmeyen ve tehlikeli olarak görünür hâle gelirken, güvenli evde kişisel ve korunaklı bir alan yaratılabilir. Kaotik dünyanın içinde bireyler için bu ev, güvenli ve etkin biçimde savunulan sınırlara sahip bir yer, riskten ve özellikle hesaplanamaz risklerden temizlenmiş bir mekân düşüdü. Kent hayatı kaotik yapısıyla bireyler için bu ev düşünüyü daha da yoğun hâle getirmektedir. Başka bir deyişle bu ev, kent hayatının, acıları ve üzüntüleri için çok arzulanan bir çaredir (Bauman, 2015:125-126).

Yıldız Ecevit’e göre korkunun en iyi resmedilmiş imgelerinden biri, Kafka’nın “Yuva” öyküsüdür. Bu öykünün ana kişisi bir yeraltı hayvanıdır. Bu hayvan, toprağın içinde kendine oluşturduğu yuvasının dış dünya ile bağlantısını, her türlü tehlike olasılığını göz önünde bulundurarak labirentlerle donatmış, çeşitli savunma stratejileri

kullanarak oluşturmuştur. Yine de kendini güvende hissetmez, huzursuzdur her an ona yaşamı zehir edecek potansiyel bir tehlikenin korkusu içinde yaşar. Oğuz Atay bu korkuyu yaşamak korkusu diye adlandırır (Eevit,2017:485). Kafka'dan etkilendiği açıkça görülen Güray Süngü öykülerindeki “güvenli ev” imgesi, Kafka'nın öyküsündeki yeraltı hayvanının yuvasıyla aynı işlevi görür. Dışarıdaki hayatın kaosundan sığınılan, dışarıdaki tehlikelerden korunmak için, yabancılaşan bireyin hesaplayamadığı risklerden kaçabildiği güvenli bir bölgedir. Ama bu güvenli evin içinde bile bireyler, dışarıdan yaklaşmakta olduğunu düşündükleri, bilinmeyen düşmanı korkuyla bekler.

“Kaçacak Yer Yok” öyküsünde iş ve ev haricinde sosyal hayatı olmayan, sürekli sıkıldığını söyleyen, evli olduğu hâlde eşi ile TV izlemekten başka ortak paylaşımı olmayan, hayatı gittikçe anlamsız bulan topluma ve kendine yabancılaşmış başkişi bir gün karısını da alıp kentin karmaşasından kaçır:

“Nereye gidiyoruz, afedersin, dedi. Eve, dedim. Hangi eve, dedi. Bizim eve, dedim. O dağ başına mı, dedi.” (D.G.,2017:21)

Başkişinin kentten kurtulmak için gittiği yer babasından kalan taşradaki tek katlı, kerpiç, eski bir evdir. Bu ev onun ruh dünyasında sığınabileceği “güvenli ev” hâlini almıştır. Bu ev onun için risklerden ve kaostan uzak bir bölgedir ve karısına “burada korunacağız” demesi onun bu eve yüklediği anlam ve arzuladığı çare açısından önemlidir. Her şeyden uzak bir o kadar da ilkel şartlar altında yaşamaya çalıştığı bu eski eve sığınan başkişi, kendisine her şeyden arınmış güvenli bir ortam oluşturmuş, yabancılar arasındaki üzüntülerini unutmuş, gerçek anlamda kendisine ve hayatına sahip olabilme hissini tatmıştır.

“Yaşayabilmek” öyküsünde hayatını evde yaşayarak geçiren yabancılaşmış bir başkişi vardır. Evden çıkmayan, perdeleri bile açmayan, TV’de çizgi film izleyen, sayılı birkaç arkadaşı olan başkişinin yediği şeyler bile her gün aynıdır, en sevdiği şey ekmeğin üzerine yağ sürmektir. Onu eve iten şey ise dışarıdaki kaos ortamından ve insanlarla iletişime geçmekten rahatsızlık duyması, bir anlamda yaşamak korkusudur. Kendi hayatını kendisinin kılmak için, kalabalığın içindeki yalnızlığından, bağısızlıktan, kaybolmuşluktan, dışarıdaki hayattan ve insanlardan kaçmış, kendi

kontrolünü sağlayabileceği güvenli ev imgesine sığınmıştır. Diğer insanlar gibi çarkın içine girmektense uzaklaşmayı seçen başkişi evdeki yaşantısını şöyle anlatır:

“Evime hemen hemen haftada bir misafir gelir.(...) Evime gelen arkadaşşıma bakkala gidip banan en az bir hafta yetecek ekmek ile birkaç ay yetecek yağ almasını söylerim. İsteddiğimi yaparlar. Yapmazlarsa aç kalacağımı ve eve bir dahaki gelecek arkadaşımı bekleyeceğimi bilirler. (...) Asla çıkmam dışarıya. Çıkamam. Çıkmayı istemem.” (D.G.,2017:89-90)

Başkişi, evde, dışarıısı ile bağını tamamen kesmiş, monoton bir hayat yaşamaktan ziyade kent hayatının ve postmodern çağın atmosferi içinde gezmeyi hatta yürümeyi dahi anlamsız bulacak kadar insani özelliklerini yitirmiştir. Yaptığı tek şey yıllardır evden çıkmadığı günlerde tuttuğu evde yaşananlar günlüğüdür. Bu günlüğe her gün evde yaşadığı rutin şeyleri yazar. Onun eve yüklediği anlam ise ben koca bir şehrin içinde sıkılıyorum, sen her gün evde aynı şeyleri yapmaktan sıkılmıyor musun, diye soran arkadaşına verdiği cevaptan anlaşılmalıdır:

“Ben de koca bir şehrin içinde değil, evimde olduğum için sıkılmıyorumdur belki. İnsan kendi hayatından sıkılır mı, dedim.” (D.G.,2017:96)

Bu konuşmayı yaptığı Volkan adlı arkadaşşı da bu konuşmadan birkaç gün sonra okulu bırakıp memleketine dönmeye karar verdiğini, babasının bakkalında çalışacağını, annesinin bulduğu kızla evleneceğini ve sonsuza kadar mutlu yaşayacağını söyler. Bu aslında Volkan’ın memleketini güvenli ev olarak algıladığının göstergesidir. Bu olay üzerine başkişi yıllardır tuttuğu günlüklerini okumaya başlar ve geldiği noktayı fark eder. Bu güvenli ev onu zamanla insani özelliklerini kullanamaz hâle getirmiştir:

“Korkunçtu. Bir çeşit ölüydüm sanki ben. (...) Ağladım ve yıllardır ilk defa ağladığımı fark edip daha şiddetli ağladım. Hemen evden çıkmak istedim ama kapıyı bile açamadım. Çünkü korktum. Ne var dışarıda? Bilememek değildi korkutan, dışarıyı unutmak değildi. Korku garip bir şeydi, gizemli bir şeydi, belki bu yüzden korkuydu, sebep, neden, nasıl, çıldırarak gibiydim.” (D.G.,2017:102)

Onun güvenli ev imgesinden ayrılamamasının sebebi ise postmodern çağın risk, kaos ve belirsizlik ekseninde bireylerde oluşturduğu güvensizlik korkusudur. Ama en azından o bununla yüzleşebilmiştir.

“İki Yüz On Yedinci Ya Da Hiçkimse” öyküsünde başkişi yaşadığı derin aşk acısını unutmak için çabalarken hafızasını yitirme noktasına gelir. Bu şekilde bir evde yaşayan başkişinin hayatı bir sabah bir kadının kapısını çalması ve ona bir isim söylemesiyle değişir ve başkişi geçmişine dair anıları, yüzleri, insanları hatırlamak için sokaklara çıkar. Evini terk eder, birkaç gün sonra geri döner ama sonra yeniden evini terk eder. Başkişi bu süreci şöyle anlatır:

“Ev bir imgedir, ders birden başlamayacak değiliz ya, önce onu terk ettim ve o insanları aramaya başladım. (...) Üç yılın sonundaki başarısızlık kapısının açıldığı tek yer, salonun ortasına çektiğim masanın üzerinden uzandığım kalın ipti. Astım kendimi...” (D.G.,2017:170)

Güray Süngü'nün evi bir imge olarak gördüğüne dair cümleler bu öyküde açıkça verilmiştir. Başkişi dışarıdan sığındığı, kendini güvende hissettiği, kaçtığı bu güvenli ev imgesinden korkarak da olsa çıkabilmiş, yaşamak korkusuyla yüzleşebilmiş ama başarısızlıkla yine bu eve dönmüştür. Onun başka bir yerde intihar etme seçeneği olmasına rağmen güvenli ev imgesine dönüp kendini burada asması postmodern hayatın zıtlıkları içinde ezilen bireyin yaşadığı çaresizliği vermesi açısından manidardır.

“Mezartaşlarına İsim Yazan Adam” adlı öyküde mezar taşlarına isim yazan ve aralıksız olarak düşünen bir başkişi vardır. Başkişi, yemek yerken, çalışırken, yatakta uyumaya çalışırken canı çıkana kadar düşündüğünü ve düşünmekten bitap düştüğünü söyler. Önceki zamanlarda düşünürken başka şeyler de yapabilirken artık başka hiçbir şey yapmadan sadece düşünmektedir. İş yerinde de yalnız olan ve iş yeri ile evi arasında hayat süren bu kahraman, önceden sevmediği evini zamanla sevmeye başlamıştır. Çünkü evi ona rahatsız edilmeden düşünebileceği ortamı sağlayan güvenli bir yerdir:

“Evimi seviyorum. Eskiden sevmezdim evimi, tek başıma geldiğim için nefret ederdim hatta evimden. (...) Yıllarca içimde evime karşı öfke birikmişti. Bu sıralar esamisi yok o öfkenin. Eskinin tersine şimdi hafta sonları düşünmeme bir şey mâni olmasın diye çıkmıyorum evden, gidecek bir yer, yapacak bir şey bulamadığım için değil, evde yapacak bir şeyim olduğu için, yapacak olduğum şeyi yapmama yarayacak hâlimi bana evim temin ettiği için. Ne çok üzdüm seni canım benim diyorum evime. Seviyorum onu.” (K.B.S.B.T.K. A.,2014:81)

Öykünün başka bir yerinde de,

“Ölüyorlar, demedi. Ben de kimler demedim. O da öbür çocuklar demedi. Kısacık yaşıyorlar diye eklemedi.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:84)

Cümlelerini kurar. Onu sürekli düşünmeye iten şey, güvenli evin dışında kalan bütün dünyada olanların ona hissettirdiği acıdır. Çocukların ölmesi, dövülmesi, insanoğlunun dünyadaki hâli onu düşünmeye itmiştir. Postmodern zamanların insanının belki de en az yaptığı şey olan düşünebilmeyi bu kahramanın rahatça yapabildiği yer ise her şeyi dışarıda bırakıp kaçtığı, korunduğu, “güvenli ev” imgesidir.

“Stultifera Navis” öyküsünde roman yazarı olduğunu söyleyen bir başkişi vardır. Bir gün yazdığı romanın karakteri olarak uyanır ve yıllarca o romanın içinde yaşar. Yazdığı bu romanı bir gün bulur ve aslında o romanı kendisinin yazdığını, bir karısının olduğunu hatırlar ve evini aramaya gider. Evinde başkaları oturmaktadır, karısı gitmiştir. Bir zamanlar yaşadığı eve girmek ister ama evin yeni sakinleri onu içeri almaz. Öykü başkişisinin eve yüklediği anlam ise şu cümlelerde görülür:

“Okudukça gördüm ki, insan kendisinde gizliymiş. İnsanın sırrı kendiymiş. İnsanın en değerli hazinesi denizler aşır Kaf Dağı’nın ardına bile dolansa, kendi evinin bahçesinde gömülü; insanın cenneti kendi kalbine doğrulttuğu gözlerindeymiş. Kendime gelmek için gittiğim yollardan, kendime gitmek için evine gelen bir adam olduğumu anlamam da bu vesile ile gerçekleşti. Eve dön, şarkıya dön, gerçek denene sırt dön...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:66)

Başkişi güvenli ev imgesine bu öyküde daha farklı anlamlar yüklemiştir. Ev insanın kendi cennetidir, insan kendisini bulmak için evine dönmelidir, bir anlamda ev, kendi kalbine dönüşü simgeler. Diğer öykülerde kendi içine doğru gömülme, kendi içine doğru durmadan koşmak ibareleri bu öyküde yazar tarafından “ev” ve “kendi kalbine dönüş” imgeleriyle, açıkça sezdirilmek istendiği hâliyle verilmiştir.

Güray Süngü öykülerinde genellikle perişan, kirlili, kırık dökük durumdaki evler, 21. yüzyılın dışarıda yaralanmış insanı için bir kabuktur. Hayata karşı, dışarıdaki karmaşaya karışmadan önce enerji topladıkları, silahlarını bilindikleri yerdir. Öykülerde hep “evime döndüm”;

“Akşam olsa mesaim bitse de eve dönsem.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:28)

“...koşarak çıktım daireden, hemen eve gideceğim.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:28)

“Hemen içeriye attım kendimi” (H.Ş.A.H.İ., 2017:28)

Gibi ifadeler kullanılır. Sanki dışarıda bir savaş vardır ve kahramanlar bir an önce içinden sıyrılıp, eve sığınmak ister. Güray Süngü öykülerinde güvenli ev imgesi her zaman somut anlamda evi temsil etmez bu yüzden. Öykülerden birisinde Güray Süngü, karakterlerinden birine şu cümleleri kurdurur:

“Gerçekten gerçek olan gerçekler size acı veriyordu ve bir alternatife ihtiyaç duydunuz. Acılarımızın dineceği bir gölgelik, sizi sevilmemenin gurur kırıklığından, beğenilmemenin müthiş rahatsızlığından kurtaracak küçük bir koy. Sadece size ait. Kurallarımızın ve kanunlarımızın geçerli olduğu, kendi gerçekliğinizi kurabileceğiniz ve dilediğinize inanabileceğiniz...” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:98)

Bu cümleler aslında onun kahramanlarının sığındığı güvenli ev imgesinin özeti gibidir. Yukarıda bahsedilen durumu yaşayabilmek için kahramanlar bazen evlerini, bazen kalabalıkların içindeki yalnızlıklarını, yalnız oturdukları masaları, kafedeki köşeleri, kimse ilişmesin diye gittikleri kütüphaneleri, bazen kendi kalplerinin içine gömülmeyi acılarının dineceği bir gölgelik, yenilmişliklerini unutturacak, kendilerine ait küçük bir koy yani “güvenli ev” olarak görürler. İncitilmekten, hiç tanımadıkları düşmanlarca zarar görmekten korktukları için, dışarının sonu nereye çıkacağı belli olmayan sokaklarındansa içlerinin sokaklarında kaybolmayı yeğlerler. Eve sığınma imgesi hayatı kendine ait kılma, hayatına ve kendine sahip olma girişimini temsil eder. Ancak dışarıdakilerin mutlu olmaması kadar ilginç olan şey, kendini sistemin dışına atanların, eve sığınanların da mutlu olamaması, hatta korkarak yaşaması ve beklediği sonucu bulamamasıdır. Çünkü bu kahramanlar sığındıkları evde ya yürümeyi dahi çaba sarf edecek bir iş olarak görecektik kadar insani özelliklerine yabancılaşmalar ya intihar ederler ya da akıllarını yitirirler. Bu aslında postmodern çağın handikabı, bireyin iki durumda da yaşayamamasının çaresizliğidir.

2.4.2. Ölüm İmgesi

Güray Süngü öykülerinde dikkat çeken bir diğer unsur postmodern hayat içindeki “ölüm” imgesidir. Modern öncesi dönemlerde insanların yaşamlarında belirsizlik durumu çok azdır. Bu insanların, hakkında bilgi sahibi olamadıkları, zamanını kestiremedikleri ve belirsizlik yaşadıkları tek şey, nereden ve ne zaman geleceği asla bilinmeyen ölüm vaktidir (Bauman, 2013:263). Bu yüzden ölüm önemlidir. Postmodern dönemde ise dinsel çözümlenin bir sonucu olarak ölüm artık başka bir varoluşun, sonsuz bir yaşamın başlangıcı olan çok önemli bir olay olmaktan çıkmış sadece bir hikâyenin sonu olarak görülmeye başlanmıştır (Bauman, 2013:262). Bauman’a göre postmodern kültür ölüm korkusunu defetmek suretiyle ebedî hayat rüyasını değersizleştirmektedir. Bu hedefe ise kişinin kendi yakınlarının ölümünü gözden irak tutması ve bellekten silmesi stratejisi ile ulaşılır. Yakın ölümler bu şekilde gizlenirken, ötekilerin ölümleri açık bir biçimde göz önünde tutulur. Ölüm artık kutsal bir olay olmaktan ziyade sadece günlük yaşamın sıradan şeylerinden biri olan bir olay hâline getirilir. Bu şekilde bayağılaştırılan ölüm, insanların dikkatini çekmeyecek ve onlarda derin duygular uyandıramayacak kadar çok aşına olunan bir hâl alır. Kısaca ölüm korkusu, ölümün kendisi sıradanlaştırılarak giderilmeye çalışılmakta, ölüm her yerde görülen bir şey yapılarak yok sayılmakta, her yerde karşılaşılan bir şey kılınarak göz ardı edilmekte ve böylece ölümün etkisi zayıflatılmaktadır (Bauman, 2013:236-237). Güray Süngü öykülerinde kahramanların ölüm karşısındaki tavrı Bauman’ın bu tespitleriyle ziyadesiyle örtüşmektedir. Çoğu öyküde geçen ölüm sahnesinde kahramanlar, ölenler çok yakınları dahi olsa soğukkanlılıktan ziyade umursamaz hatta hissizdir.

“Kaçacak Yer Yok” öyküsünde Bekir adındaki başkişi öykünün sonunda hayat arkadaşım dediği karısını öldürür ve bunu soğukkanlılıkla anlatır. Bu soğukkanlılığının altında karısını postmodern hayatın getirdiği sıkıntılı, belirsiz, karmaşık ve korku dolu hayattan kurtarmak isteği yatar. Ama en yakınındaki insanın ölümüne karşı bu kadar hissiz olması, ölümü sıradanlaştırması postmodern hayattaki ölüm imgesinin yüklendiği anlamı çağırıştırır:

“Karımı öldürüp bahçeye gömdüm. Yarım çuval unum vardı. Pencerenin önüne oturup yağan karı seyrettim.” (D.G.,2017:24)

Cinayeti işleyen başkişi karısının ölümüne dair olumlu ya da olumsuz herhangi bir şey hissetmez, bunu sıradan bir olay gibi, karısının hikâyesinin sonu gibi anlatır. İlginç olan şey başkişinin karısını öldürdüğü an kendisini de öldürmemiş olmasıdır. İronik bir şekilde unu bittiğinde kendisini de öldüreceğini söyler ve kendi ölümüne dair de herhangi bir korku hissetmez, huzurlu bir şekilde gökyüzünü ve yağan karı izler.

“Umudumsunuz” adlı öyküde izbe bir tren istasyonunda kalan başkişi bir sabah uykusundan aşağıdan gelen kalabalık seslerle uyanır ve hazırlanarak aşağıya iner. Genç istasyon bekçisi gece kendini asmıştır:

“Yere indirmişler. Üzerine örtecek bir şey bulamamışlar, sedirin kaplamasını yırtmışlar. Ama yüzünün yarısı açıkta kalmış. Gözleri korku dolu. Büyük engellenemez bir korku. Tepeden tırnağa ürperdim. Hızla uzaklaşmam gerektiğini hissettim. Yürüdüm kasabaya doğru.” (D.G.,2017:76)

Bu öyküde diğerlerinden farklı olarak başkişinin hissettiği şey ürpertidir. Buna sebep olan şey ise ölen adamın gözlerinde gördüğü korkudur. Başkişi ölen adamın cenazesi ya da gömülmesi gibi dramatik ve değer atfedilen ritüellere karışmadan bu kokudan kurtulmak için, zihninden silmeye çalışarak hemen orayı terk etmiştir. Bu adamın ölümü ona ürperti veren iğrenç bir şey gibi gelmiş ve onu görmezden gelerek yoluna devam etmiştir.

“Korku” adlı öyküde başkişi küçüklüğünde bir travma yaşar ve bu korkusu koku ile birleşir. Korktuğu anlarda hep bu dayanılmaz kokuyu duyar. Bu korku yüzünden intihara bile meyleden başkişi bir gün yine bu kokuyu duyar ve kokunun geldiği yere doğru gider. Büyük olan çocuk küçük olanı elinde bıçakla köşeye sıkıştırmıştır. Başkişi duyduğu kokunun artık dayanılmaz olduğunu söyler ve bundan kurtulmak için, öldürmek istemese de küçük olan çocuğu kendini kaybederek öldürür ve bunu hissiz bir şekilde şöyle anlatır:

“Ellerimi gayri ihtiyari boğazına götürdüm... hayır aslında boğazına sarıldım demeliyim, bir saniye bile tereddüt etmedim demeliyim. Evet, öyle oldu. Boğazına sarıldım ve tüm gücümle sıktım. Parmaklarımı kenetledim, ellerimi bir mengene gibi kenetledim ve ciğerlerindeki nefes tükenene kadar sıktım, ölene kadar, boş bir çuval gibi kollarıma yığılan kadar sıktım.” (D.G.,2017:86)

Elinde bıçak olanı değil küçük ve korkmuş olanı öldürmüştür. Çünkü kokunun ondan geldiğini söyler ve aslında öldürmek istediği şey, ona hayatı çekilmez kılan korkusu ve kendisidir. İşlediği cinayetin başkişide herhangi bir hisse yol açmadığı ve bunu herhangi sıradan bir şey gibi anlattığı görülür.

“Geceyarısı Yarım Gece” öyküsünde aynı evde yaşayan baba oğul anlatılır. Aralarında güzel bir ilişki olan baba oğul için, babanın gece yarısı bir çığlık duyup korkması haricinde her şey normaldir. Babanın her gece tekrar tekrar duyduğu ve sokağa baktığında hiçbir şey göremediği o korkunç çığlık, oğlu sokakta öldüğü zaman, geçmişte duyduğu çığlıktır. Baba, oğlunun ölümünü kabullenememiş ve akıl sağlığını yitirmiştir:

“Sen mi öldün, dedim bir tek, uzun bir suskunluktan sonra. (...) Ben öldüm baba, yıllar önce hem de, dedi. Evdeydin sen, benim çığlığımı duydun, pencereye koştun, ben sokaktaydım, ölüyordum. Herkesin başına gelebilecek bir şeydi. Çığlık atan yok baba, çığlık atan bendim.” (D.G.,2017:114-115)

Başkişi aslında oğlunun hayaliyle yaşamaktadır, aklını kaybetmiştir ve eşi onu terk etmiştir bu yüzden. Postmodern hayatın ölümü sıradanlaştıran, yakınlarının ölümünü yok sayarak, görmezden gelerek, hafızasından silerek yaşama yetisini bu öykü kahramanı kazanamamıştır ve bu yüzden oğlunun ölümü onda travma yaratarak hafızasını yitirmesine sebep olmuştur. Ölümü görmezden gelmeyi becerebilme ya da ölüm karşısında delirme postmodern insanın handikabıdır.

“İki Yüz On Yedinci Ya Da Hiçkimse” öyküsünde yaşadığı aşk acısını unutmak için çabalarken hafızasını yitiren bir başkişi vardır. Bu başkişi, evine gelen bir kadının ona bir isim söylemesinden sonra evinden çıkar ve sokaklarda onu sevindirmiş, üzmüş, hayatına dâhil olmuş, ona bir şeyler yaşatmış bir yüz arar binlerce

yüz arasında. Ama yılların sonunda hiçbir şey bulamadan terk ettiği evine geri döner ve intihar eder:

“Üç yılın sonundaki başarısının kapısının açıldığı tek yer, salonun ortasına çektiğim masanın üzerinden uzandığım kalın ipti. Astım kendimi, bir ilkbahar sabahı güneşle uyandıktan birkaç saat sonra. (...) Biraz sonra olacak ama önce bu notu masanın üzerine bırakmalıyım ve sonra da aynaya bakmalıyım uzun uzun. Kimi öldürdüğümü bilmeye hakkım vardır sanırım.” (D.G.,2017:170)

Başkişi kendi intiharını büyük bir soğukkanlılıkla anlatır yazdığı mektupta. Yaşamak onun için ne kadar bir şey ifade etmeyen bir boşluksa, ölüm de o kadar ifadesizdir, sıradandır. Başkişi Bauman’ın ifadelerinde olduğu gibi ölüme sonsuz bir yaşamın başlangıcı olarak bakmaz, bir hikâyenin bitişidir sadece onun ölümü. Bu yüzden bıraktığı mektubun satırlarında korkuya ya da intihar edişinden ötürü duyduğu vicdan azabına dair hiçbir şey sezilmemektedir.

“Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” adlı öyküde başkişi Serdar diye bir arkadaşından bahseder. Ara sıra onun kirli, rutubet kokulu bodrum kattaki evine kalmaya gider. Başkişi bir gün yine Serdar’ın evine kalmaya geldiğinde dairenin kapısının açık olduğunu, Serdar’ın, çöp bidonunu kokmasın diye kapının önüne koyduğunu görür. İçeriye girdiğinde ise Serdar’ın kendisini astığını görür. Serdar’ın intihar etmeden önce çöpü dışarı çıkarması, yani hayat onun için normal bir şekilde devam ederken birden bire kendini asmaya karar vermesi onun içindeki buhranı gözler önüne serer. Bununla birlikte, bu ani ölüm kararı onun ölümü ne kadar sıradanlaştırdığını da göstermektedir. Serdar için intihar etmek, dışarı çöp çıkardıktan sonra karar verilebilecek kadar gündelik ve anlamsız bir şeydir. Başkişi ise içeri girip Serdar’ın kendini astığını gördükten sonra hiçbir şey olmamış gibi davranmaya devam eder:

“Serdar salondaydı. Duvardaki kocaman çiviye kendisini asmış, gözleri pörtlemiş, ağzı açık, hareketsiz... mutfağa gidip yiyecek bir şey var mı diye baktı. Yoktu. Salona döndü. Sehpanın üzerinden geçen sabah unutmış olduğu sigarasını aldı, cebine koydu. Kapıyı yine aralık bırakıp dışarıya çıktı.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:13-14)

Başkişi yakın arkadaşının ölümü üzerine hiçbir şey hissetmemiş, arkadaşının cesedini ipten bile indirmeden soğukkanlı bir şekilde oradan uzaklaşmıştır. Belki kendisinin sonu da aynı şekilde bitecektir ve bu Bauman'ın ifadelerinde bahsettiği postmodern çağda ölümün bayağılaştırılması, insanların dikkatini çekmeyecek, onlarda derin duygular uyandıramayacak kadar aşına bir hâle gelmesiyle ilgilidir.

Postmodern çağda ölümün kitlelerin zihninde TV ve sinema üzerinden normalleştirilmesi konusunda Barry Sanders bazı tespitlerde bulunmuştur. Ona göre televizyon kanallarının çoğalması, yirmi dört saat yayında olması ile insan, televizyon karşısında edilgenleştirilmiştir. Dünyanın televizyon ya da sinema için bir sahne olması ve gerçekliğin ancak ekranda görülebilecek bir şey olduğu düşüncesinin yerleşmesi, insanların sokakta gerçekleşen olaylara gözlerinin kapanmasına ve duyarlılığının kaybolmasına yol açmıştır. Artık duygularımız ancak ekrandan uyarıldığında harekete geçmektedir. Televizyonda senaryo gereği fonda çalan hüzünlü bir müzik eşliğinde ayrılan âşık bir çift izleyicilerin ağlamasına sebep olurken, sokakta reel bir şekilde şahit olunan insanın ölümü aynı insanlara normal bir şey gibi gelmektedir (Aktaran: Şimşek, 2014:66-67).

“Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde TV'nin edilgenleştirdiği 21. yüzyıl insanının hâli gözler önüne serilir ve TV aracılığıyla ölümlerin normalleştirildiğine dair açık eleştiriler yapılır. Öyküde monoton bir hayat yaşayan ve hayattan hiçbir beklentisi olmayan bir başkişi vardır ve daha fazlasını hayal etmediği için yüzüne bile bakmadan bir kadınla evlenir. Bu çiftin sıradan bir hayatı vardır, ortak paylaşımları sadece TV izlemektir. Bu öyküde başkişi postmodern hayatın TV üzerinden uyuşturduğu, duyarsızlaştırdığı insanlığa dair bilinçli ve duyarlı eleştiriler yöneltir ama kaçınılmaz bir şekilde diğer bireyler gibi onun da buna uyum sağlamaktan başka seçeneği yoktur. Ama ölümün ve ölümlerin TV üzerinden normalleştirildiğinin farkında olan başkişi, kendi de dâhil olmak üzere insanları bu açıdan eleştirir:

“Ama haberleri çok renklidir yirmi birinci yüzyılın. İnsanlar ölmeye doyamaz, her şey için ölebilirler ve ne zaman nerede kaç kişi ölse, akşam haberlerinde yemek sofrasındaki çorbamıza katık olurlar. Böyle yetenekler kazanmıştır yirmi bilmem kaçınıcı yüzyılın insanı. Ben ve benim gibi olanlar yani, biz yani kazanmışızdır böyle yetenekler.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:19)

Bauman, postmodern çağda ölümün bireylerce bayağılaştırılmasında, sinekler gibi sürüler hâlinde ölen insanların ölümün görüntüsünden doğan korkuyu kaldırdığını söyler (Bauman, 2013:262). Bu öykünün başkişisi de hemen hemen bu anlama gelen şu cümleleri kurar öyküde:

“Yirmi bilmem kaçınıcı yüzyıldaydı dünya. Eskisi gibi olması düşünülemezdi hem de hiçbir şeyin. İnsanlar bile artık birer birer değil biner biner ölüyordu.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:23)

Bu öykü postmodern çağda ölümün ne anlama geldiğini ve insanlar tarafından nasıl karşılandığını anlatan en açık öyküdür denilebilir. Öyküyü daha önemli kılan ise başkişinin çağı, insanları ve insanların ölüme karşı tavrını çok iyi analiz etmiş olmasıdır. Kendi ölümünü düşünürken karısının onun cesedini gördükten sonra hiçbir şey olmamış gibi kahvaltısını yapacağını, sonra sakince komşulara haber vereceğini, âdet yerini bulsun diye bir şeyler yiyip içeceklerini düşünür ama eşinin onun ardından üzüleceğine dair hiçbir cümle kurmaz. Bu, postmodern çağın insanların en yakınının ölümüne karşı bile takındığı umursamaz tavrı çok iyi özetler. Başkişi öykünün devamında bir gün bebeğinin olacağını öğrenir ve hayata ve çağa dair sorgulamaları daha da artar. İnsanların bile sürüler hâlinde öldüğü bu dünyaya bebek getirmenin anlamsız olduğunu, ona vadedecek umut dolu bir hayatın olmadığını, onun da kendisi gibi yalnız, mutsuz bir insan olacağını düşünür. Çünkü bu yüzyıl kaçacak hiçbir yerin olmadığı, bireyin iki kötünden birini seçmek zorunda olduğu çağdır. Bu düşüncelerle başkişi karısını henüz varlığını yeni öğrendikleri bebeğiyle birlikte öldürür:

“‘Nasıl kıydınız?’, ‘Sizi aldatıyor muydu?’. O sırada bir dış ses -üstelik- karımın hamile olduğunu söylerken, bir de alt yazı geçiyor, ‘Kadın hamileydi.’ Çorba kaşığınızı bırakıp bardağa uzanıyorsunuz, bardağı sağ elinizle kavriyor ve ağzınıza doğru götürüyorsunuz ve içiniz rahat, zira biliyorsunuz ki biraz sonra haberler sona erecek ve bu akşamın dizisi başlayacak. Biliyorsunuz ki haberlerde yaşadığı söylenen dünya sizin çok uzağımızda.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:25-26)

Başkişi bu cümlelerle postmodern insanın en ağır acılar karşısında bile nasıl duyarsızlaştığını, birilerinin acılarının diğerleri için yemek yerken fon olacak kadar önemsizleştğini gözler önüne serer. TV’de senaryo gereği üretilen şeyler insanları duygulandırırken gerçek acıların, cinayetlerin insanlarda hiçbir his uyandırmadığı çağa sessiz bir isyandır bu. Başkişi bunları bilirken bunu değiştirecek gücü de yoktur.

“Toprağın Üstünde” öyküsünde hayata karşı pasif hatta hayatla ilişkisini kesmeye çalışan bir başkişi vardır. Öykünün ilerleyen kısımlarında babasıyla ilişkisinin iyi olmadığı anlaşılmakta, hatta babasıyla arasında gizli süren bir kendini kanıtlama savaşı olduğu görülmektedir. Bu yüzden evi terk etmiştir. Sürekli kendisine aptal olduğunu söyleyen, hiçbir davranışını onaylamayan, içen ve içtiği zaman zayıf bir insan gibi davranıp onu utandıran babasının yanından ayrılmıştır. Arada bir ziyaret ettiği babasını son ziyaretinden üç gün sonra komşuları onu arayarak babasının öldüğünü söyler:

“Üzülüp üzülmediğimi ise düşünmedim. (...) Ölüsüne baktım. Garipti. (...) Babamın evinde uyudum o gece. (...) Sofraya oturup bozuk yemekleri yedim, peyniri, yoğurdu, kurumuş ekmeği. Salonda yattım. Ertesi gün toprağa verdik.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:54-55)

Başkişi babasının cenazesine katılır ama babasının ölümüne karşı olan hissizliği ya da umursamazlığı diğer öykülerdeki kahramanlarınkinden farklı değildir. Cenazeden sonra babasının evinde kalması, masada kalmış bozuk yiyecekleri yemesi, soğukkanlı bir şekilde herhangi bir şey hissetmeden hayatına devam etmesi de bunu gösterir.

Güray Süngü'ye göre postmodern dönemlerde bireyin hissizleşmesi, başkalarının acılarına, ölümlerine duyarsızlaşmaya başlaması çürümenin başlamasıdır aslında. Kanalı değiştirmekle uzaklaşılan acılar, izlenenler ve kanıksanan cinayetler nedeniyle gözünün önünde işlenen cinayetlere bile duyarsız kalır 21. yüzyılın insanı. Dışardan başlayan çürüme en derin hücrelere kadar ulaşır, ruhu sarar ve insan eşinin, arkadaşının, anne babasının ölümünü bile aynı duyarsızlıkla görmezden gelerek unutmaya çalışır. Süngü, dışarıdan başlayan çürümenin insanı yavaş yavaş nasıl sardığını ise “Unutursam...” adlı öyküsünde anlatır. Öyküde başkişi çürümenin TV’de izlediği, sahilde oynayan çocukların bomba atılarak öldürülmesi haberi ile başladığını düşünür. Haberi görür ve kanalı değiştirir, birkaç gün azap çeker, çocuğun içler acısı görüntüsü rüyalarına girer, içi kavrulur, ezilir, birkaç kere boş duvara bakarken kumsala düşen bombanın çıkardığı sesi çıkarır dudaklarından ve dışlerinin döküldüğünü hisseder her seferinde ve her seferinde boş duvara döner. Sonra çürümenin orada değil sokakta, polislin bir kadını saçlarından tutarak dövmesini

izlediği anlarda başladığını düşünür. Adam kadını yaralar, kadın yere düşer, debelenir, polis sirenleri duyulur. Polis jopu ile dövülen kadının bulunduğu yerden başkişi koşar gibi ama koşmadan uzaklaştığını söyler. Birkaç gün azap çeker, kadının hâli rüyalarına girer, içi kavrulur, ezilir. Başkişi başka insanların yaşadığı bu acılara şahit olduğu bu süreçlerden sonra yavaş yavaş duyarsızlaşmaya yani çürümeye başlamıştır. Bunun farkındadır ve bu halkanın daralacağını, sonrasında en yakınlarının acısına bile duyarsız kalacağını kendisi de bilmektedir:

“Bir süre böyle mutsuz ve azap içinde yaşadım. Ama her geçen gün azaldı azabım. Babam ölürse de böyle olacak dedim kendime. Önce çok acıyacak. Sonra yavaş yavaş her hafta, her ay bir nebze daha azalacak acı. Sonra geçecek. Bir hastalık gibi atacağım mutsuzluğu üstümden, acıyı çıkaracağım içimden zamanla. Unutacağım.” (V.S.,2016:34)

Başkişinin içinde azaptan eser kalmadan uyandığı sabah ise serçe parmağında leke gördüğü, yani çürümenin başladığı sabahtır. Artık o da postmodern çağın mutlu olabilmek için acılara gözünü kapatan, görmemek için yolunu değiştiren, kanıksayan, umursamaz, soğukkanlı bireyidir:

“Bütün etlerim kararıp döküldüğünde, yürüyemez, konuşamaz, nefes alamaz olup, kapkara ve çürük bir et yığını olarak son soluğumu almanın ve vermenin az öncesinde anladım.” (V.S.,2016:34)

Bu çürüme insanın insani özelliklerini yok eden, onu kara bir et yığını hâline döndüren 21. yüzyıl hastalığıdır. Bu anlamda bu öykü postmodern insanın hissiz ölüm algısını ve bunun yavaş yavaş nasıl gerçekleştiğini en iyi anlatan öyküdür.

Güray Süngü'nün kaçacak hiçbir yer olmayan yüzyıl dediği postmodern çağda diğer konularda olduğu gibi ölüm konusunda da bireyler çaresizlik içindedir. Dinî çözümlerle birlikte ölüme karşı olan bakış değişmiş ve ölüm korkulan bir şey hâline gelmiş, bireyler bu korkuyu yenmek için onu yok sayma, görmezden gelme, en yakınlarının ölümlerini bile soğukkanlı ve hissiz bir şekilde karşılama, onu kanıksayarak sıradanlaştırma yetisi kazanmıştır. TV de bu anlamda etkin rol oynayarak ölümleri hatta sürüler hâlindeki ölümleri insanların normalize etmesine yardımcı olmuştur. Bu çağa ayak uyduramayan, hissizleşemeyen, duyarsızlaşamayan

kahramanlar ise ölümü görmezden gelemediği ve bu şekilde yaşama yetisi kazanamadığı için bazı öykülerde delirmiştir.

2.4.3. Leke İmgesi

Modernizm ile birlikte inşa edilmeye çalışılan sistemli ve mükemmel bir toplum düşüncesi vardır ve bu düşünce buna ayak uyduramayan ya da uydurmak istemeyen “yabancı” bireyleri de beraberinde üretmiştir. Yabancı, akılla ve bilimle inşa edilecek olan mükemmel toplum düşüncesini riske eder ve sistemin kurucuları tarafından bir tehlike olarak görülür. Bu yüzen yabancılar, toplumun gözünde aşağılık bir şekilde gösterilmek için sistemi tehdit eden “lekeli” olarak gösterilmişlerdir. Bu, yabancıların itibarının düşürülmesi için, onun görünür ve tanımlanabilir özelliklerinin, gizli ve tehlikeli niteliklerin işaretleri şeklinde temsil edilmesi ve toplum içerisinde etkisizleştirilmesidir. Bu bir anlamda Erving Goffman’ın kazandırdığı “leke” kavramının toplumsal tesisidir. Leke, orijinal anlamı ile düşük karakterlere ya da ahlaki sapmaya işaret eden bedensel göstergelerdir. Bu kavram belli bir insan kategorisinin gözlemlenebilir, belgeli ve su götürmez bir özelliğinin önce kamuya sunulmasıyla dikkat çekici kılındığı ardından da gizli bir özrün, kötülüğün ya da ahlaki düşüklüğün görünür bir işareti olarak yorumlandığı bütün durumlara uygulanabilir. Böylece aslında zararsız olan bir özellik, bir kusur, bir hastalık işareti toplumda bir utanç kaynağı hâline gelir. Bu özelliği taşıyan bir insan kolaylıkla istenmeyen, kötü ve tehlikeli biri olarak görülebilir. Bunlar toplum tarafından lekeliler olarak görülür ve kendi gerçek kimliklerini ifade etmek için ne kadar uğraşırlarsa uğraşsınlar kolay kolay bunu başaramazlar. Lekenin özü, farklılığı vurgulamaktır. Sistem kuruculara göre bu farklılık onarılması imkânsız, dolayısıyla da daimi bir dışlanmayı haklı çıkaran bir farklılıktır. Leke baş belasından başka bir şey değildir çünkü sınırsız mükemmellik vaadine gölge düşürür. Bu yüzden leke yaftası yabancıların dışlanması ve ötekileştirilmesi için kimliğine ziyadesiyle uygundur (Bauman, 2014: 99-100-101).

Güray Süngü öykülerinde modernizm algısının temellendirdiği bu “leke” imgesine çok fazla gönderme vardır. Hatta denilebilir ki Güray Süngü’nün öykü

dünyasının sakinleri, neredeyse hepsi kusurlu, deli, çirkin, ezik olan, mükemmel toplum tarafından dışlanmış “lekeliler”dir. Onlar fiziksel özürleri, eksiklikleri ve karakter olarak ezik olmaları nedeniyle lekeli olarak görülmekte ve açıkça toplumun dışına itilmiş ya da çekilmiş olarak yaşamaktadır. Öykülerde toplumun geri kalanı lekelilerin gözünden anlatılır. İlginç olan ise toplum tarafından lekeli ve aşağılık görülen bu bireyler kendilerinin, kendi gerçekliklerinin ve toplumun, modern ve postmodern zamanlarda ayağının altından kayan gerçeklik algısının farkındadır. Onları dışlanmaya iten toplumun, modern ve postmodern hayatın çarkları arasında öğütülüp gideceğinin farkındadır. Bu yüzden o sistemin içinde olmak gibi bir dertleri yoktur ama sistemin dışında yaşama imkânları da çok sınırlıdır.

“Toprağın Üstünde” öyküsünde küçük yaşta annesini kaybeden, babasıyla yaşamak zorunda olan bir başkişi vardır. Babası küçüklüğünden itibaren onunla rencide edecek şekilde ilişki kurmuştur. Yaptığı her şeyi başına kakmış ve kendine güveni olmayan, duygusal anlamda ezik bir insana dönüşmesine sebep olmuştur. Çünkü öyküdeki baba, fiziksel ve karakter özellikleri bakımından oğlundan memnun değildir; sürekli, kısa kaldın, aptal oldun sen, diyerek onu eleştirir. Başkişi hiçbir zaman onun istediği gibi bir oğul olamamıştır. Çünkü sistemin biçtiği ölçülere uygun değildir ve kendisi de bir müddet sonra, beni yapmışlardı ben aptal olmuştum, bunun zamanla da alakası yoktu, garipsemiyorum, zoruma gitmiyor, gibi şeyler söyleyerek lekeli ve kusurlu olduğunu kabul etmiştir.

“Rüzgârgülü” öyküsünde fiziksel olarak kusurlu ve lekeli görülen iki kahraman vardır. Başkişi aşırı zayıf ve uzun boyludur. Bu yüzden lekeli görüldüğü için toplum tarafından dışlanmıştır, saçma ve delice bakışlarla incelendiğinin farkındadır, yalnızlaşmıştır, yalnızlığı sevmektedir ve arkadaşı yoktur. Küçüklüğünden beri fiziksel özelliklerinden ötürü dışlandığı gibi zekâ seviyesi düşük olduğu gerekçesiyle normal çocuklardan farklı muamele görmüştür. Mükemmel toplum ölçütlerine uymadığı gerekçesiyle annesinin eliyle normal çocuklardan ayrılmış ve diğer lekeli çocukların arasına katılmıştır:

“Lisede özel bir sınıftaydım, değişik bir okulda. (...) Beni geri zekâlı olduğum için öyle bir okula vermeyi uygun görmüştü sistem. Sistem diyorum çünkü annemden nefret etmeyi göze

alamıyorum, başka kimsem yok nasıl alayım. (...) Sonra geri zekâlı olmadığım anlaşıldı zaten, yani mezun olunca.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:85)

Aslında üstün zekâlı olduğu anlaşılınca diğer normal çocukların arasına katılmıştır ama bu kez o uyum sağlayamaz, çünkü lekeli çocukların arasında kusurlarını yüzüne vuran kimse yokken bu çocuklar acımasızca ona leylek, sopa, avel gibi isimler takarlar. Hayatı bu şekilde gecen başkişi Mahmut adında biriyle tanışır. Mahmut, başkişinin tarifine göre, hayatında gördüğü en iri cüsseli, kaşlarını çatığında korkunç olan ama çatmadığında yüzü bir bebeğin yüzüne benzeyen, ağladı ağlayacak kadar ince ruhlu bir adamdır. O da lekeli olarak görüldüğü için toplum tarafından dışlanmıştır. Başkişi hayatı boyunca ilk arkadaşı olan Mahmut için şunları söyler:

“Başka bir şey vardı dünyadaki tek arkadaşımın yüzünde. Muhtemelen hayatı boyunca o da en az benim kadar yalnızdı, bunu düşündüm, muhtemelen duygusal olgunluğa ulaşmak için kendi kalbinin odalarından başka bir yerde dolaşma şansı olmamıştı. İnsanlar ondan korkmuş ve uzak durmuşlardı. (...) Mahmut’la hemfikirdim. Kimse olmasın etrafta, kimse ilişmesin bize.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:88)

Toplum tarafından lekeli görülen ve sistemin dışına itilen bu iki kahramanın en dikkat çeken özelliği ise bu durumu kabullenmiş hatta aşmış olmalarıdır. Defalarca intihara teşebbüs etseler de hâlâ hayata karşı pasif değildirlere ve birlikte protesto kararı bile alırlar. Hâlâ sistemin onları ittiği yerden sisteme bakıp gülmeyi başarabilecek kadar hayatın ve kendilerinin farkındadırlar.

“Derviş” öyküsünde Yürel adında bir başkişi vardır. Dedesinin Yusuf adını verdiği, nüfus memurunun yanlışlıkla Yürel yazdığı başkişi isim açısından bile talihsizdir ve normal bir adının olmayışının cezasını diğer çocukların alay etmesiyle çektiğini düşünür. Toplumun belirlediği güzellik algısının dışında olduğunu düşünen Yürel, kendi çirkinliğinden toplumdan ziyade kendisi mustarıptir:

“Ben mesela çirkinim diye kendimi de sevmem. Onca yılda onca şey değişti, bir bu değişmedi işte, kendimi de sevmem. Aynanın karşısına ne zaman geçsem, tüh sana Allah belanı versin diyeceğim de nerene diyeyim, verilecek bela mı kalmış derim. Tükürmem. (...) Bende bakılacak bir şey varsa o da kusurdur, bakılacaksa ona bakılsın.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:11-12)

Toplumun belirlediği ölçütlere göre lekeli sayılan başkişi bunu kendisi de kabul etmiştir. Kendi denginde görülen çirkin bir kızla evlendirilir, karısının yüzüne bile bakmak istemez, çocukları olmuştur ama iki çirkinden ortaya çıkan daha büyük çirkinlikler olarak görür onları. Başkişi kendini çirkin bulmasına rağmen hep çok güzel gördüğü Ferya adında bir kıza âşıktır ama toplumun yerleştirdiği algılar onun ruhuna da işlediği için bu kızın hiçbir zaman kendisi gibi çirkin birine bakmayacağını düşünür. İçi güzel olan kahramanın belirlenmiş normlar üzerinden zihninin de şekillenmesini Güray Süngü öyküde oldukça ironik bir şekilde anlatmıştır.

“Ampul Kafa” öyküsü fiziksel kusuru yüzünden lekeli görülen ve toplumun dışına itilmiş küçük bir çocuğun hislerinin anlatıldığı bir öyküdür. Kafasının kel olması yüzünden ona ampul kafa ismi takılmıştır ve diğer çocukların acımasız alayları onu yalnızlığa itmiştir:

“Ampul şeklinde bir kafam var da diyebilirim. Bu sebeple neler çektiğimi tahmin edersiniz. Tuhaf bakışlar. Yalnızlık. Bahçede tek başına oturmak zorunda kalmak.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:19)

Artık kendisi de kafasının ampul olduğuna inanır ve bu yüzden yağmurda yürüyemez, futbol oynayamaz, düşmekten korkar. Okuldaki insanların kendisine yüzlerce gözle baktığını görür ve bu onu tamamen kendi dünyasına iter. Sadece Ayşe adında bir kız onunla konuşur, kafasının ampul olmadığını söyler ama başkişi kafasının ampul olduğuna ve lekeli olduğuna o kadar inanmıştır ki içindeki eziklik yüzünden onunla sağlıklı iletişim kuramaz. Mükemmel toplum üyeliğinden diğer insanların elleriyle acımasızca çıkarılan bu çocuğun öyküsü, farklılıklara tahammülü olmayan toplum inşasını en iyi anlatan öykülerdendir.

“Lan” öyküsünde gözleri bozuk, şişedibi gözlük takan küçük bir çocuk anlatılır. Diğer çocuklar onu dışlarlar ve bu onların büyüklerinden görüp öğrendiği bir tutumdur. Oynadıkları oyuna dâhil olmak isteyen çocuğu iter, aralarına almazlar:

“Çocuklar acımasız olur derlerdi. Niye olsunlar. Acıyorlar bu çocuğa bayağı. Bir alsalar aralarına, vıççığını çıkarırlar aslında, ama... gerçi imam kızıyor, yarım akıllı zaten, dövmeysin lan şu garibi diyor.” (V.S., 2016:36)

Modern toplum inşasında gereksiz, hastalıklı, lekeli adı altında birer “yabancı” olarak görülen bireyler, kendilerine en yakın halkalarda yani ailede başlayarak ötekileştirilmeye maruz kalmış, lekeli ve kusurlu olduklarına kendileri de inandırılmıştır. Sistem bu dışlamayı önce aileler aileyle yapmış daha sonra eğitim hayatları boyunca diğer bireylerin eliyle yapmıştır. David Lyon’a göre modern toplum ve devletin en belirgin özelliklerinden biri gözetimdir. Eğitim sistemi de bu açıdan bakıldığında toplumdaki kontrolü sağlamak adına iyi bir gözetim evi işlevi görür (Aktaran: Şimşek, 2014:185-186). Bu anlamda lekeli görülen bireyler en zor zamanlarını çocukluklarında ve okulda yaşarlar, çünkü çocuklar bütün acımasızlığıyla bu bireylere maddi manevi saldırıda bulunur. Bunda çocuklukta bütün duyguların samimi, riyasız ve dolambaçsız yollarla ifade edilmesinin etkisi büyüktür.

Bir insanın lekeli olması sadece fiziksel görünüşüyle ya da fiziksel kusurlarıyla da ilgili değildir. Güray Süngü öykülerinde de mükemmel toplum düşünüyü tehlikeye atan kişiler yalnızca fiziksel anlamda kusurlu olan lekeliler değil, toplum için daha korkutucu olan suçlu, aylak, deli gibi ruhsal anlamda lekelilerdir. “Umudumsunuz” adlı öyküde bir istasyonda yıllarca görev yapmış yaşlı bir adamdan bahsedilir. Bu adam kendini hayatın dışına yani sistemin dışına atmıştır âdeta. İstasyona yeni gelen adam bu yaşlı adamdan uzak durmak ister ve aslında toplumun lekelilere bakışını anlatan şu cümleleri söyler:

“Kendi hâline bırakacağız onu. Bir daha yanına gitmeyeceğiz. Neden? Kötü bir şey var onda. İnsanı çürüten bir yan var. Yaşlandırıyor, yoruyor, eskitiyor insanı. (...) Çık buradan. Bir şeyler yap. Uzak dur. Bulaşırsa, ya bulaşırsa bize de?” (D.G., 2017:73)

“Kılık” öyküsünde mükemmel toplumun sağlıklı bir bireyi olan, iyi eğitilmiş, iyi bir eşe sahip başkışı, iş yerine aldığı bir kız yüzünden toplumun lekeli olarak adlandırdığı biri hâline gelir. Her şeyi yolunda giden, sistemin bir parçası olmuş, kendi deyimiyle ışıltılı bir hayat yaşayan başkışı, mükemmel toplumun ona giydirdiği rolü ömrü boyunca bir zırh gibi giyindiği lacivert bir takım elbiseyle sembolize ederek anlatır. Bu takım elbisenin ilk düğmesi, okuldan atılmış, iş yerinde kendisini taciz eden patronunu bıçakladığı için hapis yatmış bu yüzden toplum tarafından lekeli olarak yaftalanmış bir kız işe aldığı ve onun meydan okuması karşısında kopmuştur:

“Bana bir böcekmişim gibi bakıyorsunuz. Sorun değil, ben de size bayılmıyorum. Siz de benim gözümde bir böcekten farksızsınız.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:63)

Kızın tavrı ve bu söyledikleri onun modern toplumun içine karışmasını sağlayan takım elbisesini yırtar ve artık hiçbir şey eskisi gibi olmaz. İşten kovulur, eşi çocuğuyla birlikte onu terk eder, sokaklarda yaşamaya başlar ve delirir. Kendisi gerçek düşündüklerini açıkça insanlara söyleyebildiği, rol yapmadığı, sahte mutluluk oyunları oynamadığı bu hâlini daha çok sevse de o, artık toplumun hastalıklı olarak gördüğü bir lekelidir.

