



Tür: Araştırma Makalesi

Kabul Tarihi: 11 Mayıs 2023

Gönderim Tarihi: 28 Mart 2023

Yayımlanma Tarihi: 24 Haziran 2023

Atıf Künyesi: Ertekin, Tuğçe (2023), “Ferit Edgü’nün Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı Adlı Romanında Görsel Yolculuk”, **International Journal of Turkish Academic Studies (TURAS)**, C. 4, S. 1, s. 36-59.

“FERİT EDGÜ’NÜN EYLÜLÜN GÖLGESİNDE BİR YAZDI ADLI ROMANINDA GÖRSEL YOLCULUK”

Tuğçe ERTEKİN¹



10.54566/turas.1272714

“Her resim bir hikâyeye anlatır.”

ÖZ

Bu çalışmada, Ferit Edgü’nün (1936), *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* (1988) adlı romanının içerisinde yer alan “Çakır’ın Öyküsü”, edebiyat-resim ilişkisi bağlamında sanatlar arası düzlemde incelenmiştir. Adı geçen romanın bütünü oluşturarak fotoğrafik anlatılar, çalışmaya, resim sanatının izlerini barındırmaları bakımından konu olmaktadır. Anlatıcının zihninde kurgulayarak kelimelerle çizmeye çalıştığı bu fotoğraflarda resim sanatının olanaklarını bulmak mümkün olduğu gibi fotoğrafların anlattıkları öykü bakımından modernist izler taşıdığını söylemek de aynı derecede mümkündür. Öyle ki anlatıcı, fotoğrafların protagonistisi olan Çakır’ın, içinde yaşadığı dünyadan silikleşme durumunu

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Mersin Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, tugcertekin@hotmail.com, ORCID 0000-0001-5607-3960

kelimelerle söylemek yerine fotoğraflarla göstermeye çalışmış; hayalinde canlandırdığı fotoğrafları “[Foto 1]”den “[Foto 31]”e, görüldüğü biçimde başlıklarını sıralayarak bu fotoğrafların renk ve suretlerini karşılayacak şekilde sözcüklerle birer hikâye yaratmıştır. Bu bağlamda çalışma, anlatının bütününe görebilmek amacıyla görsel sanatların olanaklarından yararlanılması ve anlatıların içeriğine yönelerek modernist imgeler barındıran görsellerin yaratılması olmak üzere iki ana damardan hareketle hazırlanmış, romandan uygun örneklerle desteklenmiştir. Ferit Edgü’nün, resim sanatının olanaklarından faydalandığı çıkarımında bulunulan *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* adlı romanı ile yazarın, daha önceki metinlerinden farklı olarak sanatlar arası düzlemde bir denemeye giriştiği söylenilebilmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, Tanzimat’tan bugüne Türk edebiyatının farklı romancı, şair ve türlerinde görülen edebiyat-resim ilişkisini; edebiyatın resim sanatından aldığı esini hem yazar hem sanatçı kimliği ile entelektüel birikime sahip bir yaratıcı olarak Ferit Edgü’den ve onun söz konusu romanından hareketle ortaya koymaktır. Yazınsal türler arasında roman türünü ele alan ve sınırları “Ferit Edgü’nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* Adlı Romanında Görsel Yolculuk” şeklinde çizilen bu çalışmada, edebiyatın, kendi düzleminde anlatma aracı olarak kullandığı sözcükleri, sanatlar arası düzlemde görsel imkânlar aracılığıyla, anlatmak yerine göstermeyi denemiş olan fotoğrafik anlatıların incelenmesi; edebiyat-resim ilişkisinin Edgü’nün adı geçen romanı ile sınırlandırılması, sözcüklerdeki görsel olanakların ortaya konulmasını; bir resme bakmakla, bir romanı okumak arasındaki yakınlığın gösterilmesini sağlamaktadır.

Anahtar sözcükler: Ferit Edgü, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, Edebiyat-Resim.

VISUAL JOURNEY IN FERİT EDGÜ’S NOVEL *EYLÜLÜN GÖLGESİNDE BİR YAZDI*

ABSTRACT

In this study, “Çakır’s Story”, in Ferit Edgü’s (1936) novel, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* (1988), has been analyzed in the context of literature-painting relationship on an inter-artistic extent. The photographic narratives making up the whole of the aforementioned novel, are the subject of this study as containing the traces of the art of painting. Finding possibilities of painting in these photographs and their modernist traces are critical in terms of the story they tell. Therefore; Edgü has tried to show Çakır’s situation, the protagonist of photographs, with photographs instead of describing it with words. He has created a story with words to match the colors and copies of these photographs by titling and ordering the photographs he has characterized, from “[Photo 1]” to “[Photo 31]”. In this context, the study has been prepared based on two veins; using the possibilities of visual arts to see the whole of the narrative and creating visuals with modernist images by turning to

Cilt/Volume 4, Sayı/Issue 1, 2023

the content of the narratives. Therefore, the aims of this study are the literature-painting relationship seen in different novelists, poets and genres of Turkish literature from Tanzimat Era to the present and to reveal the inspiration of literature from art of painting by the assistance of Ferit Edgü. In this study, discussing the novel genre among the literary genres and whose borders are drawn as “Visual Journey in Ferit Edgü’s Novel of *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*”, the words the literature uses as a means of expression on its basis, through visual possibilities in the inter-arts basis have tried to show instead of describing. Studying photographic narratives; limiting the literature-painting relationship to Edgü’s aforementioned novel, revealing the visual possibilities in words; It provides a similarity between looking at a painting and reading a novel.

Keywords: Ferit Edgü, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, Literature-Painting.

GİRİŞ

2011 yılında, Orhan Pamuk’un Harvard Üniversitesi’nde verdiği Norton Konferansları’nda konuşulanlar (2009), bir metin olarak *The Naïve and The Sentimental Novelist* adıyla yayımlanmış ve Türkçeye *Saf ve Düşünceli Romancı* (2011) şeklinde tercüme edilmiştir. Yazarın söz konusu yazısında edebiyat-resim ilişkisi bağlamında başvurduğu ifadelerde, bir manzara resmine bakıldığında, genel anlamın bir anda kavranacağı, her şeyin karşımızda, hacmin içinde olduğu fakat bir şiirin ya da bir edebî metnin genel anlamını kavrayabilmek için kahramanların, olayların zaman içindeki değişimlerini anlamak gerektiği, olayların, dramın, zaman içinde yer alacağı ve ayrıca onları okumanın, izlemenin de zaman alacağı fikri üzerinde durduğu görülmektedir. (Pamuk, 2016: 54-55).

Alman yazar Gotthold Ephraim Lessing de *Laocoön* (1766) adlı kitabının bir alt başlığını oluşturan

“Resim Sanatının ve Şiirin Sınırları Konusunda Bir Deneme” adlı makalesinde edebiyat-resim ilişkisine değinmektedir. Lessing’e göre “Şiir-edebiyat, zaman esaslı bir sanattır. Resim (...) ve görsel sanatlar ise, hacim ile temellenirler. Böylece Lessing, edebiyat ile resim arasındaki temel farkı Kant’ın ünlü iki zihin kategorisine, Zaman ve Mekân’a indirgemiş” (Pamuk, 2016: 54) olur.

2 Eylül 2010 tarihinde *Ada Dergisi*’nin onuncu sayısında yayımlanan “Ferit Edgü ile Sanat, Edebiyat ve Dil Üzerine Bir Söyleşi” adlı metinde Mutlu Deveci’nin yazara yönelttiği “Resim çalışmalarınız yazınsal yapıtlarınıza ne ölçüde yansıyor?” Sorusuna Ferit Edgü, resim çalışmalarının yazınsal denemelerine yansımayıp resim sanatından öğrendiği çok önemli şeyler olduğunu belirterek karşılık vermiştir. Resmin, gözle anında görülüp anında algılanabilmesinden ötürü şiire, romana ve öyküye göre daha somut bir sanat olduğunu savunan Edgü, resmi ve edebiyatı kıyasladığı bu noktada, bir romanı anlayabilmek,

bütünüyle duyumsayabilmek için belirli bir zaman dilimi içinde okunması gerektiği; resminse hacmen ne kadar büyük, ne kadar geniş olursa olsun o an tamamıyla karşımızda, gözlerimizin önünde bulunması, dolayısıyla zamana yaymayı gerektirmeyen dolaysız bir diyalog olanağı sunması açısından yazını beslediği çıkarımında bulunmaktadır. Edgü, ressamların geçtiği yollardan bir yazar olarak geçip çözümler aradığı itirafında bulunurken, söz konusu çabasını *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* adlı romanında tümüyle resim sanatından esinlenmiş olmasıyla örneklendirmiştir. (Deveci, 2010: 10). Edgü'nün bu sözleri, Pamuk'un ve Lessing'in görüşlerine katıldığını gösterdiği gibi sanatlar arası deneyselliğin örneğini adı geçen romanı ile verdiğini ilan ettiğine de tanıklık etmemizi sağlamaktadır. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romanının içinde yer alan "Çakır'ın Öyküsü" adlı kurmacadaki otuz bir fotoğraf/fotobiyografik öykü ile anlatının zamanını âna indirgemektedir Edgü; roman yazmak kelimelerle resim yapmak, roman okumak da başkalarının kelimeleriyle kafamızda resimler canlandırmak olduğu için romanlar da tıpkı resimler gibi dondurulmuş anları gösterir. Ama bu küçük ve bölünemez anlardan, Aristoteles'in anları gibi, romanlarda bir değil, binlerce, on binlerce olduğunu söylemek mümkündür. Bu açıdan roman okumak, sözcüklerle tasvir edilmiş bu anları; zamanı, hayalimizde resimlemek, yani *hacme* çevirmektir. (Pamuk, 2016: 53-55).

