ACILARIN ÇOCUĞU

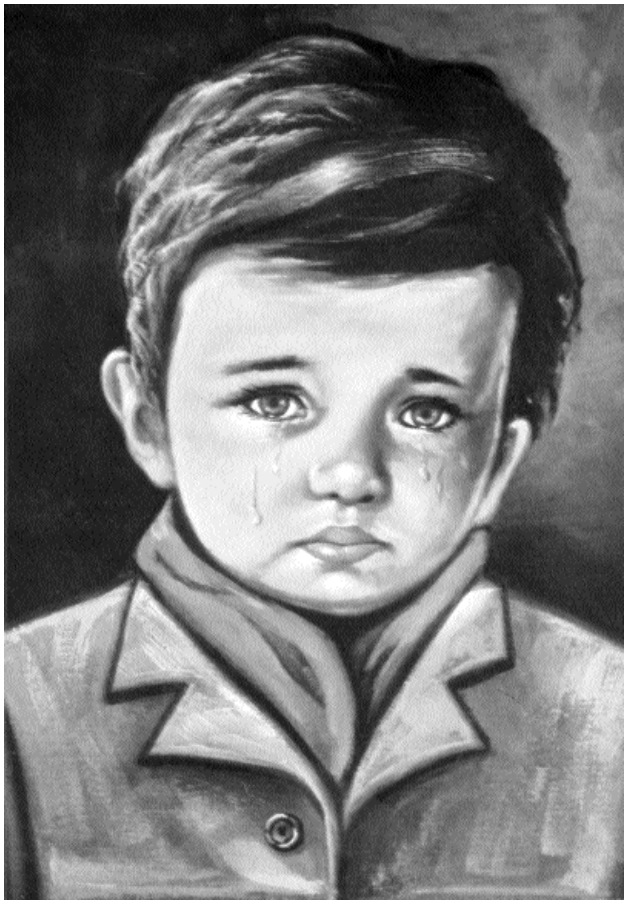
Nurdan Gürbilek

Şişli'deki, Beşiktaş'daki, Aksaray'daki seyyar kartpostal tezgâhlarında, ünlü yıldızların, çıplak kadınların, tombul bebeklerin, asker ve manzara resimlerinin yanı başında, daima kederli çocuk resimleri de vardır. Göz pınarlarında yaşlar birikmiş, güzel yüzlü, üzgün bakışlı, çileli çocuk kartpostalları. Yirmi yıl kadar önce bunlardan biri çok meşhur olmuştu. Dudaklarını çaresizce bükmüş, tombul yanaklarından yaşlar süzülen, küçük bir oğlan çocuğu resmiydi bu. Sonra posterleri de yapıldı; bakkal dükkânlarına, kahvelere, işyerlerine asıldı. En çok da taşrayla büyük şehir arasında gidip gelen uzun yol sürücüleri sevmişti resmi. O yıllarda şehirlerarası otobüslerin arka camlarına asılı dev posterinden, uzun süre yaşlı gözlerle bize baktı çocuk. Acının alışılmış temsillerine; bir dönem bu ülkede yoksulluğun ve ihmal edilmişliğin simgesi olmuş ezik, kavruk, bakımsız köylü çocuklarına pek benzemiyordu. Düzgün taranmış sarı saçları, kocaman mavi gözleri, temiz pak giysileri, aydınlık bir yüzü vardı. İyi bir aileden gelmiş, acının içine doğmaktan çok, acıya sonradan maruz kalmış gibiydi. Dünyaya gözünü açar açmaz karşı karşıya kalınan bir yoksulluktan, daima orada olmuş bir yokluktan çok, sonradan yenen bir darbeyi, en çok da öksüzlüğü ya da yetimliği düşündürüyordu. Sanki bir türlü anlam veremediği o darbe yüzünden dünyaya küsmüştü çocuk. Murat Belge o yıllarda yazdığı bir yazıda bu resmin bu ülkede bu kadar popüler olmasının nedenini, Türk toplumunun çocuklarına karşı suçlu bir toplum olmasına bağlamıştı. Kimsenin çocuğu olmayıp da herkesin çocuğu olabilecek bu gözü yaşlı çocuğun, bilincin derinliklerinde yıllardır uyuklayan suçluluk duygularını uyandırdığını söylüyordu.[1]

1. Murat Belge, "Bir Poster", *Tarihten Güncelliğe,* Alan Yayıncılık, 1983, ss. 265-9.

Bense orada suçluluk duygusundan çok, mağduriyet duygusunun ağır bastığını; toplumun kendisini suçlu bir yetişkinden çok, acılı bir çocuk olarak gördüğünü düşünmüştüm. Yani insanlar kendilerini zalim (dolayısıyla da suçlu) bir yetişkin olarak çocuğun karşısına değil, mazlum (dolayısıyla da mağdur) bir çocuk olarak onun yerine koymuşlardı. Onun suretinde kendi acılarını seyrediyor, onun şahsında aslında kendilerine acıyorlardı. Merkezinde kederli bir çocuk yüzünün yer aldığı bütün savaş, felaket ya da acı görüntülerinde vardır bu. Hepsinde çocuk yüzü, büyüklerin kendi acılarının en kestirme ifadesi olarak dolaşıma girer. Ama orada daima bir anlam fazlası vardır; aslında bu yüz bize acıyı değil, hak etmediği halde acıya maruz kalmış olmayı anlatır. Masum olduğu halde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı oluşun simgesidir orada çocuk. Görüntüye bir de ikinci anlam eşlik eder; onu seyredenler için nedense bir direnci temsil eder acılı çocuk. Çocuk yaşta yaşanmış onarılmaz bir dehşet duygusu, koyu bir çaresizlik ya da ürkütücü bir hınçtan çok, her şeye rağmen korunmuş bir onura işaret eder. Derinden yaralıdır, çocuk yaşta örselenmiştir; ama buna rağmen (sanki tam da bu yüzden) kendisine kötü davranan dünyaya inat yıkılmamış, ayakta kalmıştır. Her şey sanki bir anda tersine dönüvermiştir: Zalim bir dünyada erken yaşta yaşanan acı, şimdi karşımıza direncin, onurun, erdemin kaynağı olarak çıkar.

