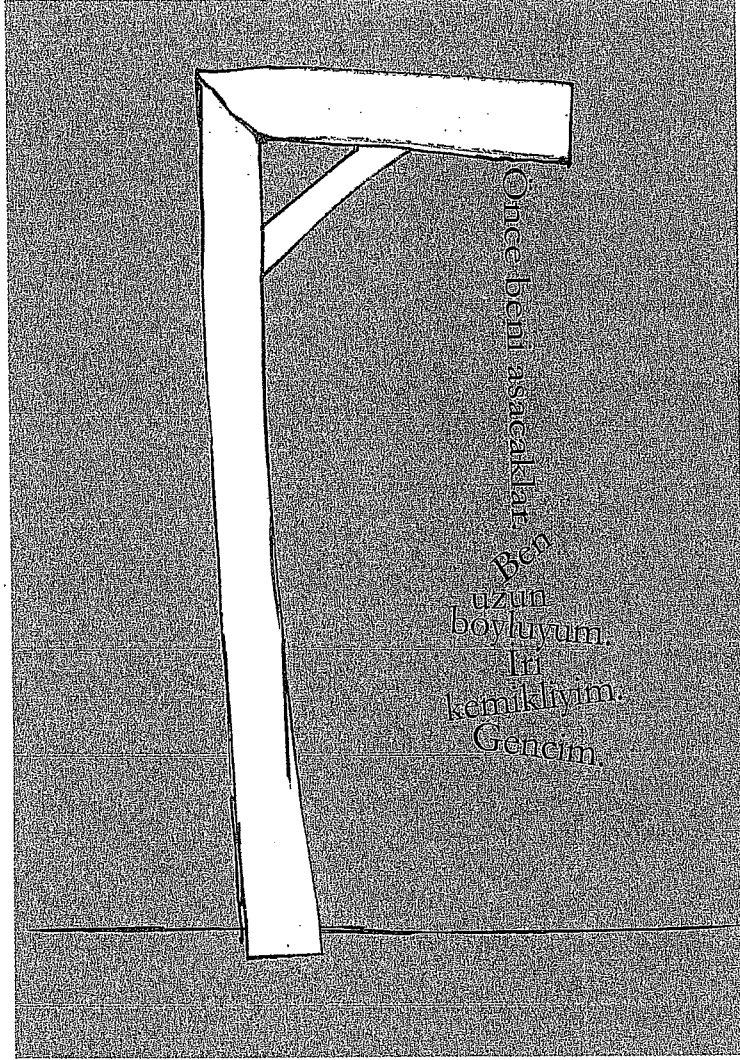


Etik Cmi, sayılı, Temmuz-Agustos 2006.

GÖZ HAKKI Levent Gönenc



Necati Tosuner, Güvercin

## Oğuz Atay'ın demir(den) yolu -Demiryolu Hikâyecileri Üzerine-

SEVAL ŞAHİN

Oğuz Atay'ın "Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya" hikâyesi aslında onun daha önce yazdığı hikâyelerde de var olan bir tarzda, bir mektup üslûbuyla kaleme alınmıştır. Gerçi aslında her yazarın metni okuyucusuna bir mektuptur, ama bu hikâyede Atay, bunu doğrudan okuruna seslenerek yapar. Hikâye okura yazılmış bir mektuptur ve belki de bu nedenle Atay üzerine yazılan yazıların neredeyse hepsinin sonunda bu hikâyenin son cümlesi olan "Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?"'yı kullanmak bir gelenek haline gelmiştir. Onu her okuyan okur, yazarına yazdığı cevaplarla en sonunu Yıldız Ecevit'te gördüğümüz "Ben Buradayım"<sup>(1)</sup> ile cevaplamak ister gibidir.

"Demiryolu Hikâyecileri", uzak bir dağ başı kasabasında bir istasyonda çalışan üç hikâyecinin hikâyesiyle başlar. Bu hikâyecilerin hikâyesini anlatan kişi, genç kadın ve yahudiden oluşan bu üç hikâyeci, istasyonda duran trenlere yazdıkları hikâyeleri satarak yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadırlar. Hepsi de "seyyar hikâye satıcılığı" yapmaktadırlar. Burada, bu hikâyenin okura bir mektup olarak kaleme alınmasıyla hikâyenin hemen başında onların bir dağ kasabesindeki bir istasyonda bulunmasıyla paralellik sağlanmıştır. Dolayısıyla Atay'ın diğer eserlerinde de yaptığı gibi biçim, kendisi bizzat eserin içeriğini oluşturmuştur. Bir yolculuğun durağında, hem de neredeyse çalışanlarının dışında herkesin unuttuğu bir dağ başı istasyonundaki hikâyecilerin yaptıkları, bu yolculukta, ısrarla okurlarına ulaşma çabalarıdır. Sonuçta bir biçim olarak mektup da, daha genel olarak yazı