Milliyet Sanat Dergisi'nin 1 Kasım 1990 tarihli 251. Sayısında, "İki tür yazar vardır: Birincisi kendine bir yol bulan ve o bulduğu yolda ölene kadar devam edenler, ikincisi her yapıtını kendi içinde değerlendirip ötesine geçmek isteyenler... Ben ikinci yolu denedim." (Ecevit, 2013:237) diyen Edgü, "yıpranan sözcükler[i] imgelere dönüş[türerek]" (Edgü, 2018:29) kendi sanatında sanatlar arası düzlemin kapılarını aralamaktadır. Zira "19. yüzyıl romantikleri, resim, müzik ve edebiyatı birleştirme çabası içinde, tüm sanat dallarını deneyselleşen komple sanatçılardı. Var olan bütün sınırların bir bileşimde eridiği, gerçeği sonsuzlukta arayan, evrenseli amaçlayan bu akımın, tüm duyuların irrasyonel bir sanat potasında birbirine karıştığı 'synesthesie' olgusunu görüyoruz Edgü'de." (Ecevit, 2013: 229).

1. EYLÜLÜN GÖLGESİNDE BİR YAZDI'DA SANATLAR ARASILIK

1.1. Anlatıda Görsel Bütünlük

"Giriş" başlığı altında vurgulanan Ferit Edgü'nün ifadeleri, bu çalışmanın bel kemiğini oluşturmakta ve "Çakır'ın Fotobiyografik Öyküsü"nü tıpkı bir fotoğrafa veya resme bakar gibi bütününe görebilme olanağı sunması bakımından yazarın sanatçı kimliğini öne çıkaran resim sanatına değinmeyi; romanı sanatlar arası ilişkiler bağlamında çözümlemeyi mümkün kılmaktadır. Bu imkânı, romandan örneklerle ifadeye çalışmak en doğrusu olacaktır.

“[Foto 12]

Çakır ve kuşamsız, çıplak bir tay.

Çakır'ın sağ elinde her zaman boynuna bağladığı

türden büyükçe bir mendil var.

Tayın terini siliyor. Taya, bir sevgiliye ya da küçük bir

çocuğa bakar gibi bakıyor.” (Edgü, 2018:29).

Bu satırları okurken, bu cümlelerle sınırlandırılmış öykünün bütününe görmek, cümlelerde söylenenlerin ötesi hakkında tahminlerde bulunmak mümkündür. Öncesi ve sonrası mutlaka olan fakat belirsizlik taşıyan bir fotoğrafla, bir görselle, yalnızca donmuş bir an ile bu görselde bulunan kişi veya kişilerin öyküsünü bütünüyle görme şansı sunmaktadır yazar. Görsel imkânlardan yararlanma kaygısı gütmeyen, sadece yazının olanaklarından faydalanılarak kaleme alınmış bir öyküde karakterin başından geçen olaylar, bazen kronolojik (yansıtmacı metin) bazen bireyin zamanı ve algısına (modernist metin) göre belirli bir düzen içerisinde anlatılır. Okurun, öyküyü bir sıraya, düzene sokmasını; anlatıyı hayal gücüyle başlatmasını veya sınırlandırmasını gerektirmez. Bir insanın başından geçmiş, geçmekte olan ve geçebilecek olayları, tıpkı bu romanı oluşturan fotobiyografik öyküde gördüğümüz gibi yalnızca bir an ile sınırlandırılmış anlatı, okura daha az sözle daha çok şeyin hayalini görsel imgelerle kurabilme imkânı vermektedir. Başka bir ifadeyle, gösterilmek istenen resmin/fotoğrafın/öykünün tamamı, okuduğumuz satırlara sığdırılmış durumdadır. Bir görsel olmadan, bu cümleleri anlamlandırmak oldukça zordur. Fakat yazının görsel olanaklarla birleştiği noktada sözcüklerin ifade etmeye çalıştığı şeyi; varlığı bilinen fotoğrafı kurgulayarak görebilmek mümkündür. Bu somutluğun (sözcüklerin) arkasında bir soyutluk (görsel imge); bir zihnin yaratım süreci vardır. Sözcüklerle kurulmuş bu anlatımın zihinde canlandırdıkları görüntü sınırlandırılabilir bir hayal değildir. Çok değişken, yoruma açık, canlı, renkli ve hareketlidir.

1.1.1. Sınırlı Sözcük; Sonsuz Muhayyile

Anlatıcının fotoğraflarla ilgili sınırlı bilgilere sahip olması, şahıslara dair verdiği detayları olaya/duruma yönelik vermemesi, bu fotoğraflarla ilgili belirsiz ifadelerde bulunması okura daha geniş bir hayal imkânını sunarken, okurun bu fotoğrafta yaşanan durumla ilgili ihtimaller geliştirmesini de sağlamaktadır. Bu durumun temel sebebi, görsel detayların, görsel olanaklarla -önümüzde bir fotoğraf olduğu için- görülebilmesi imkânını sunarken metinde kullanılan sözcüklerden öte -bir resimde olduğu kadar- detay vermemesidir. Resim, göstermek istediği şey için konuşmaya ihtiyaç duymaz. Resimle kurulan ilişki dolaysızdır. Yazı ise anlatmak için sözcüklere duyduğu ihtiyacı, göstermek/hayalde canlandırmak için görselliğe duyar. Bu bağlamda Orhan

Pamuk'un şu cümlelerini hatırlamak yerinde olacaktır:

"Romanlar temel olarak görsel edebî kurmacalardır. Bir roman en çok görsel zekamıza, şeyleri gözümüzün önünde canlandırma yeteneğimize, kelimelerden resimler hayal etme gücümüze seslenerek üzerimizde etkisini kurar." (Pamuk, 2016:52).

Sözcüklerle çizilmiş bir fotoğrafın öyküsü üzerine ihtimaller geliştirmek, ressamın eserinde kendi benliğinden hareketle ifade etmeye çalıştığı şeylerin sergiyi gezen bir sanatsever tarafından sınırsız farklı şekilde yorumlanabilmesi gibidir. Bu ihtimaller, yorumlamalar, fotoğraftaki donmuş anın canlılığı okuru düşündürmeye yönlendirmektedir. Fotoğrafı okumayı bitirdikten sonra andan bir önceki/bir sonraki adımın düşünülmesini; görsel zekânın gelişmesini sağlamaktadır. Okur, fotoğraflar yoluyla gösterilen öyküyü kendi muhayyilesinin sınırları içerisinde oluşturmaktadır. Ressamın boyayla yaptığı şeyi yazar, sözcüklerle yapmaya çalışmaktadır. Ferit Edgü'nün ise bu romanda yaptığı, renk ile sözcüğün olanaklarını birleştirerek okura sonsuz bir hayal ürünü sunmaktır.

"[Foto 13]

Çakır ve bir "Bey".

Bey çok ciddi görünüşlü. Masaya oturmuş. Bacak bacak üstüne atmış. Çakır ayakta. Başı açık. Kasketini iki eliyle, kasıkları yükseltisinde, sanki pantolonunun dışına taşmış seksini saklamak için tutuyor.

"Bey", Çakır'ın ilk patronlarından biri olsa gerek.

Belki de ahırın, arabanın ve atların sahibi.

Ama bu adamın bir at-sever görünüşü yok.

Bakışlarında ne bir acıma, ne bir sevgi, ne de bir soru işareti var, dolayısıyla hiçbir derinlik.