Kartpostaldaki çocuğun sarışınlığına gelince. En azından bu örnekte, Türk toplumu kederli çocuk kahramanını, ona kendi çocuk kalmışlığının gerçek nedenlerini, örneğin Doğululuğunu, geri ve yoksul bırakılmışlığını hatırlatan kendi kavruk çocuklarında değil, bilmediğimiz bir nedenden acı çeken bu Batılı oğlan çocuğunun yüzünde bulmuş gibidir. Tıpkı çocuk kitaplarındaki güleryüzlü sarışın çocuklar gibi, tıpkı bebek maması ya da çocuk bezi reklamlarına çıkan mavi gözlü tombul çocuklar gibi, tıpkı Yeşilçam'ın temiz yüzlü sokak çocukları Ömercik, Sezercik ya da Yumurcak gibi, bu yüz de bütün yetimliğine rağmen erken yaşta örselenmiş olmanın yol açabileceği her türlü ruhsal kirlenmeden, hınçtan ya da şiddetten arınmıştır. Yani bir bakıma acılı yüz, acıya eşlik eden bütün olumsuz duygulardan arındırıldığı, kederli ama dirençli, çileli ama onurlu bir imgede dondurulduğu ölçüde toplumsal acının metaforu olabilmiştir.



Gözü yaşlı çocuk posteri, bu ülkede popüler olmuş acılı çocuk yüzlerinin ne ilki ne de sonuncusuydu. Türkiye'nin şehirli popüler edebiyatının ilk örneklerinden Kemalettin Tuğcu'nun romanlarının neredeyse tamamı, iyi geçirilmiş bir çocukluğun ardından büyük şehirde yapayalnız kalmış, boynu bükük oğlan çocuklarını; çileli kahveci ya da demirci çıraklarını, bahtsız küfeci ya da gazeteci çocukları anlatır. Bu çocukların hemen hepsi, baş-

larına sonradan gelmiş bir felaket yüzünden acı çekerler. Hemen hepsi bir biçimde yetim kalmıştır; babaları ya gerçekten ölmüş ya da fiilen güçten düşmüş, iflas etmiş ya da hapishaneye girmiştir. Anne daima iyi ama güçsüz, küçük kız kardeş daima hastadır. Israrla hep aynı kalıbı izleyen bu romanlar, oğlan çocuğunun acımasız şehir ortamında erken yaşta vesayet üstlenmesinin, parçalanmış ailesini yeniden bir araya getirmesinin, kendine bir baba ya da usta bulmasının (ya da kendisinin ustalaşma sürecinin) hikâyesidir. Bu değişmeyen hikâyeyi anlatırken iki şeyi yüceltecektir Tuğcu. Birincisi, acıya tahammül. İkincisi, çocukluk. Acıya tahammülün karşımıza bir milli değer olarak çıktığı, acıyla çocukluğun tuhaf bir biçimde özdeşleştirildiği bu sahnede, ülkenin bütün erdemlerinin gerçek sahibi olarak belirir çocuk. Karşımızda daima kötü muamele görmüş ama onurlu, örselenmiş ama vicdanlı, mazlum ama hakikatli, mahzun ama iyi kalpli çocuklar vardır. Bu yüzden de bütün bu romanlar büyükleri doğru yola çağıran, kalbi buz tutmuş ihtiyarların kalbini kazanan, haylaz zengin çocuklarını ıslah eden, cin gibi akıllı, ince duygulu, iyi huylu yoksul çocuğun zaferiyle sonuçlanır. Büyük laflarla, manidar cümlelerle, hep dolu dolu konuşan bu büyümüş de küçülmüş çocuklar bize büyüklerin avutulmaya muhtaç, çocuklarınsa avutmaya kadir olduğu bir dünyanın kapılarını aralarlar. Bir şey daha yaparlar: Bize erken yaşta maruz kalınan yokluğun, çocuk yaşta çekilen çilenin, yaşamın başlarında göğüslenen kötülüğün iyileştirici bir yanı olduğunu; acıdan erdem, yokluktan onur, kötülükten iyilik doğacağını müjdelerler. Bu romanların değişmeyen yanı da budur: Koşullar ne kadar kötü olursa olsun, azmi sayesinde yokluğu aşacak, şerefli, haysiyetli, örnek bir insan olacaktır çocuk.

60'larda ve 70'lerin başında çevrilen Ayşecik filmleriyle (bunların ilki de bir Tuğcu uyarlamasıydı) onun izinden giden Ömercik, Sezercik ve Yumurcak filmlerinin bu ülkede yalnızca çocuklar tarafından değil, büyükler tarafından da sevilmesinin nedeni buydu sanırım. Bu filmlerin çoğunda, kötülüklerle dolu büyük şehrin ortasında öksüz ya da yetim kalmış, ya da her an öksüz ve yetim kalma tehdidi altında olan çocuk, erken yaşta hak etmediği bir acıyla savaşmak zorunda kalıyordu. Ama büyük şehrin henüz güçsüzler için tam bir çaresizlik anlamına gelmediği bir dönemin ürünü olduklarından, dökülen onca gözyaşına rağmen genellikle çocuğun zaferiyle biterdi bu filmler. Tıpkı Tuğcu'nun romanlarında olduğu gibi: Büyümüş de küçülmüş yavru melek Ayşecik ya da aslan parçası Sezercik sonunda aklını kullanarak, yoksul mahallelinin de desteğiyle haksızlıklara göğüs gerer;


ZEYNEP DEĞİRMENCİOĞLU
SANER FİLM
AYŞECİK
CİMCİME
HANIM
NERİMAN KÖKSAL
VAHİ ÖZ - MUALLA SÜRER
ve
SADRİ ALIŞIK
müz: HULKİ SANER


ZEYNEP DEĞİRMENCİOĞLU
AYŞECİK
ŞEYTAN
ÇEKİCİ
EŞREF KOLÇAK
RELGİN DORUK
AS
FİLM


ZEYNEP DEĞİRMENCİOĞLU
AYŞECİK
ve SİHİRLİ GÜCELER
RÜYALAR ÜLKESİNDE
SÜLEYMAN TURAN-METİN SERİZLİ-ALİ ŞEN
RENKLİ
SUNA SELEN MİNE SUN SEYHAN GÜMÜŞ CEMAL KONÇA
SEDA SEMA KARDEŞLER
7 GÜCELERİ
TUNÇ BAŞARAN