da bir yolculuktur. Ayrıca yazardan okura giden süreç de bir yolculuktur. Bu nedenle bu üç hikâyecinin bir demiryolu istasyonunda "seyyar satıcılık" yapmaları tam da hikâyenin biçimine uygun düşen bir içeriği oluşturur. Sonuçta yolculuk bu şekilde çoğul bir anlama kavuşmuştur. Üstelik bu hikâyecilerin "seyyar" olmasıyla da aslında bir şeyi anlatma çabasına işaret eder yazar. Trenin durduğu istasyonda hikâyecilerin okura hikâyelerini sunuş tarzında klişeler belirir. Orada onlarla birlikte sucuklemek satanlarla aynı söylemi kullanarak okurlarına ulaşmaya çalışırlar. Kendilerine ait bir anlatım tarzıyla onlarla konuşmazlar, daha doğrusu konuşamazlar. Kendilerini herkesin kullandığı bir dil ve anlatımla sunmaları bir zorunluluktur. Bu noktada Atay'ın kendi döneminde ortaya koyduğu anlatım ve dilin, dönemindeki diğer yazarlardan oldukça farklı olduğu ve bu nedenle birçok eleştiriye maruz kaldığı da unutulmamalıdır. Ayrıca anlatamamanın bir başka boyutu da, kendini yazının kendisinin bir yalnızlaşma olduğuyla ortaya koymasidir. Yazı yazan kişinin bunu aktarımında sadece kendisi vardır. Bu yalnızlaşma ancak paylaşıldığında yalnızlaşmanın ötesine taşınabilir. Yazarın çabası, bu yönden bakıldığında okuruna ulaşma çabasının içinde barındıran bir yolculuğa dönüşür.

"Seyyar hikâye satıcılığı" yapan bu üç kişinin konumlandığı yerin çalışanların dışında kimsenin yaşamadığı bir dağ kasabasının istasyonuna dönüşmüş olması da Atay'ın eserlerindeki bir başka yolculuğu, Nurdan Gürbilek'in "taşra sıkıntısı" adını verdiği şeyi aklımıza getirir-

yor. Sonuçta bu istasyonlardan geçen trenlerin çoğu posta trenidir. Ama içlerinden özellikle bir tanesi, istasyondaki bütün satıcıları ilgilendirir: Büyük şehirden gelip başka bir büyük şehre gitmekte olan ekspres tren. Bu trendeki insanların doymak bilmiyor olmalarına yazar özellikle dikkat çeker. Ekspres tren içinde en çok satış yapılan yolcular yataklı vagondaki yolculardır ve en çok onlar doymak bilmemektedir. Hemen yanlarında bulunan yemekli vagonunda yemek yemelerine rağmen istasyondaki sucuk-ekmekten en fazla satın alanlar yine onlardır. Hikâyecilerden de en çok hikâye satın alanlar yine onlardır. Onların doymak bilmemelerinin nedeni de büyük şehirden gelmeleridir. Büyük şehir insanının karşılaştığı yaşam da bir yalnızlaşmadır. Kendilerine sunulan bombardımanın kurtulmak o kadar kolay değildir. Bu bombardıman içinde her şeyden biraz almak da beraberinde böyle bir tüketimi getirmiştir. Tüketmek istedikleri ise, güncel olanıdır. Yataklı vagondakiler, hikâyecilere "neden güncel olanları" yazmadıklarını sorarlar ve eğer güncel olanı yazmadılarsa hikâyelerini satın almazlar. Walter Benjamin, hikâye anlatıcılığını ortadan kaldıran unsurlardan birinin de enformasyon olduğunu söyler. Enformasyon anlık olana değer verir, o yüzden hemen tüketilmesi gerekir. Hikâye anlatıcısı için önemli olansa geçmişin bilgisidir. Dolayısıyla birinde tecrübe değer kazanırken diğerinde tecrübe değer kazanmaktan çıkar. Bu nedenle enformasyon doymak bilmez bir canavar gibi iştahlıdır. Bu iştahı yatıştırmanın tek yolu onu sürekli olarak tüketebileceği anlık olanla karşılaştırmaktır. (2) Yataklı vagondakiler gazete okur gibi hikâye okumak isterler. Hikâyedeki malzemenin de anlık olması bu nedenle önemlidir, çünkü bu sayede onu hemen tüketebileceklerdir. Hikâye üzerinde düşünülme ya da saklanmaya has bir değere sahip olmamalıdır. Nasıl yemeklerini yerken onları yavaş yavaş çiğnemiyorlarsa okudukları şeye de şöyle bir göz gezdireceklerdir. Bu iştahın en çok hoşlandığı şey ise kaçırılmalar, cinayetler, kısacası kan ve vahşettir. Bu şekilde bir tüketimle, bu iştahla başkalarının başına gelen "acı" da şöyle bir bakılıp tüketilecek bir nesne hâlini alır. Bir taraftan da başkala-