Yaşamından, kendisinden daha kötü durumda olan

insanlardan dolayı (örneğin, hem kambur, hem yoksul Çakır) memnun bir zahire tüccarı olabilir.

Bu sözüm ona "Bey" (belki onu "Sahip" diye adlandırmam daha doğru olurdu) sanki yanı başında

bir başka insanoğlu (Çakır) yokmuş gibi poz vermiş fotoğrafçıya." (Edgü, 2018:30).

Yukarıdaki örnekte, bir fotoğraf albümünü karıştırırcasına izlenimlerini aktaran anlatıcının, "kendilik değerlerini yitikleştirerek, yaşamın ağına takılan bir görüntü" (Şahin, 2009:491) olarak Çakır'ın yanındaki "Bey" in kim olduğu ile ilgili

bilgi sahibi olmaması, okuru birçok şey hakkında düşünmeye itiyor: Bu fotoğraf nerede çekildi? Çakır'ın yanındaki adam aslında kim? Çakır'ın andaki pozisyonu ne? Nereden geldiler, nereye gidiyorlar? Okurun bu sorgulamaları yapmasını sağlayan şey, sayfalar süren bir öykünün ardında kalan gizler değil; yalnızca bir fotoğraftır.

“[Foto 1]

İki yaşlarında bir çocuk. Toz toprak içinde bir yolda.

Çevrede ondan başka hiçbir canlı yok. Ne bir insan,
ne bir hayvan.

Cansız bir nesne de yok. Yalnızca bir yol.

Çocuk, bir eli burnunda, ağlıyor. Ayakta durmakta
güçlük çekiyor gibi.

Yapayalnız bırakılmış bir çocuk belli. Anası bırakıp
gitmiş.

Belki dönüp aramayacak.

Bu tostoparlak, yalnız çocuğun fotoğrafı belki bir

gazetede yayımlanacak. Büyük bir olasılıkla şu

altbaşlıkla: ‘Sokak ortasına terk edilmiş bir çocuk

bulundu. Kimliği meçhul sakat yavru Darülaceze’ye

teslim edildi.’” (Edgü, 2018:18).

Bu fotoğrafta anlatılanlar, Çakır'ın fotobiyografik öyküsünün başlangıcı olarak karşımıza çıkmakta ve okurun zihninde, Çakır'ın öyküsüne dair ilk soruları oluşturmaktadır: Bu çocuk kim? Ebeveynleri nerede? Neden ağlıyor? Bu fotoğraf nerede çekildi? Bu yaştaki bir çocuk neden yalnız? Yazarın okura bu sorgulamayı yaptırabilmek için yararlandığı şey görsel olanaklardır. Anlatıcı, yalnızca elinde tuttuğu fotoğrafı genel görünüşüyle tarif ederken aynı zamanda fotoğrafta bulunan çocuğun yine fotoğraflar aracılığıyla öyküsünü çizeceği sinyallerini vermektedir. Anlatıcının ifadeleriyle bu görsel, donuk bir an olmaktan çıkar; canlanır, renklenir, hareketlenir, hafif bir rüzgâr eser ve çocuğun altın saçları ahenkle dans eder. Belki usulca kar yağmaya başlar ve etraf beyaza bürünür. Belki bu “toz toprak içinde[ki]” yolda “toz toprak içinde[n]” bir at görünmeye başlar da fotoğraf aceleye getirilir. Belki çocuğun ağlayışı kimsesizliğinden değil de hayatında ilk defa gördüğü fotoğraf makinesindedir. Fotoğrafın öncesi, sonrası ve ânı ile ilgili yapabileceğimiz tasarımlar, betimlenen görüntü aracılığıyla; elde tutulan fotoğrafın sunduğu şekillerle, renklerle çoğaltılabilir.

Anlatıcı, bu tasarımların anahtarını, süslü bir anlatımla değil görsel bir imkânla

sunmuştur. Zira yazmak, dolmakalemlle üzerine yazılan kâğıda bakmak kadar, gözleri sayfadan uzaklaştırıp pencereden dışarı bakarken, biraz da o sahneyi gözlerin önünde canlandırma işidir. Yazılacak olan sahneyi bir film parçası gibi, yazılacak cümleyi bir resim gibi gözlerin önünde canlandırmaya çalışma (Pamuk, 2016:53) çabası, Edgü'nün, hafızasında, anlatacağı öykünün resimlerini çizmesini/fotoğraflarını çekmesini sağlamıştır. Belki de Edgü, hayattan deneyimlediği ayrıntıları "ansımaya"² çalışırken gözünün önünde canlandığı anılarını sözcüklerle ifade edemeyeceğini anlayınca bir fotoğraf albümü yaratmayı ve "ansıyamadığı" detayları okurun muhayyilesine, yorumuna bırakmayı uygun görmüş; kelimelerle değil, resimlerle düşünmeyi denemiştir.

1.2. Anlatıda Modernist İmge

"Bıkmıştım sözcüklerden. Bildiğim tüm sözcüklerden. Yazıyor ve hiçbir şey anlamıyordum. Okuyor ve hiçbir şey anlamıyordum. Söylemek istediklerimi anlatmak için sözcükleri yan yana getirmek olanaksız oluyordu... Sözcüklerle boğuşuyordum. Ve kırk yıldır boğuşuyordum. Sözcükler tükeniyordu... Bıkmıştım ve tükenmişim." (Oral, 1990:17).

Edgü'nün sözcüklerden tükenişi, onu daha az sözcük kullanarak daha çok şey ifade etmeye, bunu yaparken de lisans eğitimini aldığı ve hâlâ ilgilenmekte olduğu bir alana; resim sanatına yönlendirmiştir. Dilin yetersiz kaldığı durumlarda, dile duyulan bıkkınlık anlarında yazar, resmin olanaklarından; görsel imgelerden yararlanmışır. Yarattığı resimlerle/fotoğraflarla okura daha az sözcükle bir yaşamı öykülemiş olan Edgü, yarattığı bu fotoğraflarla, fotoğrafların sahibi Çakır'ın, içinde yaşadığı dünyaya ayak uyduramayan, hayatının farklı evrelerinde farklı insanlar tarafından ötekileştirilmiş duruşuna, hayatı boyunca çalışmak zorunda kalması bakımından düzenin ezdiği silüetine ve yaşama yabancı bakışlarına yer vermiştir. Okurun zihninde yaratması istenilen bu görsellerde/fotoğraflarda, şüphesiz insana dokunan bir gerçeklik, düzenin silikleştirdiği insanların yaşanmışlıkları vardır. Çakır'ın yaşadıkları ancak, modern dünya ruhunun birey odaklı baskıları/kanunları/istekleri/koşutlukları/zorbalıkları üzerinden açıklanabilir.

1.2.1. Ötekileştirilmiş Bir Yaşamın Fotoğraf Yabancılığı

Romana, "Ne zaman yazmaya otursam, bir olanak ve bir olanaksızlıkla karşı karşıya kaldığımı gördüm. Olanak: Sözcükler. Olanaksız: Hangisi? Olanak: Anılar. Olanaksızlık: Sözcükler." (Edgü, 2018:7) cümleleriyle başlayan yazar, 1990 yılında Zeynep Oral ile gerçekleştirdiği ve "Ferit Edgü'nün 'Berlin Resimleri' Sözcüklerin Ötesine Geçme Çabası..." başlığıyla *Milliyet Sanat Dergisi*'nin 251. Sayısında

² Ferit Edgü, "anımsama" sözcüğünün, "ansıma" şeklinde kullanılmasının daha doğru olduğunu düşünen ve sözcüğü tüm yapıtlarında bu şekilde kullanan bir yazar olması bakımından, söz konusu sözcüğün Edgü adına kaleme alınmış bu metinde de yazarın doğru bulduğu şekilde kullanılması uygun görülmüştür.

yayımlanan söyleşisinde sözcüklerin tükenmişliğinden bahsettiği gibi burada da sözcüklerde aradığı olanağı bulamamaktan yakınmaktadır. Romanın bu giriş cümleleri, anlatının alışılmış düzenden farklı olarak sözcüklerin sunmakta yetersiz kaldığı olanağı başka bir düzlemde arayacağını habercisi gibidir.

