



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



FERİT EDGÜ'NÜN EDEBİ ESERLERİNDE MİNİMALİZM

Yüksek Lisans Tezi

Gülden NANTU

Yeni Türk Edebiyatı

İzmir

2024



T.C.
Sosy al Bilimler Enstitüsü
EGE ÜNİVERSİTESİ



FERİT EDGÜ'NÜN EDEBİ ESERLERİNDE MİNİMALİZM

Yüksek Lisans Tezi

Gülden NANTU

DANIŞMANI: PROF. DR. FAZIL GÖKÇEK

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Yüksek Lisans Programı

İzmir

2024

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum FERİT EDGÜ'NÜN EDEBİ ESERLERİNDE MİNİMALİZM adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Gülden Nantu



ÖN SÖZ

Tarihin ilk devirlerinden itibaren insanın öncelikle kendini ve dünyayı tanıma çabasında önemli bir araç olagelen sanat, kendi evrimi ve gelişim süreci içerisinde pek çok evrelerden geçmiş ve insanlığın gelişme sürecine paralel olarak şekil ve yön değiştirmiş, bunun sonucunda her çağa uygun yeni estetik anlayışlar, sanat pratikleri ve edebi eserler ortaya çıkmıştır.

Çalışmamızın giriş kısmında güzel sanatların bir dalı olan minimalizmin tarihçesi ve Batı Edebiyatında bu akıma karşılık gelen ‘edebi minimalizm’ kavramı üzerinde durduktan sonra I. bölümde Türk edebiyatının minimalist kanadının önemli bir temsilcisi olan Ferit Edgü’nün edebiyat ve sanat anlayışını değerlendirdik. II. Bölümde Edgü’nün eserlerini temel alarak minimalizm bağlamında üç alt başlık altında inceledik. Edgü’nün edebi eserlerinde üslubunun ortaya çıkışında minimalizmin temel prensiplerinin etkisi ve rolü üzerinde çeşitli türdeki eserlerinden geniş örnekler vererek durmaya çalıştık. Minimal eserlerin okur merkezli bir “açık yapıt” olma niteliğinin sonucu ortaya çıkan karakteristik yapısı, üslupta ve anlatımda “Çok Parçalılık”, “Şiirsel İfade” ve “Bağımsız Birimlerin Düzenli Dizilimi” şeklinde üç temel prensibi ortaya çıkarır. Bu yüzden biz de çalışmamızın başlığı olan “Ferit Edgü’nün Edebi Eserlerinde Minimalizm”i bu üç alt başlık altında değerlendirdik. Bu alt başlıklar altında özellikle roman ve öykü kategorisine geniş yer ayırdık. Öykü kategorisinde Edgü’nün özellikle “minimal” diye tarif ettiği öykülerinden ya da “kısacık öyküler”, “çok kısa öyküler” şeklinde adlandırdığı eserlerinden örnekler verdik. Romanlarını da aynı şekilde her alt bölüm başlığının konusuna uygun örnekler ışığında değerlendirdik. Edgü’nün roman ve öykü dışında kalan; ancak çalışmamızın konusu olan minimalist öğeler taşıyan deneme, minimal metin, aforizma, düzyazı şiir, şiir vb. edebi eserlerini de ilgili alt başlıklar altında minimalizm ışığında değerlendirdik.

Çalışmanın sonuç bölümünde ‘Edebi Minimalizm’ üzerine Dünya ve Türk Edebiyatında yürütülen tartışmalara ve Türk öykücülüğünde genel olarak “küçürek öykü” ya da “kısa kısa öykü” diye tabir edilen “minimal öykü” tanımındaki yetersizliğe değinilerek bu tezin Yeni Türk Edebiyatı sahasında yürütülecek daha sonraki disiplinler arası çalışmalara bir örnek ve katkı olacağı inancı paylaşılmıştır.

Bu çalışmayı yürütmemde değerli katkılarını esirgemeyen danışmanım Sayın Prof. Dr. Fazıl Gökçek başta olmak üzere Yeni Türk Edebiyatı A.B.D. Yüksek Lisans sınıfında aldığım ‘Mizah’ derslerinde Türk Edebiyatı ile Güzel Sanatlar, Felsefe, Psikoloji başta olmak üzere pek çok disiplinler arası, karşılaştırmalı çalışmalar yaptığımız ve bu tezin ilk tohumunun atılmasında önemli rolü olan makaleyi yazmamı sağlayan ve beni her zaman yüreklendiren

değerli hocam Prof. Dr. Şerife Çağın'a, Amerikan edebi minimalizmi konusunda yazılan yabancı kaynaklara ve tezlere ulaşmamda yardımlarını ve bilgisini esirgemeyen Sayın Prof. Dr. Atilla Silkü'ye, ayrıca bu zahmetli tez sürecinde maddi ve manevi olarak yanımda olan değerli aileme, acı kaybımız rahmetli babam Bekir Nantu'ya ve adını burada yazamadığım, bana her zaman moral ve motivasyon konusunda destek olan sevgili arkadaşlarıma en derin minnet, şükran ve teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

Bu tezde öncelikle bir sanat akımı olan minimalizmin tanımı, tarihçesi ve özelliklerine değinildikten sonra Ferit Edgü'nün sanatçı kimliğinin yansıması olarak güzel sanatlara ait olan "minimalizm" kavramından esinlenerek ortaya koyduğu edebi eserlerindeki minimalizme ait temel öğeler ortaya konulmaya çalışılmış ve bu öğelerin onun eserlerinde ele alınışı ve dil, üslup ve yapı üzerindeki işlevi üzerinde ayrıntılı olarak durulmuştur.

Minimalizm kavramı güzel sanatların resim, heykel, müzik ya da mimarlık gibi tek bir dalına ait değildir; ancak daha çok heykel ve mimari gibi plastik sanatlar ile ilişkilendirilir. Bu bakış açısı söz konusu nesneyi olabildiğince ayrıntılarından arındırarak onun salt formunu elde etmeyi, giderek kavramsal bir nesneliliğe ulaşmayı hedefler. Sanatsal bir eser söz konusu olduğunda eseri oluşturan malzemeler taş, beton, maden vs. olacaktır. Ancak söz konusu olan edebi metin ise malzeme dil; yani onu oluşturan sözcükler, sözcükleri oluşturan heceler ve sesler olacaktır. Edgü'nün eserlerine de parça-bütün ilişkisi içinde 'gestaltvari' bir yöntemle baktığımızda her birinin adeta bir ses, bir çığlık, bir ezgi gibi teşekkül ettiği görülür.

Minimalist sanatçılar eserlerinde belli bir kompozisyonu oluşturan birimlerin, bir arada uyumlu birliğinden, ahenginden yararlanmak yerine birimlerin tek başına ve bağımsız ancak dizgesel ve simetrik birliğinden faydalanmışlardır. Edgü'nün eserlerinde de belli bir kompozisyon birliği yoktur; olay örgüsü ya çok gevşek ya da yok denecek kadar belirsizdir. Birbirinden bağımsız olayların fotoğraf kareleri gibi ard arda aktığı ya da bir olayın çeşitli varyasyonlarına yer verildiği ya da aynı olayın tekrar edildiği görülür. Bu özellik eserlerinde bütünlüklü değil; çok parçalı bir yapı meydana getirir. Zaman ve mekandaki bu kırılmalar hayatın anlarına ve rastgeleliğine odağımızı yöneltir. Bu mikro ölçekte hayata tutulan mercekte insanın yalnızlığı, kendine yabancılaşması bütün yalınlığı ile gözler önüne serilmiş olur.

Edgü'nün genel olarak minimalist eserlerinde görülen çok parçalı, 'fragmental' ve bağımsız birimlerin düzenli dizilimine ve tekrara dayalı yapısı; metnin yüzeyinde son derece yalın, anlaşılır ancak derinliğine bakıldığında bir şiir metninde görebileceğimiz yoğun bir anlam katmanı barındırır. Dolayısıyla yazar tarafından metinde vurgulanmak istenen anahtar kelimeler hem bağımsız birimler olarak tek başına hem de diğer kelimelerle anlam ve ses ilişkisi içinde gerçek, yan, mecaz ve metafor anlamlarını içerecek şekilde düzenli bir dizilim içinde kullanılır. Minimalist metoda bağlı olarak metinde belli kelime ve seslerin düzenli aralıklarla, leitmotif olarak tekrarının yarattığı ritm ve ahenk sayesinde şiirsel bir ton elde edilirken, okurun imgeleminde bir arada düşünüldüğünde anlam açısından sentez oluşturan bu ses ve kelimelerin oluşturduğu kompozisyon sayesinde kurguda bütünlük sağlanmış olur.

Minimal sanattan esinlenen edebi minimalizmin kurguda da bir olayın veya durumun asıl nedenine, bir diğer deyişle konu edilen şeylerin aslına yani özüne odaklanmamızı sağlayan çok parçalı, boşluklar içeren yapısı; önemli konu ayrıntılarının metin dışı bırakılması yoluyla elde edilen en aza indirgenmiş söz dağarcığı görünüşte kısa, yalın ancak bir o kadar özlü, kinayeye dayanan, okurun yorumu ve sentezini gerektiren üstü kapalı, imalı, şiirsel bir anlatım ortaya çıkarır. Bununla beraber yazarın esere müdahalesizliği ve okur merkezli anlatım gereği; minimal eserlerde teatral, diyalogların geniş yer tuttuğu bir anlatım tercih edilirken, gösterme tarzı sunuş yöntemine bağlı olarak raporvari, nötral dil kullanımının görünüşte neden olduğu kuruluk ve monotonluk her bir kelimeye yüklenen şiirsel anlam yoğunluğu ile aşılmaya çalışılır.

Genel olarak Edgü'nün minimalist bir yazar olarak Türk yazınında ön plana çıkmasını sağlayan başarısı gündelik hayatın sıradan olaylarına ve dolayısıyla sıradan kişilerine yer verdiği minimalist eserlerinde olabildiğince kısa, özlü, sade dil kullanımına rağmen kullandığı her bir kelimedede anlam yoğunluğunu ve ritmi esas alan şiirsel derinliği ve okur merkezli, objektif aktarımı ile insan varlığına ait sıradan, gündelik; ancak genelgeçer konuları evrensel bir boyutta işleyebilmesidir.

Anahtar Sözcükler: Minimalizm, Edebi Minimalizm, Ferit Edgü, Bağımsız Birimlerin Düzenli Dizilimi, Çok Parçalılık, Şiirsel İfade, Yalnızlık, Yabancılaşma, Yalınlık.

ABSTRACT

In this thesis, first of all, the definition, history and characteristics of minimalism as an art movement are mentioned and then the basic elements of minimalism in his literary works inspired by the concept of minimalism as a reflection of Ferid Edgü's identity as an artist are introduced and the use of these elements are discussed in his works such as language, style and function on the structure.

The concept of minimalism does not belong to a single branch of fine arts, such as painting, sculpture, music; however, it is mostly associated with plastic arts such as sculpture and architecture. This perspective aims to purify the object in question as much as possible to obtain its pure form and to attain an increasingly conceptual objectivity. When it comes to an artistic work, the materials that make up the work are stone, concrete, metal, etc. would be. However, the literary text in question is material language; that is, the words that make up it would be the syllables and sounds that make up the words. When we look at Edgü's works in a piece-whole relationship in a gestaltian way, we can see that each one is like a voice, a scream and a melody.

Minimalist artists have benefited from the harmonious unity of elements that make up a certain composition in their works, instead of making use of harmony, alone and independent but stringent and symmetrical unity of elements. There is no unity of composition in Edgü's works; the plot is either too weak or negligible. It was observed that independent events such as photo frames flowed one after the other or various variations of an event were included or the same event was repeated. This feature is not holistic; creates a multi-part structure. These fractures in time and space direct our focus on the moments and randomness of life. The solitude and estrangement of the human being is revealed with all its plainness.

Edgü's structure, which is generally seen in his minimalist works, is based on the regular arrangement of multi-part, 'fragmentary' and independent units and repetition; it is extremely plain and understandable on the surface of the text, but when looked at in depth, it contains a dense layer of meaning that we can see in a poetry text. Therefore, the key words that the author wants to emphasize in the text are used both as independent units alone and in a regular arrangement in a way that includes real, figurative, metaphorical and metaphorical meanings in a semantic and sonorous relationship with other words. While a poetic tone is achieved thanks to the rhythm and harmony created by the regular repetition of certain words and sounds as leitmotifs in the text in accordance with the minimalist method, integrity is achieved in the fiction thanks to the composition formed by these sounds and words that create

a synthesis in terms of meaning when considered together in the reader's imagination.

The multi-part, gap-containing structure of literary minimalism, inspired by minimal art, which allows us to focus on the real cause of an event or situation, in other words, the essence of the things discussed; The minimized vocabulary obtained by excluding important subject details from the text creates an apparently short, simple but concise, allegorical, implicit, implicit, poetic narrative that requires the reader's interpretation and synthesis. However, due to the author's lack of intervention in the work and the need for reader-centered narrative; while a theatrical, dialogue-heavy narrative is preferred in minimal works, the dryness and monotony caused by the use of report-like, neutral language, depending on the presentation method of the demonstration style, is attempted to be overcome with the poetic meaning density loaded into each word.

In general, Edgü's success, which has made him stand out in Turkish literature as a minimalist writer, is his poetic depth based on the intensity of meaning and rhythm in each word he uses, despite the use of as short, concise, plain language as possible in his minimalist works, where he includes ordinary events of daily life and therefore ordinary people, and his reader-centered, objective transmission, and his ability to handle ordinary, everyday, but universal topics related to human existence in a universal dimension.

Keywords: Minimalism, Literary Minimalism, Ferit Edgü, Regular Arrangement of Independent Units, Multi-Partition, Poetic Expression, Solitude, Estrangement, Plainness.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii-iv
GİRİŞ	1
A. Minimal Sanat... ..	2
B. Edebi Minimalizm	8
I. BÖLÜM: FERİT EDGÜ'NÜN MİNİMALİZM ANLAYIŞI.....	15
II. BÖLÜM: FERİT EDGÜ'NÜN ESERLERİNDE MİNİMALİZM	
2.1. Çok Parçalı Yapı.....	25
2.2. Şiirsel İfade.....	46
2.3. Bağımsız Birimlerin Düzenli Dizilimi.....	62
SONUÇ.....	77
KAYNAKÇA.....	83

GİRİŞ

"Minimalizm" kelimesi, Latince "minimus" (en küçük) kelimesinden türetilmiştir. Bu kök, sadeleştirme, azaltma ve en aza indirme anlamlarını taşır.

İlkel insanın kendini ifade biçimi olan mağara resimleri; büyü ve kutlama amaçlı yapılan basit, ritmik, tekrarlara dayalı ayin ve ritüel müzikleri 'yalınlık' ve sadeliğe dayalı minimalist düşünce yapısının tarihteki ilk örnekleri sayılabilir. Uzakdoğu kültüründe de "yalınlık" önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin; Japon, Çin ve Kore kültürlerinin temelini oluşturan felsefi bir görüş olan Zen Öğretisi, sanatta çarpıcı bir "sadelik" ve "kendiliğindenlik" olarak yerini almıştır. Müge Ertürk'e göre "Japon felsefesinin önemli düşüncelerinden biri olan 'Shibui', 'basit bir zarıflığı' ifade etmektedir"¹. Bu felsefi temelli görüşe göre, dışarıda aranması gereken hiçbir şey yoktur. Her şey içeridedir; yani 'öz'dedir, bu yüzden 'şeyler' olabildiğince doğaldır ve arınmıştır. Doğu kültürünün sahip olduğu bu yalınlık ve basitlik kavramlarının Batılı sanatçılarca tanınması ise 'minimalizm'in oluşumunu doğrudan etkilemiştir²

Çağımızda ise ilerleyen teknoloji ve bilim sayesinde artık kendisi ve çevresi ile daha karmaşık bir ilişki ağı içinde olmak zorunda kalan 21. yy insanı; gelişen cep telefonları, bilgisayarlar, internet, medya vb. ile insanın algısal duyularına, yaşam biçimine sürekli olarak nüfuz eden ve kontrol altında tutan bu son derece kaotik bilgi ortamının yarattığı bunalım ve baskı yüzünden kendisine taze bir soluk aramış; yeniden basit, sade, sıradan yaşam biçimlerine yönelmiştir. Minimalizmin bu 'yalınlık'a dayalı felsefesi günümüz insanının öncelikle yaşam biçiminde, daha sonra da sanat ve edebiyatta olmak üzere geniş bir yelpazede yeniden yankı bulmuştur.

¹ Aktaran: Uğur Cihat Sakarya, *Yirminci Yüzyıl Müziğinde Minimalist Eğilimler*, (Yüksek Lisans Tezi) MSGSÜ Sos. Bil. Enst., İstanbul, 2014, s. 3-4.

² Sakarya, 2014, s. 3-4.

A. Minimal Sanat

Minimal sanatı değerlendirmek için öncelikle onu çağdaş sanatın tarihsel süreçteki gelişimi içerisinde incelemek gerekir. Modern üretim yöntemlerinin ortaya çıkışı ile çevre ve toplum bilincinin ivmelendirdiği çağdaş sanatı bilindiği üzere 1900'lerden II. Dünya Savaşı başlarına ve II. Dünya Savaşı sonundan günümüze kadar olan süreç içinde, başlıca iki ayrı bölümde değerlendirmek gelenek haline gelmiştir: II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika, kendi kültürünü yaşatma çabası ile sanat merkezini Paris'ten New York'a taşıma gayesi ile Avrupa'dan kaçan, göç eden ya da baskıdan kaçan sanatçıları kendi bünyesinde toplamaya başlamıştır. Bu Avrupalı sanatçılar ile etkileşime giren birtakım genç Amerikalı sanatçılar ise 'Soyut Ekspresyonizm' akımını oluşturmuşlardır. Bu akımın içinde yer alan ve çok az boya veya malzeme ile çalışan bir grup sanatçı ise sonradan mimimalist olarak değerlendirilmiştir; dolayısıyla minimalizm Soyut Ekspresyonizm akımının ivmelendirdiği bir akım olarak karşımıza çıkmaktadır.

Germaner bu süreci şu şekilde değerlendirir: *"Bu anlayışa göre; bu kuşak sanatçıları, çağın teknik olanaklarını, biçim ve düşünce arasındaki ilişkileri başarıyla değerlendirmişler; yağlı boya ve akrilik kullanan sanatçılar bile- Post Painterly Abstraction akımında olduğu gibi- 'non picturale- bir anlayışı benimsemişlerdir. Özellikle çağın tüketim toplumuna bağlı düşünce yapısının etkisi ile başta Pop Sanat olmak üzere verilen sanat eserlerinde de "seyircinin katılımı" sorunu, esere optik bakış açısı ve nesnel yaklaşımları ön plana alan "dış çevre" bilinci, "sanatçının ısrarla kimliğini silme kaygısı" ve Kavramsal Sanat'ın yaratıda düşünceyi vurgulayan tavrı gibi pek çok nitelik ancak 1960'dan sonraki çağdaş sanat ortamında yer bulmuştur."*³

1960'ların başında ortaya çıkan minimalizm, sadelik ve nesnelliği ön plana çıkararak; modern sanat ve müzikte bir akım haline dönüşmüştür. Adnan Turani, bu anlayışı şu şekilde ifade eder:

*"1960 sonrası Ressamca Soyutlama Sonrası' sanat akımında yer alan bu estetik yaklaşım ve Pop Art'ın günlük yaşamı ön plana alan sade ve nesnel pratiği, normalde birbirinden farklı kavramlar olan pop ve minimalizmi birbirine yaklaştırmış olması, Post-minimal eserlerin arkasında yer alan Conceptualism, Land Art, Performans, Body Art ve Enstelasyon gibi anlayışların anlaşılmasını da kolaylaştırmaktadır."*⁴

³ Semra Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1996, s. 7.

⁴ Germaner, 1996, s.7.

Minimal Sanat; her ne kadar basitlik ve yalınlık bağlamında ‘soyut algılama’ yönünden kadim Doğu felsefesinden beslense de folklorik öğelerden arınmış ve indirgenmiş olması ve özellikle üretim yönünden Kavramsal Sanat değerlendirmeleri kapsamında yer almaktadır. Nitekim Kavramsal Sanatta bir eserin düşünsel boyutunu içeren, özü ile ilgili konular; sanat malzemesinin kullanımından yani biçimsel konumundan daha önemlidir. Soyut Sanatta da aynı şekildedir. Her iki sanat yaklaşımının ortak paydası, bir şeyi hikaye etmenin çok ötesinde, daha yalın ve etkili bir şekilde bir şeyin pür değerlerini ortaya çıkarmaya çalışmasıdır. Bu estetik anlayışa göre bir şeyin saf haline ulaşmak demek; onu olabildiğince fazlalıklardan arındırmak hatta nesnenin kendisini ortadan kaldırmak demektir. Bu anlamda Soyut Sanat içinde yerini alan minimalist sanatçılar nesnelerin boyunduruğundan uzaklaşarak onu adeta yok etmişlerdir. Örneğin; Maleviç ‘Siyah Kare’ adlı eserinde ‘nesnelerin boyunduruğundan uzaklaşmak için siyah karenin içine sığındım’ demektedir. Buradaki bakış açısına göre bir hikayeci misali bir şeyleri çok fazla elemanla, unsurla süsleyerek anlatma bakış açısının yerine, izleyicinin dingin yapısı içinde sanatın kendi içindeki elemanları ile söylenmek istenen öze ulaşmak hedeflenmektedir. Dolayısıyla seyircide dingin, meditatif etkiyi yakalamak için sanat malzemesinin saf ve ölçülü şekilde kullanımı, nesne-mekan ilişkisini vurgulaması açısından sanat objesinin mekana yerleştirilme biçimi, ortak paydada minimalist sanatçıların paylaştığı manifestolarıdır.

Her dönemde sanatın dili ve anlatım araçları çeşitlenir. Çağın ruhu ile birlikte dönem koşulları ve insanların yaşam biçimine bağlı olarak gelişen teknoloji sayesinde sanatın üretim araçları değişse de malzeme kullanımındaki ‘teknik’, sanat üretiminde sanatçının özgün anlatım araçlarından bir tanesidir ve ortaya konulan sanatın özünü değiştirmez; bu minvalde minimalist sanatçılar da eserlerinde gündelik hayatta kullanılan ‘hazır nesne’lerden endüstriyel malzemelere ve yeni teknolojilere kadar çağın sağladığı sınırsız imkanlardan faydalanmışlardır. Minimalist anlatım araçlarında anahtar nokta, mekana uygun yerleştirmeyi yapabilmektir. Bu çerçevede gelişen ‘*Install Sanat Akımı*’ mekanı sanat eserinin kendisine dahil ederek sanatın meta olarak kendi amacı dışında kullanılmasına bir tepki olarak, sanatçıların alınıp satılmayan şeyler üretme çabasından ortaya çıkmıştır. Örneğin bu sanat akımı içinde yer alan minimalist sanatçıların öncülerinden Dan Flavin, uygun bir mekan üzerine sadece floresan ışıklarını belli bir simetri içinde yerleştirerek eserini oluşturur. Bir diğer dikkat çekici minimalist sanat eseri, Sol Lewitt’in sanat galerisinin duvarına yaptığı çalışmadır; buradaki önemli nokta galericinin sanat eserini satamamasıdır.

Hazır nesne olarak ‘klozet’i kullanan Duchamp sanat ile günlük hayat arasındaki çizgiyi ortadan kaldırmıştır; ancak bunu minimalistler gibi sanat objesinin özüne ulaşmak için değil,

bizzat sanatı ortadan kaldırmak için bir başkaldırı ve politik duruş olarak yapar. Ortak paydada minimal sanatta da sanat meselelerinin daha yalın bir dil ile konuşulması söz konusu olduğundan ‘hazır nesne’ veya sanayi malzemeleri gibi sanat dışı nesnelerin kullanıldığı görülür. Sonuç olarak; dönemin ruhuna bağlı olarak savaşlar vs ile oluşan kaotik durumlar ve insanın sanayileşme sonrası yabancılaşması, dolayısıyla hayat ile sanatın belirgin sınırlarının erimesi sonucunda minimalist sanatçılar eserlerinde gündelik veya sanat dışı malzeme kullanmış olsalar bile tek başına malzeme kullanımına bakarak bir sanat eseri minimal olarak değerlendirilemez. Ancak yine de minimal sanatın dili, postmodern söylemin yarattığı çoğul dil içinde yerini bulur.

Minimal sanatı tanımlamada bir diğer anahtar nokta, alımlayıcının bir eseri yorumlaması ve dolayısıyla hazır bulunuşluk düzeyidir. Bu bağlamda bir eseri ‘yorumlamak’ demek o eseri çoğaltmak, onu bir ‘açık yapıt’ haline getirmektir. Bu bakış açısına en iyi örnek Picasso’nun eserlerini yorumlayan sanat eleştirmenleri için kullandığı şu tabirdir: “Bu yorumların hepsi çok güzel edebi metinler; ancak hiçbiri benim eserim değil”. Minimal eserleri de bu anlamda yorumlamak son derece zordur; çünkü bu eserler sanatın üst dilini en az söylemle ortaya koyan eserlerdir. Örneğin müzikte John Cage’in ‘Sessizliğin Sesi’ (4,5 sn adlı eseri) minimalizmin dolayısıyla Kavramsal Sanatın öncelikli işlerinden bir tanesidir. Eser, ‘sessizlik’ varsa ‘ses’ vardır prensibiyle hareket eder; o yüzden bu eser, kavramsal sanatın bir alt başlığı olan minimal sanat kapsamında değerlendirilir.

Turani, kavramsal sanatın ortaya çıkış sürecini şu şekilde değerlendirir:

“Sanat nesnesinin sergilenmesindeki bu doğrudanlık ve tüm ayrıntılardan arındırılmış biçimsel sadelik sonucunda, sadece biçimin vurgulandığı geometrik formlara ulaşılmış ve dolayısıyla geleneksel sanatçının kullandığı boya, fırça gibi malzemeler ve yontma, kesme gibi sanatsal teknikler bırakılarak tuğla, çelik, fiberglas gibi endüstriyel malzeme kullanımına yönelinmiştir. Duchamp’da olduğu gibi açacak, klozet gibi hazır nesnelere sanat nesnesi olarak sergilenerek, sanat yapımında sanatçının rolü en aza indirgenmiş ve hazır nesnelere işlevselliğinden arındırılarak sanat, salt kavramsallaştırma süreci olarak yeniden ele alınmıştır.”⁵

Minimal sanat eserlerinde bir eseri alımlamada izleyiciyi sınırlandıran her türlü geleneksel biçim; yapı, malzeme, üretim yöntemi; hatta sanatçının kimliği reddedilir; çünkü eser bir açık yapıt olarak salt izleyicinin yorumuna ve serbest imgelemine bırakılır. Nihai olarak minimal bir sanat eserini oluşturan şey, izleyicinin muhayyalesinde eseri yorumlamasına

⁵ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2017, s.744.

imkan tanıyan salt eserin sunduğu boşluklardır. Turani, minimalist sanat estetiğinin getirdiği ‘nesnelere’ kavramsallaştırma boyutunun ve salt biçimi vurgulayan geometrik sadeliğinin ve giderek eseri belirleyen sınırların ortadan kalkmasının sonucunda; ne resim ne de heykel olan ancak her ikisine de benzerlikleri bulunan ‘spesifik nesne’nin ortaya çıkış sürecini şu şekilde değerlendirir:

“Geleneksel resim sanatında olduğu gibi öğelerin dengeli bir biçimde bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyon anlayışının terk edilmesi; dolayısıyla resmin kendi sınırlarını aşarak çerçeveden kurtulması sonucu resim ve heykelde denge unsuru; bizzat eseri oluşturan birimlerin her birinin hem tek başına hem de bir arada sağladığı “simetri” düzeniyle çözülmüştür. Resim ve heykelin üç boyutluluğun sınırlarından kurtulması sonucunda resimdeki tuvalin yerini gerçek mekân ve yüzey; heykelde ise eseri çevreleyen boşluklar almıştır; bir diğer değişle dış mekân ve izleyicinin doğrudan buluşması sağlanarak sanat nesnesinin anlamlandırma süreci sanatçının kontrolünden ve amacından soyutlanmış ve yalnızca izleyicinin bakış açısı ile değerlendirmeye ve sorgulamaya açık bırakılmıştır.”⁶

Bir sanat eleştirmeni olan Norbert Lynton, Minimal Sanat anlayışının en basit tabiriyle ‘açıklık’ ve ‘sadelik’ten duyulan zevki açığa vurduğunu belirtir:

“Minimalist stil, bina içleri ve açık havada sergilenen büyük, heybetli yapımlar olabileceği gibi; biçimin çevresindeki boşlukla etkileşiminden doğan ve basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural ve sisteme göre geliştirilmesi ile oluşturulan biçimsel düzenlemelere kadar farklılık gösterebilir. Mimari alanında ise tarihsel açıdan bakıldığında neo-klasik yapılardan modern yapılara uzanan süreçte kültürel ve devasa olarak saygı duyulan; ancak olabildiğince sade ve geometrik yapısı ile minimalist stile en iyi örnek olarak piramitler gösterilebilir”⁷

Yapıtın oluşumunda minimalist görüş, biçimsel sadeliğe dayalı estetik anlayış sonucunda eserde tekrar eden ya da art arda dizilen öğelerin bir araya getirdiği şekli ön plana çıkarmıştır; bu sayede yapıtın öğeleri arasında yer alan boşluklar, izleyicinin kafasında yap-boz parçaları gibi bütün-parça ilişkisini tamamlamaya itmiş ve sanat böylelikle bir düşünme, kavramsallaştırma sürecine indirgenmiştir. Antmen, sanatçıların bu gibi ortak açıklamaları göz önüne alındığında “minimalist yapıtların güncel endüstriyel malzeme/ yöntem kullanımı, ilişkisel olmayan bir kompozisyon anlayışı ve tüm fazlalıklardan ‘arındırılmış’ bir biçimsel sadelik ve birimsel yapıtların tekrarını içeren bir form”⁸ içerdiğini belirtir. Antmen, aynı şekilde

⁶ Turani, 2017, s.744.

