GEOFF DYER

yeniden anımsanan savaş

DENEME

§

yeniden anımsanan savaş

GEOFF DYER



DENEME

§

TÜRKÇESİ **İDİL ÇETİN**

EVEREST

1563

GEOFF DYER

İngiliz yazar, denemeci ve eleştirmen Geoff Dyer 1958'de doğdu. *Venedik'te Aşk, Varanasi'de Ölüm* (Sel Yayıncılık, 2015) ve *Paris Esrimesi*'yle birlikte dört romanı ve on bir kurgudışı eseri vardır. "Somerset Maugham Ödülü," gülmece dalında kurgu eserlere verilen "Bollinger Everyman Wodehouse Ödülü," "Lannan Edebiyat Ödülü," fotoğraf hakkında yazılı çalışmalara verilen "International Center of Photography's 2006 Infinity Ödülü," "American Academy of Arts and Letters' E. M. Foster Ödülü" gibi ödüllerin sahibidir. En son 2012'de "National Book Critics Circle Ödülü"ne değer görülmüştür. Daha önce *Zona, Bir Hışımla* ve *Paris Esrimesi* adlı kitaplarını yayımladığımız Geoff Dyer Londra'da yaşamaktadır.

İDİL ÇETİN

1983'te Ankara'da doğan İdil Çetin, ODTÜ Uluslararası İlişkiler Bölümü'nde lisansını tamamladıktan sonra aynı üniversitede Sosyoloji bölümünde yüksek lisansını yaptı. Halen Galatasaray Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi Bölümü'nde doktora çalışmalarını sürdürmekte olan Çetin'in çeşitli konularda çok sayıda çevirisi bulunmaktadır.

yeniden anımsanan savaş

GEOFF DYER

§

Yayın No **1563**
Deneme **102**

Yeniden Anımsanan Savaş
Geoff Dyer

Kitabın özgün adı: *The Missing of the Somme*

Editör: Cem Alpan
İngilizce aslından çeviren: İdil Çetin
Redaksiyon: Zeynep Alpar
Kapak tasarımı: Emir Tali
Sayfa tasarımı: Zülal Bakacak

© 1994, Geoff Dyer
© 2016, bu kitabın tüm yayın hakları
Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Ağustos 2016

ISBN: 978 - 605 - 185 - 037 - 5
Sertifika No: 10905

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
www.facebook.com/everestyayinlari
www.instagram.com/everestyayinlari

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

yeniden anımsanan savaş

Annem ve babam için

İÇİNDEKİLER

Fotoğraf Listesi	11
Not	17
Notlar	181
Seçilmiş Bibliyografya	203
Bibliyografyada Güncelleme	211
Teşekkür	213

FOTOĞRAF LİSTESİ

Hatırlamanın öngörülüşü 26
Siluet: Bir silah arkadaşının mezarını ararken, Pilckem, 22 Ağustos 1917 (İmparatorluk Savaş Müzesi)

"İnsan şimdilik başka hiçbir anıta gerek olmadığını düşünüyor" — *Lutyens* 33
Savaş meydanı üzerinde işaretlenmiş geçici mezarlar, 16 Eylül 1917 (İmparatorluk Savaş Müzesi)

Vekil ölüler 45
Anıt Mezar'ın yanından yürüyüp geçen askerler, 11 Kasım 1919 (*Mail Newspapers*)

Hafızanın inşası 49
Mezartaşları (Hulton Deutsch)

Neler gördü? 67
Savaş yorgunu asker (İmparatorluk Savaş Müzesi)

"Ve zavallı atlar..." — Constantine 75
Chipilly'deki 58. (Londra) Şube Abidesi (Mary Middlebrook)

Geçmişin ağırlığı 93
Kraliyet Topçu Birliği Anıtı: top mermisi taşıyan (Jeremy Young)

Ölü ağırlık 94
Kraliyet Topçu Birliği Anıtı: uzanan figür (Jeremy Young)

Charles Sargeant Jagger: Paddington istasyonundaki anıt 96
(Jeremy Young)

Ülkenin her yerinde *şu Tommy'ler...* 104
Holborn Anıtı (Jeremy Young)

Elland Anıtı 105
(Jeremy Young)

Kendine yeten anma ideali 106
Streatham Anıtı (Jeremy Young)

Zaman 109
Southwark Anıtı (İmparatorluk Savaş Müzesi)

Tüm insanlığın yasını mı *tutuyor?* 127
St Julien yakınlarındaki Kanada Anıtı (Mark Hayhurst)

Yegâne ses... 129
[Gaz saldırısına uğrayan] John Singer Sargent (İmparatorluk Savaş Müzesi)

Vimy Ridge'deki Kanada Anıtı 156
(Mark Hayhurst)

Keder... 157
Vimy Ridge'deki Kanada Anıtı

"Totenlandschaft" 161
Yıkım manzarası, Château Wood, Ypres, 29 Ekim 1917 (İmparatorluk Savaş Müzesi)

Ypres Katedrali yıkıntıları, 1916 Yazı 162
(İmparatorluk Savaş Müzesi)

Deniz Kenarındaki Keşiş, *Caspar David Friedrich* 164
(Staatliche Museen zu Berlin)

Harcanmışlığın sonsuzluğu 165
Passchendaele, Kasım 1917 (İmparatorluk Savaş Müzesi)

"Unutma: geriye bir şey kalmazsa
geçmiş hafızaya sığmaz;
ona bir gelecek gerekir."

Joseph Brodsky

"Varsayılmış tesadüflerin kaleydoskopu..."

T. H. Thomas,
Basil Liddell Hart'ın The Real War [*Gerçek Savaş*] *kitabı üstüne,*
1931.

NOT

Bazı alıntıların nereden alındığı metinde yer almıyor; tüm alıntıların eksik kaynakları notlar kısmında bulunabilir. Kitap boyunca büyük "A" ile yazılan Anma, Anıt Mezar'daki yıllık ayin gibi "resmî" işleri ifade ediyor; küçük "a" ile yazılan anma ise savaşın daha genel ve türlü hatırlanma biçimlerini.

Küçük bir çocukken bir keresinde dedem beni doğa tarihi müzesine götürmüştü. Hayvanları, sürüngenleri ve köpekbalıklarını gördük, ama bugün en net hatırladığım şey, cam vitrinler içine konmuş, her biri farklı sayıdaki sıra sıra kelebeklerdir. Sergilenen her bir türün adı ufak kartlar üzerine özenle yazılmıştı.

Art arda, madalyaların kurdeleleri kadar parlak ve düzenli.

"Her evde, şömine rafının üzerinde sarmaşıklarla çerçevelenmiş, gülümseyen, geçmişe sadık fotoğraflar durur..."

Tozlu, kabarık, eskimiş: hepsi aynı bu albümlerin. Aynı yüzler, aynı fotoğraflar. Savaşın değmediği aile olmadı ve her ailenin böyle bir albümü vardır. Kapağını açmaya hazırlanırken bile albüme bakma eylemi, doğuracağı hislerle yüklüdür. Bu fotoğraflara, sanki onları görme deneyimi hakkındaki bir şiiri okuyormuş gibi bakarız.

Koyu, ağır sayfaları çeviriyorum. Eski fotoğraflardaki toz kokusu.

Askere yazılmak için sıraya girmiş ölüler. Karanlık şehir boyunca yürüyen, çerçevenin kenarında kaybolan. Bazıları geri dönüyor sonra, hastane fotoğraflarında: Yürüyüp giderken ve iyileşirken, arada hiçbir şey yok. Her daim erişilebilir olan kırlar boş görünür bu sonraki fotoğraflarda, yokluğun bir kaydı olarak. Kuru taş duvarlar ve ırmaklar. Portreler ve grup portreleri. Subaylar ve diğer rütbelerdekiler. Birbirinden ayırt edilmesi imkânsız, sevilenler ve sevilmeyenler.

"Hafızanın bir lekeliliği vardır," diye yazar Updike, "sanki film banyo ilacının içinde yıkanmamış da, ilaç filmin üzerine

serpiştirilmiş gibi." Fotoğrafların her biri bozulmuş, benek benek olmuş, lekelenmiştir; bu kusurları, hafıza fotoğrafları gibi görünmelerine neden olur. Bazılarında görüntünün üzerine çöken ve onu silip atan mütecaviz, beyaz bir ışık bulunur. Diğerleri solmaktadır: unutuşun fotoğrafları. En nihayetinde geriye boşluklardan başka hiçbir şey kalmayacak.

Yuvarlak gözlükleri ve uzun üniformasıyla bir hemşire (altında anneannemin mükemmel elyazısıyla "Ben" yazılı). Hastanede bir grup erkek. İkisinin gözünün üzerinde bant, üçünün kolu askıda. Biri

berbat bir gri takım giymiş,
Bacakları yok, dirsek yeri kısa kesilmiş.

Haşin suratlı bir rahibe arka sıranın en sonunda dikiliyor, resmin altına her bir isim özenle yazılmış mürekkeple. Annemin babası arka sırada, soldan ikinci.

Worthen, Shropshire'da, Wilfred Owen'ın doğduğu Oswestry'den üç kilometre uzakta (evlilik dışı) doğmuş. Çiftlik işçisi. Yalnızca ismini okuyup yazabiliyor. 1914'te askere yazılmış. Somme'da (at) arabacıymış, aile efsanesine göre bir gün cesaretin birdenbire terk ettiği bir arkadaşının yerine siperin ön saflarına gitmiş. Sonra, gerideki siperde, en yakın arkadaşından geriye kalanları bir kum torbasına küremiş. (Her ailede aynı albüm var, her ailede aynı efsanenin bir çeşidi var.) 1919'da Stropshire'a dönüp, ardında kalan hayata bıraktığı yerden devam etmiş.

Çalışamış, savaşa gitmiş, evlenmiş, çalışmış.

Doksan bir yaşında öldü, yalnızca kendi ismini yazabiliyordu hâlâ.

Dedem hakkında söylediğim her şey doğru. Fotoğrafta soldan ikinci adam olduğu hariç. Oradakinin kim olduğunu bilmiyorum. Fark etmez. O da birinin dedesidir.

Pek çok genç erkek gibi, dedem de askere yazılmaya gittiğinde reşit değilmiş. Celp çavuşu ona birkaç gün sonra, iki yaş daha büyük olduğunda gelmesini söylemiş. Büyükbabam usulen geri dönmüş, yaşına birkaç yıl eklemiş ve orduya kabul edilmiş.

Askere alım hikâyeleri dağarcığında benzer anlatılara sık rastlansa da, annemin yıllar boyunca pek çok kez anlattığı bu hususi versiyonun doğruluğundan hiç şüphe etmedim. O yüzden doğum belgesinde dedemin Kasım 1893'te (Owen'la aynı yıl) doğduğunu, yani savaş patlak verdiğinde yirmi yaşında olduğunu öğrenmek sürpriz oldu. 1914 kuşağına ilişkin yaygın olarak ortalıkta dolaşan hikâyelerden biri, ailem tarafımdan öyle bütünüyle özümsenmiş ki büyükbabamın yaşam öyküsünün parçası haline gelmiş.

O, herkesin dedesi.

Saat sabah yedi buçuk. Somme tepeleri sisle kaplı. Ağaçlar karaltı şekillerden ibaret. Hiçbir şey hareket etmiyor. Sarkık elektrik telleri garip çitler üzerinden geçip yok oluyor. Kuşların sesleri var, kendileri yok. Yolun kendisinden başka, nereye gittiğini kesin bilen yok.

Kahvaltı –bir elma, bir muz, kutusundan silinip süpürülen yoğurt– için duruyorum ve dün aldığım haritaya bakıyorum. Calais'deki bir feribotu yakalamak için Paris'e giden bir arkadaşım, beni Amiens'e bıraktı. Oradan Albert istikametine otostop çektim, çünkü yeni edindiğim haritaya göre burası isimlerini hayal meyal tanıdığım köylere en yakın istasyondu: Beaumont-Hamel, Mametz, Pozièrs... Somme'daki mezarlıkları ziyaret etmek is-

tesem de, neye benzedikleri ya da hangilerinin ziyaret etmeye bilhassa değer olduğu konusunda net bir fikrim yok. Haritamda Thiepval yakınlarına kalın harflerle şu yazılı: "İngiliz Anıtı." Bu sabah otostop çekmeye başladığımda ne bulacağımı ya da nereye gideceğimi bilmiyordum – hâlâ da bilmiyorum, günün bir noktasında Thiepval'i ziyaret edecek olmamın dışında. Şimdilik her şeyi sırt çantama yeniden tıkıştırıp yürümeye devam ediyorum.

Bir saat içinde, tam da hava durumu tahminlerinde söylendiği gibi, sis incelmeye başlıyor. Düz bayırlar beliriyor. Kanolanın tozlu parıltısı. Yokuş aşağı bir düzlük. En uzaktaki mezartaşı sıralarının zar zor görüldüğü geniş bir mezarlığa doğru yürüyorum.

Mezarlık, etrafını saran açık araziden, kimi yerlerde asılı kalmış sisin arkasında kaybolan alçak bir duvarla ayrılıyor. Bu duvarın yakınındaki büyük bir haç, tıpkı bir ağacın gövdesi gibi, yosun tutmuş bir karaltıya benziyor. Sürgüsü açılan kapının gürültüsü kuşları daldan dala kaçırıyor. Ayaklarımın altında ses çıkaran çakıllar. Kapıya yakın –mat, yatay, mihraba benzer– büyük bir taş üzerinde şöyle yazılı:

İSİMLERİ İLELEBET YAŞAYACAK

Bu taşla haç arasında, düzgün çimlerle çevrili beyaz mezartaşı sıraları uzanıyor. Çiçekler: mor, soluk kırmızı, alev sarısı.

Mezartaşlarının çoğunda sadece alay, isim, rütbe ve bilindiği takdirde askerin ölüm tarihi, bazen de yaşı yazılı. Ara sıra alıntılar eklenmiş, gösterişli hislerden söz eden İncil alıntılarıysa gereğinden fazla; bu yazılar mezartaşlarının yeknesak dokunaklılığına ne bir şey katıyor ne de ondan bir şey eksiltiyor, taşların bazılarında bir isim bile yazmıyor:

BÜYÜK HARBİN BİR ASKERİ ONU TANRI BİLİYOR

Haçın üzerinde ortasından geçerek toprağı işaret eden bronz bir kılıç duruyor. Sis yavaş yavaş dağılıyor, haçın zar zor görülen, koyu bir pusa benzer gölgesi ortaya çıkıyor. Solgun günışığı.

Mezarlığın sol taraftaki yüksek duvarı Yeni Zelanda'nın, "Eylül ve Ekim 1916'da Somme Muharebesi'nde yitirdiği", mezarları bilinmeyen ölülerine bir anıt. Duvarın boylu boyunca 1.205 isim yazılı.

Kapının yanında bir ziyaretçi defteri ve mezar kayıt defteri. Mezarlığın adı "Catterpillar Valley" [Tırtıl Vadisi]. Burada 5.539 adam gömülü.

"Onları hatırlayacağız"

Büyük Harp geçmişin mirasını yerle bir ederek tarihsel sürekliliği sekteye uğrattı. Wyndham Lewis buna "yerkürenin tarihindeki dönüm noktası" diyerek ayırt edici noktasını yakalıyor ama savaş, en azından İngilizler için, bir yandan geçmişi yok ederken bile diğer yandan onu muhafaza etmeye yardım etti. 1914'ten önceki on beş yıldaki hayat, kaçınılmaz bir biçimde ve ister istemez, arkadan gelen savaşın merceği vasıtasıyla görülür oldu. *Geçmiş* olarak geçmiş, onu yerle bir eden savaş tarafından korundu. İstikrarsızlık ve belirsizlikle nitelendirilen bir geleceğe açılmak suretiyle, geçmişin anısını istikrar ve kesinlik niteliğinde sonsuza dek dondurdu.

Şüphesiz ki her şey 1914 Ağustosu'nun öncesine dair alışılagelmiş görüşün bizi inandırmaya çalıştığından çok daha çalkan-

tılıydı. Çağdaş pek çok gözlemciye göre savaş, kendinden önce gelen barış döneminde üzeri örtülü duran bir şiddeti açığa çıkarıp belirginleştirerek geçmişi lekeliyordu. Bundan seksen yıl sonra bu sinmiş ve iltihaplı şiddet algısı, savaş-öncesi döneme dair algımızdan tümüyle silinip gitti. Kadınların oy hakkının ateşli savunucuları, sınıf kavgası, grevler, iç savaşın eşiğinde sendeleyen İrlanda – hepsi, savaşın uzun, hüzünlü gölgelerinin arkasında kalıp yumuşadı.

Avrupa uygarlığı "savaş onu yerle bir etmeden önce de iflas ediyor" olsa da, Edward dönemi halet-i ruhiyesinin sakinliğine ilişkin değişmez algımız, büyük ölçüde onu takip eden soykırımdan türer ve onunla gelişir. Hatta Görkemli 1914 Yazı bile kendinden sonra gelen felaketle var edilmiş gibi görünür.

Etkileyici bir pasajda Johan Huizinga'nın verdiği öğütlere göre tarihçi,

> konusuna karşı belirlenmezci bir bakış açısını muhafaza etmelidir. Kendini sürekli olarak geçmişte, bilinen etmenlerin yine de farklı sonuçlara olanak verir göründüğü bir noktaya koyması gerekir.

Ne var ki tarih, olayların üzerine daima homojen bir biçimde uzanmaz. Ara sıra sürüklenmeler, kaymalar oluşturur – ve bunlar 1914 ve 1918 yılları arasında en derin hallerindedir. Normandiya Çıkarması'nın kamera görüntülerini izlerken, bu önemli günü *gerçekleştiği haliyle* tecrübe edebiliriz. Tarih, yapılmayı bekler bir halde, muallaktadır. Bunun aksine, Somme Muharebesi hemen arkasından olanların içine gömülüdür, en derinlerine. Fransız Devrimi'nin ilk günlerinin coşkulu sarhoşluğu –"Saadet o tan yerindeydi"– birkaç bölüm ileride pusuya yatmış bekleyen terör tarafından eksiltilmeden sürer. 1914'te askere yazılmak için sı-

raya giren genç erkekler hayaletlere benziyor. Boğazlanmak için sıraya girmişler: onlar zaten ölüler. Huizinga'nın kelimeleriyle, Büyük Harp bizi, tarihin aksini yazmaya teşvik eder: Kendi nedenlerini meydana getiren sonuçların hikâyesini.

Yaşlanmayacaklar, yaşlanmaya terk edilen bizler gibi:
Ne zaman bitap düşürecek onları, ne de yıllar mahkûm edecek.
Güneş batarken ve sabahleyin
Onlar hatırımıza gelecek.

Bu efsunlu ritimler ve mantravâri tekrarlar her yıl Anma Günü'nde makamla okunur. Bunlar duyduğumuz, ama nadiren yazılı gördüğümüz kelimelerdir. Onları –neredeyse– ezbere, sanki kalbimizden biliriz. Bir yere yazılmış gibi değil, ulusun kolektif belleğinde nabız gibi, uzun yıllar içinde, başlatmakta kullanıldıkları Anma'nın hipnotize edici büyüsüyle meydana gelmiş gibilerdir.

Ama elbette yazıl*mış*lardır, Laurence Binyon tarafından, Eylül 1914'te: ölenler gerçekten ölmeden önce. "For the Fallen" [Ölenler İçin], diğer bir deyişle, bir anma değil öngörü eseridir ya da daha doğru bir ifadeyle *hatırlamanın öngörüsü*dür: aynı zamanda belirleyici olan bir hissi kablel vuku.

22 Ağustos 1917'de Ernest Brooks, Ypres[1] yakınlarındaki Pilkem Ridge'de Büyük Harp'in ikonu olan fotoğraflardan biri-

1 Belçika'nın Felemenkçe konuşulan bu bölgesinin adı Fransızca "İpr" okunur, Felemenkçe adı ise Ieper'dir (okunuşu "İper"). Büyük Harp'te burada çarpışan İngilizler bu ismi telaffuz edemeyip, buraya "Wipers" (okunuşu "Waypırs") diyorlardı, zira "Ypres" harflerini bir İngiliz "Aypırs" diye okur. "Wipers" kelimesi "siliciler", "cam silecekleri" veya "silleler" demek; ilerleyen sayfalarda buna göndermeler var. (ed.n.)

ni çekti. Başı eğik, sırtında bir tüfekle bir askerin silueti, batan güneşin önünde, ölmüş bir silah arkadışının mezarına bakıp onu anıyordu. Savaştan bir fotoğraf –Üçüncü Ypres (ya da daha iyi bilindiği haliyle Passchendaele) Muharebesi hâlâ tüm şiddetiyle devam ediyordu, ateşkese daha on beş ay vardı–; aynı zamanda savaşın sonradan nasıl hatırlanacağının bir fotoğrafı. Geleceğin fotoğrafı, geleceğin geçmişe bakışının bir fotoğrafı. Binyon'un şiirinin, bir hissin fotoğrafı. Onları hatırlay*acağız*.



Hatırlamanın öngörülüşü

Savaşı hatırlama biçimlerimizin birçoğu savaşın sonra ermesinden önce tesis edilirken, buna dair pek çok önemli unsur, savaşın başlamasından iki yıl önce gerçekleşen tek bir dramatik olayda cisimleşmişti.

Kasım 1911 ve Ocak 1912 arasında iki takım –İngiliz olanın başında deniz subayı Robert Falcon Scott, diğer Norveçli birliğin başında Roald Amundsen– Güney Kutbu'na doğru sürüncemeli bir yarışın son safhasına girmişlerdi. Norveçli takım, köpekleri kullanarak ve hasmane çevreye ustalıkla uyum sağlayarak, Güney Kutbu'na 15 Aralık'ta ulaştı ve sağ salim geri döndü. İnsan gücüne dayanan ve o gücü fena tüketen, kötü hazırlanmış bir keşif ekibinin lideri olan Scott, Güney Kutbu'na 17 Ocak'ta vardı. Yenilgiye uğramış beş kişilik ekip, emniyetli hayata dönmek için gerisingeri 1300 kilometrelik zorlu bir yürüyüşle karşı karşıyaydı. Keşif heyetinin hayatta kalan bitkin düşmüş üç üyesi (Scott, Dr. Edward Wilson ve Henry Bowers) 21 Mart'ta, en yakın yiyecek ve yakıt deposundan on sekiz kilometre uzakta, bir kar fırtınasından korunmak için çadırlarını kurdular. Görünen o ki Scott, bir noktada, yolda ölmek yerine bulundukları yerden ayrılmamalarının ve mücadelelerinin kaydını tutmalarının daha iyi olduğuna karar verdi. En az dokuz gün boyunca hayatta kaldılar. Bu sırada Scott, Roland Huntford'ın ifadesiyle, "sahneden çıkışını hazırladı" ve mektuplarında gelecek kuşaklara seslendi: "Açmaza düşmekle değilse de, o açmazla bir erkek gibi yüzleşme konusunda yurttaşlarımıza iyi bir örnek oluşturuyoruz." "Keşif heyeti uğradığı başarısızlığa rağmen", diye yazıyordu Scott, "İngilizlerin zorluklara göğüs gerebileceğini, birbirlerine yardım edebileceğini ve ölümü geçmişte olduğu gibi metanetle karşılayabileceğini göstermiştir." Kendi emsalini yücelten kahramanca ölüm geleneği aynı zamanda onunla hayat buluyordu: "İngilizlerin hâlâ sonuna kadar mücadele vererek cesur bir ruhla ölebileceğini gösteriyoruz... Bunun, geleceğin İngilizlerine bir örnek teşkil ettiğini düşünüyorum."

12 Kasım'da, cesetleri ve belgeleri çökmüş çadırın içinde bir kurtarma ekibi tarafından bulundu ve Antarktikalı Scott efsanesi hemen etkisini göstermeye başladı. Kurtarma ekibinin bir üyesi "Dünya, çektikleri acılara, zorluklara ve birbirlerine olan bağlılıklarına bakıp yaptıkları şeylerin Harp Meydanı'nda yapılan ve her hakiki İngiliz'in saygısı ve onurunu kazanan şeyler kadar önemli olduğunu kısa süre içinde öğrenecektir" diye yazıyordu.

Scott'ın dikbaşlı beceriksizliği aslında keşif heyetinin erken bir safhadan itibaren gerilimle yüklü olmasına yol açtı. Kaptan Oates –efsanenin "yürekli İngiliz"i– evvelden "şayet Scott Kutup'a varmayı başaramazsa bunu sonuna kadar hak etmiştir" diye yazmıştı. Scott'ın yolculuğu, bilimsel keşif kılığına bürünmüş olsa da, "tüm yükü insanların çekmesinin grotesk beyhudeliği"ni vurgulamak haricinde Kutup seyahati bilgisine hiçbir katkıda bulunmadı. Ne var ki Scott'la birlikte beyhudelik (Wilfred Owen'ın yaşarken yayımlanan bir avuç şiirinden birinin başlığı) kahramanlığın önemli bir bileşeni haline geldi. Scott'ın yolculuğu bir "kahramanlık için kahramanlık" meselesine dönüştürmüş olması, bir sonraki yılın 11 Şubatı'nda İngiltere'ye ulaşan ölüm haberini karşılayan ölüm sonrası şöhreti daha da artırdı.

"Kutup seferlerinin en etkisizlerinden biri ve Kutup kâşiflerinin en kötülerinden biri için" yapılan anma töreni St. Paul'de düzenlendi ve Scott'ın başarısızlığı, Nelson'ın, İngiliz ruhunun muzaffer bir ifadesi olarak Trafalgar'daki galibiyetiyle yan yana kondu. Scott'ın olan biteni çarpıtan, büyük ölçüde retoriğe dayanan anlatımı, ulusun tamamı tarafından hevesle ve sorgulanmaksızın kabul edildi. Devonport'taki donanma limanı şapelindeki ayin, "kendini feda etmenin görkemini, başarısızlığın takdisi"ni vurguluyordu. Scott'ın temsil ettiği görkemli başarısızlık artık bir İngiliz ideali haline gelmişti: "musibetin erdem haline geti-

rilmesi ve beceriksizliğin kahramanlık kılığına girmesi"nin canlı bir örneği.

Scott'ın hikâyesinin Büyük Harp'in daha büyük kahramanlık musibetini davet ettiğini vurgulamaya gerek bile yok. Artık unutulmuş bir yazarın dile getirdiği gibi, o,

> vatandaşları için dayanıklılığın örneği [oldu]... Artık aramızda ... fedakârlığı kazanmanın üzerinde tutan çok fazla kahraman, çok sayıda Scott var [ve] Flandre'ın... kanlı meydanlarından ne tür bir ihtişamın yükseldiğini anlamaya başlıyoruz.

Huntingdon'da, 1923 Ateşkes Günü'nde, bir savaş anıtının açılışı yapıldı. Bu, bir ayağı arkasındaki duvara dayalı, dinlenen bir askerin heykelidir. Önde duran dizi sol kolunu desteklerken, kolu da Rodin'in *Düşünen Adam* heykelinin tuhaf bir taklidini andırarak çenesini destekler. Diğer eli, yanında dayalı duran tüfek ve süngüyü tutar. Bu figür, Antarktikalı Scott'ın dul eşi Kathleen Scott tarafından yontulmuştu.

Bu tür anıtların alması gereken biçim hakkındaki tartışmalar, savaş sona ermeden önce yaygın ve ileri bir düzeye ulaşmıştı. 1917'ye gelindiğinde ülkenin dört bir yanındaki dernek ve kulüpler uygun anma vasıtaları tesis etmek için bir araya geliyordu.[2]

2 1915'in başlarında Kilise Sanat Birliği "yakınlarını kaybedenlerin mütedeyyin niyetlerini doğru kanallara yönlendirmek için özel bir çaba" sarf ediyordu. 8 Ocak 1916'da Sivil Sanatlar Derneği, ölenlerin en uygun şekilde hatırlanmalarının nasıl temin edileceği üzerine bir konferans düzenledi. Altı ay sonra aynı örgüt "Savaş Anıtları Tasarımları Sergisi" düzenledi. Aynı yıl Kraliyet Akademisi, anma estetiği konusunda yol göstericilik yapmaları için

1920'lerin başlarında ulusun matemi, geniş çapta kabul gören bir biçimle heykele dönüştürüldü. Türlü çeşitlemelerden izler taşısa da, bu, *Cornhill Magazine*'in alegoriye karşı çıkarak "bakanın, kayıt altına alınan meselenin büyük ve önemli olduğunu görebileceği ve daha fazlasını bilmeyi arzulayacağı türde ... bir ifade sadeliği"ni desteklediği 1916 Eylülü'nde taslağı çizilen formdu.

Savaşın sonunda, salt şiirsel bir değer yerine pratik değere de sahip olacak anıtlar yapılmasını savunan bir karşı görüş öne sürülmekteydi hâlâ: Hastaneler, evler, üniversiteler yapılmalıydı. Bu tür öneriler, yararlılık sorularının yükünü omuzlarında taşımayan bir anıt tarzı ve mimarisine *ihtiyaç* duyulan 1918'in ruh halinden ziyade 1945'inkine uygun düşüyordu. 1945'te o mimari ve tarz yerini aldı: tek gereken, yeni isimler ve tarihler eklemekti. Asıl vazife, savaşın mahvettiği bir ekonomi ve altyapıyı yeniden inşa etmekti.

İnsanî bedeli her ne olursa olsun, İkinci Dünya Savaşı'nın bariz bir pratik gayesi ve hedefi olmuştu – geriye dönük olarak, Hitler'in ölüm kamplarından kamera görüntülerini halk gördüğünde özellikle belirgin olan bir gaye ve hedef. Büyük Harp'in ertesindeyse insanların neden savaşıldığı ya da milyonlarca hayatın kaybından başka neyin başarıldığı hakkında net bir fikri yoktu. Aslına bakılırsa, bu durum savaşı anıtlaştırma vazifesini nispeten kolaylaştırdı.

İkinci Dünya Savaşı ve Soykırım anıtları dünyanın dört bir yanında hâlâ inşa ediliyor; biçimlerinin ne olması gerektiği hâlâ

önemli mimarlar ve heykeltıraşlardan oluşan bir komite kurdu. Bir sonraki Haziran ayında çeşitli kamu kuruluşları "anıt dikme konusunda ayrı ayrı değil müşterek çaba gösterilmesini temin etmek ve savaş abideleri yapılırken kiliseleri ve kamu binalarını uygunsuz muameleden korumak için" Kraliyet Akademisi'nde bir araya geldi.

tartışılıyor. Anlaşmazlıklar –örneğin Londra'daki "Bombacı" Harris[3] heykeli hakkındakiler– ellinci yıldönümü boyunca anmalarla tekrar yaşanan İkinci Dünya Savaşı'nın her safhasına iz bırakıyor. Bunun aksine, Büyük Harp anıtlarının biçimi üzerinde kesin bir biçimde ve nispeten hızlıca anlaşmaya varılmış ve bu biçimler sabitlenmişti. 1930'ların ortalarında belleğin kamusal inşası tamamlanmıştı. O zamandan bu yana yalnızca birkaç anıt inşa edilmiştir: hafıza metnine ilaveler. İlave edilmesi gereken tek şey zamandı: Geçmişin gelecekteki belleğe sızması ve orada kök salması için zaman.

Büyük Harp'te ölenlerin tam sayısı asla bilinmeyecek. Fransa ve Almanya'nın her biri bir buçuk milyondan fazla insanı, Rusya ise iki milyonu insanını kaybetti. Ölenlerden bir milyon kişinin dörtte üçü İngiliz'di – İmparatorluğun tamamının kayıpları düşünüldüğünde bu rakam neredeyse bir milyona yükseliyor.

Savaş devam ederken ölüler rasgele, çoğu defa toplu mezarlara gömüldüler. 1916-17 büyük zaiyat muharebeleri zamanında, toplu mezarlar büyük saldırıların öncesinde kazılıyordu. Şarkı söyleyen sıra sıra askerler, cephe hattına giden yol üzerindeki bu açık çukurların yanından geçerken suskunlaşıyordu. Vahşice, uzun süre devam ettirilen bir çarpışmanın ortasında ölenler, gömülmeden önce aylar hatta yıllar boyunca yerde kalıp çürüyebiliyordu. Diğerleri, tek başlarına ferdi mezarlara ya da ufak,

3 Sir Arthur Harris (1892-1984). I. Dünya Savaşı'nda İngiliz Hava Kuvvetleri'nde görev alır, II. Dünya Savaşı'nda ise İngiltere Hava Kuvvetleri Komutanı'dır. Churchill'in politikalarını destekleyip, hava bombardımanlarının daha etkili olmasını sağlamıştır. Almanya'ya, özellikle Dresden'e hava saldırılarında çok sayıda sivilin ölmesine neden olduğu için kendisine "Bombacı Harris"in yanı sıra "Kasap Harris" de denir. (ed.n.)

doğaçlama mezarlıklara gömülüyordu. Bugün gördüğümüz mezarlıkların mimarlardan biri olan Sir Edwin Lutyens, 1917'de Fransa'yı ziyaret etmiş, savaş zamanı alelacele yapılmış mezarlar karşısında duygulanmıştı. 12 Temmuz'da karısına bir mektubunda izlenimlerini yazdı:

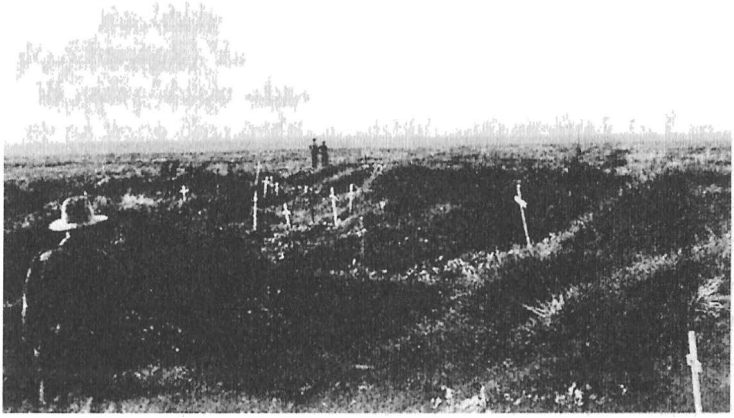
> Mezarlıklar, yapılacak çok iş ve düşünecek çok az zaman olduğundan gelişigüzel yapılmışlar. Ve sonra, tek tek mezarlardan bir şerit, insanların düştükleri yere sığdırılıverdiği kırlarda samanyolu gibi kilometrelerce uzanıyor. Mezarlık boyunca her biri diğerine dokunan ufak haçlar sıra sıra, yılda bir açan kır çiçekleriyle dolu yabanda dururken, çiçeklerin tek çeşidi açtığında büyüleyici, huzurlu ve ah, son derece hazin bir etkisi oluyor. İnsan şimdilik başka hiçbir anıta gerek olmadığını düşünüyor.

Bu tür duygular, bizzat Lutyens'in de farkına vardığı gibi, geçiciydi; gelecek için daha kalıcı abidelere ihtiyaç vardı. Bu nedenle, ateşkesin ardından, İmparatorluk Savaş Mezarları Komisyonu'nun nezareti altında, ölenlerin kalıcı hatırası ve anıtı olarak mezarlıkların yapılması çalışmaları başladı.[4]

4 Mayıs 1920'de Avam Kamarası'nda bazı önerilerin "gudubet ve Hıristiyanlığa aykırı" diye kınandığı tartışmada doruğa çıkan protestolara rağmen, ölenlerin vatana geri getirilmeyeceğine ve kişiye özel anıtlar olmayacağına karar verildi. Tüm İngiliz ve İmparatorluk askerleri düştükleri yerde gömüleceklerdi ya da

4 İmparatorluk Savaş Mezarları Komisyonu 1917'ye kadar Mezar Kayıt Komisyonu adını taşıyordu; 1960'ta İngiliz Milletler Topluluğu Savaş Mezarları Komisyonu adını aldı.

gömülü kalmaya devam edeceklerdi. Rütbeye göre ayrılmamış birörnek mezartaşları –haçlara nazaran üretilmesi daha ucuz ve koruması daha kolay, çeşitli dinsel inanç(sızlık)larla uyumlu– "ölümde eşitlik" sağlayacaktı; ölen her askerin adı ya bir mezarlığa ya da –cesedin bulunamadığı durumlarda– anıtlardan birine kaydedilecekti. Her bir mezartaşının altında, yakın akrabalarının kendi istediklerini ekleyebilecekleri bir yer bırakılacaktı.



"İnsan şimdilik başka hiçbir anıta gerek olmadığını düşünüyor." – Lutyens

Bu emsalsiz bir girişim olsa da öncesiz değildi. Önceki asırlarda savaşta ölenler kendilerine ait mezarlıklara layık görülmemiş olsalar da, Büyük Harp'in askerî mezarlıkları bir bakıma *sivil* mezarlık tasarımındaki gelişmelerin geldiği son noktayı ve sistematik uygulanmasını temsil eder. Bu gelişmelerin kendileri, Aydınlanma'dan itibaren ölüme yönelik tutumların nasıl değiştiğinin simgesiydi. Veba heyulası geride kalırken, George Mosse'un çarpıcı ifadesiyle "Azrail görüntüsünün yerini ebedi uyku olarak ölüm imgesi aldı." Kötü hijyen koşulları ve hastalık

arasındaki bağlantı konusunda artan farkındalık –ve buna mukabil, kötü kokuların ölümle ilişkilendirilmesi–, mezarlıkların kalabalık kentlerden uzakta, sessiz, gölgeli yerlere, istirahate olanak sağlayan çevrelere inşa edilmesine vesile oldu. Ortam ve sembolizm, nedamet ve korku yerine panteist bir tefekkür halini teşvik ediyordu.

Üç mimara (Lutyens, Sir Herbert Baker ve Sir Reginald Blomfield) Komisyon'un saptadığı ilkeleri uygulamaya koyma konusunda genel yetki verildi: rütbeye göre farklılık göstermeyen beyaz mezartaşları, üzerinde *Ecclesiasticus*'tan[5] (Rudyard Kipling tarafından seçilen) "İsimleri sonsuza kadar yaşadı" yazan Büyük Harp Taşı. Lutyens mezarlıkların mezhep farkı gözetmemesini istese de, Blomfield'ın Fedakârlık Hacı'nın eklenmesini kabul etmek zorunda kaldı: haç kınında savaş kılıcı, savaşçı ve Hıristiyan'ın sade bir uzlaşımı.

Harp meydanlarının dört bir yanına dağılmış bu kadar çok mezar olunca cesetlerin bazen daha ufak mezarlıklardan çıkarılıp daha geniş yerlere, "toplanma" alanlarına yeniden defnedilmeleri gerekti, bu "yeni" yerlerse çoğu zaman özgün harp meydanı mezarlıklarının genişletilmesinden ibaretti. Bazılarına alay ya da müfrezelerin isimleri konduysa da, mümkün olduğu durumlarda savaş zamanı isimleri korundu: *Railway Hollow* [Demiryolu Kuytuluğu], *Blighty*[6] *Valley* [El İngiliz Vadisi], *Crucifix Corner* [Çarmıh Köşesi], *Owl Trench* [Baykuş Siperi]...

---

5 Sirak veya Latince adıyla *Ecclesiasticus* ("Kilise Kitabı") M.Ö. 2. Yüzyılda Kudüslü Yahudi Yeşu Ben Sirak'ın yazdığı ahlaki öğretiler. Hıristiyan Kiliseleri'nin çoğu tarafında kabul edilen bir kutsal metindir. (ed.n.)

6 Hintlerin kendilerine yabancı olan İngilizler için kullandığı, "vilayati / vilayet" kelimesinden bozma bu ifade, aynı zamanda asker argosunda, ölümcül olmayan ama askeri savaş meydanından ayıran yaraya denir. (ed.n.)

Bu rasyonalleştirme sürecinden sonra bile İngiltere İmparatorluğu'nun yüzlerce mezarlığı Flandre'ın ve Kuzey Fransa'nın dört bir yanına dağılmış haldeydi. İlk mezarlıklar 1920'de tamamlansa da, çalışmalar bundan sonraki on yıl boyunca devam etti. 1934'te tek başına Somme bölgesindeki 242 mezarlıkta 150.000 İngiliz ve İmparatorluk ölüsü defnedilmişti. Batı Cephesi'ne 580.000 isimli ve 180.000 kimliği saptanamamış mezarla toplamda 918 mezarlık inşa edildi. Birkaç mezarlık, resmî aramaların Eylül 1921'de tamamlanmasından sonra bulunacak cesetleri gömmek için "açık" bırakıldı – ve öyle de kaldı. Başlıca harp meydanları altı defa aranıp tarandığı halde, o zamandan İkinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesine kadar Belçika ve Fransa'da 38.000 kişinin daha kalıntıları bulundu. Cesetler hâlâ belirmeye devam ediyor: Toprağın yavaş gelgit hareketiyle yüzeye doğru yükselip, tarlalarını süren çiftçiler tarafından gün yüzüne çıkarılıyorlar

Tasarım her zaman genel olarak benzer olsa da, her bir mezarlık –yeri, boyutu, yerleşimi ve çiçek seçimi dolayısıyla– kendine has bir karaktere ve hisse sahiptir. Bazı mezarlıklar, örneğin Serre Road mezarlıkları, Kipling'in ifadesiyle, uçsuz bucaksız "sessiz şehirler"dir. Bazılarıysa çok ufaktır, bir tarlanın köşesine, bir akarsuyun kıvrımına, bir ormanın gölge tarafına sığışmışlardır.

Mezarlıklar ister büyük ister küçük olsun, hepsi özenle, tertemiz korunuyor. Tuhaf bir durum: Ne de olsa mezarlıkların yıllanması beklenir. Bu askerî mezarlıklardaysa yıllanmak yok; her şey yeni gibi korunuyor. Burada zaman yok, yalnızca mevsimler var. Mezarlıklar altmış yıl önce nasıllarsa bugün de aynı görünüyor.

O zamanlar Anma'nın resmi dilî, bugün olduğu gibi zafer ya da vatanperver galibiyetten ziyade, Fedakârlığı vurguluyordu. Fedakârlık kıyımın bir hüsnütabiri olabilir, ama her halükârda

zaferin önemi zafere ulaşmanın insanî bedelinin ağırlığı altında kalıyordu. Sanki galibiyet ve mağlubiyet arasında, İngiliz ve Alman savaş deneyimi arasında seçim yapmada çok az bir fark olduğunu kabul ediyormuş gibi, mezar anıtlarının üzerindeki sözler "Bizim" ölülerimizi değil "*Ey* Şanlı Ölüler"i yazıyordu.

Savaş sanki hatırlansın diye yapılmış gibi görünmeye başlıyor, belki de ona dair hatıralara layık olabilirmiş gibi.

En kızıştığı zamanlarda bile savaşın karakteristik tavrı, *hatırlanacağı zamanı dört gözle beklemekti.* Henri Barbusse'ün *Ateş* [*Under Fire*] kitabındaki askerlerden biri olan Bertrand "Gelecek!" diye haykırıyor.

> "Bu kıyıma ne gözle bakacaklar, bizden sonra yaşayacak olanlar Bu serüvenleri yaşayan bizler bile bunları Plutarkhos'un ve Corneille'in kahramanlarıyla mı yoksa serseriler ve külhanbeyleriyle mi mukayese edeceğimizi bilmezken, bunlara ne gözle bakacaklar?"[7]
>
> Kollarını kavuşturmuş halde ayağa kalktı. Bir heykelinki kadar vakur yüzü göğsüne düştü. Ne var ki mermer sessizliğinden bir kere daha sıyrılıp tekrarlamaya başladı "Gelecek, gelecek! Geleceğin vazifesi, bugünü haritadan silmek, hayal edebileceğimizin ötesinde silip yok etmek, iğrenç ve utanç verici bir şeymiş gibi silip atmak olacak. Ama yine de –şu an– olmak zorundaydı, olmak zorundaydı!"

7 Bertrand'ın sözleri, Temmuz 1916'da karısına bir mektubunda şunları yazan gerçek bir Fransız askerinin, Çavuş Marc Boassoan'ın söylediklerini tekrar ediyor: "Bizden, bu tükenmiş, kanı boşalmış, hiçbir şey düşünemez olmuş, insanüstü bir yorgunluk altında ezilmiş yaratıklardan ne tür bir ulus yaratacaklar?"

Barbusse'ün Fransa'da 1916'da *Le Feu* [*Ateş*] adıyla yayımlanan ve bir sonraki yıl İngilizceye tercüme edilen romanı, savaş deneyimine kurgusal bir ifade katan belli başlı ilk düzyazı eseriydi. Owen'ı ve Siegfried Sassoon'u doğrudan etkileyen kitap, ilerleyen zamanlardaki savaş yazını için hayalî bir paradigma tesis etti. Burada alıntılanan pasaj, yalnızca Bertrand'ın konuşmasının içeriği yüzünden değil, aynı zamanda Barbusse'ün bunu sunma biçimi nedeniyle de mühim. Heykel teşbihleri özellikle etkileyici. "Mermer sessizliği" ve heykele benzer suratıyla Bertrand, silinip yok edileceğini iddia ettiği şu anın kelimenin tam anlamıyla bir abidesi haline geliyor.

Kitabın son bölümünde bununla bağlantılı, bir o kadar anlamlı bir pasaj var. Korkunç bir bombardımanın ardından askerler kâbus gibi bir sehere uyanıyor ve savaş boyunca olup biteni orada olmayan herhangi birine anlatmanın imkânsızlığı üzerine konuşmaya başlıyorlar.

> "Bunun hakkında konuşmak iyi olmaz, di mi? Sana inanmazlar; hasetten ya da kafa bulmayı sevdiklerinden falan değil, inanamayacakları için ... Bunu kimse bilemez. Biz hariç."
>
> "Hayır, biz bile değil, biz bile değil!" diye bağırdı biri.
>
> "Ben de onu diyorum. Unutmalıyız – zaten unutuyoruz da, evlat!"
>
> "Hatırlayamayacak kadar çok şey gördük."
>
> "Ve gördüklerimizin hepsi çok fazlaydı. Hepsini tutabilecek şekilde *yaratılmadık* biz. Allah'ın cezası kancasını bulduğu her yere götürüyor. Onu tutamayacak kadar ufağız biz."

Bu pasajda fikirlerini ilk belirten kişi "tıpkı bir çan gibi, kederle" konuşuyor. "Birer sığır gibi ölenler için hangi ölüm çanları?" diyen Owen'ı önceleyen konuşma, bu kadar çok ıstırap çekmiş olanların yeteri kadar farkına varılıp varılamayacağı konusuna dönüyor. Barbusse verdiği cevapta yine Owen'ı çağırıyor, unutulacak her şeyin dökümünü yaparak. "Onları hatırlayacağız," diyor Binyon. Barbusse'ün askerlerinden biri "*Unutacağız*!" diye haykırıyor:

> "Yalnızca senin de dediğin gibi en başından beri hesabı tutulamayan büyük sefaletin uzunluğunu değil, toprağı yerinden kaldıran ve yeniden kaldıran, ayaklarını nasır eden, semanın altında gittikçe büyüyormuş gibi duran bir yükün altında kemiklerini bitkin düşüren yürüyüşleri, artık adını unutturan bitkinliği, seni unufak eden avarelikleri ve ataleti, gücünü aşan kazı işlerini, uykuya karşı savaş verdiğin ve geceleri her yerde olan bir düşmanı beklediğin sonu gelmez nöbetleri, gübre ve bit dolu yastıkları –yalnızca bunları değil, aynı zamanda top mermileri ve mitralyözlerin kokuşmuş yaralarını, mayınları, gazı ve karşı hücumları bile– unutmalıyız. Böyle anlarda bir gerçeklik heyecanıyla dolup taşıyorsun ve bir tür tatmin hissediyorsun. Ama sonra bunların hepsi aşınıp gidiyor, nasıl bilmiyorsun, nereye bilmiyorsun, geriye yalnızca isimler kalıyor..."