“Yaşayabilmek” öyküsünde kendini yıllardır eve kapatmış, çalışmayan, üretmeyen, işleyişe katılmayan bir başkişi vardır ve insanların onu kendi kafalarında çözmeye çalıştığını, ancak bunu önemsemediğini söyler. Toplum tarafından işe yaramaz biri olarak görülen aylak başkişi toplumdaki ve sistemden kendini soyutlamış, toplumla bağlarını kesmiştir ama bu kez de nerdeyse yaşayan bir ölü hâline gelmiştir.

“Geceyarısı Yarım Gece” öyküsünde oğluyla yaşayan, ilk başta normal biri gibi algılanan ama sonrasında akıl hastası olduğu anlaşılan bir başkişi vardır. Oğlu uzun zaman önce ölmüştür ve o, bu durum yüzünden aklını yitirmiştir. Hiç kimseyle iletişim hâlinde olmayan başkişiyi eşi bile bu yüzden uzun zaman önce terk etmiştir. Toplumdan soyutlanmış, akıl hastası bir lekeli olarak sistemin ve hayatın dışına itilmiştir.

“İki Yüz On Yedinci Ya Da Hiçkimse” öyküsünde kendi intiharını anlatan bir başkişi vardır. Kendi başına bir evde yaşayan ve hafızası silindiği için boynundaki kartta ismi yazılı olan başkişi, kendisine bile yabancıdır ve kim olduğuna dair hiçbir fikri yoktur. Çünkü hafızası silinmeden önce de ruhsal olarak bu sisteme ait olamamıştır. Bir şekilde hayatın dışına itilmiş ve sistemin dışında yaşayan başkişinin insanlarla hiçbir iletişimi de yok gibidir çünkü bir anlamda o, uzak durulan lekelidir. Bir şeyleri hatırlama çabalarına hiçbir cevap alamayan başkişi sonunda kendini evinde asar.

Bu bireylerden toplum içinde kendini imha etmeyenlere ve fark edilenlere sistem, gözetim yoluyla müdahale eder. Modern toplumun yani eğitilmiş, çalışan

bireylerin ışıldayan yüzündeki sivilceler olarak görülen suçlular, aylaklar ve deliler; akıl hastaneleri, hapishaneler gibi kurumlarca toplumdan temizlenmeye çalışılır. Bu kurumlar bunların topluma bulaşmasını önleme amacıyla gözetim için oluşturulan yapılardır (Aktaran, Şimşek, 2014:185-186).

“Deli Gömleği” öyküsünde ruhsal olarak çağın getirdiklerine ve insanlara yabancılaşmış olan ama bunu dışarıya belli etmeyen bir başkişi vardır. Ruhsal yapısına aykırı olduğu hâlde insanların içine karışmaya çalışır, onlardan biriymiş gibi davranır ama âşık olmasıyla birlikte kontrolünü kaybeder. Zihni ve kalbi arasındaki savaşta kalır, içinde öldürmek istediği aşkla birlikte kendini kaybeder, hızla delilik hâline sürüklenir. Başkişinin son adımda götürüldüğü yer ise bir gözetim merkezi olan akıl hastanesidir.

“Biliyorum, Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde dışarıdan normal görünen, sisteme uyum sağlamış, inşa edilmek istenen toplumun sağlıklı bir parçası olmuş gibi görünen başkişinin aslında içten içe büyüyen ve genişleyen yabancılığı anlatılır. İşi gücü olan, evlenen düzenli bir hayatı var gibi görülen başkişi aslında ruhsal olarak bu hayatın dışındadır ve lekeli olarak görülmemek için kendini gizler. Öyküde en sık geçen ifade “görünürde bir sorunumuz yoktu” cümlesidir. Ama içten içe aslında o bir lekeli:

“...vardım kendi umutsuzluğum olan iş yerime... ve devam ettim ceset suratıyla işime. Hayatı memnun ettim, memnun olmadığım işimi memnun olmayarak yaparak...” (H.Ş.A.H.İ.,2017: 23)

Her şeyin farkında olan başkişi aslında bu sisteme bir pamuk ipliğiyle bağlıdır ve bir gün bebeğinin olacağını öğrenmesiyle her şey altüst olur. Bebeğin de bu hayatın içine doğmasını istemediği için henüz annesinin karnındayken onu öldürür ve modern toplumun gözetim evi olan hapishaneye götürülür.

“En Güzel Yüzün” öyküsünde insanlardan uzak yaşayan ve çevresindekilerin de kendisine bir kabahati varmış da onlar bunu biliyormuş gibi, ona kabahatini söylemek ister gibi baktığını söyleyen bir başkişi vardır. O, toplumca dışlanmış bir lekeli ama bundan herhangi bir şikâyeti yoktur. Çünkü modern toplumun

bukalemun gibi değişen hüznü, sevinci belli olmayan insanlarıyla yakın olmak onu daha fazla korkutmaktadır. Başkişi yer yer krizler geçirir ve sonrasında aslında şizofren olduğu ve hayalî arkadaşının olduğu anlaşılır. Son geçirdiği krizden sonra ise toplumdan arındırılması gereken bir birey olarak hastaneye kaldırılır.

“K...” öyküsünde ise daha farklı bir durum vardır. Başkişi ait olduğu ırk nedeniyle toplumda bir leke gibi görüldüğünü düşünür. Yaşadıkları yerden zorla çıkarılmış, bu göç sırasında kız kardeşi ölmüş, ana dilinden başka bir dili öğrenmek zorunda bırakılmış ve annesinin konuştuduğu dili konuşması yasaklanmış başkişi, kent hayatına geldiğinde de bir nasır gibi sırtmıştır:

“Sevmiyorsun bu insanları, sevmiyorsun lağım çukurlarını. Sana ait olanı sana ait kılmadılar onlar. Sana ait olanı sana çok gördüler. Seni yok saydılar, hakaret ettiler, çiğnemeye çalıştılar. Seni yok etmek için uğraştılar. Yaşamın boyunca direndin sen, hep var olmak için direndin.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:116)

Hiçbir zaman hiçbir yere ait olamamış, doğduğu andan itibaren hep bir kesimce lekeli olarak görülmüştür. Ama artık o pasif bir lekeli değildir, sisteme ve topluma karşı intikam hırsıyla hareket eden biri hâline gelmiştir. Öyküde geçen,

“Sen kendi mahallenini bul. Orada kal. Orada öl.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:111)

Cümlesi, toplumun dışına itilmiş lekelilerin manifestosu gibidir. Başkişi örgütle bağlantısı olan biridir ve kendisini lekeli olarak yaftalayan, ötekileştiren toplumdan intikamını almak için yaptığı bombanın patlamasıyla kendi kendini imha eder.

“Kusursuz Dünya” öyküsünde çocuklarını maddi anlamda beslemiş ama sevgi anlamında eksik bırakmış, modern hayatın ürünü olan bir ailenin çocuğu olan başkişinin, aslında içten içe bir yabancı oluşu anlatılır. Önceleri kendi içine gömülen sonra bundan vazgeçmeye karar veren başkişi, pahalı şeyler yerine ucuz şeyler alır, maddi durumunun iyi olduğunu arkadaşlarından gizler, her şeyi yoluna soktuğunu düşünürken âşık olur ve işler değişir. İçten içe uyuşamadığı bu toplum, içten içe taşıdığı leke yavaş yavaş dışarı çıkmaya, diğerlerince fark edilmeye başlanır. Okuldan evine döndüğünde bile âşık olduğu kızı unutamaz ve her saniye onunla olduğunu

söyler. Çünkü delirmiştir. Mükemmel toplumu inşa edenler tarafından fark edildiği anda ise hastalıklı bir hücre gibi toplumdan çekilerek akıl hastanesine kapatılır:

“Hep yanımda. Eli elimde. Birlikte kaldığımız küçük odanın parmaklıklı penceresinden dünyayı izliyoruz birlikte. Her şey o kadar güzel ki... hayat, dünya o kadar güzel ki...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:36)

“Ne Ekmek Ne De Su...” öyküsünde içinde bulunduğu toplumda hep bir şekilde var olmak istemiş ve kabul görmek için çabalamış biri vardır. Ama kendisine hep yokmuş gibi davranıldığını söyler, derslerde başarılı olsa bile kendini diğer arkadaşlarının içinde aptal gibi hisseder. Kitap okuduğu için diğerlerinin kendisine salak gibi hissettirdiği duygusuz, duyarsız bir toplum içinde var olmaya, varlığını sürdürmeye çalışırken hep sorunlu ve lekeli olanın kendisi olduğunu düşünür. Bu ruhsal bozukluk o kadar ilerler ki artık zihni bilmediği düşmanlar üretir, onu kullanılmayan eşyaların yanına atacaklarından korkar. Öykünün sonunda onu gerçekten kullanılmayan eşyaların içinde, hayati fonksiyonları yitirmiş bir şekilde bulurlar. Böylece başkışı, lekesi kanıtlanmış bir hastalıklı bir birey olarak akıl hastanesine kaldırılır:

“Dediklerine göre ben yapmışım. Saçma, çok saçma. Hastaneden çıkmam aylar aldı. İyileştigiime kanaat getirmiş olmalılar, bıraktılar beni.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:46)

Bu iyileşme aslında lekeli bir bireye, modern topluma ve sistemin direktiklerine ayak uydurma becerisi, modern çağın duygusuzluğu içinde duygusuz bir şekilde yaşama becerisi kazandırma işlemidir.

“Köşe Başları” öyküsünde babası, o küçükken bir cinayete kurban giden bir başkışı vardır. Babasız büyümüş bu karakter tuhaf birisidir, toplumca belirlenmiş normların dışında, kendince bir düşünme şekli geliştirir. Büyüdüğünde katil olmak ister mesela, ama namuslu bir katil olmak... Babasından sonra annesini de kaybeder ve çocukluğundan itibaren yavaş yavaş suça bulaşmaya başlar. Mükemmel toplumun sağlıklı üyeleri ise daha en başında bu sahipsiz lekeli çocuğun ne olacağını çoktan öngörmüştür:

“Lise çağındaydım. İnsanları böyle sınıflıyorlardı. Başka hiçbir şeyin bir önemi yoktu. Lise çağında olmamı yaşım, durumum, her şeyim... Polis geldi, savcı geldi. Benim gelecekte ne olacağım konuşuldu. Şimdi sahipsiz, sonra ise katil olacağımı söyledi içlerinden birisi ama söylerken vah vah, yazık yazık filan gibi söyleniyordu sürekli. Diğeri önce garip ve perişan, sonra balici olacağımı, sonra da bir tren yolunda bıçaklanarak öleceğimi söyledi.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:50)

Adım adım suça bulaşan, mükemmel toplum için tehlike arz eden ve toplumdan arındırılmak istenen bu lekeli çocuk sürekli hapse atılır. Hiçbir şekilde topluma uyum anlamında iyileşme belirtisi göstermez, çünkü uyum sağlanması istenen toplumda aslında katiller daha namusludur, hiç kimse çalışarak kazanmaz, kazananlar da çevirdikleri şeyleri kazandıklarıyla gizler, herkes hırsızdır, en büyük hırsızlar da politikacılar, iş adamları ve sanatçılardır, garibanlar ise en ufak yanlışta hapsi boylar. Böyle bir toplumda lekeli ve yok edilmek istenen hastalıklı birey ise kendisi görülmektedir. Başkişi ötekileştirildikçe lekesi sürekli derinleşir, öykünün sonunda katil olur ve ne toplumun içine girmeyi başarabilir ne de toplum ona kendi dünyasında yaşama hakkı tanır. Kendisini bir çocuğa bıçaklatarak bir anlamda intihar eder, sistemin daha en başta sonunu öngördüğü şekilde yaşar ve öyle ölür.

“Stultifera Navis” öyküsünde başkişi bir sabah yazdığı romanın içinde uyandığını söyler ve bunu fark ettiğinde eski hayatını ve evini bulmak için geri döner. Ama öykünün ilerleyen kısımlarında onun normal olmadığı ve akıl sağlığının yerinde olmadığı anlaşılır. Kaybolduğu yıllarda gerçekten yaşadığını ve çok fazla kitap okuduğunu söyler ama aslında aklının sınırlarından, sistemin çarklarından kurtulmuş ve özgürce yaşamıştır. Öykünün sonunda ise başkişi toplumun bütünlüğünü tehdit eden bir lekeli olarak, “mavi elbiseliler” tarafından akıl hastanesine götürülür.

“Kalbimin Krizi” öyküsünde kendi intiharını anlatan bir başkişi vardır. Âşık olduğu kızın ölmesinin ardından intihar ettiği sezdirilen başkişinin öykünün devamında aslında hiç sevgilisinin olmadığı, ruhsal olarak yaşadığı acıdan kurtulmak için hayalî bir sevgili ürettiği yani bir anlamda şizofren olduğu anlaşılır. Başkişi hayalî sevgilisinin öldüğünü düşünerek intihar eder, çünkü ruhunun acının kapı eşliğinde olduğunu ve hiçbir derdine derman bulamadığını söyler. Bu onun topluma uyum becerisinin olmayışdır aslında. Dünyayı iki ayaklı kan dökücülerin rehabilitesi için

inşa edilmiş büyük bir akıl hastanesi olarak tahayyül eder. İntihar eder ama silah patlamaz, ölmez ama delirir. Bu delilik hâli aslında, durduğu yerden toplumun içinde yuvarlandığı çukuru oldukça net gören bireyin tehlikeli görülen akıllı deliliğidir:

“...kafama huni takmadım diye akıllı mı bilineyim? Çarşafa sarılmış dolanıyorum, çarşaf dediklerine kefen diyorum. Kefen çarşaftır zaten, bunu kime söyleyeyim. Yarı ölüme çarşaf üstünde yatıverirsin, yarı ölüm tamama erince altındaki çarşafın kenarından katlayıverirler üstüne, kapatırlar diye kime diyeyim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:80)

“Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk” öyküsünde kendini sokaktaki direk zanneden bir başkişi vardır. O, mükemmel topluma uyum sağlayamamış, 21. yüzyılın kaçacak hiçbir yer bırakmadığı, sisteminin içinde var olma yetisi kazanamamış, ruhsal anlamda lekeli bir bireydir. Sonunda aklının sınırlarından kurtulur ve delirir. Kendini direk hissettiği anlardan itibaren eski kız arkadaşıyla yaptığı konuşmalar sistemi ve toplumu ironik bir şekilde eleştirmesi açısından önemlidir. Çünkü âdeta toplumla, insanın eşyalaştırılmasıyla ve kendini ifade yeteneğini kaybetmesiyle şöyle alay eder:

“Konuşmak da istemiyordum zaten, konuşmak insani bir özellikti varlığımla çelişiyordu. (...) Karmaşık sorulara cevap vermem söz konusu değil eşya olmam itibarıyla. Eşyayım ve kendimi biliyorum ve kendimi açıklama yeterliliğine sahip değilim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:94)

Belli bir zamana kadar karşısındaki kızla bir direk olarak sakın bir şekilde konuşmaya çalışan başkişi, kızın ona “sana ne oldu böyle” demesine çok sinirlenir ve kendisini ve kendisi gibi olanları lekeli olarak yaftalayan çağa ve insanlara olan öfkesini şöyle dillendirir:

“Sana ne oldu böyle? Tabii, bütün dünya kusursuz, tek sakat benim, bana bir şeyler oldu.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:99)

Bauman’a göre postmodern çağ danışma patlaması çağıdır. Çünkü postmodern çağın insanları ya kendi tercihleriyle ya da zorunluluktan dolayı seçim yapan, yapmak zorunda olan insanlardır (Aktaran: Şimşek, 2014:231). “Cana Kıymık” öyküsü de postmodern çağın modası olan danışmanlık hizmetlerinin eleştirisiyle başlar. Başkişi iki ayda bir işten kovulan, hiçbir şeyin ucundan tutamamış biridir. Bu anlamda mükemmel toplum içinde zaten işe yaramaz ve lekeli biri olarak fişlenmiştir. Zamanla

delirmeye başladığını hisseder ama psikiyatriste gitmez ve hatta çağdaş olmanın ve sağlıklı yaşamanın gereği olarak psikiyatriste giden toplumun bireyleriyle alay eder:

“Ben çağdaş bir kentsoylu olmadığım için, içinde debelendiğim manasızlık evreninden kurtulabilmek gayesiyle doğaldır ki psikiyatriste filan gitmedim. Daha önce bu türden bir tecrübem olmamıştı ve modern, çağdaş adına ne denirse artık, öyle bir adam olmayınca, bilinir ki bu türden sağlıklı yaşam hareketlerine yabancı kalır insan.” (V.S.,2016: 41)

Psikiyatrist yerine mahallenin delisi Rasim’e gider. Rasim ona sen mutsuzluk hastalığına yakalanmışsın tez vakitte canına kıyman lazım, der. Bu, içerisinde tasavvufi öğretiler barındıran bir öyküdür ve burada bahsedilen canına kıymak aslında kendi beninden geçerek hakikati bulmaktır. Öykü, beton ve metal yüklü, mekanik hareketlerden ibaret olan modern ve postmodern çağa ayak uyduramayan bireylerin kendilerine gömülmelerini ya da tasavvufi öğretilere ihtiyaç duymalarını örneklendiren bir öyküdür.

“Alışılmadık Bir Mülteci Hikâyesi” öyküsünde dışarıdan, işi gücü olan, normal bir hayatı var gibi görülen bir başkişi vardır. Hâlbuki belirsizliklerin ve kaynağı bilinmeyen korkuların çağı olan modern ve postmodern çağda en az toplumun diğer üyeleri gibi o da içten içe hastalıklıdır. Onun bu durumunu tetikleyen şey ise yılarını dedektif romanları okuyarak geçirmesidir. Zaten kaygan bir zeminde yaşayan toplumun bir üyesi iken, okuduğu romanların da etkisiyle basit şeyler üzerine bile komplo teorileri üretmeye başlar. Polisler anlattıklarına güler, artık doğru bir şey söylese bile inanılmayacak hâle gelmiştir, çünkü o diğerleri tarafından bakıldığında akıl sağlığı yerinde olmayan biri olarak görülmektedir.

Daha önce de söylediğimiz gibi Güray Süngü’nün öykü evreninin sakinleri “lekeliler”dir. Bu lekeliler inşa edilmeye çalışılan sistemli ve mükemmel toplum düşüncesinin dışında kalan, buna ayak uyduramayan ya da uydurmak istemeyen yabancı bireylerdir. Bu kişilerin aslında zararsız olan kusurları ya da hastalıkları toplumda utanç kaynağı hâline getirilmiş ve böylece dışlanmışlardır. Bazı lekeliler ise fiziksel bir özürleri olmamakla birlikte, sisteme ayak uydurmuş gibi görünen, sözde mükemmel toplum içerisinde olabilme şansına sahip olan ama ruh dünyalarındaki lekeleri fark edilmeyen kahramanlardır. Bunlar dışarıdan normal görünür ama asıl

kimlikleri buz dağının altı gibi içlerinde doğru büyür, genişler. Dışarıdakilerin gördükleri yüzeysel kimliktir, asıl kimlikleri kendi içlerine doğru derinleşir. İnce bir pamuk ipliğiyle bağlıdırlar aslında sisteme. Bu yüzden bir cümle, bir acı ya da bir hayal kırıklığı onları sarsar ve kendilerini çevreleyen mükemmel toplumun kabuğunu kırarak dışına çıkarlar. Bu ise genellikle delirme ile sonuçlanır. Delirdikten sonra ise tescillenmiş bir lekeli olarak, bir hastalık taşıyıcı olarak, mükemmelleşme mücadelesi veren bir topluma görünür faydası olmayan sakat bireyler olarak toplumdan kanserli hücreler gibi temizlenirler.

2.4.4. Korku İmgesi

Güray Süngü öykülerinde üzerinde durulan bir diğer konu modern ve postmodern hayatın en önemli imgelerinden biri olan “korku”dur. Moderniteden sonra belirsizlik duygusu sadece ölüm gibi konularla sınırlı kalmamış, bizzat kişinin hayatının akışına, bütün günlük koşuşturmalarının içine sinmiştir. Postmodern çağda ise belirsizlik duygusu zirveye ulaşmış dahası bireylerin hayatında kaynağı belli olmayan bir “korku”ya dönüşmüştür. Bauman’a göre postmodern dönemde hiçbir iş garanti değil, hiçbir konum kaybedilemez değil, hiçbir beceri sonsuza kadar geçerli olabilecek garantide değildir. Deneyim ve bilgi bile kişinin üzerinde yük hâlini alır ve kariyer hırısı çoğu zaman intihara giden yol olur. Bu çağda iş, konum ve onur bir gecede, göz açıp kapayıncaya kadar kaybedilebilir (Bauman, 2013:39). Bu durum ise önu alınamaz ve kaynağı tanımlanamaz bir korkunun toplumun üzerini kara bir bulut gibi örtmesine neden olmuştur.

Güvenli ev imgesi çerçevesinde verilen Kafka’nın “Yuva” öyküsü postmodern çağda korku imgesi anlamında da önemlidir. Kendisine güvenli ev anlamında yuva yapan yeraltı hayvanı yuvasında bile korku içindedir. Sanki biri toprağı oyarak ona doğru ilerliyordur, sesler her gün biraz daha yaklaşıyor ama düşman bir türlü onun yuvasına ulaşamıyordur. Yıldız Ecevit’e göre Kafka yeraltı hayvanının korkuyu bekleyişini anlatır öyküde. Oğuz Atay da günlüğünde korkuyla bütünleşmiş insandan söz ederken Kafka’nın bu öyküsüne göndermeler yapar ve: Kafka’nın yeraltında

yaşayan hayvanı, kendisine doğru kazılan bir tünelin içindeki bilinmeyen düşmanı korkuyla bekler. Bizim ilk günahımız belki de budur, kapalı sistem yaratıklarının dış dünyaya karşı beslediği korkudur. Yaşama korkusudur (Ecevit, 2017:485) der. Güray Süngü öykülerindeki kahramanların yaşadığı şey tam olarak budur. Kendilerini hiçbir yerde güvende hissetmezler ve sürekli bir tedirginlik içinde, kaynağını bilmedikleri ve onlara yaklaşan korkunun pençesinde yaşarlar.

“Kaçacak Yer Yok” öyküsünde bu korku “sıkılmak” düşüncesi etrafında şekillenen belirsiz bir korkudur ve tanımlayamadığı bu belirsiz korku başkişiyi karısını da alıp memleketine, babasından kalan eski ve تنها eve gitmeye sevk eder. Kaynağını bilemediği bu korku karşısında çözümü de net olarak bilemez ama yine de bir şeyler yapma ve ondan korunma ihtiyacı hisseder:

“Korunacağız dedim. Gözleri açıldı kocaman ama kavga etmeye dermanı yoktu. Neyden korunacaktınız Bekir? Yüzüne baktım. Uzun uzun yüzüne baktım. Bilmiyorum, dedim.” (D.G.,2017:23)

“Rüyalarımın Gül Kokusu” öyküsünde rüyalarını çok zengin bir adama satan bir başkişi vardır. Hayatın belirsizliği ve değişkenliği karşısında korkuya kapılan başkişi, hayatını bir şekilde sürdürebilme korkusu ile rüyalarını yüklü bir para karşılığında satmıştır:

“Rüyalarım bana bir şey getirmeyecek, hayat çok değişik, okuduğum kitaplardaki gibi değil. Şu an karnımı doyurmak kadar umursadığım bir şey yok.” (D.G.,2017:32)

“Sizi Görmeliydim” öyküsü güvensizlik, beklentisizlik ve yetersizlik korkusu üzerine kurulu bir öyküdür. Başkişi üniversite öğrencisidir ama geleceğe dair hiçbir beklentisi ve planı yoktur. Mezun olunca da bir şey olamayacağını düşünür çünkü okullar artık geleceğin işsizlerini üreten kurumlardır. Kişiliğinde geçmişe dair yaralar taşıyan kahraman insanlara güvensizdir, arkadaşlığa inanmaz, kadınlara güvensizdir, sürekli bir şeyden kaçmak ister ama neyden kaçmak istediğini kendisi bile bilmez. Kaynağını bilmediği bir şeye yönelik kaygı ve korku duyan kahraman bu korku sayesinde aynı zamanda kaygısız ve beklentisiz bir hâle bürünmüştür:

“Endiše duyuyordum, korku duyuyordum. Arkama bakma ihtiyacı hissediyordum mesela. (...) Neden o kadar kaygısız ve korkusuzdum sanıyorsun? Beklentisizlik desem.” (D.G.,2017:58)

“Umudumsunuz” öyküsünde bir tren istasyonundan bahsedilir, başkişi bu istasyona gelir ve birini beklemeye başlar. Bu süreçte istasyonun yakınındaki kasabada yaşayanlar için bu adam bir yabancıdır ve tehlike arz eder. Onun geçmişteki yaşantısına yönelik paranoyak düşünceler ve dedikodular üretirler, ondan uzak dururlar. Aynı şekilde bu adam için de bu insanlar endiše vericidir.

“Tedirgindi. Geldiği günden bu yana. Rüya görüyordu. Korku duyuyordu içinde. Her an birileri kapısına dayanıp hesap soracaktı gibi.” (D.G.,2017:62-63)

Öykü boyunca tedirgin bir şekilde, bu istasyonda başkişinin neyi, kimi beklediği de belirsiz bırakılmıştır. “Korku” öyküsünde başkişi küçüklüğünde bir çocuktan korkmuştur ve büyüdüğünde de artık bu korkuyu üzerinden hiçbir şekilde atamaz. Bu korku onun kişiliğini şekillendirmiştir âdeta,

“İçimde beliren ve kasılarak genişleyen korkuyu tarif etmem mümkün değil.” (D.G.,2017:80)

Ve ondan kurtulmak için hiçbir çözümü yok gibidir:

“Korkak bir adam olmak iyi değildi. Çirkin kılıyordu insanı, her şey bir yana. Bu bile insanın kendi içine çekilmesi, deyim yerindeyse içe doğru buruşup göçmesi ve yok olması için yeterliydi. Korkuyordum, artık hayattaki her şeyden korkuyordum, korkuya dayanılır gibi değildi...” (D.G.,2017:79)

Onu aciz kılan bu korkusu onun her şeye karşı güven problemi duymasına sebep olur,

“Tanımlayamadığım düşmanlarım vardı...” (D.G.,2017:84)

Kapısının dışında kalan her şeye karşı tedirgindir ve en kötüsü bunların kaynağını tanımlayamaz. Neyden ve kimden korunması gerektiğini bilemez.

“Yaşayabilmek” öyküsünde başkişi, postmodern hayatta insanların içinde yaşama korkusu duyar ve bu yüzden kendini yıllardır eve kapatmıştır. Bauman’a göre güçsüzlük ve yetersizlik, postmodern dönemin iki hastalığıdır. Bireyler uyumsuzluk

korkusu değil, uyum sağlamanın imkânsızlığının korkusunu yaşarlar (Bauman, 2015:64). Bu öyküde başkişi için gezip dolaşmak bir mana ifade etmez, dışarıya çıkmak, dışarıda olmak onun için son derece itici, rahatsız edici bir şeydir. Kocaman sokaklar, caddeler, güneş, yağmur, insanlar, sesler, arabalar hepsi rahatsız edicidir:

“Asla çıkmam dışarıya. Çıkamam. Çıkmayı isteyemem. Bunu beceremem. Başaramam da diyebiliriz ama istemem ve çıkmam demem bence daha doğru. (D.G.,2017:90)

Başkişi aslında dışarıdaki hayata uyum sağlamanın imkânsızlığının korkusunu yaşar. Ancak bu korku onu kendi içine gömülmeye yöneltmiş, böylece yıllardır evden çıkmayan, insani yetilerini yitirmiş bir ölü gibi yaşamıştır. Tekrar dışarı çıkmak istediğinde ise artık korkusu buna izin vermez:

“Hemen evden çıkmak istedim ama kapıyı bile açamadım. Çünkü korktum. Ne var dışarıda? Bilememek değildi korkutan, dışarıyı unutmak değildi. Korku garip bir şeydi, gizemli bir şeydi, belki bu yüzden korkuydu...” (D.G.,2017:102)

“Geceyarısı Yarım Gece” öyküsünde her gece çığlık sesiyle korkarak uyanan bir adam vardır. Öykünün ilerleyen kısımlarında bu adamın, oğlunun ölürken attığı çığlığı unutamadığı ve her gece o anı tekrar yaşadığı anlaşılır. Oğlunu kaybetme korkusunu kaldıramamış, zihni bu korkuyla baş etmek için oğlunun yaşadığına inanmıştır. Bu hayatı çekebilecek kadar güçlü değilim, der bir yerde. Aklını yitirmiştir, oğlunun hâlâ yaşadığına inanmıştır ve bu onun kaybetme korkusuyla baş etme şeklidir.

Postmodern birey, tüketim kültürü içerisinde mükemmel olmayı arzular, ama kendisinin de bir tüketim nesnesi olduğu duygusu hep bilinçaltındadır. Böyle bir durumda güçsüzlük ve yetersizlik hissi onda huzursuzluğun ve korkunun ortaya çıkmasına neden olur. “Dokunabildiğim” adlı öyküde başkişinin kendine olan güvensizliği ve yetersizlik korkusu açıkça görülmektedir:

“Güvensizlik, kendini zayıf, yeteneksiz, beceriksiz, güçsüz hissetme. Kendini ifadeye çalışma ve hüsrân. Ne güzel bir kelime, tam beni anlatıyor sanki; hüsrân. Ben bir hayal kırıklığıydım. Başarısız ve mutsuz olmak benim için en doğal hâldi.” (D.G.,2017:132)

Kendini yetersiz ve güçsüz hisseden başkişinin küçüklüğünden beri bağlandığı nesnelere vardır ve bunlara bir şey olduğunda hayatının cehenneme döndüğünü söyler. Âşık olduğunda ise bu kaybetme korkusu zirveye ulaşır:

“Korku, kaygı, endişe, onun yüzü, acı...” (D.G.,2017: 148)

“Deli Gömleği” öyküsünde belirsizlik hâlinin kahramanı ne hâle getirdiği anlatılır. Bauman’a göre postmodern dönemde hiçbir şey kesin olarak bilinemez, dolayısıyla dünyada sağlam ve güvenilir denebilecek pek az şey vardır (Bauman,2013:40). Bu durum öyküde şu cümlelerle verilmiştir:

“...bir şeyin iyi mi kötü mü olduğuna bir türlü karar veremezdim zira öyle çok yerden bakılabiliyordu ki her şeye. Her yerden başka bir görüntü.” (D.G.,2017:183)

Postmodern dönemde aşk da her şey gibi değişime uğramıştır, belirsizlik ve net olmama durumu aşkta da vardır. Birey, aşkla karşılaştığında bir korkuya kapılır çünkü aşkta belirsizlikler, duygusal inişler çıkışlar söz konusudur. Bu etkenler, aşkı sürekli beslerken akıl daha belirli bir alana ihtiyaç duyar. Aşk değeri önemser, akıl ise faydayı. Bu yüzden aşk ve akıl diğerini yok etmeye çalışır (Bauman, 2015:215-216-217). Bu durum akıl ve aşk arasında kalan bireyi, gergin, endişeli bir ortamın içine sürükler. Güray Süngü “Deli Gömleği” öyküsünde tam olarak postmodern dönemin aşk ve akıl kavgasının o gergin, endişeli alanında kalan bireyin dramını anlatır. Bu sonu gelmez kavganın içinde kahraman neyin doğru neyin yanlış olduğunu ayıramaz, aklının mı kalbinin mi onu kandırıldığını anlayamaz hâle gelir. Uzuvarlarının ondan bağımsız hareket etmeye başladığını söyler, öykünün sonunda ise delirir.

“Yara Kabuğu” öyküsünde de aynı durum vardır. Başkişi karşısındakinden aynı oranda karşılık göremediği aşkın gerilimli ve belirsiz havasına daha fazla dayanamaz ve delirir. Aynı duruma “Kusursuz Dünya” öyküsünde de rastlanır. Öyküde başkişi ondan habersiz sevdiği kıza okul biterken ondan ayrılmak istediğini söyler. Ama kız bencilce, zaten aynı şehirde olmadıklarını, hiç konuşmadıklarını, bu aşkın sürebilir bir şey olduğunu ve onu sevmeye devam etmesini istediğini söyler. Başkişi ise ona şunları söyler:

“Kalp ve akıl dedikleri birisi kan pompalayan yumruk büyüklüğündeki et parçası, diğeri de ceviz içine benzeyen bir pembe pelte değil ki dedim. Bunlar birbiriyle savaşmaya yemin etmiş iki düşman, aşk bahçesinden içeriye girince. Birisi sende kalırsa bu savaşa devam etmek için diğeri de sende kalacak. Mecbur buna. O zaman da beni kalpsiz ve akılsız bir deli olacağım için kapatacaklar bir yerlere.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:35-36)

Ancak başkişi yine de kızın ısrarları üzerine aklını da kalbini de onda bırakır ve aşkın gerilimli hâli içerisinde akli ve kalbi arasındaki savaşta delirir.

“Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde geleceğe dair belirsizlik korkusu vardır. Çünkü başkişiye göre yirmi birinci yüzyılın insanları ölmeye doyamaz, her şey için ölebilir ve bu ölümler, akşam haberlerinde yemeklere katık olur, bu çağın insanları böyle yetenekler kazanmıştır. Böylesine güvensiz bir dünyaya bebek getirmek ona kötülük etmektir. Başkişiye göre postmodern çağın mirası mutsuzluk, sevgisizlik, belirsizlik ve korkudur. O ise bu korku mirasını bebeğine bırakmak istemez, onu öldürür.

“Çember” öyküsünde yine kaynağı bilinmeyen bir korku vardır. Bu korkuyu tetikleyen şey ise başkişinin rüyaları olmuştur. Bir türlü uyanamadığı, iç içe geçmiş rüyaları onda gergin, endişeli bir ruh hâli yaratır:

“Korktum, kendimden korktum, telaşlandım, neden, telaşlandım, hızlandım, başım döndü, çarptım. Adamın birine çarptım, olduğu yerde dönüverdi, korktum, yüzüne bakamadım, özür dileyemem, korkuyorum...” (H.Ş.A.H.İ.,2017:28)

Rüyasında gördüğü şeyler yüzünden korkarak uyuyan ve korkarak uyanan başkişinin hayatında korku itici bir güç hâline gelir âdeta ve bütün hareketlerini kontrol eder, sağlıklı düşünemez, gergin bir hâle gelir. Bu korkusu yüzünden kendisine şaka yapmak isteyen karısını baltayla parçalar.

“Rüzgârgülü” öyküsünde fiziksel özellikleri ve zekâsı nedeniyle çocukluğundan itibaren diğer çocuklardan ayrı tutulan, ötekileştirilen başkişinin insanlara karşı geliştirdiği korku anlatılır. Bu korku onu o kadar etkisi altına almıştır ki insanların yanlarında oturmanın korkunç olduğunu, kendisine bir şey söyleyecek ya da soracaklar diye ödünün patladığını söyler.

“En Güzel Yüzün” öyküsünde de insanlarla iletişime geçmekten korkan bir başkişi vardır. Bu korkusunun sebebi insanların hiçbir acı yaşamadığı ve acıdan uzak durduğu için çığ kalmış olmalarıdır. Çünkü kendisine zarar vermelerinden korktuğu bu insanlar postmodern hayatın robotlaşmış, hissiz, duygusuz insanlarıdır:

“...insanların yüzlerinden korkuyordum, yüzlerindeki ani değişimlerden. Gülerken birden ağlayıvermelerinden, sırtmalarından sonra, ne bileyim, kaşlarını çatmalarından, tebessüm ediyorken. Hislerini terk etmelerinden korkuyordum. Her şeylerini terk etmelerinden.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:91)

Çünkü postmodern dönemde insanlar her anlamda samimiyetsizdir, yüzlerindeki duyguları makyajla ya da yalancı tebessümlerle saklamaya çalışır. Yaşamı sorgulayan, derinlikli, ruhun acısının hayat bulduğu yüzlerin yerine derme çatma suratlar takınan bu insanlara dair yoğun bir korku duyan başkişi yalnız yaşamayı seçer.

“Ampul Kafa” öyküsünde kel olduğu için sürekli ampul kafa diye dalga geçilen küçük çocuğun artık kafasının ampul olduğuna kendisinin de inanması ironik bir şekilde verilmiştir. Fiziksel olarak kusurlu görülen çocuk sürekli arkadaşları tarafından dışlanmış, oyunlara alınmamıştır. Bu yüzden bu çocuk, çevresindeki insanlara karşı iletişim korkusu yaşar hatta kendisine bakan insanları sadece yüzlerce korkunç gözden ibaret olarak görür:

“Hepsinin ikişer gözü var. Hepsi ikişer gözüyle bakıyor. Her kafayı birbiriyle toplayıp ikiyle çarpıyorum. Sayı çok büyüyor. Büyük sayılar daha korkutucu oluyor.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:20)

“Ne Ekmek Ne De Su...” öyküsünde başkişi insanların arasına karışmak ister ama bunu bir türlü beceremez. Çünkü insanların onu sevmediğine, sevmeyeceğine dair bir korku geliştirmiştir. Diğer insanlardan “onlar” diyerek bahseder. Onlar, onun zihninde tanımlayabildiği bir şey değildir, belki kendisi gibi olmayanlardır. Ama aslında çok kalabalık olan “onlar”, içindeki korkuların genel adıdır. İnsanların duyarsızlığı, duygusuzluğu, sevgisizlikleri, samimiyetsizlikleri, her şeyi sadece işe yarar ölçütüyle değerlendirmeleri, ona ihtiyaç duymamaları onun içinde

tanımlayamadığı düşmanlarının özellikleridir. Bu durum onda önüne geçemediği korkuyu başlatır:

“Korku başladı, önceleri saçmaydı, sanrıydı, gittikçe gerçeklik kazandı ve tüm dengelerimi altüst etti. (...) Onlar... Üçüncü çoğul şahıslar, korkularım. Tedirgin uykular. Sorun şuydu ki artık hayatta başarılı olma ve hayattan tatmin olma umudumu yitirmiştim. Bu rahatsızlık ve huzursuzluk zihnimde gerçekdışı bir şeylerin olacağı şeklinde tezahür ediyordu.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:45-46)

“Küle Dön...” öyküsünde çağın güvensiz ortamından kaynaklı, ailesi tarafından korkak ve özgüvensiz yetiştirilen bir başkişi vardır. Bu başkişi dışarıdaki herkese karşı tedirginlik duyar. Bakkala ekmek almaya bile gitse ailesi onu sürekli pencereden izlediği için öz güveninin kısırlaştırıldığını düşünür. Bu yan, içindeki korkak ve pısrık yandır. Ve o kaynağını bilmediği korkuların ağında yaşamaktan, sürekli korkmaktan, tedbir almaktan ve düşünmekten bıkmıştır.

Güray Süngü öykülerinde çağ eleştirisi anlamında en çok yer alan imgelerden biri de “korku”dur. Geçmişle bağın koparıldığı, gelecekte beklenimin sıfırlandığı ve şimdinin kutsandığı bu çağda kaçınılmaz olarak insanlığı kuşatan korku atmosferinin sebepleri; belirsizlik, kestirilemezlik, istikrarsızlık, evrensel kuralsızlaşma, güvenin kaybedilmesi gibi duygusal durumlardır. Her şeyin olabileceği ve her şeyin yapılabileceği ama yapılan hiçbir şeyin ebedî olamadığı postmodern dünyada zemin kaygandır, kimlikler bu kayganlığa uyum sağlamak için akışkanlaşmak zorundadır. Güven kaybedilmiştir, hiçbir iş, hiçbir mevki garanti değildir. Bu belirsizlik, tereddüt, kestirilemezlik durumu bireylerde kaygı ve korkuyla sonuçlanır. Bauman’a göre modern ve geç modern dönem olan postmodern çağda bireyler, kendilerine sorulmadan özgürlüğün içine fırlatılıp atılmıştır (Bauman, 2015:120) ve seçim değil, mecbur bırakılan bir şey olduğu için (Bauman, 2015:143) bu, reddedilmesi zor olan bir şeydir. Güray Süngü kahramanları ise bu dayatılmış özgürlüğü reddeden, kendi hayatına sahip olmaya çalışırken kaynağı belirsiz korkularının içinde kaybolan kişilerdir.

2.4.5. Çözülme

Çağ eleştirisi noktasında üzerinde durulması gereken bir diğer konu da hayatın her alanında baş göstermiş olan “çözülme”dir. Postmodern dönemin bireyi, değişen koşullar karşısında daha çabuk uyum gösteren bir yapıya sahip olmak zorunda bırakılmıştır. Bireyin bu hızlı yaşam koşullarına yetişme çabası, aynı zamanda ondaki baskıyı arttıran ve onda çöküntüye neden olan süreci de beraberinde getirmektedir. Buna ek olarak tüm katılığı ve olumsuzluğuna rağmen, bireye güvende olma hissi veren aile, devlet, din gibi kurumlar artık birey için bir şey ifade etmemektedir (Şimşek, 2014:192). Güray Süngü öykülerinde, çağın hızlı yaşam koşullarına yetişme çabası veren ve bunu tek başına yapması gereken birey için; din, devlet, aile gibi güvende olma hissi verecek hiçbir kurum kalmamıştır. Öykülerde çözülmenin yaşandığı en önemli alanlardan biri inanç çözülmesidir. Hiçbir karakterin inanç anlamında bir şeye bağlı olduğu, daha yüce gördüğü bir varlığa sığındığı görülmez. Sadece bir öyküde Allah’a sığınan bir kadın vardır:

“Bazı geceler annem iki elini tavana doğru açıp mır mır birisiyle konuşuyordu, belki de sahibimizle konuşuyordu.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:50)

Hayatı ve her şeyi anlamsız bulmalarına rağmen sonsuz bir güce sığınarak kendini güvende hissetme ihtiyacı duymayan, sonsuzluğa ve ahiret hissine dair bir tefekkür dünyaları olmayan bu kahramanlar için ölüm de çoğu zaman kendilerinin karar verdiği bir sondur. Çünkü ölüm sonsuz hayatın başlangıcı olarak görülmez, sadece sıradan bir bitıştır. Dinî inanç çözülmeye uğradığı için aslında dinen yasaklanan ve büyük bir suç olarak kabul edilen intihar, öykülerde kahramanların bu hayattan kurtulmak için en çok tercih ettiği ölüm yoludur. Öykülere genel olarak bakıldığında ortaya şöyle bir tablo çıkar:

“Kaçacak Yer Yok” öyküsünde başkişi karısını öldürür ve intihar edeceğini söyler, aynı zamanda öyküde Kâmuran adında birisi kendini asar. “Sizi Görmeliydim” öyküsünde başkişinin babası kendini vurur. “Umudumsunuz” öyküsünde genç bir istasyon bekçisi kendisini asar. “Korku” öyküsünde başkişi intihar etmek için deniz kenarına gider, sonrasında ise küçük bir çocuğu boğarak öldürür. “Bir Zamanlar Samatya’da...” öyküsünde gencecik bir kız ilaç içerek intihar eder. “İki Yüz On

Yedinci Ya Da Hiçkimse” öyküsünde başkişi evinin bir odasında kendini asar. “Deli Gömleği” öyküsünde başkişi delirir ve sevdiği kızı öldürür. “Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” öyküsünde Serdar adındaki genç, kendini evinin duvarındaki çiviye asar. “Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde başkişi karısını ve varlığından daha yeni haberdar olduğu bebeğini öldürür. “Çember” öyküsünde başkişi kendisine şaka yapmak isteyen karısını baltayla parçalar. “Rüzgârgülü” öyküsünde başkişi ve arkadaşı Mahmut sürekli olarak jiletle ya da kendini asarak intihar edip ölmeyi başaramayan kişilerdir. “Ne Ekmek Ne De Su...” öyküsünde başkişi kendini bir çuvalın içinde kullanılmayan eşyaların içine bırakarak intihar eder. “Köşe Başları” öyküsünde başkişi bir çocuğa kendini kalbinden bıçaklatır ve ölür. “Kalbimin Krizi” öyküsünde başkişi silahla intihar eder ama silah patlamaz, o ise delirir. “Küle Dön...” öyküsünde sürekli kendisi de içindeyken evini yakan yaşlı bir adam vardır.

Öykülerde dinî inançtan sonra çözülmenin yaşandığı en önemli alanlardan biri ailenin çözülmesidir. Güray Süngü öykülerinin çekirdeğini aile çözümleri oluşturur diyebiliriz. Bauman’a göre ruhsal bir mesele olan inancın muhafaza edilmesi için onun bağlarının dünyevi olanın derinliklerine uzanması gerekir. Bunu onun bir süre, bireysel hayat uğraşlarından kalıcı değerlere geçilmesini sağlayan aile bağları sağlamıştır (Bauman, 2015:211). Ama modern dönemlerde artık aile de ölümsüzlüğe yeterince hizmet edemez bir hâle gelmiş, dışarıdaki belirsiz hayatın kendisinde açtığı yaraları sarmak için sığınılan mahalle ya da aile kurumları tamamen parçalanmasa da büyük ölçüde zayıflamıştır (Bauman, 2013:39). Artık postmodernite veya akışkan modernitenin yalnız bireyleri, aile içerisinde bile parçalanmış hayatlar sürdürmeye çalışır. Evlilik kurumunun ise pasif bir şekilde sürdürüldüğü sadece birkaç öykü vardır:

“Kaçacak Yer Yok” öyküsünde evli bir çift vardır ama bu evli çift neredeyse yemek yemek, TV izlemek, aynı yatağı paylaşmak gibi belirli zamanlarda buluşan, onun haricinde ayrı bireysel hayatlar süren, lazım olmadıkça diyaloga girmekten kaçınan iki kişidir. Birbirlerinin yaralarını sarmaktan çok, birbiri hakkında hiçbir fikri olmayan iki yabancı gibidirler. Öykünün sonunda ise başkişi karısını da kendisini de öldürür.

“Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde aracılar vasıtasıyla evlenmiş bir çift vardır. Bu çift aralarında aile bağı olan bir çift değildir. Tek paylaşımları aynı dizileri izlemek, çay içmek ve birbirine iyi geceler bile demeden aynı yatakta uyumaktır. TV izlerken bile karısının televizyon camına boş bir duvara bakar gibi baktığını söyleyen başkışı, bir aile olamadıklarının, mutsuzluğu bile paylaşamadıklarının farkındadır. Ancak bunu düzeltmek için herhangi bir çaba göstermez hatta çocuklarının olacağını öğrendiğinde hepsini bu durumdan kurtarmak ister gibi bencil bir şekilde karısını ve doğmamış bebeğini öldürür, kendisi ise hapse gider.

“Kılık” öyküsünde eğitilmiş ve iyi bir işi olan bir başkışı vardır. Başkışı zamanla kendi denginde birini bulur, evlenirler, tatile giderler, bebekleri olur dışardan bakıldığında her şey normal gibidir. Başkışının bu mükemmel hayatı işe aldığı bir kızın onu ve düşüncelerini sarsması sonucu yerle bir olur. Güvenli bir sığınak olarak gördüğü evliliğinin ve yuvasının ise aslında bir hayal olduğunu görür. Çünkü bu süreçte eşi onu terk eder, anne babası yüzüne bakmaz olur. Eskilerde iyi günde kötü günde denilerek sığınılan aile kurumu artık çözülmüştür çünkü ve bireylere ilk sırtını dönen aile bireyleridir.

Bu üç öykü haricinde evlilik müessesesinin yürütüldüğü öykü yoktur ve bu öyküler de postmodern çağda evlilik ve aile kurumunun geldiği paylaşımsız noktayı açıkça göstermektedir. Diğer öykülerde tamamıyla çözülmüş bir aile kurumu vardır. Karamanlar genellikle yalnız yaşayan kişilerdir. Ama bu yalnızlık, arkasında derin boşluk olan bir yalnızlıktır. Genellikle hiçbir öyküde yaşanan hayat anne babanın birlikte var olduğu aile hayatına denk düşmez, ya anne ya da baba yoktur. Hiçbir öyküde mutlu bir aile tablosu yoktur, aile ilişkisi iki ebeveyninden biriyle sürdürülmeye çalışılıyorsa da ona, bir nedenden ötürü öfke duyulmaktadır. Bu yüzden onlardan ayrı yaşamın tercih edildiği, evden ayrılarak bireysel hayatın sürdürüldüğü bir yalnızlıktır kahramanlarınki. Ev ve aile artık sığındıkları bir yer olmaktan çıkmıştır, yaralarını sarmaktan ziyade bireylerin yaralarını asıl gizleme ihtiyacı hissettikleri bir ortam olmuştur.

“Rüyalarımın Gül Kokusu” öyküsünde başkişi yalnız yaşar ve ailesinin olduğuna dair bile herhangi bir bilgi verilmez. “Sizi Görmeliydim” öyküsünde üniversite öğrencisi olan başkişi yabancı bir kadının evini otel olarak kullanır. Kaba saba biri olmuştur çünkü ailesi korkunç bir şekilde parçalanmıştır. Annesi, mirastan men edilen müzisyen babasını terk etmiş, babası yıllar sonra bunu kaldıramadığı için intihar etmiştir. Annesinden nefret eder, bu yüzden kötü biri olmuştur, babasına acır ve zihninde sığınacağı bir aile figürü kalmamıştır. Aile kurumuna hiçbir güveni kalmayan başkişi sevdiği kızı terk eder, çünkü aile kurmaktan kaçır. “Umudumsunuz” öyküsünde ailesi olmayan, tek başına istasyonda yaşayan kahramanlar vardır, “Korku” öyküsünde başkişi yine tek başına yaşayan biridir:

“Çoğu şeyin tadını yaşarken alamaz insan ya, şimdi bakınca... ne bileyim, güzeldi belki. Babam sağdı, annem de iyiydi, gençti de. Ağabeyim yakışıklı ve güçlü kuvvetliydi.” (D.G., 2017:78)

Başkişi bu cümlelerle eskiden sahip olduğu aile ortamına özlemine açıkça belli eder. Bu aile ortamı çözülmüş ve artık çok gerilerde kalmıştır. “Yaşayabilmek” öyküsünde başkişi yine yalnız yaşayan, her gün aynı şeyleri yapan, evden çıkmayan biridir. Ailesine dair hiçbir şeyden bahsedilmez, aile kurmak gibi düşüncesi de yoktur. “Geceyarısı Yarım Gece” öyküsünde başkişi oğluyla birlikte yaşayan biri gibi görünse de aslında oğlunu uzun zaman önce kaybetmiştir ve bunun acısıyla aklını kaybetmiş, karısı da onu terk etmiştir. Ailesi parçalanmıştır ama o bir anlamda anılarındaki aileye sığınır. “Bir Zamanlar Samatya’da...” öyküsünde yaşlı bir yazar vardır ve eski bir mahallede, soğuk ve rutubet kokulu bir binada yalnız başına yaşamaktadır. Uzun yıllar sonra eşi onu terk eder çünkü ruhunun hep başka yerde olduğunu fark etmiştir. O da buna itiraz etmez ve senelerce inşa ettikleri yuva bir çırpıda çöküverir. Çocukları, torunlarıyla birlikte genelde bayram sabahı onu ziyarete gelir. Bu, modern ve postmodern çağdaki tipik parçalanmış aile örneğidir.

“Dokunabildiğim” öyküsünde yine yalnız yaşayan bir kahraman vardır, annesiyle anıları hep geçmişe dairdir, bugüne ait alevi bir ilişkiden bahsetmez, çünkü üniversite okuduğu için evinden ve ailesinden uzakta yaşamaktadır. “Tutku” öyküsünde sevdiği adam tarafından terk edilmiş ve bebeğini yalnız büyütmiş bir kadın

kahraman vardır. İyi eğitilmiş, iyi bir işi olan kızı yalnız yaşayan annesinden ayrı, çağın modasına uygun olarak bir arkadaşıyla aynı evde, şehrin öteki ucunda yaşamayı seçmiştir. Postmodern çağda aileden ayrı yaşamak, üniversite okumak için yanlarından ayrılmak zorunda kalmaktan ziyade bireyler için bilinçli bir tercih hâline gelmiştir. Bu aile kurumundaki çözümlenin en önemli sonuçlarından biridir.