Fotoğrafik anlatıma geçmeden önce yazar, öyküsünü anlatacağı Çakır'ın kim olduğunu anlatarak ve onun kendi hayatındaki yerini açıklayarak kurmacaya dahil olmaktadır:

“Kırk yıl sonra. Bugün elli bir yaşında olduğuma ve Çakır, ben on yaşımdayken öldüğüne göre. / Bunda şaşılacak bir şey yok. Bir gün, ister istemez yazacağımı biliyordum. Kalem elime alır almaz, ilk yeni yetmelik şiirlerimden hemen sonra Çakır'ın öyküsünü yazdım. Ama yazamadım. Nerden başlayacağımı bilmediğimden değil. Hatta nasıl başlayacağımı da biliyordum. Tüm gençler gibi. Ama ben gerçekten biliyordum. Hiç değilse onunla ilgili her şeyi. Kendisi anlatmıştı, kış geceleri boyunca, sanki bir gün yazacağımı bilerek, yazmamı isteyerek, bana, ateşli hastalıklarımdayken eşlik ederek, elimi avuçları içine alıp, ‘Bak şimdi sana bir masal anlatacağım, bir gün, sen de bunu başkalarına anlattırın’ derken. Ya da daha sonraları, atını tumar ederken, yanına yaklaştığımda, ‘Niçin hep peşimdesin? Niçin hep beni gözlüyorsun? Ah! Sen de benim gibi garipsin’ derken. Ya da bir akşam, bir kış gecesi, yemeğimizi hep birlikte yiyip mangalın başına toplandığımızda, babama, ‘Bey, biliyor musun ki garip bir oğlun var, ona her anlattığım masalı değiştirerek yazıyor defterine’ dediğinde; babamın, ‘Sen nerden biliyorsun, a okuması yazması olmayan Çakır?’ dediğini; onun, ‘Ama yazdıktan sonra bana okuyor’ dediğinde; babamın, ‘Eee, değiştiriyorsa ne çıkar?’ diye sorduğunda; onun, ‘Valla ne çıkacağını bilmiyorum, ama benim anlatmadıklarımı bu yaşta değiştirip yazdığına göre, günün birinde büyüüp bizleri de böyle yazarsa, diye korkuyorum’ dediğinde (...) daha o yaşta, beni ciddiye alan, geleceğinin, sanki elimde olduğunu sezen tek insanın o olduğunu ansıyor, ama gene de, bir türlü yazamıyordum öyküsünü. / Tanrı herkesi kör, total, kambur yapmadığı gibi, şair ve yazar da yapmıyordu.” (Edgü, 2018:7-17).

Anlatıcı, zihninde tasarladığı veya çocukluk yıllarından kalma soluk ve buruk bir hatırayı anımsayarak yazına koyulduğu bu cümlelerin devamında, ailesine ait bir fotoğraf albümünü karıştırırken Çakır'a ait bir fotoğrafın bulunmadığı gerçeğiyle yüzleştikten, Çakır'ın yaşamı boyunca geride bıraktığı bazı anların hayalî birer fotoğraf karesindeki donukluklarını tahayyül etmeye çabalayarak ardında somut hiçbir iz bırakmamış silik bir bireyin bellekte bırakabileceği görsel izlerini yaratmayı amaçlamıştır. Bu amacına ulaşabilmek için Çakır'ın yaşamından ölümüne değin çekilmemiş fotoğraflarını düşleyerek, bu var olmamış fotoğrafları var etmek için sözcüklere başvuran anlatıcı, ortaya bir sözcük albümü; “Çakır'ın (Fotobiyografik) Öyküsü”nü koymayı denemiştir.

Romanın girişinde bu ifadeleri aktardıktan sonra anlatıcı, Çakır için kurguladığı fotoğrafları anlatmaya koyulur.

“(…) hikâyeleri okurken yorulan gözümüz resme bakarak dinlenir. Eğer hikâyede

aklımızın ve hayal gücümüzün canlandırmakta zorlandığı bir şey varsa, resim hemen imdada yetişir. Resim hikâyenin renklerle çiçeklenişidir. Kimse hikayesi olmayan bir resim düşünemez.” (Pamuk, 2018:33).

Anlatıcı, Çakır’a dair hatırlamakta zorlandığı anıları fotoğrafların görsel hafızalarından hareketle hatırlamaya ve yorumlamaya çalışmıştır. Bu bölümde inceleyeceğimiz durum, Çakır’ın kimsesiz, öteki, yabancı kimliklerine yapılan görsel vurgulardan oluşacağı için açıklamaya “[Foto 1]”den başlamak yerinde olacaktır.

“[Foto 1]

İki yaşlarında bir çocuk. Toz toprak içinde bir yolda.

Çevrede ondan başka hiçbir canlı yok. Ne bir insan, ne bir hayvan.

Cansız bir nesne de yok. Yalnızca bir yol.

Çocuk, bir eli burnunda, ağlıyor. Ayakta durmakta güçlük çekiyor gibi.

Yapayalnız bırakılmış bir çocuk belli. Anası bırakıp gitmiş.

Belki dönüp aramayacak.

Bu tostoparlak, yalnız çocuğun fotoğrafı belki bir gazetede yayımlanacak. Büyük bir olasılıkla şu

altbaşlıkla: ‘Sokak ortasına terk edilmiş bir çocuk

bulundu. Kimliği meçhul sakat yavru Darülaceze’ye teslim edildi.’” (Edgü, 2018:18).

İssız bir mekânda yalnız bir çocuğun görüntüsü, modern edebiyatta/modernist anlayışta bireyin fiziksel ve ruhsal yalnızlığını, modern yaşama ayak uyduramayan ya da uydurmakta güçlük çeken insanın kapitalist sistem, kimsesizlik, sevgisizlik gibi çeşitli sebeplerden ötürü topluma ve zamanla benliğine yabancılaşma durumunu sembolize etmez mi? Bu fotoğraf, Çakır’ın yalnızlığının, yabancılığına sebebiyet veren başlangıcın somut/fotoğrafik/görsel bir gösterimidir. Zihinde canlanan bu görüntü ile yazarın amaçladığı şey, bireyin yalnızlığının; kimsesizliğinin, hayata karşı duruşta tek başlılığının beraberinde getirdiği sevgisizlik, yoksulluk ve yenilmişlik hissini artık tükenmiş olan sözcüklerin süsüyle anlatmak değil; görsel olanaklarla ve zihnin kurguyu göz önünde yaratma gücüyle göstermeye çalışmaktır. Çakır’ın, henüz bir çocukken ıssız bir mekânda kimsesiz ve ağlayan duruşu, onun kaderini belirleyen bir görüntüdür.

Bir romanda, okurun yüzleşebileceği ‘nesnel karşılık’, başkışının gözünden

görülmüş, sözcüklerle yapılmış bir anın resmi olabilir ancak. Eliot'ın 'nesnel karşılık' ifadesini, Amerikalı romantik manzara ressamı Washington Allston'dan (1779-1843) aldığı da hatırlanırsa, bir yazarın yazınsal icra sürecine eşlik edecek ve belleğindeki betimlemeyi renklendirecek; somuta indirgeyecek olgunun görsel bütünlük olduğu gerçeği bir kez daha, bir ressamla bir yazar arasındaki sanatlar arası alışverişten hareketle vurgulanabilir. Şiire bakıldığında, aralarında Gerard de Nerval, Charles Baudelaire ve Theophile Gautier'nin olduğu bazı Fransız şair ve ressamın, şiirde önemli olan önce içsel, ruhsal manzara ve manzara resminde önemli olanın *duygu* olduğu çıkarımında buldukları görülür. Roman söz konusu olduğunda ise Tolstoy'dan hatırlanabilecek ve bu duruma örnek gösterilebilecek bir *sahne* gelir akla; Tolstoy, St. Petersburg treninde Anna'nın duygularının ne olduğunu anlatmayı tercih etmek yerine bu duyguları hissetmemizi sağlayan resimler çizer: Sol pencereden görünen karı, kompartımandaki hareketi, havanın soğukluğunu, Anna'nın romanı 'kırmızı' çantasından nasıl çıkardığını, küçük elleriyle kucağına nasıl bir yastık yerleştirdiğini anlatır. Hemen sonra kompartımandaki kişileri tasvir etmeye başlar. O zaman biz okurlar, Anna'nın kitabı okuyamadığını, sayfadan başını kaldırdığını ve kompartımandaki kişilerle ilgilendiğini anlar; Tolstoy'un kelimelerini kafamızda Anna'nın gördüğü resimlere çevirerek, onun duygularını hissederiz. (Pamuk, 2016:58-59). Tolstoy'un *Anna Karenina* (1878) adlı romanından hareketle romandaki duygunun kelimelerle değil görsel olanaklar aracılığıyla ifade edilebileceğini vurgulayan Pamuk gibi Ferit Edgü de okura geçirmeyi amaçladığı duyguyu, fotoğraflardaki görselliği kullanarak aktarmaya çalışmıştır. İki yazar arasındaki bu yöntemsel benzerliğe değinmekteki amaç, yazınsal süreçte başvurulmuş olunan görsel olanağın edebî yaratım süreçlerinden bağımsız düşünülemediği gerçeğini vurgulamaktır.