Sassoon'un daha sonraki iddiası –"Unutuyoruz hatırlamayı"– tersine dönmüştür: unutulacak olanlar teranesinden bir abide inşa edilir. Her şeyin sonunda, tıpkı bir abidede olduğu gibi, "geriye yalnızca isimler kalır."

Barbusse'ün askerlerinden bir diğeri "Biz unutma makineleriyiz" diye haykırır. Owen, şiirlerinden oluşacak bir derleme kitabı teklifi için yazdığı taslak önsözün yanında hazırladığı olası içindekiler listesinde, birinci şiir olan "Miners"ın ["Madenciler"] yanına "Gelecek nasıl unutacak" diye karalamıştır. Unutma tehdidi altında olduğumuzla ilgili sürekli tekrarlanan iddia, savaşın hatırlanmayı garantiye alma yollarından biridir. Ateşkesten beri her kuşak, Büyük Harp'in herhangi bir anlam ifade ettiği son kuşağın kendisi olacağına inanmıştır. Bugün, sağ kalanların sonuncularının ölmelerine çok az kaldığı bir zamanda, ben de savaşın anısının benden sonraki kuşakla yok olup olmayacağını merak ediyorum. Eli kulağında bekleyen bu hafıza kaybı hissi, savaşın kalıcı anısının, hafızasının bir parçasıdır, öyle olmuştur ve –muhtemelen– her zaman da öyle olacaktır.

Kısacası mesele, yalnızca savaşın hafıza üretme biçimi değil, hafızanın savaşın anlamını belirleme –ve belirlemeye devam etme– biçimidir.

Kipling'in erken dönem şiiri "Recessional"dan alınan "Unutmayalım Diye" (Lest We Forget) kelimeleri ülkenin dört bir yanındaki abidelerden bize nasihat ediyor. Neyi unutmak? Peki *sahiden* unutursak başımıza ne gelecek? Bu tür sorular sormak inatçı bir irade çabası gerektirir – çünkü 1914-18 tarihleri, kelimelere tercüme edildiğinde, "unutulması kabil olmayan" anlamını kazandı.

Sassoon resmî Anma biçimlerinin ikiyüzlülüğü üzerine taşlamalı epey öfke kusmuş olsa da, hatırlama ve unutmanın karşılıklılığını ondan daha fazla sorun eden yoktu. "Dreamers"da ["Hayalperestler"] askerlerin "zamanın yarınlarından hiçbir pay" almadığını öne sürüyordu ve dünlerimizin hepsinde bir yerleri olması konusunda kararlıydı.

Henüz Mart 1919'da yazdığı "Aftermath" ["Sonrasında"] şiiri, kan donduran "Şimdiden unuttun mu?.." sorusuyla başlar. Sassoon'un üslubu, "*Eğ başını ve savaşın katlettikleri üzerine yemin et hiç unutmayacağına*" diyen Kipling'inkinden daha az sitemkâr olmasa da, görkemli anıtlar değil, siperlerin kokusu burnumuzun direğini kırsın ister:

Fareleri hatırlıyor musun; ve pis kokusunu
Cephe hattının önünde çürüyen cesetlerin –
Ve kirli beyaz söken şafağı ve biçare bir yağmurun yağdığı soğuğu?

* * *

Şanlı Ölüler

Sassoon, o tanıdık tınısını tutturarak, 1933 tarihli "The Road to Ruin" ["Mahva Giden Yol"] şiirinde, "Karanlıklar Prensi"ni [Şeytan'ı –ç.n.] Anıt Mezar'ın önünde dikilip şöyle söylerken hayal ediyordu:

Unuttur onlara Ah Tanrım, bu Abidenin
Ne anlama geldiğini ...

Temsilî Anıt Mezar'ı yıllar boyunca otobüsle ya da bisikletle yanından geçerken o kadar sık gördüm ki artık fark etmiyordum bile. Gündelik yaşamın göze çarpmayan mimarisinin parçası haline geldi. İçi boş mezar, görünmez mezara dönüştü.

Ne var ki ateşkesi takip eden yıllarda, özellikle 1919 ve 1920'de, (Temsilî) Anıt Mezar, Stephen Graham'ın kelimeleriy-

le, "savaşta yaşanan her şeyi, savaşta kutsal olan ne varsa hepsini kendinde topla[dı]".

19 Temmuz 1919 günü için bir zafer geçidi planlanmıştı, ama Başbakan Lloyd George "ölenlere hürmet" içermeyen tüm ulusal bayram önerilerine karşı çıktı. Lutyens'ten geçici, isim ve mezhep belirtmeyen bir "katafalk" tasarlaması istendi. Birkaç saat içinde Lutyens, ileride Anıt Mezar halini alacak olan tasarımın eskizini çiziverdi.

Ahşap ve alçıdan hazırlanan abidenin açılışı planlandığı vakitte yapıldı ama anıt sert ve sade heybetiyle öyle bir his uyandırdı ki –Lutyens'in yazdığı üzere "milyonlarca kişinin insanî duygularıyla"– tıpatıp aynısının Portland taşından, kalıcı olarak yeniden yapılması kararlaştırıldı.

Bu arada geçici yapı, Ateşkes Günü'nün, iki dakikalık sessiz saygı duruşu uygulamasının ilk kez başlatıldığı birinci yıldönümü için yerli yerinde kaldı.

İkinci Dünya Savaşı'ndan beri, yani her iki savaşta ölenlerin anısını Kasım'ın 11'ine en yakın Pazar günü yâd etmeye karar verildiğinden beri, sessizliğin etkisinin sesi kısıldı. Oysa iki savaşın arasındaki dönemde –özellikle 1919 ve 1920'de–, normalde hareketli olan hafta içi günlerde yapılan anmalarda "büyük korkunç sessizliğin" etkisi kahredici, eziciydi.

1919'da, sabah saat 11'de, yalnızca İngiltere'de değil, İmparatorluğun dört bir yanında tüm faaliyetler kesildi. Trafik durdu. Atölyeler ve fabrikalarda ve Menkul Kıymetler Borsası'nda bir kişi bile kıpırdamadı. Londra'da tek bir telefon görüşmesi yapılmadı. 11'de yola çıkması planlanan trenler kalkışlarını iki dakika erteledi; çoktan hareket etmiş olanlar durdu. Nottingham Ağır Ceza Mahkemesi'nde terhis edilmiş bir asker cinayetten yargılanıyordu. Saat 11'de, mahpus da dahil olmak üzere tüm mahkeme

iki dakikalığına sessizce durdu. Günün ilerleyen saatlerinde asker ölüme mahkûm edildi.

12 Kasım 1919'da *Manchester Guardian* gazetesi, bir önceki günün sessizliğini naklediyordu:

> Saat 11'i ilk vurduğunda büyülü bir etki meydana getirdi. Tramvaylar hareket etmeyi bıraktı, motorlar gürültüyü ve duman çıkarmayı kesip aniden durdu ve kuvvetli bacaklarıyla yük beygirleri yüklerini sırtlanıp bekledi, onlar da gönüllü olarak durmuş gibiydiler... Birisi şapkasını çıkardı ve gergin bir tereddütle erkeklerin geri kalanı da başlarını öne eğdi. Sağda solda farkında olmadan "hazır ol" duruşuna geçen eski bir askeri fark etmek mümkündü. Hiç de uzakta olmayan yaşlı bir kadın gözlerini sildi, yanındaki adam bembeyaz ve sert görünüyordu. Herkes hiç kıpırdamadan durdu... Sessizlik derinleşti. Tüm şehre yayıldı sanki duyulabilir bir sesle insanı etkilemeye çalışırcasına yükseldi. Bu... öyle bir sessizlikti ki neredeyse acıyordu... Ve hafızanın ruhu kara kara düşünüyordu her şey üstüne.

Bir sonraki yıl sessizlik ve kalıcı Anıt Mezar'ın açılışına, Anma töreninin daha da duygusal bir bileşeni eklendi: Meçhul Asker'in defni.

Savaşın en önemli muharebe meydanlarından sekiz isimsiz mezar açıldı. Gözleri bağlanmış kıdemli bir memur rastgele bir tabut seçti.[8] Sembollerle yüklü, ayrıntılı bir dizi ritüelle "eskiden

8 Bu seçim sürecinin uyuşturulmamış ağırlığı, John Dos Passos tarafından *A.B.D.* üçlemesinin ikinci kitabı olan *1919*'da fena eleştirilir:

hiçbir şey olmayan, şimdiyse her şey olan adam" muharebe şeref nişanıyla *Verdun* adındaki torpido muhribiyle Kanal'ın öteki tarafına, Fransa'nın bir ucundan diğerine taşındı (böylece Verdun Muharebesi ve Fransa'nın askerleri de tüm bu süreçte kendilerine bir yer bulabilecekti). Ayın 11'inin sabahında bayrağa sarılı tabut top arabasıyla, saat 11'de Anıt Mezar'ın açılışının yapıldığı Whitehall'a taşındı.

Hava durumu üzerine düşeni yaptı. Güneş bulutların arkasından parıldıyordu. Rüzgâr yoktu. Yarıya inmiş bayraklar arka arkaya asılmıştı. Her yeri tekrar kaplayan sessizliği bozacak rüzgâr yoktu. Big Ben 11'i vurdu. Saatin son vuruşu Londra üzerinde dağılarak sessizliği ülkenin dört bir yanına yaydı. *The Times* "büyük kalabalık... yalnızca yakından gelen bir hıçkırıkla kesilen sessizlikte başını önüne eğdi" diye bildiriyordu. İnsanlar sessizliğin içinde duyulmasın diye nefeslerini tutuyordu. Sınırına çoktan ulaşmış gibi duran sessizlik daha da büyüdü. Bir kadının

---

Kireçten ve ölülerden gelen klorür kokulu Châlons-sur-Marne'daki mukavva morgda geriye kalan ne varsa içinde tutan çam tabutu seçtiler.

Ya ondadır ya şunda Richard Roe'dan ve başka birinden ya da kim olduğu bilinmeyenlerden kalanları içinde koydukları, çok sayıda yığılı çam tabut daha vardı.

Yalnız biri gidebilir. Peki nasıl seçtiler kimliği meçhul adamı?

Zenci olmadığından emin ol,

İtalya'nın teki ya da Yahudi'nin biri olmadığından emin ol,

elinde yalnızca kemiklerle, çığlık atan kartal damgalı bronz düğmelerle ve rulo tozluklarla dolu bir çuval varken kimin ne olduğunu yüzde yüz nasıl söyleyebilirsin?

ve ölünün insanı öğürten klorür kokusu ve mide bulandırıcı leş kokusu.

Buna benzer ironik boş laflar, Bertrand Tavernier'nin 1989 yılındaki *Aslolan Hayattır* [*La Vie et rien d'autre*] filminde Fransız Meçhul Asker'in seçilmesi konusunda da karşımıza çıkar.

feryadı "yükseldi, azaldı, yeniden yükseldi," ta ki sessizlik "bir kere daha bastırana kadar."

Tanrım, geçmiş asırlardaki yardımcımız.

Sessizlik sürüp gitti, ta ki "birdenbire, şiddetli, ezici, bizzat acının –ama muzaffer acının– sesi, *The Last Post*'un [Son Görev] belirgin notalarında borazanlarla yükselinceye kadar."

Meçhul Asker'i taşıyan araba Anıt Mezar'dan Westminster Katedrali'ne vardı. İçeride, aynı duygu yoğunluğu sayısal düzenlemeyle pekiştirilmişti: bin yaslı dul ve anne; savaşta yaralanmış ya da kör olmuş yüz hemşire; Victoria Şeref Madalyası'nı kazanmış yüz adamdan oluşan ve nefin iki yanında ellişer ellişer duran şeref kıtası. Savaşın en yüksek rütbeli kumandanları tabutu taşıyanların arasındaydı: Haig, French ve Trenchard. Kral, tabutun üzerine Fransa toprağı serpti. İzleyicilerden biri, "Bunların tamamı, taşları bile ağlatabilecek anılar ve duygular uyandırmak içindi" diye yorumda bulunuyordu.

1919 tarihli geçici Anıt Mezar'dan bir fotoğraf: geçit töreninde askerler, izleyen büyük kalabalıklar. Geçit töreninde muzaffer hiçbir şey yok. Ordunun görevi zaferi kutlamak değil, ölenleri temsil etmek. Bu, fedakârlık düşüncesinin Anma jargonunun her yerine sızmasının kaçınılmaz bir yan etkisi. Hayatta kalanlar ölenleri onurlandırırken, dolaylı olarak birer tanık olmaları haricinde savaşın nihai anlamının, yani fedakârlığın dışında bırakılmayı onaylıyorlardı. Yaşayanların görevi takdir göstermektir, takdir edilmek değil. Başka bir deyişle, Anıt Mezar'ın yanından geçen askerler, bir vekil ölüler ordusu teşkil eder.



Vekil ölüler

İmparatorluk Savaş Mezarları Komisyonu'nun başındaki Fabian Ware, kaybın boyutlarına anlam verebilme çabasıyla, İmparatorluğun ölüleri Whitehall'dan aşağı dörderli sıralar halinde yürüyecek olsalar, Anıt Mezar'ın yanından geçmelerinin üç buçuk gün alacağına işaret ediyordu.[9] Meçhul Asker mezarının 11 Kasım'daki açılışı ve bir hafta sonra kapatılması arasında, mezarın yanından bir milyondan fazla insan geçti. Ware'in imgesi ve 1920'de gerçekte olanlar arasındaki benzerlik öyledir ki bu fotoğrafa bakan herkes, o askerleri yaşayanlar tarafından övülmek üzere geri gelen ölüler yürüyormuş gibi görür. Ware'in varsayımsal fikri ete kemiğe bürünmüştür. *The Times*'dan bir muhabir, "Ölenler yeniden yaşadı," diye yazar.

"Bir kalabalık aktı Londra Köprüsü'nden, sürüyle, / Ummazdım, ölüm çökertsin insanları sürüyle," diye yazıyordu T. S. Eliot *Çorak Ülke*'de.

Anıt Mezar'ın yanından yürüyüp geçen askerler sırası görüş alanının dışına, zamanın dışına uzanır. Sıranın ucunu takip edecek olsaydık bu bizi başka bir fotoğrafa, savaşa yürüyen adamların fotoğrafına geri götürürdü. Bu iki görüntü aslında sadece savaşın başından sonuna uzanan uzun yürüyüşün tek bir resminin iki farklı kesitidir. Tüm bu erkekler tek bir sıra oluşturur, öyle ki arkadakiler askere alma istasyonlarından çıkıp trenlere doğru giderken, öndekiler –ölenler– Anıt Mezar'ın yanından geçip giderler.

Wilfred Owen'ın "Apologia Pro Poemate Meo"nun [Şiirlerim için Özür] erken bir taslağının adı "Unsaid"dir [Söyleneme-

9 Bertrand Tavernier'nin *Aslolan Hayattır* filmi de, Binbaşı Dellaplane'ın (Philippe Noiret), Fransa'nın bütün ölülerinin Champs-Elysées'den Arc de Triomphe'a yürümelerinin on bir gün ve gece süreceğini hesaplamasıyla son bulur.

yenler]. John Berger'in Owen'ı tesadüfen tekrarlayarak yazdığı üzere, iki dakikalık sessizlik,

> söylenemeyenler karşısındaki sessizlikti. Yontulmuş savaş anıtları, bugüne kadar yapılmış diğer hiçbir kamusal heykele benzemez. Hissizlerdir: dile gelmeyen bir musibetin heykelleri.

Berger'in iddiasının en çıplak haliyle vücut bulmasıdır Anıt Mezar. Ateşkes Günü'nde onu iki dakikalığına kuşatan sessizliğin üç boyutlu bir temsilidir. Halk, kendi içinden toplanan ve bundan böyle ondan yayılacak olan sessizliği kaydetmek –tutmak– için, Anıt Mezar'ın kalıcı olarak yapılmasını istedi. Sessizlik boyunca, *The Times*'a göre, "Zamanın kendisinin nabzı durmuş" gibi görünüyordu. O sessizliği kayıt altına almakla Anıt Mezar da zamansızlığın bir amblemi olacaktı. Anıt Mezar'ın geçici olması imkânsız bir çekişkiyi barındırıyordu: kalıcı olmak zorundaydı o.

Bundan sonraki her sene, anıtın sessizliği iki dakikalığına yeniden kuruluyordu. İkinci Dünya Savaşı'ndan ve Pazar Sessizliği'nin azalan gücünden beri bu sessizlik Anıt Mezar'dan çekiliyor. Londra'nın velvelesi her yıl ona biraz daha sokuluyor; anıtın sessizliği duyulamıyor, solup gidiyor.

1920'lerde anma tutkusunu ne kalıcı Anıt Mezar ne de Meçhul Asker tatmin edebiliyordu. Anımsama araçları, tıpkı savaşın kendisi gibi, pek çok açıdan kendi kendini üretiyordu. 1921'de İngiliz Lejyonu, Flandre gelincikleri –sekiz milyon tane– satmaya başladı, bu gelenek bugün de, üretilen gelinciklerle devam ediyor. 1927'de başlayan İngiliz Lejyonu Anma Festivali, bundan

iki yıl sonra, her biri bir yaşamı temsil eden bir milyon gelinciğin aşağıda toplanmış askerlerin başlarından aşağı dökülmesiyle en kendine has ve insanı duygulandıran özelliğini uygulamaya soktu.

Aynı sırada İngiltere'nin dört bir yanında anıtların açılışları yapılıyordu; Fransa ve Belçika'da mezarlıklar inşa ediliyordu; ölenlerin isimleri işyeri ve ticaret derneklerinde, şehir ve köylerde, üniversite ve okullardaki alay abidelerinde ve şeref listelerinde kendilerine yer buluyordu.[10]

Bu durum savaşın insanî bedelini daha belirgin kılarken, kaybın boyutunun teselli edici bile olabildiği görüldü. Annelerin, eşlerin ve babaların acısı, sırf boyutuyla bile insanı uyuşturan bir isimler listesine katılıyordu. Ölenler savaş sırasında önemsenmemişti. Daha sonra acının bölünüp bir milyon insan tarafından paylaşıldığı takdirde daha kolay yönetilebileceğinin fark edilmesiyle, fedakârlığın seviyesi vurgulandı. Kaybın ne kadar büyük olduğunu herkese duyurmak, onu dayanılır kılmanın en iyi yoluydu.

10 Ölülerin bu denli özenle kayıt altına alınması hem kaybın eşi benzeri görülmemiş boyutundan, hem de ister gönüllü ister zorunlu asker olsun, ölenlerin çoğunlukla "vatandaş asker" olmalarından kaynaklanıyordu. Savaşta ölenleri teker teker onurlandırma ilkesinin izi Fransız Devrimi'ne ve "vatandaş ordunun" ortaya çıkışına kadar sürülebilir – ölülerin toplu olarak anılmasıysa ancak Büyük Harp'le başladı. İstisnalar olsa da, 1914'ten önce sıradan asker, George Mosse'un kelimeleriyle, "anonim bir topluluğun bir parçası olarak görülüyordu." Büyük Harp, ister subay ister sivil olsun, ölülerin hepsinin eşit şekilde onurlandırıldığı ilk savaştı.



Hafızanın inşası

Peki bunca acının, yasın arasında, hepsinin hayal edilemeyecek kadar büyük ve engin oluşu karşısında hafif de olsa ürpermek, heyecandan titremek yok muydu? Savaş, büyüklük bakımından bütün rekorları kırmıştı: görülmüş en büyük bombardımanlar, en büyük silahlar, top mermileri ve mayınlar, en büyük seferberlik, en fazla can kaybı ("ölen milyonlar"). Savaşın önüne "Büyük" kelimesini getirirken sönük de olsa bir gurur parıltısı, anlamı tasvip ederken kaçınılmaz olarak ters yöne giden bir dip akıntısı yok muydu?

Kederin pasıyla kaplanmış olsa da, bu nitelikte bazı şeyler belki bugüne kadar gelmiştir, "Birinci Dünya Savaşı" şeklindeki yalın sayısal adlandırmadansa tüm matemli tınısıyla "Büyük Savaş" adını kullanmayı tercih eden, benim de dahil olduğum yazarlar tarafından perçinlenerek.

"Savaşın dehşet hayvansılığı"

İster "Büyük Savaş" ister "Birinci Dünya Savaşı" olsun, savaş hakkındaki her kitap ya da savaştan doğan edebiyat ya da sanat üzerine her yorum, savaşın *dehşetini* vurgulayacaktır. Bu türden her kitabın gizli dizininin en büyük konusu her zaman "savaşın dehşeti" olacaktır. Owen'ın "Dulce et Decorum Est" [Tatlı ve Onurludur] şiirinin ilk dörtlüğünü daha okumaya bile başlamadan kendimizi o eski sözleri, "savaşın dehşeti"ni mırıldanmaya çoktan başlamış buluruz.[11]

11 Wilfred Owen'ın, kitabın İngilizcesini okuyanların kolayca tanıyacağı *Dulce et Decorum Est* şiirini Müfit Özdeş'in çevirisiyle kitabın en arka sayfasında bulabilirsiniz. Dyer kitap boyunca yer yer bu şiire göndermelerde bulunuyor. Çevirinin kullanılmasına izin veren Müfit Özdeş'e teşekkür ederiz. (ed.n.)

Savaş dehşet verici olabilir, ama bu, bunun ne dehşet bir klişe haline geldiğini kabul etmekten bizi alıkoymamalı. Bu ifade öyle yıprandı ki, değeri, "dehşet"in sahte bulduğu "Görkem," "Fedakârlık" ya da "*Pro Patria*" [Vatan İçin] sözleri kadar düştü neredeyse. "Savaşın dehşeti" ifadesi öyle otomatik bir bileşim halini aldı ki, dile getirmeyi istediği dehşetten hiçbir şey taşımıyor artık.

Bu aşırı kullanım bir yere kadar adabın bir mahsulüdür. Ölüm, sakatlanma ve yaralanma üzerinde ne kadar dehşet verici olduklarını vurgulamadan durmak yakışık almaz. Bunun neticesinde dehşet sadece bir formalite, kelimelerin aldığı bir şekil haline gelir. İnsanın aklına, markalarının başına sürekli "yeni geliştirilmiş" ibaresini koyan ve bu ibarenin aslında "eskisi gibi" anlamına gelmeye başladığı deterjan reklamları geliyor. Kelimeler kendi kendilerini ağartmış, markanın isminin gözden kaçan bir parçasına dönüşmüştür. Ürünün yeni ve geliştirilmiş doğasını aktarmak için önekin önüne bir önek daha eklemeniz gerekir: Yeni Geliştirilmiş Yeni Geliştirilmiş Ariel.

"Savaşın dehşeti" de benzer bir şekilde kendi kendini siler bir hale gelmiştir. Lyn Macdonald'ın *1914-1918: Voices and Images of The Great War* [Büyük Harbin Sesleri ve Görüntüleri] kitabının ciltsiz baskısının arkasında alıntılanan *The Times* gazetesinin eğitici ekinde çıkan bir değerlendirme, "biçare dehşetin bıktırıcı mükerrer yeknesaklığı"nı vurgular. Diğer bir deyişle, "dehşetin" kendi başına dehşete düşürme gücü yoktur. Bunu bu şekilde ne kadar şişirirseniz, dilsel yıpranma o kadar hızlı ilerler. *Images of Wartime*'da [Savaş Görüntüleri] Paul Nash'in resimlerindeki manzaraların yalnızca "dehşet verici" değil, "vahşice dehşet verici" olduğunu vurgulayan Nigel Viney, kısa süre sonra kendini "dipsiz dehşetin derinliklerine" inerken bulur.

Büyük Harp'in en dehşet verici tarafı, erkekler anlamsız zaiyat çarpışmalarında cepheye gönderildiğinde yaşanan can kaybıydı. İnsan, zaiyatı sürekli güçlendirmeye dayanan sözel bir stratejinin, davalarına hizmet edip etmediğini merak ediyor.

Tüyleri ürperten sıfat dizileri, tetiklemeleri istenen tepkiyi köreltiyor. Buna karşın Elaine Scarry'nin ifadesindeki sakin, ölçülü tavır, sadeliğiyle korkunçtur: "Savaşın başlıca gayesi ve sonucu yaralamaktır."

Peter Parker, *The Old Lie*'da [Eski Yalan], "Büyük Harp'ten önce, bugün anladığımız haliyle şiir yoktu" diye yazar; "bunun yerine savaş dizeleri vardı." Bu geleneğin ürettiği şekilde hissetme âdeti öylesine yaygındı ki, 1914'te on bir yaşında olan Eric Blair, tamamen alımlanan hisse dayanarak yürekten bir şiir yazabiliyordu: "İngiltere'nin genç erkekleri, uyanın" Tıpatıp aynı şekilde bundan elli yıl sonra yazan on bir yaşında biri, benzer koşullarda, savaşın dehşetini ifade eden –aynı zamanda yine yalnızca alımlanan hisse dayanan–, yürekten bir şiir yazabilir.

O halde savaşın dehşetinden, Rupert Brooke ve çağdaşlarının savaş fırsatına "tertemiz suya atlayan yüzücüler gibi" atlamaları kadar içgüdüsel bir şekilde ve hevesle söz ediyoruz bir bakıma.

Bu dilsel bir kelime oyunu değil yalnızca. Al-kullan formüller, insanı söylenen şey hakkında kendi namına düşünmekten azat ediyor. Kelimeler ne zaman otomatik ve kolay bir şekilde ağızdan ağıza dolaşırsa, anlamları sızıp tükenme ya da buharlaşma sürecinde. Rupert Brooke'un kullanıma hazır bir duygu formülü benimseyerek "bana dair yalnızca bunu düşün" kahramanlığını türetme rahatlığı, bizi bu hislerin bir diğeri tarafından hükümsüz bırakılmasının ne kolay olduğu konusunda uyarmalı, şüpheye düşürmeli. Isaac Rosenberg, Rupert Brooke'un "gör-

kemli soneleri"ni "ikinci el ifadeler"e dayandıkları için sert bir şekilde ayıplıyordu. Ne var ki eleştirmen Keith Sagar'ın Ateşkes Günü'nü aşağıdaki gibi içerlemiş bir şekilde nitelendirmesi de benzer bir şekilde ikinci ya da üçüncü el kokuyor:

> ulusun senede bir gün hatırlama sözü verip böylece geri kalan üç yüz altmış dört gün unuturken vicdanını rahat ettirdiği sürecin bir parçası; ulusun, gençliğinin tüm bir kuşağının kıyımını gururla kabul ettiği süreç. Anıt Mezar töreninin retoriği, yalan söyleyen vatanseverliğin kutsal maskesinin bir devamıdır; işte o yalancılık yüzünden,
> ölümünden üç ay önce şöyle yazar Owen: "Keşke Almanların dosdoğru buraya gelip şu gezinti sandallarını ve kaplıcalarda keyif yapanları ve Leeds ve Bradford'un tüm kokuşmuş savaş fırsatçılarını silip süpürmeye yüreği olsaydı..."

Anma'nın resmî prosedürlerini bu şekilde hiçe saymak ya da hor görmek için Owen'a sık sık başvuruluyor ama, Büyük Harp'e ilişkin hafızamız, birbirine zıt görünen bu iki koordinatın birbirini desteklemesine bağlı aslında: Meçhul Asker ve herkesin bildiği şair.

Owen 18 Mart 1893'te Shropshire'da doğdu. Savaş başladığında Fransa'da öğretmenlik yapıyordu ama 1915'te gönüllü olarak Sanatçıların Tüfekleri'ne yazıldı. 1917'de savaş bunalımından mustaripken Craiglockhart Hastanesi'nde tanıştığı Sassoon'un etkisi altında, şöhretini borçlu olduğu savaş şiirlerini yazmaya başladı. Fransa'ya geri döndü ve ateşkesten bir hafta önce, yirmi beş yaşında, harekât sırasında öldürüldü.

Jon Stallworthy, yazdığı biyografi kitabı *Wilfred Owen*'da yaşamının aşırı kısalığı üzerinde durur. Stallworthy özenle, Owen'ın hayatının her bir safhasına aşağı yukarı aynı miktarda yer tahsis ettiğinden, ilgimizi en çok çeken kısma, başlıca şiirleri dönemine geldiğimizde, kitabın bitmek üzere olduğunu sarsılarak fark ederiz. Sanki standart-boyutlu bir hayatın geriye kalan 700 sayfası yırtılıp atılmış gibidir. Ayrıca hayatının son haftalarında kişi olarak Owen'ı gözden kaybederiz (ölümünün görgü tanığı yoktur) ve alayının genel tarihine başvurmak zorunda kalırız. Dominic Hibberd *Wilfred Owen: The Last Year* [Wilfred Owen'ın Son Yılı] kitabında bu dönemi bir yere kadar canlandırabilse de, her iki kitap da Owen'ın hayatının gerçekte başladığı yerde –ölümüyle– son bulur.

Owen hayatı boyunca yalnızca beş şiir ("Song of Songs" [Neşideler Neşidesi], "The Next War" [Sonraki Savaş], "Miners" [Madenciler], "Hospital Barge" [Hastane Mavnası] ve "Futility" [Beyhudelik]) yayımladı. Yedi tanesi Edith Sitwell'in 1919 tarihli *Wheels* [Tekerlekler] antolojisinde yer aldı; Sassoon'un derlediği ince bir seçki bir sonraki yıl çıktı; Edmund Blunden'in daha kapsamlı baskısı 1931'de yayımlandı. Bu demektir ki Owen'ın şiirleri halkın dikkatini *protesto* hareketleri olarak değil, daha geniş bir *kayıp* yapısının parçası olarak çekti.

Ateşkesten sonraki dönem İngiltere'nin dört bir yanında abidelerin, Flanders ve Kuzey Fransa'nın dört bir yanında da mezarlıkların inşasına tanık oldu. Müzmin yasın 1920'lerin sonlarında savaş anıları ve romanlarının ani bir taşkınıyla zirveye ulaşan bu safhası,[12] 1932'de Thiepval'de Somme Kayıpları Abidesi'nin açılışıyla resmî olarak tamamlandı.

---

12 Kitaplardan bazıları: 1926: Herbert Read, *In Retreat* [Geri Çekilirken]; 1928: Edmund Bunden, *Undertones of War* [Savaşın Alçak Sesleri]; Siegf-

Bu kayıp dokusunun iplerinin birbirlerine ne kadar dolandığı, 1931'de Blunden'ın, Owen'ın ölümüyle şiir dünyasından "ne kadar yüce bir görkemin ayrıldığına" ağıt yakmak için Anma'nın "resmî" söz dağarını ödünç almasından anlaşılabilir.

Ateşkesi takip eden yıllarda savaş karşıtı ruh öyle kuvvetliydi ki, yetişkin Eric Blair'in (George Orwell) kaydettiği gibi, "katledilen erkekler bile bir bakıma suçlu bulunuyorlardı." Gelgelelim, savaş karşıtı davanın –bilhassa savaş şairlerinin, hele Owen'ın– sımsıkı sarıldığı umudun kısa ömürlü olduğu ortaya çıktı.

Orwell'dan bir sene sonra, 1904'te doğan Christopher Isherwood, "20'lerin ortalarında biz genç şairlerin tamamı, az çok farkında olarak, Avrupa Savaşı'nın parçası olamadığımız için utanç duygusuyla eziliyorduk" diye anımsar. Isherwood'a göre savaş, "hepten tüketici bir marazi çıkar" meselesi, "bir korkular ve özlemler kompleksi" idi. Orwell-Isherwood kuşağı "kaçırdıkları deneyimin uçsuz bucaksızlığını fark ederken", özlem kimi zaman dehşetten ağır basıyordu. İspanya İç Savaşı'na duyulan hayranlık, diyordu Orwell, "Büyük Harp'e bu kadar benzemesindendi."

C. Day Lewis, dönüp geçmişe baktığında Owen'ın şiiri için "benim kuşağımda en çok yankı bulandı," diyor, "o kadar ki savaşı, gerekli olsa bile, rezilce bir kötülük olarak görmemek bizim için bir daha asla mümkün olmayacaktı." Ne var ki bu kuşak başka, anlaşılan daha da büyük şerlerle karşı karşıya kaldı;

---

ried Sassoon, *Memories of a Fox-Hunting Man* [Tilki Avlayan Adamın Anıları]; E. E. Cummings, *The Enormous Room* [Muazzam Oda]; Erich Maria Remarque, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*; Richard Aldington, *Death of a Hero* [Bir Kahramanın Ölümü]; Robert Graves, *Goodbye to All That* [Hepsine Elveda]; Ernest Hemingway, *Silahlara Veda*; Ernst Junger, *Storm of Steel* [Çelik Fırtına]; 1930: Sassoon, *Memoirs of an Infantry Officer* [Bir Piyade Subayının Anıları]; Frederic Manning, *Her Privates We* [Biz, Onun Erleri].

W. H. Auden'ın 1937 tarihli "Spain" [İspanya] şiirinde "cinayet gerçeğindeki suçluluğun kolayca kabulü" diye yazması bundandı. Stephen Spender'ın aynı yıl çıkan bir yazısında iddia ettiği gibi Owen, "diğerleri ölümün gerçekten de pek hoş bir şey olduğunu hayal edebilsin diye ölenleri kahramanlara dönüştüren propagandacı yalan"ı teşhir etmiş olabilir, ama gün yüzüne çıkarılmış bu hakikatin de kendine özgü bir çekiciliği vardı. İspanya İç Savaşı gazilerinden Philip Toynbee, Owen'ın şiirlerinin "onca şey yaşamış bir kuşak için acıma duygusundan ziyade kıskançlık yarattığını" söylüyor. Sassoon'la karşılaşmasından önce Owen üzerinde en güçlü etkiyi bırakmış olan Keats, "huzurlu ölüme yarı yarıya âşık" olduğunu ilan etmişti, Owen ise vahşi bir ölümden duyduğu korkuyu azaltmak için görünen o ki pek bir şey yapmamıştı. Toynbee "30'ların başlarındaki savaş karşıtı kampanyalarımızda bile, sesimizi yükselttiğimiz dehşet verici şeylere yarı yarıya âşıktık" diye anlatıyor.

Öyleyse savaşın gerçeklikleri yalnızca örgütlü bir Anma kültüyle (Anıt Mezar, Meçhul Asker, iki dakikalık sessizlik, gelincikler vb.) kaplanmamıştı. Daha ziyade, birbirine ince ince dolanmış, birbirleriyle savaş halindeki "efsane" ve "gerçeklik" fikirlerini içeren "savaş" düşüncemiz, fiilî düşmanlıkların sona ermesinden sonraki on beş yıl içinde, hatırlamanın yine birbirine ince ince dolanmış, birbiriyle savaş halindeki versiyonları üzerinden etkin olarak inşa ediliyordu.

O halde öyle geliyor ki bize, savaş toprak için yapılmış olmaktan ziyade ne şekilde hatırlanacağı üzerine yapılmıştır, savaşın gerçek nesnesi hafızadır. Hatta –savaşılırken bile hatırlanmakta olan, ölenleri ölmesinden önce hatırlanan– bütün bu savaş, görünen o ki, geçmişe bakışla şekillendirilmiş olmaktan çok, geçmişe bakılarak yapılmıştı.

Owen'ın meşhur önsözü, ele aldığı "konu[nun] Savaş ve Savaşın acınasılığı" (şerefi ya da şanı yerine) olduğunda ısrar etse de, konunun Hafıza ve Hafızanın yansıtılması olduğu da söylenebilir. Owen'ın şiirleri, Binyon'un yine geçmişe bakışın yansıtılması üzerinden etki eden sözlerini ("Onları hatırlayacağız") sadece zayıflatmak yerine yeniden tanımlar. Orada bulunmalarının bariz uygunsuzluğuna rağmen Owen'ın şiirleri, "Şanlı Ölüler" şerefine yazılmış mezartaşı kitabelerine görünmez bir şekilde eklenmiştir artık, zarifçe işlenmiş grafitiler gibi.

Dumfriesshire'ın kuzeyindeki Wanlockhead'de yer alan köy anıtı, mermer bir kaidenin üzerinde yasla ağlayan bir asker şeklindedir. Heykelin ayağının altında "*Dulce Et Decorum Est Pro Patria Mori*" [Tatlı ve Onurludur Vatan İçin Ölmek] yazar. Owen'ın şiiriyle bu ifadenin anlamı, geri döndürülemez bir şekilde, kastedilen hissin sadeliğinden saptırılmıştır. Eski yalan, yeni, ironik bir hakikat kazanmıştır. Sassoon Londra'nın "Savaş gazı yemiş kurbanları" için alaycı bir söylev olan 1933 tarihli "An Unveiling" [Bir Açığa Vurma] şiirini tamamladığında, o Latince söz zaten o kadar Owen'laşmıştır ki, üzerinde yapılacak hicivli oynamalar gereksiz kaçar artık.

> Bize edilen vasiyet
> Uğruna öldükleri şey adına, yeniden inşa etmek,
> Çatısı bomba geçirmeyen bir Metropolis'i, ve kılmak
> Gazın dağılmasını mecburi. *Dulce et Decorum est*...

R. H. Mottram, *Spanish Farm Trilogy*'nin [İspanyol Çiftliği Üçlemesi] "gerçek bir Anıt Mezar, hakiki bir Savaş anıtı" olarak görülmesini umuyordu; Richard Aldington *Death of a Hero*'nun [Bir Kahramanın Ölümü] "etkisiz haliyle, bir kuşağın anıtı"

olmasını istiyordu. Ne var ki Sassoon, Blunden, Graves ve diğerleri başarılı olamazken, eserinin imgesinde savaşı anıtlaştırmayı başaran yalnızca Owen oldu. Mükemmel savaş anıtı –savaşa dair kalıcı hatıratımızı en iyi ifade eden anıt– erkekleri iki büklüm, çarpık bacaklı, uyurken yürüyen, aksak, kör, kanları akar halde gösterecekti. Ya buydu ya da bizzat Owen'ın bir heykeli olmalıydı – ki ikisi aynı kapıya çıkıyordu.

Owen, gelecekte kendi çağrısına yanıt olarak duracağı dönemi öngören "Anthem for Doomed Youth" [Ölüme Mahkûm Gençlik için Marş] şiirinde, kendisinden kalacak mirası ele alıyordu: "Birer sığır gibi ölenler için hangi ölüm çanları?" Sassoon ilk taslaklardan birinde "Yazgılı"nın yerine "Ölü"yü koyarak hayati bir katkıda bulundu. Böylelikle arkadaşının şiiri, tıpkı Binyon'unki gibi, ölmüş olacaklar hakkında bir şiir oldu. Blunden "1916 seen from 1921" (1921'den göründüğü haliyle 1916) diye bir şiir yazdı – Owen buna benzer düzinelerce şiiri ondan dört yıl önce yazmıştı.

"Ölüme Mahkûm Gençlik İçin Marş"ın son mısraı, evin perdelerini kapatma âdetinden bir yas tutma –kaybı sergileme– işareti olarak söz ediyor, ama bu aynı zamanda tedirginlik verici bir gizleme imgesi, devletin ve ordunun kendi kabahatlerinin incelenmesini engelledikleri daha geniş sürecin imgesi. Bu perdeler, Bakanlar Kurulu evrakları ve Savaş Bakanlığı kayıtları '60'larda araştırmacıların erişimine açılıncaya kadar sımsıkı kapalı kaldı. Mesela, yine savaşın adeta geçmişe dönük olarak yapıldığını gösteren çarpıcı bir örnek olarak, Haig'in günlüğünü sistematik olarak yeniden yazdığını, maksatlarını emirlerinin sonuçlarıyla uyumlu olacak –ve sorumluluğunu en aza indirecek– şekilde gösterdiğini ancak son birkaç yılda öğrendik. Tartışmalı çabalarıyla,

olayların Haig'in yeğlediği versiyonlarının kalıcılaştırılmasına devletin nasıl göz yumduğuna ışık tutan Denis Winter şu sonuca varır: "Savaşın –hem siyasi hem de askerî savaşın– resmî kaydı, hem savaş sırasında propaganda olarak, hem de sonrasında resmî tarihte sistematik olarak çarpıtılmıştır." Kanada ve Avustralya arşivlerinde gün yüzüne çıkardığı malzeme miktarı, İngiltere'deki Arşiv Dairesi'ne iletilen belgelerin nasıl da etkin bir şekilde "resmî hatla çelişenleri ayıklamak üzere incelemeden geçirildiğini" de vurgular. Perdeler açıldığında bile içeri birdenbire dolan ışık ne kadar çok şeyin gizli, kayıp olduğunu –ve öyle de kalacağını– gözler önüne seriyor.

Winter'ın Haig'in kayıtlarını ve bu kayıtlarda onun suçlu olduğunu sezdiren boşlukları takıntılı bir şekilde incelemesi, Haig'in itibarının son kırıntılarını da yerle bir etmiştir; Owen için de benzer bir süreç tam ters istikamette devam eder. Owen'ın elyazmaları Jon Stallworthy tarafından, neredeyse her bir dizenin farklı her haline artık erişebileceğimiz şekilde didik didik edilmiştir. O yüzyılın hiçbir İngiliz şairinin eserleri onun ölümünün ardından bundan daha kapsamlı bir şekilde düzenlenip korunmamış, Yeats'in onu ("edilgen acı şiirin bir teması olamaz" diye) *Oxford Book of Modern Verse*'ün [Oxford Modern Şiir Kitabı] dışında bırakmasına rağmen antolojilere bu kadar geniş çapta dahil edilmemiştir. 1920'lerde Haig'in itibarı resmî gizliliğin vakum alanında donduruluştu; Owen'ın hayatına ya da şair olarak gelişimine ilişkin de hiçbir şey bilinmiyordu. Sassoon, Owen'ın şiirlerinden hazırladığı 1920 tarihli kitabında, şiirlerin haricinde "[Owen'ın] konuşması, davranışları ya da görünümü hakkındaki [herhangi bir] kaydın konudışı ve yersiz" olacağını ilan ediyordu. Blunden'ın kitabına kadar –ki bu kitapta bir anı defteri ve kitabın yayımlanmasından itibaren meşhur olan mektup alıntıları da yer alıyordu– Owen,

Philip Larkin'in ifadesiyle "Büyük Harp'in eşi benzeri görülmemiş hayvansılığının, merhameti ve insanlığı savunmak için var ettiği bir ruh" gibi görünüyordu neredeyse. Şiirleri "sanki *The Dynasts*'ın [Hükümdarlar] güncelleştirilmiş bir versiyonunda "The Spirit of the Pities"in [Merhametin Ruhu] ağzından çıkan sözlermiş gibi on yıl boyunca vakum içinde var oldu."[13] [14]

20'lerin başlarında savaş hakkındaki her şey –kaybın boyutu hariç– tüm anıtların ve Anma ritüellerinin farklı şekillerde doldurmaya çalıştıkları bir boşlukta asılı kalmıştı. Kocalar, oğullar, babalar kayıptı. Gerçekler kayıptı. Her yerde kahredici kayıp, yokluk hissi vardı. "İngiltere'nin üzerinde kederli, hareketsiz ve değişmeden asılı duran ölüm örtüsü" kahredici bir şekilde her yerdeydi.

Ölümünün ardından Owen'ın eserlerinin yayımlanmasının kehanet gibi gecikmesi kederden serseme dönmüş bir ulusa onun adeta mezarın öteki tarafından sesleniyormuş gibi gelmesine neden oldu. Abideler, 20'lerde ölülerin İngiltere üzerindeki gölgesinin işaretlerinden biriydi; bir diğeri de spiritüalizme yönelik ilginin artmasıydı. Owen, kaybolanların kalanlarla konuşmasının aracı oldu.

Ölmüş olacaklar: bu yalnızca (cüzdanında ölenlerin ve kötürüm kalanların fotoğraflarını taşıyan) Owen'ın şiirlerinin değil, sa-

13 Larkin, her iki alıntının yer aldığı Stallworthy biyografisi üstüne bir inceleme yazısını yazarken, bir mektubunda, Owen'ın bugün elimizde olan çok daha ayrıntılı resmine dair veciz bir görüş beyan etme fırsatı buldu: "W. O. tam bir pislik, ama şiirleri iyi. Cesur bir pislik, elbette. Beni otuz Alman'a revolver sallayıp madalya alırken göremezdiniz. Şairane Mons (daha doğrusu Somme) Meleği efsanesi gibi de değil ama."

14 *The Dynasts* [Hükümdarlar] Thomas Hardy'nin 1900'lerin başında üç seri halinde yayımlanan, Napolyon Savaşları'nı konu alan tiyatro oyununun adı, The Spirit of the Pities de oyundaki koro gruplarından birinin ismidir. (ç.n.)

vaşın fotoğraflarının da zaman kipidir. Roland Barthes sadece fotoğrafları düşünerek konuşsa da, aslında bunların ikisi de Barthes'ın ifadesiyle, "ters dönmüş kehanetler"di. Aklımda bunlar varken, Auden fotoğrafları üzerine düşünen Brodsky gibi, "acaba bir sanat biçimi bir diğerini betimleyebilir mi, görsel olan semantiği kavrabilir mi diye merak etmeye başladım."

Büyük Harp'i renkli hayal etmek artık güç. Gurney'nin "Pain"i [Acı] gibi çağdaş şiirler bile savaşı tek renkte tasvir ediyor:

> Gri yeknesaklık ağırlaştırıyor gri gökyüzünü,
> Gri çamuru, sıra sıra korkuluklar ordusunun
> Griyle ıpıslak yürüdüğü...

26 Ekim 1917'de "Yeniden renkliden ziyade siyah beyaz çalışıyorum" diyordu Paul Klee. "Renkler tam şu an biraz bitkin görünüyor." Pek çok fotoğraf –mesela Somme'un ilk gününden kareler– Kodak mavisi gökyüzü altında çekilmişti ama –bize öyle geliyor ki– o zamanlar renkli film olsaydı bile bu sahneler sepya olurdu. Yeni dökülmüş kan bile, zamanın pıhtılaştırmasıyla grimsi kahverengi görünür.

Bunun gibi fotoğraflar geçmiş*e* sadık değiller yalnızca; onlar geçmiş*in* fotoğrafları. İçlerinden yürüyüp geçen askerler, geçmişin "koca batık sessizlikleri" boyunca adım atıyorlarmış gibi görünüyor. Fotoğraflar renklere direniyor. Geçmişten çıkmayı reddediyorlar – ve geçmiş sepyaya boyalı. Peter Porter "Somme and Flanders" [Somme ve Flandre] şiirinde nasıl da "Bu Harmsworth kitapları sepyalaştı" diye yazıyor; Vernon Scannell "The Great War"da [Büyük Harp] ateşkesin "sepya Kasımı"ndan söz ediyor.

Ve Gilbert Adair'in öne sürdüğü gibi, Auden'ın 30'lardaki şiirleri şu veya bu şekilde "siyah beyaz" ise eğer, o halde Owen'ın-

kiler, buradan hareketle tek renk sepyadır. Onları renklendirmek imkânsızdır; fotoğraflar gibi, bunlar da renklere direnir.

Her şeyi kırmızı gördükten sonra
Sonsuza kadar kurtuldu gözleri
Kan renginin acısından.

Blunden'da da güllerin "kızılı", "pembeleri ve beyazları", Şam gülleri, papatyaların "altın ışıkları" yersiz kaçar:

... renk seçimi
Hemen hep yanlış; bu kırmızı daha soluk olmalıydı.