⁷ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, 2015, İstanbul, s.306.

⁸ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, 2009, İstanbul s.181.

mimari alanında minimalizmin ‘sade geometrik biçimselliği’ nin özellikle modernist mimarının yankılanmasında önemli bir yer bulduğunu ve 1970’li yıllara gelindiğinde uluslar arası bir üsluba dönüşen minimalizmin, kurum koleksiyonculuğunun en çok rağbet gösterdiği akımlar arasında yer aldığını vurgular:

“Ortak noktaları olmasına karşın sanatçıların kendi özgün yaklaşımlarını içeren ve dolayısıyla yoğun bir çeşitlilik barındıran minimalizm, 1970’li yıllarda ABD’de pek çok sanatçının paylaştığı bir eğilim haline gelmiş, bununla birlikte minimalist anlayış içerisinde katı bir biçimsellikten daha serbest bir biçimselliğe yönelerek el becerisini önemseyen sanatçılar da oluşmuştur. Bu bağlamda Robert Morris’in ya da Eva Hesse’in (1936-1970) bazı yapıtları, “geç Minimalist” tavrın ifadesi olarak görülmektedir.”⁹

Güzel sanatlarda müzik alanında 20. yüz yılın ilk yarısı, II. Dünya Savaşı’na kadar olan dönemde Avrupa’da Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisi ile henüz modernizm süreci baskın olduğundan akademik bir müzik tarzı yapılıyordu. Dolayısıyla bu dönemde sanatta etkin olan Empresyonizm akımı entellektüel bir birikim gerektirdiğinden daha elit bir izleyici kesimine hitap ediyordu. II. Dünya Savaşı sonrası 1960-1970 yıllarını kapsayan dönem müzikte modernizmden postmodernizme geçiş süreci olarak nitelendirilir. Minimal müzik bu geçiş döneminde, 20.yy’ın ortalarında Amerikalı bir grup avant-garde kompozitör tarafından ABD’de oluşturulmuştur: *Philip Glass, John Cage, Terry Riley, La Monte Young, Steve Rise, John Addams* ¹⁰, özellikle yirminci yüzyılın karmaşık ve çok stilli müzik yapısına büyük bir zıtlık oluşturacak şekilde “son derece yalın, armonik-kontrpantal hareketlere ve küçük motiflerin uzun soluklu tekrarlarına dayanan”¹¹ eserler yaratmışlardır. Önde gelen bu besteciler Amerika’da olduğu gibi Avrupa’da da gelişen diğer sanatlardaki minimalist eğilimleri takip etmişler; aynı zamanda Doğu felsefesinden etkilenerek belirli ritim ve ezgi gruplarının ‘tekrar’ına dayanan ve dinleyicide adeta hipnoz etkisi yaratan ‘meditatif’ ancak ne Doğu ne Batı müziği olan, sentez bir müzik icra etmişlerdir. Kemal Mete Sakpınar da benzer şekilde müzikte kullanılan bu meditatif tekrarların “sadelik” ve “gerilimi yükseltici düşürücü” özellikleri ile “Doğu felsefelerini kısmen de olsa Batı müziğine aktardığını”¹² belirtmiştir. Bu besteciler arasında *Steve Rise, Philip Glass, John Cage* özellikle Doğu kültürünün sahip olduğu Zen Felsefesinden etkilenmişler; ‘tekrarlar’a dayalı dinleyicide bir nevi meditasyon etkisi yaratan ve bir düşünceye odaklanmayı sağlayan, yalın eserler ortaya koymuşlardır.

⁹ Antmen, 2009, s.182.

¹⁰ Adı geçen besteciler, klasik dönem müzik kültürü içinde yetişmiş olsalar da daha sade ve yalın bir müzik tarzına yönelerek minimal müzik akımı içerisinde ‘serialism’ ekolünü oluşturmuşlardır.

¹¹ Sakarya, 2014, s. 5.

¹² Sakarya, 2014, s. 12.

Adı geçen bestecilerden Cage, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'ya giderek buradaki müzisyenlerle bir araya gelir; onlarla etkinlik ve etkileşimlerde bulunarak adeta Amerikanvari bir politika ile ürettikleri bu müziği empoze etmek ister. Nitekim 1946'da bu avangarde bestecilerden oluşan Amerikalı grup *Dachstein*'da yeni bir müzik yaz okulu başlatırlar.

Minimal müzik salt politik amaçlı, bir başkaldırı müziği olarak ortaya çıkmasa da minimal ezgileri kullanarak politik eserler veren hatırı sayılır minimalist kompozitörler de vardır: John Addams'ın "Nixon in China" operası ve "Doctor Atomic"¹³, adlı eseri, minimal müziğin en iyi örnekleridir. Addams, Doğu kültüründen de son derece etkilenmiş; hatta bazı eserlerini "I-Ching" adlı geleneksel bir Çin fal kitabından esinlenerek bestelemiştir.

1946 yılında Amerikalı besteci Cage, kendisi gibi bir grup avant-garde besteci ile geliştirdikleri 'serial' çizgideki minimal müzik tarzını yaymak için ön çalışmalar yapmış olsa da Avrupa'da minimal müziğin tam olarak ortaya çıkışı 1970'leri bulmaktadır.

Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisinde gelişen Klasik Dönem müziğinin henüz etkisindeki Avrupa'da minimalizm 20. yy ortalarında kompozitörler tarafından rağbet görmemiş; bilhassa minimalist müziğin belirgin özelliklerinden biri olan 'uzun süreli basit motif tekrarları' ve ilahi dinlerde ve pekçok inanışta yer alan 'yalınlık' kavramı Orta çağ'da görülen dinsel müziği çağrıştırdığından bir nevi 'geriye dönüş' olarak nitelendirilmiş ve aksine tepki gösterilmiştir. "*Ancak Henryk Gorecki, Arvo Part, John Tavener ve Goeyvaerts gibi besteciler Orta Çağ'ın müzik birikimini yeniden keşfetmek için Avrupalı bestecilerin ilgilendiği deneysel tekniklerden verimlerinin belli dönemlerinde uzaklaşmışlar ve yalın, tonal ve modal ezgi çizgileri yaratmışlardır.*"¹⁴

Avrupa minimalizmi içinde bir diğer atılım da 'ses imkanlarının geliştirilmesi' konusunda yaşanmıştır. Minimalist eğilimin en belirgin özelliklerinden biri olan "malzemeleri asgari olana indirgeme düşüncesi" yüz yılın başından itibaren ses olanaklarına yöneltilmiştir. Sakarya'nın değerlendirmesine göre:

"*Minimalizm 'olanakları sınırlandırması' ve 'geçmişe dönmesi' açısından ağır eleştiriler olsa da yeni müzik teknikleri içinde dinleyici tarafından en 'anlaşılabilir' ürünleri vermiştir. Genel olarak bugün de minimalist sanatın ve özellikle minimal müziğin yalınlığı ve kolay anlaşılabilirliği sayesinde öncü akımlar arasında insanın özüne en yakın anlayış olarak kabul gördüğünü belirtmek gerekir.*"¹⁵

¹³ *Oppenheimer*'ı (atom bombasının mucidi bilim adamını) konu edinen, politik bir müzik eseri.

¹⁴ Sakarya, 2014, s.49.

¹⁵ Sakarya, 2014, s.50.

B. Edebi Minimalizm

Sanattaki bu minimal yaklaşım edebiyata da tesir etmiştir. İlk olarak 60'lı yıllarda soğuk savaş sonrası Amerika'da modern edebiyatın sanatı yorumlamadaki aşırı öznelci yaklaşımına ve yazarın bakış açısı ve amacının eserini anlamlandırmada oynadığı aşırı role karşı olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra minimalizm edebi bir akım olarak Avrupa'ya yayılmış, romantizmin aşırı subjektif, ağdalı, semboller ve türlü çağrışımlarla yüklü üslubuna karşılık metnin kendisinin nesnel gerçekliğini ortaya koymuştur.

Minimal sanatta olduğu gibi edebi minimalizmde de her türlü dışsal çağrışım, süslü sıfatlar ve semboller metin dışı bırakılır; hatta yazar tarafından önem arzeden fakat okurun bildiği farzedilen bazı bilgilere özellikle yer verilmez. Yazar metne müdahil olmadan anlatıcı ya da karakterlerin ağzından objektif, raporvari bir anlatım sunar. Kelime tasarrufu ile kısa, özlü, üstü kapalı(imalı), yoğun bir üslup elde edilir.

Edebi minimalizmde kullanılan kelime tasarrufunun düz yazıda en başarılı örnekleri Ernest Hemingway tarafından uygulanmıştır. O, gazeteci geçmişinin verdiği tecrübeyle edebi eserlerinde de kısa, imalı ve etkili anlatımın en iyi örneklerini verir. İnsan doğasının tecrübelerini bizzat karakterlerin algısından ve perspektifinden verirken okurun olaylara direkt olarak katılmasına ve yorumlamasına olanak verir. Hemingway, minimal eserlerinde kullandığı Buzdağı Teorisi'ni şu şekilde açıklar:

“Buzdağı Teorisi buzdağının su yüzeyinde görünen 1/8'lik kısmı gibi edebi metinde de o denli sınırlı bir anlatıma izin verir. Hikâyenin asıl derinliğindeki büyük bir kısmı ve pek çok ayrıntı bizzat yazar tarafından eserin yazım sürecinde metin dışında bırakılır. Kelime tasarrufu ve kinayeli anlatım, az sözcükle çok şey anlatma ve bazı konu ayrıntılarının dışarıda bırakılması kısa, yoğun ve etkili dolayısıyla şiirsel bir üslup meydana getirir.”¹⁶

Karl'a göre minimalist kurgunun modern edebiyatta en iyi örnekleri Camus'nün *Yabancı'sı* ve Beckett'in *Molloy*, *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılmayan* üçlemesidir. Karl, minimalist eserlerin yapısını şu şekilde değerlendirir:

“Minimal eserler görünüşte yüzeysel görünen, sıradan konuları ele alan ancak derinliğine bakıldığında oldukça karmaşık olabilen eserlerdir. Bu tür eserlerde okuyucu kelimeler arasındaki boşlukların, nefes alışları gibi duraklamaların, sesler arasındaki sessizliğin farkındadır. Her şey kesintilidir. Bu eserlerin anlatısında görülen boşluklar desibel birimleri gibi metne nüfuz ederek sıçramalar yaratır. Yazar bizi can sıkıntısına, geri çekilmeye,

¹⁶ Aktaran: Robert Charles Clark, *American Literary Minimalism*, Doctor of Philosophia, 2011, Atina, s. 2-3.

*eserin kendisini reddetmeye yaklaştırır. Dahası, minimalist kurgu neredeyse tüm normal hedeflerin veya kontrollerin artık geçerli olmadığı kötümser bir hayat görüşüne ve çoğunlukla kendisi de bir olumsuzlama biçimi olan ironiye dayanır.”*¹⁷

Beckett'in yazın evreninde de kelimelerin yerine sessizlikler hakimdir; hatta 'sessizlikler' leitmotif gibi işlev görür. Onun yapıtlarında sessizlikler derin girdapları barındırır. Bu boşluklar metnin yüzeyinde farkedilmeyen ancak derinliğine bakıldığında ayrıntılar içeren sessizlik anlarıdır. Aynı zamanda kelimeler arasındaki bu uzunlu kısımlı boşluklar nefes araları, duygu ve düşünüş anları gibi işlev görerek metnin anlatımının gerçek konuşma tonunda olmasını sağlar. Böylece okurun metinde sözü edilmeyen ancak ima yoluyla sezdirilen kimi ayrıntıları bu boşluklar vasıtasıyla kafasında sentezleyerek somut verilere ulaşması yazarın müdahalesi olmadan, objektif bir şekilde sağlanmış olur. Karl, Beckett'in eserlerinden yola çıkarak genel olarak minimalist üslubu şu şekilde değerlendirir:

Beckett'in edebi dilinde minimal bir teknik olarak kullandığı önemli konu ayrıntılarını eksiltme, metin dışı bırakma ve kelime dağarcığını en aza indirmeye sonucu farkına varılan 'küçülme' giderek 'insanın hayatta kalabilmesinin ürünü değil göstergesi' haline gelmiştir. Sonunda neredeyse susturulan bireyler nesnelere o denli yalıtılır ki bizzat doğanın kendisi veya bir kalıntı haline gelirler. Yine de bu bireyler varoluşsal kurtuluşu dilde, seslerde veya kendi kendine konuşmada bulurlar. (...) Minimalist yaklaşımda gerçek benlik bilinemez ancak bir veri olabilir; bu bakış açısı ile kişiler Husserlci indirgeyici bilinç dünyasına itilir, tanıdık nesnelere, duygulardan ve diğerlerinden olabildiğince ayrıştırılırlar. Nihayet yutuluşa karşı son savunma hattı olarak görülebilecek ego yani zihin bile artık yetersiz kalır, nitekim egonun kendisi de bazı transendental unsurlar tarafından manipüle edilebilir. Benlik bilinemez olduğuna göre, tüm bilgi -hatta okur bile- bilinemezdir. Nitekim Beckett'da olduğu gibi minimalist romanlarda görülen minimum düzeyde kullanılan kelime dağarcığı ve kelimeler arası boşlukların okurda yarattığı sessizlik anlarının kullanımı 'yansıtma' üzerine temellenen 'yankılar, aynalar ve imajların' kullanımını vurgulayarak ön plana çıkarır ve bu unsurlar kelimelerin yerine 'ikinci bir ses' gibi işlev görür. İroninin tonu kısılmış olsa da yine de var olmalıdır. Gerçek anlamda minimalist olan her eser büyük bir cüretkârlık eylemidir, gerçeği yadsıyarak açığa çıkarma ya da ifşa etme çabasıdır.¹⁸

Minimal eserlerde yazarın müdahalesizliği, anlatıcının ya da karakterlerin ağzından 'anlık' olarak kişisel duyularının ve tecrübelerinin aktarılması sanki çok kısa bir süre önce olayın yaşandığı ya da perde arkasında yaşanan bir olayın devam etmekte olduğu izlenimini

¹⁷ Karl, Frederick R. *American fictions 1940-1980*, HarperCollins Publishers, 1985, New York, s. 384-385.

¹⁸ Karl, 1985, s. 385.

verir. Bu yüzden anlatımda çoğunlukla şimdiki zaman ya da hikâye geçmiş zamanı kullanılır. Genellikle anlatıcının ya da karakterin ağzından anlatılan olaylarda I. tekil şahıs bakış açısı kullanılır. Ancak okurun metne daha çok müdahil edilmesini gerektiren durumlarda II. tekil şahıs bakış açısı kullanılması da oldukça sık görülür. Ancak objektif, rapor üslubun ağır bastığı bu metinlerde I. tekil şahıs anlatıcı bakış açısından III. tekil şahıs anlatıcı bakış açısına ya da tam tersine geçişler de söz konusudur. Sunum tarzı olarak gösterme(mimesis) metodu kullanıldığından tiyatrodaki olduğu gibi diyaloglar geniş yer tutar. Çoğunlukla I. Tekil kişi anlatıcı bakış açısıyla yazılan minimal eserlerin pek çoğu otobiyografiktir. Ancak Beckett'in eserlerinde olduğu gibi ironi ve kinâye kullanımının yetkin örnekleri sezdirilen ayrıntıları gözden kaçırmayan dikkatli ve birikimli bir okur gerektirir.

Minimal eserlerde zamana ve mekâna dair ayrıntılara çok fazla yer verilmez. Zaman yaşanan olayın sadece belli bir 'an'ını içerir ve vurgular. Bu yüzden klasik metinlerde görülen giriş-gelişme-sonuç kompozisyon biçimine uyulmaz. Konu edilen hikâye genellikle ortadan ya da sondan başlatılır. Bazen sadece bir cümle bir bölüm olabileceği gibi gelişme bölümü bir ya da birkaç paragraf olabilir. Olaylara ya çok az ya da hiç yer verilmemesi, kelimeler, cümleler ya da paragraflar arasındaki uzun boşluklar sonucu anlatımın kesintiye uğraması, karakterin olayı anlık tecrübesine göre aktarımı ve anlatıcının bakış açısındaki farklılıklar zamansal olarak geçmiş-gelecek-şimdi arasında sıçramalara ve dolayısıyla eserin çok parçalı, fragmental bir yapıda olmasına yol açar. Minimal eserler kendi içinde pek çok bölümlere ayrılır. Bu alt bölümler rakamlarla ya da tematik başlıklar halinde ayrılabilirdiği gibi başlıksız da olabilir. Eserin böyle pek çok bölüm halinde sunulması okurun karakterin anlık tecrübelerini daha kolay algılayabilmesini ve dolayısıyla bunlar arasında bağlantı kurabilmeyi ve metni anlamlı bir bütün halinde bir arada düşünmesini sağlar. Böylece metni oluşturan parçaların her biri hem kendi içinde hem de birbirleriyle bir arada düşünüldüğünde bütün bir anlam teşkil eder. Bu parçaların monoton bir şekilde rakamlarla sıralanarak ya da başlıklar halinde art arda dizilimi ve bölümleri birbirinden ayıran rastgele boşluklar ya da sadece boşluğun kendisi minimal müzikte olduğu gibi edebi metinde de birbirinden bağımsız birimlerin sesler, sözcükler, yankılar vb vurgulanmasında önemli bir işlev görür. Minimalist eserlerin bu boşluklu ve tekrarlı yapısı minimal sanattan-özellikle minimal heykel ve resimden- esinlenilmiş olup 'birbirinden bağımsız öğelerin dizilimi'ne dayalı bir düzen veya simetrik bir yapı ortaya çıkarır.

Uzakdoğu Zen felsefesinin ortaya çıkardığı bir şiir formu olan 'haiku'lar da yapı itibarıyla minimal eserlere benzerler. Bu eserlerde mısralar ve kelimeler arası uzunlu kısıtlı boşluklar, dolayısıyla sözcük diziliminin kendi içinde oluşturduğu yapı haiku şiirini anlamlandırmada önemli bir yere sahiptir. Öyle ki mısralar kendini oluşturan kelimelere,

kelimeler de hecelere ayrılır. Bazen sadece bir sesin tınısıyla ya da bir hecenin vurgusuyla doğadaki seslere yani dış dünyanın seslerine en yakın ton elde edilmeye çalışılır. Zen felsefesine göre ‘gerçeklik ne görüyorsan odur’. Yani nesnelere ya da varlıkların gerçekliğine onları değerlendiren öznel deneyimlerimizin bilgisinden ve her tür dışsal etkenden bağımsız olarak, algılarımız yoluyla ulaşabiliriz. Yani şeylerin asıl özü biçimdir. Biçimi oluşturan şey ise boşluktur. Bu bakış dış dünyaya nesnel bir tavır almamıza ve varlığın bilgisine doğrudan ulaşmamızı sağlar.

Varlıkların biçimsel özüne ulaşmak onları her türlü dışsal bağdaşımdan soyutlamak, ayrıntılardan arındırmakla mümkündür. Kısacası Zen felsefesi ve minimalizm üsluptaki sadelik ve nesnellik bağlamında ortak yönlere sahiptir.

Minimal eserlerde klasik edebiyatta görülen roman kahramanlarının özelliklerine rastlanmaz. Bu kişilerin ön plana çıkacak şekilde belirgin özellikleri yoktur. Aksine günlük hayatta rastlayabileceğimiz, sıradan tiplerdir. Genellikle kötümser, hayattan kopuk, bağımlı, pasif, kötü alışkanlıkları olan kısacası kahraman özelliklerine sahip olmayan hatta isimlendirilmeyen silik figürlerdir. Parçalanmış bir dünyada parçalanmış hayatlara sahip bu figürler geçmiş ve gelecekle tamamen bağı kopmuş, hayatı günlük deneyimlere göre yaşayan, amaçsız, zamanın akışına teslim olmuş, hayatının öznesi olmaktan ziyade ‘nesne’ si konumunda kişilerdir.

Nitekim minimal evrende hiçbir şey değersiz ve önemsiz değildir. Aksine toplum dışına itilmiş, hor görülmüş ve değersizleştirilmiş bu kişiler iyi ve kötünün ötesinde nesnel bir bakış açısıyla ‘insan’ olma niteliğiyle değerlendirilir ve bu yüzden söz edilmeye değerdir. Sıradan kişilerin olduğu gibi sıradan ve gündelik hayatın konu edildiği minimal metinlerde zamanın yapı taşı ‘an’ en temel ve belirgin öğedir. Hayatı anlık duyumsal deneyimlerine göre yaşayan bu figürler sınırlı bir mekâna sıkışmış, alışageldikleri düzeni değiştiremeyen kişiler olarak minimal eserlerin çok parçalı yapısı için uygun figürlerdir.

Anlatılan olaylar da birbirinden kopuk, rastgele bir düzen içindedir. Olaylar arasında bağlantı ya hiç yoktur ya da son derece azdır. Bu yüzden birbirinden kopuk bu parçaları birleştirmede özellikle sinemada kullanılan montaj tekniğine sıklıkla başvurulur. Metnin bütünsel bağlamının oluşmasında tekrar eden öğeler önem kazanır. Minimal eserlerde sıradan hayatın konu edilmesi, giderek sessizliğe varan minimal söz dağarcığı, zaman ve mekân ve olayın son derece kısıtlı olması hatta ortadan kalkması, karakterlerin yüzeysel bakış açısı ve raporvari üslubun verdiği kuruluk ve monotonluk dilin titiz ve etkili kullanımıyla kelimelere, hecelere hatta seslere yüklenen imâ, kinâye ve şiirsel yoğunlukla aşılmaya çalışılır. Minimalist eserlerin düzyazı ve şiir arasında gezinen yapısının başlıca nedeni bu eserlerin özlü ama son

derece imalı olmasından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden “düzyazı-şiiirler” ve bazen "mikro-kurgu" ve "kısa-kısa öyküler" olarak adlandırılan eserler, temsili masal ve romanlardan daha yoğun olsalar bile bu kategoriye girmektedir. Uzunluk dikkate alınmaksızın, minimalist çalışmalar genellikle şiirle ilişkilendirilen bir derinlik seviyesine sahiptir. Bunun başlıca nedeni, her iki formun da yüksek bir ima duygusu yaratmak için ilgili bilgileri zorunlu olarak atlamasından kaynaklanır. Hallett'e göre minimalist tarz bir "dışta bırakma estetiği" yansıtır, ancak Clark'a göre bir ima estetiği kullandığını söylemek daha doğrudur. Nitekim pek çok minimalist yazar önemli bilgileri açık bir şekilde iletmek yerine dolaylı olarak iletir, ancak Hemingway, Susan Minot gibi sayılı yazarlar bu ima estetiğini yaratmak için konu detaylarını atlama yöntemini kullanır. Clark'a göre Karl, minimalizm üzerine incelemesinde kelime tasarrufu yoluyla ima etmenin önemli bir özellik olduğu ilkesini özellikle vurgulamıştır. Ona göre; minimalist yazar, okuyucuya, kendisinin, yazarın konuya dahil ettiğinden çok daha fazlasını bildiğine dair güvence vermelidir; okurun imgeleminde, uzamsal bir evrende, metnin geri kalanı vardır, belki tanımlanmamıştır, ancak yine de oradadır. Bu minimalist etkiyi yaratmak için çoğu zaman yazar, referans noktası olarak geliştirdiği çizgiyi değil, daha ötesini alır; çünkü metinde olmayan, söz edilmeyen şeyler olan kadar baskındır ve muhtemelen çok daha önemlidir.¹⁹

Minimalist estetik üzerine yapılan tartışmaların ortak noktasına baktığımızda “minimalizmin, özellikle savaş sonrası Amerika'da, mümkün olan en az kaynakla olmasa da sınırlı kaynaklarla ifadesini ortaya koyan bir sanata -görsel, müzikal, edebi veya başka türlü-yönelik bir hareket.”²⁰ olarak yorumlandığı görülmektedir. Duncan'a göre bir müzikolog olan Edward Strickland'ın bu tanımı resim, heykel, müzik, şiir ve düzyazıdaki minimal eğilimleri ortak bir kültür dairesinde bir araya getirerek yorumlamayı olanaklı kılma da minimalizm teriminin edebiyata uygulanabilirliği, Yeni Romancıların bazı çağdaş ve sonraki eserleri ve belirli bir Amerikan geleneği dışında kapsamlı bir şekilde geliştirilmemiştir. Bununla birlikte literatürde edebi minimalizm genel olarak ‘azlık, gerginlik, abartısızlık ve indirgemenin şiirsel özgünlüğün simgesi olduğunu savunan bir poetika’ olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte Strickland her ne kadar Hemingway, Raymond Carver, Alain Robbe-Grillet ve diğerlerinden minimalist yazarlar olarak bahsetse de düzyazıya gelince, New Princeton Ansiklopedisi'nin Şiir ve Poetika bölümünde verilen tek örnek Samuel Beckett'tir.²¹

¹⁹ Clark, 2011, s. 7-8.

²⁰ Duncan McColl Chesney, “Beckett, Minimalism, and the Question of Postmodernism”, *Modernism/modernity*, S.19, no:4, Kasım 2012, Baltimore, ss. 637-655.

²¹ Chesney, 2012, s. 645.

Türk Edebiyatında minimalizmin ilk olarak öykü alanında kendisini göstermiş olduğu görülür. Bu tür için ‘minimal öykü’ adlandırması genel olarak kabul görse de Ramazan Korkmaz minimal öykü’yü “küçürek öykü” olarak adlandırır. Korkmaz’ın aktarımına göre Dünya ve Türk edebiyatında minimal öykü için kullanılan başlıca adlandırmalar şunlardır:

“Dünya edebiyatında “flash fiction”, “short-short- short story” (Asimov 1992), “anlık kurmaca” (Baxter 1997:87) diye tanımlanan küçürek öykü, Türk edebiyatında “minimal öykü”, “çok kısa öykü”, “öykücük” (Edgü 1990: 245; 1997:38), “kısa kısa öykü” (Duru 1997:37), “kıpkısa öykü”, “sımsıkı öykü” (Emre 2002:13), “kısa kurmaca”, “kısa öykü”, “minik öykü”, “mini öykü”, “küçük öykü”, “küçük ölçekli kurmaca” (Erden 2002:314) gibi adlandırmalarla bilinmektedir.”²²

Korkmaz’ın değerlendirmesine göre minimalist çizgideki eserler kısa fakat yoğun yapısı ve kinayenin etkili bir şekilde kullanımı dolayısıyla nisbeten Doğu Edebiyatlarının hikemi nitelikli meselleri ve kısa hayvan masalları(fabllar) ile benzerlik gösterse de çağdaş bir zorunluluğun öne sürümü olan küçürek öyküler, içerik ve söylem itibariyle bu anlatılardan hayli farklı özellikler taşımaktadır.²³

Minimal öykü alanında Dünya edebiyatında Max Aub, J. Cortazar, Micel Leiris, Max Jacop, Gertrude Stein, Marry Butts, W.C. Williams, Joyce, Robert Kelly, Bretch ve Oscar Wilde gibi yazarlar; Türk Edebiyatından ise Tezer Özlü, Küçük İskender, Sevim Burak, Tarık Günersel, Haydar Ergülen, Yeşim Dorman, Murat Yalçın ve özellikle Ferit Edgü minimal(küçürek) öykünün önemli yazarları arasında sayılmaktadır.²⁴

²² Prof. Dr. Ramazan Korkmaz, “Kavram ve İçerik Boyutuyla Küçürek Öykü”, 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi), 2007, Ankara, s.5.

²³ Korkmaz, 2007, s.5.

²⁴ Korkmaz, 2007, s.9.

I.BÖLÜM

FERİT EDGÜ'NÜN MINİMALİZM ANLAYIŞI

Bilindiği üzere yazarlık hayatına 1950'lerde şiir yazarak başlayan Ferit Edgü daha sonraları Garip akımı ve özellikle Sait Faik'in öykülerinin etkisiyle tamamen öykü alanına yönelir. İlk öyküleri kendisinin tabiriyle "kendinden önceki yazarlara benzemek istemeyen, çağrışımlara açık, fantastik öğelerin ağır bastığı ama yine de acemi öykülerdir."²⁵ Aynı dönemde 1958'de Güzel Sanatlar Akademisi okumaya Paris'e gider. İlk öykü kitabı *Kaçkınlar* (1959) ve ikinci kitabı *Bozgunlar* Paris'te iken yayınlanır. Türkiye'ye döndüğünde yedek subay olarak askerliğini yapmak üzere Hakkari'ye gider. Kendisinin deyimiyle Hakkari'ye gidişi yazarlık hayatının da bir dönüm noktası olur. Bir dünya başkenti olan Paris'in adı ile ironik olarak benzerlik taşıyan ancak yolu, elektriği, suyu bile olmayan, insanların hayatının yalnızca koyun sürülerinden ibaret olduğu 12 haneli Pirkanis Köyü'ne gönderildiğinde tamamen hayata, insanlara, doğaya kısacası o zamana kadar bildiği her şeye dair bakış açısı değişir; o zamana kadar bildiklerini sorgulama, hayatı ve insanları yeniden anlamlandırma arayışına girer.²⁶

Edgü, Hakkâri'ye dair izlenimlerini *Kimse* (1976) adlı romanında dile getirir. Daha sonra 1977 yılında *Hakkâri'de Bir Mevsim (O)* yayımlanır. Hakkâri'ye gidiş sonrası eserlerinde kendi tabiriyle üslup olarak "tekilin içindeki çoğul"²⁷a geçiş yaptığı görülür. Bilindiği üzere başlangıçta 1950'lilerin kültür ve sanat ortamı içinde yetişen Edgü, aynı dönemde kendilerini aykırı bir çizgide tanıtarak diğer yazar ve sanatçı gruplarından ayrılan ve "A" kuşağı ve "Maviciler" olarak kendilerini adlandıran bir edebiyat akımı içinde yer alıyordu. Mavi akımının da manifestosu olarak 'aykırı' olmanın 'sanatçılığın ve yazarlığın kaçınılmaz bir ögesi' olduğuna inanan Edgü, bu minvalde Sait Faik geleneğini sürdürmüş ve ilk yazın denemelerinde kendi kuşağı yazarlar gibi üsluba büyük önem vermiştir. Andaç, Edgü'nün yazarlık çizgisini şu şekilde değerlendirir: '*Kaçkınlar*' dan '*Doğu Öyküleri*'ne uzanan dönemde onun öykücülüğündeki üslupçu yan giderek belirginleşerek öykücülüğünde iki belirgin dönem ve çizgi ortaya çıkar²⁸

²⁵ Ferit Edgü, *Ferit Edgü ile Düünden Bugüne*, "Türk Edebiyatında öykünün, romandan daha önemli bir yer tuttuğuna inanıyorum. (Söyleşi: Feridun Andaç-Ferit Edgü) Adam Öykü, Mart-Nisan 1997 S. 9, İstanbul, s.18.