rının başına geliyor olması onu tüketeni sağlama alan bir şeydir. 'Benim başıma gelmedi'nin gevşemesini yaşar; bu gevşeme aynı zamanda 'benim başıma gelmedi'nin rahatlamasıdır. O hâlde onu sadece şöyle bir bakarak tüketmekte de sakınca yoktur. Onun üzerine düşünmekse acı vereceğinden ve benim de başıma gelebilir düşüncesine neden olacağından ki, bu aynı zamanda kendisinin de sakatlanabileceğini, ölebileceğini göstereceğinden, hemen bu göstergelere, başkasının tecrübesinden kendi tecrübesine geçmeye engel olacağından bu şekilde bir tüketime giderler. Öyle ki, bu istasyonda hikâye satıcılarından hikâye satın alan insanların arasında sadece iki kişi bu hikâyecilerle konuşur. Onlar da hikâyeleri değersiz bulmuşlardır. Alıcılar, hikâyecilere ne yazdıklarını sormazlar, ne yazmamaları gerektiğini söylerler. Bu iki kişi dışındaki alıcıların sorusu ise güncel olanı yazıp yazmadıklarıdır.

Ne yazılıp yazılmayacağı konusundaki belirsizlik sadece alıcılarla bağlantılı değildir; bu, alıcılar dışında somut bir şekilde resmi bir kurumun sözcüsü olarak beliren istasyon şefinde de görülür. İstasyon şefi, hikâyecilerden hikâye satın almaz, onlara yaşamları için bir yer verir ama karşılığında yazdıkları her hikâyenin bir nüshasını alır, onları dosyalar; çünkü kurallar böylece, bu şekilde hem onları izleyebilmekte hem de kontrol altına alarak kendi güvenliğini sağlamaktadır. Onunkisi de başka bir şekilde tecrübenin yok sayılmasına denk düşer. Alıcılar, onların hikâyelerini hemen alıp okurlar ve bir kenara bırakırlar. İstasyon şefi ise bunları okumaz bile, sadece biriktirir. Her iki durumda da hikâyecinin değil, onu alan kişinin düşünceleri önemlidir.

İstasyon şefi aynı zamanda bir bekçidir. Sadece kontrol etmekle kalmaz, oradaki yaşamın o şekilde devam etmesini sağlayan kontrol mekanizmasıdır. İstasyonda yaşayan hikâyeciler ona göre "demiryolları idaresinin memurları" dir. Zaten demiryolundaki bütün binalar da "bir örnek"tir. Hikâyecilerin memur mu, esnaf mı yoksa sanatçı mı olduğu konusunda da bir fikir birliğine varamamıştır: "İstasyon şefi güler, 'memur hikâyeciler' diyordu bize. Sonra o bitip tükenmez tartışma başlıyordu: Hayır biz

memur konumu içinde düşünülemezdik: Bir kere parça başına ücret alıyorduk. Ayrıca bu ücret, ekspres yolcuları tarafından ödendiği için resmi bir ödeme sayılmazdı. Siz esnaf hikâyecilerinizin diyordu istasyon şefi bize. Aslında ben bir memur ya da esnaf olarak nitelendirilmek istemiyordum; biz sanatçıydık." Bu nedenle ayrıcalıklı bir konumu hak ettiklerini düşünür, ama yolculara satış yapmak söz konusu olduğunda onlar da diğer satıcılar gibi bağırıp çağırarak, seslerini daha yüksek çıkarmaya çalışmakta, kendilerini beğendirmeye uğraşmaktadırlar. Burada hemen aklımıza şöyle bir soru geliyor: Yazı nasıl görsel bir unsura dönüşebilir? 2000'li yılları yaşamış olsaydı Oğuz Atay bunu çok net bir şekilde görebilecekti. Birinin yazdığının ne kadar bağırılırsa, ne kadar reklamı yapılırsa satışının da o kadar arttığını görseydi, herhalde bu duruma çok da şaşırmayacaktı.