Renkler bombalanıp atılmıştı dünyadan. Sepya, çamurun rengi, savaşın hakim tonu olarak ortaya çıktı. Muharebe manzarayı sepya kılıyordu. Timothy Findley 1915'te "Yılın kendisi sepya ve bulanık görünüyor, resimleri gibi çamurlu," diye yazıyordu.

Askere yazılmak için sıraya giren erkeklerin fotoğraflarının – daha önceki bir temaya geri dönecek olursak– henüz yaşanmamış olan deneyimin yarasını yaşıyormuş gibi görünmesinin nedeni budur: üzerlerinde siperlerin, Flandre çamurunun *boyası* vardır. 1914'te askere alınanlar hayaletlere benzerler. Katledilmek üzere sıraya girerler: zaten ölmüşlerdir.

Bu karakteristik algı, –"Larkin'in "MCMXIV" şiiri askere yazılmak üzere sıraya giren erkeklerin "uzun eğri sıraları"nın bir fotoğrafıyla başlar– Fransa'ya gönderilecek olan askerleri anlattığı "The Send-Off" [Uğurlama] şiirinde Owen tarafından ifade edilir:

Kararan amansız patikalardan aşağı
Şarkılar söylerek gittiler trenlerin yanına.

İlk iki mısrada geride bıraktıkları manzara "çok azı"nın en sonunda "yarı yarıya bilinen yollardan yukarı" geri dönebileceği manzaranın önsezisidir. Kalkış anında, yas coğrafyasına doğru yola çıkmışlardır bile. 1914 Yazı, çekili perdelerin kasvetiyle gölgelenmiştir. Daha trene binmeden ölenlerin aralarına katılmıştır askerler:

> Çelenk ve bahar dallarıyla bembeyazdı göğüsleri
> Erkeklerinki gibi, ölüyken.

Ne var ki Owen'ın şiirleri, tabiri caizse, burada son bulmaz. Tren, Büyük Harp'ten kalkıp, daha yakın zamandaki bir diğer soykırımın anısına kadar uzanıyor gibi görünen bir geleceğe doğru ilerler:

> Sonra, aldırmaz, işaretler yandı söndü ve bir lamba
> Muhafıza göz kırptı.
> Öyle gizliden, hasıraltı edilen hatalar gibi, gittiler.
> Bizim değildi onlar:
> Hangi cepheye yollandıklarını biz hiç duymadık.

"Istırap her bir gri yüzden gözünü dikmiş bakıyor."

Kıyımın boyutuna oranla, İngiliz ölülerinin çok azının resmi Büyük Harp'ten sağ çıktı.[15] Bu, esas olarak habercilik üzerindeki

15 Bu, Amerikan İç Savaşı'yla keskin bir tezat arz eder; örneğin T. H. O'Sullivan'ın 1863 tarihli "A Harvest of Death" [Bir Ölüm Hasadı] fotoğrafı Gettysburg'daki tarlaları ölülerle kaplı halde gözler önüne seriyordu.

kısıtlamalar yüzündendi. Cephede yalnızca resmî fotoğrafçılara izin vardı; sıradan basın fotoğrafçıları muharebe alanlarının neredeyse tamamen dışında bırakılmışlardı; cephe hattı askerlerininse fotoğraf makinesi taşıma (ya da günlük tutma) konusunda gözü korkutuluyordu.

Çekilmesi *mümkün olmuş* her fotoğraf, savaş gayretine zarar veren hiçbir görüntünün yayımlanma yolu bulamaması için katı sansüre tabiydi. Savaştan sonra, İngiliz ölülerin fotoğraflarının sayısının daha da azaltılabilmesi için arşivler dikkatle tarandı.[16] Etkili kısıtlamaların tümü gibi, birbiri ardına gelen bu tedbirler de basit baskıdan ziyade karşılıklı mutabakata dayanıyordu. Devlet, fotoğrafçılar ve halk arasında neyin kabul edilebilir beğeni sınırlı içinde kaldığına dair geniş bir mutakabat üzerinde düşü-

16 İmparatorluk Savaş Müzesi fotoğraf bölümüne yaptığım ilk ziyaretlerden birinde bu örtbasın bugün de devam ettiğinden şüphelenmeye başladım. Büyük Harp'ten fotoğraflar konularına göre kataloglanır ve "Yıkım" başlığı altında çok sayıda dosya olmasına rağmen, "Ölü" veya "Yaralı" ya da aklıma gelen başka herhangi bir başlık altında hiçbir dosyalama yapılmamıştı. Ölü bir askerin fotoğrafına şans eseri denk geldim. Altında "Zayiat Albümüne Aktarıldı" yazıyordu. Kırmızı kalemle el yazısıyla şöyle eklenmişti: "Satılamaz ya da yeniden üretilemez." Doğru terimi saptadıktan sonra konu kataloglarına geri dönsem de –tam da düşündüğüm gibi– Zayiat Albümü diye bir şey yoktu. "Dosya kayboldu" numarasının klasik bir örneğine rastladığımdan emin bir halde, asistanlardan birine, afallamış bir masumiyet ses tonuyla, Zayiat Albümü diye bir şey bulamadığımı açıkladım.
"Ha, Zayiat Albümü," dedi. "O, yandaki odada. Hemen getireyim, Bay Dyer." Ölenlerin yakınları sabah gazetesinde sevdiklerinin ağır yaralı fotoğraflarını görmesinler diye, 20'lerde kırmızı kalemle bu notun eklenmiş olduğu ortaya çıktı. O zamandan beri de öyle kalmıştı; bir nezaket hareketi olarak ayrı muhafaza edilmiş olan dosya, istedikten birkaç dakika sonra masamdaydı.

nüldü, bu mutabakat kuruldu ve sürekli kılındı, böylece onları tanımladığını iddia ettikleri şeyi kendileri tanımladılar.

Muhafaza edilen resimler ölü askeri tek tek ya da ufak gruplar halinde gösteriyor. Bir Alman Mareşalin Doğu Cephesi'nde kaydettiği boyutta bir ölüm hissi vermiyorlar:

> Büyük Harp'in hesap defterinde Rus kayıplarının kayıtlı olduğu sayfa yırtılmıştır. Rakamlar bilinmiyor. Beş milyon mu, sekiz mi? Biz kendimiz bile bilmiyoruz. Bildiğimiz tek şey, zaman zaman, Ruslara karşı savaşırken, yeni taaruz dalgalarına karşı temiz bir ateş hattı açabilmek için siperlerimizin önündeki düşman cesedi yığınlarını kaldırmak zorunda kaldığımızdı.

Batı Cephesi'nde, Somme Muharebesi'nin sona ermesinden aylar sonra John Masefield, ölülerin nasıl da hâlâ "üç ya da dört kat üst üste olduğunu ve kurt sineklerinin yüzlerini simsiyah yaptığını" yazıyordu.

Kaybedilenlerin fotoğrafları da kendiliğinden kayıptır.

Genelde cephe hattından fotoğraflar ölüleri değil, ölüme tanıklık etmiş insanları gösterir. Tıpkı savaş yorgunluğundan mustarip bir askerin bu meşhur fotoğrafı gibi. Ne ifade ediyor bu yüz? Bunu söylemek zor, çünkü sarf edilen her kelime zıddıyla nitelenmek zorunda: çok yoğun bir merhamet çağrısı var – ve vereceğimiz tepkiye mutlak bir kayıtsızlık; ithamda bulunmayan bir serzeniş var; adalete duyulan özlem ve o adaletin bir gün yerini bulup bulmayacağı konusunda kayıtsızlık.

Fotoğrafa, Ağustos 1914'te savaştan dönen bitkin bir asker grubuna su götüren Isabelle Rimbaud –şairin kız kardeşi– gibi bakarız. "Nereden geliyorlar?" diye merak ediyordu. "Neler gördüler? Bilmeyi çok istesek de hiçbir şey söylemiyorlar."



Neler gördü?

Bu fotoğraf da sessiz. Bakışlarımızdan muaf. Dile getirilemez olanları görmüş bir adamın gözlerine bakıyoruz.

1917'nin son günü yazılmış bir mektupta, Owen annesine Etaples'da askerlerin suratında fark ettiği "pek tuhaf bakıştan" bahsediyor. Bu, diyor,

> insanın İngiltere'de asla göremeyeceği, anlaşılamaz bir bakıştı... Umutsuzluk ya da korku değildi, korkudan daha korkunçtu, çünkü gibi ifadesiz, kör bir bakıştı, tıpkı ölü bir tavşanınki gibi.
>
> Resmi hiçbir zaman çizilmeyecek ve hiçbir oyuncu onu asla canlandıramayacak. Ve galiba bunu tarif edebilmek için geriye gidip onlarla olmak zorundayım.

Aynen dediğini yapmadan önce, Kanal'ın karşı tarafına bakarak çok sevdiği bir pasajı alıntılıyor Owen, Rabindranath Tagore'dan: "Buradan gittiğimde, son sözüm şu olsun ki aşılamaz olanı gördüm ben." Owen'ın şiirleri bununla, görmüş olma gerçeğiyle yoğun bir şekilde ilgilidir:

Yeşil bir denizde gibi, boğulurken gördüm onu.

Tüm rüyalarımda ben çaresiz bakarken
Hâlâ atılır üstüme, hırıl hırıl boğularak[17]

Owen Fransa'ya, memleketinin insanlarına yardım etmeye gelmişti, öyle diyordu, onlara öncülük ederek ve "dolaylı olarak, onlar hakkında bir yakarıcı kadar iyi konuşabilmek için, çektikleri acıları izleyerek". Böyle yaparak, bir tanık olarak güvenilirliğini tekrar tekrar teyit eder:

Isırılmış sırtlarının kıvrıldığını, düğümlendiğini, doğrulduğunu gördüm,
O ıstırabın kıvrandırmasını, hafiflemesini ve yok olmasını izledim.

Sık sık –yukarıda "Insensibility"den [Hissizlik] alınan pasajda olduğu gibi– gördüğü adamların, gördükleri şeylerden gözleri kör olmuş adamların "körelmiş ve kirpiksiz gözlerine" odaklanır:

Ey Sevgili, gözlerin cazibesini kaybeder
Benimkiler yerine körleşmiş gözleri görmüşken ben!

17 Bu dizeler Owen'ın "*Dulce et Decorum Est*" – "Güzel ve Tatlıdır" şiirinden. Bu şiirden yapılan tüm alıntılarda Müfit Özdeş'in çevirisini kullandık. (ed.n.)

"Ah efendim, gözlerim –kör oldum– kör oldum, kör oldum!"
Dil döküp bir alev tuttum gözkapaklarına
Ve dedim ki o ışığı azıcık olsun görebilirse eğer
Kör değildir; iyileşecektir zamanla.
"Göremiyorum," diye hıçkırdı. Pörtlemiş gözleri
Mürekkepbalıklarınınki gibi
Hâlâ benim rüyalarımda...

Şiirlerindeki öfke her zaman, evlerinde oturan sivillerin görmeyi asla tasavvur edemeyecekleri şeylere tanıklık etmiş olmasından kaynaklanır. Bu, "Güzel ve Tatlıdır"daki geçiş pasajında en yoğun ifadesini bulur:

Eğer boğucu rüyalarda sen de yürüseydin
Onu attığımız arabanın ardından
Acıyla kıvranan gözlerinin akını görseydin yüzünde...

Owen, Birinci Dünya Savaşı'nın en bilinen şairi, "Şiirle ilgilenmediğini" yazıyordu. Robert Capa, İkinci Dünya Savaşı'nın en bilinen fotoğrafçısı, "güzel fotoğraflar çekmekle ilgilenmediği"ni söylüyordu. İspanya İç Savaşı sırasında tüm zamanların en meşhur savaş fotoğrafını çekti. Fotoğraf, Cumhuriyetçi bir askerin savaşırken tam öldüğü ânı (ya da öyle sandığımız ânı) yakalamıştı. Capa'nın İkinci Dünya Savaşı'nda çektiği fotoğraflarda ölülere neredeyse gelişigüzel bir şekilde, evlerde ve sokaklarda rastlıyoruz. Aralık 1944'ten bir fotoğrafta arkada çıplak ağaçlar, sığınaklar ve barakaların olduğu soğuk bir kış manzarası görülüyor. Bir asker, fotoğrafı kat ederek savaş alanının ortasında yatan bir cesede doğru gidiyor. Biraz uzakta, çerçevenin sınırlarının ötesinde, bir sonraki fotoğrafta, başka bir ceset görülecek.

Diğer bir deyişle, Capa'nın fotoğrafları vasıtasıyla cesetlerden oluşan bir patikayı takip ediyoruz. Bu patika, en nihayetinde, yüzyılımızın tam ortasındaki kitlesel ölüm fotoğraflarına varıyor: toplama kamplarındaki üst üste yığılmış cesetlere. Capa'nın, şahsen, toplama kamplarının fotoğrafını çekmeye niyeti yoktu, çünkü buralar "fotoğrafçılarla dolup taşıyordu ve her bir yeni korkunçluk fotoğrafı yalnızca toplu etkiyi azaltmaya yarıyordu."

Theodor Adorno, herkesin bildiği üzere, Auschwitz'den sonra şiir olamayacağını söylüyordu. Eklemeyi unutmuştu ya, onun yerine fotoğraf olacaktı.

Toplama kamplarından beri yüzlerce, binlerce ölü fotoğrafı gördük: Kamboçya'dan, Beyrut'tan, Vietnam'dan, Cezayir'den, El Salvador'dan, Saraybosna'dan. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Capa'nın –zaten uydurulmuş bir isimdir bu– işleri, bir kişinin eserlerinden ziyade giderek onunla bağdaştırılan fotoğraf türünü anlatır oldu. Ölümünün ardından orijinal fotoğraflarının yüzlerce röprodüksiyonu yapıldı. Ölülerin fotoğraflarının on tanesi artık bir kuruş değerinde. Haber bültenleri bazı görüntülerin kimi izleyicileri rahatsız edebileceği uyarısına giderek daha fazla yer veriyor. Çağımız, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı'ndan isimsiz köylülere kadar herkesin filme alınırken ölebileceği bir çağ olmaktan ibaret değil; bu, bir nebze, insanların *yalnızca* filme alınırken öldüğü bir zaman. Pek çok insan gibi, ben de filmlerde yüzlerce ceset gördüm ama gerçek hayatta tek bir kere bile görmedim: Büyük Harp'te tipik olarak yaşananın tam tersi.

O zamandan beri fotoğrafın eğilimi, ölümü görmüş olan insanların gözlerinin içine bakmaktan, olan biteni onların *gözünden* görmeye döndü.

Annemin babasının gerçek bir fotoğrafı: profilden, ata binmiş, cepheye su götürmek üzere. Diğer bir çerçevede, onun rahat

vaziyette dururken çekilmiş bir fotoğrafıyla camın arasına sıkıştırılmış dört madalya. Gökkuşağı renginde bir kurdeleye iliştirilmiş bir tanesinde şöyle yazıyor: MEDENİYET İÇİN BÜYÜK HARP 1914-1918. Sarı-turuncu çizgili ve mavi kenarlı kurdelesi solmuş bir başka madalyada, eşkin giden atının üstünde birinin, bir kafatasının üzerinden geçtiğini görüyoruz. Bu madalyalara bakarken zoraki verildikleri izlenimine kapılıyorum: kimsenin eli boş gitmemesini, herkesin acıları karşılığında gösterecek bir şeyinin olmasını temin edecek hediyelikler bunlar.

SAVAŞ SIRASI İSTİHDAM SERTİFİKASI (Ordu formu Z.18)

Alay No: *201334* Rütbe: *Er*
Soyad: *Tudor*
Tam Hıristiyan ismi: *Geoffrey*
Alay: *KSLI*
Alay İstihdamı – Vasfı: *Nakliye* [sonraki kelime okunmuyor]
Askere yazılmadan önceki meşguliyeti ya da mesleği: Çiftlik İşçisi
Varsa, aldığı Talimat Dersleri ve Ordu Fiilî Hizmet Okulları'ndaki Dersler ve sertifikalar: *yok.*
Özel Yorumlar: Bu kısım, sivil hayatta iş bulmada yardımcı olması için gereklidir: İstikrarlı ve güvenilir. Çok iyi bir *seyis ve arabacı. Hayvanlarına çok iyi bakıyor.*
İmza: *Binbaşı* [ismi okunmuyor]

Ailemin tarihi bunun gibi sertifikaların tarihidir.

İstikrarlı ve Güvenilir – bunlar iki dünya savaşı boyunca bizi ayırt eden niteliklerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Gloster Uçak Şirketi'ndeki işinden çıkartılmadan önce babama da benzer bir referans verilmişti. Yıllar sonra, yeniden işten çıkartıldığında (altmış yaşında) yine, yirmi yıl boyunca sergilediği güvenilirlik ve istikrar methedilmişti.

"Hayvanlarına çok iyi bakıyor." Bu sertifikayı dolduran binbaşı bir hayvanı *tarif ediyor* olabilir. "İstikrarlı ve güvenilir" – köpek gibi. Git ve bununla bir iş bul. Seni kutsayan sözlerimle dış dünyaya git.

Sertifikalar babamın ve dedemin sergilediği niteliklerden uzaklaşmama yardımcı oldu. Okuldan ayrılıp yüksek öğrenim için yeterlilik sertifikalarım ve sınıf birincisi referanslarımla Oxford'a gittim. Orada olduğumu kanıtlayan bir sertifika bile verilmeksizin mezun oldum. Sertifikaların ve tavsiyelerin sessizce ve görünmez bir şekilde varsayıldığı ve böylece onlarsız da olan bir yaşam biçimine adım atmıştım.

Ailemle akraba oluşuma dair en derin hissimi, dedeme ait bu form canlandırıyor – yalnızca duyduğum sevgiden ibaret değil bu: sınıf hissim, hedeflerim, sadakat duygum söz konusu. O form, ordu sertifikası Z.18, bu kitabın bu şekli –formu– almasının nedenidir.

* * *

"Şefkat: hayvanlar ve acıma üzerine bir şey, şefkat üzerine bir şey..."

Savaşta çekilmiş filmlerde ve fotoğraflarda her yerde atlar var. Sayıları o kadar çok ki, Amerikan İç Savaşı'nın özellikle kasvetli

bir döneminde geçen erken dönem bir Western filmi izlediğinizi düşünebilirsiniz. Hampstead'deki St Jude Kilisesi'nde savaşta öldürülen 375.000 ata adanmış bir anıt bulunur. *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'ta, topçuların yaylım ateşinin ardından hava yaralı atların çığlıklarıyla dolar. Bir tanesinin karnı yırtılıp açılmıştır. Kendi bağırsaklarına takılıp tökezler, yeniden ayağa kalkmaya çalışır. "Sana söylüyorum," der askerlerden biri, "savaşta atları kullanmak en alçak soysuzluktur."[18]

Havayı dolduran çığlıklar "bu denli fena haykırması mümkün olmayan" adamlarınkinden beterdir. Askerler "neredeyse her şeyi kaldırabilir"; ne var ki bu, Picasso'nun *Guernica*'sını önceleyen bir pasajda anlatıcı Paul'ün iddia ettiği üzere, "katlanılamaz bir şeydir. Dünyanın iniltisidir, acıdan çılgına dönmüş, dehşetle dolmuş, şehit edilmiş yaratılıştır inleyen."

Atların abidelerdeki rolü, tarihsel olarak, Aya (Aziz) Yorgi'yi ejderhanın pençelerinin üzerine yükseltmek ya da muzaffer generali gündelik yaşamın talepleri üzerinde daha hükümran bir yüksekliğe çıkarmak olmuştur. Her iki durumda da at ilave bir kaide olarak hizmet görür.[19]

Somme üzerinde, Chipilly'de, H. Gaiquié'nin yaptığı 58. (Londra) Bölük Abidesi, bir asker ve yaralı atının heykelidir. Atın bacakları yere yığılmış, gözleri panikten fildır fildırdır. Askerin bir kolu atın boğazını sarar; diğeriyle çenesini okşarken ön

18 Bunun aksi görüş, Cormac McCarthy'nin romanı *All the Pretty Horses*'ta [O Güzel Atlar] öne sürülür: "Meksika'nın çöllerindeki seferlerinden bahsediyor, altında öldürülen atları anlatıyordu onlara ve atların ruhunun insanların ruhunu sanıldığından daha fazla yansıttığını ve atların da savaşı sevdiğini söylüyordu. İnsanlar onların savaşmayı yalnızca öğrendiğini söylese de, o hiçbir yaratığın yüreğinde yeri olmayan bir şeyi öğrenemeyeceğini dile getiriyordu."

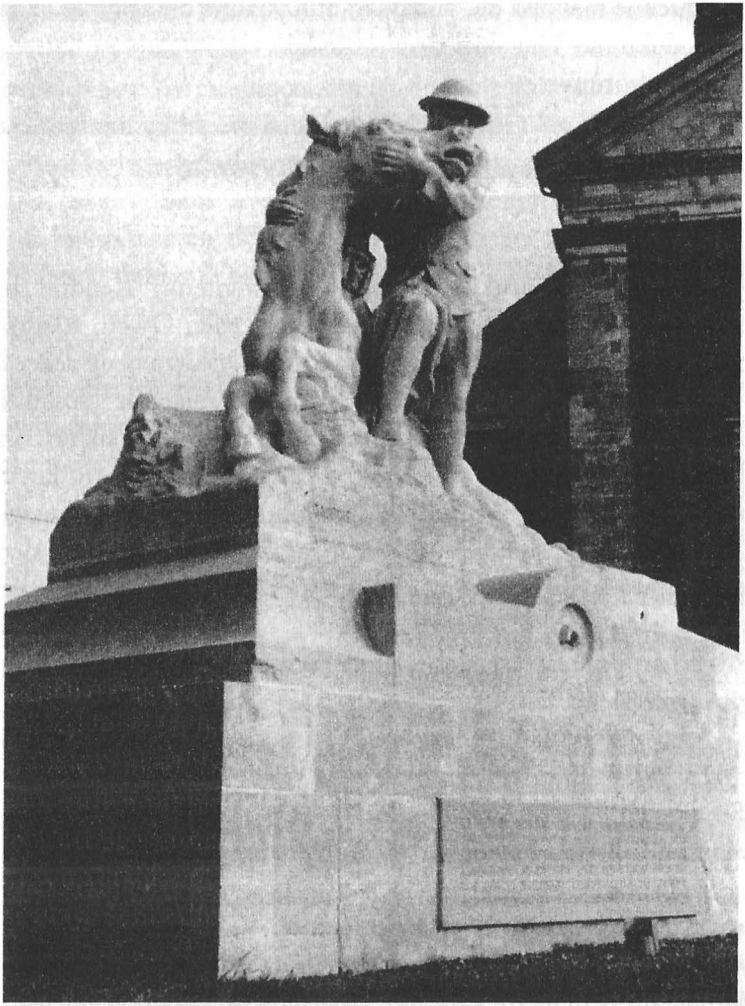
19 Londra'da son dikilen atlı heykel Earl Haig'e ait olan 1934 tarihli heykeldir.

koluyla çırpınan başını destekler. Yaralı atı rahatlatmak askerin tüm gücüne mal olsa da, dudakları atın yüzüne bir âşığınki kadar nazik dokunur. Her ikisi de altlarındaki taştan çamura batıyormuş gibi görünür.

"Çok iyi bir seyis ve arabacı. Hayvanlarına çok iyi bakıyor."

Arabacı, savaşa sürüklediği yaralı atla ilgilenir. Kendini bir "sığırtmaç" ve "koyun çobanı" olarak tarif eden Owen, adamlarıyla "bir sığır arabacısı" gibi ilgileniyordu. Muharebede askerler "sürüler halinde kaçıyordu / vızıldayan kurşunlardan", sonra da "sığırlar gibi" ölüyorlardı. Savaş sırasında yazılanlarda sık rastlandığı üzere, subayın çobanı olarak, diğer rütbelerdekilerin koyun olarak tasvir edilmesi özellikle anlamlıdır, diyor Paul Fussell, "hele de bunlar kendilerine dağıtılan koyun postlu ceketleri, kürklü kısmı dışarıda kalacak şekilde giydiklerinde". Savaşta sık sık olduğu gibi, gerçeklik mecazın önünden koşar: 1917'de Fransa ordusu alayları cepheye giderken kesilmeye giden kuzular gibi melediler.

Aynı yılın başlarında Sassoon, Fransa'ya giden taburların "büyükbaş hayvanları andıran bir tarzda mutlu" göründüklerini not düşüyordu. "Bir şeyler *yapmak* için değil, kendilerine bir şeyler *yapılsın* diye 'yola koyuluyorlar'"dı. Neredeyse aynı şekilde Wyndham Lewis de Hemingway'in savaşın meydana getirdiği yeni bir insan türünü tasvir ettiğini düşünüyordu, "*batık* halde yaşayabilen ya da yaşar gibi yapabilen" bir insanı. Bu adam "her şey onların *başına gelir* denenlerin kalabalık saflarındadır, başlarına gelenlerse korkunç ve şüphesiz sabırlı bir şekilde katlanılan şeylerdir."



"Ve zavallı atlar..." – Constantine

Üç çeyrek asır sonra, Benedict Anderson benzer izlenimleri daha geniş bir tarihsel bağlamda dile getiriyor:

> Bu yüzyılın savaşlarını olağandışı kılan şey, öldürülmelerine izin verdiği insan sayısının emsalsizliğinden ziyade, canını vermeye ikna edebildiği insan sayısının bunca fazla olmasıdır. Öldürülenlerin sayısının öldürenlerinkini katbekat aştığı besbelli değil mi?

O rakamların ölümlerini karşılama *biçimleriyle* teyit edilmiş ve pekiştirilmiş bir iddiadır bu. Batı Cephesi'ndeki kayıpların yüzde altmışı top ateşinden kaynaklanıyordu ve buna karşı piyadelerin tek savunması siperdi. Top ateşi, piyade erlerini çatışmanın etkin bir katılımcısı olmaktan çıkarıp onu gelişigüzel bir şekilde etrafına salıverilen bir kuvvetin neredeyse edilgen bir kurbanına dönüştürüyordu. Louis Simpson sonradan, "gerçekte bir piyade erinin asıl işi top ateşine tutulmaktır" diyecekti.

Ölüm saçan topçu subaylar bile savaş makinesinin ellerindeki aletlerdi; yıkıcı gücünü kendi içinde taşıyan ve önceden belirlenmiş olan bir şeyi kalibre edip ayarlıyorlardı. Asıl saldırgan, endüstriyel teknolojinin kendisiydi. "Savaş askerî *materyele* karşı insanlarla yapılmaz" derdi Fransız Başkumandan Pétain, kendinden memnuniyetle, "insanların sunduğu *materyeli* kullanarak yapılır savaş."

Top ateşi cesaretin yiğitlikten ziyade giderek mukavemetten meydana geleceği anlamına gelirken, gazın devreye girmesi ise askeri katlanılamaz bir çaresizlik durumuna mahkûm etti. Bir düşman silah mevzii vurulduğunda, o kaynaktan gelen tehlike anında sona eriyordu. Gaz saldırısı bir başladı mı tüm askerler – saldırıyı başlatanlar bile– elementlerin insafına kalıyordu sadece.

Ölümcül gazların ilki olan klorin, daha sonraları çıkan fosjen ve hardal gazıyla kıyaslandığında etkisiz bir silahtı. Bir mendile

işemek ve onun vasıtasıyla nefes almak –Timothy Findley'nin romanı *The Wars*'ta [Savaşlar] Robert Ross'un adamlarını yapmaya ikna ettiği gibi– genelde yeterli bir korunmaydı. Deri ve gözler kadar ciğerlere de saldıran hardal gazına karşı ise hiçbir koruma yoktu. Kurtulması, karşı konulması ya da kaçılması mümkün olmadığından, yalnızca yiğitlik gösterme ihtimalini değil, kahramanlığın kendini görünür kılmak için geleneksel olarak dayandığı karanlık destek olan *korkaklık etme* ihtimalini de ortadan kaldırıyordu.

Hardal gazı, öldürmekten ziyade işkence etmek üzere tasarlanmıştı. Klorinden on sekiz kat daha güçlü olan fosjen görünmez ve ölümcüldü – ama kısa süre içinde buna karşı etkili maskeler çıktı. Askerler, hayatta kalabilmek için, kendilerini yok etmenin yeni araçlarını geliştiren aynı endüstriyel teknolojinin merhametine kalmıştı o halde.

Bu yüzyılın deseni hazırdır: alışıldık savaşçı, fabrika ve laboratuvarların savaş deneylerinde bir kobay fareden farksız hale gelir. Korkudan sinmek, edilgen kahramanlık halini alır. Büyük Harp'in askerleri, İkinci Dünya Savaşı'nda hava saldırılarından kaçıp bir yerlere sığınan sivillere gittikçe daha çok benzemeye başlar. "Kahraman kurbana, kurban da kahramana dönüştü." İnsanlar artık savaşmakla geçinmiyor, deniyordu sık sık; savaş insanlardan geçiniyor. O yüzden başlardaki savaş şevkinin 1916 Sonbaharı'nda artık kendi kendini tüketmeye başlamasının bir önemi yoktu; zira o zamana gelene kadar çatışma kendine ait durdurulamaz bir ivme kazanmıştı zaten.

Bütün bunlar bizi, Anderson'ın iddiasına rağmen, ülkeleri uğruna ölmek üzere olan oğulların, ülkeleri uğruna öldürmeyi umduklarını unutmaya sevk ediyor. Savaşın kıyımı üzerine düşünmeye o kadar alışmışız ki katledilenlerin kendilerinin de katledebileceğini unuturuz. Savaştan ne kadar iğreniyor olurlarsa ol-

sunlar Owen, Sassoon ve Graves gibi muhalif şairler –farklı farklı nedenlerle– savaşmaya devam ettiler. Dominic Hibberd'ın işaret ettiği gibi, Owen'a verilen haç şeklindeki madalyanın yanındaki resmî açıklamada, şairin "ele geçirilen bir düşman M[akineli] T[üfeği] bizzat kullandı[ğı]... ve düşmana kaydadeğer kayıp verdirdi[ği]" bildirilir. *Collected Letters*'ta [Mektuplar Derlemesi] Owen'ın ailesi bu alıntıyı daha yumuşak bir şekilde yeniden yazar; buna göre Owen "düşmanın bir Makineli Tüfeğini bizzat ele geçirmiş... ve çok sayıda kişiyi esir almıştır." Sassoon öfkeli şiddet nöbetleri ve ondaki bu gerginliği ortaya çıkaran savaştan keskin bir nefret duyma arasında bocalar görünür. Graves "[Sassoon] gibi ateş yutan birini daha önce görmediğini" anımsar; "öldürdüğüm ya da öldürülmesine neden olduğum Almanların sayısı onun yaptığı toptan katliamla kıyaslanamaz bile."

Yalnızca savaşın insana çektirdiği acıya değil, insanın savaş zamanında başkalarına acı çektirme kapasitesine yaratıcı biçimde karşı çıkan ilk kişi, çoğu kez olduğu gibi, yine Barbusse'tü. *Ateş*'in son bölümü olan Şafak'ta, askerin biri kendini ve arkadaşlarını kısaca "inanılmaz derecede acınası garibanlar ve aynı zamanda vahşiler, zalimler, hırsızlar ve pis şeytanlar" diye anlatır. Kısa bir süre sonra "acı çekenler" grubundan biri şöyle der: "Biz katil olduk." Acı çeken katiller grubu hep beraber "insanı aptal kurbanlara ya da soysuz canavarlara dönüştürerek değiştiren askerliğe yazıklar olsun" diye haykırır.

ne zaman
İyiliğin bu kadar gücü olacak yeniden?

Savaşın kalıcı gücünün nedenlerinden biri, bu denli vahşilik ve kıyımın ortasında, merhamet ve iyiliğin solmamakla kalmadığı gibi, bilakis çoğu zaman yeşermesidir.

Savaşın insanı en duygulandıran kısımları, düşmanla paylaşılan insanlık hissinin uyanışıyla ilgilidir. Bu genellikle en basit hareketlerle –düşman bir askerin esirlere sigara ya da matarasından içecek bir şeyler sunmasıyla– başlar. 1914 Noeli'nde Batı Cephesi'nin her yerinde ateşkes ilan edilmişti. Bazı durumlarda, özellikle iki siper hattı arasındaki mesafe az olduğunda bu, çaktırmadan, her iki tarafın birbirini kızdırmaktan kaçındığı bir "yaşa ve yaşat" politikasına dönüşüyordu. Charles Sorley'nin ta 1915 Temmuzu'nun başlarında fark ettiği üzere,

> taraflardan birinin diğerini bombalaması, birbirlerine yüz metre mesafede duran diğerini rahatsız etmenin dolaylı olarak kendilerine rahatsızlık vermek olduğunu keşfetmiş muhariplerin ilişkilerini devamlı yöneten yazılı olmayan yasaların yersiz bir ihlâli olacaktır.

En dokunaklı anlar, şefkatin doğrudan düşmana çektirilen acının sarsıcı bir şekilde farkına varılmasıyla ortaya çıktığı durumlardır. Bir Alman müfreze kumandanı, İngilizler Eylül 1915'te Loos'taki savaş meydanından geri çekilmeye başladıklarında "bu türden bir zaferin ardından düşmana duyulan merhamet ve acıma duyguları öyle güçlüydü ki günün geri kalanında Alman siperlerinden hiç ateş açılmadı" diye anlatır.

Henry Williamson da unutmadığı bir olaya rastlamıştır:

> Paramparça bir tankın altında kalmış Saksonyalı bir oğlan, ölü gibi gri dudaklarından (Almanca) "Ana, Ana, Ana" iniltileri çıkıyor. Onun hemen yanında oturmakta olan, bacağından yaralı bir İngiliz askeri bu sözü duyuyor, sürüne sürüne, ölmekte olan oğlana doğru gidiyor

ve onun soğuk elini avucuna alıyor: "Geçti oğlum, yok bir şey. Annen burada, senin yanında."

Bu tür vakalar savaş zamanı anılarının ve sözlü tanıklıkların her yerinde karşımıza çıkar. Siviller intikam ve zafer istiyordu; savaşanlarsa bu arada uluslarının iradesinin edilgen aletlerine dönüşmüştü. Arthur Bryant'ın kelimeleriyle:

> Alman siviller, özel olarak yazılmış, İngiltere'ye nefret kusan marşlar söylüyordu ve dünyanın en medeni ülkesinde, hayatında öfkeyle atılmış bir yumruk görmemiş olan kendi halinde İngiliz beyefendileri ve hanımefendileri barışın lafının bile edilmesini reddediyor, Alman ırkının tamamından onlar vahşi hayvanmış gibi bahsediyordu. Sadece cephe hattında nefrete yer yoktu: yalnızca acı ve dayanma: ölüm ve sonsuz zaiyat.

Ateş'te Fransız ve Alman birimlerinden hayatta kalan bitkin askerler çamurda yan yana uyur. Bu tükenmiş dayanışma ânı, ileride savaşın yerinin olmadığı bir kardeşlik vizyonuyla doruğa taşınır. Siper deneyimi Barbusse'ün olası bir geleceğin sosyalist-pasifist vizyonunu çizmesine olanak sağlar. Bu açıdan, 1917 Baharı'nda Fransız ordusunu sarsan isyanlar, devrimin yaklaştığını hissetmek gibiydi. İsyanlar bastırıldı, disiplin yeniden tesis edildi, koşullar –gıda, izinler– iyileştirildi. Ancak benzer bir deneyim konfigürasyonu, çatışmanın "savaşın mahvettiği... siperlerin çamurunda büyüyen sosyalist gelenek, yerküre kültü, şiddetin tadı gibi yenileyici fikirleri bünyelerinde barındıran insanlar" meydana getirmesi gibi, daha şiddetli bir şekilde sürüncemede kalan bir memnuniyetsizlik haline yol açabilirdi.

"Şakaya bak" dedi bir Alman asker, savaşın bittiği söylendiğinde. "Biz kendimiz savaşız."

Londra'da 1921 yılındaki Ateşkes Günü törenleri işsizlerin yaptığı bir gösteriyle sekteye uğradı. Ellerindeki dövizlerde "Ölenler hatırlanıyor ama biz unutulduk" yazıyordu. D. H. Lawrence 1932'de (Blunden'ın Owen kitabından bir yıl sonra), ölümünün ardından yayımlanan *Son Şiirleri*'nden [*Last Poems*] birinde, sanki kehanette bulunur gibi, 30'ların derinleşen ekonomik bunalımını ve siyasi huzursuzluğunu, boşu boşuna ölen, "öfkeyle inildeyen ve bir araya gelen" ölülerin "bedenden ayrılmış hiddeti"nin bir ifadesi olarak görür. Hiçbir zaman açıkça savaşla özdeşleştirilmeseler de bu "mutsuz ölüler"in savaşla bağını koparmak imkânsızdır. Kasım'da bir "ölüler günü"nde geçen şiirinde şair, Anıt Mezar'ın yanından yürüyüp giden vekil ölüler ordusunu artık gözü açılmışların, işsizlerin, mülksüzleştirilmişlerin kalabalık saflarına katılmış gibi sunar. Tüm savaşları bitirecek olan savaş aman vermeden bir diğerine yol açacaktır, demokrasi için güvenilir bir hale getirilmiş olan dünya, hoşnutsuz ölülerin bu ihanetiyle köpürür:

> Ah ama ayağınızı denk alın kızgın ölüler.
> Kim bilir, kim bilir modern elememizin ne kadarı
> hayatın dışına itilen ve şimdi bize geri dönen
> habis, habis, yatışmaz ölüler yüzündendir
> bize kızgın olan, imdatlarına yetişmeyeceğimizden

İşsizlik, enflasyon ve barış zamanının diğer rezaletleri ve yoksunlukları karşısında siperlerin ortak acısı, topyekûn aidiyetin neredeyse efsanevi bir tecessümünü sunuyordu: bireyin katı bir şekilde hiyerarşik olan bir eşitler cemaati içine sokulması.

Almanya'da bu ideali dile getirilen hareket için barış, kaynayan bir yirmi yıllık aranın ardından savaşın en nihayetinde kaldığı yerden olduğu gibi devam etmesini sağlayan araçlarla, devamıydı savaşın.

Sassoon, askerlerin kendi iradelerini ordunun talimatlarına terk ettiklerini bilmekten neredeyse mutlu olduğunu kaydetmişti; Nazizm de bireyin iradesini Reich'ın, Führer'in iradesi altına aldı. Ordunun askerlerine aşıladığı askerî itaat idealinden ideolojik bir tahakküm inşa edildi.

Rudolf Hess "Nazi Almanyası'nın kaynağı siperlerdir," diyordu. Ne var ki benzersiz bir kahramanlık olarak itaat düşüncesinin sonunu getiren de aynı şeydir. Somme'dan sağ kurtulan İngilizlerden biri şöyle anlatır:

> savaş beni değiştirdi – hepimizi değiştirdi... Herkesin bu askeri eğitimi alması gerekiyor. Bu onlara iyi gelecek ve onları itaatkâr hale getirecek. Bugünün bazı genç erkeklerinin itaate ihtiyacı var. İtaatin ne olduğunu bilmiyorlar. Bizim tüm yaşamımız itaatti.

Neyi desteklediğini açıkça söyleyen bu pasaj, itaati ve kulluğu bu denli yakına taşıyanın tam da Büyük Harp deneyimi olduğunu örtülü bir şekilde kabul ederek, kendi üstü kapalı çelişkisini içerir. Böylelikle itaat, teslimiyet ve suç ortaklığının –Soykırım'da hem kurbanlar hem de failler için doruğa ulaşan– bazı niteliklerine sahip olacaktır, kahramanlıkların tamamı da reddetme, başkaldırma ve –bir sonraki savaşta kilit bir kelime olan– *direniş* niteliklerine sahip olacaktır. D. H. Lawrence, Cornwall'da askere alınanlarda bu teslimiyetçi cesaretin farkına varmıştı: "Hepsi acı çekecek kadar cesur," diye yazıyordu Temmuz 1916'da, "ama hiçbiri acı çekmeyi reddecek kadar cesur değil."

O halde 1914-18'in gerçek kahramanları belki de itaat etmeyi ve savaşmayı reddeden, savaşın kendilerine dayattığı edilgenliği etkin bir şekilde geri çeviren, acı çekmeme haklarını, kendilerine bir şey olmaması haklarını tekrar bildirenlerdi.

Yoldan çıkmalara, ters yollara girmelere ve u dönüşlerine rağmen, Bailleulmont Köyü'nü bulmak için işte bu yüzden bu denli çaba sarf ettim.

Sivil mezarlarının arapsaçından uzağa gizlenmiş halk mezarlığında bir grup asker mezartaşı durur. Alışıldık olandan farklı olarak kahverengi taştan yapılmışlardır. Bir tanesinin üzerinde şöyle yazar:

10495 ER
A. INGHAM
MANCHESTER ALAYI
1 ARALIK 1916

ŞAFAK VAKTİ VURULDU
ASKERE İLK YAZILANLARDAN BİRİ
BABASINA LAYIK BİR OĞUL

Bailleulmont'a defnedilmiş askerlerin dördü, 300'ün üzerindeki diğerleri gibi, firar ya da korkaklık gerekçesiyle vurulmuştu. İkisi (Ingham ve Alfred Longshaw), beraber (Somme'da) görev yapmış, beraber firar etmiş, beraber infaz edilmiş ve şimdi de beraber yatan iki arkadaştı. Yıllar boyunca Ingham'ın ailesi –infaz edilmiş diğer askerlerin mezartaşlarında yazdığı üzere – "yaraları yüzünden öldüğü"ne inandılar, ama hakikat babasına söylendiğinde, babası mezartaşına bu yazının eklenmesini istedi ısrarla.

İnfaz edilmiş asker kaçaklarının affedilmesi için kampanya kısa süre önce başlatılmıştı. *Independent*'ta çıkan bir mektup, kahramanlık fikrimizin ne denli değiştiğinin canlı bir örneğidir:

> Babam Birinci Dünya Savaşı'nda pek çok madalya almıştı – Üstün Hizmet Madalyası, Askerî Madalya; haberlerde de adı üç kere geçti. Ama en gurur duyduğu şey, bir asker kaçağını şafak vakti ölmeye götürürken, kaçmasına izin vermekti. Bu sonradan edindiği bir kanı değildi, cephe hattının tüm tehlikelerinin içinde bulunmuş ve bu sırada bir uzvunu kaybetmiş birinin kararıydı.

Asker kaçağının mezarı bir kahraman mezarına dönüşmüştür; gururu, vazifesini yerine getirmeye değil, insanca reddine dayanır.[20]

"Gördüm onları, gördüm onları ..."

Savaş devam ediyor, sessizce, gözle görülür bir şekilde. Aynı yüzler, aynı meydan. Erkekler çelik miğferlerini sallayarak cepheye yürüyorlar. Topların yaylım ateşleri. Sürüsüyle nakliyat: cephane, top mermileri, levazım. Siperlerde takılmak. Öğle yemeği. Biraz daha yürüyüş. Biraz daha top ateşi. Saldırı. Getirilen ilk birkaç esir. Birkaç zayiat. Toprağın delik deşik olması (bilhassa mayın çukurlarıyla). Enkaza dönmüş bir köy. Yürüyen yaralıların geri dönüşü. Esirlerle geri gelen birlikler. Kafası tıraşlı sefil Almanlar...

---

20 15 Mayıs 1994'te üzerinde "Öldürmeyi reddetme hakkını kabul ettirip sürdürenlere" yazan bir anıt Londra'daki Tavistock Meydanı'nda açıldı. Yazıt şöyle devam ediyordu: "Uzakgörüşlülükleri ve cesaretleri bize umut veriyor."

İmparatorluk Savaş Müzesi'ndeyim. Savaştan derlenmiş belgesel filmler izliyorum. Her film diğerlerinin tıpatıp aynısı. Formları, çekildikleri siperlerin çıkmazları kadar sabit.

Kamera her şeyi durduruyor. Askerler gözlerini ondan alamıyor. Muharebe öncesi ayini sırasında kimse ordu papazını dinlemiyor: herkes kamerayı izlemekle meşgul. İzliyor ve sırıtıyor. Savaş, mütteffiklerin kazanmakta olduğu bir sırıtma müsabakası (Jerry yüzüne yalnızca bitkin bir gülümseme yerleştirebiliyor). Yalnızca yarası en ağır olanlar –aslında hiç görmediklerimiz– kameraya sırıtmaya direnebilir. Kameranın bu denli bilincinde olmak, kaçınılmaz olarak, çarpıcı şekilde kötü oyunculuğa neden oluyor. Esasında bir eğitim sahasında filme alınmış olan *Somme Muharebesi*'nde (bu film, gerçekçiliğinden dehşete düşen halka ilk olarak 21 Ağustos 1916'da izletilmiştir) tepeye çıkıyormuş gibi görünen birliklerin meşhur sahte görüntülerindekinden daha kötü olmasa da. Bir asker düşer, ölür, kameraya bakar, sonra da kollarını göğsünün üzerinde düzgünce birleştirir.

Buna karşın duman son derece ikna edicidir. Her an, filme alınanların en az yarısı sigara tüttürmektedir. O kadar çok sigara içerler ki olası gaz saldırılarına karşı direnç geliştirmeye çalıştıklarından şüphe edersiniz. Bu filmler bizim için eski sigara reklamları gibidir – özellikle de bu içicilerin büyük bir kısmının parçalara ayrılmasına belki günler, belki dakikalar kalmış olduğu ve yirmi yıl içinde akciğer kanserine yakalanma ihtimali lüks ve boş bir hayal olduğu için. Yine de bu filmlerde, sigara, gaz, top atışı, gürültü, rutubet ve genelde kötü hijyen ve sağlık koşullarıyla savaşın ayırt edici özelliği askerlerin sağlığının hiçe sayılması gibidir.

O halde, bunun sonucunda önemli hiçbir şeyin olmaması daha da dikkat çekicidir. Gilbert Adair, Vietnam Savaşı'yla ilgili Hollywood filmlerinde "kendini kameranın görüş alanı içerisinde bulan her Amerikalı karakter tehlike altındadır" der. Birinci

Dünya Savaşı'nda çekilmiş bu belgesel görüntülerdeyse kamera çerçevesi güvenli bir liman, tehlikeden uzak bir sığınaktır. Filme çekilmek, felaketin güzergâhının dışında durmaktır.

Hemen hemen hiç kimse ölmez ve ölenler de nasıl olsa Alman'dır. İngilizlerde ise tek tük bir kol yarası, bazen kafada bir sargı vardır, çoğu zaman sadece biraz topallarlar. Muharebeden sonra dost ve düşman, acımasız koşullarda yapılmış şiddetli bir ragbi maçından çıkmış gibi yeniden bir araya gelir, Tommy Fritz'e omuz vermiştir[21]. Oyunun ardından geriye kalan, yalnızca tokalaşmalar, arkadaşlıklar ve gülünesi bir kardeşliktir: bir İngiliz askeri bir Alman esiriyle şapkalarını değiştirir (görüntüde "Tommy ile Fritz şapkalarını değiştiriyor" yazar). Herkes seyreder. Neticede Somme ve Ancre Muharebeleri bir hayli zararsız işler gibi görünür.

Zararsız ve müttefiklerin bakış açısından tamamen başarılı. Alman ordusunun rolü, korkunç bir bombardımana maruz kalmak ve sonrasında büyük kalabalıklar halinde teslim olmaktır, öyle ki tüm ordunun toparlanması en geç 1917'ye kadar sürmüş olmalıdır.