²⁶ Edgü, 1997, s.18.

²⁷ Edgü, 1997, s. 20.

²⁸ Edgü, 1997, s. 20.

Nitekim, Edgü de *Av* adlı öykü kitabının önsözünde eserlerindeki üslup konusuna açıklık getirerek değişik zamanlarda ve yerlerde, koşullarda yazdığı öykülerin yan yana getirilecek ortak bir yanı olup olmadığını bilmediğini; ancak bu eserin ikinci bölümündeki öyküleri uzun süre geçerliliğini yitirdiğine inandığı ‘anlatma’ yı yeniden denemek için yazdığını belirtirerek üsluba verdiği önemi dile getirir.

Edgü’ye göre içinde bulunduğumuz tüketim çağında giderek unutulmuş, bir kenara atılan ve yok edilmeye çalışılan insanın özündeki yaratıcı istem; yani gerçeğin içindeki düş veya kurgusal olanı içeren sanat kendi tabiri ile ‘ak kuğu’ can çekişmektedir. Nitekim Edgü de ilk dönem öykülerinde böyle bir sanatçı kaygısı ile hareket ederek üsluba son derece önem vermiştir; ancak kendisi de yazdığı bu öykülerin birbirinden çok farklılık içermediğini, üslup yönünden monoton ve kuru olduğunu görmüştür. Her ne kadar anlatım araçları, üslup ve söyleyiş hatta sanatın tanımı her çağda değişse de edebiyat da dahil yaratıcı istemin yok edilemeyeceğini, insanın içindeki düş gücü var oldukça yeni olgular, oluşlarla sanatın ve edebiyatın dönüşebileceğini ve yepyeni ‘ak kuğu’ ve ‘kara kuğu’lar türeyebileceğini ve yazarlığındaki ana sorunsalın bu yüzden ‘nasıl yazmalı’ konusu olduğunu belirtir ve bizzat ‘yazma sanatı’ nı konu alış şeklini şöyle ifade eder:

“İçinde yaşadığımız dünyada düş gücünün gün geçtikçe yok olmakta olduğuna, bu olgunun birçok yerde kişiliğin oluşumunu engellediğine inanarak yazılmış bu fiktif öykülerin görüldüğü üzere anlatış yönünden, görüleceği gibi hiçbir yeniliği yoktur. Onları elimden geldiğince kişiliği olmayan bir deyiş içinde yazmaya çalıştım. Bu garip olaylar, can çekişmekte olduğuna inandığım ak kuğunun (sanatın), bende yansıyan son düşlerinden, sanrılarından birkaçıdır. Ama kuğunun ölmesiyle her şey ölecek değildir, (...) Tam tersine, insanoğlu yeni bir mevsimde, içinde yaşadığı çelişkilerden yararlanmayı bilirse, ortaya birbirinden güzel, birbirinden derin ve anlamlı binlerce ak ya da kara kuğunun düşünüyü, gerçeğini koyabilir. Toplumsal koşulların altında unutulmuş, bir kıyıya atılan, “düşsel” ya da “kurgusal” olan da, o zaman, yeniden tüm özgürlüğü, tüm bağımsızlığı içinde belirebilir. Gerçeğin içindeki düş, düşün içindeki gerçekle el ele yürüyen yaratıcı istem, ancak o zaman dar sınırların içinden kurtulmayı başarabilir. Kanımca umutsuzluğun, karamsarlığın da tek panzehiri budur.”²⁹

Edgü’nün edebi eserlerine bütün olarak bakıldığında düş-gerçek, varoluş konum ve gerçeküstü öğelerin onun eserlerini kurgulamada başat bir rolü olduğu görülür. Nitekim kendisinin de belirttiği gibi ilk dönem öyküleri gerçekliği dil yolu ile algılamaya çalışan, sanatçı olma kaygısı güdülen yazılmış sadece üslup yanı ağır basan öykülerdir. Ona göre son

²⁸ Ferit Edgü, *Leş-toplu öyküler*, Sel, 2016, İstanbul, s.367-368.

dönem yazarlık çizgisindeki belirgin ayrım ne giderek eserlerinde üslupçu yönünün ağır basması ne de fantastik öğelerin geniş yer tutmasıdır. Onun ilk dönem eserlerinden ayrılan kırılma noktası yeni hayat deneyimleri kazanarak bakış açısını değiştirmesine yol açan ve okura da hayata dair farklı izlekler ve boyutlar kazandıran Hakkari'den esinlenerek yazdığı eserleridir. Bu minvalde hem üslupçu yanını koruyarak ve hem de gerçeküstü, fantastik öğeleri edindiği gerçeklik ile harmanlayarak *Hakkari'de Bir Mevsim* eserini ortaya koyar. Edgü'nün eserlerindeki varoluş sorununu ele alış biçimi, hayatın içerisinde yer alan düş-gerçek çatışması onu yazma konusunda kendi deyimi ile 'farklı etkilere, yönelimlere, tüm esinlemelere' açık tutar ve *Yazmak Eylemi* (1980)ni bu şekilde kaleme alır. "Doğu Öyküleri'ne, işte, yazmak eyleminin bu labirentlerinde dolaşarak vardım."³⁰ diye ifade eder.

Doğu Öyküleri'nin ikinci bölümünde on yedi minimal öykü yer alır. Edgü, bu öykülere kısa öyküden de kısa olduğu için 'minimal öykü' adını vermiştir. Ahmet Oktay, Edgü'ye dair bir yazısında bu öyküler için 'mesel' benzetmesini yapmış olsa da Edgü'ye göre kısalık ve şekil itibariyle mesellere benzeyen bu öykücükler, Kafka'nın kimi günlüklerinde olduğu gibi tamamlanmamışlık izlenimi veren ve okurdan yorum bekleyen açık yapıt özelliği taşıması itibariyle mesellerden ayrılırlar ve dolayısıyla genel-geçer bir sosyal mesaj verme kaygısı gütmazler.

Edgü, aslında bu öykücükler ile Rembrand'ın veya Delacroix, Goya gibi ressamların bir iki çizgiyle gerçekleştirdiği resim taslaklarındaki gibi tamamlanmamışlık duygusunu okura hissettirmek ister: "Minimal öykülerde de denedim bu taslak tadını. Ama kendinden başka bir yere "taşınamayacak", kendi içinde yeterli taslaklar bunlar. Hiç değilse amacım bu. "Terbiyevi, ders alınacak, örnek öyküler" değil bunlar. Dolayısıyla mesel değiller."³¹

Edgü öykü için 'minimal' tabirini ilk kez *Binbir Hece* (1991) başlıklı kitabında kullanır. Daha sonra, *Doğu Öyküleri*'nin ikinci bölümünde on yedi minimal öyküye yer verir. *İşte Deniz, Maria*'nın önsözünde Minimalizm hakkındaki görüşlerine şu şekilde açıklık getirir:

"O günden bu yana, görsel sanatlardan ödünç aldığım "minimal" sözcüğünü bir hayli sık kullanır oldum. Hem Türkiye'de hem Avrupa'da kuşkusuz, bu sözcük ortalarda yokken, minimalist öykünün en yetkin örnekleri, Kafka'nın ve Çehov'un, daha sonraları da Beckett ve Borges'nin kitaplarında yer alıyordu. Bugün minimalist ressamlar gibi minimalist yazarlar da birbirinden çok farklı çizgide, metotta ilerleseler de ortak noktada yazın alanındaki tikanıklığa çözüm bulmaya çalışıyorlar. Ben minimal öykülerimde her şeyden önce "olay"ı önemsiyorum. Ama benim "olay"larım, gözümün gördüğü olaylar değil. Çünkü ben, kendimi bir tanık yazar

³⁰ Edgü, 1997, s. 23.

³¹ Edgü, 1997, s. 23-24.

görenlerden değilim. Olayları, gözlerimi kapadığımda daha iyi görüyorum. Yıllar önce söylediğim gibi, düş ile gerçek koşut gidiyor yazdıklarımnda. Peki niçin minimal, diye sorulacak olursa, yalınlığa, daha çok yalınlığa, artık hiçbir fazlalığı içinde barındırmayan yapıya ulaşmak için diyebilirim. Ayıklamak, arıtmak... Tıpkı mermerin içindeki gizli biçimi bulmak için, durmaksızın yontan, o koca sert kütleyi küçülte küçülte kendi öz-yapıtına varmaya çalışan emekçi-yontuç gibi. Yontuç, mermerin içindeki saklı biçime (yoksa cevhere mi demeliydim?) ulaşmaya çalışıyor, bense “dil”in içindeki cevhere. Hiçbir zaman varamayacağımı bile bile.”(...)³²

1958’de öğrenci olarak gittiği Paris’in yazın ve sanat ortamında yetişen Ferit Edgü özellikle resim alanında en son gelişmeleri yakından takip edebiliyordu. 1960’lı yılların başında Amerikalı sanatçılar tarafından ortaya atılan minimalist sanat çok geçmeden bir akıma dönüşerek Avrupa’da ayak seslerini duyurur ve hızla yazın dünyasına da tesir eder. O dönemde Ferit Edgü de sanatçı kişiliğinin verdiği duyarlılıkla minimalist sanatın etkisinde eserler kaleme almaya başlar. Türk Edebiyatında özellikle öykü alanında minimal edebiyatın ilk örneklerini verir. Edgü yazdığı “minimal öykü” lerini şu şekilde değerlendirir:

“Nicedir kısa, çok kısa öyküler yazıyorum. Öykücükler... Geliştirilmeye, derinleştirilmeye muhtaç sanat, yazın, etik vb. konularındaki kimi düşüncelerimi en az sözcükle dile getirmeye çalıştığım Ders Notları örneği, betimlemeye, çözümlemeye, anlatıya, hatta olaya sırtımı dönüp, benzetmesiz, metaforsuz yalnızca bir anın saptaması olan öykücükler. Bunlara, (görsel sanatlardan ödünç aldığım bir deyişle) Minimal Öyküler adını verdim. Minimal öykü az ve sıradan sözcüklerden oluşur. Başı ve sonu yoktur. Başı ve sonu okura bırakılır. Okurun düş gücüne. Bu açıdan, kışkırtıcıdır. Okuru düşlemeye çağırır. Ve bir adım ötesi, yazmaya. Minimalist sanat, resimde, en az renk ve biçimle yetinen sanattır. Yazıda da alıp başını gitmiş imgelerin, birbiri ardına yazılmış sıfatların değil; sıradan sözcüklerin, zenginleştirilmiş değil, yoksunlaştırılmış bir sözcük dağarcığının ürünleridir. Burada, her sözcük yerli yerinde olmak zorundadır. Anlamının sınırları çizilmiştir. Yorumlar sınırlandırılmıştır. Yaratıcı söylem, sanki kendi kendini yok etmiştir.

Peki, niçin bunca yoksul, yoksun bir dille, görünüşte hiçbir ilgi çekiciliği olmayan, hiçbir şeyi betimlemeyen, hiçbir ruh halini çözümlemeyen, bireysel ya da toplumsal hiçbir sorunu konu edinmeyen bir öykü? İnsanoğlunun düş gücünü harekete geçirmek, yaratıcılık diye kendisine sunulan, yan yana geldiklerinde hiçbir şey anlatmayan, roman, öykü, anlatı diye nitelenen laf salatalarından okuru kuşkuya düşürmek için. Ve sanatın pek öyle ulaşamayacak

³² Ferit Edgü, Leş, “İşte Deniz, Maria”, Sel, 2016, İstanbul, s. 91-92.

tepelerde olmadığını, evlerde, odalarda, sokaklarda dolaştığını göstermek ve katılımı için için sağlamak için.”³³

Ferit Edgü minimalist öykülerin okur merkezli anlatım yapısına dikkat çekerek görünüşte kısa, dil olarak oldukça yüzeysel ve sıradan sözcüklerden oluşan bu öykülerin yazarının bilerek kendi kendisinin yaratıcı söylemini yok etmiş gözükse de özünde amacının okurun hayal gücünü harekete geçirmek ve onu yazmaya teşvik etmek olduğunu belirtir. Kendisi de *Tüm Ders Notları* adlı denemesinde “Yalnız, neyi anlatmak değil, nasıl anlatmak da başlıca tasalarımından biri” diyerek eserlerinde sıklıkla değindiği yazma sorunsalına açıklık getirir. Edgü’ye göre yaratıcı söylem okurla yazarın edebi metin aracılığıyla karşılıklı etkileşimi, diyalogu üzerine vuku bulur. *Tüm Ders Notları*’nda yazar-okur ilişkisine şu şekilde değinir:

*“Yığınlara seslenmek
onlarla iletim kurmak güzel bir şey.
Ama büyük kitleler, karşılık bekler yazardan. Okuduklarında bir karşılık ararlar.
Herhangi bir sorunun karşılığını değil.
Daha önce kafalarında belirmiş, formüle ettikleri Soruların karşılığını. (...)
(...) Oysa ben, karşılık verebilirim, ama Cevap’ı bilmiyorum.
Hiçbir Cevap’ı.
Cevaplarım bile birer sorudur benim.(...)”³⁴*

Edgü’nün önemle üzerinde durduğu konulardan biri de yazarın okurla kurduğu ilişkinin niteliğidir. Ona göre yazarın okurla kurduğu iletişimin öncelikle amacı düşünsel süreçte yaratıcı eylemin devamlılığını okurun imgeleminde sağlamaya yöneliktir; aksine birtakım yazarların yaptığı gibi okura ‘hazır reçete’ çözümler sunmak ya da sosyal bir mesaj vermek değildir. Edgü’nün yazma eylemi ve yazarlık hakkındaki görüşleri minimal sanatın estetik anlayışı ile uyumaktadır. Minimalist sanat eleştirmenleri minimal sanatın edebiyatla ilişkisine şu şekilde değinmiştir: Fried, 1967’de yayınlanan “Art and Objecthood” makalesinde Minimalizmin (“literalism” olarak adlandırdığı şeyin) sanatın kalitesinden ödün verdiğini; çünkü bu tür bir tekniğin anlamı gereği fazla gerçekçi, fazla teatral ve nihayetinde saf olmayan bir uygulama olduğunu öne sürmüştür. Ona göre; minimalist sanat, ‘insanın bizzat yarattığı boşluğun iddianamesi’ olarak hizmet edebilir; nitekim ‘ifade edilecek hiçbir şeyi ifade ederek’, bu eserler izleyicilerin kendi varoluşsal boşluklarıyla yüzleşerek benliğin doğası ve insanlık

³³Ferit Edgü, “Çok Kısa Öyküler... Öykücükler”, Adam Öykü–Özel Sayı “Kısa Kısa Öykü”, S.12, 1997, İstanbul, s. 38-39.

³⁴Ferit Edgü *Tüm Ders Notları*, YKY, 2000, İstanbul, s.12.

durumu üzerine düşünmeye teşvik eder.³⁵

Genel olarak minimalist sanat, izleyicileri biçim ve içerik, boşluk ve anlam arasındaki etkileşimle ve insan algısı ve anlayışının sınırlarıyla yüzleşmeye davet eder: Bir sanat eseri (Beckett'ın Fin de partie/Endgame eserleri gibi) minimal, kırılmış, telafi edilemez bir monad olarak toplumdan ayrılmış ya da siyaset, zevk, eğlence, terapi amaçlı ya da tamamen kullanışsız olsa da gerçekten gerekli ve mümkündür. Fakat sanatın bu aşırı çatlak biçimi, bir şekilde en keskin gerçekçilik ve bu geri dönüşsüzlük, işe yaramazlık hali mevcut hasar görmüş durumunun en çok aranan eleştirisine ihtiyaç duyan bir toplum için yine de en faydalı şeydir.³⁶ Chesney'nin değerlendirmesine göre Adorno "Estetik Teori"de bir Marksist sanat pratiği ile Modernist bir sanat özerkliği anlayışını şu şekilde bağdaştırır: Sanat sadece güçler ve üretim ilişkilerinin diyalektiğinin yoğunlaştığı üretim biçimi nedeniyle değil, aynı zamanda tematik malzemesinin toplumsal türetilmesi nedeniyle de sosyaldir. Daha da önemlisi, sanat, topluma muhalefetiyle sosyalleşir ve bu pozisyonu yalnızca özerk sanat olarak işgal eder. Mevcut sosyal normlara uymak yerine "sosyal açıdan faydalı" olarak nitelenmek yerine, kendine özgü bir şey olarak kristalleşerek, toplumu sadece var olmakla eleştirir.³⁷

Nitekim, edebi sanatı, yazma edimini hayatın bire bir yansıması olarak görmeyen; fakat yaşanan gerçeklik ile edebi sanat arasına belli bir sınır koymayan Edgü, minimalist estetik ile benzer görüşleri paylaşır. Ona göre bir sanat yapıtının gerçekliği ancak yazıldığı anda ortaya çıkar. Bu gerçeklik ne dış dünyanın ne de sanatçının öznel gerçekliğidir; sadece yaratılan yepyeni bir 'gerçeklik'tir: ³⁸

"Sanatçı, yeni sözcükler

-Sözcüklere yeni anlamlar- yeni renkler

-renklere yeni anlatım gücü- yeni sesler

-seslerin tükendiği durumlarda, gerekirse gürültüler- bulmak zorundadır.

Çünkü, sanatın derin anlamında yeni bir yaşam bulmak

-Ya da yaratmak-

Yatar.

³⁵ Chesney, 2012, s. 648.

³⁶ Chesney, 2012, s. 649.

³⁷ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, (1970) ed: Gretel Adorno ve Rolf Tiedemann, çeviri: Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: Minnesota University Baskı, 1997, 225-6), 649. sayfasından aktaran Duncan McColl Chesney, *Beckett, Minimalism, and the Question of Postmodernism*, *Modernism/modernity*, S.19, No:4, Kasım 2012, Baltimore, ss. 637-655.

³⁸ Ferit Edgü, *Tüm Ders Notları*, YKY, 2000, İstanbul, s. 17.

Her büyük yapıt bu yeni – ve henüz varolmayan- yaşamın küçük birer parçasıdır.”³⁹

Minimalist yazarlar, bilinen anlamda, genel bir edebi düşünce etrafında bir ekol olarak bir araya gelmeseler de sanatı her şeyden önce bir yaratma eylemi olarak gören estetik bir vizyona sahiptirler. Clark, bu estetik vizyonu şu şekilde ifade eder:

Minimalist yazarlar çoğunlukla ortak bir tarza sahip oldukları halde, hepsi birbirlerini bilerek, bir araya gelip bir manifesto oluşturmadıklarından bilinen anlamda bir ekol oluşturmaz ve belki de bu yüzden bir felsefe çatısında birleşmezler. Genellikle karakterlerini etik krizlerin ortasına yerleştirmezler ya da sosyal eleştiri maksadı ile kurgularını kullanmazlar. Ezra Pound tarafından yazılan ve daha sonra Richard Aldington ve Amy Lowell tarafından genişletilen imgesel beyan, hareketin biçimsel kurallar dizisi bakımından en yakın şeklidir ve teknik ile çok yakından ilgilidir. Geniş bir perspektiften, harekete katılanlar, İngiliz Romantizmi'nin süslü soyutlamaları ve Viktorya dönemi romanlarında yaygın olan iddialı, ahlakçı anlatılar gibi edebiyatta aşırılık olarak algıladıklarına karşı tepki gösterdiler. Geleneğin öncülerinden Pound, Lowell ve Ernest Hemingway, imgesel duyarlılıkla sıkı sıkıya bağlı olarak birleştiler. Hepsi sanat için, estetik vizyonlarının yoğunluğuyla eşleşen bir sanat yaratmaya kendilerini adanmıştır.⁴⁰

Tüm bu bilgilerin ışığında Ferit Edgü'nün eserlerine genel olarak baktığımızda onun dil, üslup ve yapısal özellikleri bakımından “minimalist” bir çizgide durduğu anlaşılır. Kendisinin de belirttiği gibi özellikle Hakkâri sonrası öykü ve romanlarında üslupçu yan ağır basar. Minimalist tarzda yazdığı öykülerini ilk kez 1991'de yayımlanan *Binbir Hece* adlı öykü kitabında şu başlıklar altında toplar: “Minimal Öyküler” (1988-90), “Olumsuz Metinler” (1988-89), “Beckett’ın Ardından Hecelemeler” (1990). 1995’de yayımlanan *Doğu Öyküleri*’nin ikinci bölümü “Minimal Doğu Öyküleri” adını taşır ve on yedi minimal öyküden oluşur. *İşte Deniz, Maria* 2000’de yayımlanır. Edgü bu eserinin önsözünde minimalizm üzerine görüşlerini dile getirir ve “Çok Kısa Öyküler” başlığı altında otuz minimal öyküye yer verir. *Do Sesi* (2002)’nde elli dokuz minimal öykü yer alır. *Avara Kasnak* (2005) eseri üç bölümden oluşur: Eserin aynı isimde “Avara Kasnak” adlı I. bölümü I- XIII şeklinde numaralandırılmış on üç fragman şeklinde yazılmış metinden oluşur. Eserin “Başiboş Metinler” adlı bölümünde her biri tematik başlıklarla adlandırılmış on dört metin yer alır. Son bölüm “Olumsuz Metinler” (1988-89) bağımsız bir bölüm olarak *Binbir Hece* kitabından alınarak esere eklenmiştir. Yazar bu eserinin başında şöyle bir açıklamada bulunur: “Boşa dönen dingil anlamına gelen *Avara*

³⁹ Edgü, 2000, s.17.

⁴⁰ Robert Charles Clark, *American Literary Minimalism*, Doctor of Philosophy, 2011, Atina, Gürcistan, s. 297-298.

Kasnak'ta 2002 yılının birkaç ayında yazılmış on-üç metin yer alıyor. "Başıboş Metinler", son bir- iki yılda yazdığım, adı üzerinde, onlar da avara kasnak. Tümünü yayınlamadan önce son bir kez okuduğumda, "Bu düşünceyi yaşam buldu" diyen Nietzsche gibi, bu metinleri de, o neresinden bakarsanız bakın saçma sapan yaşamın kendisi doğurdu, diyesim geliyor."⁴¹

Nijinski Öyküleri (2007) eserinde yer alan "Nijinski Öyküleri" kırk altı, "Olağan Öyküler" bölümü on sekiz minimal öyküden oluşur. Yazar bu öykülerde izlediği "minimalist" metodu şöyle açıklar: "Benim izlediğim yol, resim sanatı örneğini devam ettirsem, diyebilirim ki, merceğimi karşımdaki resmin belli bölgelerine çevirmek oldu. Bu ayrıntıları alıp büyüttüm. Kısacası bir ayrıntı seçip onu çerçevelemekten ve onlara birer ad vermekten başka bir şey yapmadım. Bu nedenle de onlara, gerçek sahibinin adını verdim: *Nijinski Öyküleri*."⁴²

Giden Bir Kedinin Ardından (2012) eserinin roman rakamlarıyla sıralanmış I-IV. bölümleri "Barok Öyküler(I)", "Öteyaka(II)", "Onları Tanıyordum(III)", "Garip Hayvan ve İnsan Öyküleri (IV)" bölümleri toplamda otuz üç minimal metinden meydana gelir.

Yazmak Eylemi (1980), *Bir Toplumsal / Siyasal Olay Üzerine 101 Çeşitleme* 14 Şubat 1980'de İstanbul'un Beyoğlu semtinde gerçekleştirilen siyasal bir olayla ilgili olarak kaleme alınmıştır. Yazar bu eserde izlediği metodla ilgili eserin ön sözünde şöyle bir değerlendirmede bulunur:

"Herkesin bildiği bir olay seçişimin özel (ya da genel) bir nedeni var: Sanatçının düş gücünden doğan değil, yaşanan, tanıdığı olunan, sonuçları herkesi ilgilendiren bir olayın, değişik üsluplarda nasıl dile getirilebileceğini göstermek. Böylece okuyucunun, hem amacı, hem varılan sonuçları daha kolay değerlendirebileceğini düşündüm.

Bunu gerçekleştirirken, bir yazar olarak, söz konusu eylemden yana ya da ona karşı olmak gibi, kolay bir "yandaşlık" yolunu izlemedim. Böylesi bir yan tutma, amacıma ters düşecekti. Bu alıştırmalarda, yalnızca bir yazardım ben; ne tanık, ne de yargıç; yalnızca yazan bir kişi. (...) Düş gücüm (varsa eğer) yalnızca üslupta gösterdi kendini. 101 metin yazdım. 1001 metin de yazabilirdim. Ama okuyucuya, bir olayın, birden çok yazım olanağının olduğunu göstermeye sanırım bu kadarı yeter. Bu alıştırma ya da deneme, gerçekliğin sayısız anlatım yolları olduğunu belgelemeyi amaçlıyor. Söz konusu olayı değişik üsluplarda yazarken, ne kişiler yaratmayı, ne de bir öykü, bir roman yapısı kurdum(...) 'Üslup kişinin kendisidir' sözü doğruysa, her üslubun da bir kişiyi yarattığını varsaymak yanlış sayılmaz."⁴³

Edgü Hakkâri sonrası 1976'da *Kimse*, 1977'de *O/Hakkari'de Bir Mevsim*, 1988'de

⁴¹ Ferit Edgü, *Avara Kasnak – Başıboş & Olumsuz Metinler*, Sel Yayıncılık, 2005, İstanbul, s.7.

⁴² Ferit Edgü, *Nijinski Öyküleri*, Sel Yayıncılık, 2007, İstanbul, s.11.

⁴³ Ferit Edgü, *Yazmak Eylemi*, Sel Yayıncılık, 2004, İstanbul, s. 8.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, 2007’de *Yaralı Zaman* romanlarını yayımlar. Edgü Kimse eserinden O’ ya kadar değişen edebi ve düşünsel çizgisini şöyle dile getirir:

“Kimse’yi yazarken tuttuğum notların sonunda, “Kimse, benim son kitabım” demiştim. Son kitap her zaman bitmemiş, giderek yazılmayan bir kitaptır. O güne değin üstünde durduğum başlıca sorunlardan Kimse ile kurtulduğumu sanıyordum. O’yu o sorunlardan kurtulmuş olarak yazabileceğimi umuyordum. Ve öyle yazdım, ama insan kendinden ne kadar kurtulabilirse ben de o kadar kurtulmuş olmalıyım O’da. O’nun bir coşku olmasını istedim. Okurla, elimden geldiğince, dolaysız bir ilişki kurmak istediğim için. O’nun bir çılgılık olmasını istedim. O başkalarının kitabı olsun istedim. (Frenkçe yazsaydım, kapağına “roman” yerine “chant” derdim. Türkçe “uzun hava” demeyi düşündüm. Uzun hava’nın anlam yükü O’ya denk düşmedi. İster istemez, daha doğrusu istemeden, “roman” dedim.”⁴⁴

Kimse de sergilediği bireysel, içe kapanık tutumunu O eserinde daha toplumsal, dışa dönük bir boyuta taşıyan Edgü, yapıtlarının ‘okur merkezli’ yapısına dikkat çekerek özellikle belli bir edebi türde yazma adına kendini kısıtlamadığını; yapıtlarının kendinden bağımsız bir şekilde, sanatsal yaratım sürecinin bir parçası olarak teşekkül ettiğini söyler. Bu tutumunu *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romanında sürdüren Edgü, edebi eserlerini oluşturmada sanatsal yaratım sürecinin önemini şu şekilde değerlendirir:

“*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, başlangıçta bir bütündür: Tüm kişilerin kendi aralarında ilişkide birinin öyküsünün bir diğeriyle çakıştığı. Ama bu, çizgisel (inişi çıkışı olmayan) bir roman yapısı oluşturuyordu. Benim istediğimse bu değildi. Sonunda, bu bütünü parçaladım. Bu parçalama sonunda, elimde yeni yapı için iki parça kaldı. Bu iki parçayı birleştirmek içinse yaklaşık iki yıl gerekti. (...) Kimi zaman bir bütünü parçalayarak gerçekleştirirsiniz yapıtınızı. Kimi zaman parçaları bir araya getirerek. Ama hiçbir zaman yıkmadan yeni bir şey yaratılamaz.”⁴⁵

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı eserini oluştururken minimalist üslubun ‘çok parçalılık’ unsurunu görsel sanatların resim sanatıyla buluşturarak harmanlayan Edgü, edebiyatın sinema vb. sanat dalları ile olan yakın ilişkisine şu şekilde dikkat çeker:

“Resim sanatından çok etkilendim. Her sanatın kendi içinde bağımsızlığına inanırım. Ama şairler, resimden ve müzikten yararlanabilirler. Ressamlar ve müzikçiler de şiirden. Bunların tümünden yararlanıp etkilenenlerse romancılar ve sinemacılarıdır. *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*’da kurarken saplandığım çıkmazdan görsel bir öge kurtardı beni. (...) *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* da varolmayan otuz bir soluk fotoğrafı düşlemeseydim ve onları

⁴⁴ Ferit Edgü, “Sanat ve Kültür Politikamız Üzerine Bir Düş”, Milliyet Sanat, 1 Aralık S. 13, 1980, İstanbul, s. 25.