"[Foto 4]

Çakır ve ayakları dibinde bir köpek. Bir sokak köpeği.

Çakır'a yaltaklandığı belli. Köpeğin ağzı açık, dili dışarıda, gözleri ise Çakır'da.

Çakır'ın gözleri de köpekte. Birbirlerinin yoldaşı gibiler." (Edgü, 2018:21)

"[Foto 12]

Çakır ve kuşamsız, çıplak bir tay.

Çakır'ın sağ elinde, her zaman boynuna bağladığı türden büyükçe bir mendil var.

Tayın terini siliyor. Taya, bir sevgiliye ya da küçük bir

çocuğa bakar gibi bakıyor.” (Edgü, 2018:29).

“[Foto 15]

Çakır bir atı yemliyor.

At, belli ki önüne yeni konulmuş olan arpa kırmasını yemek üzere.

Çakır, sağ eliyle, atın, hafifçe eğmiş olduğu boynunu tutmuş.

Sol ayağının dibinde bir su kovası var.

At yemini yerken, Çakır onu okşuyor ve belki onunla konuşuyor.” (Edgü, 2018:32).

“[Foto 28]

İşte bir aşk fotoğrafı.

Çakır atını öpüyor.

At, Çakır’ın işini kolaylaştırmak için başını ileriye uzatmış, boynu, yere doğru hafif eğik. Gözleri de sanki kapalı. Arabada ise sekiz-on yaşlarında bir oğlan çocuğu var, atın dizginleri elinde.” (Edgü, 2018:45).

Fotobiyografik anlatılardan hareketle Çakır’ın yaşamına dair edindiğimiz bilgilerden biri de onun Darülaceze’de büyümüş olmasıdır. Bu bağlamda yukarıda yazılı olan dört farklı fotoğraftan hareketle Çakır’a yoldaşlık eden, yetimhanede onunla birlikte büyüyen canlının bir çocuk değil; bir köpek olması ve hayatının geri kalanında da atlarıyla dostluk kurması bakımından Çakır’ın yalnızlığının doğduğu andan itibaren başlayıp çocukluk yılları boyunca sürdüğü çıkarımında bulunmak mümkündür. Sonraki fotoğraflardan edindiğimiz bilgilere göre Çakır’ın seyislik yaparak sahip çıktığı atlara karşı çok büyük bir sevgi beslemesi ile “Foto 4”te görüldüğü üzere köpekle birbirlerine ettikleri yoldaşlık, atlarına karşı gösterdiği merhamet ve yakınlık, onun derinden bir hayvan sevgisi beslediğinin göstergesi olmakla beraber, insanlardan ziyade hayvanlarla olmayı yeğlemesi bakımından insan yalnızlığına, kimsesizliğine de vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda “Gündelik yaşamın, insanı kuşatan ezici yapısını, yaratıcı bir atılım ve duyarlılıkla yeniden anlamlandıran Edgü, insanın yaşam karşısındaki bir başınlığını” (Şahin, 2014:241) Çakır üzerinden öyküleştirmektedir.

“[Foto 5]

Çakır bir mezar başında.

Mezarı otlar bürümüş.

Çakır, mezar taşının yanına oturmuş, boynu bükük.

Mezar taşında, ince, güzel bir talik yazıyla,

Hüvelbâki

ÜMMÜ CAN

Hiç gün görmedi

(1295-1320)

Ruhuna Fâtiha

sözcükleri okunuyor.

Belki de Çakır'ın arayıp bulduğu, anasının mezarıdır

bu. Ya da yalnızca mezar taşındaki ölüm tarihi onu

bu mezara çekmiştir.

Nüfus kağıdında Çakır'ın doğum tarihi olarak

H. 1320/1902 görülüyor. Her ne kadar aynı

nüfus kağıdında *Annesinin Adı* karşılığında Ümmü

yazmıyorsa da." (Edgü, 2018:22).

Çakır'ın, hayatı boyunca atacağı adımlarda tek başına olacağını, henüz çocuk yaşta ebeveynlerinin sevgi ve şefkatinden yoksun kalmışlığı ile mezar başındaki hüznü duruşunu fotoğraflama yoluyla ifadeye başvurmuştur yazar. Çakır'ın ailesizliğinin, tek başına duruşunun muhtemel zorluklarını kurgulanmış bazı durumlarla anlatmak yerine yazar, bu durumu karşılayan bir fotoğraf yaratmış; bir görsel sunmuştur okurun zihnine. Dolayısıyla bu fotoğraf için de Edgü'nün, yazının olanaklarından çok görsel olanaklardan yararlandığını söylemek mümkündür.

"[Foto 9]

Çakır, iki jandarma arasında. Elleri kelepçeli. Başını,

elinden geldiğince dik tutmak için bir çaba göstermiş

gibi.

Bir gazete fotoğrafı. Fotoğrafın altında yer alan

yazıdan suçunun bir adam yaralamak olduğunu

öğreniyoruz.*

- Aslında yaralayan değil yaralanandı Çakır. Bir gün omzundaki derin bıçak yarasını göstermiş ve 'Gençliğimde bu da geldi başıma' demişti. 'Hem yaralandım, hem de kelepçelendim. Ama Beybaban hemen gelip kurtardı beni. Çıfıt tabip de, yarayı hemen sardı. Şu bostan bıçağının dışında bir silah

taşımadım üzerimde. Bu bıçağı da yalnızca bostanda kullandım.” (Edgü, 2018:26).

Fotoğraf ilk okunduğunda, Çakır'ın sevgi, şefkat, birliktelik, huzur gibi duygulardan bağımsız büyümüş bir çocuk olduğu hatırlanırsa, suç işlemiş olabileceğine inanmak zor değildir. Fakat anlatıcı tarafından fotoğrafın altına düşülen dipnot, Çakır'ın aslında suçsuz olduğunu vurgularken başka bir duruma da temas etmiştir. Suçsuz bir insanın ellerine kelepçe bağlamak, bir insanın masumiyetine inanmamak, özellikle Çakır gibi duygusal yönden eksik bırakılmış, sevmeyi idrak edememiş ve hayatında sevgiyle aşılmasını sağlayacak kimseyi tanımamış birinin, zaten tek başına olduğu bu dünyaya karşı inancının azalmasına, güvenini yitirmesine sebep olabilir. Bu da bireyi, içinde yaşadığı dünyaya; insana, topluma karşı yabancılaşmaya götürür. Çünkü inancın ve güvenin yitirilmesi, modern yaşama ayak uydurmaya çalışan bireyi çıkmaza sürükleyen temel sebeplerdendir. Bu bağlamda Çakır'ın elleri kelepçelenmiş fotoğrafı/görüntüsü, meçhul bir olayın okur tarafından birçok farklı şekilde kurgulanmasına imkân tanırken bireyi yaşamın seline kaptıran durum ve duyguları da özetlemektedir.

“[Foto 13]

Çakır ve bir 'Bey'.

Bey çok ciddi görünüşlü. Masaya oturmuş. Bacak bacak üstüne atmış.

Çakır ayakta. Başı açık. Kasketini iki eliyle, kasıkları yükseltisinde, sanki pantolonunun dışına taşmış seksini saklamak için tutuyor.

'Bey', Çakır'ın ilk patronlarından biri olsa gerek.

Belki de ahırın, arabanın ve atların sahibi.

Ama bu adamın bir at-sever görünüşü yok.

Bakışlarında ne bir acıma, ne bir sevgi, ne de bir soru işareti var, dolayısıyla hiçbir derinlik.

Yaşamından, kendisinden daha kötü durumda olan insanlardan dolayı (örneğin, hem kambur, hem yoksul Çakır) memnun bir zahire tüccarı olabilir.

Bu sözüm ona 'Bey' (belki onu 'Sahip' diye adlandırmam daha doğru olurdu) sanki yanı başında bir başka insanoğlu (Çakır) yokmuş gibi poz vermiş fotoğrafçıya.” (Edgü, 2018:30).