İşte böyle devam eder. Herkes birbirine benzer. Her yer birbirine benzer. Her çarpışma birbirine benzer. Ve böylelikle, perdedeki yazılar ve haritalar, kolay zaferlerin art arda geldiği izlenimi yaratırken, filmler kendi kendilerinin altını oyar: her şey bu kadar basitti madem, birkaç ay sonra öncekinin tıpatıp aynısı olan bir toprak parçası için öncekinin tıpatıp aynısı olan yeni bir muharebeye ne gerek vardı? Samuel Hynes'in neredeyse tamamen doğru olarak öne sürdüğü üzere, sonunda elimizde kalan,

> ölü, viran bir dünyada, belli hiçbir hedefleri olmaksızın rasgele hareket eden insan ve malzeme kitleleridir; bu

21 Tommy İngilizleri, Fritz ise Almanları ifade eden bir takma addır. (ç.n.)

ne başı ne de sonu olan amaçsız bir şiddet ve edilgen bir acıdır – haçlı seferi değil, korkunç bir kaderdir.

Burada yanlış kelime "kader"dir, çünkü bir amaç, bir gaye imasında bulunur ve böylelikle öne sürdüğü "gerçekte hiçbir şey *olmuyor*" argümanıyla ters düşer. O halde kader değil, bir şarttır bu.

Bu şartlarda birkaç saat geçirdikten sonra sıkıntıdan serseme dönmüş haldeyim. Süvari üniforması giymiş –kep, botlar, binici montuyla tanka *binen*– bir subayın görüntüleriyle ilgim kısa süre için yeniden canlanıyor. Öyle alışılmamış bir yenilik ki yazılarda kelimenin iki tarafına her zaman tırnak işaretleri konuyor, "Tank" bu filmlerin gerçek yıldızı. Çirkin, yavaş, savaş meydanına doğru ilerliyor, sonra geri geliyor, sağ salim ve dehşetengiz, hantal bir demir böcek. Mekanik bir böcek, daha ziyade demirden bir vahşi at, zira delik deşik meydan boyunca batıp çıkarken, tepesine tünemiş olan subay çaresizce üst bedenini dik tutmaya çalışıyor.

Bu gülünç aradan sonra savaş hantal, plansız haline geri dönüyor. Aynı yüzler, aynı meydan. Görüntüleri hiç durmadan izleyebileceğimi hayal ettim ve modern belgesel çatısına, tarihin ham malzemesinin yeniden kesilip, biraz daha düzenlenip, yeniden biçimlendirilip bir bağlama yerleştirilmesine duyduğum özlem karşısında şaşırdım. Kendimi neredeyse *The World at War*'da [Savaşan Dünya] görüp nefret ettiğim yaşlanmış generallerle biraz daha röportaj yapılmasını ("Evet, saldırı planımla her ikisinin de işini gördüğümü düşünmek hoşuma gidiyor") dilerken buldum.

Savaş devam ediyor, sessizce, gözle görülür bir biçimde. Aynı yüzler, aynı meydan. Ekrandaki yazılar dinlenmeden yürüyen, yorulmak nedir bilmez ordularımız hakkında bir şeyler söylüyor ve ben kendimi Ancre, Somme, Arras Muharebeleri –hangisinin hangisi olduğunu fark etmeyi ya da not almayı bırakalı çok oldu–

boyunca ara vermeksizin ilerleyen, yorulmak bilmez izleyici gibi hissediyorum. Bir on beş dakika daha oturup, sandalyeme iyice yerleşiyorum. En sonunda buna daha fazla katlanmam imkânsız bir hal alıyor. Ayağa kalkıyorum, projeksiyoncunun kapısını yumrukluyorum, "Ah Tanrım, durdur şunu" diye yalvarıyorum.

Ateşkes teklifim onu pek sevindiriyor. Öğle yemeği için biraz erken paydos da edebilir. Yaşa ve yaşat. Oradan çıkarken, daha titiz araştırmacıların bana beyaz bir tüy vermelerini bekliyorum adeta.

Savaş bizim için böyle bir şey. Canımız istediğinde onu durdurabiliyoruz. Siperlerdeki askerlerin fotoğraflarına göz gezdiriyoruz. Kar, kir, soğuk, ölüm. Orada yeterince uzun kaldığımızda kalkıp gidiyoruz, sayfayı çevirip işimize bakıyoruz.

Savaş, elle çevrilerek çalıştırılan kameralarla saniyede 16 ila 18 kare çekilerek filme alınmış. Müzenin film odasındaki gibi modern projektörlerse saniyede 24 kare gösteriyor ve böylelikle hareket hızla titriyor.

Müzenin ana binasındaki enstalasyonun bir parçası olarak *Somme Muharebesi* filminden parçaların sonsuz bir döngüsünü doğru hızla göstermek için özel bir projektör yerleştirilmiştir. Cepheye yürüyen erkekler, aksayarak geri dönen kurtulanlar. Bu, ilk olarak Fransa'ya gitmek üzere trenlere binerken görülen, daha sonra Anıt Mezar'ın yanından geçerken gözümüze çarpan kesintisiz adam sırasının orta kısmıdır. Sonsuz bir döngü: bir erkekler nehri, ölüme doğru gidiyor. Ölüler ve ölecekler. Durmak bilmeden cepheye yürüyorlar, öyle yavaşlar ki yürümeyi asla bırakmıyorlar. Craiglockhart'ta Sassoon da savaşı bununla neredeyse tıpatıp aynı görüntüyle hatırlıyordu:

> Gözümün önünde, gerilerden gelirken "Tipperary"yi[22] söyleyen, yürür halde sonu görülmeyen bir askerler sırası canlandı; onları, viran haldeki yolları sessizce doldururken ve ağaçların güdük kaldığı ve iskeletlerin olduğu bir mayın deliğine gelene kadar perişan çizmelerini çamur boyunca sürüklerken gördüm...

Özgün kayıtları yapan kameralar elle çalıştırılan cinsten olduğu için, projektörü tam olarak senkronize etmek imkânsız. Bunun sonucunda hareket, olması gerektiğinden daha yavaş. Pozlama süresi uzun olup da resmini çektiği şeyin hareketini kaydeden bir fotoğraf gibi, film "hayalet oluyor".

"Geçmiş asla ölmez," diye yazmıştı William Faulkner. "Geçmiş bile sayılmaz."

Tepeye çıkmadan önce subaylardan biri adamlarının "hemen hemen transtaymış gibi göründüklerini" söylüyordu. Avustralya'nın resmî savaş tarihçisi Charles Bean, harekâttan sonra "erkeklerin rüyada gibi yürüyor göründüklerini ve gözlerinin cam gibi ve sabit olduğunu" kaydediyordu. Sağ kurtulan başka biri, savaşın içinden "uyurgezer" gibi geçtiğini anımsıyor. David Jones, savaş bitkini askerler "suiniyet olmadan, yalnızca dinlenmek isteyerek, bedenleri zihinden ayrı hareket eden uyurgezerler gibi geliyor" diye yazıyor.[23]

---

22 1912'de Jack Judge tarafından bestelenen ve Büyük Savaş'ta çok söylenen bir şarkı. Londra'nın çeşitli meşhur yerlerine veda ederek, sevdiği kadının bulunduğu İrlanda'daki Tipperary'nin yollarına düşen bir adamın ağzından yazılmış... (ed.n.)

23 Birkaç sayfa sonra, yine etkileyici bir ifadeyle "sis yürüyüşçüleri" diye yazar Jones.

Manning'in *The Middle Parts of Fortune*'unda [Kaderin Orta Yeri], bir grup adam Somme'daki büyük bir taaruza katılmak üzere cepheye doğru yola çıkmak üzeredir. Birbirlerine "tuhaf tuhaf bakarlarken, dünya gerçekdışı ve boş bir hale geliyordu; gizemin içinde ilerlediler, kimsenin imdada yetişemeyeceği yere doğru." Hareket etme emri verildiğinde

> hareketin dalgalanan hışırtısı ve sıvı çamur çizmelerine yapışıp çekerken ve ağızlarını hiç açmadan o sallantılı yürüyüşe kendilerini kaptırırken toprağı ezen ayaklarının sanki saniyeleri vuruyormuş gibi iç içe geçen ritmi [başladı]... ve etraflarında ufak girdaplar halinde sis titreşti ve sarsıldı, ve dünya, ve hayat, ve zaman, sanki hiç var olmamışlar gibiydi.

Sassoon, anılarındaki en iyi pasajlardan birinde, Somme'daki bir taaruzdan *dönen* bitkin düşmüş bir bölüğü izliyordu:

> Bir sessizlik arası oldu, o sırada korkmuş ve yalnız bir atın kulakları tırmalayan kişnemesini duydum. Sonrasında geri dönen birlikler kafilesi başladı. Öğüten, sarsan asker sırası yavaşça yürürken kamp ateşlerinin alevi henüz yükselmemişti. İlk önce bitkin atlara dimdik oturmuş, kafaları sallanan adamlarla sahra topları geldi. Bunu vagonlar, sintine olukları ve sahra mutfakları takip etti. Bu tekerlek gürültüsünün ardından ayaklarını sürüyen, aksayan, düzensiz bir şekilde yürüyen, ayak uyduramayan piyadeler geldi. Birisi konuştuğunda da ancak bir mırıltı duyuluyordu ve atlı subaylar sanki uykudaymış gibi sürüyorlardı atlarını. Adamlar acil durum sularını benzin bidonlarında taşıyor ve süngüleri bun-

lara çarpıp duruyordu; ayaklarının sürünmesi dışında duyulan tek ses buydu. Sendeleyen kahverengi figürler, omuzlarına astıkları tüfekler ve kayışlı miğferlerinin altında öne eğilmiş başlarıyla, neredeyse hayaletvari bir görüntüyle, işte böylece geçip gidiyorlardı.

Sassoon, tanık olduğu şey karşısında "korkudan sinmiş"ti; sanki "bir hayaletler ordusunu izliyor" gibiydi. Savaş dönemine has bu tasarlanmış geçmişe bakışta Sassoon "savaşı bundan yüz yıl önce bir destan şairinin tahayyül edebileceği şekilde görmüş olduğunu" hissediyordu. Neredeyse doksan yıl sonra bu film, savaşın destansı, bitimsiz şiiridir.

Omuzunda yaralı bir yoldaşını taşıyan bir asker, kameraya doğru süzülür. Sessiz, hayalet gibi, yavaş.

Uyurgezer figürleri izlerken rüya zamanına, ölü zamanına adım atarız: ölülerin hatırlanan rüyaları.

Bir insan nehri, ölüme doğru akan. Cepheye yürüyen, durmak bilmeden. Sağ kalanlar ağır aksak dönüyor, azalmışlar.

Bu görüntülerden ayan beyan açığa çıkan bir şey var: savaş, sıradan asker için, başka vasıtalarla emek harcamanın bir devamıydı. Savaş meydanı, çalışma saatlerinin uzun olduğu, sendikalara izin verilmeyen ve güvenlik standartlarının sürekli delindiği geniş bir açık hava fabrikasıydı. Böylelikle tarımsal emeğin ve endüstriyel vardiyalı işin en kötü taraflarını bir araya topluyordu. Ronald Blythe'in kelimeleriyle "1914'te toprağın sefaletinden kaçan gizemli bir binici, çiftçi ve rençber ordusu" Flandre'da sefaletin daha da yoğunlaştığını keşfetti. Madenciler kendilerini barış zamanında yaptıkları işin aynısını yaparken buldular – yalnız burada toprağın altını kazmalarındaki amaç, düşmanın ayağının altına yüzlerce kiloluk kuvvetli patlayıcı maddeler koymaktı. Bu

sırada Almanlar da benzer operasyonlarla meşguldü ve bazen iki tünel sistemi birbirlerini yarıp geçiyordu. Toprağın yüzlerce metre altında, "bu tünellerde insanlar birbirlerinin boğazını tırmalıyor ve kazma küreklerle birbirlerini öldüresiye dövüyorlardı."

Toprağın üzerindekilerin filme kaydedilmiş başlıca faaliyeti taşımaktır. Çarpışmadan önce top mermilerini; sonrasında, sedyeleri taşırlar. İnsan, hayatın her şeyden önce bir yükleme ve boşaltma, gidip getirme ve taşıma meselesi olduğunu fark ediyor. Top mermilerinin çoğu kaldırılamayacak kadar ağır olduğundan ya vinçle çekilmeleri ya da gidecekleri yere yuvarlanmaları gerekiyor. Her bir teçhizat parçası bir ton ağırlığındaymış gibi duruyor. O zamanlar hafif naylon sırt çantaları da, Gore-tex botlar da yoktu. Her şey demirden ve tahtadan yapılıyordu, kıyafetler bile demir tozundan dikilmiş gibi görünüyordu. O zamanlar her şey daha ağırdı. Teçhizatların ağırlığı altında ezilen insanlar cepheye yürümekten ziyade kendilerini cepheye taşırlar. Paltolar giyilmekten ziyade güçlükle sürüklenir.

Yürüdük ve bir Kanada bölüğü gördük,
Paltoları en az dört kilo geliyordu.

Bu, tarihin öğrettiği derslerden biridir: eşya zamanla hafifler. Gelecek geçmişten daha iyi olmayabilir, ama daha hafif olacağı kesin. Geçmişin yükü, *ağırlığı* da bu yüzden.

Bunu, Charles Sargeant Jagger'ın anıt heykellerine bakarken bilhassa güçlü bir şekilde hissederiz. Kimi heykeltıraşlar taşı aldatıcı bir hafifliğe büründürür; Jagger ise ağırlığını vurgular.

1907'deki (sonradan parçalanmış olan) "Emek" rölyefinde erkekler bir teçhizat parçasını kımıldatmak için zorlanıp ter döker; sağ köşedeki bir figür tükenmiş, sakatlanmış ya da yaralanmış

gibi durur. Sahneyi Jagger'in Hyde Park Corner'da yer alan en meşhur işi Kraliyet Topçu Birliği Anıtı üzerinde rölyef olarak kullanmaya uygun hale getirmek için ufacık ayrıntıların eklenmesi yeterlidir.

Bir ağustos gecesi orada durduk. Ağaçlardan görünmeyen, günün büyük bölümünde araba trafiğinin tecrit ettiği anıtın orada olduğunu bile bilmiyordu arabadaki diğer insanlar. Dört kişiydik, hepimiz sarhoş. Saat sabahın ikisiydi ve hava hâlâ sıcaktı. Siyah figürleri sıyırıp geçen ay ışığı. Top mermilerini zar zor taşıyan, bakışı geleceğe ya da geçmişe ya da şimdiki zamanın en nihayetinde dönüştüğü şey her ne ise ona sabitlenmiş olan figüre baktık.



Geçmişin ağırlığı

Anıtın 18 Ekim 1925'te açılmasından sonraki sabah *Manchester Guardian* "İnsanlar 9 kiloluk dört top mermisini paltosunun uzun ceplerinde taşıyan figüre baktıklarında geçmişi hatırlamaya ve konuşmaya başlıyorlar" diye bildiriyordu.

> Silah kamufle edilmiş olsaydı uzun mesafe boyunca bunları taşırdı belki, diyorlardı, hatta kollarının altına iki tane daha alırdı. Topçunun 48 kiloluk teçhizatına büyük bir yük eklemek demekti bu.



Ölü ağırlık

Dinlenirken bile teçhizatlarının ağırlığı adamları aşağı çekiyor. Trafiğin gürültüsünden korunan anıtın etrafında dolandık. Anıtın yan tarafında üzerine paltosu örtülmüş, yüzünün bir kısmı –bir kulak, çenesinin çizgisi– azıcık görülebilen bir figür uzanıyor. Ölü ağırlık o yalnızca.

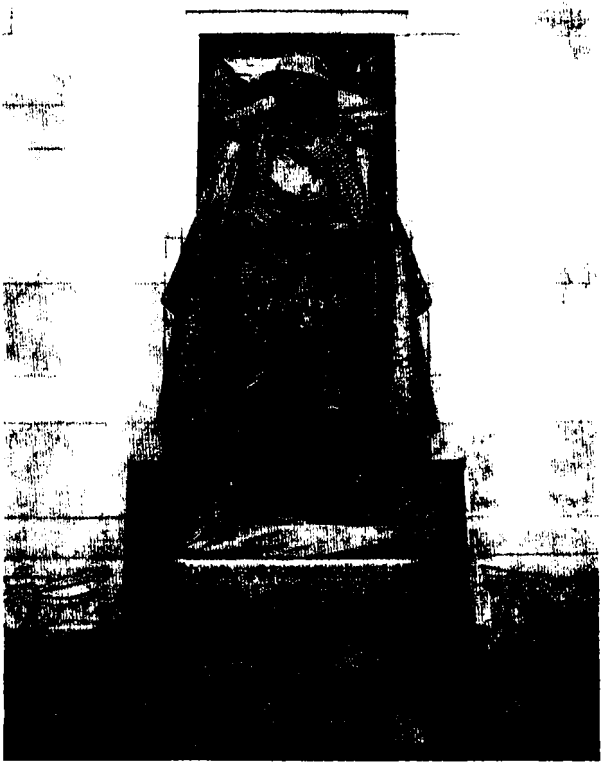
Jagger'ın kendine has üslubu taşın ve teçhizatın bu neredeyse hantal ağırlığını ayrıntıların en incesiyle bir araya getirir: top mermisi taşıyanın ön kollarındaki kılları neredeyse görebilir, Paddington istasyonunda bekleyen askerin okuduğu mektubun hışırtısını duyabilirsiniz. Boynuna dolanmış atkısı, omuzlarından sarkan pardösüsüyle okumaya dalmış. Mektupların vaatleri, mektuplardan duyulan korkular. Café de l'Industrie'nin barına yaslanıp üzerinde senin el yazınla yazılmış adımın olduğu bir zarfı açıyorum. İkinci paragrafta, gündelik İngilizcedeki yeni ifadelerden birini kullanmışsın, nasıl "katlandığımı" merak ediyorsun.

Jagger'ın figürlerinin ebadı ve kuvveti klasik heykel kahramanlarını akla getiriyor ama son derece sıradanlar. Kahramanlıkları dayanıklılıklarından kaynaklanan sıradan insanlara ait heykeller bunlar. Jagger'ın kendisi de Kasım 1915'te Çanakkale'de sol omzundan vuruldu; Nisan 1918'de Neuve Eglise Muharebesi'nde yine kötü bir yara aldı. Her iki durumda da hızla iyileşti: Mayıs 1918'de "neredeyse daha vurulmadan iyileşiyorum," diye yazıyordu. Heykellerinde öne çıkardığı şey, bedenin kırılganlığı değil direnci, dayanma kapasitesidir. Figürleri –en bariz biçimiyle Hoylake ve Batı Kirby Anıtı'nda ya da İmparatorluk Savaş Müzesi'ndeki tıpatıp aynı "Wipers"[24] maketinde– geri adım atmaz ve kendi hafızalarını korurlar. Sırtları, tipik olarak ve kelimenin tam anlamıyla, duvara dayalıdır.

Kamusal heykeller kendilerini gösterirken amaç en büyük etkiyi yaratmaktır. Dolayısıyla bu tür heykellerde temel olarak, asıl amacı bunun tam tersi olan, yani olabildiğince saklanmak isteyen figürleri kullanmak fıtri bir güçlüktür. Gün boyunca cephe

24 Burada "Silenler, siliciler" anlamındaki Wipers, İngilizcedeki telaffuz benzerliğinden dolayı, savaşın geçtiği bölge Ypres'in yerine kullanılmış. Bkz: s. 25, dipnot. (ed.n.)

hattı birlikleri toprak seviyesinin altında duruyorlardı: yalnızca karanlık kendilerini gizlediğinde ya da büyük bir taarruz sırasında siperlerden dışarıya çıkmayı göze alıyorlardı. O halde aslına sadık bir figür, bir kaide üzerinde kendini göstermektense, nadir durumlar haricinde, bunun arkasına ya da –ideal olarak– altına saklanmaya çalışmalıdır.



Charles Sargeant Jagger: Paddington istasyonundaki anıt (Heykelin kaidesinde "Dünya savaşlarında görev yapmış olanların onuruna" yazıyor, "1914 † 1918, 1939 † 1945")

Jagger'ın neredeyse tüm figürleri gibi, topçu birliği subayları da kendi Anıtlarının içinde saklanıp korunuyor. Jagger'ın yalnızca Portsmouth Anıtı'nın kambur makineli tüfek nişancıları açık havayla çerçevelenmiştir.

Jagger en iyisi olabilir, ama Anma'nın ihtiyaçlarından istifade edecek tek heykeltıraş o değildi. Fransa'daki İngiliz anıtlarının çoğunun siparişi mimarlara verilse de, memlekette savaş-sonrası dönem heykeltıraşlar için bir patlamayı temsil ediyordu. Fransız heykeltıraşların işleri daha da iyiydi. 1920 ve 1925 arasında Fransa'ya otuz bin savaş anıtı –yani günde elli tane– dikildi. Tavernier'nin *Aslolan Hayattır* filminde bir anıt heykeltıraşı "Yunan'dan beri, katedraller devrinden beri böyle bir altın çağ yaşanmadı" der. "En beceriksiz heykeltıraşa bile sipariş yağıyor. Sanki fabrika üretim hattı. Rönesans (Yeniden Doğuş) diye bir şey varsa, bu da Diriliş olmalı."

Tabiatı gereği geriye doğru bakan, esasen devlet ve ordu tarafından finanse edilen Anıt sanatı, deneyselden ziyade muhafazakâr olmaya meyledecektir her zaman – hele ki anılacak olan savaş daha en baştan "geleneği" İngiltere ve memleketle, "modern"i de düşmanla özdeşleştiriyorsa. "Geleneksel" figüratif heykel, anlamı gereği, zaferle ya da en azından daha ılımlı bir ifade olan savaşın amaçtan tamamen mahrum olmadığı görüşüyle zaten uyumludur. Benzer ve paradoksal anlamıyla modernizm ise, – pekiştirilmesine ve galip gelmesine tanıklık eden savaş sonrası yıllarda– yenilgiyle ya da daha ılımlı bir ifadeyle, uğruna savaşılan değerlere husumetle özdeşleştirilmiş görünüyordu.

Önemli biçimde başlıca modernist anıtlar Almanya'da, mağlup ülkede, Ernst Barlach ve Käthe Kollwitz tarafından tasarlanmıştı (her ikisinin de eserlerine daha sonradan Naziler tarafından el konmuştur).

İngiltere'de anıtlar öncelikli olarak Albert Toft (1862-1949) ve William Goscombe John (1860-1953) gibi daha yaşlı, kendini kabul ettirmiş heykeltıraşlar tarafından yapılıyordu. Walter Marsden (1882-1969), Gilbert Ledward (1888-1960) ve bizzat Jagger'ın (1885-1934) aldığı başlıca siparişlerin dökümleri de geleneksel şekilde yapılıyordu.

"Sağ kurtulanın öfkesi" de –ifade James Young'a ait– anıtların esasen muhafazakâr doğasını belirlemede bir etmendi. Hayatta kalanlar, ölenlerin temsilcileri olarak, geçmişlerinin soyut bir şekilde temsil edilmesine düşman olma eğilimindedir: "Sağ kurtulan pek çok kişi, deneyimlerinin yürek dağlayan gerçekliğinin aslına olabildiğince yakın bir anıtı gerektirdiğine inanır." Deneysel ya da soyut olana yönelik bu türden kamusal bir düşmanlık her zaman inatçılık ya da kültürsüzlük eseri değildir. Toft ve Jagger'ın anıtları, geleneksellikten daha uzak işlerden, örneğin Edward Kennington'ınkilerden daha kalıcı olmuştur. Kennington'ın Battersea Parkı'ndaki bir kaide üzerine doluşmuş basit totemik biçimleri, zamanla Anıt'ın temel işlevini, yani geçmişe şekil vermeyi, onu ihtiva etmeyi yerine getiremez hale gelmiştir.

Ancak yine de ihtiyaçların ve sosyoestetik kuvvetlerin bu kesişiminden, en azından İngiltere'de hiç gerçekleşmemiş, sanatsal tarih kayıtlarından eksik olan bir anıtsal heykel ihtimali ortaya çıkar: yaralı bir gerçekçilik, figüratif bir geleneğe kök salmış, ama modernizm tarafından kötürüm bırakılmış bir heykel; ifade etmeye çalıştığı tarihsel deneyimin hem ayrı ayrı parçalara böldüğü hem de bir arada tuttuğu anıtsal bir heykel. Bu tür bir anıtsal biçim Zadkine'in Rotterdam'a Anıt'ına ya da Ernst Neizvestny'nin Süngülenen Asker'ine benzeyebilirdi. Bunlar 1950'lerde yapılmış olsalar da, her ikisi de "1920'lerin başlarındaki aynı dönemden türeyen bir heykel dili" kullanır.

Biraz daha erken dönemden bir iş, Wilhelm Lehmbruck'un 1915-16 tarihli, insanın aklından çıkmayan Ölenler Anıtı, heykel dilinin kendini korkunç hıçkırıklarla ifade etmeye başladığını gösterir. Çıplak, acılı bir şekilde solmuş figür, elleri ve dizlerinin üzerindedir. Başı yere eğiktir. Avrupa'nın kederini sırtında taşıyormuş gibi görünse de, geride kalmış gençliği kendisini hâlâ desteklemekte, çöküşün son darbesine direnmektedir (kafası yere değse de bu çaresizlik işareti heykelin yapısal istikrarını artırır). Lehmbruck'un bir diğer işi olan Bir Düşünürün Kafası, kolları kırılmış, omuzları pürüzlü birer damgaya dönüşmüş görünen bir figür gösterir; sol eli dışarı fırlamış göğüs kafesine sıkıca yapışmıştır. Lehmbruck, Berlin'deki bir askerî hastanede hademe olarak çalışıyordu ve tanık olduğu yaralar ve acı onu mahvediyordu. 1919'da intihar etse de, eserleri gelecek anıtlar için bir model sunmuş olabilir.

Benzer işler –daha iyileri, Lehmbruck'unkiler gibi sanatçının acısını göstermek için askerinkini dolaylı olarak devredişi bırakma eğilimini taşımayan heykeller– iki savaş arası dönemde İngiltere'de var olabilir, bu ihtimali zorlayabilirlerdi. Alternatif olarak, figüratif heykel geleneğinin doğası itibariyle kahramanlıkla ilgili olduğu düşünüldüğünde, savaşın acısını hiç olmadığı kadar çıplak gösteren gerçekçi bir heykel ihtimali de vardı: makineli tüfek ateşi karşısında ilerleyen ve düşen bir grup insan, çamura bata çıka yürüyen sedye taşıyıcılar... Heykeller yaralı askerleri gösterseler de, yaralar fazlaca biçimlendirilmiştir, kötürüm bırakanlar değil aksatan yaralar gösterilir. Katliamın heykellerle temsili yalnızca Jagger'ın yaptığı bir bas-rölyefte mevcuttur. Bugün İmparatorluk Savaş Müzesi'nde olan 1919-20 tarihli Sahipsiz Topraklar'da (savaşan tarafların cepheleri arasında kalan bölge), bir tanesi dikenli tellerin üzerinden çarmıha gerilmiş şekilde sarkan, ölen ve yaralanmış çok sayıda adam vardır.

Muharebenin bu türden aleni bir tasvirinin hiçbir yerde tam olarak üç boyutlu bir ifade bulamaması bir diğer yokluğu öne çıkarıyor – özellikle de bir biçim olarak bas-rölyef fotoğrafın tunçtan veya taştan dengi olarak, hareketsiz bir kaydırmalı çekim (tracking shot) olarak düşünüldüğünde. Hareketin sonrasını aktarabilseler de, muharebenin kendisini yakalamak fotoğrafçılar için fiziksel açıdan imkânsızdı (Somme'un tepesine çıkan askerlerin görüntüsünün bariz bir şekilde sahte olmasının nedenlerinden biri tam da filme alınmış olmasıydı); halbuki bir vasıta olarak heykel, muharebenin fotoğrafı çekilemeyen deneyimini tasvir etmeye muktedirdi. Çoğu yetenekli olsa da hiçbir İngiliz heykelıtraş –Jagger bile– savaşı, Owen'ın kelimelerle yaptığı gibi, tunç ya da taşla tasvir etme vizyonuna, özgürlüğüne ya da gücüne sahip değildi.

Aslında, yapılmamış heykellere dair bu kurgusal açıklama, *yapılmış* olanlarda neyin eksik olduğu hissini dile getirmeye çalışmaktan ibaret; burada onları taş veya tunç diye değil, kendilerini sarmalayan ve tanımlayan zaman ve mekânla tarif etmeye çalışıyorum. Eksik olan şey, yeni bir biçim arayışı hissi; edilgen şekilde geçmişin birikmiş marifetlerine yaslanmaktansa el yordamıyla yeni bir anlam aramak.[25]

---

25 Belki de savaş deneyimi, nihayet, bir heykeltıraşın en temsilî eserinde ifadesini buldu. Ayırt edici özelliği tam da heykelden figüratif ve soyut biçimlerin çıkarılması olan Henry Moore, orduya 1916'da, on sekiz yaşındayken katılmıştı. Makineli tüfek nişancısı olarak hizmet gördü ve Kasım 1917'de Cambrai'de gaz saldırısına maruz kaldı. İki ay boyunca hastanede yattıktan sonra süngü tatkibatı hocası oldu. Anthony Barnett, "deliği keşfeden heykeltıraş" için bu deneyimin ne kadar önemli olduğunun ipuçlarını vermiştir. Daha genel olarak Barnett, "yaslanan figürlerinin hepsindeki korkunç bakışı ve kötürüm duruşu canlı bir biçimde açıklayan ve bunlarla ifade bulanın" Moore'un savaş deneyimi olduğunu öne sürer. Moore'un bir

Bu yokluk hesaba katıldığında bile, gerçekçi anıtlar İngiliz kamusal heykelciliğinin serpilmesini temsil eder. İstisnai bireysel yeteneklerin birer ürünü olmamaları, herhangi bir sanat geleneğinin kimi anlarında, sıradan olanın anlatımcı potansiyelinin daha önceki ya da sonraki zamanlarda seçkin olanınkini geçebileceğini gösterir. Bugünlerde insan formu bu tür güçlü tavırlara bu denli kolay dökülemez; bugün yalnızca istisnai bir sanatçı, Jagger haricinde neredeyse hepsi unutulmuş olan o anıt heykeltıraşlarının elinin altındaki güce sahip olabilir.

Leeds-Everton maçını izlemek üzere arabayla Elland Road'a giderken Keighley'den geçiyoruz. Bulutlar toprağı kucaklıyor. Yabancı biri görse yağmurluğu İngilizlerin milli kıyafeti sanır. En sık duyulan ses, burun çekmenin sesidir. Gri (bulutlar, yol, güvercinler) olmayan her şey kahverengidir: banklar, binalar, yapraklar, tunç asker ve denizci, arkalarındaki anıtın üzerine yerleştirilmiş zafer figürü. Trafik ve alışveriş yapanlar hızla akıp

---

yerlere yaslanır haldeki figürleri bir peyzaja dağılmış olsalardı, "bir katliam meydanında" olurduk. Barnett'ın argümanı ikna edici ya da kati olmak yerine, üstü kapalı ve tahrik edicidir. Moore'un karakteristik eseri, "bir şekilde [kendi] savaş deneyimini bünyesinde barındırıyor olarak görülmesi gerekirken," "savaşa karşı bir tepkiye indirgenemez"e dikkat çekmek için çok çaba sarf eder. Moore'un eserleri, savaşı tipik olarak "başka bakımlardan hoş bir toplumdaki trajik bir patlama" olarak gören anıtlarla karşılaştırılmalıdır. Daha önce kaydettiği üzere savaş, işçi sınıfından askerler için, emek sarf etmenin başka vasıtalarla devam etmesi, maden ve fabrikanın yüklediği sefaletin hacminin büyümesi ve yoğunlaşmasıydı. Moore bir madencinin oğluydu ve savaşı protesto ederek değil, "bir noktada kitlesel savaşla ifade olan bir yaşam tarzının tanığı" olarak tepki verdi. Figürlerinin durumu ise ağırlığıyla onları ezen kuvvetlere teslimiyettir, ama bu kuvvetler asla onları çiğneyip geçemez.

gidiyor. Asker dimdik duruyor, tüfeğindeki süngünün çoktandır kırık olduğu gerçeğini gözardı etmek için elinden geleni yapıyor.

Öğle yemeği için durduğumuz Bradford'daki tunç askerler de benzer bir kaderle karşı karşıya. Bir zamanlar anıtın her iki yanından saldırgan bir şekilde öne atılıyor olmalılar. Şimdiyse ihtiyatla, sanki zararsız bir saklambaç oyununda birbirlerini şaşırtmak üzerelermiş gibi ilerliyorlar. Süngünün 1914'te bir silah olarak çoktandır kullanılmıyor oluşu ("Büyük Harp'te tek bir kişi bile süngüyle öldürülmedi," diyordu bir asker, "tabii ellerini yukarı ilk o kaldırmadıysa") buradaki eksikliği arttırıyor, o kadar. O zamanlar da şimdiki gibi süngülerin işlevi sembolik ve dekoratifti: Süngü olmayınca heykellerin içsel dinamiğinin ayarı onarılamaz şekilde bozuluyor.

Buna karşın Holborn'da –ya da, daha usulca, neredeyse tıpatıp benzer bir figürün bulunduğu Fransız Flers Köyü'nde– bir piyade eri, elinde tüfeği, kafasından süngüsünün ucuna, oradan da arkadaki ayağına kadar uzayan geniş hava yarıçapıyla çevrelenmiş halde, kaidesinin topraklarına tırmanıyor. Onu çevreleyen daire (Albert Toft'a ait) bu heykeli, askerin mekân hakimiyetini artırarak ve dikkatimizi, sanki bir keskin nişancının gözünden, askerin ölü noktasına sabitleyerek, hem daha güçlü hem de daha savunmasız kılıyor.

Elland'daki Huddersfield yakınlarında günışığı bir günü daha tamamladı. Çıplak ağaçların arasından alacakaranlık bastırıyor. Burada Kasım yılın on ayı sürebilir. Nemli çimen nemli yapraklarla kaplı. Granit bir kaidenin üzerindeki tunç asker, gözlerini rutubetli yola dikmiş, sisin ortasında nöbet tutuyor. Pardösüsünün yakası yaklaşan soğuğa karşı yukarı kalkık.

Miğferinin kenarından yılların yağmuru damlıyor. Omuzlarında çizgi çizgi duran bakır yeşili haricinde tüm renkler grinin tonlarında. Brodsky:

> Tüfeğine yaslanmış
> Daha da meçhule gidiyor Meçhul Asker.

Stalybridge'de bir asker yığılıp ölüyor. Bedeni altında büzüşmüş duruyor, ama bir melek var orada; görünen o ki tam da bu an için bekliyor. Berger, Fransa'nın bir köyündeki neredeyse tıpatıp aynı başka bir anıtı tarif eder:

> Melek askeri kurtaramıyor ama düşüşünü bir şekilde yumuşatıyor sanki. Buna rağmen bileği tutan elin kaldırdığı bir yük yok, nabız ölçen bir hemşirenin eli kadar sıkı ancak. Askerin düşüşünün yumuşar görünmesi her ikisinin de aynı taş parçasından oyulmuş olmasından kaynaklanıyor.

Ülkenin her yerindeler, şu Tommy'ler; (Newcastle'da) sevdiklerine veda ediyor, (Glasgow'daki Kelvingrove Parkı'nda) direniyor, dinleniyor, mektup okuyor, hücum ediyorlar, (Croydon'da) yaralarını sarıyor, (Argyll'de) yaralı yoldaşlarına yardım ediyor, (Cambridge'de) ölüyor ve eve dönüyorlar. Savaştaki İngiliz askerinin türlü hareketlerini temsil ve muhafaza eden, sık sık kopyalanan bu pozlar, anıtsal sanat beğenime şekil veren Airfix askerlerini anımsatıyor bana.



Ülkenin her yerindeler şu Tommy'ler



Elland Anıtı

Zaman onları yıpratamayabilir, ama yıllar mahkûm etmiş. Güneşin altında pinekleyip güneşten serseme dönüyor, yazın pardösüleri içinde terliyor ve uzun kış ayları boyunca gömlek kollarının açıkta kalan yerlerinden üşüyorlar. Feministlerin spreylerle "Ölü Erkekler Tecavüz Etmezler" diye yazdığı, vandalların zarar verdiği bu heykellerin hepsi de kirden çürümüş. Kendilerini korumaktan aciz, tek savunmaları, tıpkı körlerinki gibi, bizim onlara duyduğumuz saygı.



Kendine yeten anma ideali

Bazen, iflas etmiş işletmelerin ve idare atanmış ofislerin, kırık asansörlerin ve terk edilmiş mülklerin yeni Sahipsiz Topraklarındaki tek eski şey onlar. O kadar uzun zamandır oradalar ki artık manzaranın bir parçası gibi duruyorlar: orada olmadıkları bir zamanı hayal etmek imkânsız. Heykellerin açılışını izleyen çocuklar yaşlanıp öleli çok oldu. O halde belki de bu heykellerin andığı, kendi sağ kalışları, hatırlama fikrinin dayanıklılığıdır. En sık rastlanan heykel biçimi, başı öne eğik, ucu aşağıya dönük tüfeğine yaslanmış asker, aslında kendi kendine yeten anma

idealini temsil ediyor: hatırlanan asker ve hatırlayan asker. Bu tür heykeller bizzat hatırlama eylemini davet eder ve bu eylem hakkındadır: Bakmanın uyandırdığı ideal duygu biçiminin tasviridir onlar.

1920'ler boyunca ve özellikle 1930'ların başlarında Anma ritüellerini barış ülküsüyle birleştirme yönünde girişimler oldu: Savaş anıtlarının barış anıtları olarak adlandırılması gerektiği öne sürülüyordu; Barış Taahhüdü Birliği, kırmızı gelinciklere alternatif olarak beyaz "barış" gelinciklerini İngiliz Lejyonu'na satıyordu. Ne var ki, 1928'e gelindiğinde halk kendini artık "savaş sonrası" olarak görmemeye başlamış ve çağdaş bir yorumcunun kelimeleriyle "'bir sonraki Büyük Harp'ten önce gelen' çağda yaşadığını hisseder" olmuştu. Gelgelelim bu, Büyük Harp'in romanlar ve anı kitaplarında en yoğun hatırlandığı dönemdi. Burada yine, anma fikri Hazırlıklı Olma kavramına karışıp kaybolurken, tuhaf bir zamansal atlama söz konusudur. Buna uygun olarak, Birinci Dünya Savaşı'nın anısına dikilmiş olan heykeller İkincisini dört gözle beklemeye koyulur. Almanya'yla savaş yeniden ufukta göründüğünde, anıtsal heykeller, görevi yalnızca geçmişi korumak değil, aynı zamanda muhtemel geleceklere karşı önlem almak olan sembolik bir yeniden silahlanma biçimini temsil etmeye başlar.

P. J. Montford'un Croydon anıtındaki figürü, sanki gelecek zahmetlere hazırlıklı olmak ister gibi, yarasını sargıyla sarar; Port Sunlight'ta –William Goscombe John'un yonttuğu– iki zinde adam, yaralı olan bir üçüncü kişiyi savunmaya hazırlanır; John Angel'ın Exeter'deki ve Walter Marsden'ın St Anne's on Sea'deki figürleri, bitkin ama hazır askerleri gösterir (heykellerden birinde zafer sırasında kırılmış olan tüfek, bunda gerek olursa sopa olarak kullanılacaktır).

Jagger'ın figürleri, anmanın çözünmeye karıştığı yeni koşullara bilhassa uygundur. Jagger, Kraliyet Topçu Birliği Anıtı'na herhangi bir barış sembolizminin eklenmesi önerilerine karşı çıkarak, topçu birliğinin "dehşetengiz gücünün" "geçerli son sözü" temsil ettiğini vurguluyordu. Bunun bir *savaş* anıtı olduğunda ısrar ediyordu.

Portsmouth'un güney yakasında Jagger'ın makineli tüfek nişancıları yerlerini çoktan almıştı. Kendimizi kale gibi adamızda emniyete alma planları yaparken, bitkin Tommy'ler İç Güvenlik Kuvvetleri'nin heykel muadilleri haline geldiler: Tesiri büyük ölçüde sembolik olan, daha eski bir savaşın adamları. Bu sefer korunması gereken, yiğit Belçika değil, bizzat İngiltere'ydi; bu figürler İngiltere'nin taviz vermeme azminin gündelik hatırlatıcılarına dönüştüler. Hırpalanmış ama metanetli bu figürler, Churchill'in işgalcilere karşı her sokak başında savaşma kararlılığının önceden vücut bulmuş halleriydi.

1944'te St James Parkı'ndaki Muhafızlar Birliği Anıtı bir Alman bombasıyla büyük hasar gördü. Heykeltıraş Gilbert Ledward bunun anıtı zenginleştirdiğini düşünüyordu, zira artık "abidenin kendisi de sanki harekâtın içindeymiş gibi görünüyordu." Bayındırlık Bakanlığı anıtı tamir ettirme aşamasına geldiğinde Ledward "savaşın şerefli yaralarının" olduğu gibi bırakılmasını teklif etti. Bunlar kendi yaptığı anıtın bir savaşı anarken bir diğerine nasıl katıldığını kaydetme yoluydu.

Borough High Sokağı'nda, Philip Lindsey Clark'ın yaptığı Southwark Savaş Anıtı, ileri doğru atılan bir askerin heykelidir. Bu fotoğraf anıtın açılışından kısa bir süre sonra çekilmiş. İçinde bunca zaman olan pek az görüntü vardır.



Zaman

Heykel savaştan bir an'ı muhafaza eder ya da dondurur. Bu kaydın kendisi de ağır ağır yaşlanır. Fotoğraf çekildiğinden beri

hem heykel hem de fotoğraf yaşlanmıştır. Bugün bu fotoğrafa bakarken, yeni bir heykelin eski bir fotoğrafıdır gördüğümüz. Arka planda kameraya bakan dört adam ve bir oğlan duruyor. Uzun pozlandırma süresi, hafifçe hareket eden bu figürleri, özellikle de iyice saydamlaşmış sağdaki iki tanesini hayalete döndürmüş. Yürüyüp giden her figür tamamen kaybolacak. Heykelin kendisi hiç kıpırtısız durduğundan öne çıkıyor ve sınırları kusursuz bir şekilde belirgin, üstelik, bir amaç doğrultusunda ileri doğru hareket eden piyade erinin heykeli olduğu için büsbütün çarpıcı. Dolayısıyla fotoğraf *geçen* zamanın kaydı; hem (ona bakan insanlara göre zamanda sabit olan) heykelle ilişkili olarak, hem de (heykel artık fotoğraftaki haline benzemediğinden) onun vasıtasıyla *geçen* zamanın. Anıtın katı daimiliğiyle kıyaslandığında arka plandaki binalar bile solmaya meyilli görünüyor. O halde gördüğümüz şey, heykelin kendisinin zamanın içinden geçişi; ya da, daha doğru bir ifadeyle, heykel *tarafından* yaşandığı haliyle zaman. Bu sırada seyircilerin eski zamanı, kaybolan zamanın bu ânı, onun geçip gidişini kayıt altına alan resimde korunur.

Birkaç gün içinde Flandre'a doğru yola çıkacağız. Mark hazırlık bâbında Trevor Wilson'ın devasa tarih kitabı *The Myriad Faces of War*'u [Savaşın Sayısız Yüzleri] okuduğunu anlatıyor bana. Hem etkilendim hem de titizliği karşısında biraz utandım. Genel savaş tarihlerine dair benim yaptığım okumaları betimleyense aceleci bir sabırsızlık. Basil Liddell Hart, A. J. P. Taylor, John Terraine, Keith Robbins – hepsini hep eksik gedik okuyorum. Vicdanım temiz bir halde her birinin aynı kısımlarına göz gezdiriyorum: denizde savaş, Londra'ya hava saldırıları, Doğu Cephesi'nde olmuş herhangi bir şey, Çanakkale... Bu

tarihçelerin bir de yoğunlaşmak için çok çaba sarf ettiğim, ama ayrıntılarını asla özümseyemediğim kısımları var: antlaşmalar ağı, savaşın patlak vermesine yol açan telgraflar ve diplomatik manevralar fırtınası. Sonuç olarak, Arşidük Ferdinand'ın suikastıyla İngiltere üzerinde kararan lambalar arasında kalan her şey benim için bulanık.

Her zaman askere yazılmaya can atılan dönem üzerinde durmama rağmen, 1914-15 dönemini dikkatle, ama bir hayli süratle geçiyorum. En ağır anlatımın hızı beni ancak büyük zayiat verilen muharebelere gelince memnun ediyor. Almanların 1918'deki saldırısından sonra sabrım yeniden tükeniyor ve Kasım'a, ateşkes ve sonrasına kadar tarihin hızıyla benim onu okumam yeniden bir dengeye kavuşuyor.

Diğer bir deyişle benim için Büyük Harp, Batı Cephesi demek: Fransa ve Flandre, Somme'dan Passchendaele'e. O halde benimki esasında hâlâ öğrenci heyecanı. Tarihlerden emin olmayan, muharebeleri merak eden biri olarak, yıllar önce sahiden de öğrenci*yken* işaretlediğim bir pasajda yine duraksıyorum, Lefon Wolff'un *In Flanders Fields*'ında [Flandre Tarlalarında]:

> ... hakiye bürünmüş bir bacak, sıra sıra üç kafa, bedenlerin geri kalanı suyun altında, kalan son güçleriyle kafalarını yükselen suyun üzerinde tutmaya çalışmışlar gibi geliyor insana. Başka bir minyatür gölette görünen tek şey bir tüfeği hâlâ sımsıkı tutan bir el, hemen bitişiğinde ise çelik bir miğfer ve bir kafanın yarısı görünüyor; gözler, neredeyse onlarla aynı hizada olan yeşil balçığa donuk donuk bakıyor.

Kendi ilgi alanım çatışmanın hatırlanan özüyken, onunla örtüşmeyen hiçbir şey, bunların hiçbiri merak uyandırmıyor bende. 1916-17 açmazının her bir ayrıntısına takılıp kalmadan önce savaşın görece hareketli dönemi boyunca hızlıca ilerlemem yerinde ve kaçınılmaz değil mi? Belki de, mizacın tuhaflığı olmaktansa savaşın hatırlanmakta, *hatırlamanın kendisi*nde ısrar etme biçimidir bu...

Ağustos 1917'de Craiglockhart'ta tanışmalarının ardından, Sassoon'un etkisini anında ve bilinçli bir şekilde özümsemeye başladı Owen. "The Dead-Beat" [Yorgun Argın] şiirinin bir taslağını da zarfın içine koyan Owen, bir mektubunda, "yanından ayrıldıktan sonra Sassoon'un üslubuyla bir şey yazdım" diye açıklıyordu. Sassoon Owen'a Aralık ayında okuduğu *Ateş*'in bir kopyasını da ödünç verdi. Sassoon *Counter-Attack* [Karşı Saldırı] kitabına epigraf olarak Barbusse'ün romanından bir alıntı seçmiş, Owen "The Show" [Gösteri] ve "Exposure" [İfşa] şiirlerindeki imgelerin temeli olarak kitaptan pasajlar kullanmıştı.