⁴⁵ Ferit Edgü, *Sözlü-Yazılı*, YKY, 2016, İstanbul, s.140.

sözcüklerle görünür kılmayı başaramasaydım, (...) Var olmayan fotoğraflar... Sözcüklerin görünür kıldığı. Evet görsel sanatlara çok şey borçluyum. Çünkü bana mekanın kapılarını açtı. Zaman'a gelince, onu yaratacak olan yalnızca yazarın sözcükleridir."⁴⁶

Feridun Andaç'ın deyimiyle sürekli kendisiyle hesaplaşan, yazıyı ve yazını sorgulayan bir yazar olarak Edgü, yazın türleriyle de bir hesaplaşma içerisindedir. Yazın ve sanat dünyasına dair duygu ve düşüncelerini aforizma biçimiyle en yalın ve damıtılmış haliyle içeren denemeleri *Ders Notları* (1978) örneği gibi öykü / anlatı ve romanlarında da kendini belli bir edebi türün yazarı olarak değil; 'sadece bir yazar' olarak tanımlar ve roman ya da anlatılarını belli bir türün biçimsel unsurlarına göre kurgulamaz.⁴⁷

Ona göre eserlerinin asıl biçimlendiği en önemli aşama kendi tabiriyle tasarlama ve yazım sürecinden sonraki 'eleme, çıkarma ve montaj' aşamasıdır. Ne yazdığından çok nasıl yazdığı üzerine yoğunlaşan Ferit Edgü adeta bir 'söz ustası' gibi hareket ederek kelimelerini özenle seçer. Dilsel öğeleri birer anlam birimi olarak hem tek başına hem de birbirleriyle ilişkiselliği içinde kullanır. Bunu yaparken anlatıya, betimlemeye, olaya olabildiğince sırtını dönmeyi amaçlar. Belli bir duruma ya da ana merceğe tutarak bireyleşme aşamasında ya da birey olamamış 'insan'ın varoluşsal sorunlarını tarafsız bir bakış açısıyla irdeler, anlatma ve açıklamaya girmeden göstermeyi tercih eder. Okur merkezli bir anlatım benimseyen Edgü'nün yapıtlarına bütün olarak bakıldığında 'çok parçalılık', 'dil ve üslupta en az(minimal) sözcükle anlam yoğunluğunu esas alan 'şiirsel ifade' ve 'bağımsız birimlerin düzenli dizilimi' gibi minimalist sanat anlayışının temel özelliklerinin ön plana çıktığı görülür.

⁴⁶ Edgü, 2016, s. 140.

⁴⁷ Edgü ve Andaç, 1997, s. 26.

II.BÖLÜM

FERİT EDGÜ'NÜN EDEBİ ESERLERİNDE MİNİMALİZM

2.1. Çok Parçalı Yapı

Edgü'nün minimal eserlerinde olay örgüsü sıkı değil; gevşektir. Dolayısıyla minimal roman ve hikayelerinde giriş-gelişme-sonuç bölümünden oluşan geleneksel anlatım yöntemine bağlı kalınmaz. Bazen anlatılan hikaye ortadan veya sondan başlar. Minimalist metoda uygun olarak olay örgüsünü oluşturan hikaye edici unsurlar karakterizasyon, zaman, mekan, vaka son derece sınırlandırılır ve olabildiğince ayrıntılardan arındırılır. Zaman, mekan öğeleri son derece daraltılarak tek bir an'a indirgenir. Bu yöntem özellikle hayatın 'an'larına vurgu yapmak ve karakterlerin öznel deneyimlerini, algısal duyularını bizzat kendi perspektifinden iletmek ya da anlatıcının objektif olarak anlık deneyimlerini birebir okura hissettirebilmek için tercih edilir.

Vakanın sondan ya da ortadan başlatılmış olması, anlık deneyimlere vurgu ve anlatıcı bakış açısındaki farklılıklar, metin içindeki boşlukların meydana getirdiği kesintiler eserin yapısına etki ederek çok parçalı, fragman şeklinde bir anlatım ortaya çıkarır. Okurdan beklenen bu parçaları ve metne dahil edilmeyen ancak mühim olan unsurları zihninde tamamlamasıdır.

Yazarın ya da anlatıcının esere müdahalesizliği yansız, raporvâri bir üslup oluşturur. Eser okurun yorumuna açık hale getirilerek okurun esere daha çok katılması sağlanmış olur. Örneğin; Kimse (1976) romanı anlatıya dair özet niteliğindeki açıklayıcı bir paragrafla başlar: *"Belli bir sürede (bir karakış boyu) belli bir noktada (ülkemizin doğusunda 13 haneli, 114 nüfuslu Pirkanis adlı köyde) anmak, ansımak, anlamak, sormak, karşılık aramak ve özellikle yaşamı sürdürebilmek için yapılmış konuşmalardan seçmeler ya da bir monolog'un diyalog'a dönüştürülmesi çaba(lama)sı."*⁴⁸

Burada da ifade ettiği gibi mekân, *O* romanında karşımıza çıkacak olan aynı mekân 'bir dağ köyü' olan Pirkânîs ve zaman da aynı şekilde bir kış mevsimidir. Bu çizilen son derece sınırlı zaman kesitinde insanın kendi içine dönüşü, hayatı anlama ve anlamlandırma çabası önem kazanır. Şimdiyi anlamak için geçmişe bakmak – metinde "anmak, ansımak" fiilleriyle ifade edilir- aynı zamanda hayatı anlamamanın sorgulamanın bir yoludur.

⁴⁸ Ferit Edgü, *Kimse*, Sel Yayınları, 2013, İstanbul, s. 5.

“Bir monolog’un diyalog’a dönüştürülmesi çaba(lama)sı” ifadesinde belirttiği gibi tüm anlatı kişinin bizzat kendi iç benlikleriyle monolog ve diyaloglarından oluşur. Eser “Sunu” adlı giriş bölümüyle başlar. Bu bölümde yer alan kişiler sadece “Öbür ses, Bir ses, O Ses, İlk Ses, Son Ses, Hepsorusoran Ses, Çekipgitmedeki Ses” gibi sıfatlarla tanımlanan “Sesler” dir. Bu sesler diyalog yöntemiyle anlatı boyunca birbirleriyle konuşturulur. Deveci’nin değerlendirmesi ile “içinde bulunduğu ruhsal durumun etkisiyle yaşamı ve kendi varlığını değerlendiren birey, kendi iç ses’lerinin aracılığıyla açmazlarını yansıtır.”⁴⁹

Eserde yer alan tüm ‘diyalog’lar bireyin kendi kendisine konuşmalarından oluşmaktadır:

“Sen hiç, bir mayıs akşamı, bir gül ağacına, bir dileğini asmadın mı? diyor Bir Ses.
Ne dileği? diyor Öbür Ses. Hangi Dilek? Hangi gül dalına? Ne zaman? Niçin?
Nasıl? Nerde?(...)”⁵⁰

Aytaç’ın “bir söylem ya da metnin içerisinde birbiriyle uyummayan sosyal ya da düşünsel bakış açılarının bir araya gelmesi”⁵¹ olarak tanımladığı ‘diyaloglaşma’ yönteminin ‘içsel diyaloglaşma’ şeklinde kullanıldığı *Kimse*’de bireyin kendi içindeki açmazları, hesaplaşmaları ve sorgulamaları aracılığıyla iç seslerle verilen iki farklı duygu, düşünüş ve dolayısıyla iki farklı bakış açısı, iki dünya ufku diyaloglar halinde sunulur; aynı zamanda eserin kurgusunun oluşmasında önemli bir işlevi olan diyalog tekniği ile metinde belirtilmeyen ayrıntılar minimal eserlerin yapısına uygun olarak yazarın müdahalesi olmadan objektif ve doğrudan olarak okura hissettirilmiş olur.

Romanın I. bölümü, şiirsel anlatıma uygun olarak mısralar halinde yazılmış şu cümleyle başlar:

“Ah dağ başında Kendini aramak Bir kış gecesi Karlar
Tüm izleri örterken” (*Kimse*, s.9)

Bölüm öncesinde:

“Ve bahara yakın
bir kış akşamı karlar erir (...)
aynan kırılmışken
başkaları ile karşılaşmak
ve tanımak onları-” (*Kimse*, s.85)

⁴⁹ Mutlu Deveci, *Ferit Edgü -Varoluş ve Bireyleşme*, Sel, 2012, İstanbul, s. 295.

⁵⁰ Edgü, 2013, s. 7.

⁵¹ Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul, Papirüs, 1999, s.218.

Deveci'ye göre bu ifadeler ile metnin kurgusal ve izleksel yapısı hakkında bilgi verilir.⁵² Minimalist çizgide, 'gerçeklik'e yakın bir duruş sergilemek isteyen yazar 'aynan kırılmışken' ifadesinde olduğu gibi, yer yer III. tekil kişi anlatımından II. Tekil kişi anlatıma geçerek kendi iç sesleri vasıtasıyla üstü kapalı olarak okuru 'diyalog'a, anlatı evreninin içine dahil eder:

“Evet

kırık-dökük bir hayatın çevrilmesi gereken

boş

(yani sessiz)

bir sayfası. (Kimse, s.35)

Sessizlik burada 'minimal' anlamda ses'in sessizliğe, somut'un soyuta, varlık'ın hiçlik'e dönüştüğü ve yeni bir varlık bulduğu evrendir; yazar tarafından metne dahil edilmeyen ancak okur tarafından sezilen, duyumsanan gerçeklerin dışı vurumudur.

Fethi Naci, eserin ikinci bölümünde Edgü'nün 'başkalarını anlatma ve anlama' üzerine temellendirdiği kurgunun Sartre ve Graudy'nin eserlerinde olduğu gibi varoluşçuluk felsefesi bağlamında I. bölümde anlatılan "yapayalnız kimse" yi okurun tanımına yönelik bir işlevi olduğunu belirtir.⁵³

O/Hakkari'de Bir Mevsim (1977) otobiyografik bir romandır. Yazar-anlatıcı, *gestalt* yöntemine benzer şekilde bütün içindeki parçalara yani hayatın belli kesitlerine, 'an'larına vurgu yapar. Fotoğrafik bir anlatımla başından geçen olayları, halleri, duygulanımları, düşleri, düşünceleri, korkuları rastgele bir düzen içinde anlatır. Bu rastgelelik, başı sonu belli olmayan olaylar, durumlar belli bir kompozisyon oluşturmaz. Olaylara çok az yer verilmesi ya da hiç yer verilmemesi, daha çok durumlara, kahramanın psikolojik ve varoluşsal süreçlerine odaklanılması minimalizmin görsel sanatlara ait ifade biçiminden ödünç alınmış çok parçalı bir yapı oluşturur. Zaman ve mekândaki bu kırılmalar ile mikro ölçekte hayatın 'an'larına ve rastgeleliğine vurgu yapılır. Böylece insanın özündeki yalnızlığı, varoluşsal bunalımları göz önüne serilmiş olur.

O romanı yazar-anlatıcının varoluşsal yolculuğundaki değişim ve dönüşümünü belli kesitler halinde okura sunar. Eser Carlos Castenada'nın *Journey to Ixtlan* eserinden alıntılanmış bir Kızılderili büyücü ile genç etnolog arasında geçen diyalogla başlar. Bu diyalogta düş-gerçek sorgulaması yapılarak sonuçta düş'ün gerçeğe üstünlüğü ve insanın sahip olduğu en önemli gücün düş olduğu vurgulanır. Eserde tüm anlatım boyunca düş-gerçek unsurları bağdaşık bir yapı içinde birbiriyle iç içe sunulur.

⁵² Deveci, 2012, s. 297.

⁵³ Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları 2015, İstanbul, s.550.

‘Ön ve Sonsöz’ giriş yazısıyla anlatıcı, kendisini yazar olarak metne dahil ederek anlatının başlangıcında ve sonunda söyleyeceklerini bu bölümde birleştirir. Eserin yazım sürecini anlatıcı olarak okurla paylaşan yazar, böylece anlatılanların bir kurgu olduğunu en baştan okura göstererek okuru da adeta bir roman karakteri olarak esere dahil eder. Kurgusal gerçekliğe uygun olarak eser çok parçalı bir yapı arz eder: Eserin giriş kısmı, ‘A/ Hak.kenti’ ve ‘B/ Kazadan Sonra’ olmak üzere iki ayrı bölümden oluşur. Görüldüğü gibi başlıklarda hem alfabetik(A-B) hem de konu bakımından adlandırma yapılmıştır. A/ *Hak.kenti* bölümünde Hakkâri kenti oldukça yalın ve az sözcük ile şiirsel yoğunlukta kısa bir anlatımla ifade edilir:

*“Hak.kentim çileli gözlerin cüzzamlı derin
ve- kar ile devam eder adın. İrtifa bin altı yüz metre.*

Nüfus on bin Yarısı asker

*Ne yolun var, ne suyun – (...)*⁵⁴

Anlatıcı-yazar Hakkâri için “Hak.kenti” kısaltmasını kullanır. Burada “Hak” hecesinin “Allah” manası vurgulanarak “Allah’ın kenti, Allah’a emanet bir yer” kastedilerek mekânın ıssızlığı, başıboşluğu okura hissettirilmektedir. Anlatıcının deyimiyle *Hak.kenti* cüzzamlı derisi ve çileli gözleriyle zavallı, yoksul, hastalıklı bir insanı çağrıştırmaktadır. Burada bir mekânın insan gibi düşünüldüğü ve çağrışım ve imâ yöntemiyle mekâna dair genel atmosferin, duygu ve düşüncelerin sezdirildiği görülür. Bu aynı zamanda Hakkâri insanların dış görünümünün ve çevresinin temsili bir resmidir. “Ve kar ile devam eder adın” diyerek “kar” sözcüğünün “yağış” anlamına, orada hüküm süren kış mevsiminin sertliğine vurgu yapılır. Daha sonra coğrafyanın ve insanların özellikleri kısa ve yalın ifadelerle verilir. “B/ Kazadan Sonra” bölümünde anlatıcı-yazar okuyucuya seslenerek devam eder:

“Ey okuyucu!

Eğer yaşantın boyu, bir gün olsun Bir teknenin kaptanı olmadınsa

-ya da böylesi bir duyguya kapılmadın, böyle bir düş görmedinse – Teknen, bir gün ya da bir gece, yolunu şaşırmış,

Bilmediğin sulara yol alırken

*Haritalarda görülmeyen kayalara çarpıp batmadıysa” (...)*⁵⁵

Başlıktan da anlaşıldığı üzere anlatıcı-yazar, kendi deyimiyle bir deniz kazasından kurtulmuş bir kazazededir; ancak bulunduğu yer dağların yüksekliği dört bin metreye kadar ulaşan Hakkâri İlidir. Anlatıcı buraya nasıl geldiğini hatırlamamaktadır. Adeta Kafkavari bir

⁵⁴ Ferit Edgü, *O/ Hakkari 'de Bir Mevsim*, Sel, 2014, İstanbul, s.9.

⁵⁵ Edgü, 2014, s.12.

düşün içindeymiş gibi, tuhaf bir biçimde nerden ya da nasıl geldiğini bilmediği bir dağ başında bulmuştur kendini. Burada II. tekil kişi anlatımı tercih edilerek anlatıcı-yazarla “ortak tecrübe”ye ya da “düş”e sahip okurun anlatıma ortak edilmesi, bir nevi kader birliği yapılması istenmektedir.

“İşte o zaman geçmişimi ve sende geçirdiğim günleri ansıyıp, oturuyorum masamın başına

Bir insanın başından geçenleri anlatmak için

Başka insanlara.”

Anlatıcı geçmişini “ansıyarak” (yazar anımsamak filini ansımak olarak değiştirir. Bu şekilde “an” hecesine vurgu yapar.) belleğinde yer alan Hakkâri’nin kendisinde bıraktığı izleri, tecrübelerini okurla paylaşmak için yazmaya başlar. Bu örnekte olduğu gibi üstkurmaca biçiminde yazılan romanlarda, geleneksel anlatım metotlarının - giriş, gelişme ve sonuç bölümünden oluşan olay örgüsü, karakterizasyon vb. - dışına çıkılır; edebi metnin kendisi ve yazma edimi konu edilen öykünün bir parçası olarak okura sunulur.

O’nun ana bölümü *Birinci Bölüm* ve *İkinci Bölüm* olmak üzere iki kısımdan oluşur. *Birinci Bölüm*; roma rakamıyla sıralanmış, her biri ayrıca konu bakımından adlandırılmış yirmi altı epizottan oluşur: “I/Yabancılar Arasında Bir Yabancı, II/ Gereği Düşünüldü, III/ Sınıf, IV/Kentte, V/ Kitapçı, VI/ Han, VII/ Vali, VIII/ Han Odasında, IX/ Kentte Son Gün, X/ Dönüş, XI/ Gömüş, XII/ İlk Ders, XIII/ Bir Konuk, XIV/ Mektuplar, XV/ Başka İşler, XVI/ Labirent, XVII/ Bir Sabah İtirafı, XVIII/ Ak Kuş- Kara Kuş, XIX/ Salgın, XX/ Eli Kolu Kırık Bir Ağıt, XXI/ Dersler ve - , XXII/ Oda, XXIII/ Gün Doğarken, XXIV/ Durum, XXV/ Cevap, XXVI/ Gelen.”

Bu bölümde anlatılanlar birbirini takip eden olaylar silsilesi şeklindedir. Bu kısımlar montaj tekniğiyle bir araya getirilmiştir. Birinci bölümde “II/Gereği Düşünüldü” alt başlıklı bölüme kadar düş-gerçek temalarının iç içe geçtiği bir anlatım görülür. Anlatılan hikâyenin başlangıcı belirsiz bırakılarak okuyucudan hayal gücünü harekete geçirmesi beklenir:

I/Yabancılar Arasında Bir Yabancı epizodu okura seslenerek başlar:

“Söyledim değil mi, teknem kayalara çarpıp battı.

Ve kendimi burada buldum. (...) (...) Denizden değilse nereden geliyordum? Hangi tufan atmıştı beni buraya?

Bilmiyorum.(...)”⁵⁶

“(...) Başkalarının deneylerinden yararlanmasını bilen, ders almasını bilen okuyucu sana sesleniyorum: Öyle durumlar olur ki, adını, öz adını bile ansıman yeterlidir. Bir çiçeğin adı

⁵⁶ Edgü, 2014, s.17.

bile yeterlidir.(...)”⁵⁷

İkinci alt bölüm olan “Gereği Düşünüldü” den itibaren karşılaştığı Doğu’nun hakiki yüzü ve insanının karşılaştığı çarpıcı gerçekleri okuyucuyla paylaşan anlatıcı, böylece okuru da düşsel bir kurgu evreninin içinden gerçek bir yaşama davet eder. Aytaç, metnin içindeki bu düş-gerçek geçişini ve anlatım şekline etkisini şu şekilde ifade eder:⁵⁸

“İkinci alt bölümün başlığı hukuk dilini çağrıştırır. Yeni koşullar altında ne yapması, nasıl davranması gerektiği konusunda vardığı kararlardır söz konusu olan. Ve bu bölümde başlar anlatımın sık sık değişmesi. Ben-anlatıcıdan o- anlatıcıya ve tersine geçişler. İç monologlar iç diyaloga dönüşür. Ve ardından, muhtarın çevirmenliği sayesinde anlaştığı köylülerle konuşmalar gelir. Kendine bir varlık kurmak, geçimini sağlamak için çare ararken öğrendiği gerçekler, çevrenin yalnız ekonomik değil, ahlak tablosunu yansıtır niteliktedir”

“(…) Saban süremezsin, ekin biçemezsin. Çünkü senin de bizim gibi toprağın yok. Paran varsa tefecilik yaparsın.

Ne tefeciliği diye sordum.

Bizlere bu zor kış günlerinde un satarsın. Bal, şeker, tuz satarsın.(...)”⁵⁹

Aytaç’ın da belirttiği üzere “Bu örnekte görüldüğü gibi, sunuş tarzı çoğunlukla rapor tarzıdır. Romanda anlatım sık sık değişmekte; birinci kişinin ağzından, ama yansız(neutral) anlatım tutumuna ve betimleme sunuş biçimine dönüşmektedir. Sınıf başlıklı alt bölümde de durum budur:”⁶⁰

“Zil çaldı.

Çocuklar odaya doluştular, Pantolonları yırtık

Entarileri renk renk yamalardan oluşan Burunları akan, aktıkça burunlarını çeken Ya da ellerinin tersiyle silen

Gözleri fıldır fıldır dönen

Boyuna kendi dillerinde konuşup bağrışan (...)”⁶¹

Bu betimleme sunuş tarzında olduğu gibi hareketli, görsel ve işitsel öğelerle doğrudan okurun algısal duyularına hitap edilirken son derece yalın ve etkili, ancak nötral bir anlatım elde edilir. Bu anlatım yöntemi ile anlatıcının müdahalesi olmadan sosyal bir mesaj vermeye gerek duyulmaksızın, içinde bulunulan çevrenin sosyo-ekonomik ve kültürel yapısı hakkında okur objektif belli bir izlenim edinir.

⁵⁷ Edgü, 2014, s.19.

⁵⁸ Gürsel Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan,1999, Ankara, s.195.

⁵⁹ Edgü, 2014, s.21.

⁶⁰ Aytaç, 1999, s.195.

⁶¹ Edgü, 2014, s.23.

Özellikle mekan tasvirlerinde edebi minimalizmde gördüğümüz genel anlatım şekline uygun olarak, tiyatro eserlerinde görülen ‘sahne’ tasvirleri gibi yalnız bilgi vermeye yönelik yalın ifadeler kullanılır. Aytaç’ın ifadesiyle “yansız ve rapor edici tarzın tipik örneğini”⁶² IV/ *Kentte* başlıklı dördüncü alt bölümden itibaren sık sık görmekteyiz:

“Kente vardım

Kent denilen yer büyükçe bir köy.

Kenti ortadan bir yol bölüyor ikiye.

*Toprak bir yol. Yağmurlar başladığından diz boyu çamur bir yol. Yolun sonunda dikenli teller: Mahfel.(...)”*⁶³

*“Bir zahireci dükkkanı. Bir nalbant. Bir zahireci daha. Bir kahve. Memurlar kulübü. Uzakta kubbeli bir hamam. (Yoksa minaresiz bir cami mi?) Tek katlı, kerpiç birkaç ev. İki katlı, ikinci katına merdivenle çıkılan bir yapı. O da kerpiç. Kapısının üstünde TC SAĞLIK BAKANLIĞI HAKİSİT MASAVAŞ MERKEZİ yazılı bir tabela(...)”*⁶⁴

Bu mekan tasvirinde yer alan ‘tabela’ üzerindeki yazının doğrudan aktarımı gibi anlatımı objektif kılmak için tabela gibi görsel unsurlardan ve bu sayede okurun metne dair algısal duyularından ustalıkla yararlanıldığı görülür. Aynı zamanda anlatıcının parantez içerisinde verilen iç monolog ve diyaloglarıyla okurun konuyla ilgili detayları kafasında canlandırması sağlanır. XII / İlk Ders epizodu her biri birer cümleli paragraflardan oluşur:

“Çocuklar odaya doluştular.

Davranışlarında, yüzlerinde, bugün köyde sanki olağanüstü bir şey olmamış gibi. Ben de onlara öykündüm.

*İşte kitaplarınız çocuklar, dedim.(...)”*⁶⁵

Bu bölümde sık sık doğrudan okura seslenilerek ya da parantez içerisinde verilen iç konuşmalarla okura konuyla ilgili ayrıntıların sezdirilmesi amaçlanır. Yine bu bölümde çocukların bildiği elli kelime alt alta dizilerek vurgulanmak yoluyla köyün genel atmosferi okura sezdirilir. Burada belirtilen tek fiil “ölmek”, tek sıfat “kuru” tek zamir “gibi” dir.⁶⁶

XII / *Bir Konuk* başlıklı alt bölümde geçen olayın parantez içerisinde iki ayrı zamanda yazıldığı belirtilir. Halit’in ve Seyit’in öğretmeni ziyareti iki farklı anlatım biçimiyle iki ayrı bölüm halinde sunulur. Birinci bölümde diyalog yöntemi sunuş tarzıyla nesnel bir anlatım

⁶² Aytaç, 1999, s.196.

⁶³ Edgü, 2014, s.23.

⁶⁴ Edgü, 2014, s.28.

⁶⁵ Edgü, 2014, s.64.

⁶⁶ Edgü, 2014, s.68.

ortaya koyulur. Baş kahramanın duygu ve düşünceleri iç monologlar halinde parantez içerisinde belirtilir:

“O: - Çalışıyordun Öğretmen, rahatsız ettim. Ben: - Ziyarı yok. Can sıkıntısından... (...) “Rahatsız etmediğini söyledim. (Doğrusu konuşmamasından, kim olduğunu bildirmemesinden yavaş yavaş tedirgin olmaya başlamıştım.)”⁶⁷

II. bölümde 3. kişi bakış açısından aynı ziyaret anlatılır:

“O akşam, Öğretmen çayını demlemiş, Süryaninin verdiği haritayı önüne açmış, incelemek üzereyken kapı vuruldu.

Öğretmen duymadı.

Kapı açıldı ve Halit girdi.”

Yine II. bölümde yazar-anlatıcı neden böyle bir yola başvurduğunu açıklamak için Aytaç’ın ifadesi ile ‘romantik ironi’⁶⁸ yöntemine başvurur:

“Arada bir insanın kendini bir başkasının yerine koyması gerek. Ve belli bir sürenin geçmesi. Olayları değerlendirebilmek için. Nesnel olabilmek için. Tabii eğer nesnellik varsa. (...) (Yazar olmadığım için ne yazık ki başımdan geçenlerin tümünü baştan sona bu yöntemle yazamıyorum.)

O akşamın bu iki değişik anlatımı da kuşkusuz eksik ve gerçeği tam olarak anlatmaktan uzak. Görüldüğü gibi ayrıntılara yeterince (her iki anlatımda da) yer verilmedi, ne de betimlemelere. Oysa, konuşmalardan daha uzun bir süreyi susuşlar aldı. Gerçek bir yazar bu susuşları değerlendirir ve daha derinlere inerdi. Halit’i daha iyi tanıttı bize. Ama dediğim gibi ben bir yazar değilim. Bir kazazede ya da yolunu şaşırılmış bir denizciden bundan fazlasını bekleme, sen büyük yazarları okumaya alışık okuyucu. (...)”⁶⁹

Edgü, bu örnekte olduğu gibi minimalist üslubunun bir özetini verir. Kendisini büyük bir yazar olarak değil; sıradan bir denizci ya da kazazede olarak başından geçenleri anlatan herhangi birisi olarak gördüğünü ifade ederek kendisini okurla aynı seviyede tutar. Edgü ‘yazar’ olarak değil; her şeyden önce bir “insan” olarak duyarlılığını okur ile paylaşır. Onun gayesi büyük yığınların takdirini kazanmak değil; kendisiyle aynı varoluşsal deneyimleri yaşayan, yaşamın özünü kavramış bireylerle ortak bir paydada buluşmak; bireyselden evrensele, öznellikten nesnellığe varan bir çizgide bir araya gelen ‘çoğulun sesi’ olabilmektir. Deveci’nin de ifadesiyle;

“Anlatıda Ben’in O’ya dönüşümü, bakış açısının konumunu netleştirir. Okuyucu bu geçiş

⁶⁷Edgü, 2014, s.71.

⁶⁸Aytaç, 1999, s.202.

⁶⁹Edgü, 2014, s.85.

ile metnin nesnellliğini ayırmsar. Aynı şekilde Ben ve O'nun Biz'e dönüştüğü görülür (...) Tekil kişi olmaktan çıkarak, çoğul kişi olan başkişi, böylece yaşadığı gerçekliği genelleştirir. Onun bu tavrı, yalnızlıktan kurtulma ve sosyal bir varlık olma yolundaki gayretinin sonucudur.”⁷⁰

İkinci bölüm; XXVII – LXV numaralar arası sıralanmış otuz dokuz konu başlıklı epizottan oluşur: “Hattat, Halit, Mustafa, Seyit, Halit, Kazvini Hurma Ağacını Anlatıyor, Ramazan, Muhtar Ağa, Alaaddin, Ben, Adsız, Mehmet, Ağanın Oğlu, İbrahim, Halit, Ali, Halit, Halit, Halit, Adsız, Ebubekir, Halit, Uzatmalı, Zazi, Seyirci, Halit, Onlar, Halit, Halit, Seyit, Tılsım, Bir Düş-üş, Tabirname, O, Kentte Bir Gün, Ay Işığında Yazılan Bir Mektup, Müfettiş, Son Ders, Tansık.”

O'nun ikinci bölümü anlatıcı-yazarın ‘kendini anlama ve anlatma çabası’ ile karşılaştığı çeşitli insan manzaralarını işlediği epizotlardan oluşur. Bu bölümde karşımıza çıkan bir insan tipi olarak “Halit işlediği cinayet ve köye ‘yabancı’ kişiliği ile ele alınan hikayesi ile metnin kurgusunu oluşturmada önemli bir yere sahiptir.”⁷¹ Anlatıcı Halit’in hikâyesini vurgulamak ve metinde verilmeyen kimi ayrıntıları okuyucunun kafasında sentezleyebilmesi için dokuz bölümlük epizotlar halinde işlemiştir.