“İki Yüz On Yedinci Ya Da Hiçkimse” öyküsünde hafızasını yitirdiği hâlde yanında, ailesinden birilerinin olduğuna dair hiçbir bilgi verilmeyen kahraman vardır. Evini terk eder sonra geri döner, adını bile hatırlamadığı için boynundaki kartta yazılıdır. Buna rağmen ailesinden kimse, o, bu hâldeyken de kendini asarken de yanında değildir. Aynı şekilde “Deli Gömleği” öyküsünde de yalnız bir kişi vardır ve hiçbir şekilde ailesinden bahsetmez. Yaşadığı en zor zamanlarda bile sığınacak kimsesi yoktur ve delirdiğinde de yanında ailesi değil terapistler vardır.

“Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” öyküsünde öykü kahramanlarının hepsi bireysel yaşayan kişilerdir. Maddi ve manevi anlamda bütün sorumlulukları kendilerine aittir ve hayatlarında aile kavramı yok gibidir. Bazısı kendini asar, bazısı erkek arkadaşının evinde kalır, hepsi de tamamen bağısız ve savruk bir hayat sürer. Öykünün sonunda başkişi için şunlar söylenir:

“Yürümeye başladığında annesini özleyip özlemediğini düşündü. Özlememişti.”
(H.Ş.A.H.İ.,2017:14)

“Toprağın Üstünde” öyküsünde küçük yaşta annesini kaybetmiş ve babası tarafından hep aptal olmakla eleştirilmiş bir kahraman vardır. Babası onunla, istediği gibi bir oğul olamadığı için sürekli şefkatten uzak bir yönetici tavrıyla ilişki kurmuştur. Dışarıdaki sistemden ziyade babası tarafından hırpalanmış bir çocukluk ve gençlik geçirmiştir, bu yüzden ev bir imgedir ve o tek ailesi olan babasını ve evini daha on altı yaşında terk eder. Babasıyla ara sıra görüşmeler de içten içe ona öfkeli ve aralarında cümlelere ve eylemlere dökülmemiş gizli bir savaş vardır. Bu baba figürü aslında mükemmel toplum inşa etmek isteyen sistemin elinin ailelerdeki uzantısıdır. Bu el aynı zamanda ailedeki çözülmeyi de başlatmıştır.

“Rüzgârgülü” öyküsünde babası olmayan, annesiyle yaşayan bir başkişi vardır. Annesiyle arasında iyi bir ilişki var gibi görünse de başkişinin ona dair içinde kırgınlıkları vardır:

“Sistem diyorum çünkü annemden nefret etmeyi göze alamıyorum, başka kimsem yok, nasıl alayım. Annem beni geri zekâlı olduğum için öyle bir okula vermişti diyecek değilim.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:85)

Annesiyle paylaşımı azdır, daha çok kendi içinde yaşayan biridir, intihara teşebbüs ettiği zamanlar olmuştur ama annesine yakalanmıştır. Annesinin şefkatinden çok üzerindeki kontrol mekanizmasını hissetmektedir. Annesi sistemin ailedeki uzantısıdır ve bu yüzden özel hislerini ona belli etmemeye çalışır:

“Biraz ağladım odama çekilip, yatağıma uzanıp. Annem duymasın diye sessiz olmaya çabalayarak üstelik.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:89)

Evi ve ailesi onun yaralarını saracak bir yer olmaktan çıkmış, yaralarını gizlemek zorunda olduğu, ailesi ise yüzeysel ilişkilerin sürdürüldüğü bir yer hâline gelmiştir. “En Güzel Yüzün” öyküsünde başkişi öykü boyunca ailesinden hiçbir şekilde bahsetmez, bireysel yaşayan biridir, kriz geçirdiği ve hastaneye kaldırıldığı zaman da yanında ailesinden hiç kimse yoktur, sadece okulda tanıdığı bir kız vardır. “K...” öyküsünde ise köylerinden çıkarıldıkları için göç etmek zorunda kalmış, yolda çocukları ölmüş, bilmedikleri şehir hayatında köksüz bir şekilde yaşamak zorunda kalmış ve içlerinde hep öfke büyütmüş bir ailenin çözülüşü anlatılmaktadır. Aslında üniversite okumak isteyen, faydalı şeyler yapmak isteyen K. bu öfke yüzünden örgüte üye olur ve bomba yaparken kendisi ölür. Bu, ait olduğu etnik köken yüzünden yabancılaştırılan bir ailenin maddi ve manevi çözülüş sürecidir.

“Kusursuz Dünya” öyküsünde ailesi tarafından maddi olarak desteklenmiş ama manevi anlamda doyurulmamış bir genç anlatılmaktadır:

“Ailem benimle madden çok ilgilendikleri, bana ne zaman istersem para gönderdikleri, beni hiçbir şeyden beri bırakmadıkları için ayrıca ilgilenmeye gerek duymadılar.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:34)

Çocuğuna maddi anlamda destek vermekle anne baba olarak üzerine düşen her şeyi yaptığı düşüncesi modern ve postmodern toplumun ürettiği bir anne baba figürünün ürünüdür. Çünkü onların, çocuklarından önce yetişmeleri gereken yerler, toplantılar vardır. Çocuklarını ruhsal olarak yeterince beslemeden hayatın karmaşası içine salıvermekle, kendi başına yaşamaya mahkûm etmekle onu bireyleştirdiklerini düşünürler. Bu öyküde bu gencin zihninde de kendini ait hissettiği bir aile figürü oluşmamıştır ve kendini ait kılmak için âşık olma yolunu seçmiş ve sürecin sonunda delirmiştir.

“Ne Ekmek Ne De Su...” öyküsünde de yine yalnız yaşayan bir kahraman vardır ve öykü boyunca ailesiyle ilgili hiçbir şey söylemez. Yaşadığı en zor zamanlarında bile sığınabileceği bir aile yok gibidir. Ancak diğer öykülerin aksine bu öyküde hastaneye kaldırıldığında, gözlerini açtığında yanında bir figür olarak annesi vardır. “Kalbimin Krizi” öyküsünde aynı şekilde ailevi bağlarından hiçbir şekilde bahsetmeden yaşayan bir kahraman vardır. Onun, delirmeden önceki süreçte de delirdikten sonra da herhangi bir aile desteği gördüğüne dair bilgi verilmez. “Mezartaşlarına İsim Yazan Adam” öyküsünde de yalnız başına yaşayan bir adam vardır ve öykü boyunca ne ailenin eksikliğini hisseder bir hâli ne de aile kurmak gibi bir niyeti vardır. “Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk” öyküsünde aile ve baba figüründen, sadece kahramanın delirmeye başladığı zamanlardaki bir anısında bahsedilir. Kendini bir direk gibi hisseder, sokakta dikilir ama hiçbir şekilde onunla ilgilenen bir aile bireyi yoktur. “Unutursam...” öyküsünde yine annesi olmayan, babasıyla da aralarında iyi bir ilişki olmayan bir kahraman vardır. Aile ortamı onu daha çok hırpalayan bir ortamdır ve o da evini terk eder:

“Babamla anlaşamıyorduk. Kırkıma gelmiştim ama evlenmemiştim. Babam yavaş yavaş ihtiyarlıyordu. Aynı evde yaşıyorduk. Bana, evlenmeyişime tahammül edemiyordu. Dünya görüşümden hoşlanmıyordu. Hayatı algılayışımın, hayatı yaşayışımdan hoşlanmıyordu. Bunu bana söylemekten çekinmiyordu. Zor da olsa karar verdim ve evden ayrıldım.” (V.S.,2016:31)

“Evvel Ahir, Batın Zahir.” öyküsünde başkişi yine aile kavramından uzakta yaşayan biridir ve öykü boyunca hiçbir şekilde aileyle ilgili hatırlanan bir anıya ve

özleme yer verilmemiştir. “Alışılmadık Bir Mülteci Hikâyesi”nde de yalnız yaşayan kahramanın herhangi bir ailevi ilişkisi yoktur.

Modern ve postmodern dönemlerde aile kurumunun çözülüşü gibi komşuluk ilişkileri ve mahalle kavramı da çözülmüştür. Önceden sıkı sıkıya bağlı ilişkilerin olduğu, herkesin birbirini tanıdığı, birbirine kol kanat gerdiği mahalle ve komşuluk kavramaları yerini güvensiz ilişkilere, birbirinden habersiz yaşanan sözde apartman komşuluğuna bırakmıştır. Artık evin dışında kalan kimse güvenilir değildir ve potansiyel tehlikedir. “Köşe Başları” öyküsünde babasını kaybeden başkişi annesiyle birlikte yaşarken, genç ve güzel olan annesine komşularının yardım etme bahanesiyle sarkıntılık ettiğinden bahseder. Bu güvenilmez komşuluk ilişkileri modern zamanların ürettiği bir sondur. Başkişi annesi de ölünce akrabaları olmasına rağmen sahipsiz kalır ve sokaklara düşer. Çünkü ne akrabaları ne komşuları ne de mahalleli ona sahip çıkmaz, hatta sokaklarda başına nelerin geleceğini konuşurlar. Bu çağda bireyin kendini ait hissedebileceği, sığınabileceği güvenilir ilişkiler ağını sağlayabilecek komşuluk ve mahalle ortamı kalmamıştır. Dolup boşalan apartmanlar her an yeni tehlike üretebilecek potansiyele sahip mekânlardır. “Küle Dön...” öyküsü komşuluk ilişkilerine olan güvensizliği açıkça gösteren bir öyküdür. Öykü boyunca başkişi karşı komşusu olan yaşlı adamdan korkarak yaşar:

“Özellikle merdiven inip çıkarken dikkat ediyordum. Evimde otururken tedbirliydim, kapım çalınırsa, elektrik kesilirse. Beklentilerim mi demeliyim paranoyam mı bilmiyorum...”
(V.S.,2016:63)

Sürekli onun kendisini ve evini yakacağından korkar, sonrasında yaşlı adamın evi yanar ama onu evine çağırıp misafir etmekten korkar. Çünkü ailesi ona küçüklüğünden bu yana insanlara güvenmemeyi, onlardan korkmayı, uzak durmayı öğretmiş; bu, onun korkak ve pısrık biri olarak yetişmesine neden olmuştur. Ama aslında bu kahramanın çizdiği profil modern ve postmodern toplumdaki herhangi bir bireyi yansıtır. Çünkü artık herkes komşularına karşı en az bu kahraman kadar korkuyla ve temkinli yaklaşmaktadır.

Güray Süngü öykülerinde, modern ve postmodern çağda din, aile gibi toplumu ayakta tutan kurumlarında görülen çözülmeye oldukça yoğun yer verilmektedir.

Bireylerin dışarıdaki belirsiz hayatın açtığı yaraları sarmak için sığındığı aile ve mahalle kurumları oldukça zayıflamıştır. Yapılan evlilikler amaçsızdır ve ev ortamı iki yabancının aynı mekânı kullanmasından farksızdır. Kahramanlar genellikle üniversite okumak isteyen gençler oldukları için, şehir dışında ailesinden uzakta yaşayan bireylerdir ama aynı şehirde olsalar da bu durum farklılık göstermeyecektir. Çünkü hayat bireysel yaşanan bir alan hâline gelmiştir. Artık insanlar için önemli olan, bireyi daha özgür ve rahat kılan bağımsız yaşama düşüncesidir. Kahramanlar en zor anlarında dahi ailelerini akıllarına getirmez, onlardan herhangi bir yardım eli beklemez, onlara sığınma ihtiyacı hissetmez bu yüzden. Anne babalar en az mükemmel toplum inşa ediciler kadar acımasız, sistemli ve kuralcıdır. Hatta sistemin evdeki uzantısı gibidir. Bu yüzden aile bireylerinin ilişkileri yüzeysel hâle gelmiştir. Bazı öykülerde “evden ayrılma” ibaresi vardır. Ev bir imgedir ve oradan ayrılmak aslında sadece ayrılmaktan daha derin anlamlar içerir. Aileden kopuş, mümkün olmadığını bile bile yüklerden kurtulmak, yeni bir hayata başlamak vb. bunlar aslında bir çözüldür. Aynı çözüme komşuluk ve mahalle ilişkilerinde de görülür. Evin dışında kalan herkes potansiyel tehlikeli ve yabancıdır.

2.4.6. Tüketim Algısı

Güray Süngü öykülerinde modern ve postmodern çağın getirdikleri noktada eleştirilen ve üzerinde durulması gereken bir diğer konu da her alanda kendini gösteren “tüketim algısı”dır. Modern çağda önemsenen üretim algısı postmodern çağda yerini tüketim algısına bırakmıştır. Her alanda görülen bu tüketim çılgınlığı, insanlar tarafından bir kimlik tanımlama yöntemi hâline gelmiştir. Çünkü postmodern dünya ütopyası ve geleceği olmayan, geçmişten de uzaklaşmış bir “şimdi” üzerine kuruludur. Postmodern çağda insan için geçerli olan tek zaman dilimi içinde bulunduğu andır ve bu an, ancak tüketim ve eğlence ile geçirilerek anlam bulur. Bu kısır döngünün içinde geriye, tüketen ve eğlenen yorgun bir insan kalır. Postmodern insan için peşinden koşacak bir yarın ya da geçmişten gelen bir değer yoktur. Hayat günlük hazlarla harcanan bir süreçtir ve bu süreçte önemli olan şey hızlı ve çoklu tüketimdir (Şimşek,

2014:46). Postmodern toplum eğlence için ise sinema, televizyon ve alışveriş merkezlerini kullanır.

Güray Süngü öykülerinde kahramanlar bir şekilde tüketim kültürünün içinde yer almamak için direnseler bile kıyısından köşesinden ondan paylarını alırlar. Mesela TV onların evine de girmiş ve özel bir yere kurulmuştur. Öykülerde en çok yer alan ve en çok eleştirilen postmodern eğlence nesnesi TV'dir. Ancak Güray Süngü'nün kahramanları TV'ye karşı mesafelidir ve izledikleri şeyler yönünden seçicidir.

“Kaçacak Yer Yok” öyküsü, TV dizilerinin ve bu diziler vasıtasıyla topluma empoze edilen kültürel yozlaşmanın eleştirisiyle başlar ve âdeta ironik bir dille postmodern çağın algısını özetler:

“Güzel sözler söyleniyordu televizyon dizilerinde. Her yerde kahramanlar ve kahramanların kahramanlıkları vardı. Eskisi gibi değildi hiçbir şey. Zengindiler artık ve çok güçlüydüler. Güzel arabaları ve güzel kadınları vardı. Güzel işlerinde çalışıyorlardı. (...) Yine de zor yanları yok değildi. Entrikalar, pusular, komplolar... ama can acıtmıyor, heyecan yaratıyordu bunlar. Aşk da vardı. Tüm aşklar uzun bacaklı ve ıslak dudaklıydı.” (D.G.,2017:9)

Öyküdeki başkişi TV izlemeyi sevmeyen biridir ama konuşmayı da sevmeyen biri olduğu için eşinin televizyon seyretmesi onun işine gelir. Bu, aile içi iletişim ve duygu paylaşımlarının yerini televizyon görüntülerinin alması, aynı ortamda iletişimsiz bir hâle gelmesi, bir anlamda aile çözülmesinin başlamasıdır.

“Rüyalarımın Gül Kokusu” öyküsünde başkişi TV'nin ve onun eve soktuğu sahte hayatın farkındadır ama kaçınılmaz olarak bu döngüye o da girmiştir. Hiç hoşlanmadığı hâlde öylesine sinemaya gider ve bu sektörün ikiyüzlü hâlini eleştirir. Filmler korkunç derecede kötüdür, çünkü televizyona çıkan herkesin oynadığı, sonrasında birbirlerinin programına konuk olup birbirlerine iltifat yağdırıp, yaptıkları işi millete yutturmaya çalıştıkları türden oyuncuların olduğu filmler vardır artık. Başkişi televizyonun büyüü ve renkli dünyasının onda bıraktığı özendirici etkiyi ve çelişkili bir şekilde, onun olmadığı zamanlara duyduğu özlemi şöyle ifade eder:

“Hep hayalini kurduğum bir şeydi sabahları kalkar kalkmaz duş almak, televizyon seyrettiğim dönemlerde görürdüm, bazı birbirine benzeyen insanlar her sabah uyanınca duş alırlardı,

işlerine güçlerine daha sonra koyulurlardı. Biz çocukken banyo günümüz vardı, pazarlarıydı o da. Beyaz kalıp sabun kokardık pazar akşamları yatınca, şimdi ne zaman o kokuyu...” (D.G.,2017:27)

Başkişi yine TV’de gördüğü, insan öğüten ve bunun üzerinden getiri sağlayan yarışma programlarını, insanları acımasız bir şekilde eleştiren jüri üyelerini, yarışan bireylerin acınası durumunu ve onları alkışlayarak gün geçiren seyircileri şöyle anlatır:

“Oturandar, ayaktakilerden sayı olarak azdı. Başkaları da vardı ve hepsinden çoktu bu başkaları ve onlar da oturuyorlardı ve sürekli gülüyor ve alkışlıyorlardı. (...) En az olanlar ve oturanlar kendilerinden çok olup da ayakta duranların her birisi için sırayla bir şeyler söylüyorlardı, kızmış gibi, azarlar gibi konuşuyorlar sonra dalga geçer gibi gülüyorlardı. Kendilerinden çok olup da ayakta duranların istisnasız hepsi bu oturan azınlığın karşısında ezilip büzülüyor ve kızarıp bozariyorlardı. (...) Arena desem...” (D.G.,2017:29-30)

Başkişi garsona televizyonu gösterip ekrandaki yarışmayı sorduğunda çocuk, kazanıldığında insanların rüyalarına kavuştuğunu söyler. Ancak kahramana göre bu yarışmalar aslında gençlerin rüyalarının satın alındığı acımasız arenalardır. İzleyenler ise insanların birbirini parçalamasından sonsuz zevk alan postmodern çağın hazcı bireyleridir ve başkişi izlediği şeyi son derece anlamsız ve onur kırıcı bulur.

“Yaşayabilmek” öyküsünde dışarıyla, insanlarla bağını kesmiş olarak yaşayan başkişi genellikle TV izler. Televizyonu siyah beyaz ve dört kanallıdır. TV’yi sadece çizgi film izlemek için kullanır. Bu onun TV’den kaçamaması ama kendini bir anlamda sınırlandırması, çocukluğuna özlem duyması ya da TV’yi en masum hâliyle kullanması gibi anlamlara gelmektedir:

“Çizgi film yine bitti. Televizyonda seyredilecek başka bir şey kalmadı. Kapattım.” (D.G.,2017:95)

“Geceyarısı Yarım Gece” öyküsünde evde en çok vakit geçirilen yer TV’nin başıdır. Yemekten sonra çay içerken, sohbet ederken hep arka fonda televizyon vardır. Birlikte vakit geçirilen ortak zamanlar televizyon izlenen anlardır, baba ya da oğul mutlaka biri kanepede uzanırken televizyon karşısında uyuyakalır. Bu aslında televizyonun hayata girdiği andan itibaren bütün evlerdeki genel profildir.

“Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” öyküsünde postmodern çağın haberlerinin sanki kurmacaymış gibi insanlar üzerinde hiçbir etki bırakmayışı ve ciddi meselelerin bile sıradan şeylerle birlikte önemsiz bir şekilde verilmesi eleştirilir:

“Yemeklerini yerken haberleri seyrettiler, üçüncü kilometresinde devrilen otobüsten, uzakta ve aslında olmayan bir şehrin üzerine bırakılan bombalara atladı haber spikeri, çocuk cesetleri ekranı buzlayarak gösterilip ardından bisiklet süren köpek haberine geçildi.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:12)

Bu çağın insanları ise buna o kadar alışmış ve ölümleri bile o kadar kanıksamıştır ki yemek yerken, içinde hiçbir acıma ya da üzüntü hissi uyanmadan bu haberleri yemeklerine katık ederler.

“Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde yine evli ama yalnızlıklarını TV karşısında meşrulaştıran bir çift vardır. Ortak zaman geçirdikleri anlar televizyon izledikleri ama aslında televizyon camına anlamsız bir şekilde boş boş baktıkları gecelerdir. Bu öyküde de yukarıdaki öyküdekine benzer şekilde, televizyondaki tek gerçek şey olan haberler karşısında bile duyarsızlaşmış insan eleştirisi vardır. Haberleri çok renklidir yirmi birinci yüzyılın, insanlar ölmeye doyamaz, her şey için ölebilirler ve ne zaman nerede kaç kişi ölse, akşam haberlerinde yemek sofrasındaki çorbamıza katık olurlar. Sonra haberler biter, spor haberleri verilir ve dizi başlar. Sıradan şeylerin arasında önemsiz bir şeymiş gibi eritilen haberlerden sonra ekrana gelen, hiçbir zekâ pırıltısı olmayan, sahtekârlık üzerine kurgulanmış ve seyircinin zekâsını yok sayan birbirinin aynısı diziler vardır ve bunların tahmin etmekte zorlanılmayan kurgusu hep aynıdır. Karısını ve doğmamış çocuğunu öldüren başkışı kendisinin haberlere çıkacağı o sahneyi ve insanların onu duyarsız ve hissiz bir şekilde yemek yerken izleyip geçeceklerini şöyle anlatır:

“Siz ertesi gün, akşam yemeği sofranızda çorbanızı kaşıklarken izlediğiniz ana haber bülteninde öğreniyorsunuz benim karımı öldürdüğümü. Çorba kaşığımızı masaya bırakıp çatalı aldığı an, karımı taşıdıkları sedyeden sarkan kolunu görüyorsunuz, bembeyaz; çatalla bir domates dilimi alıp ağzınıza götürdüğünüzde ekranda benim suratım var, hissiz, duygusuz, yorgun yüzüm, ellerim arkadan kelepçeli, polis başımı bastırıp beni arabaya tıkarken bir muhabirin sesi duyuluyor; siz o sırada domatesi çoktan mideye indirdiniz, çorba kaşığına uzanıyor eliniz; ‘Nasıl kıydınız?’, ‘Sizi aldatıyor muydu?’. O sırada bir dış ses -üstelik-karımın

hamile olduğunu söylerken, bir de alt yazı geçiyor, ‘Kadın hamileydi.’ Çorba kaşığınızı bırakıp bardağa uzanıyorsunuz, bardağı sağ elinizle kavıyor ve ağzınıza doğru götürüyorsunuz ve içiniz rahat, zira biliyorsunuz ki biraz sonra haberler sona erecek ve bu akşamın dizisi başlayacak. Biliyorsunuz ki haberlerde yaşandığı söylenen dünya sizin çok uzağımızda.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:25-26)

“Unutursam...” öyküsünde yine ölümün hatta küresel anlamda toplu ölümlerin televizyon aracılığıyla nasıl normalleştirildiği ve insanların kanalı değiştirerek bu acının etkisinden nasıl kurtulmaya çalıştığı şöyle gözler önüne serilmektedir:

“Televizyon izliyordum. Aslında boş boş ekrana bakıyordum. Dört çocuk koşuyordu kumsalda. Arkalarında deniz vardı. Denizde gemiler vardı. Sonra toz oldu ortalık. İki çocuk yerdeydi, birinin bacağı ters dönmüştü, yüzü kumun içindeydi. Ayakta bir adam, kucağında çocuklardan biriyle koşuyordu. Adamla göz göze geldim. Adam bana baktı. (...) Kanalı değiştirdim.” (V.S.,2016:32)

İlk zamanlar bu sahnelerden etkilenen başkişi içten içe azap çeker, mutsuz hisseder kendini, bu anlamda diğer insanların temsili gibidir ve zamanla bu görüntüler onda hiçbir duygu uyandırmamaya başlar. Bu aslında çürümenin başlangıcıdır ve her hafta her ay yavaş yavaş acısı bir nebze daha azalacaktır, duyarsızlaşacaktır. Ta ki tüm etleri kapkara olup, çürük bir et yığını oluncaya dek.

Bütün hayat algısı “şimdi”, “hız” ve “daha fazla tüketim” üzerinden şekillenen postmodern insan şehirli, teknolojik ve zevkine düşkün bir insandır. Onun için her şey tüketilebilecek bir nesnedir ve her şey tüketim esnasında değer kazanır (Şimşek, 2014:46). Tüketim kültürünün her şeyi ucundan ısırarak tadan tüketici bireyi, yeni moda şeylerin peşinden koşarken gerisinde kocaman bir çöp yığını bırakır. Baudrillard, tüketim toplumunu “çöp sepeti uygarlığı” olarak niteler (Şimşek, 2014:59-60). Bu tüketim döngüsünün içine moda, yiyecek, içecek, kılık-kıyafet, AVM’ler, aşklar ve çocuklar da dâhildir. Güray Süngü öykülerinde kahramanlar, genellikle bu tüketim kültürünün labirentine girmeyen, giremeyen, bundan zevk almayan hatta eleştiren, bu yüzden de toplumun dışında kalmış, yabancılaşmış bireylerdir:

“Sevmiyorsun bunları, bu evleri, iş yerlerini, alışveriş merkezlerini. Bu arabaları, bu kravatlı adamları, düzgün bacaklı kadınları, televizyon binalarını. Bu belediye otobüslerini, çöp

arabalarını, polis arabalarını. Sevmiyorsun bu insanları, sevmiyorsun lağım çukurlarını.” (H.Ş.A.H.İ.,2017: 115-116)

Çöp sepeti uygarlığına ayak uydurmadıkları ve uydurmak istemedikleri için dışında olmayı yeğlerler. Bu yüzden tüketim kültürünün uzantısı olan her şeyi eleştirirler:

“...her insan gibi, sürüler hâlinde yaşarken, apartmanlar içinde, alışveriş merkezlerinde yemek yerken, yerdeki bal dök yala parlak taşlarda saçlarını görmeye çalışırken, neden öyle yapıyorum diye mızızlanıp, cep telefonu çıkarıp, kendisine doğru tutup, resmini çekip sonra bakıp, ha evet düzgünmüş saçlarım, elleri ceplerinde ama çalacak bir ıslığı yok. Çünkü hiç şarkı bilmiyor, hayır tabi ki biliyor ama şarkılar artık ıslıkla çalınabilecek türden değil...” (H.Ş.A.H.İ.,2017:23-24)

Postmodern toplumda artık yemek yemek de acıkmanın bir sonucu olarak değil salt bir tüketim nesnesi olarak görülmektedir. Postmodern hazcı ve doyumsuz insan için iştah ve doyumsuzluk midede değil gözdedir:

“...midem gözlerimden önce doydum.” (D.G.,2017:27)

Tüketim toplumunda obezitenin bir anlamda da zenginliğin yansıması olarak, televizyon programlarına çıkan bir adamdan şöyle bahsedilir:

“Kel ve göbekli adam önemli bir adam olmalı, programdaki diğer adamlar ona karşı çok dikkatli ve kibar konuşuyorlar.” (D.G.,2017:16)

Tüketim toplumunda öykülerde eleştirilen bir diğer durum da çağdaşlaşma adı altında toplumun bireylerinin Batı özentisi hâline gelmesidir. Bu, toplumdaki hitap şekillerinden tutun da,

“Benim mami, diyor.” (D.G.,2017:156),

“Babaannesini yaşında bir kadına ismiyle hitap ettiren çağdaşlığın ta içine.” (D.G.,2017:45)

Mekânların adına kadar yansımıştır. İşlevi ve içeriği değişmediği hâlde Batı’daki hâliyle adlandırılmaya başlanan mekânların eleştirisini kahramanlardan biri, camında restoran yazan lokantaya girip yemek yedim diyerek, sonrasında ise:

“Camında saç tasarım merkezi yazan bir dükkâna girdim ve tıraş oldum. Tepemdeki nu yaşıma rağmen kırılmaya başlamış üç tel saçla o kadar vakit geçirdi ki kendisine saç tasarımcısı diyen berber, ona yüklü bir bahşış bırakmak zorunda kaldım çıkarken.” (D.G.,2017:28)

Cümleleriyle eleştirir. Tüketim kültürü sürekli değişen moda algısını da beraberinde getirmiştir. Çünkü “akışkan kimlik” diye tabir edilen postmodern kimlik algısı, bunun üzerinden inşa edilmektedir. Ancak Güray Süngü’nün yabancılaşmış kahramanları postmodern çağın bu moda anlayışından hoşlanmazlar:

“Her şey rahatsız ediyor beni. Gençler, yaşlılar, giyimler, kuşamlar, konuşulanlar, dolaşmalar, kalabalıklar, karmaşa, televizyonlar, radyolar.” (D.G.,2017:53)

Aynı zamanda moda artık sadece kılık kıyafeti etkileyen bir durum olmaktan çıkmış, özellikle kadınların bedenleri ve fiziksel görünüşleri de modaya göre şekillenmeye başlamıştır. Alex Callinicos’a göre postmodernlikle beraber moda; saç rengi, kalça ve göğüs ölçüsü, dudak kalınlığı ya da kaslar ile bedenin organları üzerinde sürekli farklı noktaları ön plâna çıkararak aslında bir türlü oluşamayan mükemmellik dayatmasıyla bedenin inşasını sürekli hâle getirmiştir (Aktaran: Şimşek, 2014:73-74). Öykülerde özellikle kadınlar üzerinden inşa edilen ve modanın dayatması olan bu mükemmellik algısı şöyle gösterilir:

“Tüm aşklar uzun bacaklı ve ıslak dudaklıydı.” (D.G.,2017:9)

“Otuz saniye geçmeden mini etekli ve gördüğüm en uzun bacaklara sahip genç bir kız pırl pırl fincanlarda kahve ikram etti.” (D.G.,2017:31)

“Sevmiyorsun bunları, bu evleri, iş yerlerini, alışveriş merkezlerini. (...) bu kravatlı adamları, düzgün bacaklı kadınları...” (H.Ş.A.H.İ.,2017: 115-116)

Postmodern dönemde her şeye sirayet eden tüketim algısı içerisinde aşk da arzuya yenik düşmüştür. Bauman’a göre artık iyi günde kötü günde, ömür boyu diye niyet edilerek başlanan aşk temelli aile beklentisi, yerini tüketim anlayışıyla hareket edilen tek gecelik ilişkilere bırakmıştır. Tüketim kültürünün aşk ilişkisi bir anlamda cinsel tüketimdir. Çocuklar ise ancak tüketme isteğiyle yaşama getirilen ürünlerdir (Aktaran: Şimşek, 2014:220). Bu anlamda “Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...”

öyküsünde başkişinin beklenmedik bir anda bebeğinin olacağını öğrenmesi ve öğrenir öğrenmez annesinin karnında onu öldürmesi önemlidir. “Kılık” adlı öyküde de başkişi:

“Çocuk yapmak için acele etmedik. Tam da söylediğim gibi, zaten çocuğun yapılabilir bir şey olduğunu düşünüyorduk...” (H.Ş.A.H.İ.,2017:62)

Cümleleriyle postmodern çağın tüketim anlayışına aşkın ve çocuğun da “yapılabilir bir şey” olarak nasıl eklendiğini gösterir.

Genel olarak bakmak gerekirse postmodern dönem geçmişten kopuk, geleceğe dair beklentisizlik içinde yaşanan “şimdi”nin kutsandığı dönemdir. Şimdinin ve bu anın içinde yaşama düşüncesi insanları haz ve hız merkezli bir hayatın karmaşası içine itmiştir. Hayatın bütün alanlarında etkisini gösteren bu haz ve hız algısı ise arkasında sürekli çöp yığını bırakan bir medeniyet üretmiştir. Sonu gelmez bu tüketim döngüsüne yeme, kılık-kıyafet, kimlik, aşk, aile, çocuk, hatta moda göre yeniden düzenlenen bedenler bile dâhil edilmiştir. Postmodern dönem tüketim kültüründe tüketici profili, arzulayan, marka ürünlerin peşinde olan insandır. Tüketim bir labirenttir ve bu labirentte doyurulmayan arzularının peşinde dönüp duran bireyler vardır. Bauman’a göre postmodern dönemde yaşam kalitesi düşüncesi, hayatta kalma takıntısının yerine geçmiştir. Yaşam kalitesinin en önemli özelliği ise bunun daima bir imge olarak var olması ve bu imgenin sürekli olarak değişmesidir (Bauman, 2014:111-113-114). Güray Süngü öykülerinin karakterleri bu tüketim kültürünün labirentine girmeyi reddeden, geçmişten kopuk, gelecekte bağımsız şimdi düşüncesinin hızlı ve hızlı algısından uzak kalmayı tercih eden kişilerdir. Ama her şeyin tüketim hayatına göre şekillendiği toplumda dışarıda da yaşanmaz. Kendilerini attıkları hayatın dışı artık yaşanabilir bir yer değildir ve bu onların çaresizliğidir. İki türüne de ayak uydurmadıkları için bağımsız, kopmuş bir şekilde hayatın içinde savrulurlar, bu acımasız bir kısır döngüdür.

Genel olarak bakmak gerekirse Güray Süngü öykülerinde modern ve geç modern yani postmodern çağ birçok yönden eleştirel bir bakışla ele alınır. Bu anlamda bireylerin kendilerine dışarının karmaşasından ve kaosundan sığınmak için oluşturdukları alan olarak “güvenli ev” imgesi öykülerde önemli yer tutar. Güvenli ev üretenler ise fiziksel kusurlarından ya da ruhsal durumlarından ötürü sistem tarafından

“lekeli” olarak adlandırılan ve toplumun dışına itilmek istenen yabancılardır. Bu nedenle Güray Süngü’nün öykü kahramanları çağın lekelileridir denilebilir. Postmodern çağda ölüm korkusunu yenmek için sıradanlaştırılan “ölüm” ve bu sıradanlaştırmanın hangi mecralar yoluyla yapıldığı öykülerde göze çarpan diğer konudur. Postmodern çağın teknoloji, mekânlar, yiyecek, kılık-kıyafet, beden algısı, aşk, çocuk da dâhil olmak üzere hayatın her alanında zuhur eden “tüketim algısı” öykülerde eleştirilen diğer bir durumdur. Bu çağ imaj endüstrisi çağıdır; art arda takılan maskelerin, öğrenmekten çok unutmamanın ve durmanın imkânsızlığının çağıdır. Bu tüketim algısı ve bireyleşme düşüncesi sonucunda ortaya çıkan dinî, ailevi “çözülme”, belirsizliğin oluşturduğu “korku” atmosferi ve bütün bu kısır döngü arasında yaşamaya çalışan bireyin kaçacak hiçbir yerinin olmaması ve çaresizliği öykülerde derinlemesine gözler önüne serilir. Güray Süngü kahramanları ise bu ortama uyum sağlayamayan, sağlamak istemeyen sistemin içinde de dışında da yaşayamayan, sonunda deliren yabancılaştırmış bireylerdir.

2.5. İRONİ

Yunanca eironeia, kelimesinden gelen ironi, Kierkegaard’a göre söylev sanatında sık kullanılan bir söz oyunudur ve söylenen sözün aksinin ima edilmesidir (Kierkegaard,2003:227). Hafifseme yoluyla, benzerlik açısından kopuş yaratma anlamına gelir (O’connor, 2009:59). Öznelin ve taşkınlıkların dışı vurumunu kabul edilebilir kılan şiir biçiminin ta kendisidir (Schoentjes,2009:73). İroni bir ek değil dünyanın betimleme mekanizmalarının bir parçasıdır, bir retorik figürüdür (Vıla-Matas, 2009:79). Bir kodun karşıt anlamlara gelecek biçimde kullanılmasıdır (Göksel, 2006:365) ve ancak bir sınırlama altında ortaya çıkar. Örneğin birine, söylediği sözü çok zekice bulduğumuzu söyleyerek bir ironide bulunmak istersek, bu sözün çok da zekice olmadığı belli iken, kişinin sözüne düpedüz aptalca diyemeyecek olmamızla ilgilidir (Göksel, 2006:367). İsmet Emre’ye göre genellikle kastedilenin tersini ima eden söz sanatıdır (Emre, 2006:160). Necip Tosun’a göre, karşıtlıkların, yergilerin, yaşanan olumsuzlukların daha etkili bir şekilde aktarılmasını sağlamak amacıyla asıl niyetin gizlenerek, bütün bunların doğal bir durummuş gibi sunulmasıdır

(Tosun,2018:281), açık övgüyü ya da eleştiriyi gizleyen dolaylı bir anlatım yoludur (Tosun,2018:281). Yazarlar ironik anlatım aracılığıyla gerçeğe vurgu yaparak sarsıcı bir etki yapmayı hedefler. (Tosun,2018:281) Çünkü ironi zeki ama ezilen, sömürülen bireyin, kendisini ezenlere ve egemen güçlere karşı kullandığı güçlü bir silahtır (Oruç,2006:13).

İroni kavramı bugünkü anlamını kazanıncaya dek uzun bir süreçten geçmiştir. Kierkegaard bu kavramın Sokrates ile birlikte dünyaya geldiğini söyler (Kierkegaard,2003:11). O’connor Yunan komedisindeki “eiron”un zayıf, ezilmiş ama kurnaz kişiyi temsil ettiğini ve aptal ama kendiyi övünen “alazon”u hep alt ettiğini söyler. Terimin sonraki kullanımlarında da bu kökenin etkileri vardır. Platon’un “Diyaloglar”ında Sokrates bir eiron rolünü oynar, sorduğu sorular çoğu zaman amaçsız ve aptalca görünür ama sonunda yerle bir olan kişi Sokrates’in rakibi olur (O’connor, 2009:59). Çok şey bildiğine inanan kişi karşısında hiçbir şey bilmiyormuş gibi yapan Sokrates, her şeyi bildiğini sanan kişinin aslında hiçbir şey bilmediğini ispatlar (Tosun,2018:284). Çünkü onun amacı, her şeyin en iyisini bildiğini sanan kişilere aslında hiçbir şey bilmediklerini göstermektir (Pehlivan, 2009:4).

İroni 18. yüzyılda yabancılaşan ve öteki konumuna düşen insanın en önemli ve korunaklı savunma silahı hâline gelmiştir (Yalçın,2010:107). 19. yüzyılın sonlarından itibaren ise ironi, espri ve zekâyla ilgili bir kavram olarak algılanmaya (Aktaran: Yalçın, 2010:123), ironik edebiyat, ironik olmayandan daha iyidir görüşü yaygınlık kazanmaya başlamış (Pehlivan, 2009:11), artık ironi kavramı metnin çok anlamlılığını sağlayan önemli bir unsur hâline gelmiştir (Pehlivan, 2009:13). Böylece sanat eserlerinin başarısı ironiyi barındırma oranlarına odaklı hâle gelmiştir.

En önemli malzeme olarak “dil” i gören postmodernist yazarlar, dili bütün imkânlarından faydalanarak keşfetmenin peşindedirler. Dil onlar için bitmeyen, derin ve zengin bir hazinedir. Yazara düşen bu derinliğe dalıp yeni anlamlar keşfetmektir. Yazarların dili keşfetmede en çok başvurdukları yol ise “ironi”dir (Sağlık, 2018:60). Postmodern anlatılarla birlikte ironi güçlü bir anlatım imkânı olarak kullanılmaya başlanmış, postmodernizmin çokanlamlılık inancı, kurgu ve oyun anlayışı ironik anlatımı neredeyse zorunlu kılmıştır (Tosun,2018:285). Gerçeklik algısının yok olması

ya da birden fazla gerçeğin var olma ihtimali düşüncesinin yaygınlaşması gerçeklikle oynamaya sevk etmiş, oyunsuluk postmodern metnin önemli özelliklerinden biri hâline gelmiştir (Yalçın, 2010:124). Kısaca özetlemek gerekirse postmodernistler sert eleştiriler yapmak için, anlatılması gerekenleri üstü kapalı olarak anlatan, gerçeklikle oynayan, ama aynı zamanda kendisinden yararlanan özneye de belli bir üstünlük kazandıran ironi gibi bir araca başvurmaktadırlar (Emre, 2006:160-161).

Necip Tosun'a göre ironinin en yaygın biçimi imadır ve ironik anlatımın ilk ögesi gizlemektir. Yazar aslında gerçeği bilir ama bilinçli bir bilmezlik sergiler. Kurgu ve atmosferi bu gizlenmiş gerçeğin daha etkili anlaşılmasına yönelik oluşturur. İronik anlatımın diğer ögesi ise eleştirel bakıştır. Yazar metinde bu saçmalığı/karşıtlığı tarafsız bir şekilde anlatıyor gibi gözükse de metnin gerisinde ağır bir eleştiri vardır. Bir üst bakış ve ince bir alay hissedilir. Bu alay küçümseme amaçlı değil, bu acınası olaya duyulan tepkinin bir sonucu olan karşı koyuştur. İroni kimi zaman da incitici gerçeklere neşe katmaktır, bir gerçeğin neşeye büründürülmesidir. İroniyle komiklikten ziyade okuru sarsmak hedeflenir ve insanın gerçek karşısındaki kayıtsızlığına vurgu yapılır (Tosun,2018:281-282).

İroni, Güray Süngü'nün öykülerinde bir anlatım tekniğinden çok daha fazlasıdır. Onun kurgu dünyası söz konusu olduğunda öykülerinin merkezinde ironinin olduğu, öykülerini çözümlemede ironinin anahtar kavramlardan biri olduğu söylenebilir. Süngü, ironist tutumunu öykülerindeki yabancılaşmış ve ötekileştirilmiş kahramanlar aracılığıyla sergiler. Dünyayı ve toplumu onların gözünden ironik bir dille anlatır. Bazen de bu ironik tutumu kahramanların kendilerine yöneltmelerini sağlar. D.C. Muecke cahilliğin tek başına ironiye el vermediğini söyler. İroninin olabilmesi için az derecede bile olsa öz güvenle karışık cahillik gerekir, bu entelektüel kibirliliktir ve cezalandırılmayı gerektirir (Egan,2009:64). Güray Süngü öykülerdeki kahramanların yabancılaşmış ve ötekileştirilmiş olmasına rağmen hayat ve gerçeklik algılarının, sürüler hâlinde ilerleyen postmodern çağın bireylerini alt edecek düzeyde olduğu görülür. Öykülerde bu sürüler hâlinde ilerleyen bireylerin, cahilden ziyade içi boş öz güvene sahip olduğu, bildiğini zanneden ama aslında hiçbir şey bilmeyen ve gözünü kapamayı seçen kitleler olduğu sezdirilir. İronist tavrını; duyarlılıklarını

kaybetmiş, hissizleşmiş, kendi ifadesiyle “yaşama yetisi kazanmış” kişilere yönelten Süngü buna, toplumun dışına itildiği yerden onu izleyen, düzene aykırı ya da uyum sağlayamamış kişilerin gözlemlerini ve eleştirilerini vasıta kılar. Toplumu, kahramanları vasıtasıyla yargılar ve aslında hiçbir şey bilmediklerini onlara sessizce haykırır. Bu anlamda ironi, Güray Süngü’nün, yabancılaşmış karakterleri vasıtasıyla sisteme, yozlaşmış topluma ve çağdaşlaşma adı altında insanların içine düştüğü handikaba başkaldırısıdır. Bunu öykülerinde bazen gizlilik unsurundan hareketle, bazen acı ve vurucu bir sonla, bazense acı olaylara neşe katarak yapar. Bu nedenle Süngü’nün öykülerinde, “gizleme”, “eleştirel bakış”, “gerçeğin neşeye büründürülmesi” olmak üzere ironik anlatımın bütün öğelerine başvurduğu söylenebilir.

Öykülere geçmeden önce ironist tutum açısından incelenmesi gereken ilk şey Güray Süngü’nün öykü adlarıdır. Bunlar yapboz parçaları gibi bir araya getirildiğinde, bütün öyküleri boyunca irdelediği yirmi birinci yüzyılın portresinin ortaya çıktığı görülür: “Kaçacak Yer Yok”, “Korku”, “Yaşayabilmek”, “Tutku”, “Deli Gömleği”, “Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi”, “Çember”, “Duvara Bakan Adama Bakan Adamlar”, “Kılık”, “Kusursuz Dünya”, “Vicdan Sızlar”, “Hasarla Beslenen”, “Kibir”, “Alışılmadık Bir Mülteci Hikâyesi”... Oldukça vurucu şekilde seçildiği görülen öykü adları, onun öykülerinin beslendiği felsefeye dair fazlasıyla ima içerir. Öykülerin başında yer alan ve bazı yazarların kitaplarından yapılan alıntılar da öykülerin içeriğine geçmeden önce dikkat edilmesi gereken ironik unsurlardandır. Birkaç öykünün başında Alexandır İvanov adında, aslında olmayan bir yazara aitmiş gibi alıntılanan kısa metinler vardır. Bu metinler yazar tarafından, metnin içeriğine odaklı olarak uydurulmuş ironik epigraflardır:

“İyi bir fotoğrafçı, hayatı fotoğraflamakla yetinmez; fotoğraflayacağı hayatı kendisi kurar. Alexandır İvanov- *Suçlu* adlı romanın ön sözünden.” (V.S.,2016:9)

Çoğunlukla son öykü kitabı *Vicdan Sızlar*’daki öykülerinin başında bu epigraflara yer veren Süngü, bu yolla son dönemlerde edebiyatta moda hâline gelmiş bu yöntemle gönderme yapar. Okuyucularca, yazarının bilgi düzeyiyle doğru orantılı olduğu düşünülen bu kısımları ironik bir şekilde diline dolar ve bunu, uydurduğu

isimlerle risksiz ama havalı bir şekilde yapar. Böylece ironik tavrını hem modern dönem yazarlarına hem de bunların uydurulmuş metinler olduğunu hemen anlayamayacak olan okuyucuya yöneltilmiş olur. Öykülerin başında yer alan bazı metinler de kendi metninin içinden yapılan alıntılardır:

“Bir resim yaptım. Bir şarkı söyledim. Sınavdan iyi not aldım. Misafirlerin önünde bir takla attım. Yüzler güldü. Ben büyüdüm. Sadenur Kocaoğlu. Güray Süngü'nün *-Kibir* adlı öyküsünün başkarakteri.” (V.S.,2016:105)

Böylece yazarın ironik tavrını kendisine de yönelttiği söylenebilir. Öykülerin başında bulunan, alıntı süsü verilmiş bu epigraflardan sadece bir tanesi doğrudur ve gerçekten bir yazardan alınmıştır:

“Olduğun gibi değil, olmak istediğin gibi görün... Her yalan bir yaratış. Cemil Meriç” (V.S.,2016:41)

Bu aslında onun, postmodern toplumda zuhur eden ve özellikle internet ortamlarında, sosyal mecralarda oluşan bilgi kirliliğine yönelik ironik eleştirisidir. Bunun sinyallerini bir öyküde şöyle verir:

“...Feysbukta Mevlana'nın söylediğini zannettiği uyduruk laflara layk yapmayı seviyordu dedim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:64)

Bilgiye ulaşmanın son derece kolaylaştığı modern ve onun devamı olan postmodern çağda durdurulamaz bir bilgi kirliliği oluşmuştur. Güray Süngü bu karmaşayı ve kirliliği bu kısa metinler vesilesiyle, onca uydurma cümlelerin arasına bir tane doğru cümle sıkıştırarak ve o cümleye dair tereddüt oluşturarak ironik bir şekilde anlatmaya çalışır.

Güray Süngü öykülerinde dikkat edilmesi gereken bir diğer durum da onun öykülerinin özünü, dikkat çekmeyecek şekilde öykünün içinde birkaç cümleye gizlemesidir. Sadece dikkatli okuyucular tarafından fark edilecek olan bu anahtar cümleler, aslında öykünün özünü teşkil eder. Okuyucu genellikle bunu fark etmeden, gizemli bir havada ilerleyen öyküyü sonuna kadar okuma ihtiyacı hisseder. Bu onun “gizleme” ögesinden hareketle uyguladığı ironik bir tavidir. Öykülerinden birinde kurgularında bu yöntemi kullandığını

“...bu cümle bu öykünün çivisi.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:23)

Diyerek kendisi de ima eder. Buna örnek olarak verilebilecek en iyi öykülerden biri “Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi”dir. Öykünün başında,

“Duvarda kocaman bir çivi vardı. Kocaman. Bir açıklaması yoktu.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:9)

Cümleleri geçer. İlk bakışta anlamsız görünen bu cümleler öykünün anahtar cümleleridir ama okur bunu ancak öykünün sonuna geldiğinde anlayabilmektedir. Çünkü kahraman öykünün sonunda kendini başta bahsedilen bu çiviye asar. “Köşe Başları” adlı öyküde başkişi sahipsiz kalınca yanında toplananlar arasında onun sonunun nasıl olacağına dair şöyle konuşmalar geçer:

“Diğeri önce garip ve perişan, sonra balıcı olacağımı, sonra da bir tren yolunda bıçaklanarak öleceğimi söyledi.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014: 50)

Öykünün başında geçen bu anahtar cümleler aslında öykünün finalidir. Kahraman bu şekilde ölür ama bu ironiyi okuyucu, öykünün gizemli atmosferi içinde öykünün sonuna gelene kadar öğrenemez. “Geceyarısı Yarım Gece” öyküsünde öykü baba ve oğulun normal yaşamını anlatıyor gibi görünmektedir. Ancak öykünün sonunda babanın, oğlunun ölümüyle aklını yitirdiği ve ölen oğlunun hayaliyle yaşadığı anlaşılır. Yazar aslında bunu öykünün ortalarına şu cümlelerle gizlemiştir:

“...ben filmde çok duygulandım, akıl hastası bir adamı anlatıyordu film, ama adam tertemizdi, saftı ve müthiş başarılı oyuyordu film boyunca ama film bitince yalnız kalıyordu. Hem de küçük bir oğlan çocuğuyla.” (D.G.,2017:109)

Bu cümleler öykünün anahtarı gibidir ama okuyucu bunu ancak öykünün sonunda fark eder. Bu örneklerden hareketle gizleme yöntemi Güray Süngü’nün öykülerinde ironiyi sağlamak için kullandığı unsurlardan biridir denilebilir.