Fotoğrafın son cümleleri, bunu bir örnek olarak göstermeyi gerekli kılan anahtar sözcüklerden oluşmaktadır. Çakır'ın, kim olduğunu bilmediğimiz fakat okur olarak tahminlerde bulunduğumuz "Bey" in yanındaki pozisyonu, "Bey" denen fotoğraf kişinin Çakır'a "Sahip" bir duruş sergilemesi ve Çakır'ın varlığına dair bir nezaket göstermemesi, onun bulunduğu ortamda yok sayılmasının, etrafındaki insanlar tarafından görmezden gelinmesinin görünümüdür. İnsanlar arasındaki sosyal etkileşim ve iletişim, onları toplumun birer üyeleri yapar. Bu sebeple bunu başaramayan, bunu başarabilmesi için kendisine fırsat dahi verilmeyen bir insan "öteki" haline getiriliyor demektir. İletişimsizlik, görünmezlik, varsızlık, Çakır'ı ötekileştiren temellerdir. Çakır'ın ötekiliği söylenmekten/anlatılmaktan ziyade bir duruş, bir bakış, bir davranış, bir görüntü, bir sezi aracılığıyla gösterilmektedir. Çakır'ın görmezden gelinmesi, onunla iletişime geçilmemesi ile öteki konumuna getirilmesi, Kafkaesk çağrışımların kapısını aralamaktadır. Çünkü korku [Foto 1], güvensizlik, hiçbir mücadelede bulunulmamışlığa rağmen yenilgiye uğramışlık hissi, yabancılaşma, ötekileştirilme, iletişimsizlik, boğucu fiziksel kalabalığın içinde duyulan yalnızlık [Foto 4], organize olmuş anonim bürokratik güçlerin yönlendirdiği anlaşılabilir bir yazgıya bırakılmışlık duygusu [Foto 8, Foto 10, Foto 27], terör, vahşet, suç, ceza [Foto 9], kuşku, çaresizlik [Foto 5], anlamsızlık ve saçmalık: 'Kafkaesk'in çağrıştırdığı anlam, tüm bunların bileşkesi olmuş; Çakır'ın yaşam içindeki belirsiz varlığı ve soluk/hayalî fotoğraflarıyla vücut bulmuştur. (Ecevit, 2013:232-233).

"[Foto 19]

Çakır, ömrünün sonuna değin, atlarıyla yaşadığı ahırın önünde.

Ahırın kapısında bir koyun postu gerili.

Başkalarının sarayı, köşkü, yalısı, evi, yuvası varsa, benim ve atlarımın da bir ahırı var, diyor sanki.

Saraylara, köşklere, yalılara, evlere ve bunların

sahiplerine meydan okur bir tavır var bu fotoğrafta." (Edgü, 2018:36).

İnsan varlığının, var olma derecesinin nesnelere ölçüldüğü bir dünyanın bu adaletsiz yaklaşımına karşı Çakır, "Ben de içinde yaşadığım dünyada bunlarla varım; atlarımla, ahırımla sergiliyorum varlığımı ve atlarım, ahırım, kadar varım" dercesine bir tavır takınarak veya bunları bakışlarıyla söyleyerek içinde yaşadığı dünya düzenine, insan varlığının sahip olunan somut/soğuk/ruhsuz/anlamsız fakat maddi açıdan değerli nesnelere/objelerle ölçüldüğü sistemin ezdiği bir birey olarak karşı gelmektedir. Zihnimize şekillenen bu düşünceler, Çakır ile varlıklı bir karakter arasında geçen diyalog veya Çakır'ın küçük düştüğü bir olay/durum aracılığıyla değil; onun fotoğraftaki duruşu, bakışı, hemen sonra yelteneceği bir

hareketi, belki elinin atının üzerinde şefkatle ve gururla süzülüşünün görüntüsü sayesinde canlanır. Karşımızda yine, okurun zihninde resimler çizen bir yazar vardır. Edgü, sözcüklerin değil, görünümünün yazarıdır. Görsel sanatlardaki becerisini, yazınsal becerisi ile bütünleştirerek disiplinler arası yolculuk eden izlenimci, realist bir entelektüeldir.

“[Foto 6]

Çakır, Haliç Yağ İskelesi’ndeki mavnalardan biri üzerinde.

Tüm fotoğrafı mavnalar dolduruyor. Mavnalarda,

Çakır gibi bir yığın insan var - yoksullukları, fotoğrafa yansıyan yüzlerinde okunan.

Çakır, bu yoksul yüzlerin arasında, gülümseyen tek insan yüzü olarak beliriyor.

Fotoğrafın tam ortasında o. İki elinde, iki kocaman torik balığı tutuyor.” (Edgü, 2018:23).

“Işığın aşığım. Karanlığı da severim. Ama gerçek tutkum karanlıktaki ışığı yakalamak.” (Edgü, 2000:43) diyen Edgü, bu çabasını Çakır üzerinden dile getirmiştir adeta. Tüm yitirmişliğine ve kimsesizliğine; tüm bu karanlığa rağmen Çakır’ın gülen yüzü, karanlıktaki ışığı/yıldızları anımsatıyor. Edgü’nün amaçladığı ironi, bu cümlelerde karşılık buluyor. Bu fotoğrafta dünya düzeninin renksizleştirdiği bireyin başkaldırısı, Çakır’ın gülümseyen yüzü aracılığıyla vurgulanıyor. Çünkü her şeye; tüm yaşanmışlıklara ve yaşatılmışlıklara rağmen gülebilen bir yüz, başkaldırının simgesi niteliğindedir.

1.2.2. Görsel Kapitalist Düzenin Modern Resimleri

Romandan örneklerle Çakır’ın bir hayat işçisi oluşunun görsel olanaklarla ifade edilmeye çalışılmasını açıklamaya geçmeden önce başlığın anlamına bir netlik kazandırmakta fayda görmekteyiz. Vereceğimiz örneklerde görülebileceği gibi Çakır, hayatını kazanabilmek adına küçük yaşta birbirinden farklı pek çok işte çalışmaya başlamış ve başka bir seçeneği olmadığı için yaşamın çalışmaktan ibaret olduğu düşüncesine istemsizce kapılmış silik bir bireydir. İnsanın hayatı boyunca bir şeyleri elde edebilmek için çalışması, modern düzenin; insan emeğini sömüren ve insan emeğini paraya karşılık kullanan kapitalist sistemin bir ürünüdür. Bu bağlamda yazar, Çakır’ın içinde yaşadığı dünyaya hükmeden bu sisteme karşı ayakta durmaya çalışmasını ironik, mizahi veya romantik bir dille/üslupla kurgu yoluyla öykülemek yerine, sadece birkaç cümleyle çizdiği resimlerde oldukça realist bir tavırla göstermeye çalışmıştır. Çakır’ın hayatı boyunca karşı karşıya kaldığı, karşı karşıya kalmaya mecbur bırakıldığı kapitalist sistemin “görsel”

olması bundandır. İnsanları robotlaştıran bu düzen ve sistem, modern yaşamın, metropol hayatının bir ürünü olduğundan bu fotoğrafların “modern” olduğunu söylemek de mümkündür.

“[Foto 7]

Çakır, bir turşucu dükkânı önünde. Camekanda sıra sıra dizilmiş kavanozlar. Kavanozların üzerinde

ZİNCİRLİKUYU TURŞUCUSU

yazılı.

Kavanozların arasından hayal meyal, yaşlı, kel bir erkek başı görülüyor. Patronu olmalı. Çakır, sanki bu fotoğrafın çekilmesinden hemen önce, birkaç hıyar turşusuyla, birkaç parça lahana turşusunu mideye indirmiş ve bundan kel kafalı patronun haberi olmamış.” (Edgü, 2018:24).

“[Foto 8]

Çakır bir helvacı dükkanında, tezgâhın ardında duruyor.

Yanında, Kastamonulu tipli, uzun boylu, iri gözlü ustası. Yüzünden hiçbir şey anlaşılıyor Çakır’ın. Ne mutlu, ne de mutsuz gibi.

Ustası ise elinde büyük bir bıçak tutuyor.

Mermer tezgahın üzerinde, değişik boyutlarda tahin helvaları.

Çakır’ın önünde ise bir kedi.

Çakır, sağ elini kedinin başına koymuş.

Kedi ise, kışını helvalara dönmüş.” (Edgü, 2018:25).

“[Foto 10]

Çakır, bir pazar kayığında, küreklerin başında.

Yaka bağı açık. Boynuna çarşaf gibi bir mendil dolamış. Gözlerinin içi gülüyor.

Sanki bir müşteri bekliyor. Ya da müşteriler.

Oysa biliyorum, bu kayıkla, ben, kız kardeşim,

kız kardeşimin arkadaşı Zehra, annem, annemin komşusu Kıymet Hanım, kızı Işık, oğlu dört parmak Aslan, Kağıthane'ye gideceğiz. Henüz küreklere asılmamış Çakır, henüz Sütlüce'yi bulmamışız - yorgunluğu yüzünde belirmediğine göre." (Edgü, 2018:27).