ZEYNEP DEĞİRMENCİOĞLU
ERMAN
SANER
FİLM
AYŞECİK
ÇITIPITI KIZ
HÜLYA KOÇYİĞİT • CÜNEYT ARKIN
VAHİ ÖZ - MUALLA SÜRER
ve SADRİ ALIŞIK

babasını hapishaneden, annesini hastaneden, nihayet ailesini parçalanmaktan kurtarır, daha olmadı kendisine sıcak (çoğu zaman da varlıklı) bir yuva bulurdu. Ebeveynlerin kurtarılmaya muhtaç, çocuğunsa kurtarıcı olarak göründüğü, çocuğu kahramanlaştıran bütün Yeşilçam filmlerinin değişmez kalıbıdır bu. Seyirci olarak bizler haksızlığa karşı mücadele eden, adalet dağıtan, küçük yaşta yuvanın bekçiliğini üstlenmiş çocukla özdeşleşirken aslında kendi çocuk kalmışlığımıza ağlar, ama aynı zamanda orada büyüklere hiçbir zaman nasip olmayacak bir kuvvet buluruz. Çocuğuzdur, ama büyükleri kötülükten kurtarma, haksızlıklara karşı adaleti temsil etme, şu hoyrat dünyaya karşı direnme görevi bize verilmiştir. Çocuk olmamıza rağmen, aslında tam da çocuk olduğumuz için. Çocukların bilgeliği ve direnci temsil ettiği bütün bu filmler aslında büyüklerin kendi kötü yazgılarını, ailevi olduğu kadar toplumsal da olan kendi iktidarsızlıklarını, kendi çocuk bırakılmışlıklarını sevme çabasının ifadesidir. Sonunda zafere ulaşan çileli çocuğun hikâyesi aracılığıyla orada büyükler, maruz bırakıldıkları bu aşılmaz yoksunluktan milli (ve Doğulu) denilebilecek bir onur türetmeyi başarırlar: Erken yaşta büyümek zorunda kalmak (yani çocukluğunu yaşamamak, bu yüzden de hep çocuk kalmak) bize yalnızca acı değil, aynı zamanda kuvvet de verecektir.

Bu temanın popüler kültüre özgü olmadığını, bu ülkenin yenilikçi seçkinlerinin de benzer bir yetimlik sorunuyla baş etmek zorunda kaldığını eklemek gerekir. Jale Parla Tanzimat romanıyla ilgili kitabı *Babalar ve Oğullar*'da, ilk Türk romanlarını "yetim metinler" olarak nitelendirir.[2] Tanzimat romancıları bir yandan Batı'dan aldıkları yeni edebi türde ürün verirlerken, bir yandan da Osmanlı İmparatorluğu'ndan devraldıkları eski dünya görüşünü, eski ahlak ve değerler sitemini sürdürmeye çalışırlar. Bu ikisini aynı anda yapabilmek içinse güçlü, adil, koruyucu bir babaya muhtaçtırlar. Parla'nın Türk romanının kaynağında saptadığı temel boşluk da budur. İlk Türk romancıları savundukları mutlak değerlerin koruyucusu olabilecek böyle bir babadan, romanlarının üzerinde yükseldiği epistemolojik temelin Batı'ya yenik düşmesini engelleyecek kudretli bir otoriteden yoksundurlar. Bu ilk romanlardaki katı ahlaki havayı, kalıplaşmış değerleri, öğretici üslubu, yargılayıcı ses tonunu da buna bağlayacaktır Parla. Tanzimat romancıları erken yaşta boşluğu kapatmak zorunda olan, ku-

2. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar,* İletişim Yayınları, 1990, özellikle de "Babasız Ev" bölümü, ss. 9-19.



rumsal otoritesini yitirmiş cemaatçi değerlerin bekçiliğini yapmak zorunda kalan, siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil vasi gereksinimini giderebilmek için çocuk yaşta vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır. Yapıtlarındaki otoriter ses tonu da, kurumsal otorite zaafının doğurduğu bu yetimlik duygusundan arınma, bu kaygan ve korunmasız zeminden bir an önce kurtulma çabasını yansıtır. Parla'ya göre Türk romanı bir baba-oğul çatışmasından çok, yetim çocukların baba arayışı üzerinde yükselmiştir.

Yıllar sonra Türk romanının en iyi örneklerinden bazılarının, türün kaynağındaki bu yetimliğin, çocuk yaşta büyümek zorunda kalmışlığın, dolayısıyla da hep çocuk kalmışlığın içinden yazılabilmiş olması tesadüf olmasa gerek. Ne var ki bir zamanlar romanın ses tonunu, ahlaki havasını, kalıplaşmış değerlerini belirleyen yetimlik bu kez romanın doğrudan sahnesi, malzemesi, temel problemi haline gelmiştir. Oğuz Atay'ın romanlarından söz ediyorum. Bu kudretsizlik, her şeyden önce Atay'ın karakterle-

rinde kendini hissettirir. *Tutunamayanlar*'da Selim "az gelişmiş bir babanın, az gelişmiş tek oğlu"dur. Yine bu romanda Turgut "pısırık bir baba"nın ürünüdür. *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet çocukluğunu yaşamamış, bu yüzden hep çocuk kalmıştır. Sadece kahramanları açısından da değil; bir bakıma Atay'ın bütün yapıtı, ilk Türk romancılarının otoriter bir ses tonuyla örtmeye çalıştığı, popüler roman ve filmlerinse tersine erdeme dönüştürdüğü bir eksikle başetme çabasını yansıtır. Bir bakıma bu romanlar, bir zamanlar Tuğcu'nun romanlarında ya da Yeşilçam filmlerinde gördüğümüz, daha sonra arabesk şarkı ve filmlerde göreceğimiz milli-melodramatik ruhsal malzemenin derinlemesine çalışılmasına, orada sevmek zorunda bırakıldığımız yetimliğin bir ironi ortamında tersyüz edilmesine dayanır. Atay yalnızca romanlarında değil, *Günlük*'te de söz eder bundan: "Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde. Aklı başında bir Batılının gülerek karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde."[3]

Oğuz Atay'ın, daha çok popüler kültürün alanı olmuş bu çocuk kalmışlığa yönelmesinde, o tutunamamışlığa duyduğu yakınlıkta, hatta zaman zaman çocukluğu romantik bir tarzda yüceltmesinde, kuşkusuz iktidarla bağları seyrelmiş bir yazar konumundan konuşmasının payı vardı. Bu yüzden de bu ülkenin yenilikçi seçkinlerinin tersine, popüler kültürün rahatça içine yerleştiği bu yetimliği ciddiye almış, romanlarında ne kadar tersyüz edilmiş de olsa bu yetim dilin içinde yol almaya çalışmıştı. Sanırım romanlarının bir önemi de, ait oldukları türün kaynağındaki boşluğu bir an önce yazarca bir otoriteyle doldurmak yerine, onu romanın içinde oyalanacağı bir malzemeye dönüştürmeleriydi. Nitekim bu romanlarda çocukluk, erken yaşta vesayet üstlenerek aşılması gereken bir zaaf olarak değil, yazara oyun imkânı sunan bir ara bölge olarak belirir. Artık yalnızca bir kimsesizliği, bir bırakılmışlığı, bir güçsüzlüğü değil, aynı zamanda bir yaratıcılığı, büyüklerin dünyasına yadırgatıcı bir gözle bakabilme gücünü, iktidarı "gayriciddiye alma" yeteneğini, kısacası "kötü çocuk" olma fırsatını da içinde taşır. Ama Atay söz konusu olduğunda tersi de aynı ölçüde doğrudur. Atay'ın aşılamamış ironisinin nedenlerini de burada aramak gerekir: Kemalettin Tuğcu'nun romanlarında ya da Yeşilçam filmlerinde sevmek zorunda bırakıldığımız, daima zaferle sonuçlanan çocuk kalmışlık,