Owen kendi savaş deneyimini önce Sassoon'un, ardından Barbusse'ün sözlerinden okumanın faydasını görmüş, o zamandan beri savaşı Owen ve Sassoon'un sözleri haricinde görmekse imkânsız hale gelmiştir. Durum gerçek anlamda böyledir, zira pek çok kitap adını ya birinin sözlerinden –*Remembering We Forget* [Unuttuğumuzu Hatırlamak], *They Called it Passchendaele* [Passchendaele Derler Ona], *Up the Line to Death* [Sıralardan Ölüme]– ya da diğerininkilerden alır –*Out of Battle* [Savaştan Çıkmış], *The Old Lie* [Eski Yalan], *Some Desperate Glory* [Sefil bir İhtişam]. Bilhassa Owen'ın dizeleri bu kitaplarda yer verilen tema ve mecazların fiilî bir dizini gibidir: çamur ("Tanrı'yı onun içinden gördüm ben de..."); gaz ("GAZ! Çabuk!); "Men-

tal Cases" [Akıl Hastalığı Vakaları]; kendi kendini yaralama ("S.I.W."[26]); "Disabled" [Sakatlar]; homoerotizm ("Kırmızı dudaklar o kadar da kırmızı değil..."); "Futility" [Beyhudelik"]...

Owen'ın etkisi öyle içe işlemiştir ki Vernon Scannell'ın İkinci Dünya Savaşı'yla ilgili bir şiiri olan "Walking Wounded" [Yaralı Yürümek], gerçek bir sahnenin çağrışımından çok Owen üzerine bir şiir denemesi gibi durur. Owen'ın "tekleyen tüfeklerin hızlı takırtısı," "spandau'nun[27] deli saçmaları"na dönüşür (ritmik benzerlik, "saçmaları" ["*jabber*"] ile "takırtısı" ["*rattle*"] arasındaki Owenesk yarı kafiyelilikle daha da artar). Yaralılar, içeri girdiklerinde, doğrudan "Dulce et Decorum Est"ten çıkmış gibi gibidirler:

> Dağınık yürüyorlar gevşek zincirlerle bağlanmış
> mahkûmlar gibi...
> ... Kimi dayanmış sopaya, aksıyor;
> Kiminde sert sargılar, kırık tahtaları, askılar...

Scannell bunun farkındaydı; Fussell'ın da işaret ettiği gibi, "ne zaman savaştan söz edilse" bunun kendi savaştığı savaş değil, "zihni işgal eden" o "Büyük denen" savaş olduğunu anlatan bir şiir bile yazmıştı.

Yeni romancıların karşılarındaki zorluk, Büyük Harp'in kendisiyle uğraşırken de aynı şeyin olmasıdır.

Savaşa dair daha yakın tarihli romanlar, yazımı ve yapısı genellikle özensiz olan gerçek anı kitaplarından (muhteşem bir istisna

26 "İnsanın kendi kendine yaptığı yaralar" anlamına gelen *self-inflicted wounds*'un kısaltması. (ed.n.)

27 Bir Alman makineli tüfeği. (ç.n.)

olan *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* hariç) daha eksiksiz yazılmış, daha dikkatli yapılandırılmış olma avantajına sahip. Robert Graves'in *Goodbye to All That*'i [Hepsine Elveda], Richard Aldington'ın Bir Kahramanın Ölümü, Guy Chapman'ın *A Passionate Prodigality*'si [Tutkulu bir İsraf], Frederic Manning'in (*Her Privates We* [Biz, Onun Erleri] adıyla da bilinen) Kaderin Orta Yeri ve Sassoon'un *The Complete Memoirs of George Shertson*'ı [George Shertson'ın Eksiksiz Anıları] etkileyici pasajlar barındırsa da, hiçbiri Erich Maria Remarque'ın şaheserinin İngilizce tercümesine rakip olacak yaratıcı amaç ve tasarım uyumuna ya da dilsel yoğunluk ve ustalığına sahip değil.[28]

Savaş hakkındaki pek çok yeni romanla ilgili sorun, türedikleri malzemenin izini neredeyse kaçınılmaz olarak taşımaları, tarihsel ve yaratıcı bakımdan doğru olabilmek için dayandıkları araştırmaları asla gizleyememeleri. Özgünlüklerinin bir aracısı var; tali metin hissi veriyorlar. 1959'da Charles Carrington, Leon Wolff'un *Flandre Tarlalarında* kitabında kimi pasajların "insanların yirmi beş yıl önce okuduğu popüler savaş kitaplarına özenmekte" olduğundan şikâyet ediyordu. Bundan otuz beş yıl sonra, Wolff'un Flandre seferi hakkındaki geçmişi anımsatan tarihsel çalışmasının, savaşı kurgusallaştırmak isteyen herkes için başlıca kaynak kitap olması muhtemel. Diğer bir deyişle, ikinci dereceden öykünme safhasına, öykünmeye öykünme safhasına girdik.

---

28 Bu kitapların çoğu, ancak *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*'un olağanüstü başarısının savaşa yönelik ilgiyi yenilemesinin ardından ilgi görebildiler. Mayıs 1929'da Richard Aldington Amerika'daki temsilcisine bir telegram gönderdi: "*Journey's End* ve Alman savaş romanlarının büyük başarısı, *Bir Kahramanın Ölümü*'nün sonbaharda olabildiğince erken yayımlanması gerek ki hakim havadan faydalansın. Şimdi İngiliz savaş romanı büyük iş yapabilir."

Susan Hill, cephedeki iki İngiliz subayı arasında gelişen dostluğu anlattığı romanı *Strange Meetting*'in ([Tuhaf Karşılaşma]; başlık elbette Owen'dan alınmadır) 1989 baskısının Sonsöz'ünde, kendini anı kitapları ve mektuplara kaptırmasının yanı sıra, kitabını yazdığı sıra, "yaratıcı bir sıçrama" yapmak ve "siperlerde yaşamak" zorunda olduğunu kaydediyor. Bu sıçrama kendi içinde başarılı olsa da, fazlasıyla kendisini meydana getiren malzeme yığınıyla belirlenmiştir. Özellikle de romanın aracısız birincil kaynaklar olarak aktarmaya çalışılan kısımlarında, yani güya iki ana karakterden daha genç olanı David Barton'ın yazdığı mektuplarda.

> Yani orada [diye yazar annesine] sana neye benzediğini anlatmıştım ve durumu kötü göstermek için uğraşmıştım, çünkü hakikat bu ve senin bunun hepsine inanmanı ve gözlerinde bir parıltıyla sana savaşın nasıl gittiğini soran herkese bunu anlatmanı istiyorum. Vaziyet berbat. Hepsi bu... Onurdan ve ihtişamdan söz etmeye başlayan herkese bunların hepsini anlat.

Savaş sırasında bir eğilim fark ettik, bir gün geriye dönüp şimdi savaşa katılanların yaptıklarına bakılabilecek zamanın gelmesi dört gözle bekleniyordu; işte bu, tarihsel geri-yansıtmanın tam ters sürecidir. Barton'ın mektupları inandırıcı değil – bu türden duyguları ifade edemeyeceğinden değil, ironik olarak savaşın tarihsel mirası olarak tesis edilmiş şeylere tamı tamına tekabül ettiğinden. Özgünlükleri, *mektup olmaları itibariyle* reddettikleri zamansal dolayım sürecinden türüyor tam da. Bu noktada, Hemingway'in Barton-Hill'in hislerinin şablonunu oluşturduğu *Silahlara Veda*'dan meşhur bir pasajı hatırlamamak elde değil:

> Kutsal, şanlı ve kurban kelimelerinden ve boş yere ifadelerden hep utandım... İhtişam, onur, cesaret, kutsamak gibi soyut kelimeler yakışıksızdı.

Barton'ın daha sonraki bir mektubunda, laf arasında, İngiliz askerleri yaralılarla uğraşıyorsa, Almanlar "çoğu kez ateşi kesiyordu... bizim gibi" diyor. Dramatik özgünlüğüne şüphe düşüren, yine, bu gözlemin daha doğrulanabilir oluşu. Barton'ın yorumunun kendi tesadüf ettiği şeylerden çıkmadığı, Hill'in araştırmasının sağgörülülüğünün sonucu olduğu hissine kapılıyoruz.

Sebastian Faulks'un etkileyici savaş romanı *Birdsong*'un [Kuşların Şarkısı] yaratıcı dokusu araştırmayı öyle derinlemesine özümsemiş ki, diğerlerinde karşımıza çıkan sızıntıların çok azına rastlanıyor burada. Yine de, Faulks'un, karakterlerden birinin "sanki bir başkasından alıntı yaptığını düşündürmeden bir şey söyleyemediği" şeklindeki gözleminin kitaptaki kimi pasajlar için ironik bir geçerliliği var. İzinden henüz dönmüş olan bir subay, İngiltere'de rahat bir şekilde yaşayan sivillere duyduğu nefreti açığa vuruyor: "O şişman domuzların onlar için ne biçim hayatlar sürüldüğü konusunda hiçbir fikri yok" diye bağırıyor. "Keşke büyük bir bombardıman Piccadilly'i ezip hükümet binasının içine geçirse de hepsi birden ölse." Tamamen özgün bir his, ama *kişisel olarak* inandırıcı olmak için Owen'ın meşhur bir mektubundan biraz fazla bariz bir şekilde esinlenmiş.

Sassoon ve Owen'ın elinin uzanamayacağı yerde kalmanın neredeyse imkânsız olduğu düşünüldüğünde, önerilebilecek çözümlerden biri, onları bir romanın kurgusal dünyasına dahil etmektir. Pat Parker iki iyi romanı *Regeneration* [Yeniden Doğuş] ve *The Eye in the Door*'da [Kapıdaki Göz] tam da bunu yapmıştır.

Craiglockhart'ta geçen birinci roman, Sassoon'un meşhur ifadesiyle başlar ve onun Dr. W. H. R. Rivers ve Owen'la ("Ölüme Mahkûm Gençlik için Marş"ın ilk versiyonlarına yaptığı ayrıntılı düzeltmeler de dahil olmak üzere) ilişkisinin pek çok önemli ânını hikâyeleştirir.

Hill, Faulks ve Barker'ın aksine, Eric Hiscock savaşta gerçekten yer almış, 1918 İlkbahar'ında Ypres yakınında harekâta katılmıştı. 1900 doğumlu Hiscock, anı kitabı olan *The Bells of Hell Go Ting-a-ling-aling*'i [Cehennemin Çanları Çın Çin Ötüyor] ta 1976'ya, *Tuhaf Karşılaşma*'nın ilk baskısından altı yıl sonraya kadar yayımlamadı. Yazar olarak yetenekli olmaması, onun durumunu daha da açıklayıcı kılıyor. Hiscock bir yerde şöyle diyor:

> günlerin ve gecelerin her daim rüyaya benzeme hali (cephe hattına gitmek için mücadele verirken çamuru kesen tahtaların üstünden kayarken, şer kokulu, çamurla dolu top mermisi deliklerinde ölüm onları sarıp sarmalarken nefes almaya çalışan adamların sesini duyduğum geceler) insan işi savaşa karşı yoğun bir tiksintiyle doldurdu içimi.

Her bir –ken ekinde gerçeklik bizden uzaklaşıyor, ta ki en sondaki yürekten ifade kendi kanaatinin ağırlığını zar zor taşıma noktasına gelinceye kadar. İnsanın kendisinin çok büyük tehlike altında olduğu anlar bile, tanıdık, alışılmış kalıplarla ifade edilerek rahat ve emin kılınıyor. "Dehşete kapılmış bir halde, kurşunlar başımı ve omzumu yalayıp geçer ve ben ölümü beklerken, tırnaklarımı kokuşmuş çamura geçirdim." Bütün-savaş tek bir klişe içine sıkıştırılmış.

Fussell, (yine Sassoon'dan türetilmiş bir başlık olan) *The Bloody Game*'de [Kanlı Oyun], kimilerinin Hiscock'un anılarını "olgusal bakımdan, iddia ettiği kadar doğru" bulmadığından bahsediyor. Buradaki mesele, bunun doğru bir anlatı olup olmadığı değil. Önemli olan, Hiscock için türün dilsel ve tematik alışkanlıklarının özgün deneyimden daha güçlü olması; hatta özgün deneyim ancak altına gömüldüğü klişeler yığınıyla gün yüzüne çıkarılabilir. Hiscock'un dilinin sade yavanlığı onu dolayımlı ifadeye daha *fazla* –daha az değil– yatkın kılıyor. Dilsel kendini bilme eksikliği, savaş deneyimini başkalarının kelimeleriyle ifade etme eğilimini azdırıyor. Hiscock, bir hadiseye tını katmanın bir yolu olarak "bu Siegfried Sassoon'luk bir konu değilse, başka ne ona göre bir konu olur bilmiyorum" sonucuna vardığında, bunu farkında olmadan kabul ediyor. Yaşadıklarının ortaya çıkardığı yazılara bakılırsa, Hiscock kendi hikâyesinin hadiselerine şahsen katılmamış olabilir pekâlâ.

Hill'in natüralist romanı ve Hiscock'un anı kitabındaki sorunlar, Timothy Findley'nin dayandığı dilsel ve anlatısal stratejileri yükselten *The Wars* [Savaşlar] gibi bir kitapta ortadan kayboluyor. Bir aracının bulunması sorunu, onu vurgulamakla çözülüyor. Romanın harikulade sahneleri –başkarakter Teğmen Ross'un asker gemisinin ambarında yaralı bir atı vurması, Flandre sisinde kaybolması ve gaz saldırısından kaçıp bir yere sığınması– tamamen özgün duruyor, çünkü Findley savaştan sonraki yıllarda erişilir hale gelen tüm anlatım taktiklerini kullanıyor. Hill'in karakteristik üslubu, hafiften, 1920'ler edebi İngilizcesidir; Findley'nin kendi kendini geliştiren sivri kesitleri, Michael Ondaatje'nin İkinci Dünya Savaşı romanı *The English Patient*'taki [İngiliz Hasta] tekniğin öncelidir. Ross'un hissettikleri, anı kitaplarının hiçbirinin dilinde yakalanamamış bir beceriklilikle

kayıt altına alınır. Çok ufak bir örnek verelim, kulakları sağır eden bir yaylım ateşinin ardından Ross'un "kulakları pıt etti ve içeri sessizlik aktı."

Kitabın yapısı, yazılma sürecine işleyen araştırmayı bünyesinde barındırır ve ona dayanır: röportajların deşifreleri, mektuplar, eski fotoğraflar... "O zamanlar daha doğmamış olan sizlerin asla bilemeyeceğiniz şey," diye yazar bu deşifrelerden birinde,

> sessiz sessiz kar yağarken uyumaktır, bütün gece duyduğunuz tek ses, çok uzaktan geçen trenlere havlayan köpeklerin sesidir, o trenler kestirmeden, rüyanızın içinden gitmiş ve kimse uyanmamıştır bile. Tüm bunları değiştiren hep o Harp'tir. Odur. Medeniyet için Büyük Harp'ten sonra – uyku, her yerde başka türlü oldu...

Findley, çoğu defa birkaç paragraf içerisinde, anbean akan şimdiki zamanın tesadüf ve ihtimallerinden, geniş tarihsel bakışa geçiyor. Bir başka ifadeyle, siperlerin içine girmek yerine, fotoğrafların zamanına adım atıyor. Bazen, "zihninde canlandırdığından başka doğru düzgün bir resim" yoksa, şimdiki zaman ve geçmiş, tasvir ve kurgu birbirine karışıyor. Cephenin başlıca mecazları yeniden icat ediliyor:

> Çamur. İyi teşbihler yok. Çamur Flamanca bir kelime olmalı. Çamur burada icat edildi. Belki de buranın adı Çamurdiyarı'ydı. Yerler çelik renginde. Ovanın büyük bir kısmında ekilebilir topraktan tek bir iz yok: yalnızca kum ve kil. Belçikalılar "*clytte*" diyor bu araziye ve denize yaklaştıkça *clytte* daha berbat hale geliyor. Burada pulluk ortalama kırk beş santimetre derinde

suyu buluyor. Yağmur yağdığında (ki Eylül başlarından Mart'a kadar neredeyse sürekli yağmur yağıyor, kar yağdığı zaman hariç), su topraktan size doğru yükseliyor. Ayağınızı bastığınız yerden su çıkıyor – bir ordunun bu araziden geçmesiyse, taşkına sebep olabilir. 1916'da "bata çıka cepheye yürümek" denirdi. Adamlar ve atlar gözden kaybolup batarlardı. Çamurda boğulurlardı. Mezarları sanki kendi kendilerini kazıyor ve onları içine çekiyordu.

Hiçbir tanığın anlatımı bundan daha etkileyici değil; tam da, Findley Büyük Harp'in en canlı özelliğinin *geçmişte gerçekleşmiş olması* olduğunu teslim ettiği için.

Bu yüzden, savaştan önce Thiepval, Auchonvillers ve Beaumont-Hamel'in de başka yerler gibi bir yerler olduğunu, Somme'un aynı adlı bölgedeki hoş bir ırmak olduğunu hatırlamak, kaydadeğer bir tarihsel irade gerektirir. Ne var ki 1910'da, Faulks'un romanı *Kuşların Şarkısı*'nda Stephen Wraysford Amiens'e geldiğinde burası sahiden de herhangi bir yerdir – Wraysford yanında kaldığı fabrika sahibinin karısına âşık olur burada. Tutku onları yakıp kül eder, ama talihsiz aşk macerasının üstüne asıl çökecek olan şey, yakında ayaklarının altındaki dünyayı yerle bir edecek olan daha büyük kör talihtir.

Gezintileri sırasında "iltisak hattını Albert ve Bapaume'a götürmek üzere bekleyen ufak bir tren" görürler. İkinci bir tren onları "Albert'ten Ancre yanındaki ufak taşra hattı boyunca Mesnil ve Hamel köylerini geride bırakarak Beaumont istasyonuna" götürür. Bir diğeri, "Marne'ın, Sedan'la Verdun'u birbirine bağlayan Meuse Nehri'yle birleştiği" güneye gider: Masum bağlantılardan oluşan bu ağ kısa süre sonra Batı Cephesi'nin

coğrafyasını belirleyecektir. Amiens Katedrali'nde Stephen'ın gözünün önünde asırlar boyu "ölenlerin korkunç bir şekilde üst üste yığıldığı" canlanır, ki bu bir yandan da, yaklaşmakta olanın içine doğmasıdır aslında. Kasvetli, bunaltıcı öğleden sonralarında karı-koca ve sevgili, Somme'un durgun arka sularında sandalla gezmeye gider. Thiepval öğleden sonra çayının içildiği yerdir. Gelecek, âşıkların üzerine jeolojik tabakaların ölü ağırlığı gibi çöker. Büyük Harp geçmişte yaşandı; ufukta görünürken bile.

Bizim içinse o *hep* geçmişte yaşandı.

Flandre'ya seyahatimize hazırlık olsun diye tekrar okuduğum Paul Fussell, aracı meselesini çözüme kavuşturmuş. Şayet Owen ve Sassoon'un gözlerinden bakmadan savaş hakkında yazmak imkânsızsa, Fussell'ın çığır açıcı araştırması ve hakim temaları derlemesinin süzgeci olmadan savaş hakkında okumak da artık güç. Ne zaman savaş şairlerini okusak, Fussell'ın okumuş olduğu kitapları ödünç alıyoruz ve –yargılarını kabul etmesek bile– onun koyduğu dipnotları ve altını çizdiği yerleri görmezden gelemiyoruz. Fussell'ın kendisi de savaşın hatırasının şimdiki zamanda takılıp kaldığı sürecin bir parçası haline gelmiş durumda. Yaptığı açıklamalar, yorumladığı tanıklıkların bir parçasına dönüşmüş. (Onu –ya da bu açıdan, bir başkasını– okurken *orada olmayanı*, eksik/kayıp olanı arıyorum, söylenecek ne kalmış diye bakıyorum.) Hill'in *Tuhaf Karşılaşma*'sı birincil dolayımın bir örneğiyse eğer, ikincil ya da eleştirel dolayımı mümkün kılan da *The Great War and Modern Memory*'dir [Büyük Harp ve Günümüzün Hafızası].

Anma törenleri bile dolayıma, aracılığa tâbidir. Her iki dünya savaşı bugün artık Kasım'ın 11'ine en yakın pazar günü Anıt Mezar'daki bir ayinle anıldığından, bu –Anma Günü ifadesinin

de sezdirdiği üzere– hatırlanan şeyi hep beraber hatırlama eylemidir. Michael Sandle'ın (1936 doğumlu) yaptığı "Bir 20. Yüzyıl Anıtı" gibi çağdaş eserler (tunçtan bir mitralyözü kullanan adam ya da *fare* olarak, bir Mickey Mouse iskeleti), geçerli bir kamusal heykel biçimi olarak savaş anıtının neslinin neredeyse tükenmesinin anıtlarıdır.

Peki ya bu kitap? "A War Memorial" [Bir Savaş Anıtı] adında bir roman yazmak isteyen genç Christopher Isherwood gibi, ben de "Savaşın kendisi yerine [Savaş] fikrinin kuşağım üzerindeki etkisi" hakkında bir kitap yazmak istedim. Roman yerine dolayımlı bir deneme: yazmaya niyetimin olmadığı bir Büyük Harp romanı için araştırma notları, ana konusu olmayan bir romanın temaları...

Ypres ve civarını Stephen Graham ve Henry Williamson'ın kelimeleri vasıtasıyla görüyorum... Oraya öğleden sonra karanlığında varıyoruz ve pahalı bir ucuz otele giriş yapıyoruz. Her kapının üzerinde YANGIN ÇIKIŞI işaretleri, yatakların üzerinde kahverengi örtüler var. Peçete büyüklüğünde havlular, şifoniyer üzerinde yanık izleri. Odamız, sigara içmeyenlerin bile yataklarında arkalarına yaslanıp günün ilk uyanık dakikalarını akşamdan kalma tavandan duman soluyarak geçirmesi beklenen türde bir oda.

Akşam, kasabanın merkezindeki geniş bir meydan olan *Grote Markt*'a yürüyoruz. Ypres'in savaş esnasında dümdüz edilmesinden sonra pek çok bina –*Markt*'a hakim 14. yüzyıl yapısı Kumaş Pazarı binası gibi– tıpkı eski halleriyle yeniden inşa edilmiş. Williams 1927'de geri döndüğünde Ypres'i tanınmayacak kadar "temiz ve yeni ve melez-İngiliz" buldu. Aradan geçen altmış yıl,

buraya titizlikle korunmuş bilmemkaçıncı asır kasabasının az biraz kasvetli olsa da hoş havasını vermiş.

Birkaç biradan sonra Menin Kapısı'na, Ypres'in çarpıcı Kayıpları için yapılmış anıta doğru yola çıkıyoruz. 1914 ve 15 Ağustos 1917 arasında ölen 54.896 adamın ismi buraya kazınmış. Sir Reginald Blomfield'in tasarladığı anıt, neredeyse bir tüneli andıracak şekilde uzatılmış bir zafer takı uyarlaması. Tünelin ortasındaki basamaklar bizi anıtın dışına götürüyor. Buradan Kapının ötesindeki kanalın yapraklarla kaplı suyunu görebiliyoruz. Nemli hava. Kendi kendini bekleyen durgunluk.

Geri, anıtın içine ve sonra da ötesine gidiyor, kanal boyunca yürüyoruz. Bu mesafeden bakıldığında, Kapı'dan bu tarafa doğru uzanan binalar onun altına çömelmiş gibi görünüyor. Beri yandan kapı yine de kendi boyutunu gizliyor ve insan gerçekten göründüğü kadar büyük olup olmadığını merak ediyor. Anıt hakkındaki her şey insanın üzerinde güçlü bir etki bırakması gerektiğini akla getirse de, etkisi kendi kendini dağlıyor.

> Şu balçığın içinde boğuşmuş olan Ölüler
> pekâlâ kalkıp suçun bu kabrine gülebilirler.

1927'de, Sassoon yeni açılan Menin Kapısı'nın –mecazen söylüyorum– üzerine bu kelimeleri yazdığında, yaralı alay tonu artık refleks haline gelmişti. "Barışı/huzuru boşvermiş taş"ın "bu cafcafı" bir yanlış temsil ve inkârsa şayet, Sassoon'un ona tepkisi de öyledir. Adına kulis yaptığı "kahraman olmayan Ölüler"in kaybının telafi edilmesi ihtimaline yer vermeyi reddeden Sassoon, "isimsizliğine dayanılmaz isimler"i yazarken anıtın kendi kendisine dair versiyonunu aktarır – ve böylelikle de ona boyun eğer.

Jean Rouaud, *Fields of Glory* [İhtişam Meydanları] romanında, hayatı Sassoon'a göre Ypres Muharebesi'nin değişmez hakikati olan "karanlık bataklık" olarak tarif eder:

> Terk edilmiş cesetler azar azar çamura battı, bir çukurun dibine doğru kaydı ve kısa süre sonra bir toprağın altına gömüldü. Hücum sırasında, yarısı açığa çıkmış bir kola ya da bacağa takılıp sendelerdik. Bir cesedin suratının üzerine düşünce dişlerimizin arasından küfrederdik – bizim dişlerimizin ya da cesedinkilerin. Bu sinsi cesetler insanın ayağına pek fena çelme takıyordu. Ama künyelerini boyunlarından koparmaya fırsat bilirdik bunu, böylece bu anonim et yığınlarını *hafızasız bir gelecekten* kurtarabilir, onları resmî varoluşa yeniden iade edebilirdik, sanki meçhul askerin trajedisinde isim kaybolmasa hayat o kadar da kaybedilmiş olmazmış gibi.

Rouaud burada "balçığın içinde boğuşmuş olanlar" ve anıldıkları anıtsal takı birbirine bağlayan, altta yatan özlemi doğruluyor. Lord Plumer, Kapı'nın açılışında yakını ölmüşlerin adına "Kayıp değil o; burada" derken, boş boş nutuk atmıyordu.

Kayıplar için Anıtlar insanlar hakkında değil, isimler hakkında: isimsiz isimler hakkında.

Saat neredeyse sekiz. Birkaç kişi takların altında toplandı. Saatler rutubetle vurmaya başlıyor. Trafik duruyor. İki borazancı Kapının altında yerlerini alıp *The Last Post*'u [Son Görev] çalıyor.

Ateşkesin ikinci yıldönümündeki iki dakikalık sessizlik, *The Last Post*'la, "tiz, ezici, bizzat acının, ama muzaffer acının sesi"yle kesilmişti *The Times*'a göre. *Bir Kahramanın Ölümü*'nde George

Winterbourne'un defni, yılın her günü aynı anda burada duyulan aynı "iç sızlatan, yürek parçalayan... hızla hıçkıran notalar ve bitkin, delici feryatlar"la son bulur.

Bir oğlan bisikletiyle geçip gidiyor. Borazancılardan biri onu durdurmak için sessizce işaret ediyor. Borazanların sesi, anıtın duvarlarından aksediyor. Yankılar kemerler boyunca birbirini kovalıyor. Son nota yavaş yavaş yok olup sessizliği çağırıyor. Sonrasında sessizlik karanlık kanalın üzerine uzanıyor, içerisinde her bir notanın el değmeden durduğu bir sessizlik.

Trafik kaldığı yerden devam ediyor. Oradan ayrılıyoruz, akşam yemeği yiyip biraz daha içiyoruz. Hava çok soğuk. Belki sadece havadandır, belki yaz olsa başka türlü olurdu –insan kasabanın bu mevsimde kendine geldiğini hissetse de– ama Ypres, Stephen Graham'ın ifadesiyle "korkunç hareketsiz bir yer" gibi görünüyor. Graham, "ölümün ve harabelerin yaşayanlara büsbütün ağır bastığı" 1920'nin Ypres'i hakkında yazıyordu. Harabelerin yerini asıl binaların kopyaları aldı, kasabayla ilgili ters giden bir şey yok –burası balayı için geleceğiniz türde bir yer değil gerçi– ama Graham'ın şurada ne kastettiğini görebiliyorsunuz:

> çözülemez bağları olmayan birinin kendini burada öldürdüğünü, ölümün mıknatıs taşının etkisine kapıldığını kolayca hayal edebiliriz. İnsanı öteki dünyaya çeken bir şey var, kalbi ve ruhu sürükleyen bir şey.

Hele de iç karartıcı otel odamızda. Yarı sarhoş, yataklarımıza uzanıyoruz. Mark *Death's Men*'i [Ölümün İnsanları] okuyor; Paul, *Passchendaele Derler Ona*'yı; bense *The Challenge of the Dead*'i [Ölülerin Çetin İşi]. En nihayetinde diğer ikisi uykuya dalıyor. Ben okumaya devam ediyorum. Ben "halsiz,

uykusuz uzanıyorum kalbimde Ypres'le ve sonra birdenbire bir patlamanın koskoca karmaşası, ağır bir taş duvarın yıkılması gibi bir ses."

Paul horluyor.

Sonbaharın süprüntüleri arasından Flandre'ın düz yolları boyunca arabayla gidiyoruz. Kavşakların hepsi traktör çamuruyla kirlenmiş. Yağmur dindi, hafif bir çisenti var. "Ypres" dediğimiz silecekleri kapatamıyor, ancak kapatmaya yaklaşabiliyoruz, o da yağmur kesintili yağdığında. Tabiat sünger gibi, yağmuru emiyor. Turplar ya da pancarlar –her neyse, bir tür kök sebzesi– tarlaların girişine yığılmış.

Araba kiralık olduğu için, her su birikintisi ve çamur tabakasından rallideymiş gibi son hızla geçiyoruz. Az sonra her tarafı çamurla sıvanıyor. Artık arabadan tank diye söz ediyoruz: "Tankı park edelim", "Tanka benzin gerek..." Hava çok soğuk olduğundan, en çok "Hadi tanka geri dönelim" diyoruz.

St Julien yakınlarında Frederick Chapman Clemesha'nın Kanada Anıtı'na varıyoruz: kare taşlardan müteşekkil bir sütunun üzerine yerleştirilmiş ve sütuna karışan bir asker büstü. Başı önde, eski düşman hatlarına değil, gerisingeri Ypres'e bakıyor. Sis gibi etrafını saran yağmur, teneke miğferinin kenarından damlıyor. Uzakta cılız ağaçlar. Gökyüzü, abidenin yağmurla çizgi çizgi olmuş taşı gibi gri.

Buradan ayrılmak için acelemiz yok. Anıt herhangi bir çağrıda ya da talepte bulunmuyor. Kendi kutsal toprak parçasına hükmediyor. Yağmura ve zamana karşı koyan bu vakur anıtla birlikte duruyoruz biz de.



Tüm insanlığın yasını mı tutuyor?

Bunun dışında anıtın hangi duyguları uyandırdığını söylemek güç. Acıma değil, gurur değil, hüzün bile değil. Henry Williamson bu belirsizliği, görünürde bundan hiç rahatsızlık duymadan kabul etmişti. Ona göre bu, "savaştaki tüm askerler için bir anıt"tır. Heykelin kolayca tespit edilebilir bir tepkiye sebep olmayı reddetmesini dile getirmenin yolunu bulmuş, daha da genelliyor Williamson: "tüm insanlık için yas tutuyor" – bu noktada karşımızdaki heykel genelleştirilmiş duygunun sisi içinde kayboluyor. Büyük bir hareket bu ve kendi sonunu getirecek kadar sıkıcı: şayet tüm insanlık için yas tutulacaksa, özel bir ağıdı bu kadar hususi bir şekilde ayrı tutmaya gerek olmazdı:

22-24 NİSAN 1915'TEKİ İLK ALMAN GAZ SALDIRILARINA KARŞI KOYAN İNGİLİZLERİN YANINDA YER ALAN 18.000 KANADALI'DAN 2000 TANESİNİN ÖLDÜĞÜ VE YAKINLARA GÖMÜLDÜĞÜ SAVAŞ MEYDANI

İhtişam Meydanları'nda Jean Rouaud, *Kasvetli Ev*'in dalgalı sisini ya da Eliot'ın "Prufrock"ının kedi gibi sinsice sokulan sisini anımsatan bir gaz saldırısını tarif ediyor:

> Klorinli sis irtibat hendekleri şebekesine sızıyor artık, sığınaklara (hendeklerin kalaslarla kaplı kısımlarına) süzülüyor, çukurlara sokuluyor, pencerelerin iptidai bölmelerinden sürünerek giriyor, bugüne kadar top mermilerinden korunmuş olan yeraltı odalarına dalıveriyor, gıdaları ve su rezervini kirletiyor, mekânı öyle düzenli işgal ediyor ki çılgına dönmüş, acılar içinde kıvranan adamlar bir nefes alabilmek boş yere aranıyor.

Acele etmeden ilerleyen cümle, son derece yavaş bir şekilde çözülerek havadaki görünürde zararsız olan bu kirin verebileceği zararı ağır ağır gözler önüne seriyor. Ta ki virgüllerin arkasının kesilmediğini gördükçe kendinizi nefessiz kalmış gibi hissederken birdenbire noktanın derdine düşene kadar. Sahnenin baştaki lirik kıvraklığı kısa süre sonra "akciğerleri ve akciğer zarını yırtan ve ağzı kanlı köpüklerle dolduran şiddetli öksürükler, vücudu iki büklüm eden kekre kusmuk" ile bölünüyor.

John Singer Sargent'ın *Gassed* [Gaz Saldırısına Uğrayanlar] adlı resminde, sıra olmuş on adam, her iki yanlarında toprağa yayılıp uzanmış diğer gaz mağdurları yığınının arasından geçiyor. Gözleri sargılarla kapalı ve Brueghel'in *Körler Kıssası* resmindeki gibi adamın eli önündekinin omuzunda. Grubun ortasında bir asker yana dönmüş, kusuyor. Ön tarafa yakın bir diğeri bacağını yukarı kaldırmış, adım atacak. Bir emir eri sıranın başındaki iki kişiye rehberlik edip onları sakinleştiriyor. Daha beride, alçalmış güneşin sağına doğru, bir diğer grup belirsiz bir şekilde ilerlemeye çalışıyor.



Yegâne ses...

Ön plandaki askerler yerde yatıyorlar, birbirlerine yaslanmış uyuyor ya da dinleniyorlar. Bir tanesi matarasından su içiyor. Gökyüzünde kuşların olması gerektiği yerde rasgele uçan uçaklar var.

Gaz yemiş askerleri gördüğünde Sargent'ın yanında olan bir diğer savaş sanatçısı Henry Tonks, manzarayı şöyle anımsıyor:

Çimenlere oturmuş ya da uzanmışlardı, herhalde yüzlerce kişi vardı, çok acı çektikleri belliydi, bunu en çok sargı bezleriyle kapalı gözlerinden çıkarıyorum.

Gaz Saldırısına Uğrayanlar'da pek fazla acı yok. Yahut, resimdeki şefkat acıya ağır basmış. Kusan figüre rağmen sahnenin Owen'ın gaz mağduru tasviriyle neredeyse hiçbir ortak yanı yok; Owen'ın gaz yemiş askerinin "*çürümüş ciğerinden* / hırıldayarak [akıyor] köpüklü kanı". Sargent'ın tasvir ettiği şey, bunun yerine, körlüğün avuntusudur: birine güvenmenin, emniyetle yol gösterilmenin rahatlığı. Aynı zamanda ışığın kendisi görme yeteneklerini geri vermeye yetermiş gibi görünüyor; ışık, gazdan mahvolmuş gözlerin acısını bile dindirecek kadar yumuşak. Acı gürültücüdür, yaygaracıdır. Sargent'ın resmindeyse öksürmeyi ve öğürmeyi akşamın sükûneti emip götürüyor. Hem hava hem de insanlar kendilerini toparlayıp, şefkat yetilerini yeniden kazanırken, Rouaud'nun betimlemesinin başındaki lirizm kendini tekrar hissettirmeye başlıyor.

Diğer bir deyişle, görme yetenekleri geri geldiğinde gözleri önüne serilecek olan dünyanın güzelliği, çoktan değmiş bu sahneye.

Yegâne ses... Yok yok, acele ediyorum.

Savaşın ilk aylarında futbol, askere yazılmayı özendirmek için kullanılıyordu; savaşın "oyunların en büyüğünü" oynama şansını verdiği iddia ediliyordu. 1914'ün sonunda, futbol maçlarında askere yazılan insanların sayısı tahminen 500 bini bulmuştu. Sonraki ilkbahardaysa profesyonel futbol yasaktı artık: maçlar o kadar popülerdi ki (ilk baştaki stratejinin tam tersine) bunun insanları askere yazılmaktan *alıkoymasından* korkuluyordu.

Futbola duyulan coşku cephede de aynen devam etti. 1914 Noeli'nde Alman ve İngiliz birliklerinin gerçekten de Sahipsiz Topraklarda maç yaptığı şüphelidir; ama öyle bir maç yapılmamış olsa bile günün olaylarının, kardeşliğin tecessümü olarak bir futbol maçı efsanesi üretmiş olması gayet yerindedir.

En meşhur futbol hadisesi, Yüzbaşı Nevill'ın Somme'un ilk gününde Sahipsiz Topraklara bir top atmasıydı. Topu Alman siperlerine sürecek ilk kişiye bir ödül verilecekti; Nevill'ın kendisi bu amaca ulaşabilmek için sürünerek siperinden çıktı ve anında devrildi. (Somme belki de yalnızca askeri stratejinin değil, aynı zamanda İngilizlerin uzun top oynama sevdasının da kabahatiydi.) Lawrence'ın nasihatı –trajedi sefalete atılmış koca bir tekme olmalıdır– bundan daha harfi harfine yerine getirilemezdi.

Sargent'ın resmine yaklaşın, boyutunun gerektirdiğinden daha fazla yaklaşın. Gaz yemiş olan askerlerin bacakları arasından –özellikle de kusan adamın sırada açtığı yarıktan– arka planda oynanan futbol oyununu azıcık görebilirsiniz. Bir takım kırmızı, diğeri mavi, top havada, akşamın hoş ışığında asılı kalmış.

Işığın yutmadığı yegâne ses, top oynayanların sıradaki kör adamların hayal meyal duyabildiği bağırış çağırışları.

* * *

Yol işaretleri hem coğrafya hem de tarih boyunca yol gösteriyor bize: Poelcapelle, Zonnebeke, Passchendaele. "Duymaya dayanamadığınız çok fazla kelime vardı ve en sonunda bir tek yer isimlerinin itibarı kaldı" der Hemingway, *Silahlara Veda*'da. Bir kuşak sonra Philip Toynbee, küçük bir oğlan çocuğuyken

"Passchendaele ismini heyecanın ve pişmanlığın coşkusuyla mırıldandığını" hatırlar. Vernon Scannell da şiirlerinde türlü dizilimlerle tekrar tekrar beliriveren "özel isimler teranesi"nden büyülenmiştir: "Passchendaele, Bapaume ve Loos, ve Mons"; "Cambrai, Bethune, Arras, Kemmel Hill"; "Passchendaele, Verdun, Menin Yolu..."

Çocukken bu tür yerlerin ismini ilk ne zaman duydum, hatırlamıyorum. Ama –özellikle Somme'u– tarih kitaplarında ve okulda karşıma çıkmadan önce evde duyduğumu biliyorum. Tarihin ailemi devreye soktuğu, ailemin tarihe adım attığı yerdi Somme. Shurdington, Cranham, Birdlip, Leckhampton ve Churchdown gibi, bu isim de ailemin tarihinin kök saldığı toprağın parçasıydı. Gloucestershire'ın köyleri ve sınır taşlarının Flandre ve Picardy'ninkilerle iç içe geçmesi, Ivor Gurney'nin şiirlerinin de tanımlayıcı özelliğidir.

1917'de yayımlanan ilk şiir kitabının adı da duruma uygun bir şekilde *Severn and Somme* [Severn ve Somme] idi; siperlerde ve sonraları uzun akıl hastalığı yıllarında yazdığı mektuplarda ve şiirlerde, Kuzey Fransa'nın manzarasının çok sevdiği Gloucestershire'a nasıl benzediğini –hem bir rahatlık hem de azap kaynağıydı bu– tekrar tekrar haykırır. "Çarmıh Köşesi"nde "her şey Severn'e benziyordu"; başka bir şiirinde aynı yer ona Crickley'yi anımsatır. Vermand yakınlarındaki "koruluk, tırpanlanmış kavisiyle Cranham'deki bir koruluğa benziyordu," sanki "Cotswold'du, olanca tuhaflığıyla..." "Mahvolmuş bir orman"da bir guguk kuşunun sesini duyduğunda "Framilode, Minsterworth, Cranham ve yurdun hep uğradığımız köşelerinden başka ne gelebilirdi ki insanın aklına." "Perişan St Julien"de gaz yediği zamanı anımsadığı (o ilk saldırıdan çok sonra, Eylül 1917'de) şiiri "Farewell"de [Elveda] Gurney, "Ypres"in, "Somme ve Au-

bers"in, "Gloucester"ın, "Cheltenham"ın ve "Stroud"un çifte manzaralarını birbirlerine karıp durur.

Gurney 1890'da doğdu ve Gloucesters'da babamın babasıyla aynı alayda askerlik yaptı. Hayatının son on beş yılı Londra Akıl Hastanesi'nde geçti ama, öldüğünde, 1937'de, Gloucester'ın hemen dışına gömüldü. Bahçemizin dibinden akıp giden Hatherley Deresi, Twigworth'te Gurney'nin gömülü olduğu kilisenin 800 metre ötesinden geçiyor.

Arabayı Passchendaele'e sürüyoruz. Yıllar bu ismin ağırlığını azaltmadı. Birer kelime olarak "Auschwitz" ve "Dachau", şerrin eşanlamlıları olarak retoriksel güçlerinin yükü altında ezildi. Belsen, eğer yazıda değilse bile sözlü olarak, aşırı zayıflığın yaygın bir metaforu haline geldi. Passchendaele'in adıysa, kendisiyle ilişkilendirilen katliama rağmen, Üçüncü Ypres Muharebesi'nin bahsi haricinde zor anılır. Demek ki bu yer isimleri müşterek dilin kullanımına girmek yerine neredeyse kutsal bir hâle edindiler. Belki de aşırı bir kutsallık yüklemesine maruz kaldılar, özellikle de Passchendaele. Orada olanlar için Passchendaele öyle korkunç, öyle dehşet vericiydi ki neredeyse bir şakaya dönüştü. Paul, Lyn Macdonald'ın hayatta kalan iki kişiden aktardığı anlatımı yüksek sesle okuyor: "Salı, 2 Ekim. Gerisingeri bataryaya, peki ama neye geri döndük? Passchendaele'e!" Başka biri şunu anımsıyor:

> isimler öyle uğursuzdu ki – Zonnebeke – Hill 60 – Zillebeke – daha oraya varmadan insanı korkutuyordu, öyle uğursuz bir tınısı vardı onların. Passchendaele'ye doğru yola çıkmaksa bardağı taşıran son damlaydı.

Bu hoşnutsuz tahammül tonu yalnıza yer isimleriyle sınırlı değil.

Paul Fussell savaşı, Hardy aracılığıyla, ironinin yerinde olan tek ifade biçimi olarak belirdiği koca bir "durum hicvi" olarak görüyor. Bu nedenle, hicivli bir şekilde, "Oxford Savaş Şiiri Kitabı'nın adı pekâlâ Oxford Hiciv Kitabı olabilirdi" diyor. Fussell için savaş, herkesten daha fazla idrak ederek, daha fazla ikna olarak okuduğu bir metindir. Buna bağlı olarak, savaşa katılanlar da edebi açıdan değerlendirilir: Haig "yaratıcılığı eksik ve sanatsal kültürü basit" olduğu için ayıplanır; planlarından birinde "zekânın çaresizce noksan" olması, "bütünüyle *yazarına ait* bir vasıf"tır. Durum böyleyken "daha nükteli bir geleneğe dönmek canlandırıcıdır", örneğin Sir Herbert Plumer'a, "İngiliz Büyük Harbi'nde entelektüellerin kahramanı gibi olan" birine. Beklendiği üzere savaş, generallerinden "nükte ve yaratıcılığın askerlikteki muadilleri" olmalarını talep ediyordu; tam da, Fussell gibi "sofistike bir gözlemci"nin gani gani sergilediği türden nitelikler bunlar. Uzun lafın kısası, Fussell için ironi, sofistike düşünebilmekle eşanlamlıdır. Bu da, savaşın en derin ironik modunun, proletaryanın "homurdanmayacaksın" diye homurdanması olmasını bilhassa ironik kılıyor. (Sassoon, savaşı gerçekçi bir açıdan tasvir etmeye çalışmakla kalmıyordu, *inlemenin* şiirsel bir ifadesini bulmaya çalışıyordu).

Düzyazı yazarları arasında Frederic Manning –görüş alanındaki her soluğu kesme eğilimine rağmen–, şu yaygın şiveyi en iyi aktarandı:

"Shem'e n'oldu?" diye sordu [Bourne].
"Geri gitti. Ayağından yaralandı."

"'aha en baştan yaralandı, Jerry[29] bize yaylım ateşi açtığında," diye açıkladı Minton, olan biteni duygusuzca aktararak.

"O 'erif de 'er şeyden ayağıyla sıyırtıyor" dedi Çavuş Tozer.

"İşini gördüğümde de elleri ve dizlerinin üzerinde sıyırtıyordu," dedi Minton, soğukkanlılıkla.[30]

Oh What a Lovely War'da [Ah Ne Güzel Bir Savaş] efekt olarak kullanılan "The Old Battalion" [Eski Müfreze] gibi siper şarkıları tam da bu tür duygusuz teslimiyetin müzikal ifadeleridir. İlk kez 1963'te Joan Littlewood'un Tiyatro Atölyesi'nde sergilenen *Ah Ne Güzel Bir Savaş*, 1969'da Richard Attenborough tarafından filme alınmasıyla daha geniş bir seyirci kitlesine ulaştı. Filmin yarısını birkaç kere izlesem de, müzikhol ve tiyatrodan eşit ölçüde hazzetmediğim için, benim üzerimde hiçbir etki bırakmadı. Ancak onu bir metin olarak okuduğumda –Sassoon'un kaleminden çıkabileceği şekilde, "bu bir oyun senaryosu ve öyle de okunmalı" diye uyaran bir önsöz notunun inatçı gözdağıyla– karşılık verebileceğim bir versiyon bulabildim. Haig'e ve generallere yapılan hiçivli saldırılar hâlâ yavan bir karikatüre dayanıyor görünse de, siper sahneleri savaş yazınının en iyi örneklerinden. Yazarlar ironiye başvurmuş olabilir, ama buradaki askerler bunun daha insanî bir muadiline yaslanıyor: dalga geçmek.

---

29 I. Dünya Savaşı'nda İngilizlerin Almanlar için kullandığı lakap. Müttefikler arasında özellikle II. Dünya Savaşı sırasında yaygınlık kazandı. (ed.n.)

30 H'nin telaffuz edilmediği bu aksanda, geçmiş zaman çekimi düzensiz olan fiiller düzenliymiş gibi çekilmiş; böylece "görmek" demek olan *see* (geçmiş zaman: *saw*), "döllemek, tohumlamak" demek olan *seed* haline gelmiş.

Noel Arifesi'nde Almanlar "Stille Nacht, heilige Nacht"ı[31] söyler; İngilizler kendi uydurdukları noel ilahisiyle karşılık verir:

Mutfakta Noel günüydü,
Yılın en mutlu günü
Erkeklerin kalpleri neşe
Karınları birayla doluydu,
Er Shorthouse konuştuğu,
Yüzünde cesaretle,
"Noel pudinginizi istemiyoruz
Onu sokabilirsiniz..."
Huzur ve neşe havadisleri, huzur ve neşe ...

Oyun esnasında, bu kitapta değinilen temaların neredeyse hepsi benzer bir şekilde ele alınıyor. Oyunda, *Gaz Saldırısına Uğrayanlar* üzerine kafa yormanın yerine şu var:

Uyarıyorlar bizi, uyarıyorlar bizi,
Dördümüz için bir tek gaz maskesi.
Talihimize şükredelim ki koşabiliyoruz üçümüz
Ve tek başına kullanabilecek onu birimiz.