Öykülerin içeriğine genel olarak bakıldığında Süngü’nün ironist tavrını; modern ve postmodern çağın, çağın getirileri ekseninde dönüşen toplum yapısı ve algısının ve bu toplum içinde yabancılaşmış bireyin eleştirisi olmak üzere üç eksenle sergilediği görülür. Bunlara bağlı olarak yabancılaşma, kültürel yozlaşma, özentî, samimiyetsizlik, akışkan kimlikler, her şeyin tüketim çarkında öğütülmesi, sistemin

çürüklüğü, dinî, ailevi bağların çözülmesi, medeniyetin çöp medeniyeti hâline gelmesi gibi konular öykülerinde ironinin nesnesi durumuna getirilmiştir. Bu yüzden ironik tutumunun daha çok eleştiri ekseninde ilerlediği söylenebilir. Birbirine bağlı olarak şekillenen olguları temellendirebilmek için önce yazarın 21. yüzyıl algısının nasıl olduğuna bakmak önemlidir. Güray Süngü bu çağa ironik bir tespitle “kaçacak hiçbir yerin olmadığı çağ” adını vermiştir. Bu çağ alakasızlıkların, karşıtlıkların ve tüm bunlar arasına sıkışmış bireylerin ironik ve acınası çağıdır ona göre:

“Adamın birisinin tadı yoktu, kadının birisinin tadı olmayan kocası vardı. Kadının birisinin gamı çoktu, adamın birisinin gamlı karısı vardı. İlk bakışta tencere kapak gibiydi, dikkatli bakıldığında limon keşkül. Espri de vardı nitekim ama çok ince. Kesecek kadar bulaşanı. Yirmi birinci yüzyıldı, artık kaçacak yerin olmadığı çağ.” (D.G.,2017:9)

Zıtlıklardan ve kaostan beslenen bu çağı neredeyse bir çırpıda özetleyen bu cümlelere ek olarak başka öykülerde de çağa dair ironik eleştiriler yöneltilir. Ona göre bu çağ bütün değerlerin arka plana itildiği, aşkın, sevginin bile çağın olmazsa olmazı mantık çerçevesinde yaşandığı bir çağdır. Sözde insanların daha kaliteli bir hayat yaşaması için inşa edilen sistem, insan öğütürken dönmeye devam eder durumdadır. Her şeyi sömürerek yaşamaya devam ederken ölümlere karşı belki de ilk defa bu yüzyılda bu kadar duyarsızlaşmıştır insanlar:

“Ama haberleri çok renklidir yirmi birinci yüzyılın. İnsanlar ölmeye doyamaz, her şey için ölebilirler. (...) Böyle yetenekler kazanmıştır yirmi birinci yüzyılın insanı. Ben ve benim gibi olanlar yani kazanmışızdır böyle yetenekler.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:19)

Yazar ironik bir tavırla, ölümlere hatta kitlesel ölümlere karşı bu kadar duyarsızlaşan bu yüzyılın insanını “böyle yetenekler kazanmıştır” diyerek eleştirir. Bu yüzyılda savaşın görünüşü değişmiştir âdeta. Moda ve çağdaşlaşma adı altında yürütülen kültürel bir savaş ya da şiddet vardır. İnsanlar bomba ve silahtan önce küresel bazı dayatmalarla farkında olmadan savaşın içine çekilir. Yazar şiddetin bu değişen yüzünü “medeniyet”, “bomba”, “kot pantolon” gibi sıradan ama anahtar kelimelerle ironik bir şekilde gösterir:

“Medeniyet çok ilerlemişti artık insanlar bomba üreteceklerine kot pantolon ve gazlı içecek üretiyorlardı, üstelik kot pantolonlar kurşun geçiriyordu. Ama geçmişteki insanlar cahildi. Birçok bomba yapmış ve patlatmışlardı...” (V.S.,2016:12)

Belki savaşın sadece bomba ve silahla olacağını zanneden, bu yüzden yirmi birinci yüzyılda küresel şiddetin içine çekildiğinin farkında bile olmayan modern insanın ironisini Süngü şöyle yapar:

“Zaman öyle bir zaman ki insanlar sözden değil tokattan anlıyor.” (D.G.,2017:120)

Yirmi birinci yüzyıl artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı, dünyanın küçük bir yer hâline geldiği, küresel anlamda toplumsal yapıların değiştiği, kültürel kimliklerde ciddi değişikliklerin yaşandığı bir yüzyıldır. Güray Süngü’nün bu yüzyılın getirileri çerçevesinde ironik bir tutumla eleştirdiği şeylerden biri toplumdaki kültürel yozlaşmadır. Bu çağda, ne değişime tamamen teslim olarak Batılılaşmış ne de kültürel kodlarını koruyabilmiş, taklitçi, özentili bir toplum vardır. Süngü, toplumun bu melez ve ikircikli hâlini birçok açıdan, ironik bir şekilde eleştirir. Bunlardan biri, işlevi aynı olduğu hâlde çağdaş bir yorum getirme adına komik bir şekilde Avrupalı adlarla anılmaya başlanan yerlerdir:

“Camında restoran yazan lokantadan çıktıktan sonra...” (D.G.,2017:27)

“Camında saç tasarım merkezi yazan bir dükkâna girdim ve tıraş oldum. (...) kendisine saç tasarımcısı diyen berber, ona yüklü bir bahşış bırakmak zorunda kaldım çıkarken.” (D.G.,2017:28)

Medeniyetimizde çağdaşlaşma adı altında değişen hitap şekilleri de onun, öykülerinde kültürel yozlaşma çerçevesinde açıkça eleştirdiği noktalardan biridir:

“Benim mami diyor Tutku...” (D.G.,2017:156)

“Babaannesi yaşında bir kadına ismiyle hitap ettiren çağdaşlığın ta içine.” (D.G.,2017:45)

Her alana sirayet eden bu ikircikli hâli, insanlara empoze etmekte kullanılan en iyi araç şüphesiz ki televizyondur. Geldiği günden itibaren evlerin köşesine kurulan televizyon bireylerin zihninin şekillenmesindeki en önemli faktörlerden biridir. İnsanların mevcut kültürel durumları ile televizyondan aktarılmaya çalışılan sözde

çağdaş kültür, onlarda içsel bir çatışmasının yaşanmasına ortam hazırlamıştır. Yazar bireylerin bu ironik hâlini şöyle resmeder:

“İyi geceler demiyoruz birbirimize, alışık değiliz çünkü annem ne o öyle gâvurlar gibi derdi ben küçükken iyi geceler dediğimde ona. Ben de zaten bir dizide görmüştüm insanların yatarken birbirine iyi geceler dediğini. Küçük evdi dizinin adı. Bizim evden on kat büyüktü küçük ev dizisindeki küçük ev.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:18)

Televizyon, bireylere farklı ve daha renkli ama gerçek olmayan bir dünya göstermiştir. Kendilerini, televizyon dizilerinde görülen özendirici şeylerin olduğu bu renkli dünyanın içinde bulmak isterler. Kahramanın “birbirine benzeyen bazı insanlar” demesi bu noktada önemlidir. Bu, sistemli bir şekilde oluşturulmaya çalışılan modern toplum ve modern birey imajıdır.

Geçmiş ve şu an yaşanan çağ arasındaki farklılıklardan hareketle yazarın eleştirdiği konulardan biri de modern insanın gittikçe komik bir hâl alan kibridir. Çağa ayak uydurma adına geçmişi ve mevcut olanı yok ederek, hor görerek kendini var etmeye çalışan modern insan tuhaf bir kibrin içine düşmüştür:

“Yatmadan önce tıraş olmak, işe temiz gömlek giyerek gitmek, haftada üç kez banyo yapmak... Bazıları gün aşırı yapar, daha on küsur yıl önce musluklardan su akmadığını, suyu mahalle çeşmesinden bidonlarla taşıdıklarını unutmuşlardır...” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 17)

“Bir Zamanlar Samatya’da...” öyküsünde kendini modern hayatın dışına atmış öykü kahramanı olan yazar, bayramlarda kendisini ziyarete gelen çocuklarının kibirli hâllerini ironik bir üslupla şöyle eleştirilir:

“...pencerede oturur dururum ben cicili biçili elbiseleri ile görünürler; bir yüzleri vardır ki fena, aman ayakkabımız kirlenmesin, paçamıza bir şey sıçramasın; arabalarının da canı yanıyordu bu sokakta...” (D.G.,2017:116)

Öykü kahramanının çağa ayak uydurma adı altında tuhaf bir kibre bürünmüş çocukları vasıtasıyla eleştirdiği noktalardan biri de modern insanın daha konforlu ve daha rahat bir hayat yaşamak adına kendini köleleştirmesidir. Bu çağın insanların mutlu ve hayattan keyif alıyor olmasının şartı zengin olmalarıdır. Bunu sağlamak için de zamanını, beynini ve bedenini sisteme ipotek ederler:

“Nasıl sını diye sorulunca çalışıyorum diye cevap verilmez. Ne yapıyorsun diye sorulunca bile çalışıyorum diye cevap verilmez. İnsansın, çalışacaksın elbet. Ama siz beyinlerinizi çaldırmışsınız. İşiniz hayatınız olmuş, hem de o işi meşguliyet edindiğiniz için bile değil. Size getirileri nedeniyle. Seviyenizi belirlemesi hasebiyle.” (D.G.,2017:117)

Tamamen çalışmaya odaklı yaşayan bireyler için iş hayatı ağır bir döngüdür ve daha iyi bir hayat yaşamak için hayatlarının nerdeyse tamamını bu döngüye kurban ederler. Yorucu bir temponun sonunda kazanılan şey ise kısa süreli boş zamandır. Bu, ölmeyecek kadar yaşamaktır ve yazar bunu ironik bir tabirle “gönüllü kölelik” olarak adlandırır:

“Senin mesain yok mu? Hadi mesain yok, kölesin, hem de gönül rızasıyla kölesin, bunu anladık...” (D.G.,2017:120)

Bu gönüllü kölelik ise kariyer ve yükselme adı altında elde edilecek daha fazla sorumluluk, omuzlara daha fazla binecek yük ve daha fazla zamanı işine adamaktır. Asıl ironi insanların çok çalıştıkları için bir ödül olarak yükselmek istemeleri ama yükseldikçe özgürlüklerini daha fazla kaybedeceklerinin ve hayatlarını hep daha sonraya erteleyeceklerinin farkında olmamalarıdır:

“Evet, çok mutluyum ama kariyer diye bir şey var sonuçta, ne için okuduk o kadar ve bu işte neden bu denli çaba sarf ediyoruz. Bazı günler akşam on oluyor, ben farkında değilim. Bunun için de yükselmem gerek, istiyorum bunu.” (D.G.,2017:156-157)

“...vizite hesaplamalarıyla uçurmuştu kafayı, insanların yarısını et, diğer yarısını para olarak görüyordu artık. hak etmişti tabii.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:24)

İş modern birey için bir statü, kendini tanımlama biçimi ve ne olacağı belli olmayan belirsizlik ortamında güven veren bir şeydir. İşsizlik ise sistemin dışına itilmek için en önemli sebeplerdendir. Çünkü bu çağda işsizlik yeteneksizlik; iş görüşmelerinden başarıyla çıkabilmek ise bir beceri olarak algılanmaktadır. İşsizlik modern bireyin hayatında domino taşları gibi birbirini etkileyen büyük bir korkunun da başlangıcıdır bu yüzden. Kahramanlar üniversiteyi bitirseler bile işsizlikle olacak savaşlarının daha büyük olacağını bilir. İş aramak bile ironik bir tabirle bir iştir artık:

“Bugün çalışmak istemiyordu, iş aramak da işti, kaytardı.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:10)

“Büyüyünce ne olacaksın oğlum? Üniversiteyi bitirecek ve direk olacağım baba. Şimdi haberler, üniversite kapısından geri çevrilen direk yaptığı basın açıklamasında YÖK’e yüklendi.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:95)

İşsizliğin bu kadar korku veren bir unsur olduğu ortamlarda insanların iş bulabilmek ya da zengin olabilmek için yaptıklarının ve yapacaklarının ise sınırı yoktur. Sözde güzel bir hayat yaşayabilmek için onurları da dâhil her şeylerinden vazgeçmek için hazır dırlar. Bu çark özellikle de gençlerin masumiyetlerini ve hayallerini ellerinden alır. Güray Süngü bu durumu ironik bir şekilde “Rüyalarımın Gül Kokusu” adlı öyküsünde uzun uzadıya imgelerle anlatır. Öyküde rüyalarını zengin bir iş adamına satan bir genç vardır. Gördüğü rüyaları satması karşılığında yüklü bir miktar alacak olan bu genç, hayatının geri kalanını zengin bir adam olarak, rüya gibi bir hayat yaşayarak geçireceğini düşünmektedir. Daha iyi bir hayat yaşayabilmek adına elinde, paraya çevireceği rüyalarından başka hiçbir şeyi kalmamıştır ve zaten paraya çevirmezse de onlar bu çağda geçer akçeler değildir.

“Bir daha rüya görmeyeceğimi biliyorum, dedim. (...) Günün birinde rüyalara ihtiyaç duyarsam... sokaklarda rüyalarını satmak durumunda olan benim gibi binlerce genç var...” (D.G.,2017:32-33)

Yazar kapitalist sisteme, rüya gibi bir hayat yaşamak ideali uğruna hayallerini ve düşlerini bile satan bireyler vasıtasıyla ağır bir eleştiri yöneltmiştir. Aynı öykünün devamında bu durumun başka bir boyutu olarak bireyleri öğüten, kısa süreli eğlence için gencecik çocukları harcayan televizyon şovları eleştirilir. İnsanların içinde olmak için kıyasıya mücadele ettiği bu renkli ama sahte dünyayı yazar, ironik bir şekilde insanların ölümüne dövüştürüldüğü arenalara benzetir:

“Oturandar, ayaktakilerden sayı olarak azdı. Başkaları da vardı ve hepsinden çoktu bu başkaları ve onlar da oturuyorlardı ve sürekli gülüyor ve alkışlıyorlardı. (...) Mahkeme olamayacak kadar lüks ve ışıklarla bezeli bir salonlardaydılar stüdyo filan olmalıydı orası, ama mahkemeden beterdi sanki. Arena desem...” (D.G.,2017:29-30)

Jüri üyeleriyle, birbirine saldıran yarışmacılarıyla ve onları alkışlayarak ve haz olarak izleyen televizyondaki ve televizyonun dışındaki milyonlarca seyircisiyle televizyon yarışmaları kocaman bir arenadır. Bu arenada insanların birbirini katledişi

lüks, ışıklı ve albenili bir ortamla gizlenmiştir. Kahramanların rüyalarını satması ve yarışma programlarına katılarak rüyalarına kavuşacaklarını düşünmeleri, kısa yoldan zengin olma isteğinin bir yansımasıdır. Çünkü bu çağda emeğin önemsenmediği, çalışmanın kazanmakla doğru orantılı olmadığı düşüncesi yer edinmiştir. Bauman medyanın iyi olduğu tek şeyin, hızla ürün veren şöhrete özendirilmesi olduğunu söyler. Medya bu yönüyle şöhretin itibara egemen olmasını sağlar. Şöhret itibara egemen olduğunda ise üniversite öğretim üyeleri kendilerini; sporcular, popstarlar, banka soyguncuları ve seri katillerle rekabet hâlinde bulur. Onların bu rekabeti kazanma şansları yok denecek kadar azdır (Bauman, 2015:178-179). Dolayısıyla medyanın hâkimiyet sürdüğü bu yüzyılda entelektüel uğraşlar boş ve karşılıksız uğraşlar olarak görülmeye başlanmıştır. Öykülerde çoğunlukla üniversite okuyan kahramanların olması ama hiçbirinin ileriye dönük beklentisinin olmaması bunun en iyi örneğidir:

“Mezun olunca muhtemelen hiçbir şey olamayacağım. Bir şeyler olmak gibi bir arzum var mı? Aslında yok. Belki huzurlu olmak denilebilir. Uçuk bir arzu.” (D.G.,2017:35)

Tam da bu yüzden bireyler rüyalarını satarak ve şöhret olarak hayalini kurdukları hayata kavuşmak isterler. Güray Süngü bunu ironi nesnesi hâline getirerek şöyle eleştirir:

“Hapisteyken bazı şeyler öğrendim. (...) Hiç kimsenin çalışarak kazanamayacağını, kazananların yeterince kazandıkları için, çevirdikleri katakullileri gizleyebildiklerini, garibanların ise en fak falsoda hapsi boyladığını. Aslında herkesin hırsız olduğunu, özellikle politikacıların, büyük iş adamlarının ve sanatçıların büyük hırsızlar olduğunu, milleti kandırdıklarını ve parayı cukkaladıklarını öğrendim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:52)

Toplumda mevcut bir işi olan bireyler ise genellikle yaptıkları işten ve kazandıkları ücretlerden memnun değildirler. Memnuniyetsiz insanlardan oluşan bu güruhun hastalığı ise iş üretmemek ve tembelliktir:

“Herkes bir şeylerle meşguldü ama hiçbirisi işini yapmıyordu. Ben de onlardan biriydim. Zaten bir iş yapmak zorunda kalmamak için memuriyeti seçmişim.” (D.G.,2017:12)

Ama her gün memnuniyetsiz yüzlerle aynı şeyi yapmaya devam eden bu kalabalık, ironik bir şekilde memnun olmadığı işini kaybetmemek için, her şeyi

yapmaya razıdır, çünkü bu bir güvende olma durumudur. Bu durum bütün kademelere sinmiştir:

“İmzası gerekenlerden birisi oğlu için Roberto Carlos imzalı top istedi, diğeri karısının boynunu daha ince gösterecek herhangi bir şey. (...) Ben rüşvete karşıydım ama işten atılmaya ya da Hakan’ın ispiyonu sonrası patrone okkalı bir azar işitmeye daha karşıydım.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:70)

Güray Süngü’nün öykülerinde eleştiri yönelttiği durumlardan biri de kadınların iş hayatında estetik görünüşlerine göre istihdam edilmeleridir. Bu, kadını meta hâline dönüştüren modern ve postmodern çağa açık bir eleştiridir. Çünkü o kadınların yeteneklerinden ziyade görsel etkileyciliklerinin göz önünde bulundurulmasıyla istihdam edildiğini, çalıştırılmak üzere özellikle güzel kadınların tercih edildiğini ve kadınların duruşundan önce dişiliğine dikkat edildiğini düşünür:

“Gerçi muhtemelen çok yeteneklisindir ama onlar seni güzel olduğun için işe almışlardır.” (D.G.,2017:120-121)

“...onu sabikasına, okuldan atılmış olmasına rağmen sırf güzelliğinden ötürü işe aldığını bildiğini ama buna rağmen temsil ettikleri nedeniyle ona bir böcekmişim gibi baktığını bildiğini, çünkü tavrının ve duruşunun dişiliğinden hep önde olduğunu, tabi işe alırken benim bunu bilmeyeceğimi, bunları da söyledi.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:65)

Güray Süngü’nün ironist tavrını yönelttiği bir diğer konu da modern ve postmodern çağda değişen toplumsal yapıya bağlı olarak aile kurumunun ve evliliklerin çözülmesidir. Eşler birbirine yabancılaşmıştır ve sözleşilmiş bir ortaklığı sürdürüyor gibidirler. Görünürde bir sorunları yoktur ama mutlu da değildirler. Aynı ortamda bireysel yalnızlık ve paylaşımsızlık içindedirler:

“Saadet bir sürü gereksiz hazırlığa girmiş olmalıydı, bu gibi durumlarda eve giderken elde bir iki poşet olması sıradan hayatımızın sürerliği için gerekliydi.” (D.G.,2017:13)

Televizyon bu çiftlerin hayatında önemli bir yere sahiptir. Bütün günün yorgunluğunu televizyon karşısında çay içerek çıkarmaya çalışırlar. Ancak tek eğlence ve tutunacak tek şey olarak görülen televizyona bile duvara bakar gibi bakmaktadırlar:

“...karım televizyon camına boş bir duvara bakar gibi bakardı dizi reklama girince.”
(H.Ş.A.H.İ.,2017:20)

Bu bir ironidir çünkü bu eşler için televizyon yalnızlıklarını meşrulaştıracakları bir yer olmuştur âdeta. Aslında televizyon izlemekten ziyade birbiriyle iletişime girmekten kaçınmaktadırlar:

“Televizyon seyretmesinden rahatsız olduğumu söyleyemem. Konuşmayı pek sevmeyen birisi olduğum için belki.” (D.G.,2017:11)

Aile çözülmesinin arka planında anne babaların evliliklerini ve çocuklarını modern hayatın hızı içerisinde feda etmeleri vardır. Hiçbir şeye yetişemeyen bireyler, evliliklerin yürütülmesinde maddi ve fiziksel olanın sağlanmasının yeterli olacağı gibi bir yanılgı içerisindedir. Eşler arası sevgi, fiziksel ihtiyaçların giderilmesinden daha önemli değildir. Çocuk için de bu geçerlidir. Çocukların sadece maddi ihtiyaçlarının karşılanmasıyla iyi birer ebeveyn olunabileceği algısı doğmuş ve bu durum sonrasında çocuklarda sonrasında doldurulamayacak bir sevgi boşluğu oluşmuştur. Yazar bu anne babaları ironik bir dille şöyle yargılar:

“Ailem benimle madden çok ilgilendikleri, bana ne zaman istersem para gönderdikleri, beni hiçbir şeyden beri bırakmadıkları için ayrıca ilgilenmeye gerek duymadılar.”
(K.B.S.B.T.K.A.,2014:34)

Çünkü modern ve postmodern çağda çocuk da tüketim kültürünün bir parçası hâline gelmiştir. Normalde doğal bir süreç içeren bu durum bu çağda planlanan bir şey hâlini almıştır. Çocuk yapılabilir bir şeydir artık ve yapılabilir bir şey olan çocuk ilk zamanlar yüceltilecek kadar özel bir yere konur aile içerisinde. Bir prens ya da prenses gibi pohpohlanır. “Kibir” öyküsünde özellikle bu anne babaların tavrını ironi unsuru yapmaktadır Güray Süngü. Öyküdeki çocuğun adı erkek olmasına rağmen Sadenur’dur. Ama çocuklarını doğal ve sade bir süreçten ziyade, abartılı şekilde severek ve yücelterek büyüten bir anne baba vardır. Yazar çocuğun bu süreç içindeki şekillenişini ironik bir şekilde resmeder:

“Annem başımı okşadı, babam uzaktan baktı, akıllı oğlum benim, tatlı oğlum benim, çalışkan oğlum benim, yakışıklı oğlum benim. (Ne kadar çok ben vardı.) Ben de karar verdim madem bu kadar çokum, niye kendimi az hissedeyim. Aldım akıllı beni, tatlı beni, çalışkan beni,

yakışıklı beni, kendime kattım. Aynanın karşısına geçip baktım ki aynaya sığmadım.”
(V.S.,2016:105)

Genellikle belli bir süreçten sonra çocuğa karşı takınılan bu tavır değişir ve bir müddet sonra çocuğa olan ilgi alaka da tüketim toplumundaki her şey gibi tükenir. Bundan sonrasında çocuk çoğunlukla maddi ihtiyaçları karşılanması gereken ve böylece mutlu olabileceği düşünülen bir varlıktır. Öykülerde aile çözülmesine yöneltilen eleştiri bağlamında en çok dikkat çeken şeylerden biri de baba ve çocuklar arasındaki iletişimsizliktir. Hatta bu iletişimsizlik, nefret, öfke ve içten içe devam eden bir savaş hâlini almıştır. Neredeyse öykülerin günah keçileri babalardır. Babaların davranışı, söyledikleri, çocuklarını özlemesi, özlememesi, onları sevmeleri, sevmemeleri kahramanlar için manasız bir hâle gelmiştir. Bu kahramanlar için oldukça acı verici bir durumdur. Yazar bu durumu dua etmeyi bile babasının yüzünden bırakan kahramanı aracılığıyla ironik hâle getirmiştir:

“Olmayacak duaya âmin denilmez diye bir atasözü varmış, ben bilmezdim. Ben bunu babasözü zannederdim. Zira hep babam söylerdi bunu bana. Bu babasözü hiç gerekmiyorken bana öyle tesir etmiş ki, dua etmekten hep kaçındım... kütük gibi bir maddeciliği seçtim ve asla dua etmedim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:66)

Güray Süngü, öykülerinde modern ve postmodern hayatın yabancılaşmış bireylerinin her alanda görülen çelişkili hâline de ironik bir tavırla yaklaşır. Bireyler hem şehrin gürültüsünden şikâyet eder hem de şehirden ayrılma fikri onlara korkunç gelir. Hem gençler, yaşlılar, giyimler, kuşamlar, konuşulanlar, dolaşmalar, kalabalıklar, karmaşa, televizyon, radyo olmak üzere her şey onları rahatsız eder; hem de bunlardan uzaklaşma fikrini akıllarına getirmeye bile korkarlar ve gidecek hiçbir yerlerinin olmadığını düşünürler. Her gün süren tüketim döngüsü onları memnuniyetsiz bir hâle getirmiştir ama bundan kurtulmanın herhangi bir yolunu aramazlar:

“Otobüsteki bütün insanlar bir şey olsa da yırtsak der gibi bakıyorlardı, uykulu, yenik, o denli bezgin gözleriyle, yüzleriyle, dudakları, burun ve yanaklarıyla etrafa. Memnun olmadıkları işlerine giderek, memnun olmadıkları hayatlarını, memnun olamayacakları şekilde idame etmelerine yarayacak miktarda para kazanacaklardı.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:23)

Her gün bu memnuniyetsiz ve ceset suratlarla işe gidip gelen insanlar için nefes alabilecekleri tek yer belki tatillerdir. Bu gürültüden uzaklaşmak için kafa dinleyebilecekleri bir deniz kenarında ya da dağ başında tatil yapmanın hayaliyle yaşarlar yıl boyunca. Ama o تنها yerde devamlı olarak yaşama fikri de onları delirtir neredeyse. “Kaçacak Yer Yok” öyküsünde kafa dinlemeye bir yerlere gidelim diyen karısını da alıp tamamen şehirden uzaklaşan kahramanın karısıyla arasında geçen şu diyalogla yazar, modern inanın çelişkili hâlini oldukça ironik bir şekilde resmeder:

“Nereye gidiyoruz, affedersin, dedi. Memlekete dedim. Kim var orada, kime gidiyoruz, nereye gidiyoruz, dedi. Kimse yoktu. Zaten onun için gidiyorduk. Eve, dedim. Hangi eve, dedi. Bizim eve dedim. O dağ başına mı, dedi. Dağ istemiyor muydun, kışın deniz kenarına gidilmez ya, dedim.... Bekir orası dağ.. yahu orası dağ değil, dağ başı. Tesis yok, insan yok. Hiçbir şey yok. Bu kış günü deli misin sen? ... Tesis burada, insanlar da burada o yüzden gitmiyor muyuz zaten, dedim.” (D.G.,2017:21)

Bireylerin kendilerini sahip olma ve satın alabilme üzerinden tanımladıkları, dönemde her nesne, tüketim esnasında değer kazanır ve çağın doyumsuz postmodern insanı, tüketimde sınırsız bir özgürlüğe sahiptir (Şimşek, 2014:46). Bu tüketim kültürü her alana yayılmıştır ve Güray Süngü buna çeşitli açılardan eleştirel bir dille temas eder. Bir öyküde kahraman,

“...tabii ki midem gözlerimden önce doydu.” (D.G.,2017:27)

Der. Bu sadece haz merkezli yaşanan hayata küçük bir örnektir. Yeme içme, kılık kıyafet ihtiyaçtan ziyade haz merkezli bir arka plana sahiptir. Önceden insanlar üzerinde taşıdıkları elbiseleri güzel gösterirken, artık elbiseler insanları güzel gösterir, çünkü kıyafet bir ambalaj hâlini almıştır. Süngü bunu kahramanın dilinden,

“Beni kendime bile sevdirdi bu güzel kıyafetler.” (D.G.,2017:28)

Cümleleriyle ironik bir şekilde verir. Güray Süngü öykülerinin kahramanları, çağın belli şeylere odaklı olarak şekillenen ve herkes tarafından kabul gören güzellik algısına karşıdır. Onların bir insanda gördüğü şey elbiseden, kıyafetten, makyajdan daha ötesidir. İnsanların ruhlarının yüzüne vurmuş en gerçekçi hâlini önemserler. Kahramanlardan birinin arkadaşlarına söyledikleri bu anlamda oldukça ironiktir:

“Mesela arkadaşlarıma göre o güzel değildi. Normal diyorlardı. Normal bir kız işte. Evet, değil mi diyordum ben de ne diyeyim, iki ayağı, iki gözü, iki kulağı var, normal yani. Kuyruğu filan yok, normal... dalga geçme, ironi yapma, normal işte, ahım şahım bir güzelliği yok diyorlardı.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:33)

Bu çağın çılgın tüketim döngüsüne sanat bile dâhil edilmiştir. Artık sanat da popüler adı altında hem sanatı üretenlerce hem de talep edenlerce bu döngüye katılmıştır:

“Bu yavaşak yazarlar onun bunun hayatını anlatıyorlar süslü püslü, yok adam otuz yedi yaşında kendisini pencereden sokağa atmış bağırarak, yok adam yetmiş yaşında kafasına av tüfeği dayamış, ama kendileri yaşıyor ha yaşıyorlar. (...) Kitabın ismi ‘gümbet’ dört mandal verdim bunu verdiler. Okuduktan sonra nereden baksan bir milyona satarım.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:11)

Bu çağda tüketim algısıyla kaybedilmiş değerlerden en önemlisi belki de insanlar arasındaki samimi ilişkilerdir. Genellikle çıkar amaçlı sürdürülen samimiyetsiz ilişkilerde aradaki paylaşım, sadece yapılan içi boş sohbetlerdir. Sürekli koşturan ve yetişeceği bir yerler olan bireyler için sohbet etmek gibi kavramlar bir müddet sonra anlamını yitirmiştir. “Bir Zamanlar Samatya’da...” öyküsünün kahramanı olan yazar bunu şöyle eleştirir:

“Zamane insanının hastalığı, sohbeti, muhabbeti bilmiyorlar, unutmuşlar. Bir şey anlatılıyorsa, anlatılan bir sebebe, bir amaca dayanmalı onlara göre. Etkilemek, beğenilmek, faydalanmak falan filan. Paylaşım diye bir şey yok. Sohbet sandıkları şeylerse birkaç plastik kelime öbeği. Kıl, tüy... Onun saçı, bunun telefonu, diğerinin sevgilisi.” (D.G.,2017:121)

Öykülerde ironi nesnesi yapılan konulardan biri de “ötekileştirme”dir. Bazı öykülerde diğer öykülerden farklı olarak ırksal kökeni nedeniyle ya da belli gruplara aidiyetleri yüzünden dışlanan insanlardan hareketle ötekileştirmenin ironik bir dille eleştirildiği görülür. “K...” tamamıyla köken farklılığı nedeniyle kendini ötekileştirilmiş hisseden bir kahramanın gözünden anlatılan bir öyküdür. Okula gelene dek annelerinden öğrendikleri dili konuşan ama okuldan sonra ana dilini konuşması yasaklanan bu çocuklar, zihinsel ve ruhsal olarak karmaşa içine düşmektedirler. Güray Süngü bu acı durumu kahramanının gözünden ironik bir şekilde anlatır:

“Yatağım kadar kara bir önlük vardı üzerimde, yarı dönem geçmişti, ikinci sınıftı, sınıfta soba vardı, sıra vardı, tahta vardı, öğretmen vardı, talebe vardı, Atatürk vardı, Bayrak vardı, İstiklal Marşı vardı, ama ben yoktum. Çünkü dilsizdim. Tebeşir elimde ufalanıyordu. Adımı yazamıyordum.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:113)

Ötekileştirilmenin diğer boyutu olarak, harf devriminden sonra herkesin bir anda hiçbir şey okuyamaz hâle gelmesine ve hayatını ilime adanmış insanların bir anda cahil, hiçbir şey bilmez konumuna düşürülmesine de değinilmiştir. Yazar “Dil Yarası” öyküsünde buna değinir ve yaşlı başlı âlimlerin küçük çocuklardan okuma yazma öğrenmek zorunda bırakılmasını ironik bir şekilde anlatır ve bunu üç ülkeden üç ayrı insan seçerek karşılaştırmalı bir şekilde yapar:

“Mustafa Efendi de sınıftaki ihtiyar yaşlılarıyla beraber kürsüdeki çocuğun anlattığı dersi dinlemeye başladı. Bu esnada gece boyunca çalışarak yaptığı ödevin ilk sayfasını açmıştı defterinde. (...) Bu hızla giderlerse bahar gelmeden okumayı bile sökecekti Mustafa Efendi. Ömrünün elli yılını ilime adanmış Mustafa Efendi. İhtiyar çınarın yakasına belki kırmızı kurdele bile takacaktı o zaman sekiz yaşındaki öğretmeni.” (V.S.,2016:90)

Diğer bir ötekileştirme biçimi olarak bir zamanlar etkisi yoğun bir şekilde hissedilen sağcı, solcu ve dinci ekseninde insanların belirli gruplara dâhil olma çabaları da ironinin nesnesi hâline getirilmiştir. Bu gruplamalar bir anlamda ötekileştirmenin bir başka boyutudur ve insanların derin acılar yaşadığı bir süreci içerir. “Sizi Görmeliydim” öyküsünde başkişinin bu grupların dışında durmayı tercih etmesi ama her grup tarafından diğer gruba ait görülerek dışlanması ironik bir şekilde işlenmektedir. Başkişiye biri çarpar ve bu yüzden aralarında kavga çıkar. Daha sonra bu çocuğun ait olduğu grubun lideri gelir ve başkişiye hangi gruba ait olduğunu, neye inandığını sorar. Başkişi verdiği cevaptan sonra,

“Ben o gün devrimci oldum. Öyle dediler. Öyle yayıldı sıfatım.” (D.G.,2017:50)

Der. Bu sefer başka bir grup öğrenci gelir ve onunla konuşmak ister. Hemen hemen aynı soruları soran bu grup, onun solcu olduğunu duyup gelmiştir ve kendilerinin adamı olup olmadığını öğrenmeye çalışırlar. Başkişi onlara da ters cevap verir ve,

“O gün itibariyle devrimci değildim artık. Dinci olduğuma kanaat getirildi.” (D.G.,2017:50)

Der. Hiçbir gruba dâhil olmayan başkışı ise ironik bir tavırla kim yaparsa yapsın bütün protestolara katıldığını söyler. Aynı durum “Rüzgârgülü” adlı öyküde de vardır. Kahramanlardan biri gelir ve en yakın arkadaşına protesto edeceklerini söyler. Neyi ve kimi protesto edecekleri belli değildir ama ironik bir şekilde tarih belirleyip o gün protesto yapmayı planlarlar:

“Protesto edeceğiz, dedi. Hem sinirli hem heyecanlıydı o esnada. Neyi, dedim yine aynı derecede şaşkın. (...) belki de protesto dendiği zaman bütün yanlışlara karşı durmayı kastediyordu onun zihni.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:86)

Bu aslında Güray Süngü kahramanlarının hayata karşı duruşudur: Neye, kime olursa olsun insan olarak her zaman yanlışın karşısında durabilme ve insani olmayan şeylere müdahale edebilme erdemi gösterebilme. Yazar bunu ironikleştirerek ansızın protesto etme kararı alan ama neyi edeceklerini bilmeyen kahramanlarının saf, temiz ve erdemli hâlleriyle resmeder. Güray Süngü’nün savaş hakkındaki görüşleri de bu yöndedir ve öykülerde savaşın bir tarafı olmamak gerektiğini, savaşın kendisinden başka kazananı olmadığını ironik bir dille anlatır:

“Zaten savaşları savaşlar kazanırmış bu yüzden savaşın kazananı olmazmış.” (V.S.,2016:9)

“Vurulmuş ve ölmüş olabilirim. Kimlerdendin sen o çatışmada? Ben mi? Ölenlerden efendim.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:123)

Yazarın “Evvel Ahir, Batın Zahir.” öyküsünde kahramanlarından birine söylettirdiği cümleler de onun ötekileştirme ile ilgili düşüncelerini özetler niteliktedir. İnsanlar farklı görüntülerin altında aynı özü, insan olma gerçeğini göremediklerinden birbirlerini boğazlarlar. Ama boğazlayınca hepsinden aynı renk kan akar. Bunlar onun ironik bakış açısıyla ötekileştirmeyi en güzel anlattığı cümlelerdir:

“Misal bak, bunların hepsi aynılar ama kendilerine bakıp kendi renklerini görüyorlar, öbürkülerine bakıp öbürkülerin renklerini görüyorlar, renge sahip olanı değil sadece rengi gördüklerinden az sonra birbirlerini boğazlayacaklar. (...) Birbirlerini boğazlayınca hepsinden aynı renk kan akacak değil mi, dedim.” (V.S.,2016:61)

Öykülerde ötekileştirme eleştirisinin bir diğer boyutu da fiziksel özellikleri yüzünden dışlanan, kusurlu görüldükleri için ötekileştirilen kahramanlar üzerinden

yürütülmektedir. Sistemin bir yöntemi olan bu durum, belli ölçütlere göre sınıflandırılmayı uygun görmektedir ve bunun dışında kalanlar doğal olarak inşa edilmek istenen sözde sağlıklı toplumun dışına itilmektedir. Kahramanlardan birinin şu ironik cümleleri buna örnek olarak gösterilebilir:

“Beni geri zekâlı olduğum için öyle bir okula vermeyi uygun görmüştü sistem. (...) Sonra geri zekâlı olmadığım anlaşıldı zaten yani mezun olunca.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:85)

Güray Süngü kahramanları bir şekilde ötekileştirilmiş, yabancılaşmış kişilerdir. Bunun sebepleri bazen duygusal, bazen fizikseldir. Bir süre sonra bu yabancılık hissi onlarda karakter hâline gelmiştir. Yabancılıklarının, uyumsuzluklarının ve iletişimsizliklerinin farkındadırlar. Yalnızdırlar, basitliklerinin ve sıradanlıklarının farkındadırlar ama bunun için herhangi bir şeye öfke beslemezler. Diğer insanlar gibi yaşayabilmek onlara göre bazı yaşamsal yetiler kazanabilmiş olmaktır. Hızlı unutabilmek, hızlı adapte olabilmek, hiçbir dertleri yokmuş gibi davranmak... Bunlar onların yapabildiği bir şey değildir. Sıradan ve olağan bir şeyi ironik bir ifadeyle, “yaşamsal cüret” ifadesiyle tabir ederler:

“Durup dururken sebepsiz oluşumlara kucak açıp, hareketlerini ve yaşantısını o minvalde şekillendirecek yaşamsal cürete sahip insanlardan değildim.” (D.G.,2017:175)

Yabancıdırlar, yalnızdırlar, dışarıdan bakılınca tuhaftırlar, çekingendirler, kendilerini güvensiz, zayıf, yeteneksiz, beceriksiz, güçsüz, başarısız hissederler, kendilerini ifade etme girişimleri çoğunlukla hüsrarla sonuçlanır, insanlarla ilişki kurmak istemedikleri bir şeydir:

“Misafirleri sevmiyorum. Misafir olmayı da misafir ağırlamayı da.” (D.G.,2017:16)

İnsan ilişkilerinde yabancı ve umursamaz bir tavır takınırlar çünkü incitilmek korkusu yaşarlar:

“...fevkalade ince ruhluydum. Ama bunu saklamak için elimden geleni yapardım çünkü insani kabullere göre ince ruhlu olmak kadınsı bir hassasiyetti.” (D.G.,2017:181)

İronik bir tabirle modern insanlar tarafından anormal karşılanacak kadar normal, sıradan ve abartısız kişilerdir:

“Sıradan insanlardık biz. Abartısız kişilikler, anormal derecede normal şahıslar... medeni insan olmakla ilgili bir cümle kurduğum için içinde bir şeyleri kızdırmış olmalıyım, zira son cümlem tepeden tırnağa hiciv kokuyor.” (D.G.,2017:177)

Diğer insanların yaptığı şeyler onlara göre oldukça gariptir:

“Bilemiyorum, yani gülmek... İyidir herhâlde ama ben biraz garipsiyorum. Yani insan ne diye bu kadar güler. Yani niçin güler değil, nasıl gülebilir öyle olur olmaz her şeye.” (D.G.,2017:183)

Buna olur olmaz şeylere bu kadar gülebilmek bile dâhildir. Birine ya da bir şeye öfke beslemek bile ironik bir şekilde onlara göre yorucudur:

“Benim öfke beslemeye, nefret etmeye mecalim yoktu. Yorgundum, hayatla ilgimi kesmeye çalışır gibi bir hâldeydim.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:51)

Yabancılık içlerinde daim bir sızıdır:

“Yabancı mısın? Yabancı mıyım? Oldukça. Tarif edemeyeceğim kadar.” (D.G.,2017:63)

Onların bu yabancı ve umursamaz tavırları insanlarla olan ilişkilerinde ironik durumların ortaya çıkmasına yol açar. Öykülerden birinde sırf insanlarla muhatap olmamak için iş vaktinde yetişmeye çalışan bir kahraman vardır örneğin:

“Umarsızlığım nedeniyle bu da benim için önemli olmaz ama nihayetinde birkaç kişiyle diyaloga girmemi gerektirebilir. Bundan hazzetmeyeceğim için geç kalmayı istemem.” (D.G.,2017:17)

Yıllardır aynı iş yerinde çalıştıkları hâlde iş arkadaşlarından biri öldüğünde kahramanın ona dair hiçbir şey bilmediğini fark etmesi de oldukça ironiktir:

“Yedi senedir aynı dairede çalışıyorduk evli olup olmadığını bilmiyordum, soramadım.” (D.G.,2017:18)

Onların yaşadıkları şey aslında bir anlamda yaşamak korkusudur. Yaşamaktan korkarlar. Birçoğu dışarıya çıksa da kendini içine gömer bu yüzden. Birçoğu ise dışarı çıkma cesaretini bulamaz kendinde. Güray Süngü bunu öykülerinden birinde acı ama ironik bir dille şöyle gösterir:

“İşin aslı çok saçmadır gezip dolaşmak. Gezip dolaşırken yürünür. Yürürse yorulur insan. Yürümek iş yapmak gibi bir şeydir sonuçta, bedensel bir faaliyettir ve efor harcamayı gerektirir. Saçmadır gereksiz yere efor harcamak, üstelik bu bir kaçınılmazlık sonucu değil de zevk için yapılıyorsa. Mesela ben evimde otururken tuvalete gitmek için kalkar ve yürürüm. Ama bu kaçınılmazdır. Oturduğum yere yapamam. Mecburen yürümek zorundayımdır tuvalete... bu açıdan insanları anlayamadığımı söyleyebilirim rahatlıkla.” (D.G.,2017:90)

Kahramanın doğal bir eylem olan yürümeyi bile sadece zorunlu ihtiyaç duyduğu zamanlarda yapıyor olması oldukça ironiktir. Güray Süngü onların bu hâlini bir öyküde “yaşamayı unutmak” olarak adlandırır ve bunu şöyle açıklar:

“Açılmaya açılmaya açılmayı unutmuştum kapı. Bu bir anahtardı. Yaşamaya yaşamaya yaşamayı unutmuştum ben de.” (D.G.,2017:22)

Güray Süngü’nün öykülerinde ironiyi sağlayabilme açısından yer yer zıtlıkları kullandığı görülür. Normalde olumlu bir anlam içeren ifadeler olumsuzluklarla bir araya getirilerek ironi sağlanır. Bir anlamda bu zıtlıkların ironisidir. Yazar bunu bazı öykülerin bütünsel anlamında yapar. “Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde başkişi doğmamış çocuğunu bu hayattan korumak ve bir anlamda mutsuz olacağı bir dünyadan kurtarmak için öldürür. Normalde olumsuz anlamlar çağrıştıran bir kavram olan “cinayet” bu öyküde “kurtarmak” düşüncesiyle birlikte kurgulanarak öykünün bütününde ironi sağlanmıştır.

“Deli Gömleği” öyküsünde de öykünün kahramanı aşk acısından kurtulmak için sevdiği kızı unutmaya çalışır. Beyni ile kalbi bir savaş içinde olan ve sağlıklı düşünemeyen bu kahraman sevdiği kızı unutmak için içinde öldürmeye çalışır. Gerçek ve hayal arasındaki kontrolünü yitiren kahraman sevdiği kızı gerçekten öldürür ama bunun farkında bile değildir:

“Şimdi bana onu öldürdüğümü söylüyorlar. Evet diyorum, evet ama zihnimde... Beynimi kullandım, kalbimi kandırdı, beni kandırdı ve kurtuldum.” (D.G.,2017:200)

Öyküde “kurtulmak” gibi olumlu çağrışımları olan bir kavramla olumsuz içerikli “cinayet” durumunun aynı anda verilmiş olması, zıtlıklardan hareketle ironinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Buna en iyi örnek ise “öldürmek” ve “kurtarmak”

kelimelerinin aynı cümlede geçtiği “Kaçacak Yer Yok” öyküsüdür. Kahraman karısını kurtarmak için öldürdüğünü söyler:

“Karımı öldürüp bahçeye gömdüm. (...) Saadeti kurtarmıştım. Un bitince kendimi de kurtaracaktım.” (D.G.,2017:24)

“Umudumsunuz” öyküsünde de zıtlıklardan hareketle ironinin sağlandığı şöyle bir cümle vardır:

“O bir zavallı. Ölmeli. Ölürse kurtulur ancak.” (D.G.,2017:64)

Güray Süngü'nün öykülerinde ironik anlatımı sağlama yollarından biri de incitici durumlara neşe katma yöntemidir. Bir komiklikten ziyade okuru sarsmanın hedeflendiği ironide kimi zaman incitici bazı gerçeklere neşe katılır ve bir gerçek neşeye büründürülerek okuyucuya sunulur. “Duvara Bakan Adama Bakan Adamlar” öyküsünün tamamı, toplumdaki çarpıklıkların neşe katılarak anlatıldığı bir öyküdür. Duvara dönmüş duran bir adam öykü boyunca yoldan geçenlerin dikkatini çeker. Herkes onun hakkında fikirler yürütmeye başlar, ona deli olduğu yönünde yakıştırmalar yapar, diğerleri bunu gerçek zannedip kulaktan kulağa yayar, dedikodu gerçek gibi yayılmaya başlar. Öyküde toplumun prototipi görülür ve toplumdaki aksaklıklar, insanların kulaktan dolma şeylerle hareket etmeleri,

“Fena çarpmış ortalığı, götürmüş malı. Sonra da deliyim meliyim ayağına yırtmış.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:39)

“Sorma oğlum, kocaman çete kurmuşlar, milletin iliğini kemiğini sömürmüşler. Sizin gibi pırl pırl gençler de sürünüyor iş iş diye.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:40)

Şeklindeki ironik cümlelerle eleştirilir. Zira duvara dönük bu adam aslında cansız bir vitrin mankenidir. İnsanların hiçbiri yanına yaklaşıp gerçeği öğrenme ihtiyacı duymamış, aksine kendilerince gerçeği yansıtmayan tahminler yapmış ve bunu kulaktan kulağa aktararak hepsi aynı şeye, çeşitli versiyonlara büründürerek inanmıştır. Güray Süngü toplumun içinde bulunduğu bu acınası durumu oldukça eğlenceli bir dille ironik bir şekilde anlatmıştır. “Rüzgârgülü” öyküsünde kahraman diğerlerince kusur olarak görülen fiziksel özellikleri nedeniyle insanlara yabancılaşmıştır. Bu durum onun hayatı boyunca acı çekmesine sebep olmuşken o,

içten içe üzülse de kendisiyle çoğunlukla alay etmektedir. Bu ironik tavrı aslında onun acısıyla baş etme yöntemidir:

“Yüzümü yıkarken yanaklarıma baktım. Benim yanaklarım iç bükey dedim, aynadaki bana. Onun da öyleymiş. Güldük birlikte. Sopa gibiyim ben, çok zayıfım, annem de buna kızıyor zaten, parmak kasar canın var bir de pöfür pöfür sigara içiyorsun diyor. Hâlbuki şimdiye değin hiçbir sigaramdan pöfür diye bir ses duymadım. Komik bir tarafım da var, pek katlanılmaz sayılmam aslında.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:82)

Aynı öykünün devamında başkişi kendisi gibi fiziksel olarak diğerlerinden farklı olduğu için dışlanmış biriyle arkadaş olur. Yaşadıkları her şeye rağmen dünyanın en huzurlu iki insanı olan bu kahramanların arasında, acının ironiye büründürülmüş hâli olarak şöyle bir sohbet geçer:

“Sen hiç intihar ettin mi, diye sordum. (...) İki kere, dedi. Ama ikisinde de ip koptu. Eşşek kadar iri ve ağırım. Güldüm. İlkinde kopunca, ikincisinde kopmayacak kadar kalın bir ip kullanmak aklına gelmedi mi diye sormadım.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:90)

“Derviş” adlı öyküde kahramanın hayatında incitici bir sürü şey vardır ne hepsi öykü boyunca ironiye neşe katılarak anlatılır. Kahraman aslında fiziksel özelliklerinden hoşnut değildir:

“Ben mesela çirkinim diye kendimi de sevmem. (...) Aynanın karşısına ne zaman geçsem, tüh sana Allah belanı versin diyeceğim de nerene diyeyim, verilecek bela mı kalmış derim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:11)

Aslında kendisinde derin yaralar bırakan babasının ölümü ile ilgili söyledikleri de alaysı cümleler altında acı şeylerdir:

“Babam ölüydü beş falan yıldır. (...) Ben ölümü bakkala gitmek gibi bir şey sanıyordum. (...) Baban nasıl deseler ölü diyordum. Eciş bücüş oluyorlardı, kalıyorlardı öyle.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:9-10)

“Köşe Başları” öyküsünde babasından sonra annesini de kaybeden ve sahipsiz kalan kahramanın yanına toplananların onun hakkında konuştukları şeylere yer verilir. Bu konuşulanlar aslında oldukça trajik şeylerdir ama kahraman bunları komik bir üslupla anlatır:

“Şimdi sahipsiz, sonra ise katil olacağımı söyledi içlerinden birisi, ama söylerken vah vah, yazık yazık filan gibi söyleniyordu sürekli. Diğeri önce garip ve perişan, sonra balıcı olacağımı, sonra da bir tren yolunda bıçaklanarak öleceğimi söyledi. İlk seçenek daha iyi göründü bana. (...) Sahipsizlikti demek ki beni amacıma ulaştıracak olan.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:51)

Öykünün devamında kahraman sokaklara düşer. Yazar, çeşitli haksızlıklarla, namussuzluklarla para kazanan, zengin olan kişileri ve namuslu ile namussuz kavramının karıştığı bu çağı, kahramanı aracılığıyla ironist bir tavırla eleştirir:

“Katil olmak istiyordum, ama kimse helal yoldan para kazanamazdı, o hâlde katil olarak geçimimi sağlayacak parayı kazanamazdım, namussuzca bir şeyler yapmalıydım. İşin gereklerini yerine getirmemek namussuzca işler yapmak demek gibi bir şeydi. Ama namussuzca işler yapmak eğer kodaman değilseniz suçtu. Ama namussuzca işler yapmadan kodaman olmak da imkânsızdı.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:53)

“Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk” öyküsünde kendini direk zanneden bir kahraman vardır. Öyküde asıl ima edilen şey modern ve postmodern çağda eşya durumuna düşürülen insanların trajik hâlidir. Sistemin insanı değersizleştiren, nesneyle eşdeğer konuma indirgeyen bakış açısının bir yansıması olarak, küresel anlamda bireylerin içine düştüğü bu acı durumu yazar oldukça eğlenceli bir dille vermiştir:

“Konuşmak da istemiyordum zaten, konuşmak insani bir özelliği varlığımla çelişiyordu. (...) Karmaşık sorulara cevap vermem söz konusu değil eşya olmam itibarıyla.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:94)

“Kalbimin Krizi”nde delirmiş bir kahraman vardır ve üzerine doladığı çarşafı kefen sanmaktadır. Büyük bir acı eşiğinden sonra bu hâle gelen kahramanın durumu oldukça trajikken bu, öyküde eğlenceli bir dille verilir ve ironi böyle sağlanır:

“Öteki de beni gösterip gülüyor. Üstümdeki çarşafa laf söylüyor, angut. Çarşaf değil lan bu, kefen kefen. Cahillik çok kötü gerçekten.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:77)

“Cana Kıymık” öyküsünde âşık olmuş bir kahraman vardır ve bu durum onun baş edebileceği bir hâl olmaktan çıkmıştır. Kahraman bir psikiyatriste gitmek yerine mahallenin delisine gider. Bu da ayrıca ironik bir durumdur. Postmodern çağda yaşanan dinî, ahlaki çözümlerin boşluğunu danışmanlar aracılığıyla kapatmaya

çalışan bireyin durumu içler acısıdır. Ne yiyecekleri ve ne giyeceklerine kadar yaşam koçları adı altındaki danışmanlar tarafından karar verilen ve psikiyatri merkezli hayat süren bu yüzyılın bireyini Süngü, kahramanını psikiyatriste gitmek yerine mahallenin delisine göndererek ironik bir dille eleştirir:

“Daha önce bu türden bir tecrübem olmamıştı ve modern, çağdaş adına ne denirse artık, öyle bir adam olmayınca bilinir ki bu türden sağlıklı yaşam hareketlerine yabancı kalır insan. (...) Peki ne yaptım psikiyatriste gitmedim de? Zaten amacım bunu anlatmak. Rasim’e gittim psikiyatriste gideceğime.” (V.S.,2016:41)

Trajik bir durumun içinde olmasına rağmen kahramanın mahallenin delisi ile arasında geçen muhabbetler oldukça eğlencelidir:

“Önce bakacaksın, dedi. Başladık mı, deyip. Ben baktım yüzüne tabi. Bana değil lan, dedi anında. Neye dedim. Kendine... Ya bırak dedim. Mevlana moda olduğundan beri bir bitmediniz, yok kendine bak âlemi gör, âleme bak leylayı öttür. Nedir abi olayınız. Benim canım yanıyor Rasim abi, içim kıyılıyor, delisin melisin diye nazın geçiyor, kafa bulma.” (V.S.,2016:44)

Genel olarak toparlamak gerekirse ironi, kastedilenin tersinin ima edilmesi; karşıtlıkların, yergilerin, yaşanan olumsuzlukların daha etkili aktarılmasını sağlamak için asıl niyetin gizlenmesi ve her şeyin olağan bir durummuş gibi sunulmasıdır. İroni ile gerçeğin, ince bir zekâyla ve mizahla daha etkili kılınması sağlanmaktadır. Güray Süngü öykülerinde ironiyi bir anlatım tekniği olmaktan öte kullanır ve öykülerinin merkezinde ironi vardır. Bu yüzden öykülerini çözümlemeye ironi anahtar kavramlardan biridir. Öyle ki ironik bir bakış açısıyla seçtiği öykülerinin adları, öykülerini açacak anahtarlar gibidir. Öykü adları bir araya getirildiğinde öykülerinde irdelediği yirmi birinci yüzyılın portresinin ortaya çıktığı görülür. Öykülerin başında yer alan epigraflar da aynı şekilde yazar tarafından zekice uydurulmuş ironik metinlerdir. Bu yüzden yazarın öykülerindeki en ince detayların bile zekice seçildiği ve ironik bir amacının olduğu söylenebilir.