3. Oğuz Atay, *Günlük,* İletişim Yayınları, 1987, s.26.



Atay'da kişinin kendi başına asla aşamayacağı bir kötülük olarak orada öylece durur. Tıpkı yoksulluk, Doğululuk ya da azgelişmişlik gibi: bizi başkalarının gözünde küçük düşürür, gülünç duruma sokar, "iyi aile çocukları arasında, onlara çamur atan mahalle çocukları"na çevirir. Türkiye'nin popüler kültürünün değişmez klişesi; Tuğcu'nun kalıplaştırdığı, bir dönemin Yeşilçam filmleriyle içimize işleyen, acıdan erdem çıkacağı varsayımı orada tersine çevrilmiştir. *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet söyler: "Kötülükten ancak kötülük çıkar."

Ağlayan çocuk posteri, bu toplumun kötü yazgısını sevme çabasındaki yeni bir evrenin habercisiydi; 80'lerde yaşanan "acıların çocuğu" patlamasının ilk örneklerinden biri. "Acıların çocuğu" ise adını, 80'lerin ortalarında bir çocuk şarkıcının, Küçük Emrah'ın aynı adla filme de çekilen bir şarkısından almıştı. Küçük Emrah için o yıllarda çekilen bir başka filmin adı da imgeyi pekiştirdi: *Boynu Bükükler*. Türk toplumu, siyasi bir darbenin ardından, adil olmayan bir iktidarın karşısında kendini bir kez daha çocuk konumunda bulduğu, bu yazgıyı bir kez daha sevmek zorunda bırakıldığı 80'lerde, yalnızca gözü yaşlı çocuk yüzlerini, yalnızca çığlık çığlığa acıdan

söz eden çocuk şarkıcıları değil, büyük şehrin bir kez daha acıyla, acının da çocuklukla özdeşleştiği bütün bu sahneyi çok sevdi. Aslında yalnızca Küçük Emrah'tan ya da sayıları ve kazançları arttıkça kederleri hızla arsızlığa dönüşen çocuk şarkıcılardan da söz etmiyorum. Yalnızca dayatılan bir kültür endüstrisinden değil, acılı çocukta bir kez daha kendi kudretsizliğinin izlerini bulan, bu güçsüzlüğü bir kez daha milli bir erdeme (daha olmadı marjinal bir kimliğe) dönüştürmeye çalışan, kendisine sunulan her şeyi bu kalıbın içine yerleştirmeye hazır bir toplumdan söz ediyorum. Oğuz Atay'ın hayat bilgisinden yoksun, beceriksiz ve çocuk kalmış kahramanlarına, ya da Ece Ayhan'ın "devlet dersinde öldürülmüş" çocuklarına, "orta ikiden ölerek ayrılan çocuklar"ına, "solgun bir halk çocukları ayaklanması"na o yıllarda gösterdiğimiz yoğun ilginin ardında da benzer bir şey yok mu?

Gözü yaşlı çocuk posteri, uzunca bir dönem boyunca acıyı temiz yüzlü "iyi aile çocukları"nın, acımasız şehrin Batılı kurbanlarının, Ayşecik'lerin, Ömercik'lerin, Sezercik'lerin yüzünde sevmiş bu toplumun belki de son kederli sarışın çocuk kahramanıydı. Tuğcu'nun kimsesiz çıraklarından Yeşilçam'ın yetimlerine, kederli çocuk kartpostallarından 80'lerin "acıların çocuğu" imgesine kadar, aslında kalıbın ana hatları pek değişmedi. Yalnız 80'lerin ortalarında Türkiye'nin kendi Doğulu yüzünü, aynı zamanda kendi Doğulu yazgısının alınıp satılabilir bir şey olduğunu keşfetmesiyle birlikte, bu kalıbın içine farklı bir içerik, yeni bir malzeme sızmaya başladı. Kederli çocuk giderek daha kara, daha esmer, nihayet daha delikanlı bir çehreye kavuştu. Ama yine de acıların çocuğu, daha önceki örneklerde olduğu gibi, horlanmış çocuğun zafere ulaştığı andan geriye dönülerek kurulmuş bir hikâyeydi. Yani bize acıların çocuğu olarak sunulan, aslında bu çileli kavruk yüzün büyük şehirde başarıya ulaştığı, bir aileye değilse de paraya kavuştuğu, kendi Doğulu yazgısından "yırttığı" anda çekilmiş fotoğrafıydı. Bu yüzden de bu imge, tıpkı Tuğcu'nun romanlarında ya da Yeşilçam filmlerinde olduğu gibi, acıya eşlik eden onca olumsuzluğu yoksayarak temiz, masum, onurlu bir imge olarak kalabildi. Acıların çocuğu acımasız büyük şehir ortamında babasız, evsiz ve yolsuz kalmıştı; hem mağdur hem masum, hem dirençli hem kırılgan, hem çocuk hem delikanlıydı. Hatta zamanla belli bir politik ton da kazandı: Yetimliği, gerçek bir babadan yoksun olmaktan çok, adil bir babadan yoksun olmaktan kaynaklanıyordu. Bu yoksunluk ise inanılırlığını, haksız yere çocuklarına kıyan baba imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış çocuk imgesinden, ya da siyasi

kavramlarla söylersek haksız yere halkına kıyan devlet imgesiyle suçsuz yere cezalandırılmış halk imgesinden aldı. Böylece, aşağı yukarı aynı yıllarda ortaya çıkan "acıların kadını"nın, ona adını veren şarkıcı Bergen gibi kısa ömürlü olmasına rağmen (kocası sonunda gerçekten öldürdü Bergen'i), acıların çocuğu Türk kültür hayatında uzunca süre etkili olabildi. Şarkısı söylendi, şiiri yazıldı, filmi yapıldı. Uzun bir dönem boyunca yalnızca çocuk şarkıcıların değil, neredeyse bütün taşralı erkek yıldızların yüzünde onun izleri vardı.