"Kanı durmayan, sahipsiz topraklarda inildeyen o zavallı yaralılar"ı dinleyen bir asker, bunun "sığır pazarından sesler gibi duyulduğunu" söylüyor. Yazar-askerlerin edebi uğraşları da –ve savaşın yazılı mitolojisinin doğuşu da– benzer bir şekilde ciddiyetsiz:

İKİNCİ ASKER: Napıyor o?

31 Hz. İsa'nın doğduğu geceyi anlatan, pek çok dilde tercümesi olan en klasik Noel ilahisi. (ed.n.)

ÜÇÜNCÜ ASKER: Sevgilisine yazıyor.
İKİNCİ ASKER: Vay be! Yine mi?
ÜÇÜNCÜ ASKER: Üçüncü cilt. Canımın içi, dün gece Cehennem Ateşi Köşesi'nde iki saat seni bekledim, ama gelmedin. Yoksa beni artık sevmiyor musun? İmza – Harry Ateşlidudak.
İKİNCİ ASKER: Kız nasıl?
DÖRDÜNCÜ ASKER: Güzel.
İKİNCİ ASKER: Gerçekten mi?
ÜÇÜNCÜ ASKER: İddiasına varım, on iki santimlik top mermisi gibi burnu vardır.
DÖRDÜNCÜ ASKER: Kessene sesini. Dikkatimi toplamaya çalışıyorum.
BEŞİNCİ ASKER: Yine o gazete için mi yazıyorsun?
DÖRDÜNCÜ ASKER: Evet, *Wipers Gazetesi*'nin doğumuna tanık olduklarını daha fark etmemiş gibiler. Hey, ne yazdığımı duymak ister misin?
İKİNCİ ASKER: Hayır.

Pek yerinde ve mükemmel bir şekilde, oyun tıpkı Barbusse'teki belirleyici pasaj gibi, siperlerde olanları aktarmanın imkânsızlığını sabırsızlıkla bekleyen bir şarkıyla bitiyor:

Ve bize sorduklarında, ki bize kesin soracaklar,
Croix de Guerre'i[32] neden kazanamadık diye,
Ah onlara asla söylemeyeceğiz, asla söylemeyeceğiz
Bir cephe vardı ama, bir bilseydik o kahrolası nerede.

32 Haç şeklindeki madalyanın Fransızca adı. (ed.n.)

Ah Ne Güzel Bir Savaş alışıldık şekilde "yazılmış" değildi; Tiyatro Atölyesi'nin tüm üyelerinin yakın işbirliği sonucu ortaya çıkmıştı. Bununla tezat içinde, Fussell "bu savaşın biri tarafından yazıldığı inancını sarsmak gerçekten zor" diyor kendi kendine. Lyn Macdonald'ın kitaplarının bu kadar değerli olmasının nedeni, birer metinden ziyade, "işlenmemiş" ham malzemenin özenle bir araya getirilmesinden ibaret olmalarıdır, tıpkı *Ah Ne Güzel Bir Savaş* gibi. *1914*'te ve *Somme*'da muhafaza edilen, yaşadıklarını kâğıda dökmeye hiç kalkışmamış olan, dedem gibi insanların sesleridir. Fussell'ın tespit ettiği eğretilemeler, iddialarının birçoğunu aynı anda hem nitelendiren hem de doğrulayan, farklı, "daha alt" ya da edebi olmayan bir kayıtta yeniden üretilir.

Sassoon'un *Memoirs of an Infantry Officer*'da [Bir Piyade Subayının Anıları] "günbatımının sembolizmi erlerle harcanıyordu" gözleminde bulunması, Fussell'ın ayrıntılı günbatımı analizlerinin yalnızca edebi önemi olduğunu düşündürüyor – oysa günbatımları, edebiyattan en uzak olanların anlatılarını bile lirizmin ışığıyla yıkıyor. Benzer bir şekilde, Fussell'ın savaşın centilmen ruhuyla nasıl da eksik yazıldığını uzun uzadıya incelemesi, Macdonald'ın kaydettiği bir olay sayesinde, Newbolt'çu[33] devlet

33 Sir Henry John Newbolt (1862-1938), İngiliz şair, yazar ve tarihçi. I. Dünya Savaşı sırasında, savaşta İngiltere'nin çıkarlarını öne çıkarmak ve kamuoyunun savaşı desteklemesini sağlamak için kurulan Savaş Propaganda Dairesi'nde görev aldı, ardından Dışişleri Bakanlığı'nda Telekomünikasyon Müfettişi oldu. *Somme Muharebesi* filminin sinema izleyicilerinde uyandırdığı şok etkisini yumuşatmak amacıyla yazdığı "The War Films" ["Savaş Filmleri"] şiiri, 14 Ekim 1916'da *The Times* gazetesinin baş sayfasından yayımlandı. Newbolt, eğitimi ve İngiliz dilinin imparatorluğun standart dili olmasını önemseyen ve bu yönde etkili adımlar atmış bir devlet adamıdır. (ed.n.; kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Newbolt, Mayıs 2016)

okulu bağlamıyla hem destekleniyor, hem de bu bağlamdan uzaklaştırılıyor. Teğmen Patrick King, top mermisi yağmurunun ortasında, adamlarının iyi olup olmadığını görmek için seslenir. Şöyle cevap gelir: "Hı-hı, iyidir Paddy. Hâlâ vuruyoruz."

Bu ruhsuz teslimiyet tonu şaşırtıcı bir biçimde çokyönlüdür. Büyük Harp ve Günümüzün Hafızası'nda listelenen retorik aygıtların önemli bölümünü içinde barındırır. Fussell, *The Pilgrim's Progress*'in [Hac Yolunda] savaşın sembolik bir haritasını sunduğunu yazar (Umutsuzluk Batağı[34], Passchendaele'dir); Macdonald'ın mülakat yaptığı kişilerden biri, ifade olarak tam bir hafifletmeyle, "Öne çıkan, ölü bir kayıptı" diyerek söze başlar ve Bunyan'ın on satır ötesine geçerek, bunu "kasvetten tam olarak nefret etmek" diye tarif eder.

Passchendaele hakkındaki hislerimizi büyük ölçüde özetliyor bu. Bir süpermarketten ekmek, meyve ve pembe renkli et alıp kahve içmeye gidiyoruz. Sabah on bir buçukta kafe insanı, bira ve dumanla dolmuş bile.

Williamson 1927'de "Tam da korktuğumuz gibi, paramızı saydığımızda bitmeye yakın olduğunu fark ettik" diye yazıyordu. "Nereye gitti ki?"

"Biraya düşündüğümüzden fazla para harcamış olmalıyız," diyor Paul, defterinin arkasındaki rakamların üzerinden bir kere daha geçmeden önce. Nereden bakarsak bakalım, para parmaklarımızdan kayıp gidiyor. Birkaç kederli hesaptan sonra durumu

34 "Umutsuzluk Batağı" diye karşılanan *Slough of Despond*, aslında ilk kez John Bunyan'ın *Hac Yolunda* (1678) kitabında kullandığı bir ifadedir; İngilizce okunuşuyla "*swamp of despair*" yani "umutsuzluk bataklığı"nı çağrıştırır. "Slough of Despair" ifadesi Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler*'i, Somerset Maugham'ın *Hayatın Esiriyiz*'i gibi eserlerinde de kullanılır. (ed.n.)

döviz kuruna bağlıyoruz. Birkaç hafta önce pound rekor bir seviyeye düştü ve bunun neticesinde bizler, Avrupa'nın yoksul adamları, Passchendaele'de oturmuş finansal yaralarımızı yalıyoruz.

Kafeden ayrılıp geniş, yayılmış bir ölüler şehrine, Tyne Cot Mezarlığı'na doğru yola çıkıyoruz. Tüm metropoller gibi, burası da eski şehrin plansız, düzensiz kalbini muhafaza etmiş: ateşkesten sonra bu çevrede bulunan 300 civarı mezar var burada. O zamandan beri de dairesel yelpazeler ve amaca yönelik üretilmiş düzenli banliyö blokları halinde yayılarak, kırsaldaki savaş meydanlarında ölen on bir binden fazla kişiyi barındırır hale gelmiş. Almanların kaba saba depoları bile şehrin barışçıl genişlemesinin içinde kalmıştır.

Yağmur, mezartaşlarının etrafındaki toprakta çukurlar açmış, hepsini çamur etmiş. Çimenler yer yer kaybolmuş. Gökyüzü soğuktan gri. Çiçekler gövdelerine kadar budanmış. Yaprakların dökülmesinin doğanın kış için tasarruf yapmasının ilk safhası olduğunu hayal etmek kolay. Zamanla dallar kütüklere, kütüklerse toprağa doğru ufalacak, ta ki toprağın üzerinde yalnızca ayazın tahrip ettiği mezartaşları kalıncaya kadar.

Hava o kadar soğuk ki orada çok kısa bir süre kalıyoruz; Paul, "Hadi arabaya geri dönelim," deyinceye kadar.

Tank, Paul, tank.

Pardon. "Tank."

Ve "tank" dediğinde "komutanım" da demen lazım.

Tank, komutanım. Evet komutanım.

Bir sonraki durağımız, Hill 60 (60. Tepe) Müzesi; yolculuğun geri kalanı boyunca buna Korkular Dükkânı diyeceğiz. 60. Tepe'nin uğursuz isimler listesinde –Vietnam'dan bir sızıntı– yeri

yokmış gibi geliyor ama, mekânın kendisi listeye dahil edilmesi gerektiği konusunda sizi hemen ikna ediyor. Ön tarafta savaş zamanı ıvır zıvırlarıyla dekore edilmiş "tematik" bir kafe var. Cızırtılı bir gramofondan şu tüyleri diken diken eden eski savaş şarkılarından biri çalıyor: "Tipperary'ye yollar uzun..." Geçmiş konservesi.

Müze binasının ilk odası asıl olarak stereoskopik izleyicilere bırakılmış. Üç boyutlu parlak sepya: tahrip olmuş sıra sıra ağaçlar tarihe karışıyor; geçmişe dair abartılı bir perspektif. Her şey tozla kaplı, Brodsky'nin "zamanın kanı" dediği şey, "zamanın kendi kanı ve canı." Fotoğraflar, çamurlarla kaplı ölülerin fotoğrafları duvarlarda sıra sıra dizili. Başka bir siper şarkısı, "Eski Müfreze", hoparlörlerden cızırdayıp hışırdıyor:

Eski müfrezeyi bulmak istersen eğer,
Biliyorum neredeler:
Takılı kaldılar eski dikenli tele.
Gördüm onları, gördüm onları,
Takılı kaldılar eski dikenli tele.

Bir sonraki oda, korkunç üniformalara ve gelişigüzel derlenmiş kırık süngüler, revolverler ve mermi kovanlarına ayrılmış. Put kesilmiş birkaç bot ve fazlaca paslandığı için bir mercan kayalığından kurtarılmış gibi duran bir tüfekten geriye kalanlar var burada. Tozlu bir rutubet kokusu –rutubetli çürük, çürümüş toz– mekâna sinmiş. Sanki "Steptoe and Son"[35] burada kendi İmparatorluk Savaş Müzesi'nin şubesini açmış gibi.

35 1960'lar ve 1970'lerde yayınlanan bir İngiliz durum komedisinin adı (ç.n.)

Cam bir kapıdan yağmur suyuyla tıkanmış siperlere ve hendeklere çıkıyoruz. Buradaki her şey pas tutmuş. Paslanan, oluklu sac şeritleri değil yalnızca, kabul edelim ki onlar paslansın diye yapılmış zaten; buradaysa toprak ve yapraklar da paslanmış. Yıl pasa dönüşüyor. Çamur, içine toprak karışmış eski pas. Su, sıvı pas.

Tank artık harabeye dönmüş. Ezme ve ekmek kırıntıları dökülmüş, yağ geçirmez kâğıt, portakal kabuğu ve muz kabukları atılmış içine. Her köşe başında karşımıza yere saçılmış bira kutuları çıkıyor. Tankın dışında orijinal boyasından bir santimetrekare bile görmek mümkün değil. İçerisi bile botlarımızla taşıdığımız çamurla kaplı.

Arabayı Paul kullanıyor. Bir kavşakta bekliyoruz. Yavaş yavaş anayola çıkmaya başlıyor.

"Dikkat et!"

Anayoldaki bir arabayı sollayan bir kamyon gürleyerek geçiyor, bizi birkaç santimetreyle ıskaladı. Hepimiz sersemlemiş haldeyiz. Sonraki bir saat boyunca başka hiçbir şeyden konuşmuyoruz.

"Kitabın için yapılacak reklamı düşünsene," diyor Mark. "Daha yazamadan öldü."

"Paul'ün şoförlüğü hakkında bir kitap değil bu," diyorum. "İngiliz şiiri henüz bundan bahsetmeye hazır değil."

"*Dulce et decorum est in tankus mori*"[36], diyor Paul.

Messines Ridge Mezarlığı yolun biraz gerisinde, sessiz bir ormanın ortasında. Mezarları yaprak bürümüş: sarı, siyah benekli,

36 Tatlı ve onurludur tankta ölmek. (ç.n.)

kahverengi-yeşil. Mezarlığın arkasında klasik sıra kemerler var. En ufak bir esinti bile yaprakları ağaçlardan koparmaya yetiyor. Bir sülünün hareketiyle, hışırtı sessizliği bölüyor. Ağaçların arasından yağmur damlıyor. Kuşlar nemli nemli ötüyor.

Mezartaşları yosundan yeşile dönmüş. Yağmurun sıçrattığı çamur, "İhtişamları Silinmeyecek" sözlerini silmiş.

Yıllar geçtikçe zamanı uzakta tutmak güçleşiyor. Bir yılda, çeyrek asırlık yosun oluşuyor. Zaman, kaybolan zamanı telafi etmeye çalışıyor. Bu bakımsız mezarlık, klasik sıra kemerleriyle, birkaç yıl içinde antik bir harabe gibi görünecek. Makineli tüfeğin eşine rastlanmadık yıkıcı gücü burayı "piyadeliğin yoğun özü" yapmışsa, burada bulduğumuz da geçmişin yoğun özüdür. Geçmişin yöneldiği görüntü bu.

Langemark'taki geniş Alman mezarlığına geliyoruz. Bir at boku yığını, tahminimce kazara, girişte duruyor. Burada yaklaşık 25 bin adam bir toplu mezara gömülü. *Kameradengrab*'ın [Dostların mezarı, Alm.] ucunda yaslı dört figürün silueti, arkalarında çinko gökyüzü. Yakından bakıldığında bunlar gayet kötü yontulmuş figürler, ama uzaktan bakınca mekâna keskin bir perişanlık hissi veriyorlar. Sanki başlarını önlerine eğdikleri bir dakikalık sessizlik, sonsuzluğa uzamış gibi. Alçak gri sütunlar üzerine isimler yazılı. Sağ tarafta yassı taş parçalarıyla işaretlenmiş tek tek mezarlar var.

Burada hiçbir renk yok, hiçbir çiçek, aşkın hiçbir şey yok. Ölenler insan olarak değil, yalnızca ulusun unsurları olarak bir öneme haiz. Hiçbir şahsi yazı, hiçbir retorik yok. Yalnızca faniliğin süssüz gerçekleri – ve bunlar bile yalın, iç karartıcı şekilde en aza indirgenmiş. Yenilginin anlamı ve sonucu bu işte.

Notre Dame de Lorette'teki Fransız mezarlığı 10 hektarlık bir alana yayılmış. Burada isimli yirmi bin mezar bulunuyor; kemiklerin konulduğu ayrı bir yerde de isimsiz yirmi bin ölü daha yatıyor. Hava buz gibi soğuk. Gri tepelerden rüzgâr esiyor. Rüzgâr, gökyüzünün içinden geçip giden bir şey değil. Gökyüzünün kendisi rüzgâr. Haçlar sıralar halinde öyle uzağa uzanıyor ki dünyanın kavisini takip ediyorlar adeta. İsimler, haçların her iki yüzüne yazılmış. Mezarlığın boyutları, her türlü tahayyülü aşıyor. Haçların üzerindeki isimlerin bile bir anlamı yok. Yalnızca rakamların var, kaybın boyutunun. Ama öyle devasa ki kendi kendini tüketiyor. Şoke ediyor, sersemletiyor, hissizleştiriyor. Sassoon'un isimsiz isimleri burada rakamsız rakamlara dönüşüyor. Rüzgâr giysilerini savurur, kulaklarını acıtırken buz kesiyorsun, neredeyse kaybolduğunu hissedinceye kadar: Bu rüzgârın karşısında, bu cansızlık enginliğinde kendini tutamıyorsun: sayılmazsın, bir önemin yok artık. Yaşayanlara yer yok burada. Rüzgâr, soğuk, zorla kapı dışarı ediyor seni.

Batı Cephesi'ni Somme istikametinde takip ederek güneye yol alıyoruz. "Eski Müfreze"yi söyleyerek ya da sahte bir Büyük Harp lehçesiyle konuşarak oyalanıyoruz. Paul ve ben Mark'a Er Hayhurst diye seslenip her lafa subaymışız gibi "Emrediyorum" ya da "Buraya bak" diyerek başlıyoruz. Mark ise sadık bir emir eri havasını benimserken, aslında arka koltukta oturup *Ölümün İnsanları*'nı okumaktan başka bir şey yapmıyor, yan çiziyor. Otelimiz bir "kışla." Meyhanede geçecek geceden "gösteri" ya da "numara" diye bahsediyoruz. Kasvetli bir tatilde miyiz, gürültülü bir kutsal yolculukta mıyız, hiçbirimiz bilmiyoruz.

Bu konuda kararsız olan ilk biz değiliz. 20'ler boyunca İngiliz Lejyonu ve St Barnabas Cemiyeti, sevdiklerinin yattığı mezar-

lıklara doğru kutsal yolculuğa çıkabilmek için seyahat parasını karşılayamayan yakınları için parası ödenmiş seyahatler düzenliyordu.

Kipling'in akıldan çıkmayan, hoş öyküsü "The Gardener"da [Bahçıvan] Helen Turrell böyle bir kutsal yolculuğa çıkar. Babası (Helen'ın kardeşi) Hindistan'da öldüğünden beri, yeğeni Michael'ı Helen büyütmüştür. Michael savaşta öldürülmüş ve Hagenzeele Üçüncü Ordu Mezarlığı'na gömülmüştür. Burası devasa bir mezarlıktır ve yirmi bin mezardan ancak birkaç yüzünün yeri beyaz mezartaşlarıyla belli edilmiştir; geri kalanı "amansız bir siyah haçlar denizi"yle işaretlidir. Mezarlar ormanı karşısında şaşkına dönen Helen, bir sıra mezartaşının önünde diz çökmüş bir adamın yanına gider. "Besbelli bir bahçıvan" olan adam kimi aradığını sorar ve Helen yeğeninin ismini verir.

> Adam gözlerini kaldırıp sonsuz bir şefkatle ona baktı, sonra da yüzünü yeni ekilmiş çimlerden çıplak siyah haçlara çevirdi.
>
> "Benimle gelin," dedi, "size oğlunuzun yattığı yeri göstereyim."

Hikâye burada, bu İsavârî karakterin sözleriyle son bulur. Üç satırlık sonsöz, Helen'ın mezarlıktan ayrıldıktan sonra geriye dönüp baktığında, bitkileri üzerine eğilmiş olan "bahçıvan olduğunu zannettiği" adamı bir kez daha gördüğünü belirtir.

Kutsal yolculuğa çıkanların çoğu, Helen gibi, yakınlarını kaybetmiş kadınlar olsa da kısa süre içinde savaş meydanlarını yeniden ziyaret etmeyi isteyen gaziler de onlara katıldı. Bu tür gezilerde pek rahat edilemiyordu fakat Fransa ve Flandre'daki siperleri ve mezarlıkları bu kadar zahmetli ve kasvetli olmayan

bir geziyle görmek isteyen –ve bunun için para da ödeyecek– çok sayıda ziyaretçi de vardı: turistler, kısacası. Yine bir tarihsel geleceğe yansıtma örneğinde Philip Johnstone, ilk kez Şubat 1918'de yayımlanan "High Wood" şiirinde sivri bir dille hicvediyordu bu savaş meydanı turlarını:

Hanımefendi, lütfen,
İstirham ederiz dokunmayınız şirketin mallarına
Ve almayınız onları hatıra niyetine
Göreceksiniz satışa sunduk zaten
Epey bir çeşidini, hepsi de garantili.
Diyordum ki, her şey eskiden olduğu gibi
Meçhul bir İngiliz subayı bu,
Gömleği son zamanlarda çürüdü gitti.
Lütfen beni takip edin – bu taraftan...
yoldan, beyefendi, *lütfen* ...

Lyn Macdonald 1920'de Ypres için "turizmin tarihteki ilk kitlesel patlamasının gelişen cazibe merkezi" derken abartıyordu belki, ama 1930'da Menin Kapısı'ndaki ziyaretçi defterini sadece üç ayda yüz bin insan imzaladı. Çoğu buraya Johnstone'ın ziyaretçileri olarak ya da Abe North'un ruh hali içinde geliyordu, Abe North Newfoundland Anıt Parkı'nda Dick Diver ve Rosemary'yi "dünyanın tükürükleri ve çakıltaşlarıyla" sahte el bombası saldırısı yağmuruna tutarken, ziyaretçilerin pek çoğu da oradan ayrılırken "misilleme yapmak için bir avuç taşı alıp sonra geri bırakan" Dick'in ruh hali içindeydi.[37]

37 Abe North, Dick Diver ve Rosemary, Scott Fitzgerald'ın *Sevecendir Gece* (1934) romanının karakterleridir. Amerikalı genç psikanalist Dick Diver ve

"'Burada dalga geçemem' dedi, özür diler gibi."

Hem özür diler gibi, hem de gayet anlaşılır bir şekilde, zira Büyük Harp'in hatırasına *Sevecendir Gece* kadar doymuş roman az bulunur. Bizzat Dick, kitabın asıl derdini "yarı ironik bir ifadeyle 'Savaşa gitmemişlerin savaş bunalımı'" diye özetler.

Dick, 1917'de Zürih'e vardığı ilk sayfada, "kör ya da tek bacaklı adamların veya ölen bedenlerin" yanından geçer. Nicole'le ilk tanıştığı klinik, "kırılmışlar, eksik olanlar, tehditkârlar için bir sığınak"tır. Nicole'ün akli dengesizliği savaşla bağlantılı olmayabilir –"savaş bitti," der Nicole, "ve ben neredeyse savaşın olduğundan bile habersizdim"– ama bize sürekli savaşı hatırlatır. Gülümsemesi "dünyanın bütün kayıp gençliği gibiydi." Kayıp gençlik Fitzgerald'ın daimi temalarından biridir ama en kişisel endişelerimizin çoğunun daha geniş bir tarihsel boyutu vardır. 1947'de, Scott Fitzgerald'ın ölümünden yedi yıl sonra eşi Zelda bir mektupta şöyle yazar: "Bir kişiliğin ona yol açan zamanlardan ayrılabileceğini zannetmiyorum... Bana öyle geliyor ki Scott'ın en büyük katkısı kalbi kırık + ümitsiz bir çağı canlandırmak oldu..." 1917'de bizzat Fitzgerald demişti ki: "Ne de olsa hayatın gençlikten başka vereceği çok bir şeyi yok ve... Bugüne kadar tanıştığım, savaşa, yani bu savaşa gitmiş her insan, gençliğini ve insanlığa inancını kaybetmiş gibi."

Bu sırada klinikte Nicole'ün etrafında savaşın zihinsel olarak ya da başkası namına sakat bıraktığı kişiler vardır: "yalnızca uzak mesafeden bir hava saldırısı duymuş" veya "sadece gazeteleri okumuş" olan "savaş bunalımı mağdurları". Moda aksesuarlar –örneğin bere– "yeni ameliyat edilmiş bir kafatası"nı saklamak

---

eşi Nicole, evlenip Güney Fransa'ya yerleşirler. Rosemary de burada tanıdıkları, yine Amerikalı olan bir oyuncudur... (ed.n.)

içindir. "Altında insan gözleri dikkatle bakar." Nicole'ün muazzam servetine rağmen, cenneti andıran flört dönemleri bile uğursuz bir şekilde savaşın sesiyle kuşatılmıştır:

> Birdenbire gölün karşısındaki bağlarla kaplı yamaçlardan bir patlama sesi geldi; toplar yağmur yüklü bulutlara nişan almıştı, yağmuru yağdırmak için... otel kargaşa, kaos ve karanlık içinde sindi.

Yıllar sonra, Nicole'le evliliği yıpranma işaretleri gösterirken ve Dick başka, daha genç bir kadına âşık olurken, o ve arkadaşları Newfoundland siperlerinde tura çıkarlar.

Oraya bir Kasım sabahı vardık. Gökyüzü ateşkes beyazı. Siperler hâlâ eskisi gibi duruyor, bir tek dikenli teller yok –koyunlar takılıp durduğu için en sonunda kaldırmışlar onları–, çimlerle kaplı top mermisi çukurları yüzünden etraf sanki bilhassa zor bir golf sahası gibi görünüyor.

Buna zıt olarak Fitzgerald kasten, romanın Dick'in ziyaretini tarif eden kısmı olan "Zayiatlar"a, bir anlığına da olsa, sahne gerçek savaşın ortasında geçiyormuş ya da 1925'te savaş hâlâ devam ediyormuş –zaten ikisi aynı kapıya çıkar– gibi hissettirecek şekilde başlar:

> Dick engelin köşesini döndü ve çamuru kesen tahtalar üzerinden devam ederek siper boyunca yürüdü. Bir periskopa vardı, bir süre onunla etrafa baktı, sonra ayağa kalkıp siperin üzerinden etrafı izledi. Karşısında soluk bir gökyüzünün altında Beaumont-Hamel duruyordu; solundaysa trajik Thiepval Tepesi.

Birkaç dakika sonra, arkadaşların savaşçı değil sadece ziyaretçi olduğu –ama elbette onlar da "zayiat"tı– anlaşıldıktan sonra Fitzgerald Dick'e savaş hakkındaki en ünlü, güzel ve çarpıcı pasajlardan birini söyletir.

> Şu ufak dereyi gördün mü – buradan oraya iki dakikada yürürüz. Oraya varmak İngilizlerin bir ayını aldı – koca bir imparatorluk, ağır ağır yürüdü, ön cephelerde ölüyor, arkalardan ittiriyordu. Ve bir başka imparatorluk her gün ağır ağır birkaç santimetre geri gidiyordu, ölülerini ardında bir milyon kanlı kilim gibi bırakarak. Bu kuşakta hiçbir Avrupalı, bir daha asla böyle bir şey yapmayacak...
> Bu batı cephesi işi, uzun süre bir kere daha yapılamaz. Genç adamlar yapabiliriz sandılar ama yapamadılar. Birinci Marne'ı yeniden savaşabilirler, ama bunu değil. Bunu yapmak din isterdi, yıllar aldı, çok ve muazzam teminatlar aldı, sınıflar arasındaki çok kesin ilişkiyle oldu bunlar.

Soğuğa rağmen Memorial Park'ta bir avuç ziyaretçi daha var. Ufak mezarlıklar tenha. Ziyaretçi defterlerinde yer yer üç-dört haftalık aralar var. İnsanlar çoğu defa belli bir mezarı ziyarete geliyor: bir büyük amcayı, bir dedeyi. Bunlar, defterdeki bu şahsi yazılar, insana her zaman dokunuyor, özellikle bu kutsal yolculuk bir ömürlük azimle başarılmışsa.

Ama yorumların çoğu genel: "Huzur içinde yat," "Unutmadık," "Onları Hatırlayacağız," "Unutmayalım diye," "Çok Etkileyici." Bazen şık bir selamlama var: "En iyi dileklerimle, gençler", "Rahat uyuyun, çocuklar." Mezarlık hakkındaki yorumların

–"Huzurlu," "Güzel"– yanı sıra, pek çok insan savaşla ilgili daha genel izlenimlerini de aktarıyor: "Büyük bir kayıp," "Artık savaş olmasın," "Bir daha asla." Yorumların tamamı gönülden yazılmış, "Özgürlük için öldüler" ya da "Medeniyet İçin" gibileri bile, ki bunlar cehaletin kalıcı gücüne tanıklık ederek, en sonunda, istenenin tam tersi anlama geliyor: "Boş yere öldüler." Katledilen Ulster Birliği için yapılmış Connaught Mezarlığı'nda, Kuzey İrlanda'dan gelen birkaç ziyaretçi "Teslim olmak yok" diye yazmış. Andy Keery'nin yazdığı bir notta şöyle diyor: "Teslim olmak yok. Ulster'dan geldiğim için gurur duyuyorum." Onun altında arkadaşı "Teslim olmak yok. Andy'yle geldim" yazmış. İnsanlar ara sıra şiirlerden birkaç dize alıntılıyorlar. Ben de kendi beyitimi ekliyorum:

Niceleri "teslim olmak yok" diye yazmışlar
İşte böyle hatırlar darkafalılar.

Bazen insanların yorumları bir anlam ifade etmeyecek kadar nevi şahsına münhasır: "Traktörü süren adamın dikkatsiz sürücülüğü yüzünden tadım kaçtı. İmza şimdi" – meçhul ziyaretçi. Oysa 10 Ekim 1922'de Tyne Cot'ta Greg Dawson şöyle yazmış: "O faşistlere gerçekten günlerini gösterdik!" Bir başkası bir Davud Yıldızı çizip şöyle yazmış: "Peki ya 6 milyon Yahudi?" Onun altına bir başkası "Yanlış savaş arkadaş" yazmış. Bu, üçümüz arasında bir slogan gibi oluyor hemen: alakalı alakasız her durumda her yorum, komik cevaba neden oluyor: "Yanlış savaş arkadaş."

Sheffield Anıtı'nda çalışkan bir öğrenci, dikkatlice düşünülmüş detaylarla, Somme'un mesuliyetinin en nihayetinde Churchill'in omuzlarında olduğuna işaret eden kısa bir yazı yazmış. A. J. P. Taylor'dan alıntı yapıp, sayfa referansı, yayının yeri ve

tarihiyle eksiksiz bir dipnot bile eklemiş. Akademik tartışmaların ayrıntılarına çekilmeyi istemeyen bir başka ziyaretçi sayfanın kenarına "Boş Laf" diye karalamış.

Bazen diyalog geliştiği de oluyor, en belirgin haliyle Redan Ridge mezarlıklarından birinde var bu. Buradaki tartışma konusu, Sheffield Anıtı'ndaki Taylor karşıtının beyan ettiğiyle tıpatıp aynı: boş laf.

Redan Ridge'de ufacık, güzelce yerleştirilmiş üç mezarlık var. Bir tanesinin yanında bir çiftliğin pis kokulu çöp yığını duruyor. 10 Temmuz 1986 tarihli bir yazı, çoğu ziyaretçinin tipik hissiyatını dile getiriyor: "Çöp alanının yanında yatmaları çok ayıp olmuş."[38] Bu yoruma verilen sayısız destekle dolu sayfaların ardından ilk muhalif ses beliriyor: "Eğer ziyaretçiler buraya gelmelerinin arkasındaki hakiki duyguyu anlamayıp bir çöplüğün varlığına takılı kalıyorlarsa, *onların* burada bulunmaları midemi bulandırıyor."

Tartışmayı bitirmeye yönelik bu giriş onu daha da alevlendiriyor. Karakteristik ton giderek öfkeli bir hal alıyor: "Çöp, Er Tommy Atkins'in anısına yönelik, iyi saklanamamış bir hakarettir." Tartışmaya katılan bir sonraki kişi, işe tuz biber ekiyor: "Gayet mümkün: harcanmış eşya artığının yanında harcanmış insan." Bu tür yorumlar, bundan böyle çöpten rahatsız olanların öfkesini yalnızca onu atan çiftçiye değil, aynı zamanda dolaylı olarak onu hoşgörenlere –ve verdikleri cevaplarda boyuna saldırganlaşanla

38 Çöp alanı tartışmasının, dönemin İşçi Partisi lideri Michael Foot'un 1981'de Anıt Mezar'daki Anma Günü Ayini'ne kısa bir kabanla gelmesi üzerine kopan yaygaradan izler taşıdığı açıktır. *Daily Telegraph*'a göre Foot, "yerden bir sigara izmariti almak için eğilen bir serserinin saygıdeğer ağırbaşlılığı"yla bırakmıştı çelengini anıta.

yöneltiyor: "Çöp dökme yeri kahrolsun– bu insanlar bunun içinde yaşadılar ve öldüler. Çöp de hayatın bir parçası değil mi?"

Burada fikir birliğine varmak zor, ama son birkaç ayda çöpler ziyaretçi defterinde mezarlıktan daha önemli bir yer tutmuş. Yavaş yavaş, böyle bir tartışmanın varlığı, tartışmanın esas konusu haline geliyor. Önce çöp dökme alanı mezarlığın yerini aldı; şimdiyse asıl dikkat merkezine, ziyaretçi defterinin kendisine nazaran ikisi de önemsiz kalıyor. Bunun insanların ziyaretinin asıl sebebi haline gelerek savaş meydanı turlarına dahil edildiğini hayal edebilirsiniz. Durumu fark eden biri şöyle yazmış: "Çok açık ki, saçma sapan bir çöp dökme yeri destanındansa insan hayatının israfı daha fazla yorumu hak ediyor."

Ne var ki son sözü söylemeye yönelik her teşebbüsün arkasından bir cevap daha geliyor, böylece çöp tartışması ve çöp tartışması hakkındaki tartışma kendi kendini sürdürüyor. 9 Eylül 1991'de yazılmış şu notu okumak insanı hayal kırıklığına uğratıyor: "Çöpün en sonunda gittiğine sevindim."

Tüm bunları 9 Kasım 1992'de not alıyorum. Buraya ikinci gelişim ve tamı tamına aynı yerde bir kere daha durmanın tuhaf bir hazzı var. Buraya son gelişimin kendi el yazımla kanıtını ziyaretçi defterinde buluyorum. O zaman başka bir mevsimdi; şimdiyse gökyüzü kahverengi dünyanın üzerine çamur gibi sarkıyor. Hava demir kadar soğuk. Yağmur enine serpiştiriyor. Çürüyen çiftlik çöpü manzarayı hakimiyeti altına almış. Şöyle yazıyorum:

5.9.91'deki ziyaretimden sonra geri döndüm.
Not: Çöp de geri dönmüş.

Bu ziyaretçi defterlerinin sayfaları yeşil halkalı klasörlerin içinde duruyor. Boş sayfa kalmadığında yenileri ekleniyor. Eskilere ne oluyor? Yakılıyor mu? Arşivlerde dosyalanıyor mu? Şayet ikincisiyse, o zaman bir gün bir akademisyen belki de tüm bu sayfaları kurtarıp bu ham veri istifini savaşa yaklaşımların, hatırlanma ve yanlış hatırlanma biçimlerinin kapsamlı bir şekilde incelenmesinin temeli olarak kullanır. Bir kitabı doldurmaya yetecek kadar malzeme olduğuna şüphe yok: Buraya gelen insanlar duygulanıyorlar ve hislerini kaydetmek, kendilerini ifade etmek istiyorlar.

Hem *bu* kitap da aslında biraz kapsamlı bir sunuştan, Somme'daki bir mezarlığın ziyaretçi defterinden yırtılmış sayfaların üzerine düşülmüş notlardan ibaret.

Hava durumu ve seyahatin artan masrafları yüzünden, Ateşkes Günü'nde Thiepval'de olma planımızdan vazgeçmeye karar veriyoruz. Owen'ın gömülü olduğu Ors'a gitmek için bastırmaya devam etsem de, şimdiye kadarki liderliğim konusunda ciddi sorular gündeme geldi. Paul ve Mark kımıldamayı reddediyor.

"Emrettiğim yere eşek gibi gideceksiniz işte," diyorum sonunda.

"Ne yapacaksın? Divan-ı harbe mi vereceksin?" diyor Mark.

"Evet. Siktir git, Hitler," diyor Paul.

"Yanlış savaş, arkadaş," teranesi tutturuyoruz Mark ve ben.

Boulogne'a gitmeden önce (navigasyon hatası yüzünden yol üzerinde kaçırdığımız) Vimy Ridge'e geri dönmeye karar veriyoruz.

Ateşkes Günü Anma Günü'ne dahil edildiğinden beri, ayın 11'ine kadar burada kalmanın pek bir anlamı olmasa da Vimy'ye giderken, tarihlerin öneminin –4 Ağustos 1914, 1 Temmuz

1916, 11 Kasım 1918– ve Büyük Harp'in anısının kabarıp alçalmasının takvimin yerçekim kuvvetiyle ne derece belirlendiğini ölçüp biçiyorum.

Holokost anıtları üzerine çalışmasında James Young şöyle diyor:

> hadiseler anılmak üzere takvimdeki bir günle, kaçınılmaz olarak tekerrür eden bir günle ilişkilendirildiğinde, hem olayların anısını hem de hafızada vücuda getirilen anlamları, zamanın kendisinden başka hiçbir şey belirleyemez.

Anılacak olayın gerçek tarihi çoğu kez, tıpkı bir insanın doğumgünü gibi rasgele bir tarihe tesadüf ediyor. Tamı tamına on birinci ayın on birinci gününün on birinci saatinde son bulan Büyük Harp örneğindeyse, husumetlerin durduğu an ve günün zamansal önemi bilinçli olarak önceden belirlenmişti. Niyet, savaşın gelecekteki anısını mümkün olan en keskin odak noktasına taşımak olsaydı bundan daha iyi denk getirilemezdi: Anma'nın çeşitli törenleri, zaman böylesine dakik olarak demirlemeden bu kadar güçlü işleyemezdi. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri bu demirleme kaybolmuş durumda. Anma günü artık Kasım'ın on birinden üç gün kadar uzaklaşabiliyor. Daha önce söz ettiğimiz, Anıt Mezar'da hatırlanan şeyin hep beraber hatırlama edimi olması da buradan çıkıyor. Geçmiş ve bugün ancak namükkemmel şekilde hizalanabiliyor.

Başka biçimlerdeyse birbirlerine daha yakına getiriliyorlar. Owen'ın doğumunun yüzüncü ve ölümünün yetmiş beşinci yıldönümü olan 1993'te özellikle güçlü bir şekilde hissedildi bu: Savaş yine şairin imgesinde anılıyor işte. Aynı yıl ateşkesin de

yetmiş beşinci yıldönümüydü. 4 Ağustos 1994, savaşın patlak vermesinin sekseninci yıldönümüydü. Tüm bu tarihler, Büyük Savaş'ın anısının zamanda geri giderken kendini daha güçlü bir şekilde ortaya koyma biçimlerinden birine delalet eden işaret direkleridir. Bu, Saraybosna'daki son olaylardan ziyade, savaşın tam olarak yüz yıl önce gerçekleştiği zamana giderek yaklaşmamızla ilgili. 2014-2018 yılları Anma açısından tam güneş tutulmasının zamansal muadilini temsil edecek. O zaman, bu savaşta savaşmış hiç kimse, hayatta olup onu hatırlayamayacak artık.

"Binlerce evlilik
Birazcık daha süren..."

Vimy Ridge'deki diğer başlıca Kanada anıtı, Newfoundland Anıtı gibi, hakiki siperlerin düzgün bir şekilde korunduğu park bölgesinde. Parka giden yol sık bir koruluğun içinden kıvrıla kıvrıla geçiyor. Sonra ansızın anıt beliriyor: İki beyaz sütun, her birinin tepesine birer insan figürü tehlikeli bir şekilde tünemiş. Güneş ışığı bulutları bıçak gibi kesiyor.

İki beyaz patika çimen boyunca uzanıyor. Anıta giden basamakların iki yanında iki figür, çıplak bir adam ve çıplak bir kadın duruyor. Taşın göz kamaştıran bir beyazlığı var. Sütunların boyunu tahmin etmek zor. Otuz metre? Altmış? Söylemesi imkânsız: etrafında anıtla mukayese edecek hiçbir şey yok. Anıt, ölçü fikrini gölgede bırakarak kendi boyutunu kendi yaratıyor. Aşağı kısımda, iki sütun arasında, ellerindeki meşaleyi yukarıya yerleştirilmiş figürlere doğru tutan bir grup figür duruyor. Aralarındaki mesafenin ölçüsü yok.

Duvarlara Kanada'nın kayıplarının isimleri kazılı: mezarı bilinmeyen 11.285 adam. Anıtın doğu tarafına, bir grup figürün

bir kılıcı kırdığı yere doğru yürüyorum. Uzakta, diğer köşede, bu mesafeden ayrıntılarını seçemediğim benzer bir grup var. İkisinin arasında geniş bir çimen denizi üzerinde kara kara düşünen, örtülere sarınmış bir kadın formu duruyor, elbisesinin taştan etekleri yere sürünüyor. Figür, ağlayan Meryem Ana'yı gösteren pietalardan soğuğa karşı şallara sarılmış dul köylü kadınların fotoğraflarına kadar, yas tutan kadınların bin yılını kapsıyor. Aşağısında, bir kabrin üzerinde, bir kılıç ve çelik bir miğfer duruyor, ikiz sütunların gölgesi çimen boyunca uzanıyor.



Vimy Ridge: Kanada savaş anıtı



Keder

Anıtın inşaatı on bir yıl sürdü. En sonunda 1936'da açılışı yapıldığında, tamamlanan son büyük harp anıtı oldu. Heykeltıraş ve tasarımcı Walter Allward, anıtın neyi simgelediğini şu şekilde açıkladı: Yas tutan kadın Kanada'yı, ölüleri için yas tutan genç bir ulusu temsil eder; solunda kalan figürler Kanada'nın çaresizlere duyduğu şefkati gösterir; sağında Muhafızlar savaşın kılıcını kırmaktadır. Sütunlar arasında kalan Fedakârlık meşaleyi yoldaşlarına fırlatır; sütunların yukarı kısmında alegorik Onur,

İnanç, Adalet, Umut, Barış figürleri yer alır... Bu erdemler dizisi Lloyd George'un Eylül 1914'te yaptığı konuşmayı hatırlatır. Sayar döker Lloyd George,

> bir ulus için önemli olan büyük ölümsüz şeyler – bugüne dek unutmuş olduğumuz büyük zirveler, Onurun, Vazifenin, Vatanperverliğin zirveleri, ve yüce Fedakârlığın göz alıcı beyaza bürünmüş, yalçın bir parmak gibi Cennet'i işaret eden zirvesi.

Allward'un anıtı, göz alıcı beyazlığı içinde, Lloyd George'un kelimelerinin şekillendirilip vücut bulmuş halidir. Vazife ve Vatanperverlik geri çekilmiş; Onur, alegorik bir süsleme olarak Umut ve Barışın yanında yerini alıyor; Fedakârlık hiç eksilmeden duruyor: ölçülemez, dimdik – ne var ki anlamı da savaşla dönüşüme uğramış. Burada anlamının sonucuyla yüzleşiyor fedakârlık.

Alegorik "Muhafızlar"ı saymazsak, anıtın üzerinde askerî hiçbir figür yok. Bu anıtın andığı savaşla kurduğu yegâne açık simgesel bağ, kabrin üzerinde duran çelik miğfer. Sütunların aşağısındaki figürler yukarı doğru uzanıyor, kederlerini aşıp yükselmek, yukarıdaki gökyüzünü yer edinmiş figürler gibi onu yenene kadar, acının hakkından gelmek için uzanarak. Bu baş döndüren aşkınlık, kadının toprağa bakışıyla dengeleniyor. Kederiyle sessizleşmiş kadın, göklere yönelmek yerine gözlerini toprağa dikmiş, acısıyla uzlaşmış, kaybında yaşıyor.

C. Day Lewis, Owen'ın "yakınlarını kaybetmiş kadınların acılarına ayıracak merhametinin olmadığını" yazar. Buna karşın Vimy Ridge ölüler için, soyut Fedakârlık ideali için değil, kederin gerçekliği için bir anıt gibidir: Meçhul Asker'in değil, Meçhul Annelerin anıtı.

Bir askerin, ölmüş bir arkadaşının annesine yaptığı ziyareti okuduğumu hatırlıyorum: "Sadece 'Biricik oğlumu kaybettim,' dedi, sonra kederle sessizliğe gömüldü."

Ve sonra, zaman zaman olduğu gibi, pek çok kere kullandığım bu "keder" kelimesi anlamını yitiriyor ve bir ses, anlamı ansızın kaybolan soyut bir harfler dizgesine dönüşüyor. Keder, keder, keder. Kelimeyi kendi kendime söylüyorum, ta ki önceden sahip olduğu anlama yavaş yavaş yeniden kavuşuncaya kadar.

Körfez Savaşı bittiğinde New Orleans'ta yaşıyordum. Şehir sarı kurdelelerle sarıp sarmalanmıştı ve her gece haberlerde sevdiklerine, sevgililerine dönen askerleri izliyordum. Kucaklaşmalar ve gözyaşları, bandolar, öpücükler, babaları uzaklarda, Kuveyt çöllerindeyken doğan bebekler.

Peki ya döneceği bir kız arkadaşı, eşi, sevgilisi olmayan asker? Yalnız olan. Hiçbir şeye geri dönen, konfetiler saçılan eski yoldaş toplantılarıyla kuşatılmış, bana Büyük Harp'te çekilmiş, fotoğrafı çekilecek kimsenin kalmadığı bir fotoğrafı anımsatan.

Sepya hava durumu. Çantasını omzuna atmış, tren istasyonunun yolunu tutmuş. Alışkanlık zoruyla eve gidiyor. Tek kelime etmiyor, öksürüyor. Gökyüzü nemli sancakların üzerinden dökülüyor. İstasyonların isimleri. Ölmüş adamların yüzleri. Duman lekeli kasabalara yağmur yağıyor. Bundan sonra hayat böyle bir şey: yağmurdan kirlenmiş bir pencereden dışarı bakmak, yolculuğun bitmesini beklemek. Tarlaların yanından geçip giden evler ve dereler. Islak ısırganotu çayırları.

* * *

Arabada, dönüp geriye baktığımda, iki sütunun iki yanında duran heykeller, savaşın tahrip ettiği ağaçlar gibi gösteriyor onu: parçalanmış beyaz kütüklerden dal parçaları fışkırmış sanki.

"Ağaçların kavrulmuş iskeletleri"

Barbusse'ün *Savaş Günlüğü*'ne [*War Diary*] yazdığı bu özlü söz, neredeyse her bir savaş anlatısında tekrarlanıyor ya da büyüyor. Harold Macmillan'a göre "modern savaş meydanıyla ilgili en sıradışı şey, her şeyin perişanlığı ve boşluğudur. Hiçbir savaş ya da asker göze çarpmaz –yalnızca yarılmış ve parçalara ayrılmış ağaçlar vardır." Haziran 1917'de Ezra Pound'a yazan Wyndham Lewis, "top mermileri sanki ağaçları sonunda siyah kazıklara dönene kadar tıraşlamaktan başka bir şey yapmıyor..." diyordu.