İronist tutumunu yabancılaştırmış ve ötekileştirilmiş kahramanları aracılığıyla sergileyen yazar, dünyayı ve toplumu onların gözünden ironik bir dille anlatır. Onların vasıtasıyla ironiyi sisteme, yozlaşmış topluma ve çağdaşlaşma adı altında dayatılan

tüketim döngüsüne bir başkaldırı aracı yapar. 21. yüzyılın karmaşasından, kaosundan, ikircikli yapısından hareketle şekillenmiş; algısını her alanda tüketim odaklı olarak dönüştürmüş toplumu çeşitli yönleriyle eleştirir. Modern ve postmodern çağ, çağın getirileri ekseninde dönüşen toplum yapısı ve algısı ve bu toplum içinde yabancılaşmış bireye bağlı olarak ortaya çıkan; yabancılaşma, kültürel yozlaşma, özentî, samimiyezsizlik, akışkan kimlikler, her şeyin tüketim çarkında öğütülmesi, sistemin çürüklüğü, ailevi bağların çözülmesi, eşlerin birbirine yabancılaşması, çöp medeniyetinin ortaya çıkması gibi konular onun öykülerinde ironinin arkasına gizlenmiş eleştiri konusudur. Söngü bütün bunlar arasında öğütülen bireylerin handikaplarını, vb. ironinin nesnesi hâline getirir. Toplumdaki saçmalıkları ve karşıtlıkları tarafsız bir şekilde anlatıyor gibi gözükse de metinlerinin gerisine ağır bir eleştiri sinmiştir. Bunu öykülerinde bazen acı ve vurucu bir sonla, bazense acı olaylara neşe katarak ironi aracılığıyla yapar. Söngü'nün, ironinin öğeleri olarak zikredilen “gizlemek, eleştirel bakış ve neşe katma” gibi unsurların hepsine öykülerinde sıkça başvurduğu görülür. Bazı öykülerinde ise “ölüm” ve “kurtulmak” gibi kelimelerden hareketle zıtlıklardan ironi oluşturur.

2.6. ÜSTKURMACA

Postmodernizmin edebiyata kazandırdığı unsurlar içerisinde en önemlisi üstkurmacedir (Aydoğdu, 2017:58). Özellikle 1980 sonrası yazılan kurmaca metinlerde oldukça sık rastlanan üstkurmaca, edebiyat terimi olarak ilk kez 1960 sonlarına doğru, Amerikalı eleştirmen ve romancı William H. Gass tarafından kullanılmıştır (Y. Demir, 2011:163). Gass bu terimi ilk defa, romanın kendisi hakkında yazılan son dönem romanlarını kastederek yani Barth ve Borges'in eserlerinden bahsettiği “Philosophy and the Form of Fiction” adlı makalede kullanmıştır (Aktaran: Gökduman, 2017:10).

Üstkurmaca (metafiction) terimi Yunanca bir ön ek olan “meta” ile edebî bir terim olan “fiction (kurgu)” kelimelerinin birleşmesiyle oluşmuştur. “Fiction (kurgu)” kelimesi hayal gücüne dayalı yazınsallık; “meta” ise hakkında demektir. Böylece

metafiction kelimesi “kurgu hakkında kurgu” anlamı kazanmaktadır (Gökdoğan, 2017:10). 1980’de Amerikalı edebiyat bilimci Linda Hutcheon üstkurmacyı, “fiction about fiction”, “kurmaca içinde kurmaca” şeklinde adlandırmıştır (Aktaran, Aydoğdu, 2017:58). Patricia Waugh üstkurmacyı, roman teorisini, roman yazma tekniği içerisinde gösterme işi (Aktaran: Karadeniz,2014:27) olarak tanımlar. McCaffrey’e göre üstkurmaca “roman yapma” konusu ile ilgilenir (Aktaran: Karadeniz,2014:28). James Wood üstkurmacyının teknik sorunlar üzerine öz bilinçli bir biçimde düşünme olduğunu söyler (Aktaran, Karadeniz,2014:28). Selçuk Çıkla üstkurmacyı, anlatılanların kurmaca gerçeklik olduğunu, anlatı dokusu içinde okuyucuya açıklayabilen, roman ve hikâye kurgusu içinde yazma eylemi üzerine açıklamalara yer veren, anlatı içinde anlatının araştırılmasını ve sorgulanmasını yapan eserler şeklinde (Aktaran: Karadeniz, 2014:28); Gürsel Aytaç ise kurmacanın, örtülü veya açık bir şekilde bozulup başka bir kurmacaya yer vermesiyle oluşan kurmaca içinde kurmaca şeklinde açıklar (Aktaran: Karadeniz,2014:28-29). Yıldız Ecevit üstkurmacyının, yazarın yazma edimini kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, yani kurmacanın kurmacası olduğunu söyler (Aktaran: Karadeniz,2014:27-28).

Postmodern edebiyatın ana kurgu eğilimi olan üstkurmaca, kurmacanın kurmacası yani edebiyatın kendisini anlatması anlamına gelmektedir. Üstkurmaca üretilen edebî eserin konusunun bizzat kendisi olma durumudur (Sağlık, 2018: 61) ve edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür. Üstkurmacyının alt metin-üst metin veya iç anlatı-dış anlatı veya çerçeve anlatı-merkez anlatı biçiminde kurgulanmış ikincil anlam katmanı, amacın anlatmak değil anlatma edimini tartışmak olduğu postmodern anlatıda bu şartı gerçekleştiren tekniktir (Çetindaş, 2018:77). Yazarın öznellik adına oynadığı tek koz, anlatı içindeki anlatıdır ve aslında özgünlük de burada başlar (Çetindaş, 2018:78). Üstkurmaca, postmodern metnin kendisinde derinleşmesidir ve eserin, gerçek hayatın yansıması olmadığını ifşası için önemlidir (Çetindaş, 2018:79).

Üstkurmaca, kurmaca-gerçeklik gibi karşıtlıkların birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı, çoğulcu ve eşzamanlı bir gerçeklik anlayışını yansıtır. Yazar, anlatıcı ve okurun aynı metnin içinde yer aldığı kurmaca düzleminde, metnin neyi anlattığı

değil nasıl anlattığı önemlidir artık (Ecevit, 2016:98-99). Her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyun hâline gelmiştir (Gökdoğan, 2017:18), metin iç içe geçmiş, üst üste bindirilmiş, sarmal bir görünüş almıştır (Y. Demir, 2002:21). Eco'nun dediği gibi artık edebiyatın amacı sadece eğlendirmek veya avutmak değil, aynı metni iki kez, hatta belki de birkaç kez okumaları için insanları harekete geçirmek ve heveslendirmektir (Aktaran: Karadeniz,2014:30).

Postmodern edebiyat yazara, metne ve okura geleneksel anlatıdan çok daha farklı işlevler yüklemiştir. Yıldız Ecevit postmodern dönemde yazarın konumuyla ilgili, belki de Beckett'in dediği gibi anlatılacak hiçbir şeyin kalmadığı bir dünyada edebiyat kendini anlatmak zorunda kalmıştır, der. Postmodern çağın sanatçısı hem biçim hem de içerik düzleminde sanatsal yaratıcılığı odağa alır (Ecevit, 2016:99). Geleneksel gerçekçi edebiyatın tersine, yazar tarafından bilinçli olarak metnin gerçeği yansıtmadığı ve kurgu olduğu sürekli okuyucuya hatırlatılır. Kurmaca kavramını kurcalayan metinlerde buna bağlı olarak olay örgüsü önemini yitirmiş, kahramanlar kitap sayfalarından başka bir yerde yaşamaları mümkün olmayan anlatı kişileri hâline gelmiştir (Tural,2005:160-166). Çünkü üstkurmaca, yazarın bir oyundur ve yazar kurgulama eylemini okuruna bir oyun gibi seyrettirir (Moran, 2014:265). Böylece üstkurmaca kavramı, yazarın geleneksel edebiyattaki konumunun sarsılması, eserine yabancılaşması, okuyucu ile aynı seviyeye gelmesi, yazdığı eserin mutlak hâkimi olmadığı gibi sonuçları da beraberinde getirmiştir.

Postmodern edebiyatta ve özellikle üstkurmaca metinlerde, metnin oluşumunun odak noktasında okur vardır. Yalnız moderniteyi değil, bir metaroman olarak postmoderniteyi de haber verdiği düşünülen Cervantes, *Don Quijote*'ta (Parla,2008:18-19) anlatıyı durdurarak okuru romanının yazılma sürecine ortak eder. Amacı bir metin yaratmak olduğu kadar bu metni takdir edecek okur kitlesini de yaratmaktır (Parla,2008:114). Cervantes ben bu kitabın babası değilim, üvey babasıyım, derken aslında yargılarında özgür olan okurun yorumunun da en az yazarın niyeti kadar önemli olduğunu anlatmaya çalışır (Parla,2008:113-114). İlk üstkurmaca roman olarak da kabul edilen bu romanda Cervantes'in okuruna yüklediği sorumluluk, sonrasında üretilen postmodern eserlerde artarak devam etmiştir. Okur artık yazarın

oyun arkadaşıdır, yeni anlamlar üreterek metni yeniden yazmakla yükümlüdür. Eco'nun dediği gibi, anlatı ormanına girdiğinde, okurdan, yazarla birlikte kurmaca anlaşmasının altına imza atması istenir (Karadeniz,2014:38), çünkü metin bitmemiştir ve onu yeniden yazmak okuyucunun görevidir.

Güray Süngü, öykülerinde postmodern anlatının en önemli unsuru olan üstkurmacanın imkânlarından oldukça fazla yararlanmaktadır. Yazarın öykülerinin büyük çoğunluğunda imgelerle oynandığı, zamanda çizgiselliğin kırıldığı, mantıksal bağların çözüldüğü, dün-bugün-yarın sıralamasının kaybolduğu, klasik anlatımın çerçeve unsurunun kırıldığı ve metinlerin üstkurmaca yöntemle oluşturulduğu görülür. Üstkurmacaya, kurmaca içinde kurmaca, metinlerarası ilişkiler, yazarın metne okuyucuyu dâhil etmesi, metin içerisinde anlatıcının değişmesi, oyunsuluk gibi yöntemlerle başvuran Süngü'nün özellikle *Vicdan Sızlar* öykü kitabındaki öykülerde bu durum yoğun olarak göze çarpar. *Deli Gömleği*, *Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi*, *Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk* öykü kitaplarındaki öykülerde ise zamanda kırılma, bilinç akışı gibi modern anlatı tekniklerine daha çok başvurulduğu; yabancılaşma, varoluşsal sorgulamalar gibi konular etrafında daha çok kahramanların iç dünyasına yönelimin olduğu görülür. Bu üç kitapta üstkurmaca unsurlara başvurulmakla birlikte öykülerde olay örgüsünün daha fazla önemsendiği görülür. Ancak *Vicdan Sızlar* kitabındaki öykülerin çoğunluğunda yazarın, daha çok anlatımı öne çıkardığı, oyuna yöneldiği, çerçevenin daha net bir şekilde kırıldığı görülür.

2.6.1. Kurmaca İçinde Kurmaca

Güray Süngü öykülerinde üstkurmaca anlatıyı sağlamak amacıyla farklı yollara başvurur, bunlardan biri hikâye içinde hikâye ya da diğer anlamıyla kurmaca içinde kurmacaya yöntemidir. Kurmacanın iç içe gömülü başka kurmacalardan oluşması, sarmal bir yapı arz etmesi anlamına gelen kurmaca içinde kurmaca, Güray Süngü öykülerinde genellikle ya öykü içerisinde farklı bir kurmaca metin ile ya öykü

içerisinde paralel olarak ilerleyen farklı bir öykü ile ya da kurmaca içinde farklı bir kurmaca yapı arz eden rüya unsuruyla sağlanmaktadır.

“Yara Kabuğu” öyküsünde biri geçmişte yaşanmış biri şu an yaşanmakta olan, paralel ilerleyen iki kurmaca öykü vardır. Ana öyküde otobüste karşılaşan iki kişi vardır ve bu iki kişiden birisi aynı zamanda ana öykünün anlatıcısıdır. Anlatıcı otobüste karşılaştığı diğer adamı geçmişten tanımaktadır ama karşısındaki adam yüzü perişan, hafızasını yitirmiş, kimseyi tanımayan biridir. Ana öykü, anlatıcı ve bu geçmişten tanıdığı kahraman arasındaki konuşma etrafında gelişir. Metnin içinde ilerleyen diğer öykü ise yüzü parçalanmış adam ile sevgilisi arasında geçen, geçmişte yaşadıkları aşkın ve terk edişin hikâyesidir:

“Ya sen diyor. Deli misin diyor adam, bilmiyor musun, seviyorum seni diyor. Ama diyor Hande ben de güzelim, seviyorsun çünkü çok güzelim, tanrıça gibiyim, bana şiirdeki gibi sözler söyle, beni o kadar seviyor musun, o kadar çok seviyor musun?” (H.Ş.A.H.İ., 2017:71)

Bu kurmaca içindeki kurmaca öykü, ana öykünün anlatıcısını, yüzü parçalanmış bu adamı ve onun sevgilisini aynı paydada toplamakta ve ana öyküden ayırt edilebilmesi için italik yazı formunda üçüncü tekil anlatıcı tarafından öykü içerisinde ara ara verilmektedir. Ancak öykünün sonuna gelindiğinde ana öykünün, aslında paralelde ilerleyen öykünün, yani geçmişte yaşanan ara öykünün sonucu olduğu fark edilir. Biri geçmişte yaşanmış biri şu an yaşanmakta olan bu iki öykü okuyucunun kafasını karıştırmak için yazar tarafından kasıtlı olarak iç içe geçirilmiş ve aslında geçmişteki anıların kurgulanmasıyla ikinci öykü ana metnin içine yeni bir öykü olarak dâhil edilmiştir.

“En Güzel Yüzün” öyküsünde de buna benzer bir durum vardır. Ana öykünün içinde italik cümlelerle ilk başta dikkat çekmeyen, ana öykünün zeminine oturtulmuş başka bir öykü ilerler. Bu kurmaca içindeki kurmaca anlatı, ana öykü metinlerarası ilişki bağlamında incelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Ana öyküde anlatıcı kahraman, bir kadının yüzünü görür. Bu kadının ruhunun yüzüne vurmuş acılı hâli onda derin bir etki bırakır. Kahraman, öykü boyunca o yüzü tekrar görmek için arar durur ve sonunda bulur. Bulduğunda kadının acısını gizlemeye çalıştığını fark eder ve kadını bu yüzden suçlar. Kurmaca içindeki kurmaca öykü bu aşamadan sonra başlar ve bir kadının

camdan dışarıya bakışı, yüzü ve ağlamaklı hâli tasvir edilir. Bu kadın ilk bakışta öykü karakterinin öykü içerisinde gördüğü kadın olarak algılansa da aslında yazar, bir film sahnesindeki kadının hâlini ana öykünün içine oturtmuş ve kendi kahramanının üstüne yerleştirmiştir:

“Daha çok kendi içini görmeye çalışarak, soluk almaya çalışarak pencerenin önünde hemen, cama dokundu dokunacak burnu, yüzünde gölgeler, bakıyor, baktığını görüyor, gördüğünü anlamıyor gibi oturuyor ve pencerenin önünde, dışarıdakine olduğunu bilmediği dünyanın eşliğinde yaşıyor o anı. (...) Dudakları kasılıyor, gözlerinden yaş süzülüyor, hemen bırakmıyor kendisini, hemen değil, önce sadece dudakları ağlar vaziyette, gözlerinden akan yaş evet, ama bırakmıyor kendisini, tutuyor...” (H.Ş.A.H.İ., 2017:96)

Yazar metinlerarası ilişki yöntemiyle bu film sahnesini öyküsüne ustaca katmıştır ve bunu anlamak filmi izlemeyenler için güçtür. Sadece savaş tekerlemesinden alıntılanan ve öykünün başına epigraf olarak yerleştirilen cümleler bunu belli eder. Bu anlamda iki farklı kurgunun iç içe geçmesi, bir film sahnesinin öykü içerisinde tekrar kurgulanarak ana öykünün içine katılması, kurmaca içinde kurmaca olarak öyküye üstkurmaca özellik katmıştır.

“Stultifera Navis” öyküsü üstkurmaca unsurun en çok göze çarptığı öykülerden biridir ve ana öykünün içerisinde alt bir anlatı daha vardır. Ana öykünün kahramanı bir yazardır ve bir gün bir mektup bırakarak evini ve ailesini terk edip gider. Sonrasında bir gün çıkıp gelir ve evinin kapısını çalar ama artık o ev onun evi değildir. Evin yeni sahibiyle arasında geçen konuşmalardan sonra, yıllar önce neden gittiğini şöyle anlatır:

“Bir roman yazdım. Kahramanı güvenlik görevlisiydi... roman yayımlandıktan bir süre sonra ben bir sabah kendimi güvenlik görevlisi olarak buldum dedim. Bu şekilde yıllarca yaşadım ve kendime bir hayat kurdum dedim. Ama sonra bir gün tesadüfen eski hayatımda yazmış olduğum o roman elime geçti ve romanı okuyunca her şeyi anladım ve o sabah eski gerçek kimliğime geri döndüm dedim. Roman yazarı olarak tekrar uyandım dedim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:63)

Bir gün yazdığı romanın kahramanı olarak uyanan bir süre öyle yaşayan, kendi yazdığı roman eline geçtiğinde ise her şeyi anlayıp asıl hayatına geri dönen öykü

kahramanının yaşadıkları, üstkurmaca bir yapı oluşturmuş, asıl çerçeve anlatı farklı bir alt kurmaca ile iç içe geçirilerek örülmüştür.

“Hasarla Beslenen” öyküsünde asıl anlatının içinde ilerleyen başka bir alt öykü vardır. Asıl anlatı olan öyküde ben-anlatıcının adı verilmez ama diğer öykü kahramanlarının adı geçer. Alt anlatı film çekimi sahneleri ya da sinema senaryosu metni şeklinde kurgulanarak ana öykünün içine yerleştirilmiştir. Ana öykü ben-anlatıcı tarafından anlatılırken alt anlatıda üçüncü tekil anlatıcı hâkimdir. Asıl anlatı arka mahalleli bir kahramanın yaşadıkları üzerine kuruluyken, alt anlatıda Karanfil Kız adında bir kahraman sahneler içerisinde pencerelere taş atar ve içerideki kişiler, buna bağlı olarak da sahneler içerisindeki küçük hikâyeler değişir:

“Sahne 1; Dış, Gün; Karanfil Kız pencereye taş atmaktadır. Taşlardan biri büyüktür. Camdan çat diye ses gelir. O esnada (o sesle, çat). Sahne 2; İç; Gün; Ali'nin gözü açılır. Toplantı bitmemektedir...” (V.S.,2016:24-25)

Bu alt öyküde gerçekleşen taş atma sahnesi öykü boyunca asıl anlatının içine parçalar hâlinde ara ara yerleştirilmiştir. Sonrasında ise bu alt öyküde yer alan kahramanlar asıl öykünün içerisine katılmış, böylece içi içe geçmiş iki kurmaca arasındaki sınırlar kaldırılarak anlatı daha karmaşık bir hâle getirilmiştir. Yine bir üstkurmaca yöntem olarak öyküde, asıl anlatının içerisinde yer alan öykü karakterleri anlatının akışı durdurularak spot cümlelerle tanıtılır:

“Kelepir Kenan. Mahallede bir süre adına keke dediler, bir lavuk kaka dedi bir gün.” (V.S.,2016:23)

Öykünün sonuna öyküde geçen argo kelimelerin anlatı için ne anlama geldiğini açıklayan kısa bir sözlük konulmuştur:

“Acıdan ölmek: Bir tür az gelişmiş insan sporu. Hasarla Beslenmek; Arka mahallenin uğraşı, görevi. Bir nevi varlık meselesi.” (V.S.,2016:28)

Genel olarak bakıldığında asıl öykünün akışının sürekli kesildiği, çerçevesinin kırıldığı ve içerisine dâhil edilen farklı yapıdaki alt kurmacalarla ilerlediği görülür. Klasik anlatımın ve zamanın kırıldığı bu öykü bünyesinde barındırdığı iç içe geçmiş

bu alt kurmacalar sayesinde üstkurmaca bir yapıya bürünmüştür. Bu durum ise okurun metnin gerçekliğini sorgulamasını ve oyuna odaklanmasını sağlamaktadır.

“Mahalleden Sesler” öyküsünde ise kurmaca içinde kurmaca anlamında rüya unsurundan faydalanılmıştır. Ben-anlatıcının gözünden anlatılan öykü anlatıcının uykudan uyanması ile başlar. Sonrasında dışarı çıkan ve kahveye giden anlatıcı tuhaf şeyler yaşamaya başlar. Aslında bu yaşadıklarının da rüya mı yoksa gerçek mi olduğu noktasında kafası karışıktır çünkü gerçekle rüyaları iç içe geçmiştir. Öykünün sonunda ise onun uyuşturucu kullandığı bilgisi verilir. Rüya, hayal ve gerçeklerin iç içe geçtiği bu kurmaca içindeki kurmacalar, uyuşturucu kullanan bir kahramanın içinde bulunduğu hâli anlatan yazarın metnine hizmet etmektedir. Gerçeğin nerde başladığının rüyanın nerde bittiğinin kestirilemediği öykü, bu anlamda üstkurmaca bir yapıya sahiptir. Rüya ve gerçeğin birbirine girdiği, diğer bir öykü de “Çember” öyküsüdür. Öykü ben-anlatıcının uykudan uyanması ve gördüğü rüyadan korktuğunu anlatması ile başlar. Asıl öyküde anlatıcının normal bir hayatı vardır ve hayatında her şey yolunda gitmektedir. Ancak gördüğü rüyalar hayatının gidişini sekteye uğratar ve bu rüyalar asıl anlatı içerisinde alt kurmacalar olarak ilerler:

“Saat çaldı birden açtım gözlerimi. Kan ter içinde kalmıştım, nefes nefeseydim, tılandım, nefes aldım, nefes aldım, biraz sakinleştim. Yavaşça doğruldum. Nefes alışlarım yavaşladı, duruldum. Yorganı üzerimden çekip yatağın kenarına doğru kayarken zorlandım, bacaklarıma baktım. Bacaklarım yok.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:29)

Bu rüya sahneleri sürekli tekrarlanırken rüyanın içindeki kurgu sürekli değişir ama aynı olan nokta kahramanın bacaklarının olmadığını görmesidir. Bu rüyalar öyküdeki zamanı neredeyse yok etmiştir. Çünkü kahraman, gördüğü rüyadan uyandıığında aslında uyandığı an da rüya içinde olduğunu anlar ve sonrasında saatin sesiyle gerçekten uyanır. Bu birbirine karışmış, iç içe geçmiş, sınırları kalkmış rüya ve gerçek karmaşası; anlatı içinde rüya ve rüyanın da içinde rüya görme durumu, bu öykünün üstkurmaca anlatı olmasını sağlayan en önemli şeydir.

2.6.2. Metin İçinde Anlatıcının Değişmesi

Öykülerde karşılaşılan üstkurmaca unsurlardan biri de öykü içerisinde anlatıcının değişmesi durumudur. Bu, çok katmanlı yapının oluşmasını sağlayan, yazarın metinde uygulamak istediği karmaşaya hizmet eden bir yöntemdir. Güray Süngü öykülerinde anlatıcının değişmesi durumu; birinci kişi anlatımıyla başlayıp sonra üçüncü kişi anlatımıyla devam etmek, sonrasında ise tekrar birinci kişili anlatıma dönülmesi şeklindedir. Ancak aynı öykü içerisinde farklı ben-anlatıcıların farklı zamanlarda anlatımı ele alması durumuyla da sıkça karşılaşılır. Anlatıcının değişmesi ya da hikâyeyi farklı anlatıcılara anlattırılması okurun kafasını karıştırmanın en iyi yollarından biridir.

“Umudumsunuz” öyküsünde üçüncü tekil anlatıcının gözünden başlayan öykü anlatımı, devamında birinci tekil anlatıcının gözünden anlatılarak devam ettirilir. Birinci tekil kişinin anlatımı ele aldığı kısımlarda kahraman kendisi hakkında konuşur. Diğer insanların onun hakkında düşündüğü şeyleri kendi zihninde kurar. Özellikle bir konu ya da diğer insanlar hakkındaki duygularına dair iç konuşmaların geçtiği kısımlar birinci tekil anlatıcının dilinden verilir:

“Alıştım artık. Gelmedi, gelmiyor. Bir yerlerde bir yanlışlık olmalı. Değil mi? Saçmaydı, her şey saçmaydı, anlamsızdı.” (D.G.,2017:65)

Sonrasında ise anlatıyı birden bire yine üçüncü tekil anlatıcı ele alır ve öykü bir süre daha böyle ilerler. Öykü içerisinde geçen şu paragrafta anlatıcının aniden değişmesi bu öykünün genel anlatımını özetler niteliktedir:

“Döndü, yaşlı adamın küçük odasına baktı. Çay ocağı kılıklı oda. Orada kalırım. Döndü, üst kattaki odaya baktı. Yabancı içeriye girmiş, etrafına bakıyordu. Hemen yatacaktır. Döndü, tekrar yaşlı adamın izbe odasına baktı. Yürümeliyiz, içeriye girmeliyiz. İçinde korku vardı. Birkaç adım attı. Duraksadı.” (D.G.,2017:75)

Anlatımın içi içe geçtiği bu öyküde, öykü kahramanının içinde sanki iki ayrı kişilik vardır ve onunla konuşuyor gibidir. Sürekli olarak anlatıcının değişmesi yöntemine başvurulması yazarın, kişilik bölünmesi yaşayan kahramanın içinde

bulunduğu durumu somut olarak da okuyucuya gösterebilmesi ve içeriğe göre biçimi de inşa etme çabası açısından oldukça önemlidir.

“Geceyarısı Yarım Gece” öyküsünde de anlatıcının değişmesi durumu vardır. Öyküde bir baba ile oğlu vardır. Öykü önce babanın ağzından birinci tekil anlatıcı gözünden anlatılır. İlerleyen bölümlerde ise oğlunun da olaya birinci tekil şahıs anlatıcı olarak dâhil olduğu görülür. Her paragrafta bu iki farklı birinci tekil anlatıcı yer değiştirerek anlatımı ilerletir. Bu, okurun kafasını karıştıran, onu dikkatli olmaya davet eden bir yöntemdir. Ancak öykünün sonlarına doğru kahramanın aslında hasta olduğu, oğlunun yılar önce ölmüş olduğu ve aslında bütün diyalogları kendi zihninde ürettiği anlaşılır:

“Yatıyorum dedim. Zaten uyku akıyordu gözlerimden. İyi geceler baba, dedim. İyi geceler oğlum, dedim.” (D.G.,2017:112)

Böylece anlatıcının, öykünün genelinde sadece baba olduğu anlaşılır. Yazar bu hasta adamın yaşadığı şizofreni durumunu somut olarak da verebilmek açısından, anlatıcıları iç içe geçirmek gibi bir yöntemle başvurmuştur.

“K...” öyküsü başlarda üçüncü tekil anlatıcının gözünden anlatılırken birden bire anlatıcı değişir ve birinci tekil anlatıcı konuşmaya başlar. Sanki anlatıcın sorduğu soruya öykü kahramanı kendisi cevap vermekte, kahraman kendi ağzından okuyucuya tanıtılmaktadır:

“Beni mi tarif ediyorsunuz, yardımcı olayım size. Sandığımız kadar ve sandığımız gibi ve sandığımız şekilde ve sandığımız her ne ise, öyle olmayabilirim. Katı da olmayabilirim. Az gülüyorum evet, çünkü komik değilsiniz ve az konuşuyorum çünkü siz hiç konuşmuyorsunuz.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:111)

Bu durum öykü anlatıcısı ile kahraman arasında bir çekişme olduğunu hissettirir. Çünkü kahraman kendi duygularını üstten bakan bir anlatıcının sözlerine bırakmaz ve devreye kendisi girer. Sonrasında ise üçüncü tekil anlatıcı sözü tekrar alır ve dışardan bir göz olarak anlatmaya devam eder:

“İçinden böyle şeyler geçirip geçirmemekte tereddüt ediyor. Zira pek yumuşak birisi olduğu söylenemez. Katı, az konuşan, az gülen bir adam o.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:111)

Öykü bu şekilde birinci ve üçüncü tekil anlatıcının değişmesi şeklinde ilerler. Yıldız Ecevit'in, Oğuz Atay ile ilgili, varlık bulamamış, varlık olamamış, kimi yerde anlatıcı kimlikleri ellerinden alınmış roman kişilerini yalnızca tek bir harfle adlandırır: K... (Ecevit, 2016:103), şeklinde bir tespiti vardır. Güray Süngü'nün K. adındaki bu isimsiz kahramanının anlatıcı tarafından kendisine soru sorulan ya da onun hakkında bilgi verilen yerlerde sözü kendisinin alması, kendisini kendi dilinden anlatması oldukça manidardır. Anlatıcının değişmesi öyküye çoğulcu yani üstkurmaca bir yapı kazandırmıştır.

“Stultifera Navis” öyküsü genel olarak ben-anlatıcı gözünden anlatılmaktayken öykünün sonundaki açıklamalar kısmı, üçüncü tekil anlatıcı gözünden verilir. Bu bölümde üst anlatıcı kendisini şöyle tanıtır:

“Adım Şinasi. Aslen kaptanım. Soyadımı güvenlik gerekçesiyle arz etmeyeceğim. (Adım konusunda da yalan söyledim zaten, başkası sözü almış gibi yapınca daha sahil oluyor.) Yazarın yazdığını söylediği kitaplardan bazılarına ulaştık.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:70)

Öyküde bahsedilen şeylerle ilgili araştırma yapılmış ve bulunan sonuçlar maddelendirilmiş şekilde bu açıklamalar kısmında verilmiştir. Öykünün içine akışı bozacak şekilde yerleştirilmiş bu açıklamalar kısmı hem çerçeveyi kırarken hem de öykünün anlatımına üçüncü tekil anlatıcının dâhil olmasını sağlamıştır. Öykünün sonunda ise birdenbire birinci tekil anlatıcı tekrar anlatımı ele alır:

“Mavili adamlar da öyle diyor. Ceketimin düğmelerini arkadan ilikliyor.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:63)

Yazarın, anlatıcının değişmesini öykü kahramanının delirmesini somut olarak okuyucuya hissettirebilmek için kullanıldığı, böylelikle de anlatımı daha karmaşık hâle getirerek üstkurmacyı sağladığı anlaşılmaktadır. “Yara Kabuğu” öyküsünde de anlatıcının değişmesi durumu söz konusudur. Çerçeve öykünün içerisinde aralara serpiştirilmiş, italik cümlelerle yazılmış farklı bir öykü daha vardır. Çerçeve öykünün anlatıcısı birinci tekil anlatıcı iken içindeki kurmacanın anlatıcısı üçüncü tekil anlatıcıdır:

“Ya sen diyor. Deli misin diyor adam, bilmiyor musun, seviyorum seni diyor.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:71)

Alt kurmaca, geçmişte yaşanmış anılardan oluştuğu için bu kısım, yazar tarafından bilinçli olarak her şeyi bilen üçüncü tekil anlatıcının gözünden verilmiştir.

2.6.3. Okuyucunun Metne Dâhil Edilmesi

Üstkurmaca anlatımı sağlama yollarından biri de okuyucuyu metnin yazılma sürecine dâhil etme ve yazarın kurgusal alana dâhil olmasıdır. Çünkü üstkurmaca o metnin nasıl oluştuğunun da anlatıldığı düzlemdir (Ecevit, 2016:187). Amaç romanın kurgusallığını vurgulamak olduğu için yazar klasik anlatımdaki tanrısal konumunu terk ederek kurgusal dünyaya adım atar. Yazar konumundaki bu kişiler yazdıkları metinleri nasıl yazdıklarını anlatarak, kurgu ve gerçek karşıtlığını okuyucuya sunar, öykü içinde kendi var ettiği kahramanların konumuna iner ve böylece öykünün çerçevesinin kırılması sağlanır (Ecevit, 2016:117). Güray Süngü öykülerinde ise yazardan ziyade yazar-anlatıcının metne müdahalesi söz konusudur. Yazar-anlatıcı akışı durdurarak öyküyü yazma aşamasıyla ilgili okuyucuyu bilgilendirir ve onu kurmacanın içine çeker. Güray Süngü'nün öykülerinde yazar-anlatıcının kurgusal alana dâhil olduğu en açık öykülerden birisi “Stetoskop” öyküsüdür. Öykünün içinde öykü yazmaya çalışan bir yazar vardır. Öyküdeki yazar tarafından yazılmaya çalışılan ya da henüz tasarlanan metnin yazılma süreci ise yazar-anlatıcının metne sürekli müdahalesiyle birlikte anlatılır. Yazar-anlatıcı okura metin yazarken dikkat edilecek noktaları gösterir:

“-öykünün en başında diyor ki yazar; doktorlar stetoskoplarını boyunlarında taşıyarak gelmezler evlerine. eklemiyor anlaşılacağını umarak; bu cümle öykünün çivisi. Sonra devam ediyor öyküye.- evine döndüğünde yorgunluktan pestili çıkmış adamın adı yok.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:23)

Kendisini öykü içerisinde açıkça belli eden ve kurmaca düzlemine inen yazar-anlatıcı öykünün akışını durdurarak, kimi zaman kurmaca içindeki yazarın metninde

mantık hatası olarak görülebilecek şeyleri okuyucuya gösterir ve kurmaca dünyaya müdahil olur:

“...kapıcı karılarının ağzında porselen diş de istisnai bir durumdur ancak ve bu istisnai durum öyküye hizmet etmeyecekse bu istisnai durumdan kaçılmalı, sıradan bir kapıcı karısı ağzı, diş seçilmelidir.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:24)

Kimi zaman ise her şeyi üstten gören ve bilen tanrısal bakış açısına tekrar yükselerek, öykü kahramanı olan yazarın düşüncelerini ve hislerini verir ve okuyucuya kurmaca gerçek sınırlarının kalktığını farklı bir boyutla sunar:

“hayır konu yine sapacak. doktordan devam etti yazar. aslında memetten devam etmesi lazımdı. Ama doktorun adı da memet olursa. (...) kapıyı anahtarıyla açtı ayakkabılarını dışarda çıkardı, -doktorlar ayakkabılarını dairenin dışında çıkarmaz diyecekler için, bu basit bir yem, yazarın bunu bir zekâ gösterisi olarak sunması söz konusu değil ki bunu tahmin ediyor olmalısınız diye tahmin ediyor.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:24-25)

“Tutku” öyküsü yazar-anlatıcının sürekli okurla iletişim kurduğu ve öyküyü oluşturma sürecini okurla paylaştığı bir öyküdür. Yazar-anlatıcının kendini açıkça belli ettiği ve anlattıklarının bir kurgu olduğunu okuyucuya sezdirmediği öykü şöyle başlar:

“Kadın tiyatrocusu. Yaşlı. Hiç evlenmemiş. Bunlar bir öykü için yeterli sayılabilecek özellikler. Ben ise anlatıcıyım ve aslında öyküye bütün dikkatinizle baktığınız zaman, beni görmemeniz mümkün. (...) Biraz önce markete girdi ve ben onu anlatmaya, markette sepetine attıklarından değil, yalnızlığından başlamak istiyorum.” (D.G.,2017:155)

Yazar-anlatıcı bu sayede metnin kurmaca olduğunu okuyucuya gösterir ve kendisini de kurmacanın içine dâhil eder. Öykünün devamında yazar-anlatıcı öykünün akışını sürekli keserek okuyucuyu öykü hakkında bilgilendirmeye devam eder:

“Öyküde gerekli görmediğimiz için anlatmadığımız market alışverişinden bir gün önce geldi Tutku annesinin evine. Öykünün nitelikli başlangıcı sayılabilir o an.” (D.G.,2017:156)

Öykünün sonunda ise yazar-anlatıcı okura meydan okuyarak öykünün sonunu istediği gibi bitirdiğini ve okuyucunun beklentisine göre bir son yazmadığını açıkça söyler ve bir anlamda onunla oyun oynar:

“Şimdi anlatıcı olarak yapmam gereken, yaşlı kadının evine döndüğünü ve hayatına devam ettiğini yazmak, (...) hepinizin bildiği ve âşık olduğu tiyatro aktrisinin adını yaşlı kadının adı diye söyleyerek, heyecanlanmanızı ve tebessüm etmenizi sağlamak. Ama öykü bitti. Olmayacak bu.” (D.G.,2017:165)

“Dil Yarası” öyküsünde de yazar-anlatıcının metne müdahalesi söz konusudur. Anlatıcı bu öyküde yazar konumundadır ve öykünün yazılış sürecine dair bilgileri o verir:

“Anlatıcının özrü; bu ne idüğü belirsiz anlatımda derslerin aynı anda başladığına dair bir algı oluşturabilmek için ülkelerin arasındaki saat farkı görmezden gelinmiştir ama bunun mesele edilmeyeceği umulur.” (V.S.,2016:85)

Öykünün başında yazar-anlatıcı bu şekilde metnin yazılma sürecinde kendini açıkça belli ederek, öyküde mantık hatası olarak algılanabilecek bir durumu okuyucuya açıklar. Sonrasında ise okuyucuya yer yer hitap ederek öyküyü oluştururken bazı şeyleri ondan gizlediğini itiraf eder ve bir anlamda onunla konuşur:

“Ne mırıldandığımı söyleyerek gizemi bozmak istemem ayrıca bazı şeyleri sadece benim bilmem daha iyi. Bazı şeyleri sizden gizlemem daha iyi. Sizin için de daha iyi. Sebebini sormayın.” (V.S.,2016:86)

“...oradan bir şeyler aldı, birtakım sebzeler filan. O sebzelerin ne olduğunu bilemiyorum... Bu konudaki cahilliğimi bağışlayın.” (V.S.,2016:86)

Bu şekilde okuyucuyla iletişimde olan ve bilgi eksikliklerini ondan gizlemeyen yazar-anlatıcı öyküde, hem kurmacanın içine bir kahraman gibi dâhil olurken hem de her şeyi gören hâkim bakış açısına sahip bir pozisyonadadır.

“Kalbimin Krizi” öyküsünde de yazar-anlatıcının metne müdahalesi ve metnin yazılışına dair bazı ipuçları vererek okuyucuyu metne dâhil etmesi durumu vardır. Öykü şu cümlelerle başlar:

“...benim onun ölü ve yirmi yedi yıl sonraki hâli olduğumu anlamanıza yarayacak bir şeyler kursaydım fena olmazdı. Bitince size belki vay anasını filan dedirtebilirdi. Ama ben böyle şeyleri sevmiyorum. Kurgunun parlıtsı fotoğraf makinasının flaşı gibi gözlerinizi alacaktı öyle yapsaydım ve geçici körlüğünüz asıl görülmesi gerekeni görmeyi engelleyecekti. Ben size asıl görülmesi gerekeni göstermek için buradayım.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:73-74)

Öykünün devamında da yazar-anlatıcı okuyucuyla iletişime geçerek ve metnin içerisinden okura seslenerek, onun okuma sürecine aktif olarak katılımını sağlamaya çalışır ve okuduklarının kurmaca olduğunu ona kasıtlı olarak hissettirir.

2.6.4. Kurmaca İçinde Metin Okunması Ya Da Yazılması

Postmodern anlatıda üstkurmacayı sağlama yollarından biri de kurmaca içinde roman okuyan ya da yazan bir kahramanın olmasıdır. Bu, karakterlerin kurgusallığının vurgulanması anlamında üstkurmaca metinlerde sıkça görülen bir yöntemdir. Bu yöntem ile kurmaca içinde okuyan ya da yazan kahramanlar, gerçek dünya üzerinde yer alan bir okur ya da yazar gibi gösterilmektedir. Güray Süngü, öykülerinde metin yazan ya da okuyan karakterlere yer vererek karakterlerin kurgusallığının vurgulanması tekniğini kullanmış ve böylece öykülerini üstkurmaca düzleme taşımıştır.

“Bir Zamanlar Samatya’da...” öyküsünün kahramanı bir yazardır. Öyküde kahramanın romanlarını yazış süreci verilmese de romanları üzerine genel yorumların yapıldığı yerler vardır ve bu yazarın ağzından edebiyata dair bilgiler verilir:

“Diken, ilk kitabınızdı değil mi? (...) Kapkaranlıktı. Büyülenmişim. Çarpılmışım. Son kitabınız ise geçen senen yayınlandı bildiğim kadarıyla. Zeval. Daha aydınlık. İnsanlar daha mutlu.” (D.G.,2017:123)

Öyküde yazmaya meraklı daha genç bir kahraman vardır. Bu kahraman, başkişi olan yazarın yanına gelerek ona bazı roman projelerinin olduğunu söyler. Yazar ise bu gençle konuşmaları esnasında edebiyata ve kurmacaya dair fikirlerini söyleyerek aynı zamanda okuyucuyu dolaylı olarak bu konuda bilgilendirir:

“Ona önce roman projesi olamayacağını anlatmaya çalıştım. Proje denen şey ne haltsa o şey roman sanatı için kullanılamaz. Mühendis misin sen, bina mı dikiyorsun? Romanın kurgusu olur, konusu olur, çatısı olur. Bir roman taslağım var falan denir, o şey denmez.” (D.G.,2017:125)

“Stultifera Navis” öyküsünün kahramanı Metin R. adında bir yazardır. Aynı zamanda öykünün anlatıcısı olan bu yazar, bir gün ardında özellikle okuyucularına bir mektup bırakarak evini terk eder ve uzun bir yolculuğa çıkar. Yıllar sonrasında ise evine döner, döndüğünde eski evinde oturan adamdan geçmişine dair şeyleri öğrenir. Buna göre öykü kahramanı bir roman yazmıştır ve bir gün yazdığı bu romanın kahramanı olarak uyanmıştır:

“O tırlatmış dedikleri adam benim dedim. Aslında tırlatmadım dedim. Aslında olay şöyle oldu dedim. Bir roman yazdım. Kahramanı güvenlik görevlisiydi. ...roman yayımlandıktan bir süre sonra ben bir sabah kendimi güvenlik görevlisi olarak buldum dedim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:63)

Uzun yıllar yazdığı romanın kahramanı olarak yaşayan Metin R. bir gün yazdığı o romanı bulmuş ve okuduğunda her şeyi hatırlamıştır:

“Bu şekilde yıllarca yaşadım ve kendime bir hayat kurdum dedim. Ama sonra bir gün tesadüfen eski hayatımda yazmış olduğum o roman elime geçti ve romanı okuyunca her şeyi anladım ve o sabah eski gerçek kimliğime geri döndüm dedim. Roman yazarı olarak tekrar uyandım dedim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:63)

Kahramanın yazar olması, roman yazması ve yazdığı romanı okuması; sonrasında ise yazdığı romanın kahramanı olarak uyanması kurmaca ve gerçeklik sınırlarını okuyucuya sorgulatmakta, aynı zamanda öykünün kahramanının kurgusallığını vurgulamakta ve öyküyü üstkurmaca düzleme taşımaktadır.

“Stetoskop” öyküsünün içinde öykü yazmaya çalışan bir yazar vardır. İç içe geçmiş bir kurmaca olan bu öyküde metnin içindeki yazar, onun yazma aşamasını anlatan yazar-anlatıcı ve bunların hepsini yazan üst yazar olmak üzere iç içe geçmiş üç yazar vardır. Öyküdeki yazar tarafından yazılmaya çalışılan ya da henüz tasarlanan metnin yazılma süreci ise yazar-anlatıcının metne sürekli müdahalesiyle birlikte anlatılır. Bu müdahaleler öykü içindeki yazarın kahramanlarının isimlerinin seçimindeki tutarsızlıklar, öyküdeki mantık hataları, yazarın anlatımıyla kalbi arasındaki mesafeyi ayarlayamaması şeklinde her konuda olabilmektedir. Bu sayede öykü içerisindeki yazarın yani kahramanın kurgusallığı sürekli okuyucuya hatırlatılır:

“-ya da yazar tamamen sallıyor şu anda. Ayrıca bir doktorun mesaisinin bitiş saatinde ilkokul çağındaki berke bey ile yaprak hanım gibi isimlere sahip ebeveynlerin evladı keremcan ismindeki çocuklar sokakta oynuyor olamaz.-” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:25-26)

“Yaşayabilmek” öyküsünde ise yıllardır günlük tutan bir kahraman vardır. Bu günlükler kurmaca bir yapı arz etmese de kahramanın sonrasında bunları geçmişten başlayarak okuması, kurmaca içinde “okuyan” ya da “yazan” bir kahramanla üstkurmacayı sağlama yöntemi içerisine dâhil edilebilmesine zemin hazırlamaktadır. Öyküde kahramanın günlüklerinden parçalar verilerek onunla birlikte okuyucunun da okuması sağlanmıştır. Ayrıca öykü kahramanı kurmaca için olmasa da yazma tutkusuna sahiptir:

“...bir yerlerinde defterin, engellenemez bir şey bu diyordum, yazmak...” (D.G.,2017:101)

Öyküde, önceleri sadece içini dökmek için tuttuğu bu günlükler bir süre sonra salt yazma tutkusu hâline gelmiştir:

“Anlatmam gerekiyordu. Anlatmaya kapıldığım için bir an ne için anlatmama gerektiğini ve anlatımın bitince ne olacağını unutmış olabilirim, hayatta kalma dürtüsü unutturmuş da olabilir, ya da yazarlık mı diyorsunuz... öyle olsun, ama artık hatırladım. Ve anlattım işte. Anlatı... bitti... (D.G.,2017:103)

Günlüklerinden kendi hayatını okuyan bu kahraman ile öyküde hem metin yazan hem de metin okuyan bir kahramana yer verilmesi sağlanmıştır. Böylece karakterlerin kurgusallığının vurgulanması tekniği farklı bir yöntemle sağlanmış olmaktadır. “Açılım” öyküsü en başlarda normal bir anlatı şeklinde ilerlerken ve ben-anlatıcı gözünden anlatılırken, öykünün sonunda kahraman öykünün çerçevesini kırarak metnin dışına çıkar ve şunları söyler:

“Şimdi bunları bir dergiye göndersem, bunlar gerçek mi derler. Gerçek dersem yaşadın mı derler. Yaşadım dersem, anı yazısı bu öykü değil, yayınlamayız derler.” (V.S.,2016:20)

Öykünün çerçevesini kırarak dışarı çıkan öykünün hem anlatıcısı hem de yazarı olan kahraman hem bir öykü anlatmış/yazmış hem de anlatısının kurmaca mı gerçek mi olduğuna dair okuyucuya bazı şeyler sezdirmiştir. İçinde kendisinin de yer aldığı

bu öyküyü onun yazdığı ise öykünün sonunda ortaya çıkmaktadır. Bu, öyküde karakterlerin kurgusallığının vurgulanması tekniğinin kullanıldığını göstermektedir.

2.6.5. Yazının/Kurgunun Yaşamın Kendisi Olması

Güray Süngü öykülerinde görülen bir diğer üstkurmaca özellik ise yazının/kurgunun yaşamın kendisi olmasıdır. Kurmaca metindeki kahramanın veya somut dünyadaki gerçek okuyucuların okuduğu olay ve durumların kendi başına gelmesi, bu olay ya da durumu yaşamaya başlaması yazının, yaşamın kendisi olması özelliğini göstermektedir (Karadeniz,2014:233). Güray Süngü'nün bu durumun en bariz şekilde yaşandığı öyküsü “Stultifera Navis”dir. Öykünün kahramanı olan yazar kendi yazdığı kitabın kahramanı olarak uyanır ve bir anlamda kendi yazdığı kurmaca onun hayatının gerçekliği hâline gelir:

“Bir roman yazdım. Kahramanı güvenlik görevlisiydi. ...roman yayımlandıktan bir süre sonra ben bir sabah kendimi güvenlik görevlisi olarak buldum dedim. Bu şekilde yıllarca yaşadım ve kendime bir hayat kurdum dedim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:63)

Kahramanın, yazdığı kurmacanın kahramanı olarak hayatına devam etmesi kurmaca içindeki olayların kurgusal hayatta gerçekleşmesine iyi bir örnektir. Güray Süngü öykülerinde yazının, kurgunun yaşamın kendisi olması durumu daha çok kurmaca karakterlerin yaşadığı bir durumdur. Ama bu yöntem öykülerde her zaman yazı ile sağlanmaz. Örneğin “Çember” öyküsünde metin içindeki kurmaca rüyanın kahramanın hayatında gerçekleşmesi durumu vardır. Kahraman sürekli korkulu rüyalar görmektedir ve bu rüyalar iç içe geçmiştir. Bir türlü gerçek anlamda uyanamaz. Bu karmaşa hâli kurguda sürekli rüyadan uyanma şeklinde sağlanmıştır. Kahraman rüyasında sürekli olarak bir balta ve bacaklarının olmadığını görür:

“...birden kapı açıldı, odaya bir adam girdi, elindeki ne, korktum, ödüm patladı, bana doğru koştu, üzerime atladı, sırt üstü yatağa yapıştı, omuzlarıma bastı, ne oluyor, kimsin, ne oluyor, elindeki şey balta...” (H.Ş.A.H.İ., 2017:30)

Kahramanın gördüğü ve korktuğu öykü içerisindeki bu kurmaca rüya, öykünün sonunda onun gerçek hayatında bir anlamda gerçekleşir:

“Gerçekten uyandım mı? Kapı açıldı, içeriye karım girdi, elinde bir balta vardı.”
(H.Ş.A.H.İ., 2017:32)

Çünkü kahraman, karısının elindeki baltayı alarak onu parçalar ve hayatını mahveder. “Köşe Başları” öyküsünde bazı kişilerin, başkişinin ilerde yaşayacaklarına dair olasılık olarak gördüğü ve zihninde kurduğu bir durumun öykünün sonunda başkişinin gerçek yaşamı hâline gelmesi ve gerçekleşmesi durumu vardır:

“Polis geldi, savcı geldi. Benim gelecekte ne olacağım konuşuldu.(...) Diğeri önce garip ve perişan, sonra balici olacağımı, sonra da bir tren yolunda bıçaklanarak öleceğimi söyledi.”
(K.B.S.B.T.K.A.,2014:50)

Öykünün sonunda zihinsel bir kurgu olarak verilen bu öngörüler tam anlamıyla gerçekleşir ve başkişi tren yolunda bıçaklanarak ölür. Böylece kurgu gerçek yaşamın kendisi olmuştur.

Bütün bunlara ek olarak, yazının kurmaca kahramanlar için bir yaşam tarzı hâline gelmesi durumu da söz konusudur. “Vicdan Sızlar” öyküsünde,

“... ama bir gün bir kitap okudum ve hayatım bir nebze değişti.” (V.S., 2016:10)

Diye bir cümle geçer. Bu cümle ile kurmaca ile somut dünya arasındaki ilişkiye değinilmekte, kahramanın okuduğu kurmaca kitapla hayatının değiştiğini söylemesi ile de yazının yaşamın kendisi olmasına işaret edilmektedir. “Yaşayabilmek” öyküsünde de,

“Anlatmaya kapıldığım için bir an ne için anlatmam gerektiğini ve anlatımın bitince ne olacağını umutmuş olabilirim, hayatta kalma dürtüsü unutturmuş olabilir ya da yazarlık mı diyorsunuz...” (D.G.,2017: 103)

Şeklinde cümleler geçer ve yazmanın bu kurmaca kahraman için varoluşsal bir ihtiyaç hâline geldiği görülür. “Bir Zamanlar Samatya’da...” öyküsünde aynı şekilde yazan bir kahraman vardır ve yazmak zamanla onun için hayata tutunma sebebi hâline dönüşmüştür:

“Kelimelerim var benim, sadece onlara sahibim. Onlar elimden alınırsa ne yaparım?”
(D.G.,2017: 127)

Bu kahramanlarda kurgu/yazmak, tutkuyla bağlandıkları bir şey olarak hayatlarını şekillendirmesi anlamında, yazının yaşamın kendisi olması özelliğini göstermektedir.

2.6.6. Çelişkili Sonlar

Üstkurmaca metinlerin ayrıci özelliklerinden biri de metinlerde eşzamanlı alternatif hikâyelerin ve çelişkilerin olması durumudur. Çelişki, eş zamanlılığı ifade eder (Gökdoğan, 2017:32). Çelişki barındıran üstkurmaca metinlerde kesinlikler yoktur. Bunun yanında alternatif sonlar da çelişkinin bir diğer türüdür (Gökdoğan, 2017:32). Güray Süngü öykülerinde bir üstkurmaca yöntem olarak çelişki unsuru da alternatif sonlarla sağlanmıştır.