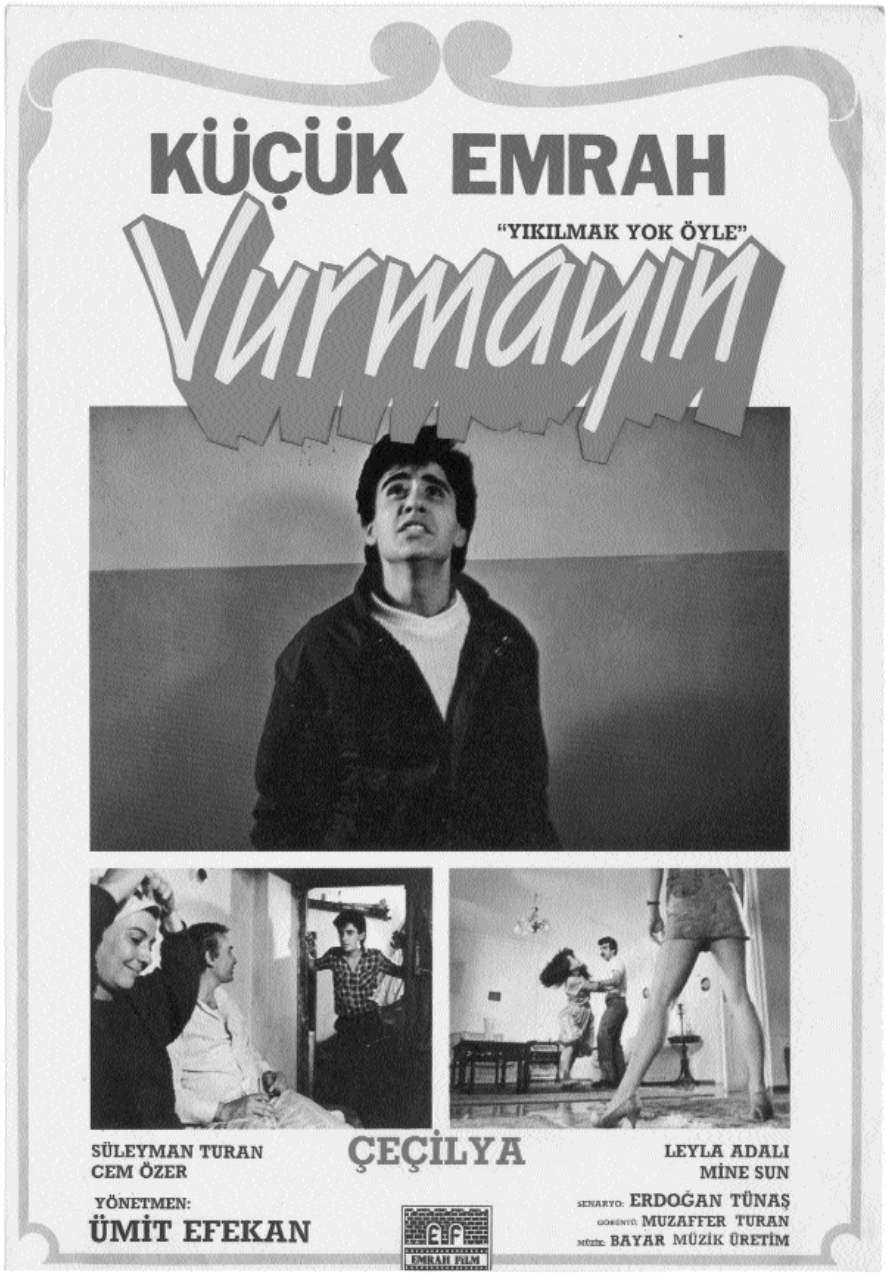
Uzunca bir giriş oldu; ama beni bu yazıda imgenin tarihinden çok, yalana dönüştüğü an ilgilendiriyor. Acıların çocuğu 80'lerde yaşadığı büyük patlamanın ardından, bir on yıl içinde kültürel dokunun içindeki ana ipliklerden biri olmaktan çıkıp piyasadaki yüzlerce farklı imgeden biri haline geliverdi. Eski popülerliğini, daha önemlisi eski inanılırlığını kaybetti. Ama bunda yadırgatıcı bir yan da var. Çünkü bu değişim tam da bu ülkede acının çocukların suretinde en görünür hale geldiği, büyük şehrin sokaklarının haksız yere mağdur olmuş, öksüz ve yetim kalmış çocuklarla dolduğu sırada gerçekleşti. Yani tuhaf bir biçimde imge, işaret ettiği şeyin kendisiyle karşı karşıya geldiğinde, belki tam da bu yüzden inanılırlığını kaybediverdi. Daha da önemlisi, gazetelerde ve televizyonda her an karşımıza çıkan "çocuk şiddeti" haberleriyle birlikte, çocuk yüzü acıyı simgeler olmaktan çıktı. Adil olmayan bir dünyada erken yaşta darbe yemiş, buna rağmen adaletin savunuculuğunu üstlenen kırılgan çocuk imgesi yerini şehir hayatının önünde bir tehdit olarak dikilen, her an suç işlemeye hazır, tehlikeli ve yıkıcı bir imgeye bıraktı. Uzun yıllar milli bir acının, Türklere özgü bir yetimlik duygusunun, yoksunluktan beslenen Doğulu bir onurun simgesi olan çocuk bu kez karşımıza bambaşka yönüyle, bir korku nesnesi olarak, bir dehşet figürü olarak çıkıverdi.

Yadırgatıcı olan şu: Sokak çocukları kamuoyunun gündemine, acıların çocuğu imgesinin popülerleştiği yıllarda girmişti. Ama bu çocukların toplumca paylaşılan bir acının temsili, milli bir yokluk duygusunun timsali olamayacakları başından belliydi. Her ne kadar kendilerine başlangıçta bir acıma duygusuyla yaklaşıldıysa da, sokak çocukları aslında başından itibaren acı çektikleri için değil, suç işledikleri için; adaletsiz şehrin kurbanı ol-

dukları için değil, tersine şehri tehdit ettikleri için, kısacası ilk başlarda haber dergilerinde anıldıkları adla "suçlu çocuklar" oldukları için gündeme geldiler. Yani bu çocuklar başından itibaren acıların çocuğunu tanımlayan masumiyetten, büyük şehirde babasız kalmış olmalarına rağmen ayakta kalmış olmanın verdiği onurdan, gücünü acıya tahammül etmiş olmaktan alan haysiyetten yoksundular. Onlarda kötü kader Tuğcu'nun köprüaltı çocuklarında, Yumurcak'ta ya da Küçük Emrah'ta olduğu gibi delikanlılığa değil, nedense hep suça açılıyordu. Bu yüzden de onlar gazetelerin üçüncü sayfalarının canlı tuttuğu bir içerikle, bir üçüncü sayfa dehşetinin muhtemel özneleri olarak daima kötülükle birlikte anıldılar. Sokak çocukluğundan şarkıcılığa yükselen Doğuş da buna dahil. Gözlerinde birkaç damla yaş kederli şarkılar söylerken, az kalsın Reha Muhtar bile çileyi başarıya dönüştürmüş bu çocuğu bağrına basacaktı. Ama kötü sicilin, hırsızlıkların, suçun ortaya çıkması fazla zaman almadı; hikâye tam açıldığı anda bitiverdi. Sokak çocukluğu sınıfsal bir korku kaynağı olmaktan çıkıp bir türlü milli bir acıların çocuğu imgesine terfi edemedi.