Köy halkının çeşitli sorunları tarafsız bir bakış açısıyla, rapor edici anlatıma uygun bir şekilde verilir. Edgü, köy halkının sosyal ve ahlaki durumunu minimalist anlatıma uygun bir biçimde sadece sözcüklerin gücüne dayanarak; kısa, yoğun ve etkili bir biçimde ifade eder: “Sözünün eri. Yalancı. Çıkarıcı. Esirgemez. Korkak. İnatçı. Sabırsız. Bencil. Cömert. Öldüren. Ölen. Çaresiz. Çalan. Her şeyini veren. Karda çıplak ayakla yürüyen.(...)”⁷²

Sonuç olarak; O romanında gördüğümüz minimalist kurguda ‘fragman’ şeklinde teşekkül eden bağımsız parçaların, minimize edilmiş bir anlatım örüntüsü olan ‘epizot’lar şeklinde bir araya gelerek, *gestaltvari* bir parça-bütün ilişkiselliği içinde birbirini anlamca tamamlayan ‘çok parçalı’ bir yapı ve izlek üzerinde temellendiğini görürüz.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı romanında Edgü, edebi minimalizmin ‘çok parçalılık’ niteliğine uygun olarak Çakır adlı bir karakterin yaşamından ölümüne değin tüm hayatını bir dizi fotoğraf karesi halinde sözcüklere döker. Naci’nin belirttiği gibi “Yöntem, kendi anlatım tekniğini getirir: “Çakır’ın Öyküsü” bölümü baştan başa betimlemedir. Ve geçmiş zaman anlatıldığı halde, bir an’da durdurulmuş bir yaşam parçası (bir hareket) anlatıldığı için, hemen hemen hep ‘şimdiki zaman’ kullanılır.”⁷³ *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romanı üç bölümden oluşur: I. Bölüm “Çakır’ın Öyküsü” adını taşır: Çakır’ın anlatıldığı hikâye “{Foto 1}

⁷⁰ Deveci, 2012, s.301.

⁷¹ Aytaç, 1999, s.208.

⁷² Edgü, 2014, s.159.

⁷³ Naci, 2015, s. 555.

– {Foto 31}” şeklinde rakamlarla sıralanmış otuz bir fotoğraf karesi halinde, Çakır’ın hayatından alınmış çeşitli kesitlerden, parçalardan oluşur. Bir sonraki bölüm “Ara” başlığını taşır. Adını sinematografiden alan bu bölümde başlığa uygun olarak yazar, adeta okuruyla söyleşerek Çakır’ın hikâyesini nasıl yazdığını anlatır. Ve bir sonraki anlatılacak hikâyeye dair ön bilgiler verir. II. bölüm “Su Testileri”, I-XXIII arası roma rakamlarıyla sıralanmış yirmi üç fragman şeklindeki parçadan oluşur.

Edgü, bu esere kısa-roman ya da uzun-öykü anlamında “romansı” demeyi tercih eder. Ancak Naci eseri “değişik bir roman” olarak yorumlar ve iki ayrı hikâyeden oluştuğunu belirtir.⁷⁴ Sözüünü ettiğimiz gibi eserin fotoğraf kareleri benzeri ard arda birim olarak sıralanan ‘fragman’ şeklinde yazılmış kısa parçalardan oluşan bölümleri, minimalist tekniğe uygun olarak birbirini anlamca tamamlayan ancak kendi içinde bağımsız unsurlardır. Geleneksel roman yapısından farklılık arzeden bu durum sebebiyle eser ne roman ne de öykü olarak ancak iki tür arasında bir çizgide değerlendirilir.

Eserin I. Bölümü *Çakır’ın Öyküsü* bir epigrafla başlar: “Ve tüm bunlar bir başka gerçekliğin derinliğinden gelip çınlıyor içimde.” Burada anlatılanların “gerçekliği”ne vurgu yapılırken bu gerçekliğin anlatıcıda uyandırdığı izlenimler “çınlama” olarak nitelenir. Çınlama sözcüğünün “kulak”ı çağrıştırması, anlatıcının, kahramanın hikâyesini bir başkasından dinlediği gerçeğini ima etmektedir.

Deveci’nin de belirttiği gibi *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı* romanında yazar- Ben’in bakış açısı belirginleşir. Eserin “Giriş” ve “Ara” başlıklı geçiş bölümünde yazar-Ben, üst anlatıcı kimliğiyle yapıtını nasıl kurguladığını anlatır.⁷⁵ “*Yazar-Ben, yaşamın içinde var olan, fakat diğer insanlar tarafından fark edilmeyen Çakır’ın öyküsünü “tek fotoğraf”ından hareketle metne taşır. Her şey gibi “tek” olan bu fotoğraftan otuz bir fotoğraf düşler ve bu fotoğraf karelerinden hareketle Çakır’a ait öyküyü düzenler. Öykü kişilerini tanıtan yazar-Ben, fotoğraf tekniğini kullanarak görünümde objektif, fakat özde subjektif olan bir öykü anlatır.*”

Yazar-Ben’in bakış açısı dışında Çakır’ın gerçekte var olmayan, yazarın düş ürünü fotoğraflarından hareketle öyküsünün anlatıldığı “Foto 1- 31” olarak adlandırılan parçalarda III. tekil kişi anlatımı görülür. Robert Charles Clark’ın *American Literary Minimalism* adlı doktora çalışmasında belirttiği gibi minimalist bakış açısının barındırdığı ana özelliğe uygun olarak olay ya da durum objektif bir şekilde rapor edilir, çoğunlukla 3. kişi bakış açısından kahramanın duyularının öznel merceğine göre aktarım yapılır. Bu raporvari tarz bir dizi kısa

⁷⁴ Naci, 2015, s. 553.

⁷⁵ Deveci, 2012, s.302-303.

anların algısal deneyimlerini yakalama peşinde, bu modun görsel karşılığında ödünç alınmıştır.⁷⁶

Edgü, fotoğraf tekniğinin barındırdığı görsel ifade gücünden aldığı ilham ile her biri zamanın donmuş bir anını içeren Çakır'a ait yaşam kesitlerini düşsel fotoğraf karelerine dönüştürür. Çakır'ın yaşamsal 'an'larına vurgu yapan bu öykü parçaları bir arada düşünüldüğünde Çakır'ın koskoca bir yaşamı otuz bir sayfaya sığmış olur. Başka bir yazarın kaleminde uzun bir roman olabilecek Çakır'ın yaşam öyküsü Edgü'nün minimalist tavrının verdiği kısa, yoğun ve etkili bir üslupla görünüşte sade, yüzeysel ve objektif ama derininde sırlar barındıran gizemli bir anlatıya dönüşür:

“(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.

(...) Bu tostoparlak, yalnız çocuğun fotoğrafı belki bir gazetede yayımlanacak. Büyük bir olasılıkla şu alt başlıkla: “Sokak ortasına terk edilmiş bir çocuk bulundu. Kimliği meçhul sakat yavru Darülaceze'ye teslim edildi.”⁷⁷

Eserin birinci bölümüne ait “Foto 1” adlı öyküde daha ilk satırlardan itibaren kimsesiz, çaresiz, sakat ve sokak ortasına terk edilmiş bir çocuk portresiyle karşı karşıya olduğumuzu 3. tekil kişi anlatıcı bakış açısından verilen rapor edici sunuş tarzından çıkarıyoruz. Çocuğun içinde bulunduğu mekân, anlatıcı tarafından hiçbir kimsenin ve nesnenin olmadığı ‘yalnızca bir yol’ olarak tarif edilerek onun derin yalnızlığı, çaresizliği ve ‘kestirilemeyen gelecek’i okura imâ yoluyla sezdirilmiş olur. Bu yöntem söz konusu karakterin iç dünyasına duygusal ve zihinsel düzeyde girmemizi sağlamakla beraber onun karanlık bırakılan geleceği konusunda okuru düşünmeye teşvik eder.

Adeta bir çiçeğin yapraklarını yavaş yavaş açması misâli kahramanın öyküsü de her sayfada birer fotoğraf karesi, film şeridi gibi açılır. Yalnızca fotoğraf karelerindeki “an”lara odaklanılması geçmiş-şimdi-gelecek zaman arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Anlatıda şimdiki zaman kipinin kullanılması olay ya da durumların sanki okurun gözlerinin önünde yaşanmış hissi uyandırmasına sebep olur. Okurun karakterin dünyasına kendi perspektifinden tanık olması, anlatının “nesnel” boyutunu artırmakla beraber okurun yorum yaparak, sentez yoluyla karakterin subjektif duyularını, içsel dünyasını dolaysız olarak

⁷⁶ Clark, 2011, s. 24-25.

⁷⁷ Ferit Edgü, *Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, Sel, 2012, s.17.

keşfetmesini sağlar.

Aşk, dostluk gibi insana özgü kavramların “at” örneği gibi alışılmadık varlıkların bünyesinde somutlaştığı, “at”ın adeta bir insan gibi düşünülerek okura hissettirildiği görülür:

“(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. (...)” (*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, s.44)

“Su Testileri” adlı II. Bölüm Fernando Pessoa’dan alıntılanan ve anlatılacak hikâyeyi imleyen bir epigrafla başlar: “*Ve bir giz vardı tüm katillerin bana açtığı...*”

II. bölüm roma rakamlarıyla I-XXIII şeklinde sıralanmış yirmi üç parçadan oluşur. Kendi içinde numaralandırılmış her parçanın sonunda iç monologlarla anlatı kişilerinin iç dünyasına doğru kapı aralanır. Kişilerin kendi bakış açısından olaylara ve durumlara yaklaşımı, duygu ve düşünceleri yansız bir şekilde okura aktarılmış olur. Clark’ın değerlendirmesine göre minimalist anlatılarda I. kişi anlatıcı olsun ya da olmasın anlatıcılar tecrübelerini objektif olarak ifade ederler. Bunu yaparken çevrelerinde olup bitenlerin etik ve sosyal önemini kavrama yetisinden yoksun olduklarından ya da öz farkındalıklarını yeterince geliştiremediklerinden duygu ve düşüncelerini de tam olarak dile getiremezler.⁷⁸ Minimalist anlatım tekniğinin bir yansıması olarak anlatı kişilerinin iç monologları, eksilteli cümlelerle verilerek okurdan kendi hayal gücüyle konuya dair eksik bırakılan yerleri ya da kimi ayrıntıları sentezlemesi beklenir. Clark’ın da belirttiği gibi minimal eserlerde duygulara vurgu yapılsa da anlatıcılar düşüncelerini dile getirme yetisinden yoksundurlar. Başka bir deyişle, anlatıya çok müdahil değildirler; çünkü belli bir dereceye kadar açık bir ahlaki ya da felsefi ders iletmelerini sağlayacak öz duygulanım ve aksiyonlarını kavrayamazlar.⁷⁹

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı anlatısında Esat’ın içinde gizlediği aşkını kendi kendine itirafı şu iç monolog yöntemi ile özellikle eksilteli cümleler ile dile getirilir; bu şekilde minimalist estetiğe uygun olarak ima yolu ile sözü edilmeyen ayrıntılar, duygu ve düşünceler okura hissettirilmiş olur:

“Tanrım niçin düştüm bu-

Benim gibi bir adamın aşkla işi-

⁷⁸ Clark, 2011, s.26.

⁷⁹ Clark, 2011, s.10-11.

Zavallı kız ve ne kadar güzel ama hiçbir- (...)”⁸⁰

Anlatının “Su Testileri” adlı II. Bölümünün, I. bölüm “Çakır’ın Öyküsü” ile bağlantısı V., XIV., XV., XIX. bölümlerdir. Bu bölümlerde Çakır’ın anlatı kişilerinden Fethi Baba ve çevresindeki insanlarla ilgili izlenimleri III. tekil kişi anlatıcı ve anlatıcı- ben ağzından dile getirilir:

*“Gözlerini gördün mü Fethi Baba ’nın, diyor Çakır. Renk yoktur gözlerinde.
Bu ihtiyar nasıl böyle bir dehşet saçar anlamam, diyor Çakır”⁸¹*

II. bölümün XIX. parçasında ise anlatıcı-ben ile Çakır arasında geçen bir diyalogun aktarılmasıyla Çakır’ın hayatına, yalnızlığına kendi bakış açısıyla ışık tutulur:

“Yalnızlık nedir biliyor musun oğul? Bilmezsın.

Bu yaşta hiç bilemezsin. (...)”⁸²

Yaralı Zaman (2007) anlatısı mekan olarak *O ve Kimse*’ de olduğu gibi Hakkâri’de geçer ve *O* romanına göre daha gerçekçi bir çizgide yazılmıştır. Alt başlığı ise “Bir Doğu Yolculuğundan Notlar”dır. Romandan ziyade günlük tadında yazılmış bir anlatıdır. Yazar-anlatıcı uzun bir aradan sonra döndüğü Hakkâri’de yaşadıklarını, insanları, olayları, durumları objektif bir biçimde okura aktarabilmek, verdiği ayrıntıları okurun yorumuna açık tutabilmek için uzun uzadıya açıklamalara ve betimlemelere yer vermez.

Eser, Seferis’in *Günlük* eserinden “Yaralı gövde, yaralı yurt/Yaralı zaman” epigrafiyla başlar. *Kimse ve O* romanından aşına olduğumuz Hakkâri bu sefer gerçek yüzüyle, ‘düş’ten arınmış ve “kanayan yaralı bir gövdedir” artık. Bu ifadeyle mekân ögesi “insan varlığı” olarak düşünülür.

Eser “öndeyi” adındaki giriş kısmıyla başlar. Burada bir adamla kadının diyaloguna yer verilir. Bu diyalogta adamın Doğu’ya bir yolculuğa çıkacağını öğreniriz. Adam ve kadın bu yolculuk üzerine konuşurken birlikte bir düş görürler. Aslında ‘düş’ten öte sanrılardır gördükleri. Evin tavanında “*karacalar, ceylanlar, yabanıl keçiler (...)*” Gözlerini bir an kapatan adam gözlerini açtığında ise nasıl olduğu bilinmedik bir şekilde kendini dağlarda bulur. *O ve Kimse* romanında olduğu gibi mekân yine bir “dağ başı”dır. (*O* romanında baş karakter kazazede denizci de nasıl olduğunu bilmediği bir şekilde kendini dağ başında bulmuştur.) *O* romanında olduğu gibi düş-gerçek arasında, *Kafkaesk* bir çizgide verilen ve belirsiz bir şekilde bırakılan vakamın başı anlatının ilerlemesiyle gerçekçi bir boyut kazanır. Asıl hikâye Anlatıcı-Ben ile adının *Vahap* olduğunu öğrendiğimiz bir bölge sakini rehber arasında geçen bir

⁸⁰ Edgü, 2012, s.62.

⁸¹ Edgü, 2012, s. 92.

⁸² Edgü, 2012, s.100.

diyalogla başlar. Bölgenin ve insanların anlatımında III. tekil şahıs bakış açısı anlatıcısı, yansız rapor anlatımı dikkat çeker. Bölge sakini insanlar buldukları coğrafyayla özdeşleşmiş bir biçimde anlatılır. Bu insanların anlatımında çevredeki “kaya, dağ, ot, ağaç” arasında bir fark gözetilmeden “sel”, “dağdan taştan kopmuş” gibi yığınlara özgü nicelik belirten ifadeler kullanılır:

*“Akın akın geliyorlar. Dağdan taştan kopmuş geliyorlar. / Kadın, erkek, çoluk çocuk insan seli./ Kiminin dengi omzunda. Kiminin silahı. Katırına kadını, çocuğunu bindirmiş. Ya da bir yaralıyı. Ölülerini getirmiyorlar, onları gömmüşler.”*⁸³

Yorumsuz geçilen “sessiz” anlar “diyalog”larla açıklığa kavuşur:

“Bari ölmeden çocuklara yiyecek bir şeyler verseydiniz, dedim./ Niçin dedi./Hiç değilse tok ölsünler, dedim. Hala anlamadın mı, burada söz konusu olan vicdan sorunu değil.” (Yaralı Zaman, s.35.)

Bu pasajlarda görüldüğü gibi ortada bir gerçek söz konusudur: O da özellikle çocukların ölmesidir. Çocukların neden ve nasıl öldüğü gibi sorular önemini yitirir. Çünkü alışlagelmiş bir şeydir o yörede çocukların ölümü. Yazar-anlatıcı ise ölüme çare olamayacağını bile bile yine de çocuklar için bir şeyler yapmak ister. Belki de birer nesne vasfına indirgenmiş insanlara “insan” olduklarını hatırlatmak ister. Minimalist açıdan fazla yorumla girilmeden özellikle kısa kesilen diyaloglar okuyucunun yorumuna ve anlayışına bırakılır.

Eserin başında bir düş içinde geçen dağ geyikleri Hakkari’nin dağlarında, gerçek av sahnelerinde hayat bulur. Anlatıcı “av” teması üzerinden kendi varlığını sorgulayarak neden ve nasıl böyle bir olayın içinde yer aldığını anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır:

“Kendi küçük yaşamını yaşayan biriydim. Ne değiştirdi beni?”

Dağlar.

Dağlar ve insanlar.

Hayır, yalnızca dağlar” (Yaralı Zaman, s. 41)

Av sahnesinde Ben- anlatıcı bakış açısından II. tekil şahıs bakış açısına geçiş görülür. Okur II. tekil şahıs rolüyle esere dahil olur:

“Kurtarman içince hiçbir şansın yok/ Yeniden dürbünü eline alıp/ bakıyorsun/Geyik soluk soluğa.” (Yaralı Zaman, s. 38.)

Esere sürekli bir ölüm ve öldürme teması hakimdir. İnsanlar da adeta birer av gibi öldürülmektedir. Buradaki fark ölenin de öldürülenin de insan olmasıdır. Bu trajik öldürme sahneleri de yansız, raporvari bir anlatımla verilir:

⁸³ Ferit Edgü, *Yaralı Zaman*, Can, 2017, İstanbul, s. 17.

“Erkek, anahtarı karanlıkta çevirdi.

Gaz lambasının ışığında kendini bekleyen kadını gördü. (...) Erkek, Sus dedi.

Kadın, dağı, taşı, kurdu, köpeği uyandıran bir çığlık attı. Tüfekler kurşun kustu.

Ölüler. (...)” (Yaralı Zaman, s.66.)

“Cehennemdi/ Nereye, nasıl çıkacaklarını bilmiyorlardı./Yalnız öldürüyorlardı./ Kimi öldürdüklerini bilmeden./Yalnızca öldürmek için/ Dağlardaki kar kana dönüştü./Zap kıpkızıl akmaya başladı.(...)” (Yaralı Zaman. s.32)

Eser “Son Deyi” adı verilen bir bölümle bitirilir. Eserin başında geçen adam ve kadının diyalogu burada devam eder. Bu sefer diyalog adamın Doğu’ya yaptığı yolculuk ile ilgili izlenimlerini aktarmasından oluşur. Burada gerçek bir yolculuk anlatılırken aslında metnin derinliğinde içsel bir yolculuk ima edilmektedir. Nitekim yazar-anlatıcı bu düş ve düşüncelerden yola çıkarak, gerçeğin izdüşümünden hareketle kendi içsel deneyimlerini yazmaya koyulur:

“Ben de düşlediklerimi yazarım, diyor Adam/Her zamanki gibi, diyor Kadın (...)” (Yaralı Zaman, s. 79.)

Edgü’nün genel olarak tüm eserlerinde görülen ‘çok parçalılık’, öykülerine göre daha hacimli, dolayısıyla zaman/mekân ve olay gibi hikâye unsurlarının daha geniş bir boyut ile ele alındığı roman ve anlatılarına kıyasla kısa öykülerinde ve özellikle minimal öykülerinde daha az belirgindir. Buna temel sebep; genellikle kişiler arası ‘diyalog’ şeklinde kurgulandırılan ve hayatın tek bir farkındalık an’ına, dolayısıyla anlık bir ruhsal duruma odaklanılarak zaman/mekân, karakterizasyon, olay gibi kurgusal öğelerin son derece daraltıldığı, tek bir an’a indirgendiği ve mercek tutulduğu minimal öykülerin, ‘çok parçalılık’ unsurunun barındırdığı parça-bütün ilişkiselliği içinde sunulan tek bir ‘parça’ ya, hayatın tek bir kesitine odağımızı yöneltmesidir. Hayatın yalnızca belli bir an’ını, küçük bir kesitini sunan; dolayısıyla tamamlanmamış duran bu öyküler/öykücükler, okur merkezli, kinâyeli ve sezdirime dayalı veciz anlatım yapısı ile okuyucudan parçadan bütüne yoruma açık bir sentez beklemektedir.

Ramazan Korkmaz, Batı Edebiyatından edebiyatımıza geçen ‘minimal öykü’yü ‘kısa öykü’den hacimce daha kısa olması ve dolayısıyla son derece yoğunlaştırılmış, damıtılmış, ‘minimalize’ edilmiş bir sözcük dağarcığına sahip olması özelliğiyle “küçürek öykü” olarak adlandırmış ve adeta bir ‘çığlık’ olarak nitelendirmiştir. Korkmaz, küçürek öyküleri şu şekilde tanımlar:

“Hacim olarak bir çığlık ne kadar uzun olabilirse küçürek öykü de o kadar uzundur. Bilinmeli ki, bir çığlık uzadıkça etkisini yitirir ve nağmeye dönüşür. Küçürek öykü de uzadıkça, uyarıcı, şaşırtıcı vurucu etkisinden arınır. (...) Hacim olarak küçürek öykü/ler için

1500(Shapard), 500 (Wright 1998: 16) veya 200-300 (Erden 2002: 315) sözcüklük bir sınır konsa da, bana göre, 250 veya 500 sözcük çığılığı nağmeye dönüştürmek için yeterli süreyi hazırlayan bir anlatım örgüsü oluşturur. Bu bakımdan 100 sözcüğü geçmeyecek anlatıları küçürek öykü diye adlandırabiliriz.”⁸⁴

Deveci, sezdirime dayalı indirgenmiş sözcük dağarcığı dolayısıyla çoğunlukla diyalogların hakimiyetinde arka planda belli bir değerler dizgesini temsil eden figüratif kişiler aracılığıyla bireyin belli bir farkındalık an’ı; dolayısıyla son derece sıkıştırılmış bir zaman-mekan kesitine özgü ruhsal durumlarının vurgulandığı minimal(küçürek) öykülerin okurdan çoğul anlamlar üretme yönünde görünüşte olabildiğince yalın olduğunu belirtir.⁸⁵ Chappell’e göre kısa kısa öykü(minimal öykü)nün yalınlığı iki temel gerekten kaynaklanır:

“Kısa olması ve okurun rahatını kaçırmaması. Bu rahatsızlık duygusu, kısa kısa öykünün yaratmayı amaçladığı etkidir. Öykü sonuçta bir çözüme ulaşsa bile; bu basit bir çözümden öte olmamalı ve kalıcılık hissi vermemelidir. Kısa kısa öykünün iç bütünlüğü, tamamlanmamış hissi vermesinde yatar.”(...)⁸⁶

Aslında anahtar nokta, hacim bakımından kısa olsun veya olmasın minimal kurmacanın ne az ne de çok; ancak ‘kendi içinde yeterli’ sözcük ve anlam kapasitesine sahip olmasıdır. Bu anlatılarda dikkat çekilmek istenen asıl durum veya konu; Robert Kelly’nin tabiriyle ‘silintiler’⁸⁷ özellikle yazar tarafından metin dışı bırakılarak okurun yorumuna açık tutulan eksik parçalardır. Okurdan beklenen bu silinti konu parçalarını kendi yaşam deneyimine ve imgelemine bağlı olarak kafasında yeniden sentezleyebilmesi ve bir nevi yazarlık rolü oynamasıdır. Baxter ise zaman açısından bu öyküleri şu şekilde değerlendirir:

“Bu öyküler zamanı hızlandırmakla kalmıyor, aynı zamanda yavaşlatıyorlar da. Bu öykülerde genelde şiirle bağdaştırılan, zamanın durması olarak düşünülebilecek, ‘askıda kalma anları’ vardır. Olgular dünyasında ayrıntılar neyse, bir anın zamanın akışındaki yeri odur.”⁸⁸

Deveci’nin de ifade ettiği gibi minimal ya da küçürek öykülerde kişilere ait ruhsal bir sezış, belli bir farkındalık an’ı özellikle vurgulanmak istendiğinden kişilere, zamana ve mekana ait ayrıntılara, tasvirlerle çok fazla yer verilmez. Bu kişiler belli bir yönüyle ön plana çıkarılmış; adeta ‘tipleşmiş’ kişiler olarak karşımıza çıkarlar. Minimal eserlerde karşımıza çıkan bu kişiler

⁸⁴Korkmaz ve Deveci, 2011, s.14.

⁸⁵ Deveci, 2012, s. 406-407.

⁸⁶ Çeviren: Almıla Özdek, “Gelenek ve Kısa Kısa Öykü-Fred Chappell”, Adam Öykü-Özel Sayı “Kısa Kısa Öykü”, 1997, S.12, İstanbul, s. 110.

⁸⁷ Çeviren: S. Gökçen Ezber, “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru-Robert Kelly”, Adam Öykü-Özel Sayı “Kısa Kısa Öykü”, 1997, S.12, İstanbul, s. 120.

⁸⁸ Çeviren: Taner Karakoç, “Anlık Kurmaca-Charles Baxter”, Adam Öykü-Özel Sayı “Kısa Kısa Öykü”, 1997, S.12, İstanbul, s.s. 89-90.

hayattan belli bir yönüyle kopuk, pasif, silik yönleriyle aslında okuyucunun dikkatini metinde açıkça belirtilmeyen ve gösterilmeyen kimi gerçeklere ve ayrıntılara yöneltirler. Aslında buzdağının görünen yüzü ile sahnede olan bu kişiler aracılığı ile, metinde gösterilen herhangi bir durum veya olayın arka planında yer alan; ancak yazar tarafından metinden çıkarılan kimi ayrıntılar, imâ ve kinâye yoluyla okuyucuya sezdirilen asıl gerçekler mevcuttur.

Deveci, minimal öykülerin diyalog'a dayalı anlatım yapısının işlevi üzerinde şu şekilde değerlendirmede bulunur:

“Ferit Edgü, konuşma teknikleri ile kurgulandığı küçürek öykülerinde dili, hem öykü içi kişi iletişimde, yani fiktif dünyadaki kişiler arası iletişimde, hem de öykü ile okuyucu arasındaki yazınsal iletişimde bir araç olarak kullanır. Kişilerin konuşma ve düşüncelerinin yazarın aktarımlarıyla gerçekleştiği küçürek öyküler diyalog halinde kurgulanır. Bu öyküler, konuşma teknikleri ve dili kullanım gücü üzerinde şekillendiği için konuşmacı durumundaki öykü kişileri birer figür durumundadır.”⁸⁹

Aytaç'ın ifadesi ile *“silik başfigür- olumlu kahraman, olumsuz kahraman terimlerinin karşıtı olarak, kahraman olamayan figür: Zaman ve toplum şartlarının bireyin sivrilmesini, kahraman olmasını imkansız hale soktuğu savının gereği olarak pasif, silik figür belli bir duyuş, düşünüş ve farkındalık an'ıyla var olabilir.”⁹⁰* Örneğin; *Binbir Hece* kitabından “Eşik” adlı küçürek(minimal) öyküde diyalog yöntemiyle konuşması verilen iki “silik figür” doktor ve hastasıdır:

“Gözlerime mi inanayım sana mı?

Yaşamının sonunda, mutlak birine inanmak istiyorsan...

Evet, Doktor?

Yakında göreceksin ve...ya inanacak ya da inanmayacaksın.”⁹¹

Silik figürler sadece belli özellikleriyle ön plana çıkarılırlar. Asıl amaç öyküde anlatılmak istenen konuyla ilgili bir vurgu yapmak, okuyucuda anlık bir farkındalık uyandırmaktır. Öyküde zaman ve mekan öğelerine yer verilmeyerek kişilere odaklanılır. Bir olay anlatılmaz; sadece bir doktorla hastası arasında geçen diyalog sonucunda gelişen ani bir tepkisel durum açığa vurulur. Sunuş biçimi göstermedir. Kişilerin konuşmaları doğrudan verilir; anlatıcı araya girmez. Öykünün başlığı “Eşik” hastanın yaşamının sonunda olduğu gerçeğini okura sezdirmektedir. Hasta doktorunun söylediklerine inanıp inanmamakta tereddüt eder; doktor da “ya inanacaksın ya da inanmayacaksın” diyerek çarenin yine hastada olduğunu,

⁸⁹ Deveci, 2012, s. 70.

⁹⁰ Aytaç, 1999, s. 242.

⁹¹ Ferit Edgü, *Binbir Hece*, Remzi, 1991, İstanbul, s. 20.

“yakında göreceksin” ifadesiyle kaçınılmaz olan “son”u yani ölümü işaret eder.

“Eski Günler” öyküsünde olduğu gibi sadece bir durumun belirtildiği tek bir cümleden oluşan minimal öyküler de vardır:

*“Savaş günlerinde, çorba tenceresi kaynamadan
Karnı acıkmazdı çocukların.” (Binbir Hece, s.24)*

İnsanın temel ihtiyaçlarından birisi ve en önemlisi hiç şüphesiz besindir. Her daim yemeğe ve bakıma muhtaç çocukların ancak “çorba tenceresi kaynadığında” acıkmaması anormal bir durumdur. Yazar, üstü kapalı bir şekilde savaş günlerinde yiyecek olmadığından çocukların aç kalmasından söz etmektedir.

Minimal öykülerde anlatıcının aktarımı yoluyla verilen diyaloglar da geniş yer tutar. “Konuk” adlı öyküde:

“Bu akşam biri ölecek, dedi adam.