“Lan” öyküsünde gözlük takan ve bu yüzden arkadaşlarının top oyunlarına çok istediği hâlde dâhil olamayan küçük bir çocuk anlatılır. Öyküde çocuğun zihinsel olarak da diğer çocuklardan biraz farklı olduğu hissettirilir. Öykünün sonuna kadar öykü olağan akışıyla ilerlerken öykünün sonunda çocuk, arkadaşlarının oyununa dâhil edilir ve gol atması istenir. Bu andan itibaren okuyucuya öykünün sonu için eş zamanlı olarak 1,2,3 diye numaralandırılmış üç farklı alternatif hikâyeye sunulur:

“Tekrar topa baktı bu çocuk. Sonra topu elinde tutan fiuuut diyene baktı. Herkes de o sıra bu çocuğa baktı. O andan sonra şunlardan kim bilir hangisi oldu;” (V.S.,2016:38)

Bunlardan biri çocuğun gol attığı ve sonu mutlu biten, biri gol atmadığı için mutsuz sonla biten, diğeri ise arkadaşları çağırdığında daha oyuna bile girmeden çocuğun kaçtığı son, şeklinde olmak üzere çelişkili olarak üç farklı şekilde kurgulanmıştır.

“Cana kıymık” öyküsünde de aynı şekilde alternatifli son vardır. Öyküde ben-anlatıcı ile mahallenin delisi arasında geçen diyaloglara yer verilir. Mahallenin delisi ona mutsuzluk hastalığına yakalandığını, kurtulabilmek için canına kıyması

gerektiğini söyler. Kahraman, canına kıymanın aslında âşık olmak ve kendi canından geçmek olduğunu fark eder. Öykünün devamında kahraman mahallenin delisi olan Rasim'in yanına gidip bunları söylemek için onun barakasına girer ama onu bulamaz ve bir süre barakanın önünde oturur. Sonrasında yanına bir gencin geldiğini görür ve daha önce Rasim'le kendisi arasında geçen konuşmalar bu gençle onun arasında aynı cümlelerle tekrarlanır. Kahraman o andan sonra mahallenin delisinin artık kendisi olduğunu anlar. Sonrasında ise yazar, öyküsünü “A) Muzipler ve diğerleri için öykünün devamı” ve “B) Romantikler ve mistikler için öykünün devamı” olmak üzere iki farklı alternatifli sonla bitirir.

2.6.7. Metinlerarasılık

Güray Süngü'nün öykülerinde üstkurmaca anlatımı sağlama yollarından biri de metinlerarasılık yöntemidir. Yazmanın merkeze alındığı üstkurmaca metinlerde yazar, kendi ürettiği öykülerin yanı sıra, başka yazarlara ve daha önce başka yazarlar tarafından üretilmiş metinlere göndermelerle ve onlardan yaptığı alıntılarla yeni metinler üretir. Bu anlamda metinlerarası ilişkiler öykü içinde öyküler, yani metnin içinde ada öyküler türetir (Ecevit, 2016:110-111). Yazarlara veya kitaplara yapılan göndermeler, ansiklopedilerden kesitler, şiirler, günlüklerden kesitler, mektuplar vb. metinlerarası ilişkilerle, metnin içinde sürekli üreyen öyküler oluşturması anlamında üstkurmaca anlatıma hizmet eder.

Güray Süngü öykülerinde de üstkurmaca anlatımı sağlama adına başvuru en önemli yöntem metinlerarası ilişkilerdir. Süngü, öykülerinde metinlerarası ilişkileri göndermeler, anıştırma ve üstkurmacasal montaj/kolaj yoluyla sağlar. Göndermeler ve anıştırma yoluyla yapılan metinlerarası ilişkiler genellikle gerçekte var olan kurmaca eserler ve yazarlar ile kurulur. Ve bunlar metnin içine yedirildiği için metnin akışını kesmez. Kolaj tekniği ile kurulan metinlerarası ilişkiler ise genellikle metnin akışını keser, ana metni parçalar. Bu çalışmada metinlerarası ilişkiler ayrıca bir bölümde ayrıntılı olarak ele alındığı için burada sadece metinlerarası ilişki yöntemlerinden üstkurmacasal kolaja değinmek yerinde olacaktır. Çünkü üstkurmaca tekniğinde kolaj

önemli bir ögedir ve metinlerde kolaja yer verilmesinin nedeni, anlatılanların kurmaca olduğunun altını çizmektir. Kolaj tekniği ile sözlük, ansiklopedi, makale, şiir, deneme, mektup, günce gibi farklı metin parçalarının metnin içine serpiştirilmesi, ana metnin bu küçük metin parçalarıyla parçalanması yeni bir kurgu tarzını beraberinde getirmektedir (Gökdoğan, 2017:34-35).

Güray Süngü'nün öykülerinde üstkurmaca anlatımı sağlamak için kolaj yöntemine sık sık başvurulduğu görülür. Ve bu, çoğu zaman Süngü'nün kendisinin ürettiği metinlerle, mektup ve günlük parçalarıyla ve şiirlerle yapılmıştır. Örneğin, öykülerin başında yer alan ve başka eserlerden kolaj yöntemiyle alınmış görüntüsü verilen epigraflar yazarın kendisi tarafından üretilmiştir. Öykülerin atmosferine uygun olarak üretilmiş bu epigraflar, üstkurmaca anlatıyı sağlamak açısından önem arz eder. “Açılım” öyküsünün başında şöyle bir epigraf vardır:

“İnsan yolunu kaybettiği zaman bütün dikkatini toplar ve daha keskin gözlerle bakar etrafına. O zaman, daha kaybolmamışken görmediği şeyleri bile görmeye başlar. Ya bir ülke yolunu kaybettiği zaman ne yapar Lisa. Lisa Lisa, sad Lisa Lisa. Alexandır İvanov -*İnsanlar, geride kalanlar da ölsün diye ölüyor değildir*- adlı romandan.” (V.S.,2016:16)

Yazar “Vicdan Sızlar” ve “Maalesef Yasemin Çok Güzeldi” öykülerinin başına da Alexandır İvanov adındaki hayalî yazarın olmayan kitaplarından kolaj tekniğiyle alıntılar yapmıştır. Yazar kurguladığı bu epigraflarla okuyucuya öyküyü sezdirir. Yazarın kolaj yöntemiyle aldığı iki gerçek epigraftan biri “Cana Kıymık” öyküsünün başındaki Cemil Meriç'e ait olan:

“Olduğun gibi değil, olmak istediğin gibi görün... her yalan bir yaratış.” (V.S.,2016:16)

Cümleleridir. Diğerleri ise öykünün bel kemiği olarak bir savaş tekerlemesinin bazı cümlelerinin epigraf şeklinde öykünün başına kolaj tekniğiyle yerleştirildiği “En Güzel Yüzün” öyküsüdür:

“Dazvin aba bitrei zuzei, chad gadya, chad gadya.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:91)

“Hasarla Beslenen” öyküsünde parkta konuşan iki kişinin konuşması olduğu gibi epigraf olarak öykünün başına kolaj tekniğiyle konulmuştur:

“-Taylır dördün mü ne karın ağrısıdır, olum var ya ifrit oluyorum ha. Ben kendimi bildim bileli kadirga parkında kollarımı jiletlerim ama bizim için ayılıp bayılan yok aq. Entel ipneler, sinemada kitapta filan görünce ovvv semptomatik açıdan fevkalade diyorlar, biz kederenip duvara kafa atıyoruz, serseri, cahil, piskopat cart curt. /-semponatik ne lan./ -ne bileyim lan, öyle alengirli laf olsun diye şeyettim. Parkta konuşmalar- *Bildiğin Hayat-2008*” (V.S.2016: 21)

Yine bu konuşmalar öykü kahramanlarının ait oldukları kesime ve öykünün atmosferine uygun olarak seçilmiş cümlelerden oluşan bir epigraftır. “Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” öyküsündeki epigraf,

“Hiçbir şey olmadı, hiçbir şey olmadı. Serdar tarafından yazılmamış intihar mektubundan...” (H.Ş.A.H.İ., 2017:9)

Şeklinde. Yazar bu kolajın öykü kahramanı olan Serdar’ın hiç yazılmamış mektubundan yapıldığını söyler ve aslında hiç yazılmamış olan bu cümlelerle kahramanın ruh hâline dair bilgi verir. “Kibir” öyküsünde de buna benzer şekilde öykünün başında başkahramanın kendini tanıttığı kısa bir epigraf vardır:

“Bir resim yaptım. Bir şarkı söyledim. Sınavdan iyi bir not aldım. Misafirlerin önünde bir takla attım. Yüzler güldü. Ben büyüdüm. Sadenur Kocaoğlu Güray Süngü’nün *-Kibir-* adlı öyküsünün başkarakteri.” (V.S.2016: 105)

Yazar metnin içinde olmayan ama metnin tamamında sezdirilen bu epigrafı ironik bir unsur olarak kolajlamış ve metnin başına yerleştirmiştir. “Dil Yarası” öyküsünde de bir otelin banyosunda yazan,

“kullanılmış havlularınızı küvete atınız” (V.S.,2016:85)

Gibi sıradan bir yazıyı olduğu gibi kolaj yöntemiyle öykünün başına, üç dilde epigraf olarak yerleştirmiştir.

Kolaj tekniği ile metnin içine serpiştirilen metin parçalarından biri de mektuplardır. “İki Yüz On Yedinci Ya Da Hiçkimse” öyküsü normal şekilde ilerlerken öykünün sonuna gelindiğinde, bütün öykü boyunca anlatılanların bir mektup olduğu anlaşılır. Öykünün kahramanı kendini asmadan önce bir intihar mektubu yazmaktadır ve bu öykünün sonuna gelindiğinde anlaşılır. Öyküde, anlatıcının intihar mektubu yazması öykünün ana kurgusunun içinde ilerler:

“Astım kendimi, bir ilkbahar sabahı güneşle uyandıktan birkaç saat sonra. Aslında biraz sonra olacak bu, kurgu gereği olmuş gibi anlattım ama takdir edersiniz ki bir adam ben kendimi astım diyemez...” (D.G.,2017:170)

Kahramanın intihar mektubunun olduğu gibi kolaj tekniğiyle öyküye yerleştirilmesi ve sonrasında bunun açıklanması, öykünün çerçevesini kırmış ve anlatıyı üstkurmaca düzleme taşımıştır.

“Stultifera Navis” öyküsünde de başkahraman evini terk etmeden önce arkasında bir mektup bırakır ve sonrasında uzun bir yolculuğa çıkar:

“Sevgili sevmediğim insanlar. Bundan böyle buralarda olmayacağım. (...) Bundan böyle yazar Metin R. olarak anılmak istemediğimi de eklemek isterim... ben öldükten sonra istediğinizi yapabilir yazdıklarımı ister yayımlayabilir ya da ister yakabilirsiniz. Velhasılı elveda. Metin R.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:62)

Öykü kahramanının bıraktığı mektup, olduğu gibi kolajlanarak öykünün içine yerleştirilmiş ve böylece öykünün akışına müdahale edilerek çerçevesi kırılmıştır. “Yaşayabilmek” öyküsünde ise sürekli günlük tutan bir kahraman vardır. Öykü içerisinde bu kahramanın günlüklerinden parçalar kolaj yöntemiyle olduğu gibi verilir. Bunlar öykü içindeki farklı kurmacalardır ve kahramanın kendini neden eve hapsedtiğine dair bilgiler verir:

“İçimdeki sıkıntıyı kimselere anlatamıyorum. Çok düşündüm ama anladım ki... Yapacak başka bir şey yok. Kurtuluş için mecburum. Bu deftere anlatacağım ve bu defter bittiğinde ölmüş olacağım.” (D.G.,2017:99)

“Yara Kabuğu” öyküsünde ise kahramanın geçmişte yazdığı bir şiirin bir bölümü, öykü içerisine kolaj tekniğiyle yerleştirilmiştir:

“sana derinliğine kimsesizlik/sana sükûnetin gizemli ilk hâli/bıçak serin sana kemik alnım/yüzünde uçurumlar fiyaka/dekorumuz yara kabuğu...” (H.Ş.A.H.İ., 2017:80)

“Rüzgârgülü” öyküsünde de buna benzer olarak öykü kahramanının geçmişte yazdığı bir şiirin bir bölümü, kolaj tekniğiyle öykünün akışını kesecek şekilde öyküye dâhil edilir:

“Yeniden yapamam/Zaten hayırsızım/ Bileklerim çok ince/Duvarlarsa çok kalın” (H.Ş.A.H.İ., 2017:89)

“Yağmacılar” öyküsünde ise bir gazete manşeti öykü içerisine kolaj tekniğiyle dâhil edilmiştir:

“Ülkenin gazetesi olayı ertesi gün manşetten verdi; Şehrin göbeğinde yağmacı dehşeti.” (V.S.2016: 112)

Genel olarak bakmak gerekirse en genel tanımıyla “kurmaca içinde kurmaca”, “kurmacanın kurmacası”, “edebiyatın kendisini anlatması” gibi anlamlara gelen üstkurmaca, edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür. Üstkurmaca anlatıda iç içe geçmiş metinlerle, üst üste bindirilmiş kurguyla ve sarmal bir görünüşle, anlatının kendisi de dâhil her şey sanatsal düzlemde oynanan bir oyunun malzemesi hâline dönüşmüştür. Güray Süngü, postmodern anlatının en önemli unsuru olan üstkurmacanın imkânlarından yararlanan bir yazardır. Süngü’nün öykülerinde üstkurmacyı sağlama yöntemleri ise çeşitlilik göstermektedir. Bunlardan en önemlisi iç içe geçmiş kurmacaları içinde barındıran “kurmaca içinde kurmaca” yöntemidir. Bir diğeri ise öykü içerisinde katmanlı yapının oluşmasını sağlayan, yazarın metinde uygulamak istediği karmaşaya hizmet eden “anlatıcının değişmesi” durumudur. Üstkurmaca anlatımı sağlama yöntemlerinden biri de metnin nasıl oluştuğunun anlatıldığı “yazarın kurgusal alana dâhil olması” yani “okuyucuyu metnin yazılma sürecine dâhil etme” yöntemidir. Bir diğeri ise “yazının/kurgunun yaşamın kendisi olması” yani metindeki kahramanın veya somut dünyadaki gerçek okuyucuların, okuduğu olay ve durumların kendi başına gelmesidir. Bu yazının, yaşamın kendisi olması özelliğini göstermektedir. Diğeri bir yöntem ise “çelişki” yöntemi yani aynı metin içerisinde eşzamanlı alternatif hikâyelerin/sonların olması durumudur. Güray Süngü’nün öykülerinde üstkurmacyı sağlama yollarından en önemlisi olan ve en çok başvurduğu yöntem ise “metinlerarası ilişkiler” yani başka yazar ve eserlerle gönderme, anıştırma, alıntılar ve kolaj yoluyla ilişki kurulmasıdır. Çünkü metinlerarası ilişkiler, öykü içerisinde sürekli öykü üreten, sonsuz ada öykülerdir.

2.7. METİNLERARASILIK

En genel manada bir metnin başka bir metnin bünyesinde yer alması anlamına gelen metinlerarasılık (Bulut, 2018:16), bir metnin bir başka metinle olan ilişkisi, bağıntısı, hatta başka metinlerin farklı düzeylerde dönüşüme uğraması olarak açıklanır ve disiplinler arası bir kavramdır (Yıldız, 2018:40). Çerçevesi tam anlamıyla ortaya konmamış, eksiksiz bir tanımını yapmanın kolay olmadığı (Aktulum: 2000: 92) bir yöntem olan metinlerarasılık kavramının alt yapısını, postmodernizm ve yapısökümcülük oluşturmaktadır (Gezeroğlu,2016:196). Bu kavram ilk olarak 1965 yılında Fransız yazar Julia Kristeva tarafından ortaya konmuştur (Bulut, 2018:2). Kristeva ise bu kavramı, Rus kuramcı Mihail Bakhtin'in "söyleşimcilik" düşüncesini, yani her sözün başkasının sözünü kendi içinde taşıması, anlamına gelen toplumsal ve sözsel etkileşim kavramını kaynak alarak oluşturmuş (Aktulum, 2000:13), bir metin ile başka metin arasındaki her türlü ilişkiyi metinlerarası olarak tanımlamıştır (Yıldız, 2018:40). Aynı sözcüğü ilk kez bir yapıtında kullanan Roland Barthes ise, okumayı bir metinlerarasılık, yani sonsuz bir metnin dışında yaşamak olanaksızlığı olarak tanımlar (Aktulum, 2000:13). Michael Riffaterre metin karşısında okurun rolüne değinmeyen Kristeva'nın aksine metinlerarasını, okur ile metin arasındaki ilişkiye göre tanımlamaktadır. Çünkü Riffaterre, bir metnin diğer metinler ile arasındaki ilişki okur tarafından anlaşılmadıkça metinlerarasılığın tam olarak gerçekleşmediğini düşünür (Aktulum, 2000:61). Metinlerarası ilişkiler ve metinlerarasılık kavramı üzerinde ayrıntılı olarak düşünen, kuramsal düzlemde onu yeniden tanımlayarak kavrama açıklık getiren kişi, özellikle anlatıbilim çalışmalarıyla tanınan Gerard Genette'dir (Aktulum, 2000: 59-60). Genette kavramla ilgili belirsiz ifadeleri daha belirgin, anlaşılır hâle getirmiş (Yıldız, 2018:46), böylece metinlerarası kuramı çerçevesinde yapılan tartışmalar onun *Palimpsestes*'iyle büyük ölçüde son bulmuştur (Aktulum, 2000: 81).

Metinlerarasılık kavramının Batı kökenli olduğu fikri somut delillere dayansa da kavramın, ilkel bir özellik olan "aktarma" düşüncesine yaslanan evrensel bir yöntem olduğu düşünülebilir. Çünkü metinler arasındaki alışverişin veya ilişkinin eskiden beri var olduğu tezi, teorisyenlerce de reddedilmez (Bulut, 2018:3). Bir metnin

başka bir metinden yararlanması, alıntı yapması, ilham alması ve daha farklı bir yöntemle bağ kurması, geçmiş dönem metinlerinde de karşılaşılabilecek bir durumken; metinlerin bu özelliklerinin anlaşılması için “metinlerarasılık” başlığı altında değerlendirilmeye başlanması yeni bir durumdur (Yıldız, 2018:49). Metinlerarasılık kavramı, özellikle 1960’lı yılların yazın eleştirisinde Julia Kristeva ve Roland Barthes gibi eleştirmenlerin girişimlerine bağlı olarak ortaya çıkmış ve metnin özerk bir yapıda olduğu düşüncesi benimsendikten sonra yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır (Aktulum,2000:7). Kuramsal anlamda kendine en geniş kullanım alanını, bu yıllardan sonra yazılan, modern ve postmodern olarak adlandırılan romanların içerisinde bulmuştur. Öyle ki artık metinlerarasılık, postmodern romanı belirleyen en önemli özellik durumundadır ve postmodern söylemi geleneksel söylemden ayıran en önemli özellik onun metinlerarasına, yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir (Aktulum,2000:9).

Metinlerarasılık kavramının ne ifade ettiğini tam anlamıyla anlayabilmek için tarihî gelişiminden ziyade ona kuramsal anlamda yaklaşmak ve düşünürlerin metne ve metinlerarasılığa ne anlam yüklediğine bakmak gerekir. Kristeva’ya göre her metin alıntılardan oluşan bir mozaiktir, her metin bir başka metnin eritilmesinden ve dönüşümünden oluşur (Aktaran: Aktulum, 2000:41). Ona göre metin dışı kapalı ve kendi kendine yeten bir bütün değildir, dolayısıyla kapalı sistem mantığıyla çalışmaz (Akyıldız,2010:716). Bu nedenle bir metni tam olarak anlamlandırabilmek, bu mozağin parçalarına veya dönüşen metnin aslına ulaşmakla mümkündür. Kristeva’ya göre bir metin, üretkenliği simgeler ve metnin üreticisiyle okurun bulunduğu bir üretimin oluşma alanıdır (Aktaran: Yıldız, 2018:40). Roland Barthes’a göre her metin bir metinlerarasıdır ve her metin eski alıntılarının yeni örgüsüdür (Aktaran: Aktulum, 2000:45). Bu cümlelerden hareketle metinlerarasılığın her iki düşünür için de yeni üretim anlamına geldiği açıkça görülür. Bu üretim de bir metindeki unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi yeni bir metne sokmak değil, bağlamını değiştirme işlemidir (Aktulum, 2000: 43). Genette ise bir metnin temel niteliğinin metinlerarasılık olduğunu, tüm yazarların aslında tek bir kitap yarattığını; tüm kitapların geniş, sonsuz tek bir kitap olduğunu söyler. Okurun, bir eserin kendinden önceki ve sonraki eserlerle kurduğu ilişkiyi anlaması ise metinlerarası ilişkilerdir (Aktaran: Gezeroğlu, 2016:199-

200). Fransız yazar La Bruyère, daha 17. yüzyılda, her şey daha önce söylenmiştir, yedi bin yıldır insanlar vardılar ve düşünmektedirler, der. Bütün bunlardan şöyle bir sonuç çıkarılabilir: Metinlerarası ilişki çerçevesinde bakıldığında her metin kendinden önce yazılmış metinlerin alanında yer alır, hiçbir metnin eski metinlerden tümüyle bağımsız olamaz ve yazın, hep aynı içeriğin yenilenmesidir (Aktulum, 2000:18).

Genel olarak toparlamak gerekirse postmodern romanın en önemli unsurlarından biri olan metinlerarasılık, üstkurmamacanın bir türevidir ve üstkurmaca anlatının önemli bir parçasıdır. Postmodern anlatıda metinlerarasılık; karnavalı gerçekleştirmek, kültürler arası kaynaşmayı sağlamak, türler arası sınırları kaldırmak gibi amaçlarla kullanılır (Çetindaş, 2018:80). Metinlerarasılık ile eser yenilenmiş olur, sanat bir eklemeleme hâline gelir, her eser kendisinden sonraki bir eser için ilk örnektir, her metin bir öncekinin sesidir ve ilk örneğe eklenir (Çetindaş, 2018:81).

Metinlerarasılık, geçmişteki yazarlarla bugünün yazarları ve metinleri arasında bağ kurmayı ve bu bağı incelemeyi amaçlar. Murat Gülsoy'un dediği gibi bütün dünyayı anlatmak mümkün değildir. Ancak dünyayı temsil eden isimler, metinler, tarihsel olaylar anıldığında bütün dünya bir metne sığdırılabilir. Böyle bir metin de eklektik bir yapı ve metinlerarası özellikler gösterir (Aktaran: Yıldız, 2018:15). Metinlerarasılık kuramına göre her metin kendisinden öncekinden etkilenmek ve kendisinden sonrakini etkilemek suretiyle asırlar boyu devam eden ve edecek olan bir sürekliliğin içinde yer alır. Her metin metinlerarası bir yapı arz eder ve diğer metinlerin taklitten ziyade yinelenmesiyle ve dönüştürülmesiyle inşa edilir. Yani metinlerarasılık eskimeye ve unutulmaya yüz tutan metinlere yeniden hayat verme gibi çok önemli bir görev de üstlenir denilebilir (Bulut, 2018:7). Bir metnin başka metinlere gönderme yapması, bir kurguyu ya da karakteri yeniden üreterek bünyesine katması onu zenginleştirir. Bu sayede metnin çağrışım gücü artar, çokanlamlılık zeminine kavuşur ve anlatıda tekdüzelik kırılmış olur (Akyıldız,2010:716).

Metinlerarasılık, eserleri postmodern anlatı içerisinde değerlendirilebilecek olan Güray Süngü'nün öykülerinde en çok rastlanan postmodern anlatı unsurudur. Süngü, kimi zaman açık ilişki biçimi olan direkt alıntılarla ve göndermelerle, kimi

zaman daha kapalı bir şekilde sezdirerek anıştırma yoluyla metinlerarasılığa başvurur. Güray Süngü'nün metinlerarasılık yöntemiyle başka metinlere açılan öyküleri oldukça zengin bir arka plana sahiptir. Kurduğu metinlerarası ilişki ağı dinî metinler, tasavvufi söylemler, şiirler, dünya edebiyatından kitaplar, sinema, müzik başta olmak üzere geniş bir ağa sahiptir. Metinler arasında kurduğu bu ilişki çok yoğun olmasına rağmen bunu kullanma yöntemi, alıntıyı olduğu gibi metinlerine yapııştırma üzerine kurulu değil, öykü dünyasının içinde sırtımayacak ve eğreti durmayacak şekilde yeniden inşa etme ve dönüştürme anlayışına dayalıdır. Öyküler incelendiğinde kurulan bütün metinlerarası ilişkilerin, öykünün genel fikrini destekleyecek ve öykü atmosferini kurmakta yardımcı olacak şekilde metnin içinde eritildiği görülür. Bu durum metinlerarası alıntılarının metin üzerinde yama gibi durmasını engellerken aynı zamanda da okurun metindeki çağrışımlara karşı uyanık ve oldukça aktif olmasını gerektirir.

Senem Gezeroğlu'na göre Güray Süngü öykülerinde metinlerarasılık, olay örgüsünün işlenmesine destek olur, yazarın kurduğu metinlerarası ilişkiler, kurmacadaki karakterlerin portresi hakkında okuru bilgilendirir, kişilerin psikolojik alt yapısı ve ruhsal dönüşümlerine dair ipucu vererek karakter oluşumuna katkı sağlar (Gezeroğlu,2016:218-219). Aynı zamanda yazar metinlerarası ilişkilere; eski-yeni arasında bağ kurmak, geçmiş-şimdi arasında metin aracılığıyla bir doku oluşturmak, yardımcı metinlerle anlatımı zenginleştirmek, okurun çağrışım dünyasını harekete geçirmek, metinlerarası ilişkiler bağlamında hikâyenin çatısını kurup kurgusunu oluşturmak gibi işlevler yüklemiştir (Gezeroğlu,2016:196).

2.7.1. Yazarlarla ve Kitaplarla Metinlerarasılık

Güray Süngü öykülerinde metinlerarası ilişkinin en fazla, yerli ve yabancı olmak üzere birçok yazarla ve kitapla kurulduğu görülür. Yazarın metinlerarası ilişki kurduğu bu yazar ve kitaplardan yola çıkarak onun etkilendiği yazarların profilini çıkarmak da mümkündür. Öykülerde metinlerarası ilişki kurulan önemli yabancı yazarlardan biri Oğuz Atay'ın da etkilendiği Kafka'dır. Kafka'nın öykülerinde hâkim olan ve kahramanlarca kaynağı belirlenemez olan “korku” imgesi Güray Süngü

öykülerinde de hâkimdir. Kahramanlar yaşadıkları bazı olaylar, duygusal tedirginlikler ve bizatihi “yaşamak” üzerine geliştirdikleri korku nedeniyle paranoya hâli yaşarlar. Güray Süngü’nün Kafka ile metinlerarası ilişki kurduğu öykülerinden biri “K...” dır. Öyküde kahramanın adından sadece K. diye bahsedilir, soyadı da dâhil hakkında hiçbir bilgi verilmez. Bu öykü kahramanın ismi, Kafka’nın *Dava* adlı kitabını ve onun kahramanı olan Joseph K.’yı hatırlatır. Joseph K.’nın da ismi tam olarak verilmez ve bunun arkasında bir anlamda varlık kazanamamış olmak yatar. Varlık kazanamamış olan şeyleşir, anlamsızlaşır. Onun tek başına hiçbir anlamı yoktur, ancak bulunduğu düzende yahut bağlamda anlam kazanabilir (Kara,2012:172). Güray Süngü’nün öykü karakteri de bu anlamda ait olduğu köken itibariyle dışlandığını, ötekileştirildiğini hisseden, varlık kazanamamış bir karakterdir. Ve o, diğer insanların onu yok saydığını, ona hakaret ettiğini, çiğnemeye çalıştığını, onu yok etmek için uğraştığını söyler:

“Yaşamın boyunca direndin sen, hep var olmak için direndin.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:116)

Bu anlamda Kafka’nın Joseph K.’sı ile K. arasında bir ilişki kurulmuştur. Kendini var hissetmek ve bir aidiyet oluşturmak adına bir terör örgütüne üye olan ve bomba yaparken ölen K. aslında suçlusu olmadığı bir davanın içine doğmuş ve ömrü boyunca bu dava yüzünden ötelenmiştir. *Dava* kitabında Josef K. da bir sabah ne olduğunu bilmediği bir suç yüzünden ansızın tutuklanır. Güray Süngü’nün öyküsünün sonunda da bir sorgulama sahnesi geçer ve bu sahne ile âdetta Joseph K.’nın sorgulanmasına gönderme yapılır. Sorgulama sürecinde ortaya çıkan diyalog *Dava* romanını çağrıştırmaktadır, böylece anıştırma yoluyla metinlerarası ilişki kurulmuştur:

“Söyle bakalım neden öldün? Bilmiyorum efendim. Burada bilmiyorum diye bir cevap yoktur evladım. Söyleyeceksin. Ama bilmiyorum efendim. Gerçekten yani. (...) Bir açtım gözümü, sorgudayım.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:122)

“Stetoskop” öyküsünde bu kez Kafka’nın *Dönüşüm* romanına ve onun kahramanı olan Gregor Samsa’ya açıkça gönderme yapılmıştır:

“kapı açılsın. kapıyı açan uzun boylu, zayıf, saçı gözü kara kadın, doktor memet’e böcek görmüş gibi baksın. Kafkadan bihaber doktor memet, kadını itip içeriye girsin.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:26)

“Stultifera Navis” öyküsünde yazar olan kahraman evini terk edip giderken bir mektup yazar. Bu mektupta anıştırma yoluyla Kafka’nın vasiyeti ile metinlerarası ilişki kurulur:

“Ama vallahi billahi bundan sonra ben hayattayken yazdığım hiçbir şey ne bir öykü ne bir öykü kitabı ne bir romanım yayımlanmayacak. Yayımlamayacağım. Kendime saklayacağım. Kendim okuyup duracağım. Bir gün yazdıklarımı tabii eğer yazmış olursam beni katlanamaz hâle getirir ve beni kendilerini yayımlamaya zorlarsa o an hayatıma son vereceğim ki ben öldükten sonra istediğinizi yapabilir yazdıklarımı ister yayımlayabilir ya da ister yakabilirsiniz.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:62)

Bu cümleler yazdıklarının birçoğunu hayattayken yayımlamayan ve arkadaşına öldükten sonra da yakılmasını vasiyet eden Kafka’ya bir göndermedir. “Dokunabildiğim” öyküsünde ise Beckett’e ve onun *Murphy* adlı kitabına gönderme yapılmıştır. Öykü kahramanı bu kitabı arkadaşının evinde görür ve arka kapaktaki yazıdan etkilenir. Öyküde, yazıya açıkça gönderme yapılır ama yazıdan herhangi bir kısım verilmez:

“Bir arkadaşımın ablasına ait kitaplıkta bir kitap görmüştüm. *Murphy*; Beckett’in. O zamanlar bana oldukça yabancı bir isimdi. Kitabın arka kapağındaki yazı ilgimi çekmişti.” (D.G., 2017:133)

Güray Süngü öyküsündeki karakter, bu yazıdaki kahramanla kendisi arasında bir bağ kurar. Öyküde bahsedilen kitabın arka kapağında yer alan yazının bir kısmı ise şöyledir:

“Murphy, bir Beckett anti-kahramanı. Belli bir eğitimden geçmiş. İrlandalı. Yalnız, edilgen ve tekbenci. Bir işte çalışmıyor. Tek mutluluğu sallanan bir koltuğa kendini çırılçıplak bağlamak, iç dünyasına çekilip orada yolculuklara çıkmak... (...) Beckett, bu ilk romanında... bedenini, ait olduğu fiziksel dünyada asla tam özgür olamayacağı, gerçek özgürlüğün düşüncelerde yaşanabileceği fikrini ana izlek hâline getirir. (...) Murphy, karamsarlıktan alaya, komikten traji-komiğe, hayatın ruhsal ve fiziksel alanlarını kapsayan izlekleriyle tüm yaşamın deliliğini veya insanın insanlığını seslendirerek eğlenen bir roman. Düşünmek veya düşünmemek isteyenlere... insanlara...” (Aktaran: Gezeroğlu, 2016:208)

Beckett’in kitabıyla, öykünün kişisi aracılığıyla doğrudan bir metinlerarası ilişki kurulmuştur. Öykü kahramanı çocukluğundan beri bir şeylere bağlanma hissiyatı

içindedir ve günün birinde âşık olur ve geçmişteki küçük bağlanmaların kendini bu büyük ve asıl bağlanmaya hazırladığını söyler. Aşktan beklentisi fiziksel bir tatmin değil daha derin, duygusal ve ruhsal bir ihtiyaçtır. Bu anlamda kitabın kapağındaki yazı kahramanın hislerini de açıklığa kavuşturur. Süngü, öyküde gönderme yapılan bu kitapla hem karakterin hislerine hem de öykünün kurgusuna dair ipuçları verir ve bu ilişkinin kuruluş çerçevesini ve bağlamını karakteri aracılığıyla okuyucuya somut bir şekilde öyküde sunar:

“Kitabı okuyamadım. Sıkıcı ve hiçbir şey anlatmayan bir kitaptı. Normal bir insanın okuması için yazılmadığını düşündüm. Ama kitapta ilgi çekici bir şey vardı ki benim için önemli olan da oydu zaten. Kitabın arka kapağında da yazan, beni ilk anda ilgilendirmiş olan şey. Adamın birisi kendisini çırılçıplak, sallanan bir sandalyeye bağlıyordu. (...) Ben de kendimi sürekli olarak bir şeye bağlıyordum. Benim kendimi bağlama durumum onunkinden farklı olsa da durum buydu ve endişe vericiydi.” (D.G., 2017:133)

Öykülerde gönderme yapılan diğer yabancı yazarlar ise Borges, Musil, Celine’dir. “İki Yüz On Yedinci Ya Da Hiçkimse” öyküsünde birine âşık olduğu için oldukça derin bir acının içinde olan ve bunalımlı bir hâlde yaşayan bir kahraman vardır. Kahraman “acının kapı eşliğinde cebelleşen ruhum” diyerek içinde bulunduğu ruh hâlini açıkça gözler önüne serer. Müzik dinlerken kitap okuduğundan bahseder ve bu kitabın kimin olduğuna dair göndermeler yapar:

“Borges olabilir, Musil de olabilir, Celine de olabilir, Tanpınar da olabilir. Hayatımın iyi olmadığını hatırlıyorum, acıyı anımsamak için anıya gerek yok.” (D.G., 2017:168)

Kahramanın adını zikrettiği yazarlar bu anlamda Güray Süngü tarafından özellikle seçilmiştir. Bu yazarlar bireysel ve toplumsal olarak var oluşu sorgulayan, kişinin dünyaya geliş amacını irdeleyen eserler ortaya koymuşlardır. Bu isimlerle kurulan metinlerarası ilişki, bu öyküde özellikle karakterin oluşumuna ve içinde bulunduğu ruh hâlini anlatmaya hizmet etmiştir (Gezeroğlu, 2016:208).

“Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi”nde öykünün başında duvardaki çiviye dikkat çekilir:

“Duvarda kocaman bir çivi vardı. Kocaman. Bir açıklaması yoktu. Serdar hiçbir şeyin farkında değildi...” (H.Ş.A.H.İ.,2017:9)

Öykünün başında önemsiz gibi görülen bu ayrıntı aslında bu öykünün çivisidir ve sonrasında öyküde büyük bir önemi olacağı için en başta bahsedilmiştir. Öykünün sonunda kahramanlardan biri olan Serdar, kendini duvardaki bu çiviye asarak intihar eder. Böylece öykünün içinde en anlamsız görülen detay bile işlevsel hâle gelmiş olur. Bu, kurmacada ayrıntıların işlevselliği sorunudur, çünkü kurmacada en küçük ayrıntının bile bir işlevi ve anlamı vardır. Bunun üzerine kurgulanmış bu öyküde Anton Çehov'un "Bir oyunda tüfekten söz edilmişse, oyunun sonunda o tüfek patlamalıdır." cümlesiyle kapalı olarak; Tomaşevski'nin *Thématique* adlı incelemesinde geçen: "Hikâyenin başında duvarda bir çivi var denmişse, hikâyenin sonunda kahraman bu çiviye kendini asmalıdır." (Gezeroğlu, 2016:209) cümlesiyle ise açık bir şekilde metinlerarası ilişki kurulmuştur. Aynı şey "Stetoskop" öyküsünde de görülür. Üstkurmaca yöntemiyle oluşturulan öyküde metne sürekli dâhil olan yazar öykünün başında,

"...bu cümle bu öykünün çivisi." (K.B.S.B.T.K.A.,2014:23)

Diyerek kurmaca ve çivi imgelerine gönderme yapar ve okuyucuyu uyanık olması noktasında uyarır. Kurgusal anlamda iç içe geçmiş öykünün devamında yazar, açık bir göndergeyle Çehov ve Tomaşevski ile metinlerarası ilişki kurar.

"çivi ve karakterin kendini o çiviye asması olayı, tüfek dendiği de vaki, abartılacak bir şey değil, bu cümle de kötü yazar göze sokması." (K.B.S.B.T.K.A.,2014:25)

Güray Süngü'nün metinlerarasılık bakımından en zengin öyküsü "Stultifera Navis"tir. Öykünün adı "Deliler Gemisi" anlamına gelir. Michel Foucault'un tarihin delilerle dolu olduğunu anlattığı *Deliliğin Tarihi* adlı kitabında da geçen bu terim, Güray Süngü'nün bu öyküsünde ana malzeme olarak kullanılmıştır. Deliler Gemisi, gittiği yolun veya tehlikenin farkında olmayan insanları eleştiren bir alegoridir ve tarih boyunca sanatçılar aracılığıyla sanat eserlerinde malzeme olarak kullanılmıştır (Gezeroğlu, 2016:210). Öykünün kahramanı bir yazardır ve yıllar önce terk ettiği evine geri döner ama evi artık onun bıraktığı ev değildir. Anlattığına göre yıllar önce yazdığı bir romanın karakteri olarak uyanmış ve sonrasında öyle yaşamıştır. Yazdığı kitap eline geçtiğinde ise gerçeği, yani o kitabın yazarı olduğunu anlamış ve geri dönmüştür. Ancak insanları buna inandırmakta güçlük çeker. Senem Gezeroğlu öykünün perde

arkasında, hayal ve gerçek arasında gidip gelen sanatçının delilikle ilişkisinin, bu kavram etrafında sembolize edilerek sorgulandığını (Gezeroğlu, 2016:211) söyler. Öykü tamamıyla gönderge ile metinlerarası ilişki kurulan bu kavram etrafında döner. Kurgu, karakterler, terimler ve ifadeler “Deliler Gemisi” kavramıyla ilişkilendirilir. Küçük bölümlere ayrılan öykünün bölüm başlıkları aganta, barbarişka, civadra, dakron, flador, gurcata, hamla, ıskaç, ıskota, kalastra, pruva, pruva, pupa gibi denizcilik terimlerinden oluşur. Öykünün sonunda açıklama kısmında danışma kurulu üyelerinden olduğunu ve adının Şinasi olduğunu söyleyen kişi, bu ilişkiyi daha da güçlendirir:

“Adım Şinasi. Aslen kaptanım.” (K.B.S.B.T.K.A,2014:69)

Ustaca kurulmuş bütün bu ağlar ve öykünün sonunda kahramanın delirmesi, öykünün alt yapı olarak güçlü bir metinlerarası ilişkiye sahip olduğunu açıkça gösterir.

“Deli Gömleği” öyküsünde ise açık bir şekilde Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza* kitabına gönderge vardır:

“Suç ve Ceza; Rasnolnikov; insan bildikleriyle yaşar...” (D.G.,2017:198)

Kitabın adı doğru yazılmakla birlikte, kahramanın Raskolnikov şeklindeki ismi farklı verilmiştir. Öyküde, normalde iyi ve erdemli olan kahraman bir kıza ilgi duymaya başladıktan sonra kalbi ile beyni arasında bir savaş başlar. Bu savaş öylesine derinleşir ki neyin doğru, neyin yanlış, neyin gerçek, neyin hayal olduğunu karıştırmaya başlar. Bu durumdan kurtulmak için kendi içinde planlar yapar, kızı hayalinde öldürürse beyninin buna inanacağını ve böylelikle unutmuş olacağını düşünür. Bu yüzden kendini kandırma denemeleri yapar. İlk küçük suçu da bir kadının pazar filelerini çalmaktır. Bu hırsızlığın ona vicdan azabı çektireceğini ummaktadır. Dostoyevski ve *Suç ve Ceza* ile kurulan metinlerarası ilişki tam olarak bu bölümdedir. Raskolnikov’da baltayla tefeci kadını öldürmüş bir yandan da vicdan azabı çekmiştir. “Deli Gömleği”nde de kahraman yoldan geçen yaşlı kadının pazar poşetlerini çalmış, böylece iki metin arasında metinlerarası ilişki kurulmuştur. Yazar bu ilişkiyi hem metnin atmosferini oluşturmak açısından hem de kahramanın kişiliğini inşa etmek açısından bilinçli bir şekilde kurmuştur. Çünkü öykü kahramanı da Raskolnikov gibi

bir yanda erdemli, çalışkan ve çok okuyan bir öğrenciyken; bir yanda cinayet işleyebilecek kadar çelişkili bir karakterdir. Nasıl ki *Suç ve Ceza*'da acıma, gerginlik, şefkat, hüzün bir arada verilerek Raskolnikov'un iç dünyasına yolculuğa çıkılıyorsa, "Deli Gömleği" öyküsünde de kahramanın yaşadığı ruhsal süreç derinlemesine verilir. Bütün yaptıklarına rağmen Raskolnikov'un okuyucuyu ürkütmemesi hatta okuyucunun onunla empati yapmak gibi bir sürece girmesi, Güray Süngü'nün öyküsünde de açıkça gözlenen bir durumdur. Öykünün sonunda kahramanın birini öldürmüş olmasına rağmen okuyucuda ona karşı bir öfke belirmez, sadece onunla empati yapma ihtiyacı doğar. *Suç ve Ceza*'da başlarda akıllarda yankılanan "bir insan bunu neden yapar" sorusu kitap bittiğinde "ben olsam ne yapardım" sorusuna dönüşür. "Deli Gömleği" öyküsünde de durum tam olarak budur, kahraman, okuyucunun gözünde neredeyse suçsuz, masum bir hâl alır ve okuyucuyu kendisiyle empati yapmaya zorlar.

"Suç ve Ceza; Raskolnikov; insan bildikleriyle yaşar..." (D.G.,2017:198)

Cümlesinin devamında ise Tolstoy'un *İnsan Ne ile Yaşar* kitabı ile anıştırma yoluyla metinlerarası ilişki kurulmuştur. Bütün kötü şartlara ve suçlarına rağmen vicdan sorgulaması yapabilme, bu iki yazarın kahramanlarının en önemli özelliğidir. Güray Süngü'nün bu iki yazarla metinlerarası ilişki kurmuş olması bu anlamda önemlidir.

"Biliyorum Hayat Yeniler Kendini..." öyküsünde geçen,

"Gün değil an, bazı anlar unutulmuyor öyle bir an." (H.Ş.A.H.İ., 2017:16)

Cümlesi ise Cesare Pavese'nin "Günleri değil anları hatırlarız." sözünü çağrıştırır.

Güray Süngü'nün öykülerinde metinlerarası ilişki kurduğu Türk yazarların başında ise Oğuz Atay gelmektedir. Süngü'nün öykülerinde; yaslandığı felsefe, öykülerin genel atmosferini inşa etme ve kahramanlarının ruhsal profilini oluşturma bakımından yoğun olarak Oğuz Atay etkisi görülür. Oğuz Atay'ın üzerinde yoğunlaştığı korku metaforu, Güray Süngü'nün öykülerinde de çeşitli şekillere girmiş

olarak kendini hissettirir. Süngü en başta “yenilmek”, “umutsuzluk”, “yalnızlık” olmak üzere kullandığı kelimelerle Atay’ın metninin atmosferini öykülerine taşır. Bıkkın, yılgın, topluma ayak uyduramamış ya da ayak uydurmak istemeyen Oğuz Atay kahramanları sanki Güray Süngü’nün öykülerinden geçiyor gibidir ve yazar bu etkilemeyi açıkça belli eder. Sık sık kurduğu metinlerarası ilişkilerle Oğuz Atay’a onun deyiimiyle selam gönderir.

“Yaşayabilmek” öyküsü Oğuz Atay ve Kafka’yla yoğun metinlerarası ilişki içeren bir öyküdür. Öyküde dışarıyla bağını kesmiş ve kendini yıllardır eve hapsetmiş bir kahraman vardır, asla dışarı çıkmaz, çıkamaz. Çünkü dışarıdaki hayattan, insanlardan ve aslında yaşamaktan korkmaktadır. Kendini eve hapsetmiş ve dışarı çıkmaktan korkan bu kahramanın durumu, Kafka’nın “Yuva” öyküsüne, Oğuz Atay’ın ise Kafka’nın bu öyküsünden etkilenerek yazdığı “Korkuyu Beklerken” öyküsüne kapalı göndergeler içerir. “Yuva” öyküsünde bir yeraltı hayvanının tehlikelerden korunmak için kendisine yuva inşa etmesi söz konusudur. Ancak kendisini hiçbir şekilde güvende hissedemeyen bu kahraman, âdeta her an bir düşman saldırısı korkusuyla tetikte bekler. Oğuz Atay “Korkuyu Beklerken” adlı öyküsünde korku duygusunu açık bir şekilde işler. Dışlanmışlık, yabancılaşma, mutsuzluk ve tedirginlik onun kahramanında da belirgin olarak hissedilir. Oğuz Atay, Kafka’nın bu öyküsü hakkında ise şunları söyler:

“Kafka’nın yeraltında yaşayan hayvanı gibi, kendisine doğru kazılan bir tünelin içindeki bilinmeyen düşmanı korkuyla bekler. Bizim ‘ilk günah’ımız belki de budur. Kapalı sistem yaratıklarının dış dünyaya karşı beslediği korkudur. Yaşama korkusudur.” (Aktaran: Kara, 2012:176)

Oğuz Atay’ın yaşama korkusu dediği şey tam olarak Güray Süngü’nün bu öyküsündeki kahramanın içinde bulunduğu durumdur ve kurulan metinlerarası ilişki bu durumu anlatmada iyi bir arka plan oluşturmuştur. Süngü’nün kahramanı da evden (yuvadan) yıllardır çıkmaz, kendini evinde güvende hissetmeye çalışır ve ev ötekilerin kolayca giremeyeceği ve müdahale edemeyeceği bir alandır. Üç öyküde de var olan bu “güvenli ev” yani “yuva” imgesi üç öyküde de sonunda yıkılır. Kafka’nın “Yuva”sı kahramanın şüpheleri ve korkularının boyutunun artmasıyla huzursuzluk yuvasına dönüşür; Oğuz Atay’ın yuvası önce yaşadığı korkulu bekleyişle ve huzursuzlukla,

sonrasında ise toprak kaymasıyla yıkılır; Güray Süngü'nün kahramanının güvenli yuvası ise arkadaşının ona sorduğu sorular nedeniyle yıkılır ve huzursuz bir hâle gelir. Bu anlamda üç öykü arasında metinlerin bütünü bağlamında kapalı bir şekilde kurulmuş metinlerarası ilişki vardır. Ancak öyküde Oğuz Atay'a açıkça yapılmış göndergeler vardır:

“Hadi çıkalım biraz, manyak mısın, böyle evde saksı çiçeği gibi durmak olmaz. Çıkalım, dolaşalım biraz, hava al, nefes al, açılırsın, hadi. Açılırsam kapanmak için uğraşmam gerekir, ayrıca saksı çiçeği gibi durmak neden tercihe şayan olmasın. Saksı çiçeği olmak kötü mü?” (D.G., 2017:90)

Bu cümlelerde geçen “saksı çiçeği” ifadesi Oğuz Atay'ın kalıplaşmış ifadesidir ve hem *Tutunamayanlar*'da:

“Sen bir saksı çiçeğisin Turgut Özben. Yapraklarını birbirine sürterek varlığını duyamazsın. Bir ormanda olmalıydın. Ölünceye kadar yerinden kıvıldamayacağını bilen bir ağacın rahatlığını duymalıydın. Bütün ağaçlara bakarak, kimsenin yer değiştiremeyeceğini düşünerek ferahlamalıydın.” (Atay,2016:408)

Hem de *Korkuyu Beklerken*'de geçer:

“...bir saksı çiçeği gibi kuruyup gidiyorum. Ben, çiçeklere bakmasını bilmediğim gibi, kendime bakmasını da bilmiyorum.” (Atay,2013:78)

Oğuz Atay'ın öyküsünde en çok geçen kelimelerden biri “yalnızlık” ve onunla kurulmuş cümlelerdir:

“Yalnız kaldıkça, yalnız kalmaktan korktukça.... yalnızlığım artıyor.” (Atay,2013:37)

Güray Süngü, öyküsünde Oğuz Atay'ın kahramanının ruh hâli ile bu anlamda da metinlerarası ilişki kurmuş ve öykünün yaslandığı felsefeyi, daha güçlü hâle getirmiştir:

“Karanlıktı. Yalnızlıktan, anlaşılammaktan, bağısızlıktan kopmuşluktan, kaybolmuşluktan... acı çekiyordum.” (D.G., 2017:100)

“Deli Gömleği” öyküsü genel havası itibariyle Oğuz Atay etkisi yoğun şekilde hissedilen bir öyküdür. Başkişi çok fazla şiir okuyan, naif, ince ruhlu biridir ve yapısı

itibariyle Oğuz Atay kahramanlarına çok benzer. En ufak bir cümlenin, bir hareketin üzerinde saatlerce düşünür, kendine “kronik umutsuz” der. Bu ifade önemlidir çünkü Oğuz Atay kahramanları da tam olarak böyle tanımlanabilir:

“Bir nevi varlık meselesi, zira yabancılık hissim o an muhatabım olan insanlar yahut içinde bulunduğum şartlara göre belirmezdi. Daim bir sızıydı yabancılık ve içime sindirmeye çalıştığım ilişkilerde onu ortadan kaldırabilmek için çok uğraşrdım. Mesela bazı arkadaş ortamlarında, ortamın gereği geyik muhabbeti sohbeti şekillendirir olmuşken ben de bu oyunun ona hâkim bir parçası olabilmek gayesiyle espri yapma uğraşına girişirdim. Bu çaba gereği kötü ve zorlama espriler yaptığım için kendimi daha sonra hep kötü hisseder ve yabancılığım içimde daha da büyürdü...” (D.G.,2017:187-188)

Bu kahraman kitapçıda bir kızla karşılaşır ve sonrasında onda ruhsal olarak bozulmalar başlar. Neyin doğru neyin yanlış olduğunu ayırt edemez hâle gelir. Öykünün sonunda kızı unutmak için hayalinde öldürdüğünü söyler:

“Şimdi bana onu öldürdüğümü söylüyorlar. Evet diyorum, evet ama zihnimde. Yani gerçek değil.” (D.G.,2017:200)

Bu cümleler Oğuz Atay’ın “Korkuyu Beklerken” öyküsünde geçen şu cümleler ile metinlerarası ilişki içerir:

“Hayalimde daha önce çok insan öldürmüş olduğum için bu son ölümler beni fazla sarsmadı. (Atay,2013: 52)

“Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* kitabıyla anıştırma yöntemiyle metinlerarası ilişki kurulmuştur:

“Yatağa yatar yatmaz uyuyabilengillerden diye bir ifade hatırlıyorum, ben yatağa yatar yatmaz uyuyabilenlerin eşleri durumundaki yatağa yatar yatmaz horlayabilengillerdenim.” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 22)

Yazar genel atmosferi yalnızlık ve yabancılaşma üzerine kurulu olan öyküsüne Oğuz Atay’ın kahramanını anımsatacak bu kısa ve ironik cümleyi ekleyerek öyküyü daha zengin bir hâle getirmiş, öykünün dayandığı arka planı okuyucuya kolayca sezdirmiştir. “Stultifera Navis” öyküsünde,

“O zamanlar daha Ulrich yoktu. Ben kendimden müteşekkildim.” (K.B.S.B.T.K.A, 2014:61)

Cümleleriyle yine Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* kitabıyla ve kitapta geçen Olric karakteri ile anıştırma yoluyla ilişki kurulmuştur. *Tutunamayanlar*'da Olric, Turgut karakterinin bölünmüş kimliğini, ikinci benini yani iç sesini temsil eder. Süngü'nün öyküsünde geçen "ben kendimden müteşekkildim" ifadesi bu kimlik bölünmesine gönderme içerir. Öykünün kahramanı olan yazarın ortadan kaybolmadan önce ardında bir mektup bırakması, kapalı olarak *Tutunamayanlar*'da Selim Işık'ın mektup bırakarak gidişini anımsatır. Bu mektupta,

"Ben neredeyim peki sevgili okuyucum anladık sen buradasın da diye uzaktan herkese nanik yapacağım." (K.B.S.B.T.K.A.,2014:62)

Şeklinde cümleler geçer. Bu cümleler Oğuz Atay'ın "Ben buradayım sevgili okuyucum sen neredesin acaba." cümlesiyle ilişkilidir ve metnin içerisine, sadece bundan haberdar olan okuyucuların fark edeceği şekilde ustaca yerleştirilmiştir. Öykünün sonlarına doğru Mevlana'nın cümlelerinden sonra ise,

"Hatta doğrusu ben kendime değil, kendim bana. Böyle dedi. Seslendi: Huzur dünyada bir yerde değil, insanda bir hâlde imiş. Fizan'a gitsem neye yarar, kendime gelmedikten sonra. O zamanlar tabii artık Ulrich vardı." (K.B.S.B.T.K.A.,2014:66)

Diyerek, gittiği yerden uzun bir zaman sonra dönen yazar, imgeleştirdiği "ev"ini arar ve yine Ulrich kelimesinin geçtiği bu cümlelerde *Tutunamayanlar*'a gönderme yaparak bir anlamda yol gösterir ve tutunmanın formülünü söyler.