"[Foto 17]

Çakır bir pazar arabasının yanında.

Arabada iki at koşulu.

Araba yüklü. Dikkatle incelendiğinde, pirinç bir karyolanın parçaları, kilime sarılı bir yatak dengi, bir yorgan ve ne olduğu anlaşılamayan birkaç parça eşya görülüyor.

Çakır'ın kendisine ait olamayacak türden bir eşya bu arabanın yükü.

Çakır'ın boynunda, üçgen bağlanmış çarşaf gibi bir mendil.

Kasketini arkaya atmış. Asker ya da Köylü sigaralarından birini yaktı yakacak." (Edgü, 2018:34).

"[Foto 21]

Çakır, bir yokuşta, arabayı arkadan itiyor.

Yanında ona yardım eden, yüzü görülmeyen biri daha var.

Araba kokkömürü yüklü." (Edgü, 2018:38).

"[Foto 22]

Çakır, ahırın önündeki bahçede, çömelmiş, toprağa birtakım fideler dikeyiyor." (Edgü, 2018:39).

"[Foto 27]

Babam, iki ön ayağı bir arka ayağına bağlı, yerde yan

üstü uzanmış, gözleri bağlı, koca bir koçun başında.
Elinde bıçağı.
Çakır ayakta babama bakıyor. Koçun işini bitirse de
ben işime başlasam, diye düşünüyor olmalı.
(...) koçun debelenmesi sona erdiğinde Çakır üstüne
eğilecek, arka ayaklarında deri ile kas arasında
babamın ince bir bıçakla açtığı delikleri üfürmeye
başlayacak, soluk soluğa, ta ki hayvan bir davul
gibi şişene dek. Sonra o küçük, geniş ağızlı yüzme
bıçaklarıyla, birini bırakıp öbürünü alarak (...) deriyi
kesmeden yüzecek, tabii, deri onun olacak, Çakır bu
deriyi kayatuzuyla tuzlayacak, sonra, ahırın duvarına
asıp güneşte kurutacak. Tüm bu işlemler bittikten
sonra, ya kış günleri döşeğinin altına serecek, ya da
çok soğuk gecelerde atının üstüne örtecek." (Edgü, 2018:44).

Yukarıda yazılı olan yedi farklı fotoğrafı, Çakır'ın yaşamına dair birbiriyle eş değer nitelikteki durumları göstermeleri bakımından beraber değerlendirmeyi uygun gördük. Çakır'ın otuz bir fotoğraftan oluşan yaşam öyküsünün büyük bir kısmını, yukarıdaki fotoğraf açıklamalarından görüldüğü üzere, yeryüzünde hakimiyeti ele geçirmiş ve insan hayatını yönlendirmekte olan sisteme karşı devamlı sorumluluğunu yerine getirmeye çalışırkenki anların görselleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda yedi fotoğraf, Çakır'ın hayatının farklı dönemlerinde farklı işlerde çalıştığını düşündürmeleri ve göstermeleri; dünya düzenine ayak uydurmaya mecbur bırakılmış bir insanın, yaptığı işe karşı arzu duymaksızın ve heves göstermeksizin sadece yapılması gerektiğini düşündürerek, bilinçsizce sürdürülen görevlerin resimlerini sunmaları bakımından ortak bir duygu etrafında birleşirler.

"Foto 7" de bir turşucu dükkânında çalıştığı anlaşılan Çakır'ın yüzündeki ifadeden hareketle bir çıkarımda bulunulmuş olunması, bu çalışmanın kapsamı bağlamında görsel olanağın, zihnin yaratım gücünün ve resimler canlandırma yeteneğinin, sözcüklerin sunduğu olanağa galip geldiğinin bir işaretidir. Anlatıcının, elleri hayali bir fotoğraf albümü üzerinde gezinen anlatıcının Çakır'ın fotoğraftaki duruşundan, yüzünün aldığı şekilden beslenerek kendi zihninde tasarladığı görüntü ve ânın muhtemel olayı, okurun tahmini görüşlerini, tasarımlarını, zihin kaleminden çıkmış resimlerini şekillendirme imkânı sunar. Bir fotoğraftan ve anlatıcının çizimlerinden hareketle okur, öyküyü, ânı daraltmaya, genişletmeye, değiştirmeye başlar ve bu görsellikten hareketle alternatif kişiler, nesnelere, olaylar,

mekânlar yaratır.

Çakır, mutlu çizilmiş bir ailenin saadeti arasında, onlarla mutlu olmak için değil; onların mutluluğuna aracı olmak için bulunur. Ailenin iş yükünü üstlenen; küreklerin başına geçen Çakır'dır. "Kendisine ait olamayacak türden" (Edgü, 2018:34) eşyaları dahi yüklenen Çakır'dır. Yokuş yukarı kokkömürü yüklü arabayı iterken hayatını kazanmaya çalışan ve alın teri döken silüet Çakır'ındır. Etrafındaki insanların farklı uğraşlarla meşgul olduğu bir anda, ezberlenmiş bir sorumluluk bilinciyle ve ödenmeye alışılmış bir emeğin sömürülmesiyle yapacağı işe odaklanan, yapacağı işi düşünen Çakır'dır. Onun yaptığı işe karşı duyduğu bağlılık, modern yaşamın robotlaştırdığı insanın dönüşümünden geriye kalandır. Onun için oturup düşünülmüş, kalem ele alınmış, hayal edilerek kurgulanmış fotoğraflarda bile çalıştırılan, Çakır'ın yüzüne yakıştırılan ifade daima dünya realitesi olmuştur. Anlatıcının hayalinde bile Çakır, mutlu bir yaşama layık görülmemiş; her fotoğrafta düzenin bir parçası olmuştur.

"[Foto 20]

Çakır ellerini ensesinin altında kenetlemiş, saman
döşeginin üzerine uzanmış; tepesinde, tavandan
sarkan bir gemici feneri.

Gözleri tavanda bir noktaya dikili. Kuşkusuz, bir düş
kuruyor.

Bilmiyorum, geçmiş günlerin mi, yoksa gelecek
günlerin düşümü bu?

Yoksa ne geçmişin, ne geleceğin düşü mü?

Kim bilir, belki bir düş de değil.

Yalnızca tavanda bir noktaya dikilmiş bir bakış:

'Hayat dedikleri demek buymuş.'" (Edgü, 2018:37).

Hayatı, başkaları için çalışmak sanısına istemsizce kapılmış bir insan olarak Çakır, içinde bireyleşememenin sancısını duymaktadır. Çakır'ın düş dahi kurmasına imkân/ihtimal vermeyen anlatıcı, bu sancıyı Çakır'ın boydan boya uzanmakta ve tavanı boş gözlerle izlemekte olan görüntüsü üzerinden ifadeye çalışmıştır. "O, insanın kendini tanıyıp, kişiliğini yakalayabilmesi için özgür olması gerektiği düşüncesindedir; bu hiçbir koşul altında kısıtlanmasını istemediği özgürlük ortamını da ancak düş dünyasında bulur." (Ecevit, 2013:235). Çakır özgür olmadığı için düş de kuramaz. Çünkü düzene yorgun düşmüş biri için "dayanılacak gibi değildi[r] bu özgürlük." (Atılgan, 2017:128). Zira onun düşsüzlüğünün ardında, yapmakla yükümlü olduğu işin mekânına, "Sahip[ine]" (Edgü, 2018:30), "Bey[ine]" (Edgü, 2018:30), zamana, yüküne, sorumluluklarına

zincirle sıkı sıkıya bağlı oluşunun imkânsızlığı yatmaktadır.

“[Foto 30]

Çakır, ölüm döşeğinde. Gözleri yarı açık.

Sanki ölürken aklına bir şeyler gelmiş (örneğin bana

anlatacağı bir masal).

Gülümsüyor.

Bana mı?

Anlatacağı masala mı?

Yoksa, birazdan ardında bırakacağı yaşama mı?

Yoksa, soluğunu ensesinde duyduğu ölüme mi?

Ölüme olmalı.

Ölüme: ‘Benimki gibi bir yaşam üzerinde senin ne hakkın olabilir ki?’” (Edgü, 2018:47).

“[Foto 31]

Çakır’ın atı.

Ölüm döşeğindeki Çakır’ın başucunda

Atın başı öne eğik.

Çakır’ın ölüsünü koklar gibi.

Atın gözlerinde, günümüzde çok az insanda görülen

yaşanmış bir hüznün.

Sanki ağlıyor.