Yemekten önce konuşulacak bir konu değil bu, dedi kadın.” (Binbir Hece, s.19)

Bu örnekte görüldüğü gibi III. kişi anlatıcı bakış açısına göre “dedi” ifadesi kullanılır. Öykü bir adam ve kadın arasında geçen kısa bir diyalogtan oluşur. Verilen diyalogta bir kişinin öleceği belirtilir; ancak konuya dair başka bir detay verilmez. ‘Yemekten önce konuşulacak bir konu değil’ ifadesi ile sadece belli bir an’a vurgu yapılır.

Minimal öykülerde iç monolog, iç diyalog yöntemleriyle kişilerin iç dünyasına mercek tutulur. Bu öykülerde olaydan ziyade durumlara yer verilmesi, hatta zaman ve mekan unsurlarının silikleştirilmesi okurun odağını kişilerin tutum ve davranışlarına; psikolojik durumlarına yöneltir. Dolayısıyla minimal öyküler, belli bir sezgi ve farkındalık an’ı yansıtılmak istendiğinden genellikle başı ve sonu olmayan, tamamlanmamış hissi veren, okur merkezli anlatılardır. Örneğin *Umut-Suz* öyküsünde:

*“Acaba yarın da gelmeyecek mi? diye sordu/kendi kendine./ Sonra,/ Yarın da gelmezse
diye düşündü, işte o zaman/gerçek özgürlüğüm başlıyor demektir
Kapı çalındı.” (Binbir Hece, s.16)*

Bu örnekte olduğu gibi “diye sordu”, “diye düşündü” ifadeleriyle 3. tekil şahıs anlatıcı aktarımıyla verilen bir iç monologtan sonra iki satırlık boşluk bırakılarak “kapı çalındı” cümlesi başlı başına ayrı bir “epizot” oluşturur. Perde arkasında bırakılan olay ya da durum okuyucuda merak uyandırarak aksiyonu okurun hayal gücüyle tamamlaması beklenir.

Edgü’nün *İnsanlık Halleri* adlı eseri her biri kendi içinde roma rakamıyla numaralandırılmış beş bölümden oluşur. Her bölüm de kendi içinde sayısal olarak sıralanmış, birbirleriyle ilişkili; fakat bağımsız, fragman şeklinde metinlerden meydana gelir. Minimalist sanatın çok parçalı yapısına uygun düşen bu eserinde Edgü, minimal edebiyatın az sözcükle

çok şey anlatma, sözcük tasarrufu ve kinayeli anlatım kuralına bağlı olarak kimi zaman birkaç cümleden oluşan minimal metinler, yer yer ‘aforizma’ya varan özlü sözler kaleme almıştır. Bu metinler yazarın düşünsel ve sanatsal bakış açısının izdüşümü olan; fakat minimalist rapor edici anlatıma uygun olarak açık bir şekilde okura sosyal mesaj verme amacı gütmeyen, yazarın müdahil olmadığı, okurun düş gücü ve yorumuna açık, deneme tadında minimal metinlerdir. Örneğin; Edgü tanımlamaya veya açıklamaya girmeden minimalist anlatım tekniğinin bir özetini diyalog şeklinde kurguladığı minimal bir metinde şu şekilde okura verir:

“ 36/

-Bu ne biçim yazı? Bir tek sıfat yok. Bir benzetme yok. Mecaz yok, metafor, metafizik yok, patafizik yok, hiçbir şey yok.

- Her yaşam gibi bir yazı. Renksiz, sessiz, Tekdüze, içten ve ölümlü.

- ”⁹²

Minimal eserlerdeki okur merkezli anlatım biçimine ve okuyucu-yazar ilişkisine ise iki cümleden oluşan şu metinle özetler:

“40/

Okuyucuya saygı göstermek gerek. Ama aynı zamanda ona sorumluluk yüklemek de gerek” (İnsanlık Halleri s.31)

Giden Bir Kedinin Ardından her biri kendi içinde roma rakamıyla ayrılmış ve tematik olarak adlandırılmış altı bölümden oluşur. “Barok Öyküler” başlıklı birinci bölüm, diyalog şeklinde yazılmış minimal öykülerden oluşur. “Öteyaka Mesajları” başlıklı ikinci bölüm Edgü’nün yakın dostu yazar Orhan Duru’ya ait fikir ve düşüncelerini kurgusal bir biçimde kaleme aldığı minimal metinlerdir.

“Onları Tanıyordum” başlıklı üçüncü bölüm, yazarın tanıdığı çeşitli insan simalarını, edebiyat ve sanat çevresinden kimi tanınmış isimleri öykü kahramanı olarak işlediği sade, günlük tadında ve sohbet havasında yazılmış minimal metinlerdir. “Garip Hayvan ve İnsan Öyküleri” (4. bölüm) fabl tarzında yazılmıştır; ancak bu türden farklı olarak açıkça sosyal bir mesaj verme kaygısı gütmeyen, verilmek istenen fikrin üstü kapalı bir biçimde ima ve kinaye yoluyla okura hissettirildiği, okurun yorumuna açık minimal öykülerdir. Eserin “Öteyaka” adlı II. bölümünde yer alan “Dostum Orhan Duru’dan Öteyaka Mesajları” adlı minimal metin; alt alta bir ya da birkaç cümleden oluşan pasajlar, epizotlar halinde yazılarak, okuyucunun yorumuna açık boşluklar sunduğundan minimalist anlatıların “an” a vurgu yapan ‘çok parçalı’

⁹² Ferit Edgü, *İnsanlık Halleri*, Sel Yayıncılık, 2015, İstanbul, s.30.

yapısına uygun düşer:

“Burada zaman olmadığı için geçen hiçbir şey yok (...) Pazartesi yok, Cuma yok. Yok bile yok.

.....
Gençliğinde varoluşçulukla ilgilenmiştin. Buraya geldiğinde(...)”⁹³

Avara Kasnak- *Başboş Metinler & Olumsuz Metinler* roma rakamlarıyla sıralanmış (I-XIII şeklinde) parçadan oluşur. Edgü eserin önsözünde Nietzsche'nin “*Bu düşünceyi yaşam buldu*” sözünü ‘epigraf’ şeklinde vererek kendisi de “bu metinleri de, o neresinden bakarsanız bakın saçma sapan yaşamın kendisi doğurdu” diye ifade eder. Yani yaşadığı hayatının belleğinde yer etmiş algısal duyularını bir yazar vasfıyla değil; bir roman kişisi olarak I. tekil şahıs ifadesiyle yazmıştır. Sıradan, gündelik hayatın içinde düşünen bir insanın, bir bireyin duyarlılıklarını, farkındalığını bir öykü kişinin kendi bakış açısından bir iç dökmesi şeklinde kaleme almıştır. Aynı eserin “Başboş Metinler” adlı bölümünde yine I. tekil şahıs anlatım biçimiyle diyalog tarzı sunuş yöntemiyle aktarılmış minimal öykülere yer verilir. Bu diyaloglar, aynı zamanda bir bireyin kendi iç sesinin, iç benlerinin çoğullaşması olarak da nitelendirilebilecek, okur merkezli anlatım biçimine uygun yazılmış minimal metinlerdir. Minimalist üsluba uygun olarak bu öykülerde hayatın içinden doğan özlemler, acılar, korkular; kısacası karakterlerin çeşitli algısal duyuları, anlık psikolojik durumu ön plana çıkarılarak okurun yorumuna açık objektif bir bakış açısı, nesnel bir anlatım sağlanır. Edgü'nün anlatımında insan doğası, özneliği korunarak fakat nesnel bir tutumla ele alınır. “Böcekçi” öyküsünde olduğu gibi kimi hayvanlara kişilik vasfı yüklenerek insan psişesinin farklı rolleri farklı açılımlarla dile getirilerek insan kimliğine evrensel ve nesnel bir boyut kazandırılır. Eserin “Olumsuz Metinler” adlı son bölümü aynı zamanda yazarın *Binbir Hece* eserinde yer alan bağımsız bir bölümdür. Aragon'dan alıntılan “Bu, olumsuz cümlenin olumluya dönüşmesinin diyalektik gelişmesi, öyle mi?” epigrafıyla başlayan bu bölümde III. tekil şahıs bakış açısıyla rapor edici bir anlatım tarzı görülür. İnsanın özündeki zıtlıklar, insan-hayat-dil bağlamından yola çıkılarak, olumsuz cümlelerle kurulan diyalog tarzı sunuş yöntemiyle ifade edilmiştir. Bu minimal öykülerde klasik öyküleme anlayışının dışına çıkılarak sadece anlık durumlara mercek tutulur; söz konusu durum veya kişilerin ruh hali, okurun hayal kurmasına imkan verecek biçimde görsel, işitsel algısal duyularla ya da hareketli imajlarla ön plana çıkarılır. Nitekim Edgü de son bölümün son cümlesini roman kişinin ağzından “*Durum*

⁹³ Ferit Edgü, *Giden Bir Kedinin Ardından*, Sel, 2016, İstanbul, s. 47.

saptaması yapmıştı. Durumu, tüm çıplaklığıyla ortaya çıkmıştı(...)"⁹⁴cümlesiyle bitirir.

Nijinski Öyküleri iki bölümden oluşur. Her bölüm kendi içinde tematik başlıklı epizotlardan oluşur. Eser "Nijinski" adındaki bir bale sanatçısının tuttuğu günlüklerinden yola çıkılarak, onun hayatından esinlenerek kaleme alınmış; ancak sanatçının hayatı yazar tarafından kurgulanarak minimal öykülere dönüştürülmüştür.

Edgü, gerçekliği bir ayna gibi doğrudan yansıtmaktan uzak bir tutum sergileyerek sanatçılık yönünü ortaya koymuş, gerçek kişi ya da hayatlardan yola çıkarsa da sanatın yazındaki dönüştürücü gücünü kullanmış; Nijinski'yi hem sanatçı hem de insan özelliğiyle, evrensel bir bakış açısıyla bir öykü kişisi olarak yeniden yaratmıştır. Edgü, sanatçının hayatından belli kareleri alıp mercek tutarak kişinin duyumsal ve psikolojik süreçlerini açığa çıkarır. Bunu yaparken minimalist usluba uygun biçimde uzun uzadıya açıklamaya, betimlemeye girmeden yalın, kısa ve üstü kapalı bir anlatım tercih eder. Öyküde aynı zamanda I. tekil kişi anlatıcı olan Nijinski'nin öyküsünü, yine kendi bakış açısından, yer yer iç dökmeler şeklinde öğreniriz.

Edgü, Nijinski'yi "Yalnız Dağlar" epizotunda okuyucuya Hakkari'nin dağlarını anımsatacak şekilde ıssız dağlarda dolaştırır. Böylece evrensel boyutta insan özünün her mekanda ve zamanda aynı olan duyuş ve düşünüşüne okuyucu tanıklık etmiş olur:

*"Yalnız Dağlar. Çepeçevrem dağ. İsviçre dağları değil ama. Bunlar çıplak dağ. Çırlıçıplak. (...) Bu dağlarda insanlar yaşarmış. Görmedim ama inanırım. O insanları görmek isterim. (...)"*⁹⁵

Eserin II. bölümü "Olağan Öyküler" adını taşır. Eserde Edgü'nün kaynağını gerçek hayattan alan ancak onun düş gücüyle yeniden kurguladığı insan gerçeği ve doğası mekân ve zaman bağlamında çevresiyle birlikte ele alınmıştır. I. tekil şahıs anlatıcı ifadesiyle kaleme alınmış, bir durumun analizi olan minimal öykülerdir.

Yazarın *O* ve *Yaralı Zaman* eserlerinde aşına olduğumuz 'açlık' sorunu "Sorun" adlı minimal öyküde diyalog tarzı sunuş yöntemi ile yeniden vurgulanarak okuyucunun yorumuna açık bırakılır. "Soğuk Su" adlı minimal öyküde 'çaresizlik' duygusu "üstüne bir bardak su içmek" deyimini ima edecek şekilde işlenmiştir. "Kurtuluş" adlı minimal öyküde ise *O* romanında olduğu gibi bir kazazadenin yaşadığı içsel durum, belli bir farkındalık an'ı minimalist usluba uygun olarak kısa fakat çarpıcı bir şekilde diyalog tarzı sunuş yöntemi ile dile getirilir:

"Teknen battı, sense kurtuldun, öyle mi?"

Evet.

⁹⁴Ferit Edgü, *Avara Kasnak- Başboş Metinler & Olumsuz Metinler*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2005.

⁹⁵Ferit Edgü, *Nijinski Öyküleri*, Sel Yayıncılık, 2007, İstanbul, s.64.

Peki tayfalar?

*Tayfalar tekne batmadan atladılar denize. Böylece
ben, Tanrı ve deniz başbaşa kaldık.*

Peki fırtına?

Tanrı, dedim a!” (Nijinski Öyküleri, Olağan Öyküler, s.92.)

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi denizde tayfaları ile birlikte fırtınaya yakalanarak teknesi batan; ancak bir şekilde sağ kurtulan bir denizci ile anlatı kişisi arasında geçen ucu açık, cevabı okurun yorumuna bırakan sorularla ilerleyen kısa diyalog, hayat-ölüm arasındaki ince çizgide artık tüm umudunu yitirerek denize atlayan ve hayatını kaybeden tayfalar ile yılmadan fırtına ile mücadele ederek tek başına kurtulan denizci figürlerinin temsilinde okuru hayat-ölüm bağlamında umut-umutsuzluk, kurtuluş-yokoluş, kader-seçim, Tanrı-insan gibi bireyin varoluşsal süreçleri üzerine felsefi, bir düşünsel yolculuğa davet eder.

Edgü'nün genel olarak minimal eserlerinde görülen 'çok parçalılık' özelliğine bağlı olarak metin içinde diyaloglar geniş yer tutar. Minimalist üsluba uygun olarak bu teatral anlatım biçimi, yazarın müdahalesi olmadan metinde anlatılan olay veya durumun okura objektif olarak iletilmesini sağlar. Okur ile etkileşimi daha fazla teşvik etmek için metin içinde konuya dair detaylar olabildiğince sınırlandırılır. Belli bir an'a indirgenen olay veya durum kısa tutulan diyalog sunuş yöntemi ile üstü kapalı olarak metinde verilir. Bu yöntemle metin dışı bırakılan konuya ait kimi detayların okura sezdirilmesi amaçlanır. Bu gevşek anlatım biçimi okurun kafasında sentezlenmeyi bekleyen yap-boz misali boşluklar yaratarak eserlerde çok parçalı bir yapı meydana getirir. Edgü'nün minimal öykülerine nispeten daha hacimli minimal roman ve anlatılarında ise aynı şekilde kişilerin belli bir farkındalık an'ına, belli bir olay veya durumun küçük bir kesitine okurun odaklanmasını sağlamak amacıyla sözü edilen vaka 'fragman' halinde, fotoğraf kareleri benzeri seri halinde sıralanmış bölümler şeklinde çok parçalı olarak teşekkül eder.

2.2. Şiirsel İfade

Minimalist eserlerin an'a odaklanan sıkıştırılmış yapısı, olabildiğince seyreltilmiş ancak yoğunlaştırılmış sözcük dağarcığı, her bir sözcüğe yüklediği anlam yükü, vurgusu ve okuyucunun yorumuna ve sezgisine açık, zengin bir çağrışıma dayalı imgelem gücü ile kelime işçiliğine varan sanatsal ifadesi, metin içinde verilen ayrıntıların olabildiğince tasarruf edildiği

kısa, özlü ve imâlî yapısı düz yazıyı olabildiğince şiir diline yakınlaştırır. Bir şiir metninde görebileceğimiz kişileştirme, tezat gibi söz sanatları; ses ve söz tekrarlarına dayalı ritim ve ahenk, algısal duyumlara dayalı çağrışımlar ve imajlar yoğun olarak ön plana çıkar. Clark, minimalist eserlerde görülen ‘şiirsel ifade’ yi şu şekilde açıklar:⁹⁶

Minimalizm üzerindeki son görüş; etkinlik, ima ve sezdirmenin temel noktalar olduğunu doğrular. Minimalist kurgu genellikle düzyazı ve şiir arasındaki sınırlarda gezinir. Temel olarak buna sebep veciz anlatım olmakla beraber bu durum dilin son derece imalı olmasından kaynaklanır. Uzunluğuna bakılmaksızın minimalist eserlerde genellikle şiirle ilişkilendirilen derinlik seviyesi sağlanır. Buna sebep her iki formun da yoğun bir ima anlayışı yaratmak için konuyla ilgili gerekli detayları gözardı etmesidir. Bu stil “estetik ihmali” yansıtmakla beraber bir ima estetiği ortaya koyduğunu söylemek daha doğrudur. Pek çok yazar önemli detayları açıkça değil, dolaylı olarak iletir. Kelime tasarrufu yoluyla ima önemli bir niteliktir. Minimalist bir yazar okurunu, yazarının konudaki içerikten çok daha fazlasını bildiğine, ondan da öte uzamsal bir düzlemde tanımlanmamış; fakat hala orada olan, geriye kalan bir şeylerin olduğuna ikna etmelidir. Yazar genellikle referans noktasını geliştirdiği çizgide değil, fakat muhtemelen daha önemli olan ancak baskın durumda metinde yer almayan şeylerin ötesinde kurar.

Örneğin; *Hakkari’de Bir Mevsim*’de “XLIII/ Halit” başlıklı epizotta:

“Halit geliyor. Karlı bir gece.

Halit geliyor bir elinde tavuk, sırtında bir yük odun. Sobaya iki odun atıyorum. Radyoyu açıyorum.

Çaydanlığı sobanın üstüne koyuyorum.

Çay demlenene değin, ben anlatıyorum, Halit dinliyor: Yazı güze bağlayan günlerden biriydi.

Acemlerle anlaşmıştınız,

Onlara sınırı geçirmenizi istemişti sözünden dışarı çıkamayacağınız biri Ama başka bir şey daha istemişti.

Onu ne siz biliyorsunuz, ne de ben biliyorum. (...) Evet, bir göz işaretiyle anlaştınız

Tabancalarınızı çıkardınız Tetikleri çektiniz

Belki aynı anda, belki küçük bir zaman farkıyla...

(Halit sesini çıkarmıyor. Gözleri ayakkabısının ucunda. Susuyor)

.....

“(Çay demlendi. Kalktım bir çay Halit’e koydum. Bir çay da kendime. Halit’e çayını uzatırken

⁹⁶ Clark, 2011, s. 7-8.

sordum)

Böyle oldu değil mi?

Bu masal beni sıkımaya başladı Hocam, hem biliyor musun savcılık sana hiç yakışmıyor, Hocam.

(...) Çayını şekersiz içti Halit. Bir ikinci çay istemedi.

Kalktı.

Çıkarken.

Ben seni hiç böyle düşünmemiştim, dedi.” (O, s.146)

Örneklerde düz yazı formunda yazılabilecek tümceler, yalın ifadelerle anlam birimlerine ayrılır; alt alta mısra gibi dizilerek ve tekrarlar yoluyla şiirsel bir anlatım elde edilir. Şimdiki zaman ve görülen geçmiş zamanın yoğun kullanımı dikkat çeker. Burada geçen Halit karakteriyle öğretmenin diyalogunda okura ima yoluyla sezdirilen ama doğrudan açıklanmayan bir gerçek vardır: Halit söz konusu Acemleri öldürmüştür. Ama kim için, ne için, ne şekilde bu cinayetin işlendiği belli değildir. Yazar tarafından metin içinde yer verilmeyen kimi ayrıntılar, parantez içerisinde belirtilen Halit’in suskunluğu ve vücut diliyle dolaylı olarak okura hissettirilir. Halit’in öğretmenin sorgulayıcı konuşması karşısında kendisini sıkılgan ve mahcup hissetmesi, aceleci tavırları, kalkıp gitmesi de söz konusu cinayeti Halit’in işlediğine dair ipuçlarını kuvvetlendirir. Halit’e ayrılan diğer epizotlarda da Halit’le ilgili gerçekler adeta bir sis perdesi arkasından okura yansıtılır. Okurun özellikle anlatılmayan Halit’in hikâyesindeki boşlukları tamamlaması beklenir.

“X / Dönüş” başlıklı epizotta:

“Torbalarda ballar, pirinçler, bulgurlar, Tuzlar, tuzlamalar, Yağlar, şekerler, boyalar, kuru zerdaliler, üzümler, Kalemler, defterler, kitaplar (...)

UNICEF’in cüzzamlılara yardım faslından un çuvalı, süt tozu kutuları ve ilaçlar, iki koyun, üç keçi koyulduk yola (İçimde garip bir duygu: Sanki bir başkasının adına yolculuk ediyordum.)” (O, s. 58)

Gürsel Aytaç’a göre “Kentte O’nun kendisine verilen öğüde uyararak kışlık alışverişini yaptıktan sonra dönüşünü konu alan bu bölüm; Alman edebiyatına aşinalığı olanlarda Gottfried Benn’in ünlü *İnvanter* şiirini hatırlatacak yakınlık ve anlam yükü içinde(dir)”⁹⁷

Nitekim Aysu Erden de “az sözcük kullanımıyla çok yoğun duygular anlatmayı amaçlayan ve içlerinde kişi, kişisel ses tonu, şiirsel söyleyim, sıra dışı sözdizimi, imgeleme, söz sanatları, ses yinelemeleri, bütünlük, belirsizlik, zirve, sapma ve önceleme gibi bir dizi sanatsal kıstaslar barındıran yazınsal metinlerin şiirsellik boyutuna ulaştıklarını”⁹⁸ belirtmiştir.

Yukarıdaki örnekte kişisel ses tonu Ben-anlatıcıdır. Yani metnin tonunu belirleyen kişi I.

⁹⁷Aytaç, 1999, s. 199.

⁹⁸ Aysu Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gündoğan yayınları 1998, Ankara, s. 324.

tekil kişi anlatıcısıdır. Anlatıcı görsel imgeleme tekniğini kullanarak doğrudan okuyucunun görme duyusuna hitap eder. İsim türündeki bir dizi kelimeyi ‘lar/ler’ çokluk eklerinin sürekli seslerinden faydalanarak ard arda dizer ve bir ses ahengi oluşturur.

Eserin “Ön ve Sonsöz” giriş kısmının “A/Hak.kenti” başlıklı bölümü bütünüyle şiirsel nitelikte yazılmıştır:

“Kentim Hak.

umudunla umutsuzluğun güneşinle karın

uykunla uykusuzluğun

insanlarınla hayvanların kurtlarınla köpeklerin bil ki

bir inilti gibi sürüyor daha bende.

(...) Ama her sözcüğümde, senin kokun, senin soluğun,

senin yokluğun,

senin yoksulluğun ve senin ölümlerinle doğumun vardı.

Asfalt yollarda saatte yüz yirmi kilometre hızla ilerleyen renk renk,

biçim biçim otomobiller akıyordu.

Ama ben baktığımda koyunları görüyordum, dağlardan, otlaklara inen.

Ve genzimi yakan koku

benzin değil, koyunların kokusuydu.” (O, s.11.)

Buradaki I. tekil kişi anlatıcı, doğrudan *Hak.kenti*’ne seslenerek bir mekanı insan gibi hissetmemizi sağlayarak kişileştirme sanatını uygular. İsimleri olumlu ve olumsuz anlamlarıyla bir arada kullanır. Aynı zamanda farklı kelimelerin çağrışım gücünden zıtlık oluşturacak şekilde yararlanır: Güneş-kar, insan-hayvan vb.

Okuyucunun beş duyusuna hitap ederek imgeleme yöntemiyle okurun hayal gücünü harekete geçirir. Örneğin: Asfalt yollarda ilerleyen renk renk, biçim biçim otomobiller anlatıcıya koyun sürülerini hatırlatır. Koyunların hareketi, kokusu, renk ve biçimleri algısal duyularımıza hitap eder.

O romanında montaj tekniğiyle metin aralarına serpiştirilmiş türkü ve ağıtlar da şiirsel yapıyı tamamlayıcı niteliktedir:

“Dağ başında at üstünde

Yaşamın çözülmez haritası elinde Denizlerin özleminde

İlerliyor bir kimse (...)⁹⁹

“Eli-Kolu Kırık Bir Ağıt” adlı epizotta;

“Oy ölüm

Yaşamın bir parçasısın kabul ama son bir parçası

Oy ölüm

Sevdiğimin korkususun

Ama en korkunç korkusu (...)” (O, s. 97-98)

Belli bir durumu, özellikle kişilerin ruh halini anlatan metin parçaları boşluklarla ayrılarak kendi içinde şiirsel bir form oluşturur. Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi bu parçalarda kişilerin algısal duyuları ön plana çıkarılır:

“Yanmış tezek kokuları

*yeni dövülmüş nemli keçe kokusu ve sidik kokusunun karışımında
duyulan kesik kesik soluklar (...)*” (O, s. 109)

Sesler

hep bu sesler kulağında

(başka, onlardan başka, ne bir karar, ne bir buyruk)

insan sesleri bunlar (...) (O, s. 84)

Kişilerin özellikle baş karakterin duygu ve düşüncelerini içeren iç monologların da metinden birkaç satırlık boşluklarla ayrılarak şiirsel bir form halinde yazıldığı görülür. Örneğin *XI/ Gömüş* adlı epizotta baş kişi kendi kendisine seslenerek çaresizliğini şu şekilde vurgular:

“Ey çaresiz

Neyin çaresini arıyorsun Neyin çaresi var, neyin yok

Yaz bunları bir kenara (...)” (O, s. 59)

Kimse de eser boyunca “birinci ses” ve “ikinci ses” olarak adlandırılan silik figürlerin kendi arasında süregelen diyalogu şiirsel bir form oluşturur:

“Hatırlıyor musun o geceyi? diye soruyor Birinci Ses. Hangi geceyi? diye soruyor (bu kez)

İkinci Ses.

Hep birlikte (sen, ben, o, biz, onlar) töremiz gereği yerde

Kilimlerin üstünde yattığımız çıplak geceyi. (...)

Etler kemikten ayrıldığında

*kemikler çürüyüp dağıldığında bellek rüzgarda savrulduğunda toprak ana kurduğunda
anılar yok olduğunda.*

⁹⁹ Edgü, 2014, s.56.

Yani hiçbir zaman, diyor Birinci Ses.

Yok eli kulağındadır diyor İkinci Ses. (...)" (Kimse, s.52)

Günün belli saatleri parantez içerisinde belirtilirken duyumsal öğelerin okura hissettirildiği görülür:

"(Bir tan ağartısı)

*Duyuyor musun, erimekte olan karların, çürümüş kemiklerin
ve yeşermekte olan ilk otların üstünde akşam yeli esiyor.*

Duyuyor musun (konuşan hep İkinci Ses), her tetilen çekikte Yani çekilen tetikte

Benim yüreğim kanıyor. (...)" (Kimse, s.86.)

Bu pasajda olduğu gibi düz yazı biçimi değil; şiirsel bir form olan mısra biçimi tercih edilmiştir. Hitap kişisi ve aynı zamanda metnin tonunu belirleyen kişi II. tekil şahıstır. Anlatıcının aradan çekilmesi ve gösterme metodunun tercih edilmesi okuyucuyu da metne dahil kılar. Okuyucunun direk algısal duyularına hitap edilerek anlatılan durumu gözünde canlandırması sağlanır ve metne objektif bir bakış açısı kazandırılır.

Metinde ilkbaharın gelişi karların erimesi, otların yeşermesi, kemiklerin çürümesi gibi görsel imajlarla sunulur. "Duyuyor musun" ifadesiyle II. tekil kişiye seslenilirken işitsel bir algı yaratılması yoluyla akşam yelinin esişi okura hissettirilir. İkinci defada "duyuyor musun" seslenişle hem "çekilen tetik" ("tetilen çekik" ifadesiyle "ses bilimsel sapma" yapılmıştır: Kelime başlarındaki t-ç ve ikinci sıradaki t- k harfleri kendi aralarında yer değiştirmiştir.) 'ses' ine hem de "benim yüreğim kanıyor" ifadesi ile yürek sızısı 'duygu'suna gönderme yapılmıştır.

Düz yazı biçiminde bir araya getirildiğinde bir paragraf oluşturabilecek cümleler kısa ve devrik ifadelerle yan yana ve alt alta mısra şeklinde dizilirken noktalama işaretlerinin sık kullanıldığı görülür:

"Kente vardığında vakit akşamdı. Bir kent denebilir mi buraya?

Bir valisi var tabii.

Sonra bir mahfel var – bütün Anadolu hanları gibi adının sonuna Palas ekli.

(...) Dört bir yanı dağlarla çevrili. Kayalık, Ağaçsız. Heybetli. Özellikle aysız gecelerde korkunç.

Evler? Kerpiç birkaç yüz ev. Dağınık. Yollarda karşılaştığım insanlara baktım. İlk kez görüyordum sanki İnsan'ı. Bacakları poturlu. Bakışları yenik. Başları sarılı. Bıyıkları sarkık. Onlar da bana baktılar. İlk kez bir insan görüyorlarmış gibi." (Kimse, s. 94.)

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi II. tekil kişi anlatımından Ben-anlatıma geçiş görülür: Kişilerin algısal duyularını ve tecrübelerini okura birebir hissetirebilmek için bu yöntem tercih edilir. 'Dış odaklanım' yoluyla öyküyü oluşturan dış mekan unsurlarına, 'iç odaklanım'

yöntemiyle de karakterin iç dünyasına mercek tutulur.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı romanının adı adeta bir hikâyenin başlangıç cümlesini ya da bir şiir mısrasını anımsatır. Daha eserin başlığından itibaren farklı bir anlatım ve üslûpla karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Eserin giriş kısmında yazar- anlatıcı doğrudan okuyucuya seslenir. Okuyucuyla sanki diyalog halinde imiş gibi yazarlık serüvenini ve söz konusu öyküyü neden ve nasıl yazdığını kısacası ilk yazarlık deneyimini çocukluk hatıralarına giderek anlatır. Anlatımda gösterme metodunu uyguladığından tiyatro metninde olduğu gibi diyaloglar geniş yer tutar. Oldukça kısa tutulan paragraflar şiir formuna uygun olarak bazen sadece bir kelimedenden ya da cümleden oluşur:

“Hayır, yazmadım Çakır’ın öyküsünü. Yazmak istemedim değil, yazamadım.