Edebiyatımızda Güray Süngü'nün etkilendiği yazarlardan biri de Orhan Pamuk'tur. Birçok öyküde onun özellikle *Yeni Hayat* kitabı ile açık ve kapalı şekilde metinlerarası ilişki kurulmuştur. İlginç olan şey ise hemen hemen her öyküde *Yeni Hayat* kitabının sadece başlangıç cümleleriyle "Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti." ilişki kurulmuş olunmasıdır. Yazarın, hayatta bazı kırılma anlarının olduğu ve ondan sonra hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı fikrinde olduğu için mi, yoksa bu cümleyi öykülerinde ironinin nesnesi durumuna getirmek istediği için mi onunla metinlerarası ilişki kurduğunu tam olarak tespit etmek güçtür. Ama öykülerdeki kahramanlar için büyük kırılmaların yaşandığı anlarda ve "yeni bir hayat"ın başladığı anlarda yazar hep bu cümle ile metinlerarası ilişki kurmuştur. "Bir Zamanlar Samatya'da..." öyküsünde şöyle bir cümle geçer:

“Bir gün bir kız gördüm ve hayatım değişti.” (D.G., 2017:122)

Bu cümle ile *Yeni Hayat*'ın ilk cümlesi arasında anıştırma yoluyla metinlerarası ilişki kurulmuştur. Öyküde kahramanın hayatının kırılma anı gençliğinde âşık olduğu kızı gördüğü andır. Ondan sonra onun için yeni bir hayat başlar ve her şey ona göre şekillenir. O kıza olan aşkından dolayı yazdıkları sayesinde zengin olur, yıllar sonra eşi onu o kızı unutamadığını bildiği için terk eder. Zengin olmasına rağmen o kızı hatırlamak için izbe ve rutubetli bir evde yaşar. Kahramanın bütün hayatının kırılma noktası o kızı gördüğü andır ve Süngü *Yeni Hayat*'a gönderme yaparak bu durumu destekler. “Dokunabildiğim” öyküsünde de buna benzer şekilde şöyle bir cümle geçer:

“Merhaba ben bir gün sizi gördüm ve bütün hayatım değişti.” (D.G., 2017:140)

Bu cümlelerle yine *Yeni Hayat* romanıyla anıştırma yoluyla metinlerarası ilişki kurulmuştur. Öyküde kahraman için sokaktan geçen bu kızı gördüğü an bir kırılma noktası olmuştur ve âdeta kendisine zindan olacak yeni bir hayata geçmiştir. O andan sonra geçmişini kendi zihninde sorgulamaya ve aydınlatmaya başlamış, anlamlandıramadığı davranışlarının sebebinin bu olaydan sonra çözümlenmiştir. Bu onun için yeni hayatının başlangıcıdır ve yazar bu atmosferi bu cümleyle ilişki kurarak pekiştirmiştir. “Kusursuz Dünya” öyküsünde de bu cümle ile anıştırma yoluyla metinlerarası ilişki kurulmuştur:

“Bir gün bir şey görürsünüz ve o şeyi gördüğünüz andan sonra artık hiçbir şeyi eskisi gibi görmez olursunuz. Her şey başka türlü görünür artık size. Böyle oldu bana da.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:35)

Bu öyküdeki kahramanın hayatının kırılma anı da bir kızı gördüğü ve ona âşık olduğu andır. O günden sonra derin bir aşkın içine düşer, olağan ve sıradan ilerleyen hayatı bu kıza duyduğu aşkın etrafında şekillenir. Yeni hayatında kahraman, bu kızın sadece hayaliyle yaşar ve öykünün sonunda akıl hastanesinde olduğu sezdirilir. “Deli Gömleği” öyküsünde de yine *Yeni Hayat*'a gönderme yapılır. Ancak bu öyküde bu cümlelere açıkça atıf vardır:

“Tanıdığım bütün önemli insanların hayatlarında bir dönüm noktası vardı. Bir kitap okudum ve hayatım değişti, bir gün üniversiteye başladım ve hayatım değişti, bir kadın tanıdım (adam da olabiliyordu) ve hayatım değişti.” (D.G.,2017:180)

Ancak kahraman bu cümlelere atıf yaparak kendi hayatında hiçbir zaman böyle bir kırılmanın olmadığını söyler:

“...birçok kitap okumuştum ve hayatım değişmemişti, üniversiteye de başlamıştım ve hayatım değişmemişti, birçok insan da tanımıştım ve hâlâ hayatım değişmemişti (tabii ki her normal insan gibi her geçen gün değişmekteydim, ne kadar anormal hissetsem de kendimi, ama bir kırılmadan bahsediyorum). Hayat sürüyordu ve hiçbir şey olmuyordu. (...) Yine hiçbir şey olmamıştı. Her gün hiçbir şey olmadan geçiyordu.” (D.G.,2017:180-181)

Başta yazarın bu cümleyi ironi hâline getirdiği tezimiz, bu öyküde sanki karşılığını bulur. Çünkü öykü kahramanının hayatı hiçbir şey olmaması, her günün aynı devam etmesi ve sıradanlık üzerine kuruludur. Ve o, cümledeki kırılmanın gerçekleşeceği umuduyla her şeye anlam yükler. Bir kızla yaşadığı sıradan bir karşılaşmaya derin anlamlar yükler bu yüzden. Ama hiçbir şey aslında onun düşündüğü gibi değildir ve o uzun sürecin sonunda kahraman akıl hastanesine kaldırılır. “Vicdan Sızlar” öyküsünde de *Yeni Hayat* ve başlangıç cümlesiyle gönderge yolluyla metinlerarası ilişki kurulur:

“... ama bir gün bir kitap okudum ve hayatım bir nebze değişti.” (V.S., 2016:10)

Cahit Zarifoğlu da Güray Süngü’nün öykülerinden birinde metinlerarası ilişki kurduğu yazarlardan biridir. Yazarın “Sizi Görmeliydim” öyküsü ile Cahit Zarifoğlu’nun aynı isimli yazısı arasında hem anlam hem de somut cümleler bakımından metinlerarası ilişkiler vardır. Öyküde yazar bu ilişkiyi okuyucuya şöyle sezdirir:

“Sizi görmeliydim. Böyle bir yazı okumuştum. Başlıydı bu. Uzun bir süre neyden bahsedildiği anlaşılıyordu yazıda. Neden beni o kadar etkilemişti, hâlâ bilmem. Üslup, teknik, mana. Adı da etkili. Sizi görmeliydim.” (D.G., 2017:56)

Cahit Zarifoğlu’nun “Sizi Görmeliydim” adındaki metni daha çok bir deneme, anlatı havasındadır. Metinde bazı hislerin dile dökülmesi ya da derinlerde hissedilen

bazı duyguların somut kelimelerle anlamlandırılmaya çalışılması gibi bir hava sezilir. Yalnızlık ise bu yazının bel kemiği gibidir:

“Bütün büyük anlar yalnızlıktan yontuldu. Taşın içindeki şekli dışarıya çıkardığını söyleyen heykel yontucusundan daha metafizik bir olguyla.” (Zarifoğlu,2018:38)

Güray Süngü'nün öyküsü ise bir gencin kalabalıkların içindeki yalnızlığı üzerine kuruludur:

“Zihnimdeki sessizlik... Her akşam aynı saatte başıma hücum eden ağrılar... hikâyesizliğin, sessizliğin ya da en tuhafı, yarım kalan bir hikâyenin, yarım kalmış bir şarkının sebep olduğu ağrılar...” (D.G., 2017:55)

Bu anlamda iki metin arasında ilişki vardır. Güray Süngü öyküsünde kahraman Doğu kültürünü benimsemiş, çağdaşlığın yanlış algılanmasına dair eleştirileri olan biridir. Kendisine kâğıt değil işlemeli mendil veren bir kıza âşık olur örneğin. Kâğıt mendil olsaydı hiçbir sorun çıkmayacaktı belki, der. Bu önemli bir ayrıntıdır. Kahraman kaba saba biri gibi görünse de aslında bu onun dışarıya karşı taktığı maskedir. Çünkü babası naif bir insandır ve onun gibi acı çekmemek için o, tam tersi bir insan olmayı istemiştir. Babası yan flüt çalan bir sanatçısıdır. Bu yüzden öyküde sık sık müzikten bahsedilir. Zarifoğlu'nun metninde de kahramanın klasik müziğe karşı ilgisi vardır. Güray Süngü öyküsünde kahramanın babası müzisyen olduğu için babası tarafından mirastan men edilir ve karısı onu bu yüzden terk eder. Bu bir anlamda kahramana göre annesinin babasına ihanetidir ve hayatı, kişiliği annesinden nefret etmek üzerine şekillenir. Zarifoğlu'nun metninde de kahraman lisedeyken hocalarının kendisine bir müzik dinlettiğinden ve müziğin öyküsünün, bir Sezar seferdeyken tahtına el konulması ve hırsla geri dönüşü üzerine kurulduğundan bahseder. Güray Süngü'nün kahramanının babasının müzisyen olması ve bir anlamda eşi ve babası tarafından ihanete uğraması, öykünün Cahit Zarifoğlu'nun metniyle kapalı bir metinlerarası ilişki içinde olduğunu gösterir. Ayrıca her iki öyküde üzerinde durulan aşka yüklenen anlam da fiziksel yakınlıktan çok daha yüce olması anlamında benzerdir.

“Cana Kıymık” öyküsünün başında ise Cemil Meriç'in sözünün alıntılanmasıyla metinlerarası ilişki kurulmuştur:

“Olduğun gibi değil, olmak istediğın gibi görün Cemil, her yalan bir yaratış.” (V.S., 2016:43)

Öykünün kurgusu bu söz etrafında örülür ve öykü içerisinde bu cümle ile sürekli oynanır.

2.7.2. Şairlerle ve Şiirlerle Metinlerarasılık

Güray Süngü'nün öykülerinde sıklıkla başvurduğu metinlerarası ilişkilerden biri de şiirler ve şairler aracılığıyla kurulanlardır. Yazar öykülerinde sürekli olarak ya şairlere atıf yapar ya da onların dizeleriyle anıştırma yöntemiyle metinlerarası ilişkiler kurar. Bu dizeler okuyucu tarafından fark edilir olmakla birlikte absürt durmaz çünkü metnin ana söylemi içerisinde eritilmiştir. Özellikle şiirlerle kurulan metinlerarası ilişkilerde, başka şairlere ait dizelerin öykünün içerisine yama durmayacak şekilde yerleştirilmiş olması dikkat çekicidir. Böylelikle hem dizeler okuyucu tarafından fark edilir derecede öykünün dışında hem de öykünün genel diline uygun hâle çevrildiği için öykünün içindedir.

Güray Süngü'nün “Deli Gömleği” öyküsünde sürekli mavi kuş ifadesi geçer. Öyküde, mavi kuş ifadesi ile Bukowski'nin “Mavi Kuş” şiirine gönderme yapılarak metinlerarası ilişki kurulmuştur. Bu şiir öykünün beslendiği ana damar gibidir. Bukowski bu şiirde içinde gizlediği bir mavi kuştan bahseder. Onu herkesten gizlemiştir, onu sadece geceleri herkes uyurken özgür bırakır, kimsenin görmesine izin vermez. İçine hapsedtiği bu mavi kuş aslında onun yalnız ve kırılgan tarafıdır. Bu bir anlamda kişilik bölünmesidir ve zarar görmekten korktuğu için güçsüz tarafını kimselerin görmesini istemez. Bu onda iki ayrı kişiliğin varlığını temsil eder ve bir “ben”i diğer “ben”ini baskılar, hapseder. Böylece kişilik çatışması başlar. “Deli Gömleği” öyküsünde de başkışı zayıf taraflarını kimseye göstermek istemez, “-mış” gibi davranır hep diğerlerinin içinde ve asıl kişiliğini saklamaya çalışır,

“Benzersiz birisi olduğumu düşünürdüm, bir kere fevkalade ince ruhluydum. Ama bunu saklamak için elimden geleni yapardım...” (D.G.,2017:181)

Bu cümleler Bukowski'nin şiiriyle kurulan metinlerarası ilişkiyi açıkça ortaya koyar. Kahraman sürekli,

“...ben galiba mavi kuştan korkuyorum.” (D.G.,2017:180)

Der, çünkü o kişiliği ortaya çıktığında ruhu, dışarıdaki insanlar tarafından yara alacaktır. Bukowski gibi o da gerçek benini içinde baskılar:

“Bazı insanlar hayal kırıklıklarından kendilerini sakınmak için umutlarını kendilerine bile dillendirmezler. (...) ...nitekim umudu kendimden saklamamın bir nedeni de aslında kendimden çekiniyor olmamdı.” (D.G.,2017:185)

Öykü kahramanı da bölünmüş bir kişiliktir ve yazar bunu kalbi ve beyni arasındaki savaşla imgelemiştir. Kalbi onu kandırmış, beynini devre dışı bırakmıştır:

“Ben her uzvun dışındaydı, savunmasız ve çıplak bendim, ben dediğim.” (D.G.,2017:197)

Güray Süngü'nün kahramanının ben tanımı Bukowski'nin “Mavi Kuş” diye tabir ettiği şeydir. Öykü kahramanı bölünmüş kişiliklerinin arasındaki savaşta sonunda gerçekliğinin sınırlarını yitirir ve sevdiği kızı öldürür. Sonra akıl hastanesinde hücreye konur ve kurtulmaya çalışsa da hâlâ içindeki o naif benin ölmediği ortaya çıkar:

“Hücremin penceresinden geçip duruyor mavi kuş. Ondan korkuyorum, her şeyden çok korkuyorum. Çünkü biliyorum ki aslında yok. Çünkü biliyorum ki aslında var. Her gün pusu kurup defalarca yakalıyorum ve her seferinde kanatlarını koparıyorum. Yine de geliyor hep, bitmiyor hiç.” (D.G.,2017:200)

Güray Süngü Bukowski'nin bu şiiriyle kurduğu metinlerarası ilişkiyle öykünün genel felsefesini oluşturmuştur. Ama bunu o kadar ustaca yapmıştır ki bunu fark etmeyen okuyucu bile metinden kopmadan öyküye devam edebilir. “Dokunabildiğim” öyküsünde,

“Cinayetler Kitabı'nı okuyordum.” (D.G., 2017:148)

Cümleleriyle İsmet Özel'in şiir kitabına açıkça gönderme yapılmıştır. Yine aynı öyküde İsmet Özel'in “Mataramda Tuzlu Su” şiirinden alıntılanan,

“Mataramdaki suya tuz ekledim. Azıgım yok. Uzun yola çıkmaya hüküm giydim. (D.G., 2017:149)

Cümlelerle metinlerarası ilişki kurulmuştur. “Stultifera Navis” öyküsünde de

“...uzun bir yola çıktım. Ama yanıma matara almadım. Matara almadığım için içine tuz eklemedim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:61)

Cümleleriyle bu şiirle anıştırma yoluyla ilişki kurulmuştur. Yine öykünün devamında,

“Eve dön, şarkıya dön, gerçek denene sırt dön.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:66)

Cümleleriyle İsmet Özel’e gönderme yapılmıştır. “Hasarla Beslenen” öyküsünde İsmet Özel’e ait,

“Var mısın yok yere ağlamaya, İsmet Özel (Onlar bilmezler şiir.)” (V.S., 2016: 24)

Cümleleriyle, şiiri olduğu gibi açıkça alıntılanmış ve bu metinlerarası ilişkinin kiminle kurulduğu da yazar tarafından okuyucuya açıkça gösterilmiştir. “Unutursam...” adlı öyküde,

“Her şey birdenbire olmadı. Her şey ben yaşarken de olmadı. Her şey ben unutturken oldu.” (V.S.,2016:30)

Cümleleriyle hem İsmet Özel’in “her şey ben yaşarken oldu” dizesine hem de Orhan Veli’nin “Birdenbire” şiirinde sürekli geçen, “Her şey birdenbire oldu” dizelerine gönderme yapılmaktadır. “Rüzgârgülü” öyküsünde geçen bazı cümleler ise Attila İlhan’ın “Üçüncü Şahsın Şiiri”ni çağrıştırır. Öyküdeki,

“Çöpten bedenimi...” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 90)

Ve,

“ince adamlar sever yağmuru.” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 83)

İfadeleri, şiirdeki “Çöp gibi bir oğlan ipince” dizesini; öyküdeki,

“Zaten hayırsızım” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 89)

Cümlesi, şiirdeki “Hayırsızın biriydi fikrimce” dizesini anımsatır. Kahramanın sürekli sigara içen biri oluşu da bu anlamda çağrışımsal bir ilişki zemin yaratmıştır. “Kalbimin Krizi” öyküsünde geçen,

“ne kadınlar sevdim zaten yoktular olandan” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:80)

İfadesi de yine Attila İlhan’ın “ne kadınlar sevdim zaten yoktular” dizesini çağrıştırır. “Kalbimin Krizi” öyküsünde metinlerarası ilişki kurulan bir diğer şair de Cemal Süreya’dır. Öyküde,

“Siz hiç kendinize dışarıdan baktınız mı? Ben baktım. Kör oldum” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:79)

İfadesi, Cemal Süreya’nın “Sizin hiç babanız öldü mü, benim bir kere öldü, kör oldum.” dizelerine göndermedir ve yazar bunu metne yedirerek ama okuyucuya da ipucu bırakacak şekilde yapmıştır. Cemal Süreya’nın şiirine gönderme yapılan diğer bir öykü de “Stetoskop”tur. Öyküde geçen,

“...keşke yalnız bunun için sevseydim seni. keşke yalnız bunun için sevmekle yetinseydim seni.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:28)

Cümleleri ile Cemal Süreya’nın “Keşke Yalnız Bunun İçin Sevseydim Seni” şiiri arasında metinlerarası ilişki kurulmuştur. “Stultifera Navis” öyküsünde,

“Okuduklarımdan öğrendiğim bir şey varsa ki vardı, o da buydu. Bunu da söylemiş olabilirim. Yaşadıklarımdan öğrendiğim bir şey de vardı.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:67)

Cümleleriyle ise Ataol Behramoğlu’nun “Yaşadıklarımdan Öğrendiğim Bir Şey Var” isimli şiirine göndermeler yapılır. “Sizi Görmeliydim” öyküsünde,

“Bırakıp da giden değil, aslında kalandır terk eden...” (D.G., 2017:58)

Cümleleriyle, Murathan Mungan’ın “Terkeden” şiirine gönderme yapmıştır. Aynı şiire gönderme “Tutku” öyküsünde de,

“Bırakıp da giden değil, aslında kalandır terk eden’in yanına belki de kızıp söylediği gibi ‘bırakıp da gidendir terk eden’i ekliyor ve unutuyordu sonra bunları.” (D.G., 2017:162)

Cümleleri ile yapılır. “Hasarla Beslenen” öyküsünde Mustafa Muharrem’in dizeleri, olduğu gibi alıntılanmıştır:

“Zehra bir mağazada kasiyerdir, posterlere düş arşivleyen.” (V.S.,2016:25)

“Cana Kıymık”ta ise Sezai Karakoç’un meşhur dizelerine gönderme yapılmıştır:

“Duymadın mı hiç; aşk celladından ne çıkar mademki yar vardır. Yoktan da vardan da ötede bir var vardır...” (V.S.,2016:51)

“Vicdan Sızlar”da İbrahim Tenekeci’ye ait olan,

“Sınırlar yapay, coğrafyalar gerçektir.” (V.S.2016: 10)

Sözü ile İbn Haldun’un,

“Coğrafya kaderdir.” (V.S.2016: 12)

Sözü alıntılanarak; “Dokunabildiğim”de ise,

“Bir ben vardım, bir de benden içeri depderin bir karanlık.” (D.G.,2017:153)

Cümleleri ile anıştırma yoluyla Yunus Emre’nin “Bir ben vardır benden içeri” dizesi arasında metinlerarası ilişki kurulmuştur. Alıntılama, gönderge ya da anıştırma yolu ile şiirlerle kurulan metinlerarası ilişkiler, içerisine dâhil edildikleri öykü için işlevsel bir özellik yüklenir ve genellikle öykünün atmosferini kurmada yazara kolaylık sağlar.

2.7.3. Diğer Sanat Dallarıyla Metinlerarasılık

Güray Süngü’nün öykülerinde, edebiyatın haricinde sinema, müzik gibi sanat dallarıyla metinlerarası ilişkiler kurduğu görülür. Özellikle sinema ve müzik, öykülerde temayı destekleyici bir unsur olarak kullanılmaktadır. Yazarın ilişki kurduğu filmler ve müzikler ise yerli ve yabancı olmak üzere çeşitlilik gösterir. “Hasarla Beslenen” öyküsü sıradan iki insanın konuşmasından alınan parçayla başlar:

“-Taylır dördün mı ne karın ağrısıdır, olum var ya ifrit oluyorum ha. Ben kendimi bildim bileli kadirga parkında kollarımı jiletlerim ama bizim için ayılıp bayılan yok... Parkta konuşmalar-*Bildiğin Hayat-2008*” (V.S., 2016: 21)

Konuşmada adı geçen kişi “Tyler Durden” yani “Fight Club” filminin baş karakterlerinden birinin adıdır. Filmde Jack adındaki ana kahraman kişilik bölünmesi ya da şizofreni denilebilecek bir durum yaşar. Onun bölünmüş kişiliği Tyler Durden’dir ve Jack’in aksine Tyler, başboş, utanmaz, kaba, umursamaz bir tiptir. Bir anlamda kenar mahalle delikanlılarını temsil eder. Öykünün başındaki konuşmada aslında bu eleştirilir. Gerçek hayatta böyle tipler korkutucu algılanırken bir film kahramanı bu özellikleri yeterince gerçekçi oynadığında övülür. Baştaki kısa alıntı sayesinde yazar hem bu filmle metinlerarası ilişki kurmuş hem de film karakterinin özelliklerinden hareketle, gerçek hayatta hasarla beslenen kenar mahalle insanını anlatmıştır. Tyler Durden’in temsil ettiği dünya bu öykünün kahramanları üzerine sinmiş gibidir. Dışlanmışlık hissi, dibe vurmuşluk, umut ederek büyümüş ama umudu kalmamış kişiler... Filmde Tyler Durden’in replikleri bile bu anlamda önemlidir: “Bize dünyanın pisliğinden başka bir şey bırakmadılar.”, “Bizim depresyonumuz kendi hayatlarımız.”, “Her akşam ölüyor ve her sabah doğuyordum.” Öyküdeki kahramanların hayata bakışı da bu yöndedir:

“Acımızdan ölürdük habire. Yalan lan, ölmezdik. Kolay ölmüyordu.” (V.S., 2016: 22)

Filmi izleyenler Tyler karakterinden son derece etkilenir ve onu alkışlarken Süngü, arka mahallede gerçekten bu hayatı yaşayan insanları sadece uzaktan seyreden kesimi oldukça ironik bir şekilde eleştirir:

“Bütün ceolar, mankenler, iş adamları kenardan alkış koparıyorlar, Keke polis arabasına biniyor alkışlar eşliğinde.” (V.S.,2016: 27),

“Ne iş diyorum. Nazım’ı gömdük, yas tutuyoruz diyor. (...) Kader diyorum. Hâkimler ve savcılar kaldırırmda sek sek oynuyor.” (V.S., 2016: 27)

Süngü bir film karakteriyle metinlerarası ilişki kurarak inşa ettiği bu öykünün ana fikrini ise sonda verir:

“Hasarla Beslenmek; Arka mahallenin uğraşı, görevi. Bir nevi varlık sebebi.” (V.S.,2016: 29)

Öykünün içinde bazı sahneler öykünün içinde ilerleyen farklı bir filmi anımsatır. Aynı öykünün devamında Türk sinemasının Türkan Şoray, Yılmaz Güney gibi arka mahallelerde daha çok sevilen aktrislerine de gönderme yapılır.

“En Güzel Yüzün” öyküsünün başında ne ifade ettiği anlaşılmayan bir cümle vardır. Metinlerarası ilişki ilk olarak bu cümle ile kurulmuştur:

“Dazvin aba bitrei zuzei, chad gadya, chad gadya.” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 91)

Chava Alberstein’in söylediği bu şarkı, “Had Gaida” adını taşıyan bir savaş tekerlemesidir: “Dazvin aba bitreizuzzei, chadgadya, chadgadya” Öykü, Amos Gitai’nin yönetmenliğini üstlendiği ve Türkçeye “Serbest Bölge” olarak çevrilen “Freezone” filminden ilhamla yazılmıştır. Filmin açılışı, Natalie Portman’ın uzun ve derin ağlama sahnesiyle yapılır. Kendini bir müddet ağlamamak için tutan ve sonunda hıçkırıklara boğulan Portman’a, yukarıda bahsi geçen şarkı eşlik eder. (Gezeroğlu, 2016: 212-213) Güray Süngü’nün öyküsünde sık sık o ağlama sahnesinin tasviri yapılır. Bahsi geçen sahnenin kelimelere dökülmüş ve öyküleştireilmiş hâli ise şöyledir:

“Dudakları kasılıyor, gözlerinden yaş süzülüyor, hemen bırakmıyor kendisini, hemen değil, önce sadece dudakları ağlar vaziyette, gözlerinden akan yaş evet, ama bırakmıyor kendisini, tutuyor, sadece yaş süzülüyor, (...) gözlerindeki yaşlar hıçkırıklarına karışıyor, çok güzel, gerçek olamayacak kadar güzelsin demek istiyorum ben.” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 96)

“Mezartaşlarına İsim Yazan Adam” adlı bir başka öyküde de karakter bir filmde bahseder:

“Film getirmişti yanında. Ok mu yay mı ne, öyle bir şey. Yönetmenin adını okudum. Kim ki bu, dedim. Yönetmenin adını okudu. Gülmedik.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014: 83)

Bu cümlelerle yazar, Koreli yönetmen Kim Ki-duk’a ve onun “Yay” filmine ironik bir gönderme yapar.

“Tutku” öyküsünde ise duvardaki bir tablodan bahsedilir:

“Göl kıyısında boş bir bank, ağaç altında, uzakta gölün karşı kıyısında başka ağaçlar. (D.G., 2017:164)

Duvardaki bu tablo öykünün hikâyesi için önemlidir. Bu tablodaki ağaçtan hareketle yazar bu kez de tiyatro ve sinema ile metinlerarası ilişki kurar:

“Yaşlı kadın göle değil, gölün kıyısındaki ağaca bakarak, aslında o ağacın altında Roxen’in kollarındaki Cyrano’yu son nefesinde görerek ve son nefesinde söylediği son kelimeyi duyarak, sustu ve gururum diyemedi kızına” (D.G., 2017:164)

Atıf yapılan sahne, Cyrano de Bergerac adında 17. yüzyılda yaşamış Parisli şair, oyun yazarı ve silahşör Savinien Cyrano de Bergerac’ın gerçek hayat öyküsünden esinlenerek Fransız şair ve oyun yazarı Edmond Rostand tarafından yazılmış ünlü bir sahne eserine aittir. Aynı zamanda sinemaya uyarlanan bu eserin bahsi geçen sahnesinde Cyrano, sevgilisi Roxsanne’nin kollarında kendisine engel olan şeyin ne olduğunu açıkladıktan, “gururum” dedikten sonra son nefesini vermiştir (Gezeroğlu, 2016: 213). Güray Süngü’nün öyküsündeki tiyatrocü kadın da yıllar önce kendisini terk eden nişanlısına gururu kırıldığı için kızları olduğunu, kızına da babasının yaşadığını söylememiştir. Öykü anne, onun gururu ve kızı etrafında örülen bir öyküdür ve yazar bu tablo ve filmle öykünün çerçevesini oluşturmuştur.

“Vicdan Sızlar” öyküsünde öykü boyunca Hulusi Kentmen’e göndermeler yapılarak,

“Taş atmayı Hulusi Kentmen’den öğrendim.” (V.S.,2016:12)

Sinema ile metinlerarası ilişki kurulur. Sorasında öyküde yine siyah beyaz bir filme gönderme yapılır:

“Birlikte siyah beyaz Amerikan komedi filmleri seyrederdik. Jerry Louis favorimizdi.” (V.S.,2016: 13)

“Köşe Başları” öyküsünde sokaklarda yaşayan ve yavaş yavaş suça bulaşan kahramanın ağzından “Batman” filmine gönderme yapılır ve babasının ölümüyle Batman’in babasının ölümü arasında ilişki kurulur:

“Aklıma Batman geldi yeminle. Onun da babasını bir sokak lambası altında vuruyorlardı. Gerçi onun babası Gotham City’nin en zengin adamıydı. Benim babam ise tornacıydı.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:49)

Ancak ironik bir şekilde Batman kahraman olurken Güray Süngü'nn kahramanı karanlık işlere bulaşır ve acı bir şekilde ölür. "Mahalleden Sesler" yksnde ise Matrix'e gönderme yapılır. (V.S.2016: 82)

"İki Yüz On Yedinci Ya Da Hiçkimse" yksnde kahraman bir gece müzik dinlerken beynindeki bir telin koptuğunu ve zihnindeki her şeyin silindiğini söyler. Bu aslında onun hafıza kaybını yaşıadığı andır. Yazar, ruhunun acının eşiğinde debelendiğini söyleyen kahramanın içinde bulunduğu durumu okuyucuya daha iyi sezdirebilmek için bazı müziklerden bahsederek müzikle metinlerarası ilişki kurar:

"...masada da kitaplar vardı, ben kitaplardan bir tanesini okuyordum, müzik de dinliyordum, The Doors olabilir, Pink Floyd da olabilir, Led Zeppelin de olabilir, bilmiyorum iyi mzikti, kitpla beraber ruhuma işliyordu deme ihtiyacı hissediyorum Şu an." (D.G., 2017:167)

Bu üç rock müzik grubu da 1960-1980 yılları arasında hem yaşıayışlarıyla hem de müzikleriyle bunalımlı bir sanat anlayışının temsilcisi olmuş ve bir kuşadı etkisi altına almıştır (Gezeroğlu, 2016:212). Yazar bunlarla öykü kişisinin psikolojisi ve ruhsal bunalımı hakkında okura ipucu verir ve metinlerarası ilişki kurar. Öyküde müzik ile yoğun bir ilişki kurulurken, kahraman zihninin sağlıklı bir şekilde çalışmasını müzikten hareketle bir tel ile somutlaştıırır, tel koptuğunda ise zihnindeki her şey silinir ve kahraman öykünün sonunda hayatla bağını kopararak intihar eder. Yazar kahramanın kendini astığı sahnede,

"Astım kendimi bir ilkbahar sabahı, güneşle uyandıktan birkaç saat sonra." (D.G., 2017: 170)

Diyerek "Bir ilkbahar sabahı" şarkısının sözüne anıştırma yaparak metinlerarası ilişki kurar. "Geçen günlere yazık, yazık etmişsin gönül sen. Öyle ise hiç sevmemiş, sevilmemişsin gönül sen." diye devam eden bu şarkı kahramanın o anki hissettikleri ile ilintilidir.

"Biliyorum Hayat Yeniler Kendini..." yksnn başığı, Dş Sokağı Sakinleri müzik grubunun şarkısının adıdır ve kahraman bunu Şöyle belli eder:

"Biliyorum hayat yeniler kendini ama bu bir şarkı ve ben onu hiç dinlemedim." (H.Ş.A.H.İ., 2017: 21)

Bu şarkıda aslında umut ve aşk vardır. Ama kahramanın hayatı tam tersidir. Bu yüzden zaten onu hiç dinlemediğini söyleyerek bunu ima eder. Kahraman yer yer bu şarkının dizelerini anımsatan şeyler söyler, bunlar şarkı sözlerini anıştıran dizelerdir ve kahramanın zihninde bölük pörçük canlanırlar:

“...içimden, hiç duymadığım bu şarkının tamamına sahip olma iştiyakı geçiyor.” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 21)

Bu aslında onun hayat heyecanına ve umuda özlemidir, yazar bunu şarkıyla metinlerarası ilişki kurarak göstermiştir. Öykü 21. yüzyıl eleştirisi üzerine kuruludur ve öykünün devamında müzik anlamında da bu durum eleştirilir. Öyküde Barış Manço şarkılarından birine anıştırma yapılarak geçmiş ve şimdi arasında kıyaslama yapılır:

“...elleri ceplerinde ama çalacak bir ıslığı yok. Çünkü hiç şarkı bilmiyor, hayır tabii ki biliyor ama şarkılar artık ıslıkla çalınabilecek türden değil... Kötü şarkılar akılda kalmıyor. Dilde kalıyor ama akılda kalmıyor...” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 24)

“Evvel Ahir, Batın Zahir.”de açıkça söylenmese de Neşet Ertaş’ın “Cahildim dünyanın rengine kandım” türküsüne gönderme yapılır:

“...bir zamanlar dünya çok renkliydi bana, ama artık değiştim olgunlaştım, dedim. (...) çok parlak ve çok renkliyken, renkler varken, insanlar renkliyken, hayat, eşyalar, doğa, arabalar, bütün bunlar renkliyken, kanıyorsun onlara, dedim.” (V.S.,2016: 58-59)

Öykü kahramanı normal bir hayat içindeyken âşık olduktan sonra onun için her şey değişir ve bu aşk onun dünya algısını değiştirir. Her şeyi asıl hâliyle, renklerinden arınmış olarak görür hâle gelir. Bu anlamda türkünün sözleri ile kurulan, insanın hamlıktan olgunluğa geçmesi ilişkisi metne anlam bakımından destek olmuştur. Yine “Stultifera Navis” öyküsünde aynı şarkıya:

“Cahildim. Dünyanın rengi alacaydı. Alaca bulaca şeyleri severdim...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:61)

Cümleleriyle açık bir şekilde gönderme yapılır. Bu öyküde de kahraman insanın hakikati kalbinde araması gerektiğini söyler, şarkı ile ruhsal olgunlaşma anlamında bir ilişki kurulur. Öykünün devamında kahramanın yıllardır kayıp olmasından hareketle,

“Şimdi bana kaybolan yıllarım boyunca ne yaptığımı sorsanız...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:65)

Cümleleriyle Sezen Aksu şarkısına ironik bir gönderme yapılır. Öykünün sonunda ise deliren kahramanlar ironik bir şekilde Onuncu Yıl Marşı'nı söyler:

“Biz bize iğne yapılırken onuncu yıl marşını terennüm ettik. Çıktı kaçı kalınla...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:70)

“Ne Ekmek Ne De Su...” öyküsünün başlığı Teoman'ın bir şarkısının adıdır. Öyküde tam anlamıyla bu şarkı ile açık bir ilişki kurulduğu söylenemese de şarkıda birine karşı yoğun bir ihtiyaç duyulması hissi vardır. Öykü ile bu anlamda aralarında bağ vardır, çünkü öyküde kahraman içindeki boşluğun ihtiyaç duyulma hissinden kaynaklandığını, ama kimsenin ona ihtiyaç duymadığını ifade eder. “Hasarla Beslenen” öyküsünde de Sezen Aksu'nun başka bir şarkısına açıkça gönderme yapılır:

“Ağır Gelmek; Bir Sezen şarkısı. ‘sığamıyorum dünyaya, dar geliyor.’ Pardon, o dar gelmekmiş.” (V.S.,2016: 29)

2.7.4. Televizyonla Metinlerarasılık

Güray Süngü'nün televizyon ve televizyon programları ile kurduğu metinlerarası ilişki, sinema ve müzikle kurduğu metinlerarası ilişkiden farklıdır. Süngü, sinema ve müzik ile kahramanların ruh hâllerini daha iyi resmedebilmek ve öykünün atmosferini destekleyebilmek için ilişki kurar. Televizyonla ise medeniyetin çözülüşünde etkili olan, gelenekle modern çatışmasında etkin bir unsur olarak ilişki kurulur. Modern hayatın en önemli icadı televizyondur ve televizyon, evlerin içine ailenin ortasına girerek modern toplumun oluşmasında en büyük payı almıştır. Güray Süngü öykülerinde televizyonu, modern ve postmodern toplumda ailenin çözülüşünde, aile bireylerinin birbirine yabancılaşmasında, en acı olayların bile renkli dünyanın görselleri arasında normalleştirilerek anlatılmasında ve bunun sonucunda toplumun duyarsız bir hâl almasındaki önemli sebeplerden biri olarak ele alır.

“Rüyalarımın Gül Kokusu” öyküsünde kahraman televizyonda jürilerin yarışmacıları acımasızca eleştirdiği, yarışmacıların onların karşısında ezilip

büzüldüğü, seyircilerin ise bundan büyük zevk alarak alkışladığı bir programdan bahseder. Kahraman gördüğü bu sahneyi arenaya benzetir. Arena, bir dönemler gladyatörlerin ölümüne dövüştürüldüğü, insanların ise birbirini öldüren bu insanları izlemekten büyük zevk aldıkları sahnelerdir. Yazar arenaya gönderme yaparak aslında bu programlara ağır bir eleştiri yöneltir.

“Biliyorum Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde yine içeriği boş yarışmalarından birine gönderme yapılır:

“...o sırada televizyonda dizi yok, yarışma var, adam önündeki kutuyu açacak, adamın önündeki kutuyu açmasını bekleyen başka bir adam yarışmacıya bakıyor.” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 25)

Yine aynı öyküde kahraman, bir zamanlar oynamış olan “Küçük Ev” dizisine ironik bir gönderme yapar:

“Ben de zaten bir dizide görmüştüm insanların yatarken birbirine iyi geceler dediğini. Küçük Ev’di dizinin adı. Bizim evden on kat büyüktü küçük ev dizisindeki küçük ev.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:18)

Yazar, kahraman aracılığıyla kültürel yozlaşmanın nasıl başladığının sinyallerini verir. Çağdaşlaşma adı altında ortaya çıkan Batı özentisi olma durumunu eleştirir. “Vicdan Sızlar” öyküsünde,

“Babamın katili her akşam televizyonda lacivert ceketi beyaz gömleği ve lacivert kravatıyla konuşurdu. (...) Birleşmiş Milletler kendi kendilerine birleşmişlerdi.” (V.S.,2016: 12)

Cümleleriyle Batı’nın çirkin yüzünü ve televizyonun sahte dünyasını eleştirir. Yine öyküde, haberlere yansıyan mülteci göçünün dramı ile ilgili haberle metinlerarasılık yapılır:

“Ben ağladım. Gözlerimden yaş aktı. Yaş çok aktı. Boğuldum. Kıyıya vurdum. Kırmızı bir tişört vardı üzerimde. Kumsala yüzümü gömdüm, bekledim.” (V.S.,2016: 14)

“Unutursam...” öyküsünde de Filistinli çocukların acımasızca öldürülüşüyle ilgili bir haberle metinlerarası ilişki kurulur:

“Dört çocuk koşuyordu kumsalda. Arkalarında deniz vardı. Denizde gemiler vardı. Sonra toz oldu ortalık. İki çocuk yerdeydi, birinin bacağı ters dönmüştü, yüzü kumun içindeydi. Ayakta bir adam, kucagında çocuklardan biriyle koşuyordu.” (V.S.,2016:32)

Bütün bunlardan hareketle yazarın, televizyonla Doğu-Batı, gelenek-modern, zengin-fakir çatışması etrafında metinlerarası ilişki kurduğu söylenebilir.

2.7.5. Kutsal Kitaplar, Dinî Metin ve Öğretilerle Metinlerarasılık

Güray Süngü'nün öykülerinde kurmaca kitaplar, sinema, müzik gibi sanat dalları ve televizyon haricinde; kutsal kitaplar, hadis gibi dinî metinler, tasavvufi öğretiler/ hikâyeler, kıssalar ile de metinlerarası ilişki kurduğu görülür. Öykülerde muhafazakâr bir hava sezilmese de yazarın dinî ve tasavvufi bir damardan beslendiği, kurduğu bu metinlerarası ilişkiler sayesinde açıkça anlaşılabilir. “Stultifera Navis” öyküsünde,

“Çünkü önce söz vardıysa da...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:71)

Diye bir cümle geçer, bu cümle “Yuhanna İncili”nin ilk ayetini çağırır:

“Başlangıçta Söz vardı.” (1997:202)

Yazar bu cümleyle, anırtırma yoluyla İncil ile metinlerarası ilişki kurmuştur. Birçok öyküde ise uykunun, yarı ölüme benzetilmesi durumu söz konusudur:

“Canı yanınca, yarı ölümdür ya uykuya kaçar insan.” (D.G., 2017:143)

“Yarı ölüme çarşaf üstünde yatırırsın, yarı ölüm tamama erince altındaki çarşafın kenarından katlayıverirler üstüne, kapatırlar diye kime diyeyim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:80)

Ölümün yarı uyku oluşu ise Kur'an ve hadislerde geçen bir ifadedir:

“Allah, ölüm vakitleri geldiğinde insanları vefat ettirir, ölmeyenleri de uykularında ölmüş gibi yapar. Ölümüne hükmettiklerini tutar, diğerlerini ise belli bir süreye kadar (hayata) salar...(Zümer,39/42)” (Karaman vd., 2018:462)

“Peygamber şöyle buyurdu: Yüce Allah dilediği zaman (uyutmak suretiyle) ruhlarınızı alır, dilediği zaman da (uyandırarak) geri verir...” (Komisyon, 2015:474)

Yazar yarı ölüm ifadesiyle Kur’an ve hadislere gönderme yaparak metinlerarası ilişki kurmuştur. “Kalbimin Krizi” öyküsünde de başka bir hadise kapalı bir şekilde gönderme yapılmıştır. Öykü kahramanı intihar eder ve sonrası için şunları söyler:

“Bayağı gittim yani. Ama nereye gittiğimi görünce koşarak geri geldim. Pek bir fenaydı gittiğim yer. Güldünüz mü? Gerçekten neye güldüğünüzün farkında olsaydınız, kakhahanızın akabinde korkudan başınızı duvarlara vururdunuz.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:74)

Bu cümleler,

“Cennet ve cehennem bana arz edildi. Hayır ve şer konusunda böyle bir gün görmedim, benim bildiklerimi bilseydiniz, muhakkak ki az güler çok ağlardınız. (Müslim, Fezâil, 134; IV, 1832)” (Coşkun, 2008: 60)

Hadisine göndermedir. Bu hadis cennet, cehennem, mahşer manzaraları üzerine söylenmiş bir hadistir. Öykünün genelinde mahşer meydanından, melek ve zebanilerden, ahiretten, kabir azabından, dirilmekten, kefenden bahsedilen sahneler bu hadis ile öykü arasında kurulan metinlerarası ilişkiyi destekler niteliktedir.

“Evvel Ahir, Batın Zahir.” öyküsünde de Kur’an-ı Kerim’e gönderme yapılmıştır. Hadîd suresinin üçüncü ayetinin meali:

“O, evvel ve ahir, zahir ve batındır. O Her şeyi bilir.” (Karaman vd., 2018:536)

Şeklindedir. Öyküde bir dönüşüm yaşayan, öykünün sonunda her şeyin hakikatini kavrayan bir insan vardır. Bu durum aşk ve beklemek vesilesiyle olmuştur. Bir anlamda cana kıymak ve cananı bulmak ifadesinin gerçekleştiği bir öyküdür bu. Kahraman sevdiğini beklerken etrafındaki bütün renkler solmaya, her şey alaca renginden sıyrılmaya ve aynı renkte, hatta renksiz görünmeye başlamıştır. Bu aslında eşyanın hakikatini görmeye başlamakla aynı şeydir. Bu, evvel ve ahir olan, zahir ve batın olan Allah’a, hakikate, ilk ve sonsuz olana ulaşmadır. Bu anlamda ayetle kapalı bir metinlerarası ilişki kurulmuştur ama yazar, öyküyü açıkça bu ayetin üzerine inşa

etmiştir. Öyküde kahramanın âşık olduktan sonra, bekledikçe etrafındaki her şeyin renklerinden sıyrılması ve onun, her şeyin ilk hâlini yani aslını görmeye başlamasına paralel olarak onun adı da Âdem'dir. Bu bütün isimlerin, bütün kabilelerin, renklerin yok olması ve insanın aslının “tek”de birleşmesine de bir göndermedir:

“...isim dediğin böyledir. İlk koyulandır, bilirsin, dedi. Bilirim, dedim. Benimki de o yüzden Âdem dedim. İlk insanım ben dedim. (...) İlk insanım ben, adımlı Tanrı koydu, kaburga kemiğimden de Havva'yı çıkarttı, ama Havva çıktığı kabuğu beğenmedi, gitti, terk etti beni.” (V.S.,2016: 57)

Genel anlamda öykü “vahdet-kesret” inancı üzerine kuruludur ve bu cümlelerde anlatılanlar, yaratılışı anlatan ayetlerde de sabit olan şeylerdir. Öykü yoğun bir şekilde dinî-tasavvufi motifler etrafında örülmüştür ve öykünün devamında yine ünlü bir tasavvufi cümleyle “Aramakla bulunmaz ama bulanlar ancak arayanlardır.” anıştırma yoluyla metinlerarası ilişki kurulur: “Bekleyenler illaki kavuşurlar denemez ama kavuşanlar bekleyenlerdir.” Öykünün sonlarına doğru nefsin terbiyesine göndermeli olarak şöyle bir bölüm geçer:

“Ben evvelce insandım, dedi. (...) Hayata âşıktım. Yaşamaya. Sonra, yavaş yavaş köpekleştim. (...) Köpekleştim ve renkleri kaybettim ve aslında gerçek renkleri görür oldum, sonra da düşündüm ki... ben aslında köpekleştikçe renkleri kaybeder olmadım belki. Ben belki, renkleri kaybeder olmaya başlayınca insanlığımdan utanıp, yavaş yavaş, köpekleşmeye başladım. (...) Bir de deşince, deşmiş olursun, önceki sen ölü yeni sen dirilir...” (V.S.,2016:60-61)

Bu bölümde özellikle köpekleşmek kelimesinin geçmesi dikkat çekicidir. Çünkü tasavvufi öğretilerde “nefs”, “köpek” kelimesi ile temsil edilir. Yazar bu kelimeyle metinlerarası ilişki kurmakla birlikte bu kelimeye olumlu bir anlam yükleyerek ve köpekleşmenin bir iyileşme ve her şeyin aslını görebilmek olduğu gibi farklı bir bakış açısı getirerek, motife modern bir yorum getirmiştir.

“Derviş” öyküsünde ise kapalı göndermelerle Hz. Yusuf kıssasıyla metinlerarası ilişki kurulmuştur. Genelinde tasavvufi bir hava sezilen öyküde, adı Yusuf'ken yanlışlıkla Yürel yazılan bir kahraman vardır. Adının konulmasından itibaren hayatı ironik bir şekilde ilerler. Hz. Yusuf güzelliğiyle bilinirken bu karakter

ironik bir şekilde yüzüne bakılmayacak kadar çirkin olduğunu söyler. Öyküde Mevlana'ya açıkça gönderme yapılır:

“Ne olursan ol gel diyorlar.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:16)

Ve sık sık tasavvufi motifler geçer:

“Gül de bir bize diken de bir.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:16)

Kahraman dervişliğe özenir ve kendisinden de çirkin olan eşine dikenli ve çirkin bir gül alarak, bir kişiyi kusurlarıyla sevmek gerektiği, asıl meselenin güzel olanı sevmek değil güzel sevmek olduğu (Gezeroğlu, 2016:215) mesajı verilir:

“Derviş olunca dikenli gül bellemezmiş insan, onu anladım mı diyeyim bunca yıl, bunca yol sonra. İnsan asıl dikenli gül belleince derviş olurmuş.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:17)

Metinde geçen Yusuf, güzellik, gül, diken, rüya, dervişlik mertebesi gibi motifler aracılığıyla tasavvufi gelenekle metinlerarası ilişki kurulmuş ve yazar bu motifleri ustaca modern anlatıya dönüştürmüştür.

“Cana Kıymık” öyküsü yine tasavvufi arka planı olan bir öyküdür. Diyaloglar mahallenin delisi ile kahraman arasında geçer ve tasavvufi göndermeler içeren metnin, “cana kıymak”, “cana kıymık”, “hakikat”, “nefs” ve “aşk” gibi tasavvuf geleneğine ait motifler etrafında döndüğünü söylemek mümkündür:

“...cana kıymık denen, cana batan kıymık denen aşkın aslında cana kıymak olduğunu da anladım. Ama ölmek için değil, canı öldürmek için. Can ölmezse canan nasıl yaşasın. (...) Can ve canan ölmezse aşk nasıl yaşasın. (...) Yani canıma kıyıp âşık olmam gerekiyordu mutsuzluk hastalığından kurtulmam için. Mutsuzluk hastalığı dediği de aslında derdi bilmeyenin dertlenmesiydi yalnızca. (...) İlacı hakikatti, hakikat ise aşkı.” (V.S., 2016:48)

Aslında öyküde vurgulanan asıl şeyin; nefsin öldürülmesi, hakiki aşka ulaşabilmek için önce kendi canından sonra sevgiliden geçilmesi, asıl hakikatin ilahî aşk olduğu gibi tasavvufi öğretiler olduğu söylenebilir. Yine öykünün başında Cemil Meriç'ten alıntılan,

“Olduğun gibi değil, olmak istediğin gibi görün...” (V.S., 2016:41)

Cümlesi ile Mevlana'nın “Ya olduğun gibi görün ya görüdüğün gibi ol.” cümlesi arasında da metinlerarası ilişki kurulmuştur. Öyküde hem çağdaşlaşma adı altında özenti bir hayat yaşayan toplum eleştirisi yapılır hem de bazı değerlerin moda unsuru hâline getirilmesi ama özüne inilmemesi eleştirilir. Bunun için Mevlana'ya gönderme yapılır:

“Ya bırak dedim. Mevlana moda olduğundan beri bir bitmediniz, yok kendine bak âlemi gör, âleme bak leylayı öttür. Nedir abi olayımız.” (V.S., 2016:46)

“Stultifera Navis” öyküsünde buna benzer bir eleştiri için yazar yine Mevlana'ya gönderme yapar. Öykü kahramanı olan yazar karısının Mevlana'ya atfedilen uyduruk sözleri layklamayı sevdiğini söyler. Daha sonra ise isim vermeden Mevlana'nın *Mesnevi*'sinde anlatılan “Bahçedeki Hazine”ye gönderme yaparak metinlerarası ilişki kurar:

“Ve okudukça gördüm ki insan kendisinde gizliymiş. İnsanın sırrı kendiymiş. İnsanın en değerli hazinesi denizler aşır Kaf dağının ardına bile dolansa, kendi evinin bahçesinde gömülü; insanın cenneti kendi kalbine doğrulttuğu gözlerindeymiş.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:66)

Yazar bu hikâyeyi kendi öyküsüyle birleştirmiş ve esas hazinenin öz değerlerimizde yani kendi evimizin bahçesinde olduğunu söylemek istemiştir. Ev bu anlamda bir medeniyet imgesidir. Öyküde geçen, “kendine gelmek” ve “kendini bulmak”, “hazine”, “ev”, Kaf Dağı” gibi motifler yine tasavvufi geleneğe ait motiflerdir ve yazar bunlara yeni anlamlar yükleyerek onları modernleştirmiştir. “Vicdan Sızlar” öyküsünde yine Mevlana'ya ve onun *Mesnevi* ve *Divanı Kebir* adlı eserlerine gönderme yapılarak metinlerarası ilişki kurulur.