Burada sunuş biçimi de önem kazanıyor. Dağ başında bir istasyon kasabasında oturup hikâyeler yazan bir hikâyecinin onu sunmasında, bağırıp çağırarak sesini duyurmada bir çift anlam var. Bu durumdaki hikâyeci başka ne yapabilir ki! Bu nedenle Atay'ın bu hikâyenin sonunda söylediği son cümle "Ben buradayım sevgili okuyucum, sen neredesin acaba?" önem kazanır. Bu cümlede, bütün hikâyeye ait olan bir suskunluk değil, bir haykırış vardır. Hadi artık beni gör ve beni anla diyen bir ısrar söz konusudur. Bu noktada sorulması gereken bir diğer soru da dağ başında bir istasyonda yaşayan bir hikâyeci her gece neyin hikâyesini yazmaktadır? Özellikle sabaha karşı gelen "yakalarını bırakmayan" bu ilham nedir? Her gece ve her günün tekrarlar hâlinde yaşadığı bir yerde, sadece gazetelerle ve oraya gelenlerle kurulan dışarıya dair bir ilişkide hikâyeci neyin hikâyesini yazar? Tabii her şeye rağmen kendisinin. Tutunamayanlar'ın başındaki önsöz ve Turgut Özen'in sonsözü, Tehlikeli Oyunlar'ın Hikmet Benol'u, ya da Babama Mektup'un anlatıcıkahramanı baştan sona aslında bir tekrarlar silsilesi değil midir? Ama aslında her tekrar birbirinden farklıdır ya da Atay'ın tüm eserlerinin Tutunamayanlar'dan bir parça ya da tekrar olmasına rağmen, her birinin ısrarla ayrı ayrı okunmasının nedeni de burada değil midir?

Aslında hiçbir tekrar bir öncekinin aynısı olmaz. Çünkü her seferinde tecrübe değişmekte, aktarılan da başka bir tecrübe iletilmektedir. Hikâyeci, hikâyelerini kendini beğendirmek için bağırarak satışını sağlarken aslında her gece oturup belirli anlamlarda tekrarlarla dolu bu "aynılığın", bir aynılık olmadığını haykırmaya çalışmaktadır. Hikâyecinin yazdıkları yaşam üzerine bilgeliktir. Bu bilgelik bir başkasına aktarıldığında anlam kazanır.

Hikâyeciler, ellerinde kalan hikâyeleri diğer satıcılarla paylaşamazlar. Diğerleri bayatlamasın diye ellerindeki sucuk-ekmek türü yiyecekleri onlara verirken hikâyeciler onlara hikâyelerini veremezler, çünkü onlar okuma yazma bilmiyorlardır. Sadece bir tanesi ince olanlarını alır ve onları sigara sarmak için kullanır. Burada yeniden yazılı olanın paylaşılabilirliği konusuna geri döner yazar. Yazı, herkese ulaşabilen bir nesne değildir. Bu da yazının yalnızlaşmayla birlikte yabancılaşmasını gerektirir. Sonuçta bu hikâyeciler, diğer satıcılarla aynı yerde aynı koşullarda yaşasalar da onlar için bir yabancıdır, onlardan farklıdır. Satıcıların acıklı öykülerini anlatan hikâyeler ya da hikâyecinin kendi hikâyelerini canlandırarak okuma çabaları da işe yaramaz. Savaş zamanıdır, kötü günler yaşanmaktadır. Onları tek ilgilendiren bu kötü günlerdir.

Savaşın yaşandığı kötü günlerde yazarın yalnız bırakmayan bir şey vardır: Aşk. Bu aşk da elbette burada yaşayan ve hikâyeler yazan genç kadınla yaşanacaktır. Kötü koşullarda yaşamının paylaşımının acısı onları birbirine yaklaştırır ve hikâyeci ona âşık olur. Zaten hikâyenin aşk kısmına geldiğinde üslup da değişecektir: "Bazen, neşeli olduğum zamanlar, yani satışlar iyi gitmişse, yiyecek satıcılarına hikâyelerimi okurdum." Araya giren parantezler de ise bu mektubun sadece genç kadına ait olmadığını gösteren bir söylem hâkimdir. ("Genç kadın buna karşıydı.") Zaten bütün bu kötü günleri hatırlarken yazanın kendisi de bir korku içindedir: "Şimdi bu satırları yazarken, öteki satıcıların, asık suratlı istasyon şefinin ve rayların arasında sıkışıp kalmış kulübemde yazmış olduğum bir günlük hikâyelerimin ucuz duyurulduğuna