Dikey çizginin direncini gözler önüne seren tek şey ağaçlar değildi. Ypres'in orta yerinde "ayakta kalan tek duvarıyla ıssız ve çıplak duran meşhur Kumaş Pazarı Binası" gibi, binalardan geriye kalanlar da vardı. Veyahut her yerde insanın karşısına çıkan, çarmıha gerilme sahnesinin canlandırıldığı o haçlar vardı ("Delik deşik edilmiş yolların ayrımında durur bir tanesi"), bunların en meşhuru da yine Ypres'de, mezarlıkta, kör bir top mermisi haç ile acı çeken İsa figürü arasına indiğinde mucizevi bir şekilde zarar görmeyen heykeldi. Çoğu defa bu yol kenarı çarmıhları, kefaret imgeleri olmak yerine ölümlülüğün meşum ve tedirgin edici anımsatıcılarıydı. Upuzun, korku dolu bekleyişlere dayanmışlardı. Raymond Dorgeles'ın *Wooden Crosses*'taki [Tahta Haçlar] mangası "Mount Calvary" [Golgotha Tepesi][39]

39 Kudüs'ün hemen dışında, şekli kurukafaya benzetilen Golgotha Tepesi, Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği düşünülen yerdir. Golgotha'nın İngilizcesi

–Almanların altını kazıdığı her daim duyulabilir– nihayet kurtuldu. Barut fıçısındaki yerlerini başkalarına bırakarak hızlı hızlı yürüyüp giderlerken, dönüp arkasına baktı Dorgeles: "Çarmıh [*Calvary*] tüyler ürpertici şekilde öne çıkmıştı, haç direklerini andıran harap olmuş ağaç gövdeleriyle yeşil geceye karşı korkunç görünüyordu." Gloucesters'ın bir tarihçesinde şöyle denir:

> Richebourg'daki mezarlık tekinsiz bir yerdi; top mermileri ateşiyle tamamen yerle bir edilmişti: mezarlar açılmış, yıllarca orada uzanan iskeletler gün yüzüne çıkmıştı. Çarmıh ise, çoğu defa olduğu gibi, dimdik duruyordu.



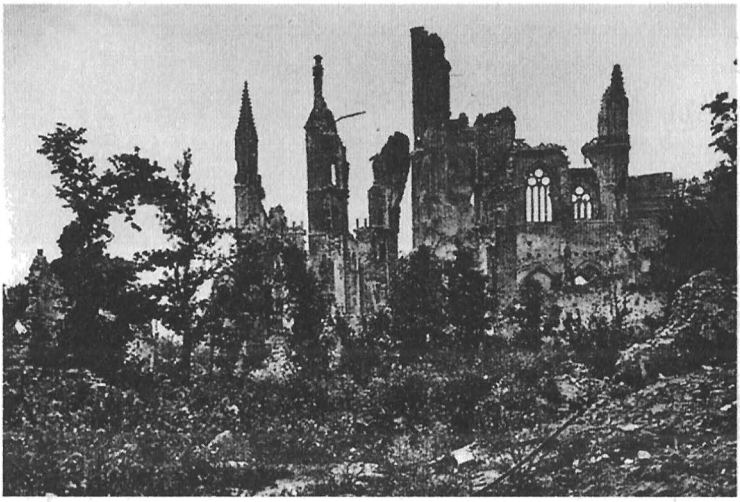
"Totenlandschaft"

---

olan Calvary, aynı zamanda, çarmıha gerilme sahnesini tasvir eden eserlerin ve dinî simgelerin adıdır. (ed.n.)

Katledilmiş ağaçları ve "tekinsiz" haçlarıyla savaşın harap ettiği bu manzara, Sassoon'un kelimeleriyle "dünyanın kıyısı" hissi veriyordu. Yağmurlu günlerde "bir buçuk kilometre ötedeki ağaçlar, çıplak tepelerden yükselen kül rengi dumana benziyor ve dünyanın sonuna varmışız hissi uyandırıyordu."

Fussell, İngiliz yazarların savaşı nasıl da bir "ritüel ve romantizm" süzgecinden gördüğünü –özellikle, Sassoon örneğinde, William Morris'in *The Well at the World's End* [Dünyanın Sonundaki Kuyu] eseri– göstermek için bu tür pasajlar kullanıyor. İronik olarak, İngiliz şairlerin kendini bulduğu bu dünyanın sonu manzarası, Alman Romantizminin büyük tasavvurlarının çok çirkin, çarpıtılmış bir biçimde gerçekleştirilmesiydi.



Ypres Katedrali yıkıntıları, 1916 Yazı

Doğru bağlamlarından koparılan bu tür pasajlar, Caspar David Friedrich'in bir asırdan da çok zaman önce tuvale taşıdığı

manzaraları çağrıştırıyor sonunda. 1810 tarihli *Meşe Ağaçları Altında Manastır* resminde, mahvolmuş ağaçlar ve sisin ortasında yükselen bir kiliseden geriye kalanlar var; cenaze töreninden gelen insanlar, önplana gelişigüzel dağılmış mezarların arasında bir tabut taşır. Alman şair Karl Thedor Korner 1815'te bu resimden bir *Totenlandschaft*, "ölülerin diyarı" diye bahsediyordu. Tamı tamına bir yüzyıl sonra Avusturya ordusunda subay olarak görev yapan Robert Musil, İtalya cephesinde tanık olduğu sahneyi tarif etmek için aynen bu kelimeleri kullandı.

Savaş büyük zararlar verdiğinden, manastırların harabe duvarları gibi arketipik romantik kalıntılar bile sık sık tanınmaz hale geliyordu. Müttefik dünyanın kıyısında, Ypres yakınlarında görülebilen tek şey "bir çamur deniziydi. Sahiden deniz." 1917'de Blunden "ölü bir çamur denizi"ne bakıyor, bölgeyi 1920'de yeniden ziyaret eden Stephen Graham, bir "toprak okyanusu"yla karşı karşıya kalıyordu. Yönetmen D. W. Griffith *Hearts of the World* [Dünyanın Kalpleri] filmi için yaptığı hazırlıkların bir parçası olarak Batı Cephesi'ne seyahat ettiğinde, savaşın sahne potansiyeli karşısında hayal kırıklığına uğradı:

> Sahipsiz Topraklara baktığınızda, acı veren bir hiçlik ıssızlığı haricinde göze çarpan hiçbir şey yok... Bunu kimse tarif etmez. Okyanusu tarif etmeye çalışsak da olur.

Friedrich'in sanatçı bir arkadaşının eşi de benzer şekilde, 1809 tarihli *Deniz Kenarındaki Keşiş* resmi karşısında hayal kırıklığı yaşıyordu: bakacak hiçbir şey yoktu. Sanat tarihçisi Robert Rosenblum, "erken dönem standartlara göre," der,

[kadın] haklıydı: resim cüretkârca boştur, nesneler yoktur... tek bir figürün, bir Fransisken keşişin hiç kesintisiz bir ufuk çizgisinin hipnotize edici sadeliğiyle yapayalnız yüzleşmesinden ve bu ufkun üzerinde bir o kadar ilkel, kasvetli, sisli gökyüzünün potansiyel olarak sonsuzca uzanmasından başka hiçbir şey yoktur.

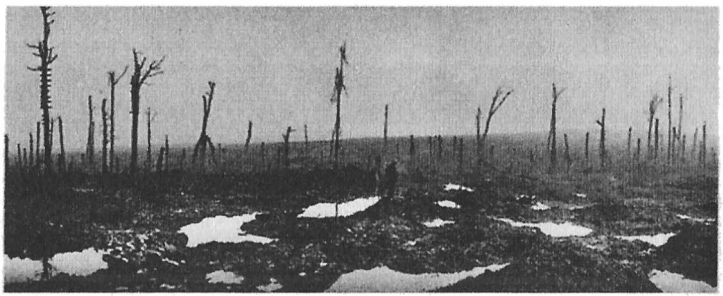


Deniz Kenarındaki Keşiş, Caspar David Friedrich

Rosenblum'um kelimeleri, ufak birkaç değişiklikle, William Rider-Rider'ın, Friedrich'in harap Passchendaele savaş meydanı vizyonunu yeniden üreten panoramik fotoğrafını tarif etmekte de pekâlâ kullanılabilir.

Manzara toprak ve gökyüzü arasında eşit bir şekilde bölünmüş. Kavrulmuş sıra sıra ağaçlar paramparça önplanı, *Deniz Kenarındaki Keşiş* resmindeki gibi ufka varan toprak okyanustan, çamur denizinden ayırıyor. Bu ağaçlar, uzakta durmak yerine

çerçevenin kenarlarının ötesinde kayboluyor. Perspektif yok. Ufuk artık az çok kesin bir nokta değil, her yere yayılmış. Yeni bir sonsuzluk türü: her yönde hep aynı şey var, harcanmışlık sonsuzca devam ediyor. Gökyüzü çamurun içinde lime lime uzanıyor. Fotoğrafın günün hangi saatinde çekildiğini söylemek imkânsız. Doğrudan bir ışık kaynağı yok – yalnızca gökyüzünün gri parlaklığı. Fotoğrafın ortasında, Friedrich'in keşişi yerine, sigara içen bir meçhul asker var. Hiçbir şey kıpırdamıyor. Bitmek bilmeyen perişanlığa rağmen, fotoğrafta tuhaf bir dinginlik olmasının sebebi de bu.



Harcanmışlığın sonsuzluğu

Romantikler için harabeler, faniliğin kalıcı anıtları olma işlevini yerine getiriyordu: İhtişam olarak solan, harabe olarak sağ kalıyordu. Kendi sağ kalışlarının şahitleri olarak harabeler, tipik olarak, içlerine kazınmış kendi tahribat hikâyelerine sahipti. Wordsworth, "Michael" ve "The Ruined Cottage" [Viran Kır Evi] harabelerinde sessiz acının hikâyeleriyle hayalî bir taslak oluşturmuştu. Harap etme kültü öyle yaygındı ki harabe, kimi cevapların olduğu gibi kaldığı bir yer haline geldi.

Büyük Harp, harabeler fikrini harap etti. Shelley'nin "Ozymandias"ında gözlemlenen yavaş, sabırlı tahribat yerine, topçu birlikleri her şeyi bir anda yıkıveriyordu. Şeyler yalnızca kazara ya da –Ypres'deki çarmıh gibi– şans veya hata eseri sağ kalıyordu. Standart ve norm olan, yıkımdı. Kır evleri ve köyler dökülüp çürümedi – silinip süpürüldüler.

Fransa'da, Mart 1917'de Somme Muharebesi hakkındaki kitabı için araştırma yapan John Masefield, Serre civarındaki alanı şöyle tarif ediyordu:

> derisi yüzülmüş, oyulmuş, derisi soyulmuş ve katledilmiş bir yer ve köyler toza dönmüş, orada insanın hafızasında kalmış bir köy olduğunu bir daha hiç kimse söyleyemesin diye.

Barbusse'ün *Ateş*'indeki manga Souchez Köyü'ne giderken, anlatıcı zaten orada olduklarını fark eder:

> Aslını ararsan ovadan, kurak ve çorak geniş ovadan çıkmadık – ama Souchez'deyiz!
>
> Köy ortadan kaybolmuş... Ayakta kalan tek bir duvar parçası, çit ya da eşik kalmamış.

1920'de Passchendaele yakınlarındaki çarpışma sahnelerini yeniden ziyaret eden Stephen Graham, kendini Barbusse'ün "kayıp yer işaretleri ovası" adını verdiği şeyin içinde bulur – ya da, daha doğru bir ifadeyle, kaybeder:

> Zandwoorde'un eski kilisesini artık herhangi bir harabeyle özdeşleştirmek mümkün değil – eskiden neredey-

di diye sormak gerekiyor. Tuğlalar ve taşlar bile silinip süpürülmüş adeta.

Aynı toprak parçasını yarım asır sonra ele alan Leon Wolff, yıkımın boyutunu tarihsel bağlamına yerleştirir. "Daha sonraki bir savaşta atom bombaları iki Japon şehrini enkaza çevirdi; Paschendaele'se yeryüzünden silinmişti."

Bu tür duygusal ifadelerden sakınan Denis Winter, Somme'un, Bekçika'da gözlenenden bile daha derin bir tahribat manzarası sergilediğini vurguluyor: "Passchendaele'in son safhalarında havadan çekilmiş fotoğraflarda çimenler, hatta ağaçlar görünüyor. Oysa 1916 Sonbaharı'nda Somme'da tek bir çimen zerresi yoktu."

Paschendaele, Albert ve Somme'daki diğer köyler yeniden inşa edildi, Verdun etrafındaki bazı köylerin sakinleri asla dönmedi. Fleury, Douaumont ve Cumières haritadan ebediyen silindi.

Naziler ve Albert Speer'in "Theory of Ruin Value"siyle [Harap Değeri Kuramı] Harabeler, Büyük Harp'in küllerinden doğuyor. Speer'in harabeleri, geçmişten hatıralar olmak yerine uzak bir geleceğe yansıtılıyor – bin yıllık Reich'ın bile ötesine uzanan bir geleceğe. Hitler'in hevesli onayıyla Speer, nesiller boyu çürüdükten sonra bile Reich'ın sarmaşık kaplı sütunlarının ve ufalanan duvarlarının Antik Çağ'ın harika modellerinin harap olmuş ihtişamına sahip olmasını temin edecek yapılar tasarlamaya ve malzemeler kullanmaya koyuldu.

İşgal altındaki ülkelerde Büyük Harp'in her şeyi imha eden yıkımı, Naziler tarafından stratejik ilke seviyesine yükseltilebildi. Çek köyü Lidice'nin kaderini Albert Camus anlatır. Evler te-

mellerine kadar yakılmış, erkekler vurulmuş, kadınlar ve çocuklar tecavüz edilmişti. Bundan sonra

> özel ekipler aylarca çalışarak, dinamitlerle toprağı düzledi, taşları kırdı, köydeki göleti doldurdu, ırmağın yatağını değiştirdi... İşin emin bir iş olmasını iyice emniyete almak için mezarlık, bir zamanlar burada bir şeyler olduğunu daima anımsatabilecek olan ölülerinden boşaltıldı.

Anma –anıtlar inşa etme, ölenlerin adlarını kaydetme– tutkusu bu tür bir yıkım ertesinde daha iyi anlaşılabilir. Harabelerin, ileri geldikleri ve kaydettikleri insanî trajedilerden sağ kurtulmaları kapasitesi insanı teselli edebilir, acısını hafifletebilir. Ne var ki ilk kez Büyük Harp'te tanık olunan yıkım öyle kapsamlıydı ki, kendi kendisinin bütün izlerini de yok edebilirmiş gibi görünüyordu. İnsanlar bin bir parçaya bölünmüş ya da çamurun içinde kaybolmuş, köyler geride tek bir iz bırakmadan kaybolup gitmişti. Sanki, geriye kala kala tek şey kalacak, bu da "acı çeken ruhlar için bir cehennem bataklığı, bir sünger" olacaktı.

Askerler bu imha bölgesinden savaşın elinin hiç değmediği bir İngiltere'ye dönüyorlardı. İkinci Dünya Savaşı Londra'yı ve diğer başlıca şehirleri hava saldırılarıyla delik deşik etti, yıktı. Halbuki Büyük Harp'ten sonra İngiltere'nin mimarisi ve peyzajı, sağda solda hava saldırılarından kaynaklanan görece ufak hasarlar haricinde değişmeden kalmıştı. Yaralıların dışında, bir savaş yaşandığını gösteren hiçbir işaret yoktu. Ekim 1918'de yazan Cynthia Asquith, ileriyi görüyordu:

> Barış ihtimali karşısında gözlerimi ovuşturmaya başlıyorum. Bana öyle geliyor ki bu, daha önce yaşanan her şeyden daha fazla cesaret gerektirecek... insan, ölenlerin sırf savaş süresince ölü olmadığını nihayet tam olarak idrak edecek.

Sanki korkunç bir veba ülkenin erkek nüfusunu görünmez bir şekilde önüne katmıştı – ne var ki ne bir ceset, ne defin işaretleri, hatta ne de mezarlıklar vardı. Kırk beş yaşın altındaki erkeklerin yüzde onu öylece ortadan kaybolmuştu.

Hayat devam etti. Akenfield sakinlerinden biri, "Geri dönmeyen erkeklerin hasretini çektik sayılmaz" diyordu. "Köy hep aynıydı." Görünen o ki, savaşın demografik sonuçlarının doğru bir analizidir bu; 1921'deki nüfus sayımının yaş dağılımı eğrisinin 1901 ve 1966'yla kıyaslanması "en ufak bir farklılık göstermez." Başka bir ifadeyle, nüfus istatistiklerinin soğuk ışığıyla bakarsak, korkunç çarpışmaların kayıpları kısa sürede telafi edildi.

O halde sorun, kaybedilenlerin –bu tür istatistiklerde *yer almayanların*– anısını belirgin kılmanın bir yolunu bulmaktı. Görünmez kayıplar nasıl görünür kılınır? Harabelerle ne yapmak lazım? Olan bitenin hikâyesini, ölümün dadandığı, ama ülkeyi etkileyen en büyük trajedinin izlerini taşımaz görünen bir yerleşim dokusuna nasıl yazmalı? Yeniden Owen'ın, ölenlerin hatırlanmayacağı biçimleri –"ne dualar ne çanlar"– sayıp dökerek, hatıralarını sancakların alacakaranlığına nakşeden "Marş" şiirine geliyoruz.

Minima Moralia'nın yayımlanmış versiyonundan çıkartılmış bir kesitte Adorno şu gözlemi paylaşıyordu: "Nazilerin Yahudilere yaptığı şey kelimelerle anlatılamazdı: dilin bunun için kelimeleri yoktu." Yine de "kurbanların... hiç akla gelmeme lane-

tinden esirgenmeleri için bir terimin bulunmasına ihtiyaç vardı. İngilizcede soykırım [*genocide*] kavramı bu yüzden üretildi." "Bunun neticesinde", diye devam eder Adorno, "sözü edilemez olan, kınama namına, ölçülebilir kılındı."

Büyük Harp'te yaşananlarsa ölçülemez olarak kaldı. "Korku" ve "katliam" kısa elden tepkinin popüler terimleri oldu; daha yüksek duygusal ve sözel incelik düzeyinde Owen'ın "acıma" kelimesi var. Art arda gelen retorik ayrıntılandırma dalgaları, dayandıkları deneyimi asla barındıramıyordu – şiire *cazibe* katan şey, paradoksal bir şekilde, budur: şiirlerin feryadına cevap verilemez. Ateşkes Günü'nün iki dakikalık sessizliğinden duyulan ve mezarlıkların daimi sessizliğinde hâlâ duyulmaya devam eden budur. Anma, Büyük Harp'in ölçülemezliğinin kabul edilip ifade edilme biçimidir.

Batı Cephesi'nin bazı kısımları, mesela Somme bölgesi, öyle tamamen yerle bir olmuştu ki Fransız hükümeti buraları millî ormanlara dönüştürmeyi düşündü. Gelgelelim ateşkesten sonra köylüler hemen üç yıllık kirasız kullanım hakkının verildiği eski topraklarına dönmeye başladı. Savaş meydanları düzleştirildi, savaşın artıklarından ve ölülerden temizlendi; evler yeniden yapıldı. Stephen Graham'ın *Ölülerin Çetin İşi* kitabı, Batı Cephesi'nin savaştan barışa geçişinin ilk safhalarını birinci elden anlatır. Graham, seyahatleri boyunca topraktan ceset çıkartan asker gruplarına tekrar tekrar denk gelir. Bu ölüm hasadının ortasında, geri gelen hayatın ilk işaretleri, vasıfsız bir batağı yanık bir yaban alanına dönüştürmeye yarar sadece, aynı anda hem tarih öncesi hem tarih sonrası olan bir coğrafyayı:

...ağaçlar tam ölmemiş, kapkara gövdelerden yeşiller fırlıyor, sonra dibine kadar ölmüş kavruk ağaçlar geliyor. Yaklaşık bir buçuk kilometre sonra çiftlik evleri ve tarım sona eriyor ve insan Passchendaele'in korkunç savaş meydanına giriyor, hepsi harap, hepsi paslanmış tellere dolanmış halde – ama artık Doğayla çalkantılı bir çatışmanın içindeymiş gibi... Atalet tükenmemiş, telaşlı savaşmanın altında kalan kara artıklar içinde çürümeye devam ediyor. Çifte top mermisi delikleri, üçlü top mermisi delikleri, yanık toprak, kocaman çukurlar, haşat olmuş saklanma yerleri, hepsinin üstü kır çiçeklerinin en yüksekleriyle kaplı...

1917'de Masefield eşine arka arkaya mektuplar yazıyor, Somme bölgesinde şahit olduğu yıkımın dökümünü yapıyordu. İdraki aşan boyutlarda yıkımla kuşatılmışken bile, "bir gün bu siperler dolduğunda, saban üzerlerinden yeniden geçtiğinde, toprak savaşın görüntüsünü muhafaza etmeyecek artık" öngörüsünde bulunuyordu. 20'lerin sonlarına gelindiğinde haklı çıktı. R. H. Mottram savaşın sona ermesinden yirmi yıl sonra oraya tekrar gittiğinde, "her türlü benzerlik kaybolmuş, geri döndürülemeyecek şekilde yok olmuş"tu. İlk başlarda bölgenin ıslah edilmeyeceğinden korkulurken, şimdi gaziler yaşananlardan geriye kalan izlerin yetersiz olacağından endişe ediyordu. 1930'da Vera Brittain şöyle yazıyordu:

Bizzat doğa, anılarımıza ihanet etmek için zamanla güçbirliği yapıyor; Ypres'deki top mermisi deliklerini ot bürümüş ve Etaples ve Camiers'in, 1918'deki büyük geri çekilme sırasında yaralılara baktığım, çadırlarla

kaplı arazisinin yerini gayretli köylülerin baktığı meralar almış.

Carl Sandburg'un "Grass" [Çayır] şiiri bu engin yenileme kapasitesini endişe kaynağından huzur kaynağına dönüştürüyor.

Ypres ve Verdun'un tepelerine yığın onları.
Toprak atın üstlerine ve bırakın çalışayım.
İki yıl sonra, on yıl sonra yolcular sorsun kondüktöre:
Burası neresi?
Neredeyiz şimdi?
Ben çayırım.
Bırakın çalışayım.

Tarlalar kusursuz bir gökyüzünün altında sarı sarı, yeşil yeşil uzanıp gidiyor. Bir patikadan, alçak bir tepenin yukarısındaki küçük bir mezarlığa yürüyorum. Yolun kenarında ufak bir top mermisi istifi duruyor. Fena pas tutmuş mermiler, Tunç veya Demir Çağı'ndan, şehirlerden ve kitaplardan önceki bir zamandan kalma gibi görünüyor.

Çayır bile, geçmişin bu izlerini sonsuza kadar gömmeye yetecek kadar sıkı çalışamaz. "Batı Cephesi'nde bir çiftçi, testeresini mahvetmeden ağacı budayamaz," diye iddia ediyor, Ondaatje'nin *İngiliz Hasta*'sındaki bir karakter, "[Büyük] Harp sırasında saçılan onca şarapnel yüzünden." Her yıl tarlalar sürüldükçe yüzeye yeni cesetler çıkıyor. Her yıl, diyor David Constantine,

demirden bir isilik dökerek açılır toprak,
Kurşunlar, kemikleri insanların ve zavallı atların...

Saat öğleden sonra üç. Güneş cayır cayır yanıyor. Son sis saatler önce dağıldı. Ağaçlar gökyüzünün maviliğini etraflarına topluyor. Yolun her iki yanındaki çayırlar kırmızı gelinciklerle dolu. Gömleğimi çıkarıyorum, kısa sürede sırt çantam terden yapış yapış oluyor. 1 Temmuz 1916'da bu saatlerde, bunun gibi açık ve sıcak bir gökyüzünün altında 20 bin İngiliz askeri öldürülmüştü; 40 bin tanesi yaralandı ya da kayboldu.

Thiepval'e doğru giderken, kilometreler boyunca manzaraya hakim olan hantal büyüklüğüyle anıt gözüme neredeyse çirkin görünüyor.

Alanın kıyısındaki araba parkındaki bir işarette, bu anıtın kutsal toprak üzerinde yer aldığı yazılı. Ziyaretçilerden köpeklerini getirmemeleri, piknik yapmamaları, yerin güzelliği ve sükûnetini korumaya çalışmaları isteniyor.

Burada başka kimse yok. Yeşim yeşili ağaçların arasından rüzgâr esiyor. Yeşil ve siyah birbirlerinin gölgesi gibi duruyor. Çimenler kısacık kesilmiş, sanki böyle olunca rengi pekişmiş gibi açık yeşil parlıyor: Renklerin boy atma ihtimali bir santimetreye doluşmuş sanki. Bundan daha güzel bir yer hayal edemiyorum.

28 Nisan 1917'de Masefield, burada tanık olduğu bir sahneyi tarif eden bir mektup yazıyordu:

> Cesetler, fareler, eski teneke kutular, eski silahlar, tüfekler, bombalar, bacaklar, botlar, kafatasları, fişekler, ahşap ve kalay ve demir ve taş parçaları, kokuşan beden ve çürüyen kafa parçaları etrafa dağılmış. Bundan daha pis bir kötülük yuvası düşünemezsin.

Çimenlerin kenarında, taştan yapılmış, uzun, kıvrımlı bir oturma yeri var. Oturup devasa anıtın tepesinden kusursuz bir

şekilde dalgalanan İngiliz ve Fransız bayraklarını izliyorum. Bir kez olsun, İngiliz bayrağı bile çirkin durmuyor.

Güneş, anıtın yukarısındaki harflerin üzerinde parlıyor: SOMME'UN KAYIPLARI.

Andığı kayıpların aksine, Thiepval Anıtı ayan beyan ortada, onu gözden kaybetmek mümkün değil.[40] Lutyens'in Yüksek İmparatorluk tarzında (böyle bir şey varsa şayet) tasarladığı anıtın tevazusu yok, geri adım atmak yok, pişmanlık yok.

Kalıcı olmak üzere inşa edilen sabit anıt, insan bedeninin incinebilirliğine, zarar görmeye o feci yatkınlığına hiçbir şekilde sahip değildir. Anıtın hakim ilişkisi –katedrallerde olduğu gibi gökyüzüyle değil– toprakladır. Katedral yukarıya uzanır, yerçekimine zahmetsizce karşı koyar, etkisi bütünüyle baş döndürücüdür. Ve pek zarif (zarafetle dolu) olduğundan bir noktadan sonra kaybolan, uhrevileşen katedrallerin aksine Thiepval Anıtı, bir noktadan sonra daha yükselmeyi reddeder. İnatçı, sabırlıdır. Savaşta çıkmaza saplanan ordular gibi olduğu yerde kalır.

Katedralle anıt arasındaki tezat başka, daha geniş bir açıdan da açıklayıcıdır. Lutyens'in genel tercihleriyle uyumlu olan Anıt, Hıristiyan sembolizminden arınmıştır; Lutyens'e göre buna gerek yoktu. Sağ kurtulan çok sayıda insan için (hafızalarda Büyük Harp'in asıl deneyimi ve ifadesini temsil eden) Somme Muharebesi, dinin teselli etme gücünü bitirmişti. Bir asker savaşın ilk günüyle ilgili "O andan itibaren tüm dinî inancım ölüp gitti. Tüm öğrendiklerim ve Tanrı'ya olan inancım, bir daha geri dönmemek üzere beni terk etti," diyordu. O halde Thiepval Anıtı bazı açılardan, ölümün değilse de Tanrı'nın fuzuliyetinin

40 "Söylenemez olan"ın bu anıtı, tuhaf ve yerinde olarak, fotoğraflanamazdır da. Hiçbir fotoğraf onun boyutunu, dengesini, duyular üzerindeki ezici etkisini aktaramaz.

bir anıtıdır. Burada anılan şey, "boş cennet" inancıdır; Manning etkileyici bir pasajda aktarır bunu:

> Görünürdeki bu kaba ve vahşi tabiatlar, insanı hayattaki her şeyden daha fazla duygulandıran bir şefkat ve nezaketle birbirlerini teselli etti, cesaretlendirdi ve kaderlerini uzlaştırdı. Hiçbir şeyleri yoktu; savaşın birer gerecinden ibaret hale gelmiş kendi bedenleri bile. Hayatın enkazı ve sefaletinden boş bir cennete, boş bir cennetten de kendi kalplerinin sessizliğine döndüler. Umudun son safhasına getirilmiş olmalarına rağmen, ellerini birbirlerinin omuzlarına koyup tutkulu bir inançla her şeyin yoluna gireceğini söylediler, oysa hiçbir şeye inançları kalmamıştı, kendilerinden ve birbirlerinden başka.

Çimenlerin üzerinden geçip Anıtın gölgelere yerleşmiş merdivenlerinden çıkıyorum. Büyük Harp Taşı'na birkaç çelenk konmuş, kırmızı yaprakları soluk taşa karşı ışıl ışıl parlıyor. Buradan, anıtın devasa on altı ayak üzerinde durduğunu, bu ayakların iç içe geçen kemerlerle birbirine bağlandığını görebiliyorum; bir de anıtın tuğladan yapılmış olduğunu. Betonu büyük kütleler halinde dökmek mümkün, tuğlalarınsa teker teker yerleştirilmesi gerek, tıpkı on altı bacağın dörder yanının her biri üzerine kayıpların isimlerinin beyaz taş yüzeydeki şeritlere tek tek yazılması gibi. (Tasarımda on altı ayak kullanılması, tüm isimlere –göz hizasından en fazla 1-1,5 metre yüksekte– kolayca okunabilecek şekilde yer verebilmek için yeterli alan yaratma ihtiyacından doğmuş muhtemelen.) Çoğu isim burada yer alıyor, alaylara göre düzenlenmiş olarak. Tertip W 27446, Tertip W 27448. Dyer soyadlı birkaç kişi var. Yukarılarda iki levha –bir tarafta Fransızca, diğer tarafta İngilizce olarak– burada kayıtlı isimlerin, Somme Muharebesi'nde hayatını

kaybetmiş ve savaşın akışı içinde doğru düzgün gömülme onurunu bulamamış 73.077 insana ait olduğunu bildiriyor.

John Berger'in bir konuşmasında, bizimkinin bir ayrılış, göç, sürgün –kaybolma– asrı olduğunu söylediğini hatırlıyorum. "Vaktinde kendine yakın olan insanların ufukta kaybolmasını çaresizce görme asrı." Şayet durum buysa, o zaman Thiepval Kayıplar Anıtı geleceğe bir gölge düşürüyor, Holokost ölülerini aşıp Gulag'ın ölülerine ve Güney Amerika ve Tiananmen'in "kaybolmuşlarına" uzanan bir gölge.

Somme Muharebesi'nden önce de askerî felaketler yaşanmıştı ama onlar –mesela Hafif Süvari Tugayı'nın Taaruzu[41]– tekil yanlış stratejilerin kötü sonuçları olarak görüldü, parçası oldukları daha büyük amaç yüzünden yaşanmış sayılmadı bu kayıplar. Büyük Harp, tarihte ilk kez, mutlak bir harcanma hissine, savaşın beyhude görülmesine yol açtı. 20. yüzyıl, ahlaki ve siyasi bir mesele olarak bu boşa harcanmayı yavaş yavaş hissetmeye doğru ilerlediyse eğer, (barış hareketinin çok açık olarak temsil ettiği) merhamet ekolojisinin kökleri, Somme'un bir zaman viran edilmiş topraklarındadır.

İşte bu yüzden yüzyılımızın anlamına dair bunca şey burada toplanmış. Thiepval, sırf bir anma yeri değil, aynı zamanda bir kehanet yeri, ölümün olduğu kadar doğumun da yeri: Geleceği

41 Kırım Savaşı'nda, Balaklava Muharebesi'nde, İngiliz Başkomutan Lord Reglan, geri çekilen bir Rus topçu bataryasını kıstırmak üzere, bu işe uygun bir süvari tugayı görevlendirir. Ancak emrin yanlış aktarılması veya muğlak olması sonucu tugay başka bir topçu bataryasına saldırıya geçer ve çok ağır kayıp verir (25 Ekim 1854). Lord Terryson'ın bu olaydan sadece altı hafta sonra yayımlanan "The Charge of the Light Brigade" [Hafif Tugayın Taarruzu] şiiri, sonucun ne olacağı gayet açık olduğu halde süvarilerin emre cesaretle itaat etmesini över. (ed.n.)

anmanın anıtı bu, geride kalanlara, yaşlanacak olanlara bu yüzyılın yaşatacağı şeylerin anıtı.

Anıtın uzağında ufak bir mezarlık duruyor. Mezarlığın kenarındaki Fedakârlık Haçı'nın üzerinde şöyle yazıyor:

DÜNYANIN HATIRLAYACAĞI MÜŞTEREK
FEDAKÂRLIKLARIYLA
BURADA BULUNAN İKİ BUÇUK MİLYON ÖLÜ
FRANSA'NIN VE İNGİLTERE
İMPARATORLUĞU'NUN ASKERLERİ
EBEDİ YOLDAŞLIKLA YAN YANA YATIYOR.

Mezarlık iki yarıya bölünmüş: bir tarafta Fransız haçları, diğer tarafta İngiliz mezartaşları. Zamanın ve sessizliğin direndiği yer. Uzakta buğday tarlaları ve alçak çitler, ağaçlar. Haç sıraları arasında yürüyorum, her birinin üzerinde tek bir kelime yazılı: INCONNU [Meçhul]. Arka arkaya. İngiliz tarafında soluk mezartaşları var:

BÜYÜK HARP'İN
BİR ASKERİ
ONU TANRI BİLİYOR

Her bir mezarın önünde çiçekler var: sarı, pembe, kırmızı, turuncu alev patlamaları. Güllerin haricindeki hiçbir çiçeği tanımıyorum; geri kalanlar meçhul, isimsiz.

Duyulan tek ses arıların vızıldaması, ağaçların arasından geçip çimenlere vuran ışığın sesi. Yavaş yavaş, kelebeklerin havaya canlılık kattığını fark ediyorum. Çiçeklerin üstü kelebek kanatlarının beyazlığıyla kaplı, bakır ve siyah kamuflajlı amiral kelebekleri hayalet kadar sessiz. Yalnızca birkaç kelebeğin adını hatırlasam da, Yunanca *psihi* kelimesinin hem "ruh" hem de "ke-

lebek" anlamına geldiğini biliyorum. Ve oturup onları izlerken, bu gördüklerimin burada yatan meçhul ölülerin ruhları olduğunu da biliyorum, mükemmel havada uçuşuyorlar.

Akşamın ilk saatlerinde Beaumont-Hamel'e varıyorum. Bir patika boyunca alçak bir tepenin üstündeki ufak bir mezarlığa yürüyorum. Mezarlığın kapısından, diğer dört ufak mezarlığın haçlarını görebiliyorum.

Yüzleri doğuya dönük mezartaşları üçerli sıralar halinde düzenlenmiş. Burası harika bir yer, rahatsızlık verecek araba gürültüsü bile yok. Işık yumuşayıp tarlalar boyunca uzanıyor. Yumuşak ve keskin, hafif ve parlak. Mezarların kaydına bakıyorum. Redan Ridge Mezarlığı Numara Bir: burada 154 asker yatıyor, 73'ünün kimliği belirlenememiş. Ben kitaba bakarken güneş, sayfaları Büyük Harp Taşı'yla aynı renkte parlatıyor.

Buraya az sayıda insan geliyor: ziyaretçi defterine ilk yazı 1986'da, sonuncusu on gün önce yazılmış. 18 Ağustos 1988'de Hollandalı genç bir kız şöyle yazmış: "Yalnızlık yüzünden."

Işık, tarla, diğer mezarlıkların haçları. Belli belirsiz bir esinti sayfaları parmaklarımın altında kımıldatıyor. Bu mezarlık yalnızlığın tam tersi: arkadaşlar burada bir arada gömülü – o halde bu tuhaf kelimeler hangi hakikati dile getiriyor? Şifresini çözmek için kendimi ne kadar zorlarsam kafam o kadar çok karışıyor, ta ki orada bile olmayan bir şifreyi kırmaya çalışmakla ne köklü bir hata yaptığımı fark edene dek; kelimelerin kendi anlamlarına gelmelerine izin veriyorum, gizemlerini ve güçlerini örselemeden, her şeyi ve hiçbir şeyi açıklayan bu kelimelerin kendi kendilerini ifade etmelerine.

Arkaları ışıkla dolan mor bulut kümeleri ufuk boyunca uzanmaya başlıyor. Güneş, dünya üzerindeki en güzel yerlerden birinin üzerinde batıyor.

Kendimi daha önce hiç bu kadar huzurlu hissetmemiştim. Buradan hiç ayrılmamaktan memnun olurum.

Bu duygular öyle güçlü ki doğada telafi edici bir niteliğin, –gelinciğin bir alameti ve sembolü olduğu– bir tür dengenin olup olmadığını merak ediyorum. Bu, korkunç bir şiddetin yaşandığı bir yerde dünyanın bazen onunla eşit ve onun tam tersi olan bir huzur hissi yaratması demek. İnsanlar, kıyıma uğradıkları bu yerde birbirlerini sevmeye, Camus'nün büyük hakikatinin farkına varmaya başladılar: "İnsanda hayran olunacak şeyler hor görülecek olanlardan fazladır."

Burada dururken biliyorum ki içimden bir parça her zaman bu yerin anısıyla, bu mezarlıkların, bu coğrafyanın açığa çıkardığı engin bağışlama kapasitesiyle huzur bulacak.

Şu anda dünya üzerinde bu hisleri burada yaşayan tek kişi benim. Aynı zamanda, bu hissimi altüst ve örtbas edecek şekilde, buradaki varlığımın hiçbir şeyi değiştirmediğinden de eminim; ben olmasaydım da her şey tamamen aynı olurdu.

Belki de "yalnızlık"tan kastedilen budur – en coşkun duygu anlarında bile kendinin bir öneminin olmadığını (bu tam da çoğu coşkun duygunun ânı belki de), çünkü her şeyin her zaman burada olacağını bilmek: yaz yapraklarıyla dolu koyu ağaçlar, yetmiş beş yıldır değişmeyen solan ışık, daima burada bekleyen huzur.

Redan Ridge Numara Bir Mezarlığı'ndan ayrıldığımda gökyüzü kızıl bir renge bürünmüş. Karanlık tarlaların içinden geçerek yeniden yola çıkıyorum. Buralar yarın da, şu andan bir yıl sonra da tıpatıp aynı olacak: ufka doğru hızlanan ve uçan kuşlar; kan kırmızı gökyüzünde karaltı halindeki üç haç; dönemeçli yol boyunca yürüyen bir adam; uzaktaki çiftlik evlerinde yanmaya başlayan ışıklar – ve yavaş yavaş çöken her alacakaranlıkla, aşağıya indirilen perdeler.

NOTLAR

Aksi belirtilmedikçe yayın yerleri Londra'dır. Kaynaklar sadece notlarda, metinde ya da Bibliyografya'da anlaşılmadığı hallerde tam olarak verilmiştir. Çok parçalı alıntılar birden fazla sayfayı içerebilir, Notlar'daki referanslar yalnızca ilk kısım içindir.

s. 21 "Her evde, şömine rafının üzerinde...": Yvan Goll, 'Requiem for the Dead of Europe', Jon Silkin (yay.haz.), *The Penguin Book of First World War Poetry* içinde, s. 244.

s. 21 "Hafızanın bir...": John Updike, *Memories of the Ford Administration* (Hamish Hamilton, 1993) s. 9.

s. 22 "berbat bir gri takım...": Wilfred Owen, "Disabled", *Collected Poems*, s. 67.

s. 25 "yerkürenin tarihindeki ...": *Men without Art*, Julian Symons (yay.haz.), *The Essential Wyndham Lewis*, s. 211'de yeniden basılan alıntı.

s. 26 Örtülü bir savaş dönemi olarak 1914 öncesi hakkında uzun bir tartışma için bkz. Daniel Pick, *War Machine* (1993), s. 192-5.

s. 26 "savaş onu yerle bir...": A. J. P. Taylor, *Europe: Grandeur and Decline* (Penguin, Harmondsworth, 1991), s. 185.

s. 26 "konusuna karşı...": "The Idea of History", Fritz Stern (yay.haz.), *The Varieties of History*, 2. Baskı içinde (Macmillan, 1970), s. 292.

s. 29 "sahneden çıkışını hazırladı..." ve "Açmaza düşmekle...": *Scott and Amundsen: The Race to the South Pole*, yeni basım (Pan, 1983), s. 508.

s. 29 "İngilizlerin zorluklara... : *a.g.e.*, s. 523.

s. 29 "İngilizlerin hâlâ...": *a.g.e.*, s. 508.

s. 30 "Dünya, çektikleri...": Thomas Williamson, aktaran Huntford, *a.g.e.*, s. 520–21.

s. 30 "şayet Scott...": *a.g.e.*, s. 394.

s. 30 "tüm yükü insanların...": *a.g.e.*, s. 527.

s. 30 "kahramanlık için kahramanlık..." ve "Kutup seferlerinin...": *a.g.e.*, s. 523.

s. 30 "kendini feda etmenin..." ve "musibetin erdem haline ...": *a.g.e.*, s. 524.

s. 31 "vatandaşları için dayanıklılığın örneği...": Agnes Egerton-Castle, "The Precursor", *The Treasure*, Ocak 1916, s. 71–2, aktaran Huntford, *a.g.e.*, s. 528.

s. 31n "yakınlarını kaybedenlerin..." ve "Savaş Anıtları Tasarımları...": Kilise Sanatları Ligi Yıllık Raporu, aktaran Catherine Moriarty, "Christian Iconography and First World War Memorials", *Imperial War Museum Review*, sayı 6, s. 67 içinde.

s. 32n "anıt dikme konusunda...": Aktaran Bob Bushaway, "Name upon Name: The Great War and Remembrance", Roy Porter (yay.haz.), *Myths of the English* içinde, s. 144.

s. 32 "bakanın, kayıt altına...": A. C. Benson, aktaran Bushaway, *a.g.e.*, s. 146.

s. 34 "Mezarlıklar, yapılacak çok iş...": Clayre Percy ve Jane Ridley (yay.haz.), *The Letters of Edwin Lutyens to his Wife Emily* (Collins, 1985), s. 350.

s. 34 Savaş Mezarları Komisyonu'nun tarihi için bkz. Philip Longworth, *The Unending Vigil*, Constable, 1967.

s. 35 "Azrail görüntüsünün yerini...": *Fallen Soldiers*, s. 39. Ölüm, mezarlık tasarımı vb. konulara karşı değişen tutumlara dair daha kapsamlı bir açıklama için bkz. *a.g.e.*, s. 39-45.

s. 37 Somme'daki definlerle ilgili istatistikler şuradan alınmıştır: Martin ve Mary Middlebrook, *The Somme Battlefields*, s. 9-10.

s. 38 "'Gelecek!'...": *Under Fire*, s. 256-7 (*Ateş*, çev. Suat Derviş, İstanbul: Evrensel Basım Yayım, 2012).

s. 38n "Bizden, bu tükenmiş...": aktaran Alistair Horne, *The Price of Glory: Verdun 1916*, s. 341.

s. 39-40 "Bunun hakkında..." ve "tıpkı bir çan gibi...": s. 327-8.

s. 40 "Birer sığır gibi...": "Anthem for Doomed Youth", *Collected Poems*, s. 44.

s. 40 "*Unutacağız* ...": *Ateş*, s. 328.

s. 40 "Unutuyoruz hatırlamayı": "To One Who was With Me in the War", *Collected Poems 1908-1956*, s. 187.

s. 41 "Biz unutma makineleriyiz...": *Ateş*, s. 328.

s. 41 "Gelecek nasıl...": Owen'ın taslakları Dominic Hibberd tarafından *Wilfred Owen: The Last Year*, s. 123'te yayımlanmıştır.

s. 41 "zamanın yarınlarından...": *Collected Poems 1908-1956*, s. 71.

s. 42 "Şimdiden unuttun mu...", "*Eğ başını ve...*" ve "Fareleri hatırlıyor musun...": *a.g.e.*, s. 118-19.

s. 42 "Unuttur onlara": *a.g.e.*, s. 201.

s. 43 "savaşta yaşanan...": *The Challenge of the Dead*, s. 173.

s. 43 "ölenlere hürmet...": aktaran David Cannadine, "Death, Grief and Mourning in Modern Britain", Joachim Whalley (yay.haz.) *Mirrors of Mortality* içinde, s. 220. Bu kısımda Cannadine'in yazısından daha genel olarak da faydalandım.

s. 43 "milyonlarca kişinin...": aktaran Cannadine, *a.g.e.*, s. 221.

s. 43 "büyük korkunç sessizliğin...": *The Times*, 12 Kasım 1919, s. 15.

s. 44n "Kireçten ve ölülerden...": *USA* (Penguin, Harmondsworth, 1966), s. 722-3. (*ABD*, II. cilt, *1919* çev.: Oya Dalgıç, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012). Nick Humphrey'ye bu pasajı bana gösterdiği için müteşekkirim.

s. 45 "eskiden hiçbir şey olmayan...": Ronald Blythe, *The Age of Illusion*, yeni basım (Oxford University Press, Oxford, 1983), s. 9. Blythe'ın birinci bölümü, isimsiz bir askeri gömme fikrinin nasıl ortaya çıktığının ayrıntılı ve çağrışımcı bir açıklamasını içerir.

s. 45 "yalnızca yakından gelen...", vd.: Armistice Day Supplement (Ateşkes Günü Eki), *The Times*, 12 Kasım 1920, s. i-iii.

s. 46 "Bunların tamamı...": aktaran David Cannadine, "Death, Grief and Mourning in Modern Britain", Joachim Whalley (yay.haz.), *Mirrors of Mortality* içinde, s. 224.

s. 48 Fabian Ware: aktaran Cannadine, *a.g.e.*, s. 197.

s. 48 Owen'ın "Apologia Pro Poemate Meo" şiirinin taslağı Dominic Hibberd tarafından *Wilfred Owen: The Last Year*, s. 74'te yayımlanmıştır..

s. 49 "söylenemeyenler karşısındaki...": "The Untellable", *New Society*, 11 Mayıs 1978, s. 317.

s. 49 "Zamanın kendisinin...": Armistice Day Supplement, (Ateşkes Günü Eki), 12 Kasım 1920, s. i.

s. 49 Çeşitli Anma ritüellerinin evriminin daha eksiksiz anlatıları için Seçilmiş Bibliyografya'da Bob Bushaway, David Cannadine, George Mosse ve Richard Garrett'ın eserlerine bakınız.

s. 50n "anonim bir topluluğun...": *Fallen Soldiers*, s. 49. Savaşa yönelik değişen tutumların kapsamlı bir tartışması için bkz. *a.g.e.*, s. 3-50.

s. 52 "*Savaşın dehşet...*": Owen'a yapılan kitap teklifinin içindekiler listesi taslağından, Dominic Hibberd tarafından, *Wilfred Owen: The Last Year*, s. 123'te yayımlanmıştır.

s. 53 "vahşice dehşet verici..." ve "dipsiz dehşetin...": *Images of Wartime*, s. 50.

s. 54 "Savaşın başlıca gayesi...": *The Body in Pain*, s. 63. Bu kitaba dikkatimi çektiği için Valentine Cunningham'a müteşekkirim.

s. 54 "Büyük Harp'ten önce...": *The Old Lie*, s. 137.

s. 55 "görkemli soneler" ve "ikinci el ifadeler": *Collected Works*, s. 237.

s. 55 "ulusun senede bir gün...": *The Art of Ted Hughes*, İkinci Basım (Cambridge University Press, Cambridge, 1978), s. 30.

s. 57 "ne kadar yüce... Blunden'ın *Memoir of Owen* kitabından, Wilfred Owen, *Collected Poems*, s. 147'te yayımlanmıştır (italikler bana ait).

s. 57 "katledilen erkekler bile...": "My Country Right or Left", *The Collected Essays, Journalism and Letters*, cilt 1, s. 589-90.

s. 57 "20'lerin ortalarında...", vd.: *Lions and Shadows*, s. 74-6.

s. 57 "kaçırdıkları deneyimin..." ve "Büyük Harp'e...": George Orwell, *The Collected Essays, Journalism and Letters*, cilt 1, s. 589-90.

s. 57 "benim kuşağımda...": Wilfred Owen, *Collected Poems* giriş bölümünden, s. 12.

s. 58 "cinayet gerçeğindeki...": Edward Mendelson (yay.haz.), *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings 1927-1939* (Faber, 1977), s. 212.