"Acıların çocuğu"nun masumiyetiyle sokak çocuklarının suçluluğu arasındaki örtüşmezlik, imgeyle gerçeği arasındaki bu karşıtlık, bize iki şeyi gösteriyor. Birincisi, her türden "acıların çocuğu" aslında bir yalandı. Çünkü kendini ancak mazlumluğun ardındaki gerçek çatışmayı, dehşeti, hıncı ve güç istemini gizleyerek masum bir imgeye dönüştürebiliyor, acıyı ancak bu şekilde sevilebilir bir şeye dönüştürüyordu.[4] İkincisi (ve bu yazı açısından belki daha önemli olanı) Türkiye'de bir dönem sona erdi. Bu ülkede acının yetim kalmış şehir çocukları tarafından, sonunda örnek bir insan olmayı başarmış hakikatli çıraklar tarafından, büyük şehirde yolunu bulmuş taşralı çocuklarca temsil edildiği dönem geride kaldı. Çünkü, her ne kadar yalanı içinde barındırsalar da bu imgeler inanılırlıklarını, Doğu'nun henüz olanca gerçeğiyle, bütün şiddeti ve yoksulluğuyla büyük şehre boşaltılmamış olduğu, yoksulluğun henüz kitlesel bir tehdit olarak

4. Türk siyasal hayatındaki, özellikle de Türk-İslam sentezindeki mazlum özne tasarımını sosyolojik ve psikanalitik açıdan çözümleyen bir yazı için bkz. "'Kutsal Mazlumluğun' Psikopatolojisi", Fethi Açıkel, *Toplum ve Bilim,* sayı: 40, Güz 1996. Bu yazıda Açıkel, Türkiye Cumhuriyeti'nin "ikinci modernleşme söylemi" olarak nitelendirdiği bu acı ve ısdırap söyleminin, geç kapitalistleşmenin şiddetiyle sınıfsal, kültürel ve simgesel dayanaklarını yitiren yığınların güç istemini, hınç ve intikam eğilimini temsil ettiğini ileri sürer. Bu yüzden bu eziklik söylemi bir yandan geri kalmışlığı dile getirirken, diğer yandan bir sertlik, büyüklük ve güç söylemini ("büyük Türkiye", "şanlı tarih", "Türk'ün gücünü dünyaya gösterme" vb.) harekete geçirir. Baskıcı bir siyasal aygıtla eklemlenmesinin nedeni de budur.


KÜÇÜK EMRAH
"YIKILMAK YOK ÖYLE"
Yurmayın
SÜLEYMAN TURAN
CEM ÖZER
ÇEÇİLYA
LEYLA ADALI
MİNE SUN
YÖNETMEN:
ÜMİT EFEKAN
SENARYO: ERDOĞAN TÜNAŞ
GÖRÜNTÜ: MUZAFFER TURAN
MÜZİK: BAYAR MÜZİK ÜRETİM
EMRAH FİLM

algılanmadığı bir dönemin ürünüydüler. Yoksulluğun bir beceriksizlik olarak görüldüğü, sefaletin bir korku nesnesine dönüştüğü günümüzde ise yoksul çocuğun iyi kalpli ustaların ya da yoksul mahallelinin yardımıyla, bilgece davranarak, aklını kullanarak, şiddete bulaşmadan zafere ulaşacağı yolundaki hikâye, yalnızca tutumluluk fikrinden çoktan vazgeçmiş orta sınıf için değil, yoksulların kendisi için bile pek inandırıcı değil. Bu yüzden bugünün popüler imgelemi esas malzemesini acılı hikâyelerden değil, büyük gazetelerin tamamına yön veren üçüncü sayfalardan, haber programlarının neredeyse tamamına hâkim olan "reality show"lardan alıyor. Çünkü onlar bize çileli yoksulların tehlikeli bir kitleye, mağduriyetin hınca, acının suça dönüştüğü andan söz ediyorlar.

George Bataille zenginlerin işçilerden duyduğu korkunun, onların gözünde yoksul insanların ölüme daha yakın olmalarından kaynaklandığından söz eder. Pisliğin, güçsüzlüğün, kargaşanın izbe sokaklarının bazen bizleri ölümün kendisinden daha çok tiksindirdiğini söyler.[5] Andreas Huyssen de burjuvanın kitlelerden duyduğu korkunun birçok durumda erkeğin kadın korkusuyla iç içe geçtiğine işaret eder.[6] Bütün bir 19. yüzyıl ve 20. yüzyıl boyunca siyasi bir tehdit oluşturan kitlelerin histerik bir ayaktakımı olarak, yutucu isyan tufanlarıyla, barikatlardaki kızıl orospu figürleriyle tanımlanmasının, yine bu dönemde ilk kitle kültürü kuramcılarının kitle kültürünü ısrarla kadınsı, yutucu ve akıl dışı bir şey olarak tanımlamalarının, ondan cazibesine direnilmesi gereken ayartıcı bir kötü kalpli kraliçeymiş gibi söz etmelerinin nedeni de budur. Aslında Bataille da Huyssen de benzer bir şeyden söz ediyorlardır: Kitlelerden duyduğumuz korkunun bu kadar yoğun olmasının nedeni, daha eski, daha arkaik bir korkudan da besleniyor olmasıdır. Orada yalnızca kitlelerin oluşturduğu siyasi ve toplumsal tehditten duyulan korku değil, aynı zamanda kontrol altında tutulamayan bir doğadan, ölümden, cinsellikten, bilinçdışından, sabit ego sınırlarının yitirilmesinden, pislik ve kargaşadan duyulan korku da vardır.