*kapılmış olmaktan korkuyorum."*

İstasyon şefi, her şeye karışmaya devam etmektedir. Hikâyecinin aşk hikâyeleri yazmasına, genç Yahudi'nin ne kadar hikâye yazarsa kulübenin kirasını çıkaracağına kadar. Ve hikâyecilerin onun bütün isteklerine boyun eğmektedirler. Üstelik onlardan artık sadece demiryolları konusunda hikâyeler yazmalarını istemektedir. Her şey daha da kötüleşmektedir. Genç Yahudi'nin hastalığı artmakta, istasyon şefi giderek daha çok huysuzluk etmekte, diğer satıcılarla araları her geçen gün biraz daha bozulmaktadır. "İçimin yorulduğunu hissediyordum." Aslında tüm bunlarda sanatçının, gündelik hayatla ilişkisi sorgulanıyor olabilir. "Korkuyu Beklerken"-de evinden çıkmayan kahraman, "Beyaz Mantolu Adam"da sokaklara fırlamasına rağmen o sokaklarda ayrıksı duran mantolu adam, "Unutulan"da tavan arasında kalan âşik... Onların da buradaki kimsenin uğramadığı istasyon hikâyecisinden farkları yoktur. Aslında hepsinin içi yorulduğundan kendilerine kaçacak, sığınacak bir yer aramaktadırlar. "Demiryolu Hikâyecileri"nde ise bu sığınak sorgulanmaktadır. Çünkü söz konusu olan bizzat sanatçının kendisidir. Yukarıda söylediğim sanatçının gündelik hayatla ilişkisi de burada önem kazanır. Aslında dağ başında bir istasyonda seyyar satıcılık yapan hikâyecinin buradaki insanlarla bozması ve kendini giderek daha başkalaşmış hissetmesi ironiktir. Bir sanatçı olarak kendisine dayatılanlarla, her ne kadar gündelik hayattan kurtulmaya çalışsa da onun içinde yer alması gerektiği konusu da ironiktir. Hikâyeci, içinde bulunduğu insanlara uymaya çalışır. Okuma yazma bilmeyen seyyar satıcılara hikâyelerini okurken ya da onların hayatlarını anlatan hikâyeler yazarken ya da güncel olayları hikâyelerine taşıırken söz konusu olan, onun gündelik hayatla bağlantısıdır. Sanatçı ne kadar gündelik hayatın içindedir? Sonuçta onun eserlerinde kurduğu bir başka hayat vardır ve bu, gündelikten izler taşısa da artık gündelik olandan giderek uzaklaşmaya başlayacaktır. Çünkü sanatçı, bu gündelik olanı gündelikten çıkarıp bir başka zaman boyutuna taşıyacaktır. Bu noktada hikâyecinin düşüncesinin bulanıklaşması ve zaman kavramını giderek yitirmeye başlaması da an-

lamalıdır. Bir okura yazılan mektupta, yazar da giderek kendi mektubunun kahramanı olmuştur ve dolayısıyla eserinin içinde bir bakışla zaman ve mekân kavramına yaklaşır. Artık gündelik hayatın dışında bir zaman ve mekân vardır. Savaştan da istasyondan geçip giden trenlerden de haberdar olmamasının nedeni budur. Şimdi sadece kendi eserinin zamanı ve gerçekleri vardır. Üstelik zaman geçtikçe bu eser de eskimeye başlamıştır: "Sonra, hikâyelerime asık suratla göz gezdiren yataklı vagon yolcularının yüzlerinden savaş biteli çok olduğunu anladım. Bir yolcu da şehir isimlerinde önemli yanlışlıklar yapmaya başladığını söyledi bir gün. Yöneticilerimizin adlarını da birbirine karıştırıyor ya da unuttuyordum. Öyle ya yıllardır insan adlarını hiç yüksek sesle söylememiştim."