s. 58 "diğerleri ölümün...": aktaran Samuel Hynes, *The Auden Generation*, s. 249.

s. 58 "onca şey yaşamış..." ve "30'ların başlarındaki...": *Friends Apart*, s. 91.

s. 59 "An Unveiling": *Collected Poems*, s. 204.

s. 59 "gerçek bir Anıt Mezar": Christopher Ridgeway tarafından Richard Aldington'ın *Death of a Hero* (Bir Kahramanın Ölümü) kitabının girişinde aktarılmıştır.

s. 59 "etkisiz haliyle...": *Bir Kahramanın Ölümü*, s. 8.

s. 60 "Birer sığır gibi...": *Collected Poems*, s. 44.

s. 61 "Savaşın –hem siyasi..." ve "resmî hatla çelişenleri...": *Haig's Command*, s. 4. Winter'ın malzemesini manipüle

ettiğine ilişkin karşıt ithamlar için bkz. John Hussey, "The Case Against Haig: Mr Denis Winter's Evidence", *Stand To: The Journal of the Western Front Association* (Kış 1992), s. 15-17.

s. 61 "edilgen acı...": *Oxford Book of Modern Verse* kitabının giriş bölümünden (Oxford University Press, Oxford, 1936), s. xxxiv.

s. 61 "[Owen'ın] konuşması...": İmparatorluk Savaş Müzesi tarafından yayımlanan tıpkı basım, 1990, s. v.

s. 62 "Büyük Harp'in...": "The Real Wilfred", *Required Writing*, s. 230.

s. 62 "sanki *The Dynasts*'ın...': *a.g.e.*, s. 228.

s. 62 "İngiltere'nin üzerinde...": David Cannadine, "Death, Grief and Mourning in Modern Britain", Joachim Whalley (yay.haz.), *Mirrors of Mortality* içinde, s. 233.

s. 63 1920'lerde spiritüalizm hakkında daha fazlası için bkz. David Cannadine, *a.g.e.*, s. 227-31.

s. 63 "ters dönmüş kehanetler...": *Camera Lucida* (Hill & Wang, New York, 1981), s. 87 (*Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın, 2011).

s. 63 "acaba bir sanat...": "To Please a Shadow", *Less than One* (Penguin, Harmondsworth, 1987), s. 370.

s. 63 "W. O. tam bir...": Robert Conquest'a mektup, 9 Ocak 1975, Anthony Thwaite (yay.haz.) *Selected Letters* içinde (Faber, 1992), s. 519.

s. 63 "Gri yeknesaklık...": P. J. Kavanagh (yay.haz.), *Collected Poems*, s. 36.

s. 63 "Yeniden renkliden...": Felix Klee (yay.haz.) *Diaries 1898-1918* (University of California Press, Berkeley, 1964), s. 380.

s. 63 "koca batık sessizlikleri": Isaac Rosenberg, "Dead Man's Dump", *Collected Works*, s. 111.

s. 63 "Bu Harmsworth kitapları...": *Collected Poems* (Oxford University Press, Oxford, 1983), s. 40.

s. 63 "sepya Kasımı...": *New and Collected Poems* (Robson Books, 1980), s. 63.

s. 63 "siyah beyaz...": *The Post-Modernist Always Rings Twice* (Fourth Estate, 1992), s. 79.

s. 64 "Her şeyi kırmızı...": Wilfred Owen, "Insensibility", *Collected Poems*, s. 37.

s. 64 "renk seçimi...": "Vlamertinghe: Passing the Château, July, 1917", *Undertones of War*, s. 256.

s. 64 "Yılın kendisi...": *The Wars*, s. 11.

s. 64 "uzun eğri sıraları...": *Collected Poems* (Faber, 1988), s. 128.

s. 64 "The Send-Off": *Collected Poems*, s. 46.

s. 66 "*Istırap* her bir gri...': Edmund Blunden, "The Zonnebeke Road", *Undertones of War*, s. 250.

s. 67 Fotoğrafçılara getirilen kısıtlamaların daha eksiksiz bir anlatısı için bkz. Jane Carmichael, *First World War Photographers*, s. 11-21.

s. 67 "Büyük Harp'in hesap...": o Alman Mareşal, Paul Von Hindenberg'di, aktaran Peter Vansittart, *Voices from the Great War*, s. 145.

s. 67 "üç ya da dört...": Peter Vansittart (yay.haz.), *Letters from the Front* (Constable, 1984), s. 209.

s. 67 "Nereden geliyorlar?..": aktaran Jon Glover ve Jon Silkin (yay.haz.), *The Penguin Book of First World War Prose*, s. 63.

s. 68 "pek tuhaf bakıştan..." ve "insanın İngiltere'de...": *Collected Letters*, s. 521.

s. 69 Tagore'u aktaran Owen: Jon Stallworthy, *Wilfred Owen*, s. 267.

s. 69 "Yeşil bir denizde...": "Dulce et Decorum Est", *Collected Poems*, s. 55.

s. 69 "dolaylı olarak...": Susan Owen'a mektup, 4 (ya da 5) Ekim 1918, *Collected Letters*, s. 580.

s. 69 "Isırılmış sırtlarının...": "The Show", *Collected Poems*, s. 50.

s. 69 "Ey Sevgili...": "Greater Love", *a.g.e.*, s. 41.

s. 70 "Ah efendim...": "The Sentry", *a.g.e.*, s. 61.

s. 70 "Eğer boğucu...": *a.g.e.*, s. 55.

s. 70 "Şiirle ilgilenmediğini": "Preface", *Collected Poems*, s. 31.

s. 70 "güzel fotoğraflar...": aktaran Richard Whelan, *Robert Capa: A Biography*, s. 176.

s. 71 "fotoğrafçılarla dolup...": *a.g.e.*, s. 235.

s. 73 "Şefkat*: hayvanlar*...": Henri Barbusse'ün *Savaş Günlüğü*'nden, Jon Glover ve Jon Silkin (yay.haz.), *The Penguin Book of First World War Prose* içinde, s. 195.

s. 74 "Sana söylüyorum...", "bu denli fena...", vd.: Erich Maria Remarque, *All Quiet on the Western Front*, s. 46-7 (*Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, çev. Burhan Arpad, İstanbul: Everest Yayınları, 2012).

s. 74n "Meksika'nın çöllerindeki...": (Picador, 1993), s. 111.

s. 75 "sığırtmaç", "koyun çobanı..." ve "sığır arabacısı": 31 Ağustos ve 1 Eylül 1918 tarihli mektuplar, *Collected Letters*, ss. 570–71.

s. 75 "sürüler halinde...": 'The Sentry', *Collected Poems*, s. 61.

s. 75 "Diğer Rütbelerden...": *The Great War and Modern Memory*, s. 239.

s. 75 "büyükbaş hayvanları...": 15 Şubat 1917 tarihli günlük yazısı, *Diaries 1913-1918*, s. 132.

s. 75 "*batık* halde yaşayabilen...": Men without Art, Julian Symons (yay.haz.), *The Essential Wyndham Lewis* içinde, s. 207 (italikler orijinal).

s. 77 "Bu yüzyılın savaşlarını...": *Imagined Communities*, s. 131. (*Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, 1993, İstanbul, s. 161-162).

s. 77 "gerçekte bir piyade...": *Air with Armed Men* (London Magazine Editions 1972) s. 114.

s. 77 "Savaş *askerî materyele*...": aktaran Alistair Horne, *The Price of Glory: Verdun 1916*, s. 338.

s. 78 "Kahraman kurbana,...": Modris Eksteins, *Rites of Spring*, s. 146.

s. 79 "ele geçirilen bir..." ve "düşmana kaydadeğer...": *Wilfred Owen: The Last Year*, s. 174.

s. 79 "[Sassoon] gibi ateş ...": *Goodbye to All That*, s. 226.

s. 79 "inanılmaz derecede acınası...": *Under Fire*, s. 330.

s. 79 "Biz katil olduk...": *a.g.e.*, s. 340.

s. 79 "insanı aptal kurbanlara...": *a.g.e.*, s. 257.

s. 79 "*ne zaman / İyiliğin*...": Edmund Blunden, 'The Watchers', *Undertones of War*, s. 280.

s. 80 "taraflardan birinin diğerini...": *The Letters of Charles Hamilton Sorley* (Cambridge University Press, Cambridge, 1919), s. 283.

s. 80 "bu türden bir zaferin...": aktaran Alan Clark, *The Donkeys*, s. 173.

s. 80 "Paramparça bir tankın...": *Wet Flanders Plain* s. 18.

s. 81 "Alman siviller...": Arthur Bryant, *English Saga 1840-1940* (Collins, 1940), s. 292.

s. 81 "savaşın mahvettiği...": Marc Ferro, *The Great War*, s. 225.

s. 82 "Şakaya bak...": Friedrich Wilhelm Heinz, aktaran Eric J. Leed, *No Man's Land: Combat and Identity in World War 1*, s. 213.

s. 82 "Ölenler hatırlanıyor...": Bob Bushaway, "Name upon Name: The Great War and Remembrance, Roy Porter (yay.haz.), *Myths of the English* içinde, s. 155.

s. 82 "öfkeyle inildeyen...", vd.: "Beware the Unhappy Dead", *The Complete Poems* (Penguin, Harmondsworth, 1977), s. 722-3.

s. 83 "Nazi Almanyası'nın...": aktaran Marc Ferro, *The Great War*, s. 157.

s. 83 "savaş beni değiştirdi...": Samuel Gissing, aktaran Ronald Blythe, *Akenfield* (Penguin, Harmondsworth, 1972), s. 56.

s. 83 "Hepsi acı çekecek...": Catherine Carswell'e mektup, 9 Temmuz 1916, *Selected Letters* (Penguin, Harmondsworth, 1950), s. 104.

s. 84 İnfaz edilen Er Ingham ve diğerleri hakkında daha fazla bilgi için bkz. Julian Putkowski ve Julian Sykes, *Shot at*

Dawn, s. 138-40 ve devamı. Ayrıca bkz. Anthony Babington, *For the Sake of Example.*

s. 85 "Babam Birinci Dünya Savaşı'nda...": Profesör Jane Carter, 9 Mart 1993.

s. 86 *The Battle of Somme* ve diğer filmlerdeki sahte görüntülerin titiz bir analizi için bkz. Roger Smither, "A wonderful idea of the fighting", *Imperial War Museum Review*, sayı. 3, 1988, s. 4-16.

s. 86 "kendini kameranın...": *Hollywood's Vietnam* İkinci Basım (Heinemann, 1989), s. 153.

s. 87 "ölü, viran bir dünyada...": *A War Imagined: The First World War and English Culture*, s. 125.

s. 89 Ölüler ve ölecekler: Roland Barthes'ın Alexander Gardner'ın 1865 tarihli "Portrait of Lewis Payne" için, *Camera Lucida* (Hill & Wang, New York, 1981), s. 95'te kullandığı fotoğraf altı yazısını uyarladım.

s. 90 "Gözümün önünde...": *The Complete Memoirs of George Sherston*, s. 540.

s. 90 "Geçmiş asla ölmez...": *Requiem for a Nun* (Penguin, Harmondsworth, 1960), s. 81.

s. 90 "hemen hemen transtaymış...": aktaran Denis Winter, *Death's Men*, s. 176.

s. 90 "insanların rüyada...": *a.g.e.*, s. 187. d. s. 189.

s. 90 "suiniyet olmadan...": *In Parenthesis*, s. 170.

s. 90n "sis yürüyüşçüleri...": *a.g.e.*, s. 179.

s. 90 "bir sessizlik arası oldu...", vd.: *The Complete Memoirs of George Sherston*, s. 362.

s. 91 "tuhaf tuhaf..." ve "bir hareket hırıltısı ...": s. 210.

s. 92 "1914'te toprağın...": *Akenfield* (Penguin, Harmondsworth, 1972), s. 33.

s. 93 "bu tünellerde...": aktaran Leon Wolff, *In Flanders Fields*, s. 124.

s. 93 "Yürüdük ve bir Kanada...": Ivor Gurney, "Canadians", *Collected Poems*, s. 87.

s. 95 "İnsanlar 9 kiloluk...": aktaran Ann Compton (yay.haz.), *Charles Sargeant Jagger: War and Peace Sculpture*, s. 78.

s. 96 "neredeyse daha vurulmadan...": *a.g.e.*, s. 15.

s. 99 "Sağ kurtulanın öfkesi..." ve "Sağ kurtulan pek çok kişi ...": *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, s. 9.

s. 99 "1920'lerin başlarındaki...": John Berger, *Art and Revolution* (Writers & Readers, 1969), s. 137 (*Sanat ve Devrim*, çev. Bige Berker, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007). Zadkine'in Rotterdam Anıtı hakkında uzun bir tartışma için bkz. Berger, *Permanent Red*, yeni basım (Writers & Readers, 1979), s. 116-121.

s. 101n "deliği keşfeden heykeltraş...", vd.: "The Shape of Labour", *Art Monthly*, Kasım 1986, s. 4-8.

s. 103 "Büyük Harp'te tek bir kişi...": General Harper, aktaran Denis Winter (Harper'ın abarttığını öne sürer), *Death's Men*, s. 110.

s. 104 "Tüfeğine yaslanmış...": 'Lullaby of Cape Cod', *A Part of Speech* (Oxford University Press, Oxford, 1980), s. 109.

s. 104 "Melek askeri kurtaramıyor...": *And our Faces, My Heart, Brief as Photos* (Granta Books, 1992), s. 19 (*Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, çev. Zafer Aracagök, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s. 22).

s. 108 "bir sonraki Büyük Harp'ten...": F. Le Gros Clark, aktaran Samuel Hynes, *The Auden Generation*, s. 40.

s. 109 "dehşetengiz gücünün..." ve "geçerli son sözü...": aktaran Ann Compton (yay.haz.), *Charles Sargeant Jagger: War and Peace Sculpture*, s. 84-5.

s. 109 "abidenin kendisi de..." ve "savaşın şerefli...": aktaran Peyton Skipwith, "Gilbert Ledward R. A. and the Guards" Division Memorial', *Apollo*, Ocak 1988, s. 26.

s. 112 "...hakiye bürünmüş...": s. 272.

s. 113 "yanından ayrıldıktan sonra...": 22 Ağustos 1917 tarihli mektup, *Collected Letters*, s. 485.

s. 113 Owen'ın Barbusse'ün imgelerini kullanması üzerine bkz. Jon Stallworthy, *Wilfred Owen*, s. 242-3 ve s. 256.

s. 113 "Tanrı'yı onun içinden...": "Apologia Pro Poemate Meo", *Collected Poems*, s. 39.

s. 113 "GAZ! Çabuk!..": "Tatlı ve Onurludur", *a.g.e.*, s. 55.

s. 114 "Mental Cases": *a.g.e.*, s. 69.

s. 114 "S. I. W": *a.g.e.*, s. 74.

s. 114 "Disabled": *a.g.e.*, s. 67.

s. 114 "Kırmızı dudaklar...": "Greater Love", *a.g.e.*, s. 41.

s. 114 "Futility": *a.g.e.*, s. 58.

s. 114 "tutukluk yapan...": "Anthem for Doomed Youth", *a.g.e.*, s. 44.

s. 114 "spandau'nun deli saçmalarına..." ve "Dağınık yürüyorlar..": *New and Collected Poems* (Robson Books, 1980), s. 81-3.

s. 115n "Journey's End ve aktaran Christopher Ridgway, *Richard Aldington, Bir Kahramanın Ölümü*'nün giriş bölümü.

s. 115 "insanların yirmi beş...": aktaran Alex Dancher, "Bunking" and De-bunking", Brian Bond (yay.haz.), *The First World War and British Military History* içinde, s. 49.

s. 116 "yaratıcı bir sıçrama" ve "siperlerde yaşamak": *Strange Meeting*, s. 183.
s. 116 "Yani orada...": *a.g.e.*, s. 134.
s. 117 "Kutsal, şanlı...": s. 143-4.
s. 117 "çoğu kez ateşi...": Susan Hill, *a.g.e.*, s. 149.
s. 117 "bir başkasından alıntı...": *Birdsong* [Kuşların Şarkısı], s. 204.
s. 117 "O şişman domuzların...": *a.g.e.*, s. 235.
s. 117 "günlerin ve gecelerin...": *The Bells of Hell Go Ting-a-ling-a-ling*, s. 49.
s. 118 "Dehşete kapılmış bir halde ...": *a.g.e.*, s. 71.
s. 119 "olgusal bakımdan...": s. 145.
s. 119 "bu Siegfried Sassoon'luk...": *The Bells of Hell Go Ting-a-ling-a-ling*, s. 49.
s. 120 "kulakları pıt etti...": *The Wars*, s. 122.
s. 120 "O zamanlar daha doğmamış...": *a.g.e.*, s. 46-7.
s. 120 "Çamur. İyi...": *a.g.e.*, s. 71-2.
s. 121 "iltisak hattını...": *Kuşların Şarkısı*, s. 67.
s. 121 "Albert'ten Ancre...": *a.g.e.*, s. 68.
s. 121 "Marne'ın Sedan'la...": *a.g.e.*, s. 83.
s. 122 "ölenlerin korkunç bir...": *a.g.e.*, s. 59.
s. 122 Hatırlamak ve hatırlama eylemini hatırlamak arasındaki fark, James E. Young, *The Texture of Memory*, s. 7'den alınmıştır.
s. 123 "Savaşın kendisi...": *Lions and Shadows*, s. 296.
s. 123 "temiz ve yeni ...": *Wet Flanders Plain*, s. 58.
s. 124 "Şu balçığın içinde...", vd.: "On Passing the New Menin Gate", *Collected Poems*, s. 188.
s. 125 "karanlık bataklık", vd.: s. 141 (italikler bana ait).
s. 125 "tiz, ezici...": Ateşkes Günü Eki, 12 Kasım 1920, s. i.

s. 126 "iç sızlatan, yürek...": *Bir Kahramanın Ölümü*, s. 34.

s. 126 "korkunç hareketsiz...", vd: *The Challenge of the Dead*, s. 36-7.

s. 128 "savaştaki tüm askerler..." ve "tüm insanlık...": *Wet Flanders Plain*, s. 97-8.

s. 129 "Klorinli sis..." ve "akciğerleri ve akciğer...": s. 130.

s. 131 "Çimenlere oturmuş...": İmparatorluk Savaş Müzesi'nde Sargent'ın resminin yanındaki yazı.

s. 131 "çürümüş ciğerinden...": "Tatlı ve Onurludur", *Collected Poems*, s. 55.

s. 131 Futbol hakkında daha fazlası için bkz. Modris Eksteins, *Rites of Spring*, s. 125-6.

s. 132 "Duymaya dayanamadığınız...": s. 144.

s. 133 "Passchendaele ismini...": *Friends Apart*, s. 91 (orijinal italikler).

s. 133 "özel isimler...": *The Tiger and the Rose* (Hamish Hamilton, 1971), s. 72.

s. 133 "Passchendaele, Bapaume...": "The Great War", *New and Collected Poems* (Robson Books, 1980), s. 63.

s. 133 "Cambrai, Bethune, Arras..." ve "Passchendaele, Verdun...": "The Guns", *a.g.e.*, s. 110.

s. 133 "her şey Severn'e...": "Crucifix Corner", *Collected Poems*, s. 80; Crickley'yle diğer bir mukayese "Poem for End", s. 201'dedir.

s. 133 "koruluk tırpanlanmış...": "Near Vermand", *a.g.e.*, s. 132.

s. 133 "Cotswold'du...": adı yine "Near Vermand" olan başka bir şiirden, Michael Hurd, *The Ordeal of Ivor Gurney* içinde, s. 96.

s. 133 "Mahvolmuş bir...": Haziran 1916 tarihli bir mektuptan, aktaran *a.g.e.*, s. 72.

s. 133 "Perişan St Julien..." vd.: *Collected Poems*, s. 170.
s. 134 "Salı, 2 Ekim...": *They Called It Passchendaele*, s. 189.
s. 134 "isimler öyle...": *a.g.e.*, s. 187.
s. 135 "Oxford Savaş Şiiri...": *Thank God for the Atom Bomb and Other Essays*, s. 101.
s. 135 "yaratıcılığı eksik...": *The Great War and Modern Memory*, s. 12.
s. 135 "zekânın çaresizce...": *a.g.e.*, s. 13 (italikler bana ait).
s. 135 "daha nükteli bir...": *a.g.e.*, s. 109.
s. 135 "İngiliz Büyük Harp'inde...": *a.g.e.*, s. 14.
s. 135 "nükte ve yaratıcılığın...": *a.g.e.*, s. 12.
s. 135 "sofistike bir gözlemci...": *a.g.e.*, s. 6.
s. 135 "Shem'e n'oldu?"": *The Middle Parts of Fortune*, s. 219.
s. 137 "Mutfakta Noel...": *Oh What a Lovely War* (Methuen, 1965), s. 50.
s. 137 "Uyarıyorlar bizi...": *a.g.e.*, s. 64.
s. 137 "Kanı durmayan..." ve "sığır pazarından...": *a.g.e.*, s. 88-9.
s. 137 "İKİNCİ ASKER: ...": *a.g.e.*, s.46.
s. 138 "Ve bize sorduklarında...": *a.g.e.*, s. 107.
s. 139 "bu savaşın biri...": *The Great War and Modern Memory*, s. 241.
s. 139 "günbatımının sembolizmi...": *The Complete Memoirs of George Sherston*, s. 325.
s. 140 "Hı-hı, iyidir...": aktaran *They Called It Passchendaele*, s. 201.
s. 140 "Öne çıkan..." ve "kasvetten tam olarak...": *a.g.e.*, s. 186.
s. 140 "Tam da korktuğumuz gibi...": *Wet Flanders Plain*, s. 99.
s. 142 "zamanın kanı...": *Watermark* (Hamish Hamilton, 1992), s. 56; ayrıca bkz. şiiri "Nature Morte", *A Part of Speech* (Oxford University Press, Oxford, 1980), s. 45.

s. 144 "piyadeliğin yoğun...": Tümgeneral J. F. C. Fuller, aktaran John Keegan, *The Face of Battle*, s. 232.

s. 146 "amansız bir siyah...", vd.: *Short Stories, cilt 2*, ed. Andrew Rutherford (Penguin, Harmondsworth, 1971), s. 213.

s. 147 "Hanımefendi, lütfen, ...": Brian Gardner (yay.haz.), *Up the Line to Death*, s. 157.

s. 147 "turizmin tarihteki...": *They Called It Passchendaele*, s. 3.

s. 147 "dünyanın tükürükleri ...", vd.: F. Scott Fitzgerald, *Tender is the Night*, s. 125–6 (*Sevecendir Gece*, çev. Hasan Fehmi Nemli, İstanbul: İletişim Yayınları, 2014).

s. 148 "yarı ironik bir ifadeyle...": *a.g.e.*, s. 199.

s. 148 "kırılmışlar, eksik olanlar...": *a.g.e.*, s. 25.

s. 148 "savaş bitti...": *a.g.e.*, s. 30.

s. 148 "dünyanın bütün kayıp...": *a.g.e.*, s. 40.

s. 148 "Bir kişiliğin...": Henry Dan Piper'a mektup, aktaran Matthew J. Bruccoli, *Some Kind of Epic Grandeur: The Life of F. Scott Fitzgerald*, yeni basım (Cardinal, 1991), s. xix.

s. 148 "Ne de olsa hayatın...": Richard Taylor'a mektup, 10 Haziran 1917, Andrew Turnbull (yay.haz.), *The Letters of F. Scott Fitzgerald* (Penguin, 1968), s. 434.

s. 148 "sırf uzak mesafeden...": *Tender is the Night*, s. 23.

s. 148 "yeni ameliyat...": *a.g.e.*, s. 50.

s. 149 "Birdenbire gölün...": *a.g.e.*, s. 61.

s. 149 "Dick engelin köşesini..." ve "Şu ufak dereyi...": *a.g.e.*, s. 124-5.

s. 152n Michael Foot/Anıt Mezar tartışması hakkında daha fazlası için bkz. Patrick Wright'ın makalesi "A Blue Plaque for the Labour Movement?", *On Living in an Old Country* içinde, Verso, 1985.

s. 155 "hadiseler anılmak üzere...": *The Texture of Memory*, s. 263.

s. 156 "*Binlerce evlilik...*": Philip Larkin, "MCMXIV", *Collected Poems* (Faber, 1988), s. 128.

s. 159 "bir ulus için önemli...": aktaran Modris Eksteins, *Rites of Spring*, s. 133.

s. 159 "yakınlarını kaybetmiş kadınların...": Wilfred Owen, *Collected Poems*'ın giriş bölümünden, s. 18-19.

s. 160 "Sadece 'Biricik...": aktaran Denis Winter, *Death's Men*, s. 257.

s. 161 "*Ağaçların kavrulmuş...*": Henri Barbusse, *War Diary*, Jon Glover ve Jon Silkin (yay.haz.), *The Penguin Book of First World War Prose* içinde, s. 197.

s. 161 "modern savaş meydanıyla...": 13 Mayıs 1916 tarihli mektup, *Winds of Change* (Macmillan, 1966), s. 82.

s. 161 "top mermileri...": Julian Symons (yay.haz.), *The Essential Wyndham Lewis*, s. 23.

s. 161 "ayakta kalan tek...": Gunner B. O. Stokes, aktaran Lyn Macdonald, *They Called It Passchendaele*, s. 190.

s. 161 "Delik deşik edilmiş...": "At a Calvary near the Ancre", Wilfred Owen, *Collected Poems*, s. 82.

s. 161 "Çarmıh tüyler ürpertici...": Jon Glover ve Jon Silkin (yay.haz.), *The Penguin Book of First World War Prose*, s. 145.

s. 162 "Richebourg'daki mezarlık...": aktaran Michael Hurd, *The Ordeal of Ivor Gurney*, s. 69.

s. 163 "dünyanın kıyısı" ve "bir buçuk kilometre ötedeki...": *The Complete Memoirs of George Sherston*, s. 279.

s. 164 "ölülerin diyarı": aktaran Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (Thames & Hudson, 1978), s. 29.

s. 164 Robert Musil: 3 Eylül 1915 tarihli günlük yazısı, *Tagebücher*, (Rowohlt Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1976), s. 312; tercümesi Jon Glover ve Jon Silkin (yay.haz.), *The Penguin Book of First World War Prose* içinde, s. 95.

s. 164 "bir çamur deniziydi...": Teğmen J. W. Naylor, aktaran Lyn Macdonald, *They Called It Passchendaele*, s. 188.

s. 164 "ölü bir çamur denizi": *Undertones of War*, s. 221.

s. 164 "toprak okyanusu": *The Challenge of the Dead*, s. 24.

s. 164 "Sahipsiz Topraklara baktığınızda...": aktaran Kevin Brownlow, *The War, the West and the Wilderness*, s. 148.

s. 164 "erken dönem standartlara...": *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition* (Thames & Hudson, 1978), s. 13.

s. 167 "derisi yüzülmüş, oyulmuş...": Peter Vansittart (yay.haz.), *Letters from the Front* (Constable, 1984), s. 217.

s. 167 "Aslını ararsan...": s. 150.

s. 167 "kayıp yer işaretleri...": War Diary, Jon Glover ve Jon Silkin (yay.haz.), *The Penguin Book of First World War Prose* içinde, s. 150.

s. 167 "Zandwoorde'un eski kilisesini...": *The Challenge of the Dead*, s. 256.

s. 168 "Daha sonraki bir...": *In Flanders Fields*, s. 296.

s. 168 "Passchendaele'in son safhalarında...": *Haig's Command*, s. 46.

s. 168 Verdun'un yeryüzünden silinmiş köyleri: Verdun'un topografik ve tarihsel mirası için bkz. Alistair Horne, *The*

Price of Glory: Verdun 1916'nın son iki bölümü – "Aftermath" ve "Epilogue."

s. 168 "Theory of Ruin...": *Inside the Third Reich* (Sphere, 1971), s. 97-8.

s. 169 "özel ekipler...": *The Rebel* (Penguin, Harmondsworth, 1971), s. 154.

s. 169 "acı çeken ruhlar...": Jean Rouaud, *Fields of Glory*, s. 133.

s. 170 "Barış ihtimali...": 7 Ekim tarihli günlük yazısı, aktaran Trevor Wilson, *The Myriad Faces of War*, s. 751.

s. 170 "Geri dönmeyen erkeklerin...": John Grout, aktaran Ronald Blythe, *Akenfield* (Penguin, Harmondsworth, 1972), s. 62.

s. 170 "en ufak bir farklılık...": Denis Winter, *Death's Men*, s. 255.

s. 170 "Nazilerin Yahudilere...", vd.: "Messages in a Bottle", *New Left Review* (sayı. 200, Temmuz/Ağustos 1993), s. 6.

s. 172 "ağaçlar tam ölmemiş...": s. 18.

s. 172 "bir gün bu siperler...": *The Old Frontline* (Heinemann, 1917), s. 11.

s. 172 "her türlü benzerlik...": *Journey to the Western Front, Twenty Years After* (G. Bell & Son, 1936), s. 1.

s. 172 "Bizzat doğa...": Paul Berry ve Alan Bishop (yay.haz.), *Testament of a Generation: The Journalism of Vera Brittain and Winifred Holtby* (Virago, 1985), s. 210.

s. 173 "Ypres ve Verdun'un...": Archibald MacLeish (yay.haz.), *The Complete Poems* (Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1970), s. 136.

s. 173 "Batı Cephesi'nde bir...": *The English Patient* (Bloomsbury, 1992), s. 123.

s. 174 "demirden bir isilik...": "A Calvary on the Somme", *Selected Poems* (Bloodaxe, Newcastle, 1991), s. 135.

s. 174 "Cesetler, fareler, eski...": Peter Vansittart (yay.haz.), *Letters from the Front* (Constable, 1984), s. 263.

s. 175 "O andan itibaren...": aktaran Martin Middlebrook, *The First Day on the Somme*, s. 316.

s. 176 "Görünürdeki bu kaba...": *The Middle Parts of Fortune*, s. 205.

s. 177 "Vaktinde kendine yakın...": bu konuşmanın gözden geçirilmiş bir versiyonu "Ev'ry Time we Say Goodbye" adıyla *Keeping a Rendezvous*, Granta 1992'de yayımlanmıştır.

s. 180 "insanda hayran olunacak...": *The Plague* (Penguin, Harmondsworth, 1948), s. 251. (*Veba*, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Can Yayınları, 2000).

SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA

Metinde alıntılanan, savaşla ya da kitabın ana temalarıyla doğrudan bağlantısı olmayan kitaplar burada yer almıyor; savaşla ilgili tek tük şiirler içeren şiir kitapları da öyle. Bu kitapların bibliyografik ayrıntıları Notlar bölümünde verilmiştir. Aksi belirtilmedikçe yayın yeri Londra'dır.

Aldington, Richard, *Death of a Hero*, Hogarth, 1984.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Verso, 1983 (*Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis Yayınları, 1993).

Babington, Anthony, *For the Sake of Example*, Leo Cooper/Seeker & Warburg, 1983.

Barbusse, Henri, *Under Fire*, çev. W. Fitzwater Wray, Dent, 1988 (*Ateş*, çev. Suat Derviş, İstanbul: Evrensel Basım Yayım, 2012).

Barker, Pat, *Regeneration*, Viking, 1991.

Barker, Pat, *The Eye in the Door*, Viking, 1993.

Bergonzi, Bernard, *Heroes' Twilight*, Constable, 1965.
Blunden, Edmund, *Undertones of War*, Penguin, Harmondsworth, 1982.
Bond, Brian (yay.haz.), *The First World War and British Military History*, Oxford University Press, Oxford, 1991.
Boorman, Derek, *At the Going Down of the Sun: British First World War Memorials*, Sessions, York, 1988.
Borg, Alan, *War Memorials*, Leo Cooper, 1991.
Brownlow, Kevin, *The War, the West and the Wilderness*, Seeker & Warburg, 1979.
Bushaway, Bob, 'Name upon Name: The Great War and Remembrance', Roy Porter (yay.haz.), *Myths of the English* içinde, Polity, Cambridge, 1992.
Cannadine, David, 'Death, Grief and Mourning in Modern Britain', Joachim Whalley (yay.haz.), *Mirrors of Mortality* içinde, Europa, 1984.
Capa, Robert, *Photographs*, yay.haz. Richard Whelan ve Cornell Capa, Faber, 1985.
Carmichael, Jane, *First World War Photographers*, Routledge, 1989.
Chapman, Guy, *A Passionate Prodigality*, Buchan & Enright, Southampton, 1985.
Clark, Alan, *The Donkeys*, Pimlico, 1991.
Compton, Ann (yay.haz.), *Charles Sargeant Jagger: War and Peace Sculpture*, Imperial War Museum, 1985.
Coombs, Rose E. B., *Before Endeavours Fade*, After the Battle Publications, 1976.
Eksteins, Modris, *Rites of Spring*, Bantam, 1989.
Elsen, Albert E., *Modern European Sculpture 1918-1945: Unknown Beings and Other Realities*, Braziller, New York, 1979.

Faulks, Sebastian, *Birdsong*, Hutchinson, 1993.
Ferro, Marc, *The Great War*, Routledge, 1973.
Findley, Timothy, *The Wars*, Penguin, Harmondsworth, 1978.
Fitzgerald, F. Scott, *Tender is the Night*, Penguin, Harmondsworth, 1955 (*Sevecendir Gece*, çev. Hasan Fehmi Nemli, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014).
Foot, M. R. D., *Art and War*, Headline, 1990.
Fussell, Paul, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford, 1975.
Fussell, Paul, *Thank God for the Atom Bomb and Other Essays*, Ballantine, New York, 1990.
Fussell, Paul, *The Bloody Game*, Scribners, 1991.
Gardner, Brian, *Up the Line to Death*, yeni basım, Methuen, 1976.
Garrett, Richard, *The Final Betrayal*, Buchan & Enright, Southampton, 1989.
Graham, Stephen, *The Challenge of the Dead, Cassell*, 1921.
Glover, Jon, ve Silkin, Jon, *The Penguin Book of First World War Prose*, Penguin, Harmondsworth, 1989.
Graves, Robert, *Goodbye to All That*, Penguin, Harmondsworth, 1960.
Gurney, Ivor, *Collected Poems*, yay.haz. P. J. Kavanagh, Oxford University Press, Oxford, 1982.
Gurney, Ivor, *War Letters*, yay.haz. R. K. R. Thornton, Hogarth, 1984.
Hemingway, Ernest, *A Farewell to Arms*, Penguin, Harmondsworth, 1935 (*Silahlara Veda*, çev. Mehmet Harmancı, İstanbul, Bilgi Yayınevi, 2009).
Harries, Meirion ve Susie, *War Artists*, Michael Joseph, 1983.

Hibberd, Dominic, *Wilfred Owen: The Last Year*, Constable, 1992.
Hill, Susan, *Strange Meeting*, Penguin, Harmondsworth, 1989.
Hiscock, Eric, *The Bells of Hell Go Ting-a-ling-a-ling*, Arlington Books, 1976.
Horne, Alistair, *The Price of Glory: Verdun 1916*, Penguin, Harmondsworth, 1964.
Hurd, Michael, *The Ordeal of Ivor Gurney*, Oxford University Press, Oxford, 1978.
Hynes, Samuel, *A War Imagined: The First World War and English Culture*, Bodley Head, 1990.
Hynes, Samuel, *The Auden Generation*, Pimlico, 1992.
Isherwood, Christopher, *Lions and Shadows*, Hogarth, 1938.
Jones, David, *In Parenthesis*, Faber, 1987.
Keegan, John, *The Face of Battle*, Cape, 1976.
Kern, Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, 1983.
Larkin, Philip, *Required Writing*, Faber, 1983.
Leed, Eric J., *No Man's Land: Combat and Identity in World War 1*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
Liddell Hart, B. H., *History of the First World War*, Cassell, 1970.
Longworth, Philip, *The Unending Vigil*, Constable, 1967.
Macdonald, Lyn, *They Called It Passchendaele*, Michael Joseph, 1978.
Macdonald, Lyn, *The Roses of No Man's Land*, Michael Joseph, 1980.
Macdonald, Lyn, *Somme*, Michael Joseph, 1983.
Macdonald, Lyn, *1914*, Michael Joseph, 1987.
Macdonald, Lyn, *1914-1918: Voices and Images from the Great War*, Michael Joseph, 1988.

Manning, Frederic, *The Middle Parts of Fortune* (*Her Privates We* adıyla da bilinir), Buchan & Enright, Southampton, 1986.
Middlebrook, Martin, *The First Day on the Somme*, Penguin, Harmondsworth, 1984.
Middlebrook, Martin ve Mary, *The Somme Battlefields*, Viking, 1991.
Moeller, Susan, *Shooting War*, Basic Books, New York, 1990.
Mosse, George, *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, Oxford, 1990.
Orwell, George, *The Collected Essays, Journalism and Letters, Volume 1*, Penguin, Harmondsworth, 1970.
Owen, Wilfred, *Collected Poems*, yay.haz. C. Day Lewis ve a Memoir by Edmund Blunden, Chatto & Windus, 1963.
Owen, Wilfred, *Collected Letters*, yay.haz. Harold Owen ve John Bell, Oxford University Press, Oxford, 1967.
Owen, Wilfred, *The Complete Poems and Fragments*, 2 cilt, yay. haz. Jon Stallworthy, Oxford University Press, Oxford, 1983.
Parker, Peter, *The Old Lie: The Great War and the Public School Ethos*, Constable, 1987.
Pick, Daniel, *War Machine: The Rationalisation of Slaughter in the Modern Age*, Yale University Press, New Haven, 1993.
Putkowski, Julian, ve Sykes, Julian, *Shot at Dawn*, yeni basım, Leo Cooper, 1992.
Remarque, Erich Maria, *All Quiet on the Western Front*, çev. A. W. Wheen, Picador, 1987 (*Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, çev. Burhan Arpad, İstanbul: Everest Yayınları, 2012).
Robbins, Keith, *The First World War*, Oxford University Press, Oxford, 1984.
Rosenberg, Isaac, *Collected Works*, Chatto & Windus, 1984.

Rouaud, Jean, *Fields of Glory*, çev. Ralph Manheim, Collins Harvill, 1992.
Sassoon, Siegfried, *Siegfried's Journey 1916-1920*, Faber, 1945.
Sassoon, Siegfried, *Collected Poems 1908-1956*, Faber, 1961.
Sassoon, Siegfried, *The Complete Memoirs of George Sherston*, Faber, 1972.
Sassoon, Siegfried, *Diaries 1915-1918*, yay.haz. Rupert Hart-Davis, Faber, 1983.
Scarry, Elaine, *The Body in Pain*, Oxford University Press, Oxford, 1985.
Silkin, Jon, *The Penguin Book of First World War Poetry*, İkinci Basım, Penguin, Harmondsworth, 1981.
Silkin, Jon, *Out of Battle*, İkinci Basım, Ark, 1987.
Stallworthy, Jon, *Wilfred Owen*, Oxford University Press, Oxford, 1974.
Stallworthy, Jon, *The Oxford Book of War Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1988.
Symons, Julian (yay.haz.), *The Essential Wyndham Lewis*, André Deutsch, 1989.
Taylor, A. J. P., *The First World War*, Penguin, Harmondsworth, 1966.
Terraine, John, *The First World War 1914-18*, Macmillan, 1984.
Toynbee, Philip, *Friends Apart*, MacGibbon & Kee, 1954.
Vansittart, Peter, *Voices from the Great War*, Cape, 1981.
Viney, Nigel, *Images of Wartime*, David & Charles, Newton Abbot, 1991.
Virilio, Paul, *War and Cinema*, çev. Patrick Camiller, Verso, 1989.
Warner, Philip, *Field Marshal Earl Haig*, Bodley Head, 1991.

Whelan, Richard, *Robert Capa: A Biography*, Faber, 1985 (*Robert Capa*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006).
Williamson, Henry, *Wet Flanders Plain*, Gliddon, Norwich, 1989.
Wilson, Ṭrevor, *The Myriad Faces of War*, Polity, Cambridge, 1986.
Winter, Denis, *Death's Men*, Penguin, Harmondsworth, 1979.
Winṭer, Denis, *Haig's Command*, Viking, 1991.
Wolff, Leon, *In Flanders Fields*, Penguin, Harmondsworth, 1979.
Young, James E., *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven, 1993.

* * *

BİBLİYOGRAFYADA GÜNCELLEME

Yeniden Anımsanan Savaş 1994'te yayımlandıktan sonra Birinci Dünya Savaşı'na yönelik ilgide bir diriliş yaşandı. O zamandan beri yayımlanan kitaplardan bir kısmını okudum, aşağıdakileri tavsiye ediyorum.

Arthur, Max (yay.haz.), *Forgotten Voices of the Great War*, Ebury Press, Londra, 2002

Bourke, Joanna, *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain and the Great War*, Reaktion, Londra, 1996.

Davis Wade, *Into the Silence: The Great War, Mallory and the Conquest of Everest*, Bodley Head, Londra, 2011.

Englund, Peter, *The Beauty and The Sorrow: An Intimate History of the First World War*, Profile, Londra, 2011.

Fergusson, Niall, *The Pity of War*, Allen Lane, Londra, 1998.

Hochschild, Adam, *To End All Wars: How the First World War Divided Britain*, Macmillan, Londra, 2011.

Keegan, John, *The First World War*, Hutchinson, Londra, 1998.

Stamp, Gavin, *The Memorial to the Missing of the Somme*, Profile, Londra, 2006.

Stevenson, David, *1914-1918: The History of the First World War*, Allen Lane, Londra, 2004

Stone, Norman, *WW1: A Short History*, Allan Lane, Londra, 2007.

Winter, Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

TEŞEKKÜR

Arkadaşlarım Paul Bonaventura, Chris Mitchell ve Mark Hayhurst'a, yazdıklarımın ilk taslağını okudukları ve işe yarar pek çok öneride bulundukları için teşekkür etmek istiyorum. (Bilhassa Mark'a borçluyum, onun hızlı tepkileri sayesinde Flandre'da Paul'ün gözükara şoförlüğü yüzünden ölmekten kurtulduk.)

Esquire, *Independent*, *Observer* ve *New Statesman & Society*'nin editörlerine, bu kitabın bazı sayfalarının taslak versiyonlarını gazetelerinde yayımlayarak denememe yer ayırdıkları için müteşekkirim; ayrıca Wilfred Owen hakkında konuşma yapma fırsatı (hem de Belgrad'da) için Patrick Early'ye ve bu konuşmama verdiği, bana çok yardımı dokunan karşılık için David Punter'a teşekkür ederim.

Cesaretlendirmesi ve kışkırtıcı önerileri için Paris'teki Ian Watson'a, fotoğrafları için Jeremy Young'a, bir fotoğraf albümünü ödünç verdiği için Jane Pugh'a, ayrıca Xandra Hardie, Charles Drazin ve Alexandra Pringle'a da teşekkürler.

Kay Blundell Vakfı'nın verdiği bir ödül, bu kitabı yazmayı bitirmemi sağladı.

John Berger'e olan daimi borcum ise, burada layıkıyla teslim edilemeyecek kadar engin.

TATLI VE ONURLUDUR

Wilfred Owen

Sırtında çuvalıyla, yaşlı dilenciler gibi iki büklüm
Dizi tutmaz acuzeler gibi öksürerek, söverek yardık balçığı
Büyüleyici tenvir fişeklerine sırt çevirip
Uzak molamıza yürüdük yorgun argın.
İnsanlar yürürken uyuyordu. Kimi postalsızdı,
Ama kanlı ayaklarıyla topallıyordu. Hepsi aksak, hepsi kör;
Bitaplıktan sarhoş; geriye sessizce düşen
Gaz bombalarının ıslığına bile sağır.

Gaz! GAZ! Çabuk! – sakarlığın telaşıyla
Tam zamanında taktılar hantal başlıkları,
Fakat biri hâlâ bağırıyor ve tökezliyor,
Ateşe, kirece düşmüş gibi bocalıyordu.--
Puslu camın ve yeşil ışığın yoğun loşluğunda,
Yeşil bir denizde gibi, boğulurken gördüm onu.

Tüm rüyalarımda ben çaresiz bakarken
Hâlâ atılır üstüme, hırıl hırıl boğularak

Eğer boğucu rüyalarda sen de yürüseydin
Onu attığımız arabanın ardından
Acıyla kıvranan gözlerinin akını görseydin yüzünde,
Günahtan usanmış bir şeytan gibi, ölümlük yüzünde,
Duysaydın her sarsıntıda çürümüş ciğerinden
Hırıldayarak akan köpüklü kanı,
Habis, şifasız yaraların
Kusmuğu gibi acı, masum dillerde,
Dostum, böyle keyifle söyleyemezdin
Şan ve şeref özlemiyle yanan çocuklara
O eski Yalanı: Güzel ve tatlıdır ölmek
Vatan uğruna.

Türkçesi: Müfit Özdeş

Kurgu, deneme, eleştiri, seyahatnâme gibi farklı yazın türlerinde eserler veren Geoff Dyer'ın klasik kabul edilen kitabı *Yeniden Anımsanan Savaş*, yer yer gezi günlüğü, yer yer Büyük Savaş ve hatırlama üzerine derin bir tefekkür... Ancak bir yönüyle Birinci Dünya Savaşı'nı konu alan kitaplardan ayrılıyor. Çünkü Dyer, savaşa dair çarpıcı anılara yer vermekle birlikte savaşı nasıl canlandırdığımızı, algıladığımızı da irdeliyor. Savaş meydanlarını ve anıtlarını ziyaret eden yazar, artık birer sembol olmuş ünlü fotoğrafları, filmleri, şiirleri ve diğer yazın türlerinde verilen eserleri inceleyerek kimi zaman yaşananların nasıl öngörüldüğünü, kimi zaman da felaketin nasıl betimlendiğini, yeni nesillerin yaşananları nasıl algıladığını gözler önüne seriyor. Yaratıcılığı ve duyarlı kavrayış gücüyle, yirminci yüzyılın zihinleri de bedenleri de felce uğratan ilk büyük felaketi hakkındaki önyargıları, hatırlananların ve mitlerin oluşturduğu ağı sabırla çözümleyerek sorguluyor.

İncelikli, sabırlı, duyarlı bir kitap... Yas ve hatırlama, yani Büyük Savaş'ın temsil ettiklerinin sanat türleri üzerinden nasıl tanımlandığı –ve bunların bizim algımızı nasıl şekillendirdiği– üzerine... Kitabın dokusu, anıların ve bilincin ritimlerini olduğu gibi yankılıyor.
JASON COWLEY, GUARDIAN

Nüanslardaki hassasiyeti, bilgi birikimi ve anlaması sonsuz çaba gerektiren bir konu üzerinde bile isteye düşünmeye cesaret etmesiyle öne çıkıyor.
SEBASTIAN FAULKS, MAIL ON SUNDAY

16.00

2016
THG
844173
FDG
THG 0844173 FDG

EVEREST
www.everestyayinlari.com
/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari

9 786051 850375

EVEREST DENEME

EVEREST DENEME TÜRLERARASI, CİNS, TANIMLANAMAZ YAZINSAL NESNELERİ, KURMACA-OLMAYAN YARATICI METİNLERİ BİR ARAYA GETİRİYOR. OKUDUĞUMUZ, TEKRAR OKUDUĞUMUZ, HATTA OKUMADIĞIMIZ KİTAPLAR, YAŞAM VE DİĞER HER ŞEY HAKKINDAKİ BU ZEKİ VE ÖZGÜN OKUMA DENEMELERİ, KURMACA İLE DENEME ARASINDAKİ SINIRI İHLAL EDİP MELEZ BİÇİMLER YARATIYOR.