Peki şimdi biz uzun yıllar masumiyetle, saflıkla, kırılganlıkla birlikte

5. George Bataille, *Edebiyat ve Kötülük,* çev. Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, 1997.

6. Huyssen, Andreas, "Kadın Olarak Kitle Kültürü", *Eğlence İncelemeleri,* yay. haz. Tania Modleski, çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, 1998. ss. 235-57.

düşündüğümüz çocuğu bugün nasıl olup da kolayca bir korku nesnesi olarak, tekinsiz bir kalabalığın üyesi olarak algılayabiliyoruz? Sokak çocukları söz konusu olduğunda, onlar karşısında hissedilen sınıfsal korku hangi eski korkularla iç içe geçiyor? Pisliğin, kargaşanın ya da tekinsizliğin bir çocuk tarafından temsil ediliyor olması ne demek? Bu soruları cevaplayabilmek için belki de önce masum çocukluk fikrinin kendi tarihine bakmak gerekiyor. Philippe Ariès *Çocukluk Yüzyılları*'nda çocukluk imgesinin var olmadığı ortaçağdan çocukluğu bir sabit fikre dönüştürmüş modern dünyaya nasıl gelindiğini anlatırken,[7] bu soruları cevaplamamızı sağlayacak bazı ipuçlarını da ortaya atar. Uzun yıllar "minyatür bir yetişkin" olarak görülen, yetişkinlerle aynı mekânları, aynı giysileri, aynı oyunları paylaşan çocuk, Batı Avrupa toplumlarında 18. yüzyıldan bu yana ayrı bir bilgi, ayrı bir cazibe merkezi olarak ayrışır. Böylece hayat, yetişkinler dünyasıyla bu dünyanın dışında bırakılan çocukluk dünyası olarak kesin çizgilerle ikiye ayrılır. Ariès'e göre çocukluğun bu modern keşfine iki düşünce eşlik eder. Birincisi, çocuk günaha ve kötülüğe yatkın değil, esas olarak iyi ve masumdur; bu yüzden de büyüklerin dünyasından korunması gerekir. İkincisi, çocuk zayıf ve cahildir; bu yüzden de eğitilmesi, terbiye edilmesi gerekir. Yetişkin duygularına hâkim, mesafeli ve ölçülü olan, gözleyen ve gözetleyense; çocuk her an uçlara savrulan, mesafesiz ve ölçüsüz olan, bu yüzden de sürekli gözetlenmesi gerekendir. Her ne kadar Ariès'in anlattığı hikâye kuşkusuz öncelikle Avrupa, özellikle de orta sınıf için geçerliyse de,[8] genel olarak modern uygarlığın çocuğa karşı tutumunu aydınlatan ipuçlarını da içinde taşır. Çocuğa yönelik bu yeni tutumda (aslında yalnızca çocuğa değil, aynı zamanda bir çocukluk olarak düşünülen vahşiliğe ya da ilkelliğe yönelik tutumda) farklı anlarda farklı tutumlar doğuracak bir ikilik saklıdır. Çocuk hem masumiyeti, bozulmamışlığı ve saflığıyla bir özlem

7. Philippe Ariès, *Centuries of Childhood,* Peregrine Books, 1986, (Fransızca ilk basım: 1960), ss. 30-130.

8. Ariès "çocukluğun keşfi" olarak adlandırdığı dönüşümün esas olarak orta sınıfta yaşandığını belirtir. Yoksullar her zaman bu dönüşümün biraz kıyısında yer almışlardır. Bir çok nedenle: Yoksul ailelerde çocukların ölüm oranı yüksek olduğundan, yani çocuklara sürekli varlıklar olarak bakılmadığından, çocuk orta sınıf ailelerde olduğu gibi ayrı bir cazibe merkezi haline pek gelmez. İkincisi, yoksul ailelerde çocuklar küçük yaşta çalışmak zorunda kaldıklarından yetişkinlerin dünyasına çok daha çabuk adım atarlar; sokakla, fabrikayla, işyeriyle, orduyla, karakolla, ıslaheviyle erken yaşta tanışırlar. Bu da yetişkinler dünyasıyla çocukluğun orta sınıfta olduğu gibi birbirinden kesin çizgilerle ayrılmasını engeller. Ariès, *a.g.y.*, ss. 31-47.

nesnesidir; hem de doğumundan başlayarak terbiye edilmesi gerektiğine göre aslında yırtıcı, vahşi ve tehlikeli bir doğaya sahiptir. İşte çocukla ilgili korkularımızın bir kaynağı da, çocuğun bu ikinci bastırılmış yüzüdür. O korkuda, tıpkı başıboş bırakılmış kitle gibi başıboş bırakılmış çocuğun da vahşetin öznesi olduğu sezgisi gizlidir. Yakın zamana kadar masum bir varlık olarak düşündüğümüz çocuğu, bugün kolayca tekinsiz bir kitlenin parçası olarak algılıyor olmamızın bir nedeni de buradadır. Çünkü, hakkında anlattığımız bütün masumiyet hikâyelerine rağmen, modern toplumda çocuk aslında başından itibaren kitlenin gizli metaforudur. Nasıl kitleyi kendini denetlemekten acizliği, dizginlenmesi gereken akıl dışı tabiatıyla terbiyeye muhtaç bir çocuk olarak algılarsak, çocuğu da bastırılması gereken tehlikeli tabiatıyla daima bir kitle olarak algılarız. İkili bir mecaz vardır burada; başıboş bırakılmış çocuk da başıboş bırakılmış kitle de bir diğeri gibi isyankâr, vahşi ve tekinsizdir.[9]

Şimdi bütün bunlar ışığında, şehirde her an karşımıza çıkan sokak çocuklarını nasıl algıladığımızı düşünelim. Sokaktan geçip giden biri için bu çocuklar, benzer kaderleri ama ayrı yüzleri olan tek tek çocuklar değil, birlikte hareket eden bir çocuklar ordusu, dizginlenemez bir sürüdür. Şehrin izbe karanlıklarından, kontrol edilemez bir kargaşanın içinden bir an günışığına çıkıp sonra tekrar oraya geri dönecek tekinsiz bir kara kalabalığın, her an uçlara savrulabilecek bir ayaktakımının, başıboş kalmış bir güruhun üyeleridir. Bu yüzden de daima sınıfsal bir korkuyu harekete geçirirler. Ama burada bundan fazlası da var. Çünkü sokak çocuklarından duyulan korku, sindirilmiş kitlenin sonunda onu sindirenden intikam alacağı korkusu kadar, ondan çok daha eski bir korkuyu, bastırılmış çocukluğun sonunda uygarlığa kötülük olarak geri döneceği korkusunu da içinde taşır. Sokak çocuklarıyla göz göze geldiğimizde, orada yalnızca dizginlerinden kurtulmuş kitlenin tekinsizliğini değil, aynı zamanda başıboş kalmış, başıboş kalır kalmaz kendini kötülüğe adamış çocuğun isyanını da görürüz. Erken yaşta darbe yemiş, buna rağmen sonunda adil, şerefli, iyi huylu bir