Eserden gündelik hayata bakışta bu sefer ortaya çıkan sessizliktir. Burada çift taraflı bir sessizliği vurgulamak ister yazar. Bir, eserde hapsolan ve ancak okuyucusuyla değer kazanarak bozulan sessizlik, bir de gündelik hayatın dışında, bu hayata yabancılaşan bireyin kendi hapsedilmişliğine, topluma yabancılığı: "İstasyon topluluğumuzda yıllardır birbirimize seslenmiyorduk. Böyle bir gereği hiç duymamıştık. İstasyonun adı bile, sadece yan duvara, badananın üstüne yazıldığı için silinip gitmişti, unutulmuştu. Gereğinde kelimeleri aramak için bir sözlüğümüz bile yoktu. Her gün yazmak zorunda olduğum hikâyelerin dışında kalan kelimeleri hatırladığımdan da kuşkuluydum." Buradaki cümleler Atay'ın "Korkuyu Beklerken" hikâyesinde yer alan cümlelere benzer. Tekrarlanan bir gündelik hayat ancak sanatla değer, anlam kazanabilir. Aynı şey, yani aynı tekrar eserde de söz konusudur. Fakat bu tekrarı yaratacak olan başka insanların onu okumasıdır. Her okuyanda başka bir tekrar, yazılı nesnenin başka bir okuması, başka bir yaşantısı gerçekleşecektir. Sadece her okuyanda değil, bu tekrar aynı kişide bile farklı gelişecektir. Aynı kişi aynı yazıyı tekrar tekrar okuduğunda başka bir yaşantıyla ona karşılık verecektir. Sessizlik, bu hikâyenin sonunda her tarafı kaplar, artık kimse kimseyle konuşmamaktadır. Atay'ın bütün eserlerine sinen o gürültü burada yerini tamamen bir sessizliğe bırakmıştır. Tutu-

namayanlar'da "Konuşmayı da bir unutulmuş... " diyen Turgut Özbën'e karşılık burada gerçekten konuşmayı unutmuş bir kahraman vardır. Öyle ki, Atay'ın üslubunun belirgin özelliği olan bir sonraki cümlelerin kendinden öncekini yalanlaması burada söz konusu değildir artık. Ölüme yaklaşan bir yazarın, öleceğine inandığı bir zamanda yazdığı bu hikâyede yazar, bütün gevezelikleri ve gürültüyü bir tarafa bırakmıştır. Şimdi önemli olan bütün bu gürültülerin sahibine ulaşmış olup olmadığını kontrol etmek için gerekli olan sessizliktir. Konuşması gereken artık okuyandır, okuması gerektir. Bu nedenle bu hikâyeye okura mektup şeklinde kaleme alınmıştır ve bu nedenle son cümlesi "Ben buradayım sevgili okuyucuyum, sen neredesin acaba?" diye biter. Sonuçta gürültü ve gevezelik, yaşamın kendisine, içkinliğine dair unsurlardır. Atay'ın kendi dilini bizzat bu yaşamın içinden dillerle, onları parodileştirerek kurduğunu biliyoruz.<sup>(3)</sup> Oysa sessizlik, yaşama içkin değildir, yolun sonuna gelmiş birinin ne söyleyeceğini düşünmesinin sessizliğidir. Elbette söyleyecek çok şey vardır hâlâ, aktarılabilecek çok şey. Fakat istasyona neredeyse hiçbir tren uğramamaktadır artık. "(...) sözün her zaman fazla, çünkü her zaman eksik olduğunu hissettirmişti Atay."<sup>(4)</sup> Sessizlik söz konusu olduğundaya bir denge vardır. Ne fazlalık, ne eksiklik. Doldurabilir bir denge. Nasıl doldurulacağı doldurana kalmıştır çünkü.

Hikâyenin sonlarına doğru yazar, yine hikâyenin içinden konuşmaya devam edecektir. Artık genç Yahudi ölmüştür, odasından sadece yan kulübedeki kunduracının seslerini duymaktadır. Hikâyeci, genç kadına kendi kulübesinde bir yer ayırmayı düşünür: "(...) yani ona bu teklifimi bildirmek için... neyse biraz aklım karıştı." Sonunda genç kadının da gittiğini anlar. Aslında kadın çoktan gitmiştir, hikâyeci bunu şimdi, mektubunu yazarken tekrar hatırlayamamıştır. Sonrasında neyi hatırlayıp neyi hatırlamadığını, hangi hatırladığının doğru olup olmadığını da ayırt edemez hâle gelir: "Bir gün -yani bir süre sonra- bir yolcu daha önce -bir süre önce kendisine satmış olduğum hikâyeye hakkında ağır eleştirilerde bulundu. Sayfa numaraları da karıştı. Ben de ona bir haftadır aç olduğumu söy-

ledim. Hayır söylemedim. Bunu başka bir yolcuya -bir süre sonra- söyledim. Bir süre önceki yolcuya her şeyi bilerek yaptığımı anlatmaya çalıştım."

Hikâyeci giderek yalnızlaşmış, yalnızlaştıkça daha uzun hikâyeler yazar hâle gelmiştir. Bu da son yazdığı uzun hikâyelerden biridir. Sonunda iyice yalnızlaşır. İstasyon şefi de kunduracı da ortalıklerde yoktur. İstasyon şefinin kıyafetleri ise şimdi onun üstündedir. Artık adresini bile hatırlamamaktadır. Sadece yazdığı hikâyeleri çok iyi hatırlamaktadır ve okuyucularına ulaşmayı ister.