Yarım yüzyılı geçti. Hemen hemen.

Ne zaman yazmaya otursam, bir olanak ve bir olanaksızlıkla karşı karşıya kaldığımı gördüm. Olanak: Sözcükler. Olanaksız: Hangisi? Olanak: Anılar

Olanaksız: Sözcükler.” (Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı., s.9)

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi yazar-anlatıcı, noktalama işaretlerini etkin bir şekilde kullanarak vurgulamak istediği anahtar kelimeleri tekrarlama yoluyla imalı bir anlatım elde eder. Anlatıcı-yazar olarak “olanak” ve “olanaksız” kavramlarını “sözcükler” tabiriyle açılar. “Anılar” yani yaşanmış deneyimleri, ‘hayatın damıtılmış parçaları’ olarak sözcükler için bir “olanak” olarak nitelerken hangi sözcüklerin olanaklı olup olamayacağı “hangisi?” sorusuyla okuyucuya bırakılır. Örnekte görüldüğü gibi bir araya getirildiğinde anlamlı bir bütün, birkaç satırlık bir paragraf oluşturabilecek kelimeler, diyalog yöntemi kullanılarak mısra gibi alt alta dizildiğinden ve tekrar yoluyla anlam vurgusu elde edildiğinden şiir metninde olduğu gibi imalı bir dil, sonuçta şiirsel bir üslûp ortaya çıkar.

Yazar-anlatıcı, metin içinde vurgulamak istediği kimi detayları birkaç satırlık boşluk bırakarak ayrı bir epizot gibi sunar. Kendi içinde şiirsel bir bütünlük oluşturan bu parçalar hem metnin dokusuna bağlı, hem de bağımsız parçalar olarak anlamsal bir işlev görür:

“Kamburdu.

Anasız babasız bir kambur. Bunca acıyı, yoksulluğu, yoksunluğu, yalnızlığı yaşayan sanki o değildi. Kendince bir yaşam kurmasını başarmış ender kişilerdendi. Bunu, bugün, yarım yüzyıl sonra söylüyorum.”

(Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı., s. 11.)

Yazar-anlatıcı, anlatının baş kişisi Çakır’ı olabildiğince objektif olarak aktarmak istediğinden sunuş biçimi açıklamadan ziyade göstermedir. Bu yüzden diyalog şeklinde anlatım

geniş yer tutar:

“(…) Atlarla büyüdüm. Hep atlarla mı?

Kendimi bildim bileli. Öylesine ki onlarla konuşurum. Atlar da seninle konuşur mu?

Konuşur. (…) (Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı., s. 11.)

Diyaloglarda satır arası düzensiz boşluklar ve noktalama işaretleriyle sağlanan ton; gerçekte konuşma dilindeki nefes araları, müzikteki desibel birimleri gibi işlev görererek anlatım dilini nazım diline olabildiğince yaklaştırır.

Çakır’a ait hayat sahnelerinin anlatıldığı foto 1-31 alt bölümlerinde şiirsel üslup sürdürülür:

“Foto 30” adlı alt bölümde:

“Çakır, ölüm döşeginde. Gözler yarı açık.

Sanki ölüirken aklına bir şeyler gelmiş (örneğin bana anlatacağı bir masal). Gülümsüyor.

Bana mı?

Anlatacağı masala mı?

Yoksa, (…)

Ölüme olmalı. Ölüme: “Benimki gibi bir yaşam üzerinde senin ne hakkın olabilir ki?” (Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı., s. 46.)

Çakır’ın ölümüne ait son sahne, kısa ve yalın ifadelerle uzun uzadıya betimlemeye girmeden verilir. Yüzündeki gülümsemeye üstü kapalı bir şekilde hayatını huzurlu bir şekilde yaşadığı izlenimini ediniriz. Tüm yaşantısını atlarına ve bir çocuğun dostluğuna adanmış, sade bir yaşam süren Çakır, yaşadığı onca yokluğa ve yoksunluğa rağmen yaşamın lezzetini manevi hazlarda bulmuştur. Son nefesinde bile gülümseyerek ölümü karşılaması da ölümle yaşamın iç içe olduğu hayatın bir nevi kutsanması, ölümü bile bile inadına yaşamının, içsel zenginlikle yaşamının hakiki mutluluğunun üstü kapalı bir göstergesidir.

Eserin II. bölümü “Su Testileri”nde kişilerin iç dünyalarına iç monologlarla mercek tutulur. Bu monologlar ayrı bir epizot halinde kafiyesiz, ölçsüz nazım türüne yakın bir formda yazılır. Minimalist uslûba uygun olarak kişilerin düşünsel olarak yaşadıklarının tam olarak analizini yapamaması sonucu eksik bırakılan ayrıntıları okuyucunun tamamlaması istendiğinden her satır eksilteli cümlelerle bitirilir:

“Babamın hiçbir şeyden haberi yok o Kur’an-

Annemin hiçbir şeyden haberi yok o babam ve ev-

Abimin her şeyden haberi var ve şimdi onunla kan kardeş-

Oaskere gidecekvebenburadageneyapayalnızkal- (…)”

(Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı.,s.68)

Kişilerin raporvari bir tarzda, III. tekil kişi bakış açısından anlatıldığı kimi alt bölümlerde de kişilerin psikolojik durumu yine kendi bakış açısından, okuyucuda algısal çağrışımlar uyandıracak şekilde bir ya da iki cümleden oluşan paragraflar halinde sunulur:

“Çok yorgundu.

Gece boyunca sokaklarda dolaşıp durmuştu. Sonra, bir ara uyumuştı. (...)

(...) Burası cehennem değilse niçin karanlık? Niçin bu koku?

İç yağı, kedi sidiği, kurumuş kuş ölüsü, yağmur yemiş ölü toprağı ve daha kimbilir ne kokuyordu burası? (...) (Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 76)

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi kedi sidiği, ölü toprağı gibi ifadelerle kötü koku çağrışımı okuyucunun zihninde uyandırılarak hem Esat’ın o anki hasta hali yansıtılırken hem de onun yaklaşan ölümü okuyucuya kendi perspektifinden objektif bir şekilde sezdirilmiş olur.

Okuyucuya kişilerin içsel durumlarıyla ilgili sezdirim yapılan pasajlarda görsel imajlar da kişilerin algısal duyumlarını, ruhsal halini yansıtacak şekilde kullanılır:

“Arabalar, atlar, cambazlar, beşikler (...)

Sanki tüm bu yoksul çocuk oyuncakları Canan’ın büyüleriymi.

.....

(...) Vapur Sütlüce iskelesine yanaşırken burnuna ağır bir kan kokusu geldi. Kusacak gibi oldu. Denizin rengi bile değişmiş, mavi, çamur yeşili, mor bir renge dönüşmüştü. Kusacağım, dedi ve (...)” (Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, s. 102.)

Yukarıdaki örnekte koku, renk gibi algısal duyumlar sinestetik bir şekilde birbirini çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Kan kokusunun hissettirdiği mide bulantısı, denizin çamurlu bulanık rengiyle yansıtılırken, aynı zamanda Esat’ın yaklaşan ölümü ve Zehra’nın yaşadığı tedirgin, korkulu ruh hali okuyucuya sezdirilmiş olur.

Yaralı Zaman anlatısında da minimalist üsluba uygun olarak diyaloglar geniş yer tutar. Anlatıcı ya da yazar kişileri kendi bakış açısından tanıyabilmemiz için esere müdahil olmaz. Diyaloglar okuyucunun objektif bir şekilde değerlendirebilmesi için gösterme metoduyla verilir. Diyaloglar minimalist eserlerde gördüğümüz şiirsel üsluba uygun şekilde çoğunlukla birer cümleden ya da bir ya da iki kelimedenden oluşacak şekilde kısa ve özdür. Bu veciz anlatıma yol açan diğer sebep, kelime tasarrufunun metnin daha derininde yatan asıl anlamını sezdirecek şekilde bir araç olarak kullanılmasıdır. Örneğin; sus- fiili pasif bir eylem biçimi olarak kişilerin ruh halini yansıtacak şekilde sıklıkla kullanılırken, noktalama işaretleriyle de ayrıca vurgulanır. Asıl amaç sessiz geçilen anlarda ya da kısa tutulan diyaloglarda okura metni anlamlandırmada etkin bir rol vermektir. Minimalist eserlerin kısa, imâlî yapısı okur merkezli anlatım biçimi için uygun düşmektedir:

“Dağları özledin, öyle mi? Belki.

İnsanları da özlemiş olmalısın.

Susuyor Adam.

Birbirlerini öldüren insanları? Susuyor Adam.” (Yaralı Zaman, s.9)

Olaya çok yer vermeyen minimalist anlatılarda anlık durumlar, kişilerin bakış açısından kendi tecrübe ve algısal duyularını ön plana çıkaracak şekilde verilir. Kişilerin ruh halini ve anlık tecrübelerini okuyucuya yansıtmada kullanılan işitsel, görsel vb. algısal duyular anlatımı objektif ve etkin kılmak için önemli bir unsurdur:

“Dağlarda yankılanan ses:

Mültecileri Bilbili mevkiindeki top sahasına... sına...na...tes-

lim... lim.. ediniz... Arama sırasında... sında... da... evlerin- (...) (...) Sınırı geçen kardeşimi teslim mi edeceğim şimdi, diyor köylü.

Daha çorbasını bile içmedi. Benim evim onun evi değil midir ki?”

(Yaralı Zaman, s.21.)

Yöre kültürüne ait türkü ve ağıtlar da şiirsel uslûba uygun olarak montaj tekniğiyle metin içine yerleştirilir. Bu şiir parçaları ayrı bir anlam birimi olarak işlev görürken aynı zamanda metnin bütünsel anlamını tamamlayıcı niteliktedir:

“(Çeviri)

Söyleyin kayalar nerde Zap?

Bizden koptu uçurumlara düştü. Söyleyin uçurumlar nerde Zap?

Eriyen karla ırmağa ulaştı. (...)” (Yaralı Zaman s.50.)

Zaman ve mekana dair detayların görsel imajlarla baş kişinin ruh halini yansıtacak şekilde verildiği görülür. Bu detaylar bir ya da iki cümle halinde alt alta yazılarak kendi içinde serbest bir nazım formu oluşturur:

“Bir karabasan bu.

Elleri yüzleri yanmış insanlar, akın akın bana doğru geliyor. Ölmüş annem de aralarında. (...)

(...) Birden güneş dağın ardında batıyor. Alacakaranlık:

Kayalıklar al kana boyanıyor. Kan rengi kayalıklar arasından Döne dolana akan Zap.

Zap da kan rengi. Bağırarak, çığlık atmak istiyorum, atamıyorum. (...)” (Yaralı Zaman, s. 62)

Ferit Edgü'nün ‘çok kısa öyküler’, ‘minimal öyküler’ olarak adlandırdığı, Korkmaz'ın ise ‘küçürek öykü’ adlandırması ile Türk Edebiyatı literatüründe kabul edilen bu türün temel özelliği dilde anlam yoğunlaşmasını sağlamak, ancak bir şiir ile ifade edilebilecek anlam derinliğini yakalamak için Zen budizminin de ‘az çoktur’ felsefesi ile betimleme, bir olayın ayrıntılarına dair uzun uzadıya ifade ve açıklamaları özellikle metin dışı bırakarak,

olabildiğince indirgenmiş az sözcük dağarcığı ile okura daha çok şey anlatabilmektir. Bu durum Rodin'in heykeli elde etmek için öncelikle malzemeyi fazlalıklardan ayıklayarak arındırması, yontması ve nihayetinde asıl özüne ulaşması gibi edebi dilde de görünüşte sade, herkesçe anlaşılır fakat özünde derinlik içeren üstü kapalı, imalı bir anlatım ortaya çıkarır. Aytaç, Edgü'nün öykücülüğü açısından bu durumu şu şekilde dile getirir:

*“Öykücülük çizgisinde giderek bir soyutlaşma, bir felsefileşme, özdeyişe doğru bir yoğunlaşma sezilir. Özdeyiş gibi tek cümlelik, hatta bir öykü başlığı gibi kısalıkta öykülere kadar varır bu damıtma.”*¹⁰⁰

Öte yandan bu yoğunlaşmanın getirdiği özlü, üstü kapalı anlatım biçimi bu eserleri okur merkezli, yoruma açık birer açık yapıt haline getirir. Bu yüzden minimal öykülerin asıl amacı ders alınmak, sosyal mesaj iletmek değil; tam tersine okurlara kendinden bir parça bulabileceği, hatta hiç bilmediği ancak kendi farkındalık ve sezgi biçimine göre anlamlandırabileceği yepyeni ufuklar, bakış açıları kazandırmaktır. Sosyolojik açıdan değerlendirildiğinde ise minimal öykünün en başarılı örneklerinin özellikle savaşlar gibi geniş insan kitlelerini etkileyen kaotik olaylar sonucunda ortaya çıktığını, bu çalkantıların insan benliğinde yarattığı yalnızlık, dışlanmışlık ve bunalım duygusu ile yazıldığı görülür. Korkmaz'ın da ifadesiyle *“küçürek öykü, büyük bir varoluş sıkıntısını bir çılgık kısalığında ve keskinliğinde anlatmak üzere kurgulanmıştır”*¹⁰¹

Ramazan Korkmaz, küçürek/minimal öykülerin 'şiirsel söylem' niteliğini şu şekilde açıklar: *“Estetik yapısı ile küçürek öyküler şiire yaklaşır. Dilsel (yazım, sesbilimi, sözcük ve anlam) sapmaların yer aldığı bu öyküler, ilk bakışta anlamsız, eksiltilmiş, tamamlanmamış, farklı tümce dizimi ile yapılandırılmış gözükse de yazar sözcüklerle yetinerek okuru bu sözcüklerin çağrışım dünyasına davet eder”*¹⁰²

Bu tür öykülerdeki şiirsel tadın kaynağı insanın bilinçli olarak düşlediği gerçekliği, gerçeklik içindeki düş'ü, dolayısıyla insanda bir an itibariyle ortaya çıkan farkındalık ve sezgi anları ile yaşadığı rüya halini dile taşıması ve böylesi sezgi/algı anları üzerinde yoğunlaşmasıdır.

Örneğin; *Doğu Öyküleri*'de yer alan *Ses* öyküsü şiirsel bir ifadeyle yazılmıştır:

“Kim ölmüş? dedi bir ses.

Kim öldürmüş? dedi başka bir ses. Kaç kişi ölmüş dedi bir üçüncü ses.

Ne zaman öldürmüşler dedi tanımadık bir ses (...) (...) Vallah bilmez dedi son ses.

¹⁰⁰Gürsel Aytaç, *Edebiyat Yazıları 2000-2010*, Phoenix Yay, 2009, Ankara, s. 257.

¹⁰¹ Ramazan Korkmaz ve Mutlu Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*, Grafiker Yayınları, 2011, Ankara, s. 108.

¹⁰² Korkmaz ve Deveci, 2011, s. 57.

Çünkü onunla birlikte, gözünü kapamadan önce gördüğü dağın doruğu da öldü evin penceresi de öldü havlayan köpek de öldü çeşmenin akan suyu da öldü rüzgarda salınan kavaklar da öldü eriyen kar da öldü ve en son güneş öldü” (Doğu Öyküleri, s. 71)

Görüldüğü gibi burada diyalog metoduyla cümleler alt alta verilmiş; kim, ölmüş, öldürmüş, öldü, dedi, bir, ses gibi söz tekrarlarıyla ve -de bağlacı yoluyla şiirsel bir söyleyiş elde edilmiştir.

Şerif Aktaş’a göre “*Bir cümlede veya metinde mesajın alıcı durumundaki şahsa aktarılmasında tabii dilin sınırları dışına çıkılıyorsa, ilk derecedeki normdan ayrılma söz konusudur. Devrin standart dili zorlanıyor, yeni imajlar ve söyleyiş biçimleri aranıyor, konuşan veya yazan insan kendi kültür seviyesi ve sosyal statüsünün gerektirdiği dili ve ifade formlarını kullanmıyorsa, ikinci derecedeki normun sınırları dışına çıkmış(tır)*”¹⁰³ Örneğin; *Binbir Hece* yapıtının üçüncü bölümü, tümüyle dilsel sapmalardan oluşmaktadır. Edgü, bu eserindeki gibi minimal öykülerindeki sıradışı dil yönelimi ile sözcükleri alışılmadık ve dilbilgisi kuralları dışında kullanarak aslında dilin ifade imkanını genişletmek, tıpkı şiir dilinde olduğu gibi sözcüklerin okurun imgeleminde uyandırdığı ses ve anlam çağrışımı vasıtasıyla onlarda yeni duygulanımlar ve değerler oluşturmayı amaçlamaktadır. Örneğin; *Binbir Hece* eserinde “VI./” numaralı öyküde:

“Çok uzaklara git-

ilebilir varlığın hücre köşelerine.

Hiçliğin de. Hiç kuşku yok. Sözcüklere kar- arşın hecelerle ecelerle

celerle elerle erle

le” (Binbir Hece, s. 114.)

Metnin ses çağrışımını ön plana çıkarmada “heceler-le” sözcük yapısı kendisini oluşturan seslerin baştan sona doğru kademe kademe eksiltilmesi yoluyla “le” (ile) bağlacına kadar indirgenmiştir. Alt alta yazılan bu eksiltilmiş ses birimleri, okuyucunun algısında bir ses yankısı çağrışımı yapar. Nasıl bir ses yankısı içerdiği titreşimiyle çok uzaklarda bile duyulursa “varlığın da hücre köşelerine” yani hayatın gözle görülmeyen ancak hissedilebilen bazı ayrıntılarına, derin çağrışımlarına ulaşmada -sözcükler tek başına yeterli olmasa bile- seslerin titreşimiyle varlığımızda duyumsattığı özüne vurgu yapılır. Biçimsel olarak bir sözcüğü oluşturan seslerin tasarrufu ile minimize edilerek mısralar halinde, dizi formunda sunulması, minimal sanatın görsel karşılığında alınan bağımsız birimlerin düzenli bir biçimde dizilimine dayanan geometrik bir yapı ortaya çıkarır.

¹⁰³ Şerif Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ, 1986, İstanbul, s. 110-111.

Edgü'nün küçürek öykülerinde görülen 'şiirsel ifade'nin önemli bir unsurunu oluşturan yazınsal sapmalar, Deveci'ye göre eserin "Hecelemeler" bölümünde yer alan "öykülerin tamamının belirleyicisi" durumundadır. Bu öykülerde görülen "dizeler halinde ve serbest şiir görünümündeki bu kullanım(lar) dilin olanaklarının ve sınırlarının zorlanmasıdır."¹⁰⁴

Eserde "XII./" numaralı öyküde:

"Söz öcüler lükler
ah ne aşk
bomboş kâ- ât dol-
dur at" (Binbir Hece, s.120.)

Bu örnekte "lükler" ifadesi; -lik(-lük) isimden isim yapma eki, -ler(-lar) çokluk ekinin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş; kendi başına bir anlam ifade etmediği halde "yazınsal sapma" yapılarak bir söz birimi gibi tek başına kullanılmış; birinci satırdaki "söz" ifadesini "söz-lükler" şeklinde tamamlar nitelikte bir ses birimidir. "Kâ-ât" ifadesi "kâğıt" sözcüğünün günlük konuşma dilindeki okunuş şeklidir. Bu sözcük de "kâ" ve "ât" şeklinde hecelere bölünerek, her bir hece ayrı bir söz birimi gibi hem tek başına hem de farklı satırlarda birbirini tamamlayacak şekilde kullanılmıştır. Aynı şekilde doldur- fiili de "dol-" ve "dur" şeklinde ilk heceden itibaren kesme işaretiyle ayrılmak suretiyle her biri tek başına bir sözcük birimi olarak kullanılmıştır. Bu suretle hem sözcüklerin gerçek anlamından hem de içerdiği ses unsurlarının anlam çağrışımından yararlanılmıştır: ât(hece), at(i.), at-(f.); dol-(f.), dur-(f.), doldur-(f)

Minimalist eserlerin şiirsel üslubunu oluşturan üstü kapalı anlatım ve kinâye; sözcüklerin gerçek anlam, yan anlam ve çağrışımlarını içerecek şekilde tek başına kullanılması ya da düzenli-düzensiz bir şekilde hecelere bölünerek içerdiği ses birimlerinin tasarrufu ya da ses türetilmesi yoluyla yeniden anlamlı-anlamsız ses-söz birimleri oluşturulması yoluyla vurgulanır. Sözcüklerin ses tasarrufu ya da türemesi yoluyla değişime uğratılarak "ses sapması" yapıldığı görülür. Örneğin;

"Beni(m) semeden
sevmeden
yaz
kar yağar
iken pencere
enden" (Binbir Hece, s.121)

Yukarıdaki örnekte beni(m)se- fiilinde "m" sesi tasarruf edilmiş; "beni" ve "semeden"

¹⁰⁴ Deveci, 2012, s. 410.

şeklinde iki ayrı söz birimi olarak farklı satırlarda yer almıştır. “Pencere(nden)” ifadesinde yer alan “-(n)den” ekleri başında “e” sesi türetilerek “enden” şeklinde ayrı bir söz birimi oluşturulmuştur. Bu şekilde türetilen ses ya da söz birimlerinin tek başına ya da bir arada ifade ettiği çağrışım gücünden yararlanılmıştır. Yukarıdaki örnekte birinci ve ikinci satırda yer alan “beni / semeden” “beni(m)semeden” şeklinde birbirini tamamlarken, ikinci satır “semeden” üçüncü satır “sevmeden” ile ses benzerliği gösterir. Birinci satırdaki “beni” ifadesi üçüncü satırdaki “sevmeden” ifadesi ile birbirini tamamlayıcı niteliktedir.

Korkmaz’ın 1 küçürek öyküler olarak tanımladığı minimal öykülerde yer alan figürler kimi zaman “tip” özelliğine yaklaşarak toplumsal rahatsızlıklara işaret eden bir araç olarak kullanılırlar. Ancak toplumsal eleştiri çok incelikli bir şekilde, imâ yoluyla yapılır. Yazar ya da anlatıcı herhangi bir sosyal mesaj verme kaygısı gütmmez. Örneğin; “Öç” adlı küçürek öyküde, *“Köyün en hoppa kıızıydı.*

Onu köyün en aptal gencine verdiler. Hiç çocukları olmadı.

Daha doğrusu, sayısız çocuklarından hiçbiri o aptal gençten değildi.”¹⁰⁵

Bu öyküde toplumsal bir norm olan “namus” kavramına eleştirel bir bakış açısı getiriliyor. “Köy” mekânı küçük bir yerleşim yeri olmasından ileri gelen özelliğiyle dar bir bakış açısının, toplumsal tutuculuğun bir temsili olarak düşünülür. Burada mekân- insan tezatlığı “köyün en hoppa kıızıydı” ibaresiyle verilirken köyün bakış açısı darlığının nispeti “köyün en aptal genci” ibaresiyle belirtilir. “Hoppalık” bireysel bir nitelik olmamakla beraber; toplumun ahlaki normları dışında yaşayan kadına yapıştırdığı bir yaftadır. Kısacası toplumun kurallarına uygun hareket etmeyen insanlar, toplum gözünde bireysel nitelikleri dışlanarak, sadece “nesne” konumuna indirgenmiş olur ve sonuçta bir nevi “öç” mantığıyla cezalandırılır. Bunun en tipik örneği muhafazakâr bir toplumun “namus” kavramına olan bakış açısıdır. Her reşit kadın ve erkek istediği kişiyle evlenmek ya da cinselliğini özgürce yaşamak hakkına sahipken söz konusu bir “kadın” ise cinsellik konusu özellikle dar çevrelerde bir “tabu” haline gelir. Cezalandırmanın en kestirme yöntemi ise belli bir yönüyle sivrilen insanı zoraki olarak toplumun kabul edebileceği bir kalıba sokmaktır. “Köyün en aptal genciyle” zorla evlendirilen “hoppa kız” da toplum gözünde bir kurban, bir nesne rolüne indirgenmiş olur. Ancak o “aptal genç” ten çocuk yapmayarak kendi cinsel kimliğini ve iradesini ortaya koyar. “Sayısız çocuklarından hiçbiri o aptal gençten değildi” derken anlatıcı, aynı zamanda kinâye yoluyla yaratıcılık yönü ağır basan bir insanın dar bir çevrede de yaşasa kendi özgür iradesiyle yaşayabileceğini, toplumun bir “başkaldıranı”, kendi hayatının sanatçısı olabileceğini ima etmektedir. Korkmaz’ın değerlendirmesine göre:

¹⁰⁵ Ferit Edgü, *Leş Toplu Öyküler* (1953-2002), *“İşte Deniz, Maria - Öyküler & Çok Kısa Öyküler”*, Sel Yayıncılık, 2016, İstanbul, s. 134.

“Öykünün öznesi olan anlatı kahramanı, aynı zamanda öykünün nesnesidir. Bireyin böylesine kendilik değerlerinden soyundurulmuşluğu ve nesneye çevrilmişliği; ürkütücü bir boyuttaki ‘Kafkaesk’ güvensizliğin refakatinde umutsuzluğa yönelir. Zira birey, yığın adına özgünlüklerinden vazgeçmek zorunda kalacak ve kendini iptal edecektir. İşte tam bu noktada kitlenin gittikçe kendini hissettiren kör gücü ile karşılaşırız. Bu kör güç, kitleyi otomatlaştırarak Gustave Le Bon’un ifade ettiği bireysel duyarlılıkları yok eden bir “cinai sınıf”a dönüştürecektir.(...) Hoppa kızın en aptal geçen hiçbir çocuğunun olmaması, aldatma/ihanet ötesi bir vurguya gönderme yapar. Buradaki çocuk sözünü, yaşamsal tatlar, duyular, açılımlar olarak geniş bir anlam kategorisinde ele aldığımızda, hoppa kızın da toplumdaki ve onun öne sürümü olan en aptal gençten örtük bir biçimde intikam aldığını gösterir.”(...)”¹⁰⁶

Minimal öykülerin anlam yoğunluğunu esas olan sade ve kısa yapısı titiz bir kelime işçiliği gerektirir; bu yüzden kullanılan her kelime gerçek anlamı dışında mecaz, yan anlam ve metafor anlamlarını içerecek şekilde okurun yorumuna açık bırakılır. Örneğini verdiğimiz “Öç” adlı minimal öyküde olduğu gibi “hoppa kız”ı köy gibi dar bir çevrede yaşayan, genel ahlak ve namus kurallarına uymadığı için köyün en aptal genciyle zorla evlendirilen; bu yüzden eşinden intikam almak için onu başka adamlarla aldatarak gayrimeşru çocuklar yapan prototip hafifmeşrep bir kadın olarak anlamlandırabileceğimiz gibi daha geniş bir perspektiften, derinliğine bakarsak ‘hoppa kız’ı toplumun dayatmacı gücüne karşı çocuksuluk ve varoluşsal yaşam zevklerini korumak isteyen otantik bir birey olarak düşünebiliriz. Bu durumda köy denilen mekan temsili anlamıyla toplumun kitle haline gelerek otomatikleşmiş, yozlaşmış, kör gücünü simgelerken ‘hoppa kız’ aykırılığında ötürü toplum dışına itilmiş, yalnızlaştırılmış ve kitle tarafından bir nevi öç mantığıyla cezalandırılmış, yaratıcılık yönü ağır basan ‘sanatçı’ nitelikli bir insanı simgeler. Dolayısıyla aptal gençten olmayan sayısız çocukları da onun yarattığı özgün eserleri olarak yorumlayabiliriz.

Edgü’nün genel olarak roman ve öyküleri minimalist üslubun şiirsel söylemine uygun düşer. Bilindiği üzere edebi minimalizmin minimum sözcükle çok şey anlatma kuralı, görünüşte kısa ve sade fakat metnin derininde bir şiir metninde görülebilecek yoğun bir anlam katmanı barındırır. Aynı zamanda objektif bir anlatım sunmak için tercih edilen raporvari üslubun neden olduğu kuruluk ve monotonluk metni oluşturan kelime, hece, ses hatta yankı ve yansıma seslerin vurgulanması yoluyla sağladığı ritim ve içerdiği zengin çağrışım gücünden yararlanılarak aşılmaya çalışılır. Buna bağlı olarak okurun anlatılan konuya dair algısal duyularını ve imgelemine harekete geçirmek ve bu sayede anlatıcının müdahalesi olmadan

¹⁰⁶ Korkmaz ve Deveci, 2011, s. 116-117.

objektif bir anlatım sunmak amacıyla daha çok bir şiir metninde görebileceğimiz işitsel, görsel ve hareket ifade eden imajlardan yoğun olarak faydalanılır. Konuya dair okura sezdirilmek istenen detaylar açıklamaya girmeden, üstü kapalı bir biçimde metafor ve yan anlamları çağrıştıracak şekilde şiir tekniğinde görülen kelime ve ses tekrarları(leitmotif) ile vurgulanır. Özellikle kelime tekrarı yöntemi ile metinde şiirsel bir ritm ve dolayısıyla okur üzerinde duygusal bir yoğunluk elde edilirken minimal müzikte de olduğu gibi okurda meditatif bir etki yaratılmaya çalışılır. Buna temel sebep minimal eserlerin okur merkezli, yoruma açık ve özellikle okurun imgeleminde tamamlanmayı bekleyen yapısıdır. Dolayısıyla yazarın kasıtlı olarak kendini geri çekmesi ve adeta eserini reddi; hatta metinde görülen sessizliğe varan minimal söz dağarcığı okurun eser ile birincil seviyede, objektif olarak bağ kurmasını sağlayan meditatif bir atmosfer oluşturmaktadır.