Ya da birazdan ağlayacak.” (Edgü, 2018:48).

Sistemin ellerinde hırpalanmış yaşamının son demlerini yaşayan, ölüme aceleci tavrıyla başkaldıran Çakır’ın ölüm döşeğinden önceki hiçbir fotoğrafında tanık olmadığımız yersiz gülümseyişi, onun vazgeçişini simgelemektedir. Çakır için kurtuluş, vazgeçişle mümkündür. Çakır’ın hayatı boyunca yalnızlığını paylaşarak varlığını tamamlamasına yardımcı olan canlı, özel bir ilgiyle besleyip bakımını üstlendiği atı/atları olduğu gibi ölümünün ardından geride bıraktığı hüznü üstlenen de atı/atları olmuştur.

SONUÇ

Ferit Edgü’nün *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* adlı foto-romanında yer alan fotobiyografik öykünün edebiyat-resim ilişkisi bağlamında incelendiği bu çalışmada, söz konusu fotoğrafik anlatılarda tespit edilen görsel bütünlük ve

modernist imge alt başlıklara ayrılarak irdelenmiş, sanatlar arası bir etkileşimin varlığı ortaya konulmaya çalışılmıştır. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Resim Bölümü'nden mezun olan ve Paris'te altı yıl boyunca seramik öğrenimi gören Edgü'nün sanata olan ilgisi ve bilgisi ışığında şekillenen entelektüel kimliği, bu çalışmanın meydana gelmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Bir yazar olarak ömrünün büyük çoğunluğunda kullandığı kelimelerin olanakları, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*'da görsel olanaklara uyarlanmıştır yazar Edgü tarafından. Sanatçının, Çakır'a ait hayalî bir fotoğraf albümünü inceleyen anlatıcı olarak karşımıza çıktığı bu romanda, kurmacanın bütünü görsel imkânlarla sunulmuştur. Yazar, az ve seçkin sözcüklerle fotoğraflar yaratarak okurun zihninde resimler çizmiştir. Böylece, sanatlar arasındaki sınırı ortadan kaldırmıştır. Yazarın, insan zihninin bir fotoğrafa bakarken o fotoğrafın öncesini, çekildiği ânı ve sonrasını yine o an içinde kurgulama gücünden hareketle birkaç cümleyle açıkladığı fotoğrafların/görsellerin zihnimizde zor geçmiş bir yaşamın öyküsü olarak şekillendiğinden şüphesinin olmaması gerektiğini söylemek mümkündür. Zira elimizde tuttuğumuz roman, tüketilmiş bir yaşamın fotoğraf albümü niteliğindedir. Bu fotoğrafları, renkler, biçimler ve suretlerle değil, sözcüklerin uyandırdığı muhayyilemizle görürüz.

Çalışmanın değindiği bir diğer nokta, yine edebiyat-resim ilişkisi bağlamında fotoğrafik anlatıların içerdikleri modernist imgelerdir. Çakır'ın her ânı özveri, emek ve alın teri gerektiren hayatı, onun ötekileştirilmesine, içinde yaşadığı dünyaya yabancılaşmasına, içe kapanık bir yaşam sürmesine sebep olmuştur. Çakır'ın yaşadığı hayatın zorluğu onun fotoğraf çekilmesine hiç imkân vermemiştir. Buradan yola çıkmış ve Çakır'a ait olduğunu düşünerek hayalinde canlandırdığı fotoğraflarla kapitalist düzene yitirilmiş sancılı bir yaşam görseli sunmuş olan anlatıcının çabası şu cümleyle desteklenebilir: Her fotoğraf bir hikâye anlatır.

KAYNAKÇA

- Akengin, Gültekin (2012), *"Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil"*, **Karadeniz Araştırmaları**, 33, s. 139-146.
- Andaç, Feridun (1997), *"Ferit Edgü ile Düünden Bugüne"*, **Adam Öykü**, 9, s.17-28.
- Arslan, Yüksel & Edgü, Ferit (2015), *"Batı Kültürü Önünde Hiçbir Saplantım Yok"*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Deveci, Mutlu (2010), *"Ferit Edgü ile Sanat, Edebiyat ve Dil Üzerine Bir Söyleşi"*, **Ada**, 10.
- Deveci, Mutlu (2018), *"Ferit Edgü'nün Romancılığı ve Romanlarında İzleksel Yönelimler"*, **Notos**, 69, s.41-46.

- Duru, Orhan (2015), **Ferit Edgü & Yüksel Arslan'a Gençlik Mektupları (1957-72)**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Duman, Faruk (2018), "*Çakır'ı Yazmamak*", **Notos**, 69, s.54-56.
- Dündar, Leyla Burcu (2018), "*Paris'ten Pirkanis'e: Bir Direniş Biçimi Olarak Yazmak Eylemi*", **Notos**, 69, s.32-37.
- Ecevit, Yıldız (1991), "*Ferit Edgü'de Yazın ve Resmin Ortak Paydası*", **Varlık**, 1000, s.39-40.
- Ecevit, Yıldız (2013), **Kurmaca Bir Dünyadan**, İletişim Yay., İstanbul.
- Edgü, Ferit (2018), **Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı**, Alfa Yay., İstanbul.
- Edgü, Ferit (2000), **Tüm Ders Notları**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Edgü, Ferit (1991), "*Benim Resimlerim*", **Milliyet Sanat Dergisi**, 264, s.15-18.
- Edgü, Ferit (1982), "*Romanın Biçimi*", **Milliyet Sanat Dergisi**, 45, 15.
- Gülsoy, Murat (2009), **602. Gece**, Can Yay., İstanbul.
- Gümüş, Semih (2010), **Modernizm ve Postmodernizm**, Can Yay., İstanbul.
- Gümüş, Semih (2018), "*Yavaş Yavaş Konuşan Bir Ses Gibi Yazmak*", **Notos**, 69, s.24-31.
- Mengi, Nesrin (2016), "*Türk Romanında Protagonist ve Değişen Zaman Kurgusu*", **Edebî Metinlerde Zaman Kavramına Dair İncelemeler**, Gazi Kitabevi, Ankara, s. 117-129.
- Oral, Zeynep (1990), "*Ferit Edgü'nün 'Berlin Resimleri' Sözcüklerin Ötesine Geçme Çabası*", **Milliyet Sanat**, 251, s. 17-20.
- Öztlü, Demir & Edgü, Ferit (2017), **Özyurdunda Yabancı Olmak**, Sel Yay., İstanbul.
- Öztlü, Tezer & Edgü, Ferit (2019), "*Her Şeyin Sonundayım*", Alfa Yay., İstanbul.
- Pamuk, Orhan (2016), **Saf ve Düşünceli Romancı**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Pamuk, Orhan (2018), **Benim Adım Kırmızı**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- Parla, Jale (2000), **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yay., İstanbul.
- Rifat, Mehmet (2011), "*Bir Yazı Saatinin Tik-Takları ya da Kendi Anlatımıyla Ferit Edgü*", **Kitaplık**, 146, s.18-19.
- Sönmez, Necmi (2008), "*Resim-Yazı İlişkisi Açısından Tanpınar'ın Tekil Konumu*", **Virgöl**, 122, s.13-15.
- Sunar, Erhan (2018), "*Ferit Edgü ve Sanat Yazıları Üzerine Notlar*", **Notos**, 69, s.58-61.

- Şahin, Veysel (2009), "Ferit Edgü'nün "Kaçınılmaz" Adlı Küçürek Öyküsünde Birakılmışlık Bunaltısı", **Türk Dili**, 690, s.487-493.
- Şahin, Veysel (2014), "Ferit Edgü'nün "Yolcu" Adlı Küçürek Öyküsünde Yurtsuzluk İtkisi", **Akademik Sosyal Araştırmalar**, 2, s.234-242.
- Teoman, Ali (2011), "Sessizliğe Övgü", **Kitap-lık**, 146, s.20-21.
- Uğur, Ufuk & Yücel, Adem (2020), "Göstergelerarasılık Bağlamında Sinema, Tiyatro, Edebiyat ve Fotoğraf", **Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi**, 10 (2), s. 528-548.
- Yalçın, Murat (2011), "'İyi Bir Kitap Bizi Dünyaya Götürür'", **Kitap-lık**, 146, s. 5-14.
- Yalçın, Murat (2018), "Gerçek Acemilikleri Sahte Ustalıklara Yeğlemek", **Notos**, 69, s.38-39.
- Yüce, Sefa (2016), "Edebiyatta Gerçekçilik ve Alımlama Estetiği", **Söylem Filoloji Dergisi**, 1(2), s. 105-117.