Oğuz Atay, bu hikâyeyi yazdığı 23 Haziran 1976 ile 26 Eylül 1977 tarihleri arasında bir yandan *Eylembilim*'i tasarlamakla uğraşırken bir yandan da kafası Walter Benjamin'in Kafka hakkında yazdıklarında bahsettiği "entropi" ve Oscar Lewis'in "fakirliğin kültürü" kavramlarıyla meşguldür. Kafka'nın "aşın ısı yükselmesi sonucunda dünyadaki her şeyin durmasını öngören fizik yasası anlamına gelen entropi" kavramıyla ilişkisi onun insansızlaşma denilen şeyi ortaya koyabilmiş olmasıdır. Çünkü Atay, enerjinin her tarafa aynı noktada dağılmasının asıl insansızlaşma olduğunu söyler: "Kafka evrendeki keyfi unsurun (random element) artışı sezmiş olmalı. Kafka'nın duyduğu dehşet, metafizik bir dehşet değildi yani. Son derece düzenli görünen ama aslında akıl dışı olan toplumda, gerçeküstü -ya da dışı- keyfilikler yer alır. İnsanlar evrendeki başaşağı gidişin farkındadırlar sanki; bu yüzden bir yere ulaşamayacağını bilirler."<sup>(5)</sup> Bu demiryolunda çalışan hikâyeciler için de durum böyledir. Dolayısıyla bu demiryolundaki hikâyecilerin uzak bir dağ başındaki istasyonda hikâyeye satarak yaşamaları hiç de olağanüstü ya da şaşırtıcı değildir, çünkü zaten toplumun kendisi akıl dışıdır. Aslında hikâye tam da bu düzenli gibi görünen toplumdaki akıl dışılığa işaret etmektedir. Oscar Lewis'in "fakirliğin kültürü" kavramına gelince: "Lewis, bu kültürün, bölgesel ve ulusal farklılaşmaların ötesinde benzerlikler gösterdiğini ileri sürüyor. Gelişimi de aşağıdaki şartlara bağlıymış: 1) Nakit para ekonomisi, ücretli işçilik (emek) ve kâr için üretim. 2) Becerisiz emek için az

*İstihdam ya da işsizlik. 3) Düşük ücret.(...)"* (6) Aslında Atay, Lewis'in "fakirlik kültürü" dediği şeyin oluşumu için beş madde sayar ama bu hikâyede üç tanesini görmemiz mümkün. Önce birincisi, ücretli işçilik ve kâr için üretim. Gerçi bu hikâyeciler, kendi geçimlerini sağlamak için hikâye yazıyorlardır ama istasyon şefi onları bir demiryolu memuru olarak değerlendirir, onların ise buna cevabı parça başı iş yaptıkları şeklinde olur. Zaten hikâyede kullanılan kelimeler de, müşteri, parça başı iş yapmak, satıcı, taze, bedava gibi, buna uygundur. Sonuçta hikâyecilerin nakit paraya ihtiyaçları vardır, çünkü karnlarını doyurmaları gerekir. İkinci olarak bu demiryolunda gerçekten işgücünde az istihdam görülmektedir. Bu da istasyon şefine bağlıdır. Üçüncüsü olan düşük ücret de hikâyecilerin kazanamadıkları paralarda kendisini gösterir.

Hikâyede dikkatli çeken son nokta ismini

veren "Bir Rüya" konusundadır. Burada da hikâyenin geneline hâkim olan çift anlamlılık kendini gösterir. Bu hikâyede yaşanan her şey bir rüya olarak değerlendirilebilir, çünkü böylece anlatıcı kendi acılarından kurtulabilecektir. Diğer taraftan baktığımızdaysa aslında tüm bu imkânsızlıklara direnerek yazmaya, üstelik de yazdıklarını bir sanata dönüştürmeye çalışan sanatçının kendisi bir rüyadır. Zaman zaman ümitsizliğe düşmesine rağmen hep çalışan ve çabalayan sanatçı. Ölümünün çok yakın olduğu bir zamanda bir sanatçı için başka ne rüya olabilirdi ki!

**B**en de makalemi Oğuz Atay hakkında yazılanların sonunda heredeysen bir gelenek hâlinde tekrarlanan "Ben buradayım sevgili okur, sen neredesin acaba?" cümlesiyle bitirmek ve eklemek istiyorum: "Biz buradayız."