9. Çocukla aşağı sınıflar arasında yalnızca mecazi değil, tarihsel bir ilişki olduğunu da unutmayalım. Çocukların dünyasıyla yetişkinlerin dünyasının birbirinden ayrışmasının yüksek kültür ile aşağı kültürün ayrıştığı döneme rastlaması tesadüf değil. Yine Philippe Ariès'in anlattığına göre 18. yüzyılda Batı Avrupa'da orta sınıf ailelerde yetişkinlerle çocukların dünyaları ayrışırken, çocuklar kültürel bakımdan aşağı sınıfa yaklaşırlar; orta sınıf ailelerin çocukları aşağı sınıftan büyüklerle benzer kıyafetleri giyip, benzer oyunları oynar, benzer bir kültürü paylaşırlar. Ariès, *a.g.y.*, s. 398.

insan olmayı başarmış yoksul çocukla ilgili milli hikâye işte burada çöker. Orada, büyümüş de küçülmüş kurtarıcı çocukların, boynu bükük evlatlıkların, ağzı var dili yok beslemelerin, gözü yaşlı yetim çocukların, acıdan beslenen delikanlılığın, nihayet tüm acıların çocuklarının yerini ıslahı imkânsız bir çocuk kitlesi almıştır. Tuğcu'daki milliyetçi yoksul sevgisinin, Yeşilçam'ın mutlu sonla biten yetim hikâyelerinin, nihayet 80'lerin arabeskinin bitip "üçüncü sayfa" dehşetinin, tüyler ürpertici "reality show" terörünün devreye girdiği yer de burasıdır. Tıpkı korku filmleri gibi (özellikle de uğursuzluğu tam da masumiyetin içine yerleştiren çocuk-şeytan filmleri gibi) gazetelerin üçüncü sayfaları da uygarlığın gizlediği arkaik korkunun bu kez sınıfsal bir içerikle geri döndüğü yerlerdir. Orada cani anneler, vicdansız babalar, parçalanmış aileler, sönmüş hayatlar vardır; hayatları cinnete ve cinayete açık, her an ölebilir, her an öldürebilir insanlar vardır. Ama hepsi de öteki sınıftandır. Orada dehşet daima aşağı sınıfın kaderi olan bir kötülüğün, yoksul kitlelerin neredeyse doğuştan getirdikleri bir patolojik nüvenin ifadesidir. İçine doğduğumuz uygarlıkla ilgili temel huzursuzluğumuz orada bizden daima daha yoksul, daha Doğulu, daha kötü ya da daha çaresiz olan insanlara yansıtılmış, aslında daima yanı başımızda olduğunu bildiğimiz kötülük orada olağanüstü, sıradışı, yabancı bir sahneye taşınmıştır. Nasıl korku romanı "bir zamanlar" denilen uzak zamanlarda, uygarlıktan uzak mekânlarda; yeterince ışıklandırılmamış, yolu izi olmayan ücra köşelerde; karanlık ormanlarda, dağ başlarında, ıssız şatolarda geçerse, üçüncü sayfa da dehşeti bizden her zaman uzakta olacak insanların karanlık tabiatına, onların içine pusu kurmuş, ne zaman nerede ortaya çıkacağı bilinmeyen, bize gerilimli bir bekleyişten başka seçenek bırakmayan şeytani nüveye bağlar. Tek farkla: Burada katilin kim olduğu başından bellidir; belli olmayan sadece nerede ve nasıl harekete geçeceğidir.

Sokak çocukları, bize bu olağanüstü sahneyi verdi. Çünkü onlar her şeyden önce yetişkinle çocuk arasındaki ayrımın tam var olmadığı bir dünyayı temsil ediyorlar. Kurumsal kötülükle; devlet baskısıyla, asker şiddetiyle, polis dayağıyla erken yaşta tanışmış olmaktan kaynaklanan bir hayat bilgisine sahipler. Ama bir şey daha var: Sokak çocukları, acının kestirme ifadesini bulmakta zorlandığımız donuk ve ifadesiz yüzleriyle olduğu kadar, vicdanımıza değil cüzdanımıza seslenen arsız ve talepkâr bakışlarıyla da sokaktan geçenler için acının değil suçun, kaba kuvvetin ve ihlalin alanına aitler. Büyümüş de küçülmüş yüzlerinde bu kez anasını babasını ba-

takhaneden kurtarmış çocuğun bilmiş sevimliliği değil, bir çocuğun bunu hiçbir zaman yapamayacağının, dahası ailelerin parçalanmaktan kurtarılmasının hiç de o kadar kolay olmadığının, bazı babaların hapishaneye, bazı annelerin hastaneye, bazı çocukların sokağa mahkûm olduklarının kanıtı var. Milli bir acz duygusunun metaforu değil, horlanan çocuğun sonunda yetişkinden intikam alacağı korkusuyla iç içe geçmiş sınıfsal bir korkunun nesnesi olmalarının nedeni de bu.

Televizyon kanallarında biraz dolaşmak yetiyor. Her ne kadar sokak dekorlarından stüdyoya terfi ettiyse de besili "sokak çocuğu" Savaş Ay programlarına devam ediyor. Bir başka kanalda, baştan aşağı manidar dizelerle dolu, dokunaklı şiir kliplerinden biri, adı "Sokak Çocuğu". Bütün bunlar, acıdan beslenen delikanlı duyarlılığının artık pek inanılır olmasa da, bu ülkede daima bir müşterisi olduğunu gösteriyor. Ama imgenin üstüne düşen sokak çocuğu görüntüleri, şunu açıkça ortaya koydu: Acıların çocuğu yalnızca acıyı bir delikanlılık imgesiyle süslediği, kötü yazgıyı kadre uğramış ama zedelenmemiş çocuk imgesinin ardında görünmez kıldığı için değil, aynı zamanda bu kültürün kendini korumak için sindirdiği kitlelerden olduğu kadar, kendini korumak için bastırdığı çocukluktan duyduğu korkuyu gizlediği için de bir aldatmacaydı bence. Sokak çocuklarının romantik bir "poetika"sı yapılabilir, ama onlar hiçbir zaman milli bir kimsesizlik duygusunun, toplumca paylaşılan Doğulu bir yetimliğin simgesi olamayacaklar.

Öyle görünüyor ki Türkiye yeni popüler kahramanlarını, her şeye rağmen adalet dağıtan mazlum, mağdur ama masum yetimlerden, çektikleri çileye rağmen onurlu davranan kırılgan Doğulu çocuklardan değil, toplumun yeni korku nesnelerine karşı savaş açan, şehri pislik ve kargaşadan korumak için her yola başvuran, suça ve hınca kilitlenmiş güçlü Türkler'den, artık kendini masum olmak zorunda hissetmeyen yeni bir delikanlı tipinden alacak. En azından bir süre için.

—