“Kusursuz Dünya” öyküsü de “aşk” ve “kalp” gibi tasavvufi geleneğin önemli iki motifi üzerine kuruludur. Kahraman bu çağın çok dışında bir saflıkla ve samimiyetle bir kızı sever. Kızın sesini bile duymamıştır ama ona deli gibi âşık olmuştur. Kahramanın hiçbir şey beklemeden tek taraflı sevmesi ve sevmeye razı olması, divan edebiyatı şiirlerinin âşık metaforunu da çağırıştırır. Hiç konuşmadan, hiç dokunmadan sevmek ve aklını kaybetmeyi göze alarak sevmek bu anlamda önemlidir:

“Bir, onunla tanışamazdım, çünkü ona âşıktım. Derlerdi ki kavuşmak aşkı öldürür. Aşkı o kadar kuvvetliydi ki bu aşkı onun için bile feda edemezdim. İki, onu tanımam için onunla tanışmama gerek yoktu. (...) Aşk benim yaramdı.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014: 34-35)

Kahramanın cümlelerinden onun kavuşmanın değil aşkın peşinde olduğu, sevgiliye değil aşka talip olduğu anlamı çıkmaktadır. Bu hem divan şiirinin “âşık” motifini hem de tasavvufun hakiki aşkı arayan “mürid” motifini çağrıştırmaları anlamında önemlidir. Kahramanın şu cümleleri bu ilişkiyi daha da destekler:

“Hiçbir şey bilmiyorsun aşk hakkında dedim ona. Kalp ve akıl dedikleri birisi kan pompalayan yumruk büyüklüğündeki et parçası, diğeri de ceviz içine benzeyen bir pembe pelte değil ki dedim. Bunlar birbiriyle savaşmaya yemin etmiş iki düşman, aşk bahçesinden içeriye girince.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:35-36)

Kahraman öykünün sonunda delirir ve hep sevgilisiyle yan yana olduklarını söyler.

2.7.6. Mitoloji ve Halk Edebiyatı ile Metinlerarasılık

Güray Süngü'nün öykülerinde metinlerarası ilişki kurduğu diğer bir alan da mitolojidir. Süngü, öykülerinde mitoloji ile kurduğu metinlerarası ilişkiyi “ayna” ve “su” metaforu etrafında şekillendirmektedir. Birçok öyküde bir arada kullanılan ayna ve su metaforu, mitolojide hemen hemen aynı arka plana ve kişinin suretini yansıtma bakımından ortak bir işleve sahiptir. Kendisine yansıyan her şeyi olduğu gibi yansıtan, yalansız, kişinin kendisini bilmesini, tanınmasını ve keşfetmesini sağlayan ayna metaforu, Sümer, Yunan, Mısır, Roma başta olmak üzere birçok farklı kültürün mitoslarına konu olmuştur (Sümer,2017:1367-1368). Pat Remler her kültürde ona yüklenen anlamın farklı olduğunu söyler. Örneğin Yunan mitolojisinde yüceliği, estetiği ifade ederken, Antik Mısır'da sonsuzluğa ve ebediliğe vurgu yapar (Aktaran: Sümer,2017:1369). Julian Baldick, aynanın eski Türklerde bu dünya ile öte dünya arasındaki sınırı ifade eden bir sembol olduğunu, hem ruhlar âlemine açılan bir perde hem de bu dünya hakkında bilgiler veren esrarlı bir nesne olduğunu düşünür (Aktaran: Sümer,2017:1370). James Frazer bazı ilkel kabilelerde insan ruhunun başta ayna, su

veya kendi gölgesinin yansımada olduğu ile ilgili yaygın bir inanış olduğunu söyler. Örneğin Fijili yerlilere göre insanın biri koyu, diğeri aydınlık olmak üzere iki ruhu vardır. Koyu olanı cehennem, aydınlık olanı ise su veya aynadaki yansımasıdır (Aktaran: Sümer,2017:1370). Tasavvuf kültüründe de okyanus, deniz ve göl metaforları aynayı ifade eder. Aynanın kendisi ise kişinin kendisini içinde fiziksel ve ruhsal olarak açıkça görebildiği nesnedir (Sümer,2017:1373).

Güray Süngü ayna ve su metaforuna “Maalesef Yasemin Çok Güzeldi” öyküsünde bir arada yer vermiş ve şu cümlelerle Yunan mitolojisiyle metinlerarası ilişki kurmuştur:

“Aynaya bakmadım ama bazen suya baktım. O kadar aptaldım ki, sevdim suda kendimi gören kendimi. Hep sevdim. Ben sevenlerdenim dedim bu yüzden kendime. Bu yüzden kendime bunu dediğimden ne kadar aptal olduğumu da anlamadım.” (V.S.,2016: 92-93)

Bu cümlelerde Yunan mitolojisinin kahramanlarından biri olan Narkissos’a açık bir şekilde gönderme yapılmaktadır. Bu mitosa göre gören herkesin âşık olacağı kadar güzel ve alımlı olan Narkissos, bir gün avlanıp yorulduğu için bir pınarın kenarına oturur. Su içmek için pınara eğilince suda kendi yansımasını görür ve yansımasına âşık olur. Günlerce pınarın başında öylece kendisini seyredip duran Narkissos, suda kendini gördüğü için hayatını kaybeder (Aktaran: Sümer,2017:1368). Bu mitosta su, Narkissos’un kendini görmesini sağlayan bir ayna işlevini görmüştür. Fakat bir ayna olarak suyun gösterdiği görüntü, Narkissos’un hayatına mal olmuştur (Sümer,2017:1368). Yunan mitolojisinde var olan ayna sembolünün benzeri bugün Bodrum’da da anlatılmaktadır. Bu mitosa göre de Salmakis adı verilen, bugün ise Bodrum’da Bardakçı diye anılan koyda güzel bir kız vardır. Salmakis, bir su perisidir ve tıpkı Narkissos gibi bu koyun berrak suyunda sürekli güzelliğine bakar ve kendine hayran kalır. Su, onun için güzelliğini yansıtan bir ayna işlevini görür (Aktaran: Sümer,2017:1368). Mitolojik kahramanların sudaki suretlerine olan hayranlıkları genelde kötü sonuçlanmış ve hayatlarına mal olmuştur. Güray Süngü’nün öyküsünde de kahramanın suya baktığında gördüğü sureti sevmesini, kendisine hayran kalmasını ve bu yüzden de aptal olduğunu anlamamasını, narsist kişiliğe yönelttiği bir eleştiri olarak yorumlamak mümkündür. Çünkü baktığı şeyde insanın kendisini görmesi bir

anlamda onun için bir özgüven meselesidir. Bu özgüven, bu mitolojilerde ayna görevini gören su aracılığıyla sağlanırken, günümüzde ise ayna aracılığıyla verilmektedir (Sümer,2017:1373).

“Rüyalarımın Gül Kokusu” öyküsünde de ayna kahramanın kendini güzel gördüğü bir sembol şeklinde olumlanmıştır. Ancak öykünün genel bağlamına bakıldığında kahramanın ayna karşısında bazı pahalı kıyafetler giydikten sonra kendini güzel bulmasının, aslında modernitenin güzellik algısını eleştirmek için yapılmış bir ironi olduğu söylenebilmektedir:

“Üzerime birkaç kıyafet geçirdim ve her birisi için ayna karşısına geçerek uzun uzun seyrettim kendimi. Size bir sır vereyim mi? Gerçekten beğendim kendimi. (...) Beni kendime bile sevdirdi bu güzel kıyafetler.” (D.G.,2017:28)

Süngü'nün başka öykülerinde de ayna metaforuna yer verdiği görülür. Ancak diğer öykülerde aynaya, kahramanlara güzel olduklarını gösteren, gururlarını okşayan bir sembol olarak değil de daha çok onlara çirkinliklerini gösteren, mutsuzluklarını hatırlatan bir sembol olarak olumsuz işlev yüklenmiştir. “Biliyorum, Hayat Yeniler Kendini...” öyküsünde kahraman oldukça mutsuz ve yabancılaşmış biridir. Suyun ve aynanın aynı anda kullanıldığı bu öyküde kahraman, her aynaya baktığında ruhunun yalnızlığını, mutsuzluğunu ve hiçbir şeyin değişmeyeceğini tekrar tekrar görür:

“Aynanın karşısındayım. Kendimin karşısındayım. (...) Tebessüm ediyorum bu sebeple ama aynadaki aksimden hemen fark ediyorum tebessüm ettiğimi, toparlıyorum kendimi. Aynı mutsuz adam olmaya devam etmem gerektiğini biliyorum.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:19)

Kahraman aynanın karşısındayım, kendimin karşısındayım diyerek aslında aynanın insana kendisini en yalın hâliyle göstermesini vurgular gibidir. Bu bir anlamda ruhun da aynaya yansımadır. Çünkü insanın ruhu, yüze yansır, yüz, ruhun kapısıdır, biçim özün aynasıdır. Bu yüzden insanlar yüzlerine yansıyan ruh hâllerini aynada görürler (Sümer,2017:1373). Öykü kahramanı da ruhunun yorgunluğunu ve mutsuzluğunu aynadaki yüzünde görür:

“Yüzümü yıkıyorum. Suyu avuçlarımla arasına alıp, yüzüme atıp... Su yüzümden aşağıya süzülürken, tek bir parçaymış gibi, bir tek... aynaya bakarken ben, tam o anda, ya da o sıralarda, aynadaki yüzüme bakarken... hayatımın değiştiği an.” (H.Ş.A.H.İ., 2017: 16)

Kahraman, hayatımın değiştiği an, der çünkü karısını karnındaki bebeğiyle birlikte öldürmeye bu aynanın karşısında karar verir. Bu anlamda ayna, öyküde uğursuzluğu, korkuyu ve ölümü çağrıştıran bir imgeye dönüşmüştür. Bazı öykülerde ise kahramanlar kendini fiziksel özellikleri bakımında çirkin bulan kişilerdir ve kendilerini aynada görmek onları oldukça rahatsız eder. “Toprağın Üstünde” öyküsünde kahraman, aynada gördüğü kendi suretinden, başka birinden bahsediyormuş gibi bahseder ve kendine acır:

“Yüzümü yıkadım, aynadaki kısa, çirkin ve aptal adama baktım, hatta gülümsedim ona, gülümserken acıdım ona, saçlarımı düzelttim.” (H.Ş.A.H.İ., 2017:54)

“Derviş” öyküsünde kahraman kendisini bir hilkat garibesi olarak görür,

“Bende bakılacak bir şey varsa o da kusurdur, bakılacaksa ona bakılsın.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:12)

Der ve aynanın karşısına geçtiğinde gördüğü tek şey çirkinliğidir:

“Ben mesela çirkinim diye kendimi de sevmem. Onca yılda onca şey değişti, bir bu değişmedi işte, kendimi de sevmem. Aynanın karşısına ne zaman geçsem, tuh sana Allah belanı versin diyeceğim de nerene diyeyim, verilecek bela mı kalmış derim. Tükürmem.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:11)

“Rüzgârgülü” öyküsünde ise oldukça zayıf ve uzun boylu bir kahraman vardır. Diğerleri tarafından da çirkin görüldüğünün farkında olan kahramanın görünüşüyle yüzleştiği yer aynadır ve onun karşısında acı bir şekilde kendisiyle alay eder:

“Yüzümü yıkarken yanaklarıma baktım. Benim yanaklarım iç bükey dedim, aynadaki bana. Onun da öyleymiş. Güldük birlikte.” (H.Ş.A.H.İ.,2017:82)

Genel olarak bakıldığında geçmişte su bugün ise ayna metaforu ile sembolleştirilen “insanın kendisine bakması” durumu, aynanın mitolojik bağlamıyla metinlerarası ilişki kurularak Güray Süngü’nün öykülerinde kullanılmıştır.

Bütün bunlardan ayrı olarak genelinde Türk halk hikâyelerinin anlatım tarzı sezilen “Kasaba” öyküsünde ise eski Türklerin çocuğa ad koyma, yani çocuğun adını alabilmesi için belli bir yaşa gelebilmesi geleneğiyle metinlerarası ilişki kurulmuştur:

“Yedi yaşındaydı. Daha adı konmadan yedi yaşına gelmişti çünkü köyde çocuklara on yaşında isim konurdu. Çünkü çocuklar on yaşına geldiğinde kimlerden olacağına karar verirlerdi. Ağaç mı olacaklardı ama ağacı bilmeden, yoksa taş mı olacaklardı taşı bilerek, on yaşına geldiklerinde karar verirlerdi. Hepsi taş olurdu, taşlardan olurdu ve ona göre isim alırdı ama bazıları ağaç olurdu, ağaçlardan olurdu ve ona göre isim alırdı. Sekiz ata soyu boyunca ağaç olan, ağaçlardan olan çıkmamıştı. Buna rağmen beklenirdi isim konması için.” (V.S.,2016: 118)

Öyküde insan profili taş ve ağaç metaforlarıyla sembolize edilmiş, ağaç olmak zordur, genelde herkes taş olmayı seçer ve ağaç olmaya çabalayanı da yakarlar, dallarını kırarlar ama buna rağmen ağaç olunur zaten, ifadeleriyle iyi veya kötü arasındaki mücadele ve seçim ironik bir dille anlatılmıştır. “Cana Kıymık” öyküsünde ise şu cümlelerle Atatürk ile öğretmeni arasında geçtiği söylenen, tarihî bir anekdotla metinlerarası ilişki kurulmuştur:

“Devam etti Hulusi usta. Senin de adın Hulusi, benim de. Bu böyle olmayacak, bundan sonra senin adın avare olsun dedi.” (V.S.,2016:42)

2.7.7. İronik Metinlerarasılık

Güray Süngü’nün öykülerinde edebiyat, sinema ve müzik gibi sanat dalları ile dinî metinler ve tasavvufî geleneğin dışında ironi yoluyla kurgulanmış metinlerle kurduğu metinlerarası ilişkiler de oldukça dikkat çekicidir. Süngü, gerçekte var olmayan bir yazarı var gibi anlatarak, bu yazarın kitaplarından kısa bölümler almış ve bunları kimi öykülerinin başına yerleştirmiştir. Bazı öykülerde ise olmayan metinlerden alıntılar yaparak ya da ona atıfta bulunarak metinlerarası ilişki kurmuştur. Güray Süngü’nün bu sayede metinlerarası ilişkilere farklı bir boyut kazandırdığı, metinlerarasılık kavramına bile yer yer ironik bir üslupla yaklaştığı görülür. Metinlerarasılık bağlamında en yoğun öykü olan “Stultifera Navis” öyküsünün karakterinin adının Metin R. olması bu anlamda ironiktir. Kahraman bir yerde:

“...bu arada buna Metinler arası hikâye deniyor dedim, ha ha diye güldüm, adam yine sinirlendi (...) yeni Metin’i istemedi, eski Metin’den memnundu galiba ki...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:63-64)

Cümlelerini kurar. Bu cümlelerde kahramanın eski hâline eski Metin, yeni hâline ise yeni Metin diyerek aynı zamanda metinlerarasılığa oldukça ironik bir şekilde yaklaşır. Güray Süngü Alexandır İvanov adında gerçekte var olmayan bir yazar uydurarak bazı öykülerinin başına bu yazarın, olmayan kitaplarından alıntılar yaparak yerleştirmiş ve bu sayede ironik bir metinlerarası ilişki kurmuştur . Bu öykülerden biri “Vicdan Sızlar” öyküsüdür. Öykünün devamında ise aynı yazarın güya farklı bir romanı ve bu romanda geçen cümlesi epigraf olarak yer almış, öykünün bütünü bu söz üzerine kurulmuştur:

“Önceleri bir babanın çektiği fotoğraflardan nasıl tanınacağına dair bir bilgim yoktu ama bir gün bir kitap okudum ve hayatım bir nebze değişti. Kitap bir romandı. Romanın adı Suçlu idi. Yazarı Alexandır İvanov adında bir adamdı.” (V.S.,2016:10)

“Açılım” öyküsünün başında yine aynı yazara ait bir alıntı yer alır:

“...Ya bir ülke yolunu kaybettiği zaman ne yapar Lisa. Lisa Lisa, sad Lisa Lisa. Alexandır İvanov- *İnsanlar, geride kalanlar da ölsün diye ölüyor değildir* adlı romandan.” (V.S.,2016:16)

Özellikle ülkenin yolunu kaybetmesi ibaresi önemlidir çünkü öykü içinde ülkenin içinde bulunduğu durumla ilgili eleştiriler vardır. Yazar, hayatı kaybetmek deyince aklına ölümün gelmediğini söyler. Ona göre ölmek kaybolmak değildir, kaybolmak başka bir şeydir. Öykünün sonunda buna paralel olarak gerçekliklerden ziyade uydurulmuş hikâyelerin önemsendiği, gerçek acılardan ziyade uydurulmuş şeylerin önemsendiği bir ülke imajını eleştirilerek, baştaki uydurma alıntı ile de ilişki kurar. Olmayan bu yazara ait alıntının yapıldığı başka bir öykü de “Maalesef Yasemin Çok Güzeldi” öyküsüdür. Bu kez yapılan alıntı da aynı yazarın başka bir olmayan romanındandır:

“...Sonra pat küt, derken kırıldı yelken, anlıyo musun, gün oluyor ayrılıyorlar, herkes kendi yoluna, tak sepeti koluna filan olayı. Ama sonra. Abi kız bir geldi bir gün. Anlıyo musun? Bir geldi ki... Aleksandır İvanov- *Beni Kendinden Et Beni-* adlı romandan...” (V.S.,2016: 91)

İki kişi arasındaki aşk ve ayrılık döngüsünü anlatan öykünün kurgusu, alıntılanan bu ironik bölümün üzerinde oluşturulmuştur.

“Hiçbir Şey Anlatmayan Hikâyelerin Birincisi” adlı öyküsünde, metnin başında hiç yazılmamış bir intihar mektubundan yapılan ironik bir alıntı vardır ve bu alıntı, öykü içinde hakkında hiçbir bilgi verilmeyen kahramanın ruh hâline dair bilgi verir. Aynı öyküde gerçekte var olmayan, öykünün içinde var edilmiş “Gümbet” isimli bir kitaptan bahsedilir. Yazar bu ironik metinlerarasılık ile de popüler kültür kitaplarını eleştirir.

“Kibir” isimli bir başka öyküde ise hikâyenin başındaki alıntıyı öykü kişinin kendi sözleri oluşturur:

“Bir resim yaptım. Bir şarkı söyledim. Sınavdan iyi bir not aldım. Misafirlerin önünde bir takla attım. Yüzler güldü. Ben büyüdüm. Sadenur Kocaoğlu. Güray Süngü’nün *-Kibir-* adlı öyküsünün başkarakteri.” (V.S.,2016: 105)

Yazar bu ironik metinlerarası ilişkiyle hem öykü karakterinin ne kadar “kibirli” olduğunun ironisini yapmış hem de öykünün ana zeminini okuyucuya sezdirmiştir. “Yağmacılar” öyküsünde ise olmayan bir gazetenin yazar tarafından uydurulmuş manşetiyle ironik metinlerarası ilişki kurulmuştur. Bu manşet öykünün bel kemiğidir. Zengin-fakir karşılaştırmasının ve zenginlerin hoyrat yaşamlarının eleştirisinin yapıldığı öyküde, haklılar her zaman olduğu gibi zenginlerdir, yağmacı olarak adlandırılanlar ise mahallenin ötekileştirilen asıl yerlileridir:

“Ülkenin gazetesi olayı ertesi gün manşetten verdi; Şehrin göbeğinde yağmacı dehşeti.” (V.S.,2016: 112)

Uydurduğu bu manşetle yazar, taraflı medyanın ironisini yapar. “Dil Yarası” adlı öykünün girişinde ise hem Türk hem Rus hem de Japon alfabetiyle,

“kullanılmış havlularınızı küvete atınız” (V.S.2016: 85)

Gibi basit bir otel uyarı yazısı kullanarak yazar, güzel sözler, aforizmalar, alıntı cümlelerle yapılan metinlerarası ilişkilerle ironik bir dille alay eder.

2.7.8. Yazarın Kendi Metinleriyle Metinlerarasılık

Güray Süngü'nün öykülerinde kendi metinleriyle de metinlerarası ilişki kurduğu görülür. Bunu çoğunlukla birkaç cümleyle diğer kitabını hatırlatacak şekilde yapar. “Sizi Görmeliydim” öyküsü ile roman türündeki kitabı “Mehmet’i Sakatlayan Serçe Parmağı” arasında bu anlamda metinlerarası bir ilişki vardır. Bu roman, her hâliyle öykünün genişletilmiş hâli, daha doğrusu bu hikâyeden hareketle oluşturulmuş yeni bir hikâyedir.

“Stultifera Navis” isimli öyküsü de yazarın *Düş Kesiği* romanının zeminini oluşturan öyküsüdür. *Düş Kesiği* şu cümlelerin üzerine inşa edilmiştir:

“Emlakçı da ona bu evi satan kadının kocasının bir gece yarısı bir mektup bırakıp ortadan kaybolduğunu söylemiş. Ayrıca evi satan adamın bir güvenlik görevlisi olduğunu ama bir roman okuduktan sonra günün birinde uyandığında kendini roman yazarı sandığını yani tırlatmış bir adam olduğunu söylemiş.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:63)

Aynı durum *Vicdan Sızlar* kitabında yer alan “Cana Kıymık” öyküsü için de geçerlidir. *İnsanın Acayip Kısa Tarihi* adlı uzun hikâyesinin giriş cümleleri de bu öykünün giriş cümleleridir:

“Ben çağdaş bir kentsoylu olmadığım için, içinde debelendiğim manasızlık evreninden kurtulabilmek gayesiyle doğaldır ki psikiyatriste filan gitmedim. Böyle başlayabilmek isterdim.” (Süngü,2016:5)

Yazarın bu üç kitabını oluşturmada eski hikâyelerini yeni metninin çatısı olarak kullandığı söylenebilir. “Stetoskop” öyküsünde ise başka bir öyküsüyle metinlerarasılık vardır ve şöyle bir cümle geçer:

“o hâlde kızın adı tuğba olmamalıydı. ferya olmalıydı. -yazar ilkokuldaki ilk aşkına selam gönderiyor.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:27)

Ferya adı “Derviş” öyküsündeki kahramanın ilkokuldaki aşkının adıdır. Yazar iki öyküsü arasında bu anlamda metinlerarası ilişki kurmuştur. Bunu,

“...sana fazla kalemin var mı diye hönkürmüştüm de sen yüzündeki sıkıntıyı -tikintiyi-saklama gereği hissetmeden pembe kalemliğine atıp elini, yüzünü buruşturduğunu bana

göstermekten bile çekinmeyerek çıkarıp fazla kalemimi uzatmıştın ya bana...(K.B.S.B.T.K.A.,2014:28)

Cümleleriyle belli eder, çünkü “Derviş” öyküsünde çocukluk aşkı olan Ferya’nın kendisine çirkinliği ve pis olması nedeniyle tam da böyle baktığından bahseder.

2.7.9. Atasözleri ve Argo Söylemlerle Metinlerarasılık

Güray Süngü’nün öykülerinde yoğun olarak atasözleri ve argo söylemler ile metinlerarası ilişkiler kurduğu söylenebilir. Diğer kitaplarında da rastlanmakla birlikte bunu özellikle gözünü arka mahallelere ve oranın insanına çevirdiği *Vicdan Sızlar* kitabında yapar:

“Sağlam vücut yorgun kafada bulunmuyordu ki...” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:67)

“Olmayacak duaya âmin denilmez diye bir atasözü varmış, ben bilmezdim.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:66)

Gibi söylemler atasözlerine;

“Hayat çok kısa Hayri Abi dedim. İn lan aşşa dedi bana Hayri Abi.” (K.B.S.B.T.K.A., 2014:69)

“Madem yollusun bize yol ver dedik. Kadın bize yol verdi.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:70)

“Hamdi senin babandır. Denizden baban çıksa yer misin?” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:76)

“Ama beriki tam salatalık. Turfanda.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:77)

“...kız cartayı çekince ben de bir gece gelip buraya kafama sıkılmışım.” (K.B.S.B.T.K.A.,2014:77)

“Kırptım gözü, eyvallah dedim inceden.” (V.S.,2016:75)

“Tamam lan dedim, siz köşe olun da biz de kaldırım taşında çömüp bekleriz napalım falan.” (V.S.,2016:77)

Gibi ifadeler ise öykülerde argo söylemler ile kurulan metinlerarası ilişkiye örnek olabilecek cümlelerdir. Yazarın, öykünün atmosferine uygun bir dil oluşturabilmek açısından buna başvurduğu görülür.

Genel olarak toparlamak gerekirse Güray Süngü'nün metinlerarası ilişkiye öykülerinde oldukça geniş yer verdiği görülür. Bu ilişkileri yerli ve yabancı olmak üzere önemli yazarlarla ve onların kitaplarıyla, şiirlerle, sinema, müzik gibi sanatın diğer dallarıyla, dinî metinlerle ve tasavvufî gelenekle, ironiyle, kendi metinleriyle, mitolojiyle kurduğu metinlerarası ilişkiler olarak kabaca gruplandırmak mümkündür. Süngü, kurmaca metinlerle kurduğu ilişkileri açık olarak gönderme, alıntı ile kapalı olarak da anıştırma yoluyla kurar. Dinî ve tasavvufî gelenekle ve mitolojiyle kurduğu metinlerarası ilişkileri ise genellikle sadece sezdirir ve metnin geneline ama arka planına sinmiş bir şekilde metne yerleştirir. Yazarın gelenekle metinlerarası ilişki kurarken var olan motiflere modern anlamlar yüklediğini ve onları zenginleştirdiğini söylemek mümkündür. İroni yoluyla kurulan metinlerarası ilişkiye ise yazarın, genellikle edebiyatçıları ve toplumu birçok yönden “eleştirmek” maksadıyla başvurduğu söylenebilmektedir.

Metinlerarası ilişki okuyucuyu metne dâhil eden, okuyucuyu edilgen tavrından kurtararak aktif ve etken kılan, deyim yerindeyse okurun yazarla birlikte metni tamamlamasına imkân tanıyan en önemli postmodern yöntemlerden biridir. Güray Süngü'nün bu yönetime başvurması amaçsız değildir ve metinlerarası ilişkiye; geçmiş ile şimdi arasında metin aracılığıyla bağ kurmak, kendi metnini başka bir metnin ya da cümlenin üzerine inşa ederek genişletmek, kendi metnini daha anlaşılır kılmak ve böylece metni zenginleştirmek, kahramanlarının profilini daha net bir şekilde çizebilmek ve psikolojik durumuna dair alt yapı oluşturabilmek gibi işlevler yüklemiştir. Yazarın öyküleri, kurulan yoğun metinlerarası ilişkilerle zengin bir okuma alanına açılır duruma gelmiştir. Okurun zihin dünyasını harekete geçirecek olan metinlerarası ilişkilerin öykülerde eğreti durmaması, metnin içine yedirilmiş ve yeniden dönüştürülerek inşa edilmiş olması Süngü'nün başarısıdır. Çünkü yazar böylece hem okurunu bu konuda uyanık olmaya teşvik etmekte hem de okur bu ilişkiyi fark etmediğinde öykünün içinde erimiş bu ilişki onu metnin bağlamından

uzaklaştırmamaktadır. Bu anlamda öykülerini metinlerarası ilişkiler ağı ile genişleten Süngü'nün, öykülerini metinlerarası ilişki sayesinde donanımlı okuyucusuyla birlikte tamamladığını söylemek mümkündür.



SONUÇ

Güray Süngü, henüz genç yaşına rağmen önemli eserler vermiş, oldukça üretken çağdaş Türk yazarlarından biridir. Yazı denemelerine henüz lise yıllarında başlayan, ilk öyküsü ise 1998 yılında *Hece* dergisinde “Senin Kadar İstanbul Gibi” başlığıyla yayımlanan Süngü, edebiyat dünyasına öykü türüyle giriş yapmıştır. Bu tarihten sonra da çeşitli dergilerde sürekli olarak yazıları yayımlanmaya devam eden Süngü, sonrasında hem roman hem de öykü türünde başarılı eserler ortaya koymuştur ve hâlâ yazmaya devam etmektedir.

Güray Süngü’nün çocukluğu ve gençliği babasının Gedikpaşa’da esnaf olması nedeniyle Kapalıçarşı’da geçmiştir. Kapalıçarşı’nın, farklı milletlerden, dinlerden oluşan etnik çeşitliliğiyle iç içe olması onun ruhsal yapısında derin izler bırakmış, bu etnik ve kalabalık insan profilini tanınması, onun öykücülüğünü besleyen kaynaklardan biri olmuştur. Yazarın okumaya ve yazmaya olan ilgisinin de Kapalıçarşı’daki Sahaflar Çarşısı’nı keşfetmesiyle başladığı söylenebilir.

Güray Süngü sanatçının bir derdinin, bir sızısının olması gerektiğini düşünür. Sanatçıyı, dertli diğer insanlardan ayıran şey ise bu derdi dışavurum şeklidir. Çünkü bir acısının, ağrısının olması insanı sadece dertli yapar, o derdi sanatın imkânlarından faydalanarak dışavurması ise insanı sanatçı yapar. Bu dışavurum, edebiyatta türü ne olursa olsun yazmaktır. Bu anlamda ona göre yazmak, içe ağır gelen şeylerin bir dışavurumudur ve yazmak, yazarlık, yara, dert ve sızı kavramları aynı zeminde düşünülmesi gereken şeylerdir.

Güray Süngü, hayatı bütün yönleriyle ve gerçekliğiyle öykülerine taşımıştır. Modern hayatın yalnızlaştırdığı bireylerin içine düştüğü yabancılaşma unsuru, modern bireyin yaşadığı bunalımlar yazarın eleştirel bakışının merceği altındadır. Öykülerinin atmosferini; modern ve postmodern hayatın yol açtığı korku, iletişimsizlik, yalnızlaşma, umutsuzluk, mutsuzluk, çürüme, sıkıntı, intihar, cinayet, endişe, ötekileştirme, çaresizlik, şizofreni gibi unsurların irdelenmesi üzerine inşa eder.

Süngü'nün öykülerindeki ana izlekler ise yabancılaşma, ölüm, aşk ve çağ eleştirisidir. Yazar, öykülerinde yabancılaşmayı; topluma yabancılaşma, kendine yabancılaşma, psikolojik yabancılaşma şeklinde dıştan içe doğru açılan daireler şeklinde irdeler. Bu, bireylerin dünyaya sığamayıp sığındıkları ve sıkıştıkları yer olan kendi içlerinin temsilidir. Öykülerde ölüm; intihar ve cinayet gibi farklı şekillerde gerçekleşir. Neredeyse normal bir süreç içeren ölüm yoktur. Özellikle üzerinde durulan ölüm biçimi ise intihardır. Öykülerde kendisinden başka kimseye asla zarar vermeyen naif kahramanların anlık bir kararla yöneldikleri intihar, aslında onların, çağın sürüler hâlinde ilerleyen bireylerine sesiz bir başkaldırısıdır.

Yazar aşk unsurunu öykülerde kahramanların aşktan önceki hayatları, âşık olunan o kısa anda hissedilenler ile aşkın tarifi ve aşktan sonraki süreç yani aşkın kahramanların hayatında bıraktığı etki olmak üzere üç aşamada inceler. Aşk cismani bir duygu değildir, tek taraflıdır ve kahramanların delirmesine sebep olacak kadar yoğun duygularla yaşanır. Öykülerde, aşkın dönüşümü başlatan bir kıvılcım etkisinin olduğu üzerinde durulur ve kahramanların hayatlarında dönüşüme sebep olması aracılığıyla aşka yüce bir anlam yüklenir.

Süngü, “kaçacak hiçbir yerin olmadığı çağ” diye tanımladığı modern ve postmodern çağı ise birçok yönden eleştirel bir bakışla ele alır. Bu anlamda bireylerin kendilerine dışarının karmaşasından ve kaosundan sığınmak için oluşturdukları alan olarak “güvenli ev” imgesi öykülerde önemli yer tutar. Çağ eleştirisi başlığı altında irdelenen diğer imgeler ise “leke”, “ölüm” ve “korku”dur. Bunlara ek olarak çağ eleştirisi bağlamında ele alınan diğer unsurlar, “çözülme” ve “tüketim algısı”dır. Postmodern çağın teknoloji, mekânlar, yiyecek, kılık-kıyafet, beden algısı, aşk, çocuk da dâhil olmak üzere hayatın her alanında yayılan tüketim algısı ve değerlerde önü alınamaz bir hâl alan çözülme, öykülerde çeşitli boyutlarıyla irdelenir ve eleştirilir.

Güray Süngü öykü karakterlerini; tüketim kültürünün geçmişten kopuk, gelecekte bağımsız “şimdi” düşüncesinin hazcı algısının dışında kalmış, ama o sınırın dışında da yaşamayı sürdüremeyen kişilerden seçmektedir. Bu bir anlamda ötekileştirilmeyle ilgilidir. Ancak yazarın öykülerinde ötekileştirilme ve dışlanmışlık olguları sadece modern ve postmodern hayata uyum sağlayamayan bireyin

ötekileştirilmesinin irdelenmesiyle sınırlı kalmaz. Aksine fiziksel kusurları, çirkinlikleri, zihinlerinin normal insanlara göre farklı çalışması, ait olduğu etnik köken yüzünden ötekileştirilmeleri şeklinde çeşitlilik arz eder. Süngü, çeşitli sebeplerle dışlanan bu kahramanlar aracılığıyla topluma ağır eleştiriler yöneltir. Öyküyü biçim ve anlam açısından bir bütün kabul eden yazar, öykünün atmosferini de kahramanların bunalımlı hayatlarına odaklı olarak karamsar bir hava üzerine inşa etmekte; dış mekânları ise kahramanların ruhsal durumlarıyla ilişkili olarak kapalı hava ve gökyüzünün gri olması şeklinde resmetmektedir.

Güray Süngü, anlamı kurguya kurban etmemekle birlikte postmodern anlatının imkânlarından oldukça fazla yararlanan bir yazardır. İroni, üstkurmaca ve metinlerarası ilişkiler onun öykülerinde en çok rastlanan postmodern anlatı yöntemleridir. Hatta ironi onun için bir üslup hâline gelmiştir denilebilir. Süngü, öykülerinde, tüketim çağının içerisinde öğütülen bireylerin acınası durumunu ironinin nesnesi hâline getirmiştir. Toplumdaki saçmalıklar ve karşıtlıklar tarafsız bir şekilde anlatılıyor gibi gözükse de aslında metinlerin gerisine ironinin yardımıyla ağır bir eleştiri gizlenmiştir.

Postmodern anlatının en önemli unsuru olan üstkurmacayı da yazarın kendi öykü çizgisine çektiği görülür. Çünkü yazar, iç içe geçmiş kurmacalar, anlatıcının değişmesi durumu, çelişki gibi üstkurmacasal yöntemlerden faydalanırken anlamı da yok saymamakta hatta bu yöntemi anlamı daha da güçlendirecek şekilde kullanmaya çalışmaktadır. Süngü'nün öykülerinde en sık başvurduğu postmodern anlatım yöntemi ise üstkurmacanın bir türü olan metinlerarasılık yöntemidir. Göndermelerle, anıştırmalarla, alıntılarla başka yazar ve metinlerle bilinçli olarak kurduğu metinlerarası ilişkiler onun öykülerinde ada öyküler oluşturmakta ve okura çok katmanlı bir yapının kapılarını aralamaktadır.

Öykülerinde dili titizlikle kullanan Süngü'nün, kısa cümlelerle ve ironik dille anlatımını daha da derinleştirdiği görülmektedir. Öykü atmosferinin biçim, içerik ve kişi kadrosu açısından bir bütün olarak inşa edilmesi gerektiğini düşünen Süngü, öykülerinde gereksiz detaylara ve ayrıntılara yer vermez. Öyküye hizmet etmeyen her şey ona göre fazlalıktır. Bu anlamda yazarın öykülerinin adlarını da bilinçli olarak ve

titizlikle seçtiği görülür. Oldukça dikkat çekici ve şiirsel olan öykü adları genellikle öykülerin temalarını sezdirmekte ve öykülerdeki mesajla uyuşmaktadır.

Sonuç olarak Güray Süngü, öykülerinin merkezine her zaman, bir şekilde ötekileştirilmiş ve yabancılaşmış bireyi koyan ve bu yabancılaşmanın onda açtığı yaraları sorgulayan bir öykücüdür. Yazarın postmodern yazmak gibi bir kaygısı olmasa da kullandığı postmodern anlatı teknikleri, okuyucuyu öykülerine aktif bir şekilde dâhil etmesi ve üstkurmaca anlatılar üretmesi onun, postmodernist edebiyatın içine dâhil edilmesine zemin hazırlamaktadır. Bu özelliği onun ilk öykülerinde dahi kendini göstermektedir. Evrensel temaları modern bir söyleyişle yeniden dönüştüren ve inşa eden Süngü, kendine has çizgisiyle günümüz öyküsü içerisinde önemli bir yer edinmeyi başaran genç yazarlarımızdandır. Son derece üretken olan Güray Süngü, estetik ölçütlerinden taviz vermemekle birlikte yeni ve nitelikli eserler üretmeye devam etmektedir.

KAYNAKÇA

AKALIN, Şükrü Haluk (2011) *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

AKTULUM, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Matbaası.

AKYILDIZ, Hülya Bayrak (2010). “Tanpınar’ın Romanlarında Metinlerarası İlişkiler”. *Turkish Studies. International Periodical For the Languages, Literature and History of Turksih or Turkich*. Cilt:5. S.3. s.715-727.

ASLAN, Yasemin (2012). *Türk Romanında Ölüm (1859-1910)*. Doktora Tezi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Denizli.

ATAY, Oğuz (2016). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ATAY, Oğuz (2013). *Korkuyu Beklerken*. İstanbul: İletişim Yayınları.

AYDOĞDU, Yusuf. (2017) “Postmodern Anlatıda Bir İmkân Olarak Üstkurmaca (Metafiction) ve Murathan Mungan Öykülerine Yansımaları”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt: 10. S. 52. s.57-68.

BAŞ, Selma (2003). *Türk Hikâyeciliğinde Yabancılaşma (1950-1980)*. Doktora Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Van.

BAUMAN, Zygmunt (2014). *Parçalanmış Hayat*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2013). *Postmodernizm ve Huzursuzlukları*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2014). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUMAN, Zygmunt (2015). *Bireyselleşmiş Toplum*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BULUT, Feyza (2018). “Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi”. *Edebî Eleştiri Dergisi Journal of Literary Criticism*. Cilt:2. S.1. s. 1-19.

COŞKUN, Selçuk (2008). “‘Bana Arz Olundu’ Kalıbıyla Rivayet Edilen Hadisler ve Anlamı”. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. S.29. s.43-69.

ÇETİNDAS, Dilek (2018). "Postmodern Kurmaca Denilince Üstkurmaca Mı Akla Gelmelidir?". *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.77-79.

ÇETİNDAS, Dilek (2018). "Metinlerarasılık Nedir?". *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.80-83.

ÇONOĞLU, Salim (2007). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Ölüm 1920-1950*. Ankara: Akçağ Yayınları.

DEMİR, Sedat (2010). "Güray Süngü'yle Roman ve Öykü Üzerine Söyleşi". *Hece*. S.168. s. 142-145.

DEMİR, Yavuz (2002). *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşahadat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

DEMİR, Yavuz (2011). *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*. Ankara: Hece Yayınları.

DURKHEIM, Emile (2018). *İntihar*. (Çev. Z. Zühre İlkelen). İstanbul: Pozitif Yayıncılık.

ECEVİT, Yıldız (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

ECEVİT, Yıldız (2017). "Ben Buradayım..." *Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

EGAN, Cort (2009). "İroninin Kurbanı". *Kitap-lık*. (Çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez). S.123. s.64.

ELİUZ, Ülkü (2018). "Postmodern Edebiyatta Okura Dönük Eleştiri Anlayışı Nedir?" *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.116-119.

EMRE, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.

ERZEN, Melih (2018). "Türk Öyküsünde Postmodernin Önemli Yazar ve Eserleri Hakkında Neler Söylenbilir?" *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.101-104.

FROMM, Erich (1998). *Sevme Sanatı*. (Çev. Işıtan GÜNDÜZ). İstanbul: Say Yayınları.

GEZEROĞLU, Senem (2016). "Güray Süngü'nün Öykülerinde Metinlerarası İlişkiler". *Söylem Filoloji Dergisi*. S.2. s.196-220.

GEZEROĞLU, Senem (2017). "Güray Süngü'yle Öykü ve Romanları Üzerine Söyleşi" *Hece Öykü*. S.79, s.112-116.

GÖKDUMAN, Şafak Güneş (2017). *1980 Sonrası Türk Romanında Üstkurmaca*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

GÖKSEL, Nil (2006). “Derrida: Yaşamı Yeniden Düşünken”. *Cogito, Üç Aylık Düşünce Dergisi*. S.47-48. s.365-367.

GÜMÜŞ, Semih. (2015). *Modernizm ve Postmodernizm- Edebiyatın Dünyü ve Yarını*. İstanbul: Can Yayınları.

HARMANCI, Abdullah (2008). “Güray Süngü’yle Roman ve Öykü Üzerine”. *Hece*. S.137. s.120-126.

İNCİL’İN ÇAĞDAŞ TÜRKÇE ÇEVİRİSİ (1997). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.

KARA, Esra (2012) “‘Korkuyu Beklerken’ ile ‘Yuva’ Hikâyelerinde Mekânla İlişkisi Açısından Korku ve Paranoya”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt:5. S.21. s.168-177.

KARADENİZ, Havvaana (2014). *Orhan Pamuk’un Romanlarında Üstkurmaca*. Yüksek Lisans Tezi. Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kırşehir.

KARAMAN, H., ÇAĞRICI, M., DÖNMEZ, İ.K., GÜMÜŞ, S. (2018). *Kur’an Yolu Meali*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

KAYA, Özkan (2012). “Güray Süngü’yle Roman Üzerine Söyleşi: Yazmak, Sonsuzluğa Mektup Atmak Gibidir”. *Hece*. S.182, s.79-82.

KILIÇ, Özge (2018). *Ferit Edgü’nün Romanlarında Yabancılaşma*. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Edirne.

KIERKEGAARD, Soren (2003). *İroni Kavramı*. (Çev. Sıla Okur). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KOÇAKOĞLU, Bedia (2018). “Postmodern Edebiyatın Ütopya ve Distopya ile İlgisi Nedir?”. *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.71-73.

KOÇAKOĞLU, Bedia (2018). “Postmodern Edebiyatın Kahramanlarının Tipik Özellikleri Nelerdir?”. *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.74-76.

KOLCU, Ali İhsan (2015). *Öykü Sanatı*. İstanbul: Salkımsöğüt Yay.

KOMİSYON (2015). *Hadislerle İslam VII Cilt*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

LEKESİZ, Ömer (2006). *Kuramdan Yoruma Öykü Yazıları*. İstanbul: Selis Kitaplar.

MORAN, Berna (2014). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2 -Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*. İstanbul: İletişim Yayınları.

NARLI, Mehmet (2018). "Postmodern Edebiyatı Nasıl Tanımlayabiliriz?" *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.20-22.

NARLI, Mehmet (2018). "Modern Edebiyatla Postmodern Edebiyat Arasında Temel Farklar Nelerdir?" *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.23-26.

O'CONNOR, William Van (2009). "İroni" *Kitap-lık*. (Çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez). S.123. s.59.

ORUÇ, Osman (2006). *Oğuz Atay'ın Romanlarında İronik Dil*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

ÖZ, Asım (2010). "Romandan Öyküye Tutunamama Hali". *Hece*. S.168. s.146-149.

ÖZCAN, Recai (2008). *Türk Romanında Aşk (1872-1900)*. Doktora Tezi. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kırıkkale.

ÖZDENÖREN, Rasim (2006). *Aşkın Diyalektiği*. İstanbul: İz Yayıncılık.

ÖZEL, İsmet (1992). *Üç Mesele: Teknik-Medeniyet-Yabancılaşma*. İstanbul: Çıdam Yayınları.

PARLA, Jale (2008). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

PEHLİVAN, Müge (2009). *Ömer Seyfettin'den Oğuz Atay'a Türk Öykücülüğünde İroni*. Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Balıkesir.

SAĞLIK, Şaban (2018). "Postmodern Edebiyat Bir Kaçış Edebiyatı Diye Tanımlanabilir Mi?" *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.53-55.

SAĞLIK, Şaban (2018). "Postmodern Edebiyattaki İroni Kullanımı Aslında Bir Çıkişsızlık Anlamına Mı Geliyor?" *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.59-60.

SAĞLIK, Şaban (2018). "Bunları Yapısalcı Yaklaşımın Sonucu Diye Değerlendirebilir Miyiz?" *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.61-62.

SARI, Ahmet (2018). “Bu Eserlerin Tipik Özellikleri Var Mıdır?” *40 Soruda Postmodern Edebiyat*. (Haz. Ertan Örgen). İstanbul: Ketebe Yayınları. s.43-46.

SCHOENTJES, Pierre (2009). “Yazınsal İroni İmgeleri” *Kitap-lık*. (Çev. Orçun Türkay). S. 123. s.73.

SÜMER, Necati (2017). “Mitolojik ve Dinsel Bir Sembol Olarak Ayna” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt:10. S.52. s.1367-1375.

SÜNGÜ, Güray (2014). *Köşe Başında Suret Bulan Tek Kişilik Aşk*. İstanbul: Dedalus Kitap.

SÜNGÜ, Güray (2016). *Vicdan Sızlar*. İstanbul: İz Yayıncılık.

SÜNGÜ, Güray (2017). *Deli Gömleği*. İstanbul: İz Yayıncılık.

SÜNGÜ, Güray (2017). *Hiçbirşey Anlatmayan Hikâyelerin İkincisi*. İstanbul: Okur Kitaplığı.

SÜNGÜ, Güray (2016). *İnsanın Acayip Kısa Tarihi*. İstanbul: Dedalus Kitap.

SÜNGÜ, Güray (2014). “Var Etmenin Dayanılmaz Ağırlığı”. *Hece*. S.207. s.128-131.

SÜNGÜ, Güray (2016). “Öykücünün Gündemi: Güray Süngü”. *Hece Öykü*. S.77. s.21-22.

SÜNGÜ, Güray (2012). “Neden Yazıyorum?”. *Hece Öykü*. S.53. s.130-134.

SÜNGÜ, Güray (2013). “Dosya: Genç Öykü-1, Güray Süngü”. *Hece Öykü*. S. 55. s.60-61.

SÜNGÜ, Güray (2014). “İlk Roman Değil Ama İlk Kitap” *Hece*. S.209. s.115-118.

ŞİMŞEK, Mehmet Emin (2014). *Moderniteden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: Zygmunt Bauman*. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum.

TİMUÇİN, Afşar (2002). *Aşkın Diyalektiği*. İstanbul: Bulut Yayınları.

TOLAN, Barlas (1981). *Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma*. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari Bilimler Akademisi Yayınları.

TOSUN, Necip (2018). *Modern Öykü Kuramı*. Ankara: Hece Yayınları.

TOSUN, Necip, (2015), *Günümüz Öyküsü*. İstanbul: Dedalus Kitap,

TURAL, Şecaattin (2005) “Üstkurmaca Bir Metin: Kayıp Hikâyeci” *İlmî Araştırmalar Dergisi*. S.20, s.159-171.

ÜNALDI, Halime (2011). *Türk Romanı ve Yabancılaşma: Bir Edebiyat Sosyolojisi Denemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

VILA-MATAS, Enrique (2009). “İroni Üstüne” *Kitaplık*. (Çev. Orçun Türkay). S.123. s.79.

YALÇIN, Fatih (2010). *Tahsin Yücel’in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni*. Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum.

YAZICI, Hüseyin (1998). “Hikâye Maddesi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt:17. s.493-501.

YILDIZ, Hasan Özkan (2018). *Tutunamayanlar Romanında Metinlerarası İlişkiler*. Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Mersin.

YÜCEL, Müslüm (2007). *Edebiyatta Ölüm ve İntihar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

YÜREK, Hasan (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri*. Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Mersin.

ZARİFOĞLU, Cahit (2018). *Hikâyeler*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Elektronik Kaynaklar:

AKBULUT, Hatice Ebrar (Ekim 2017). “Güray Söngü: Edebiyat Bana Güven Kazandırdı”. <https://www.dunyabizim.com/soylesi/guray-sungu-edebiyat-bana-guven-kazandirdi-h27208.html>, Erişim Tarihi: 6 Nisan 2019.

AKTEN, Samet (Aralık 2010). “Öyküde ritmi kaçırmayan yazar!”. *Dünya Bizim*. <https://www.dunyabizim.com/etkinlik/oykude-ritmi-kacirmayan-yazar-h5192.html>, Erişim Tarihi: 6 Nisan 2019.

AKTEN, Samet (Ağustos 2011). “Kurgu ustası kime hayran?”. *Dünya Bizim*. <https://www.dunyabizim.com/soylesi/kurgu-ustasi-kime-hayran-h7095.html>, Erişim Tarihi: 6 Nisan 2019.

ÇELİK, Gülhan Tuğba (Nisan 2017). “Güray Söngü ile 'Muhayyel' Serisi Üzerine”. *Dünya Bizim*. <https://www.dunyabizim.com/soylesi/guray-sungu-ile-muhayyel-serisi-uzerine-h26406.html>, Erişim Tarihi: 6 Nisan 2019.

ÇELİK, Müzeyyen (Kasım 2012). “Güray Süngü ile Söyleşi”. *Edebistan*. <http://www.edebistan.com/index.php/muzeyyencelik/guray-sungu-ile-soylesi-2/2012/11/>, Erişim Tarihi: 7 Nisan 2019.

DAMLA, Cihan (Ağustos 2018). “Güray Süngü ile Röportaj-Cennet Daha İyinin Tasavvur Edilemediği Yerdir”. *GZT*. <https://www.gzt.com/roportaj/cennet-daha-iyinin-tasavvur-edilemedigi-yerdir-3428377>, Erişim Tarihi: 7 Nisan 2019.

DURŞUN, Sevda (Ekim 2018). “Güray Süngü ile Röportaj: Ne kadar akıllı insan gördüysem mutsuzdular”. *Gerçek Hayat*. <http://www.gercekhayat.com.tr/roportaj/ne-kadar-akilli-insan-gorduysen-mutsuzdular/>, Erişim Tarihi: 7 Nisan 2019.

HECE EDEBİYAT DERGİSİ (Mart 2015). *Röportaj–Düş Kesigi*. <http://www.guraysungu.com/index.php/2015/03/03/hece-edebiyat-dergisi-roportaji-dus-kesigi/>, Erişim Tarihi: 7 Nisan 2019.

KIRILMAZ, Harun; AYPARÇASI, Fatma (2016). “Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları”. *İnsan&İnsan Bilim Kültür Sanat ve Düşünce Dergisi*. www.insanveinsan.org.

MEŞE, Yunus (Mart 2016). “Güray Süngü ile Röportaj”. *İzdiham*. <https://www.izdiham.com/guray-sungu-ile-roportaj-yaptik/>, Erişim Tarihi: 7 Nisan 2019.

ÖZ, Hale Kaplan (Ocak 2011). “Güray Süngü ile Söyleşi”. *Edebistan*. <http://www.edebistan.com/index.php/halekaplanoz/guray-sungu-ile-soylesi/2011/01/>, Erişim Tarihi: 7 Nisan 2019.

PESEN, Mustafa Nezihi (Ekim 2012) “İnsanî çok şey anlatır Güray Süngü hikâyesi”. *Dünya Bizim*. <https://www.dunyabizim.com/kitap/insan-cok-sey-anlatir-guray-sungu-hikyesi-h11212.html>, 6 Nisan 2019.

ÖZ GEÇMİŞ

1990 yılında Ordu'nun Kumru ilçesinde doğdu. İlk ve ortaöğrenimini Kumru'da farklı okullarda tamamladı. 2008 yılında başladığı yükseköğrenimini, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesinde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde tamamladı. 2013 yılında Diyanet İşleri Başkanlığına öğretmen olarak atandı. 2015/2016 eğitim yılında, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında yüksek lisans öğrenimine başladı. Hâlâ Diyanet İşleri Başkanlığında görev yapmaya devam etmektedir.