21 Nisan 2006'da Kastamonu'da düzenlenen "Türk Edebiyatında Oğuz Atay Sempozyumu"nda sunulan bildiri metnidir.

1- Yıldız Ecevit, *Ben Buradayım*, İletişim Yay., İstanbul, 2005.

2- "Hikâye Anlatıcısı" (Çev. Sabir Yücesoy-Nurdan Gürbilek), *Son Bakışta Aşk* (Haz. Nurdan Gürbilek), Metis Yay., İstanbul, 1995, s. 77-100.

3- Bu konuda ayrıntılı bilgi için bakınız, Nurdan Gürbilek, "Oyun ve Adalet", *Ev Ödevi*, Metis Yay., İstanbul, 1999, s. 9-32.

4- A.g.e., s. 15.

5- Oğuz Atay, *Günlük*, İletişim Yay (5. baskı), İstanbul, 1998, s. 252.

6- A.g.e., s. 256.

## Borchert öykülerinde: "savaşa hayır!"

HAZEL M. AKDİK



**E**debiyatta savaş izleği söz konusu olduğunda öncelikle tarihsel gerçekçi romanlar gelir aklı. Bunlar, genellikle bir ülkenin geçmişine ayna tutan, okurun belleğini yoklayan, resmi belgelerin, tarihi kişiliklerin ve olayların kurgu malzemesi olarak anlatıya dahil edildiği, yoğun, bütünlüklü, kitlesel anlatılardır.

Özellikle bizim edebiyatımızda, roman gibi dönemlere değil de an'a odaklanan yazınsal bir tür olarak öykünün de tarihsel koşullarına çerçevesinde savaş temasını işleyen örnekleri mevcut. Fakat bunların içerisinde savaşa bir insanlık sorunu olarak yaklaşan ve savaş olgusunu eleştiren edebi anlayışın örnekleri sınırlı.

(1) Kuşkusuz bu durum, Türkiye'nin yaşadığı siyasi sürecin özgünlüğüyle de ilgili. Çünkü, Kurtuluş Savaşı, bağımsızlığın kazanımına dair bir irade geliştirme biçimi olarak toplumun di-

retmesiyle başlatılmış ve sonlanmıştı. Bir diğer etken ise Türkiye'nin aktif rol almamış olduğu İkinci Dünya Savaşı. Bilhassa, İkinci Dünya Savaşı'nda şiddete ve yıkıma maruz kalan halkların trajedisi savaş karşıtlığını tetikleyerek, barış yanlısı pasifist görüşlerin yükselişe geçmesini sağlamıştı. Dönemin önde gelen sanatçıları ve aydınları bütün baskılara ve engellemelere rağmen eserlerinde, karşı söylemlerini biçimsel arayışlarıyla ve felsefi temellendirmelerle dile getirme çabası içindeydiler.

Alman yazar Wolfgang Borchert, 1947'de İsviçre'deki bir sanatoryumda öldüğünde henüz 26 yaşındaydı. Ardında iki yıl gibi kısa bir sürede yazdığı öyküleri ile radyo oyunu *Kapıların Dışında'yı* ve *Küçük bir şiir kitabı olan Fener Gece ve Yıldızlar'ı* bırakmıştı. Yazın hayatının başlarında sonlanan yaşamı sancılı bir süreci kapsamaktaydı. O dönem savaş çalkantılarının etkisiyle sanatın ve bilimin insanlığa ümit vermez hale gelmesi, iktidarın güdümüne girmesi, kapitalist ve ırkçı politikalarla bireyin değersizleşerek metalaşması gibi birbirleriyle ilişkili koşulların yarattığı olumsuzluklardan payını alan milyonlarca inşandan biriydi Borchert. Aynı zamanda tüm bu açmazlara karşı ayaklar altına alınan bireyselliğini gerçekleştirmek, yani "Hayır" diyebilmeye mücadelesi. Otoritenin kanıksanmış buyruklarına sorgulamaksızın boyun eğmekten usanmaların sesi olmak. Belki de mensur bir şiir gibi okunabilecek propagandist dille yazdığı tek metni "Hayır Del" bu karşı çıkışı en toplumsal-gerçekçi haliyle ifade etmektedir:

"Sen. Makinanın başındaki adam, atölyedeki adam. Yarn sana el bombalarını doldurmanı ve keskin nişancı tüfeklerine dürbün takmanı emrederlerse, yapacağın bir tek şey var: HAYIR del" ... "Sen. Laboratuardaki bilim adamı. Yarn sana eski yaşamı yok edecek yeni bir ölüm keşfetmeni emrederlerse yapacağın bir tek şey