2.3. Bağımsız Birimlerin Düzenli Dizilimi

Minimal eserlerin anlık olay ve durumlara odaklanmak üzere fragman şeklinde teşekkül eden çok parçalı, kısa ve sıkıştırılmış yapısı giriş, gelişme ve sonuç bölümlerinden oluşan alışlageldik kompozisyon şekline uymaz. Bu sebeple anlatımda bütünlüğü elde etmek, okurun kafasında asıl konuya dair belli bir fikir ve izlenim elde edebilmesi için metnin tematik anlamını oluşturan anahtar kelimeler birer anlam ve ses birimi olarak ya tek başına; yahut tekrarlar(leitmotif) halinde veya belli bir düzen içinde metin içine yayılarak vurgulanır. Bu yöntem okurun imgeleminde metnin anlam bütünlüğünü sağlamaya yönelik bir işlev sağlar. Minimal eserlerde özellikle zamanın belli bir an'ına; dolayısıyla kişilerin anlık ruhsal durumlarına ve farkındalık anlarına odaklanılır. Olay ve durumun son derece kısıtlandığı; dolayısıyla minimum söz dağarcığının kullanıldığı bu metinlerde aslında söylenmek istenip de söylenmeyen ancak sezdirilen kimi gerçekler metin içinde tamamlanmayı bekleyen, kelimeler arası boşluklar oluşturur. Minimalist metoda uygun olarak tercih edilen metin içi kimi boşlukların sunduğu sessizlik anları müzikte kullanılan es(sus) işareti gibi bir işlev görür ve okurun dikkatini belli aralık ve düzen içinde tekrar eden ve bu şekilde vurgulanmak istenen belli kelime ve seslere, dolayısıyla dikkat çekilmek istenen asıl konuya yöneltir. Minimal müzikte olduğu gibi edebi metinde de adeta bir leitmotif olarak işlev gören ve 'sessizlik'i vurgulayan kelime arası boşluklar ve kelimelerin birim olarak belli bir düzen içinde metin içinde dizilimi yoluyla elde edilen tekdüze ritm, adeta meditatif bir etki yaratarak okuru belli bir dinginlik ve farkındalık haline taşır. Okurun metni yorumlamaya yönelik geliştirdiği içe

bakış ve sonucunda ortaya çıkan sağaltım(catharsis) hali, konu edilen fiktif kişilerin iç dünyasına ışık tutan öznel deneyimlerini, algısal duyularını okurun bizzat kendi perspektifinden deneyimlemesini; böylece okurun anlatılan olay ve duruma yazarın müdahalesi olmadan tanıklık etmesini sağlar. Olay ve durumun son derece silikleştiği, fiktif kişilerin ise belli bir yönünün vurgulanarak figüran konumuna indirgendiği minimal eserlerde zamanın yapı taşı ‘an’ ve ona bağlı olarak son derece sınırlandırılmış mekana ait çeşitli unsurlar bağımsız ve tekrar eden birimler olarak ön plana çıkarılır. Nitekim Edgü’nün minimal eserlerinde özellikle zaman unsuru ‘döngüsel zaman’ çerçevesinde leitmotif olarak veya kinayeli biçimde vurgulanarak, insanın doğumdan ölüme kadar olan yaşam süreci içerisindeki çeşitli ruhsal durumları ve buna bağlı olarak hayat karşısında yaşadığı çeşitli kör noktaları olan yalnızlık, ölüm, çaresizlik, yabancılaşma gibi temalara ışık tutulur.

Kimse, O, Doğu Öyküleri, Yaralı Zaman eserlerinde zaman ve mekan öğeleri ortaktır. Zaman bir karakış mevsimi, mekân ise Türkiye’nin doğusunda yer alan Hakkâri ili ve dağ köyü Pirkânîs’tir. Kişilerin son derece silikleştirildiği, “figüran” konumuna indirgendiği, olaya ise hemen hemen hiç yer verilmeyen bu minimal anlatılarda zaman ve mekân öğesinin belirleyici olduğu çeşitli ruhsal durumlar, anlatının tematik yapısını belirleyen bağımsız birimler olarak karşımıza çıkar. Zaman ve mekân öğesinin baş kişide yarattığı ruhsal kırılmalar anlatıcının o anki odak noktasında yer alan kişiler, rutin durumlar, özellikle gündelik hayat pratikleri aracılığıyla *leitmotif* olarak bazen de alt bölüm başlıkları, ayrı epizotlar şeklinde metin içine dağılmış bir şekilde sunularak tekrarlı bir yapı oluşturur.

Yazar-anlatıcının kendi benliğiyle ‘iç monolog’unun ‘iç diyalog’a dönüşümünün romanı *Kimse*’de II. bölümden itibaren Pirkânîs Köyü’nde geçen olay ve durumlar raporvari bir üslupla anlatılır. Özellikle köyün yeme içme alışkanlıkları, âdet ve ritüelleri, ölüm, hastalık gibi durumlar minimalist usluba uygun olarak anlatıcı- yazarın kendi bakış açısından ancak objektif bir biçimde söz tekrarları ile vurgulanır:

“Ve devam ediyor bir objektifin anısı gibi:

Soba yakıldı

Biraz sonra semaver geldi (...) ve yufka ekmek Benim önüme koyuyor

Yufka ekmeğin içine bir parça peynir koyup sarıyorum (...) (...) Korkunç şiş bir karın

ilk kez görüyorum böyle bir şey

çocuğun (iki yaşında var yok) yalnız karnı değil, ayakları, elleri ve yüzü de şiş ve mosmor (...)

(Kimse, s. 107-108.)

Anlatıcı-yazarın içsel benliğiyle ve başka insanlarla (burada Pirkânîs ahalisiyle) hesaplaşması ve kendini tanıma sürecinde önemli bir dönüm noktası olan Halit kişisinin

hikâyesi anlatıcı-yazarın ve çeşitli kişilerin bakış açısından anlatılarak leitmotif olarak tekrar edilir:

“Halit, diyor Birinci Ses.

Evet, diyor İkinci Ses. Uzun bir yolculuktan dönmüştü. Halit, diyor Birinci Ses.

Evet, diyor İkinci Ses. Burda değilse, şimdi değilse bile, başka bir yerde, birgün öyküsünü anlatacağım Halit. (...)” (Kimse, s.109.)

Diğer kişilerin bakış açısından Halit kişisi birkaç satırlık boşluklar bırakılarak ayrı epizotlar halinde anlatılır:

“Muhtar Ağa (muhtarın yetmişlik babası): Bunlar genco, bunlara iki karı ne, biri bile çok. Bende üç karı, (...)

Seyit: Halit iyidir. Kötü bir söz duymadım ağzından. İçer. Ama bize ne? Mert çocuktur. (...)” (Kimse, s. 111.)

Kahraman’a göre Edgü, “Kimse ve O’yu ‘mekan’ ve ‘zaman’ kavramları üzerine”¹⁰⁷ kurar. Nitekim Edgü de ‘zaman’ ve ‘roman’ ilişkisi ile ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar;

“Romanda, yazarın aşması gereken en önemli sorun zaman sorunu. Aşması derken, romanın içinde, okuyucuyu yanıltmadan, ona zaman denen o geçip giden süreci duyumsatması gereken kavram olarak görüyorum Zaman’i. (...) Öyküde zaman olmayabilir. Oysa zamanın olmadığı bir roman düşünülemez bile. (...) 20. Yüzyılın tüm modern, yenilikçi romanlarına baktığımda, ortak sorunsallarının, hatta ortak konularının zaman olduğunu görüyorum. Proust başta olmak üzere, Joyce, Woolf, Faulkner, Broch, Musil, Beckett ve tüm Yeni Roman’cılar, Robbe-Grillet, Sarraute, Claude Simon, Michel Butor’un tüm romanlarında romanın baş kişisidir zaman. Bu dördüncü boyutu sözcükler dünyasında gerçekleştirmek... İşte çağdaş romancının karşısındaki en büyük sorun.”¹⁰⁸

Edgü, özellikle romanlarında bir başat unsur olarak kullandığı ve denemelerinde geniş yer verdiği ve üzerine düşündüğü ‘zaman’ kavramının insan ile ilişkisinin ölünceye kadar sürdüğünü belirtir. Ona göre; “zaman kavramı, sanat alanında, yalnızca müziğin ve dansın birimidir. Yalnız bu sanatlar doğrudan doğruya ilgilidir zamanla. Ama bu yaşanan zaman değil, sanat eserinin ‘teknik’ zamanıdır. (...) Roman ve şiir ise kimi zaman yakın, kimi zaman uzak (ya da hiç) ilişki içindedir ‘zaman’la. Bu ilişkiler var olduğunda çok yönlü ilişkilerdir. Örneğin bir romanın yatay zamanı vardır, dikey zamanı vardır.”¹⁰⁹

Kahraman,“insan varolduğu sürece hiçbir zaman bütünlüğe erişemez, özünde kalıcı bir

¹⁰⁷ Mahmure Kahraman, *Ferit Edgü’nün Hakkari’si*, Sel, 2011, İstanbul, s. 45.

¹⁰⁸ Ferit Edgü, *Sözlü/Yazılı*, YKY, 2016, İstanbul, s. 60.

¹⁰⁹ Ferit Edgü, *Şimdi Saat Kaç*, Ada Yayınları, 1986, İstanbul, s. 14.

yetkinsizlik vardır.”¹¹⁰ savına dayanarak hep bir taslak, tasarı durumunda olan insanın sürekli devinim ve değişim içinde, kendini aşmak gayesi ile yaşadığında içinde bulunduğu zamanda geçmiş, şimdiki ve geleceği ile ilişki içinde yaşayabileceğini belirtir.¹¹¹ Geçtan ise yaşamayı “kendi olarak yaşama etkin bir şekilde katılabilmek, bir başka deyişle varoluşuna anlam katma sorumluluğunu alabilmek”¹¹² olarak tanımlar. Varoluşçuluk felsefesi içinde aynı çizgide yer alan Heidegger’e göre ise “zaman, aşamaları birbirine göre önce ve sonra ilişkisi içinde olan bir açılandır. Her önce ve sonra, bir şimdiye göre belirlenebilir; çünkü ‘zaman’ içinde yer alan olaylarla sürüp gider, olayları içinde taşır, devinim varsa zaman vardır, mutlak bir zaman yoktur.”¹¹³

Bu görüşe göre zamanın yapı taşı ‘an’ şimdiki zamanın tümünü kapsar. Bachelard’a göre de “süre hiçbir gerçekliği olmayan kurmacadır sadece, aslolan andır”¹¹⁴ Nietzsche’nin zaman kavramına göre “an öncesi ve sonrasıyla sonsuza uzanırken ‘döngüsel zaman’ da art arda geliş tamamlandığında başa dönlür”¹¹⁵ Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüş de “düz olan her şey yalan söyler, her şey eğridir, zaman bile dairedir”¹¹⁶ diyerek çizgisel zamanı yadsır. Kahraman’ın bakış açısına göre “oluşum tamamlandıktan sonra döngüsel zamandan bahsedilebilir, çünkü artık olabilecek hiçbir şey yoktur. Sadece bir yinelenmedir söz konusu olan. Beklenen değişimdir, değişim de döngüdür. Güneşin hareketi ile birlikte zaman, mekan içindeki hareket olarak da yaşanabilir: Döngüsel zaman, Kimse de birinci bölümün son epizotunda geçen Bir gece; Bir sabah, Bir öğle; Bir İkinci; Bir akşam; Bir tan ağartısı ve mevsimlerin değişimiyle ilgili olarak yinelenildiği düşünülen ‘cemre’, okuyucuya net bir şekilde hissettiriliyor.”¹¹⁷

Kahraman, Kimse romanında işlenen zaman kavramı ile ilgili şu şekilde değerlendirmede bulunur:

“Kimse’nin birinci bölümü içinde birbirini takip eden iki epizot (Kimse, s.74-77), zaman izleğiyle ilgili olarak tümüyle Beckett’a adanmış gibidir. Burada ana izlek Beckett’da olduğu gibi “beklemek” motifiyle dile dökülen zamandır. (...) O’nun ikinci bölümünde de, epizotların

¹¹⁰ J.M Bochenski, *Çağdaş Avrupa Felsefesi*, Yazko, İstanbul, 1983, 45. Sayfadan aktaran Mahmure Kahraman, *Ferit Edgü’nün Hakkari’si*, Sel, 2011.

¹¹¹ Kahraman, 2011, 47.

¹¹² Engin Geçtan, *İnsan Olmak*, Metis Yayınları, 2017, İstanbul, s. 161.

¹¹³ Martin Heidegger, “Zaman Kavramı”; Cogito; Sayı 11, YKY, 1997, İstanbul, s.31, 47. Sayfadan aktaran Mahmure Kahraman, *Ferit Edgü’nün Hakkari’si*, Sel, İstanbul, 2011.

¹¹⁴ Gaston Bachelard, “Anın Sezgisinden Seçmeler”; Cogito sayı 11, YKY, İstanbul, 1997, s.59, 47. Sayfadan aktaran Mahmure Kahraman, *Ferit Edgü’nün Hakkari’si*, Sel, İstanbul, 2011.

¹¹⁵ D.W. Dauer, “Nietzsche ve Zaman Kavramı”, Cogito Sayı 11, YKY, İstanbul, 1997, s.84, 47. Sayfadan aktaran Mahmure Kahraman, *Ferit Edgü’nün Hakkari’si*, Sel, İstanbul, 2011.

¹¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Böyle Buyurdu Zerdüş*, “Görüntü ve Bilmece üstüne”, MEB, İstanbul, 1963, s.178.

¹¹⁷ Kahraman, 2011, 48.

alt başlıklarında genellikle Sabah; Akşam; Gece; Günbatımına Yakın; Bir öğle; Öğle gibi hep yinelenen zaman dilimleri belirtiliyor. Ama “Mehmet” adlı epizotta “Zaman yok.” veya “Halit” adlı epizotta “Ne sabah, ne öğle, ne akşam, ne gece.” ile öznel bağlamda zamanın, insan bilincinin bir tasarımı, bir kurmaca olduğuna dikkat çekiliyor. Bergson’un “insan zamanda değil, zaman insanın içinde yaşar” görüşünün altı çiziliyor.”¹¹⁸

Anlatıcı-kişinin öznel deneyimlerinin okuyucuda sanki o anda yaşanılıyormuş hissi uyandırabilmek ve yaşanan an’ın psikolojik etkisini yoğunlaştırmak için günün belli saat dilimlerinin adeta bir objektifin merceğinden aktarılıyormuş gibi fragmanlar halinde ‘leitmotif’ olarak verildiği görülür:

“(Bir gece)

Biliyor musun, diyor Birinci Ses, son zamanlarda sorguya çeker gibi konuşur oldun? (...)

(Bir sabah)

Bu gece bir düşün gördüm, diyor Birinci Ses.

(...) Tanrının yardımıyla yakında düze çıkacaksın.

(Bir öğle)

Ne yiyeceğiz diyor Birinci Ses.

Büyük şölen, diyor İkinci Ses. Yufka ekmek. Yürek ve beyin şişte. (...)

“Yürek ve beyin şişte” ifadesiyle o yöredeki çürümüş insani vasıflara gönderme yapılarak üstü kapalı bir biçimde toplumsal bir eleştiri yapılmıştır.

“(Bir ikindi)”, “(bir akşam)”, “(bir tan ağartısı)” şeklinde fragmental bir şekilde devam eden anlatımla romanın birinci bölümü sonlandırılır. Pirkanis Köyü’nde yaşananların anlatıldığı ikinci bölüme geçilir. *Kimse*’nin birinci bölümü “Ah bir dağ başında/kendini aramak/bir kış gecesi (...)” ifadeleriyle başlamıştı. İkinci bölüm de “Ve bahara yakın/bir kış akşamı (...)” ifadeleriyle zaman/meکان unsurlarına vurgu yapan bir epigrafla başlatılır.

Dağ başında hiç bilmediği bir çevrede yalnız bir insanın kendi içine yönelerek kendi iç sesiyle, içsel benliğiyle çoğullaşması *Binbir Gece Masalları* nı anımsatan bir monotonlukta geceler boyunca sürdürülür:

“Titriyor

Az önce attığı son iki tezek parçası Birden ısıttı saç sobayı (...)

Noktasız virgülsüz sorusuz bitmek bilmeyen ölü gece böyle bölük Pörçük sürüyor

Sürüyor bölük pörçük gece

Ölü (...)

¹¹⁵ Kahraman, 2011, 49.

Geçmek bilmeyen gecenin ağırlığını hissettirebilmek için noktalama işaretlerine özellikle uyulmadığı ve bunun belirtildiği görülüyor. Tiyatro eserlerinde gördüğümüz gösterme sunuş tarzıyla baş kişinin yalnızca hareketlerine ve ruh haline serbest nazım tarzında bir söyleyişle vurgu yapıldığı görülüyor. An'a özgü ruhsal ve fiziksel durum söz tekrarlarıyla (leitmotif) vurgulanıyor.

Hakkari'de Bir Mevsim'in İkinci Bölümünde *Halit* başlıklı epizotlar on defa tekrar edilerek vurgulanmıştır. Halit kelime anlamıyla 'sonsuz, süregelen' anlamına geldiğinden üstü kapalı olarak zaman kavramına gönderme yapılır. Bu bölümlerde, Halit'le öğretmeni arasında geçen diyaloglar vasıtasıyla Halit karakterini daha yakından tanımaya başlarız. Halit, öğretmene yani anlatıcıya arada bir mektup getirir. Bu mektuplar anlatıcının geçmişindeki, ona sevgilisi olduğunu söyleyen birinden gelmektedir. Yazar geçmişini hatırlamadığı için bu kişinin gerçekte kim olduğunu bilemez.

Yine romanın sonunda "Tansık" adlı kısımda Halit'le yeniden karşılaşırız. Burada Halit, öğretmeni köyden uğurlarken ona gidiş yolunda eşlik etmektedir. Onun öğretmeni götürdüğü yerde yüksek bir uçurumun dibinde, suların ağzında bir tekne vardır. Yazarın romanın başında belirttiği gibi "Deniz kazasından kurtulmuş bir kazazede" olduğunu ve kendini dağların ortasında Hakkari'de bulduğunu hatırlarsak, Halit'in anlatıcının geçmişi ve şimdiki zamanı arasında bağlantıyı sağlayan bir rolü olduğunu anlarız. Tıpkı Kafka'nın *Dönüşüm* öyküsünde olduğu gibi bir sabah ansızın uykudan uyandığında kendisini nedeni niçini belirsiz, başı sonu belli olmayan bir şekilde böcek olarak bulan *Gregor Samsa* karakterinin yaşadığı garip olay misali romanın baş karakteri *O* da adeta bir düştün uyanmışcasına, 'tansık' tabiri ile mucizevi bir şekilde, üstelik 'deniz kazasından kurtulmuş bir kazazede' olarak denizle hiçbir irtibatı olmayan dağların uçurumların arasında bir yerde, nasıl geldiğini hatırlamadığı ve hiç bilmediği bir coğrafyada Hakkari'de kendini bulur. Aslında anlam itibarıyla başı sonu olmayan, sonsuz; yani mutlak zamana örtük bir şekilde gönderme yapan "Halit" başlıklı ve Halit'i konu edinen epizotlar zamanın yapı taşı an'lar gibi çeşitli öykü parçaları halinde romanın bütününe dağılmıştır; söz konusu epizotlar, "ön ve son söz" giriş kısmı dahil olmak üzere, romana 'olay örgüsü' bakımından bütünlük sağlamaktadır. *Doğu Öyküleri*'nde de "İbrahim Oğlu İbrahim" Öyküsü'nde Halit karakteri yine karşımıza çıkacaktır. Bu sefer Halit; yazarın tanıdığı, geçmişinden biridir artık:

"Baba-oğul İbrahim'lerin öyküsünü Halit'ten dinledim. (...) "Ben: "E, anlatmayacak mısın?"

Halit: "Neyi?"

Ben: "İbrahim öyküsünü mü?" (*Doğu Öyküleri*, s.25-28)

Yaralı Zaman anlatısında da "kar" izleği hem zamansal bir öge hem de kişinin içinde

bulunduğu ruhsal çıkmazı anlatmak için bir anahtar sözcük, leitmotif olarak kullanılır. Anlam yoğunluğunu artırmak ve okuyucunun kafasında an'a ya da içinde bulunulan duruma dair bir çıkarım yapabilmesi için "kar" ve "bahar" sözcükleri yan yana kullanılarak ironi yoluyla kinayeli bir anlatım elde edilmiştir:

"Bu ne kar, diye sormuştum.

Hocam, sen daha beterini görmemiş miydin, diye sormuştum. Bu henüz bahar. Bahar mı, diye sormuştum. Kar baharı mı?

Handiyse, demişti Vahap. Kar baharı, kış baharı, ne dersen de. (...) Bu ne mene bahar karı?"
(*Yaralı Zaman, s.67.*)

Zaman kavramı, bu dağ başında alışlagelmiş nesnel zaman kavramından farklıdır. İnsanın varlığıyla özdeşleşen zaman-mekan burada daha derin bir anlam kazanır. İnsanın varoluşsal hareketlerinin tabiat tarafından son derece kısıtlandığı bir dağ başında insanın kendisi de iç benliğine, merkezine odaklanmak gereğini duyar. Nesnel, niceliksel zamanın önemini kaybettiği doğa şartlarında ise zamanı belirleyen ana öge 'insan'ın öznel zamanı; yani doğum-ölüm süreciyle sınırlandırılmış yaşam döngüsüdür:

"Burda zaman yoktur dedi rehberim /Bilesin. /Bunu söyleme dedim. Bunu hiçbir zaman söyleme (...)" / Zaman yoksa ne var burada dedi çenesi titreyerek Avcı. /Bir an olsun duraksamadan yanıtladı rehber: Ölüm var, dedi. Yalnızca ölüm var. Ölümün zamanı var mıdır sizce? (...) (*Yaralı Zaman, s. 68*)

Epizotlar halinde sunulan döngüsel zaman, yöre insanının varoluş biçiminin bir göstergesi olarak sunulur ve bu şekilde söz tekrarına dayalı şiirsel bir üslup oluşturulur:

"Gece.

Bir türkü yükseliyor.

(...) Susuyor. Gecenin içinden gelen bu ağıtı dinliyor.

(...) Gece yüreğimde bir hançer diyor. Kim sapladı bu hançeri, bilemem, diyor. Gel hançeri çıkar, diyor. Gel hançeri çıkar, diyor.

Akan kanım...

(...) Ölüm gibi diyorum." (Yaralı Zaman, s.28.)

Yukarıdaki parçada gece, ağıt, hançer sözcükleri tekrar yoluyla vurgulanarak ölümü çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır:

"Gece.

Ateşin çevresinde toplanmışlar.

(...) Biri, Nereye gideceğiz yarın, diye soruyor. Yanındaki, Gene buradayız, diyor.

Ya öbür gün?

Gene buradayız.

(...) Ne bilem, ne bilem, ne bilem, diyor öbürü. Bu ne yazgı! diyor karşısındaki.”

(Yaralı Zaman, s. 30)

Bir dağ başında hayatın tekdüzeliği ve geçmek bilmek bilmeyen ağırlığının insana hissettirdiği ızdırap “ne bilem” sözcüğünün tekrarıyla vurgulanırken “bu ne yazgı” ifadesiyle insanın değiştiremediği döngüsel zamana gönderme yapılmıştır:

“Sonra gecenin içinden çıktılar. Yere sürüne sürüne.

Kayalara çarpa çarpa.

Gecenin içinden çıktılar (...) Yeniden geceye döndü.

Sonra suyun içinden çıktılar Buz gibiydi su. Çıktılar.

(...) Sonra cehennemine içine girdiler

Cehennemdi. Ateş. Dört bir yanları.

(...) Otları öldürdüler. Taşları.

Toprakları ve ağaçları. Geceyi ve gündüzü.

Cehennemdi. (...) (Yaralı Zaman, s. 32.)

Bu parçada da yine gece hem zamansal bir öge hem de karanlığın, ölümün ve cehennemine bir sembolü olarak kullanılmıştır. Anlatıcı yorumuna girmeden söz tekrarları yoluyla odak noktasındaki an’ın yoğunluğunu artırırken okuyucunun doğrudan algısal duyularına hitap ederek objektif bir anlatım sunmuş olur.

Minimal eserlerde karakterin anlık algısal deneyimlerine hem de ruhsal boyutuna mercek tutan ve birimsel öğelerin ‘leitmotif’ şeklinde kullanımının en başarılı örnekleri *O* romanında yer alır. *O*’nun ilk bölümünde XVIII / *Ak Kuş-Kara Kuş* adlı epizotta anlatılan öyküde anlatıcı, bir düş görür. Kendine geldiğinde yanında Halit vardır; ona ot kaynatıp içirmiştir. Anlatıcının başına gelen olayın düş mü gerçek mi olduğunu tartışmaya başlarlar. Bu bölümün başlığında ‘kuş’ sözü iki kez tekrar edilmiştir. Ak ve kara renkleri zıtlık yaratmak için seçilmiştir: ‘Kara kuş’ ifadesi karabasan, gece ve kötülüğü çağrıştırırken ‘Ak kuş’ gündüzü, ışık ve iyiliği simgeler.

Kuş ifadesi romanın I. bölümünde, XXI/ *Dersler ve-* adlı epizotta yine bir düşün içinde geçer:

“(...) Sonra çığlıklar, bağırışlar, çocuk sesleri, kadın sesleri Havada dağılan tüyler

Yavaş yavaş kuru ağaç dallarının üstüne konan ak kuş tüyleri, Odama, yatağımın üstüne yağın tüyler

Köydeki tüm evlerin toprak damlarına düşen ak kuş tüyleri, Yapraklar, kağıtlar, boş sayfalar, yazılı sayfalar

Resimler, horozlar, tavuklar, kartal, koç Hasta çocuklar (...) (O, s.102)

Burada da “ak kuş tüyleri” ve “tüy” ifadelerinin tekrarlandığını görürüz. Ak tüyler ifadesi; hem karın yağmasına ve beyazlığına; saflık ve masumiyete hem de hastalık ve ölüme gönderme yapacak şekilde kullanılarak tezat oluşturulmuştur.

Romanın I. bölümünde “V/ Kitapçı” da;

“Cızz! Cızz! Cızzz!

Nereye gidebilirim? Cızz! Cızz! Cızzz!!! Nereye gidebilirim? Cızz! Cızz! Cızzz!!!

Bu kentte sığınabileceğim neresi var?

Bu soruları sorarken daracık bir kapının önünde buldum kendimi. Açıktı kapı. Cızz! (Yağ yağmur, yağ!) Cızzz!!!” (O, s.30)

Burada ‘cızz’ yansıtma sözcüğü sürekli(ötümlü) sessiz “z” sesini vurgulayarak kullanılmıştır; ‘cızz’ sesi hem art arda hem de cümle dizisi içinde üç kez tekrar edilerek dokuz sefer kullanılmıştır. Yağmur sesiyle cız sesi arasında bağlantı kurulmuştur. Aynı zamanda cız sesi “içi cız etmek” deyimini çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. ‘Nereye gidebilirim?’ ifadesi ve ‘kapı’ sözcüğü iki kere tekrar edilmiştir.

Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı romanının II. bölümü “Su Testileri”nde kişilerin algısal deneyimleri ve iç dünyası III. tekil kişi anlatımı ile yer yer sözcük tekrarları yolu ile verilmiştir:

“(…) Ya benim olur ya ölürüm, diyordu.

Bunu söyledikten sonra Tanrı’ya verecek hiçbir şeyi olmadığını düşünüp, Tanrım bana yardım et diyordu.

O güne değin, adını anmadığı Tanrı’nın kendisine yardım etmeyeceğini bilerek. Ama, O, Tanrı’ysa karşılığı olmadan yardım eder, diyordu.

Gözleri kan çanağıydı

Ağzı kupkuru. (...) (*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, s. 76)

Yukarıdaki örnekte kişinin içinde bulunduğu yasak aşkın kendisinde yarattığı bunalım ve çaresizlik “Tanrı” “yardım” sözcüklerinin yinelenmesiyle vurgulanırken; kişinin içinde bulunduğu ruh hali, o anki fiziksel görüntüsü ve algısal duyularıyla paralel olarak sunularak okuyucunun yorumuna açık bir sezdirim yapılmıştır.

Kişilerin algısal deneyimlerinin özellikle “koku” algısının okuyucuya sezdirildiği bir diğer minimal anlatım örneği ise aynı romandan şu sahnedir:

“Canan, tere batmış çarşafı çitin üstüne atıp kurutmak için bahçeye çıktığında (...) sanki olup bitenleri bu sırlıklam çarşaftan okumak ister gibiydi. (...) İnsanoğlu kokuyor diye mırıldandı – leş gibi.” (*Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı*, s. 84.)

Zaman ve mekan diliminin küçük bir kesitini ele alarak mercek tutan minimal

öykülerde ise yine figüratif kişiler ve durumlar odak noktasında yer alır. Genellikle diyaloglar şeklinde birer açıkmetin olarak yapılandırılan bu öykülerde kişilerin anlık tepkileri çarpıcı, özlü ve etkili bir biçimde vurgulanır. Kişilerin algısal duyumları, anlık ruhsal hallerini okuyucuya iletcek şekilde görsel, işitsel, dokunma ve kokuya yönelik unsurlar aracılığıyla sinestetik bir biçimde vurgulanır. Kişilerin anlık deneyimlerinin; an'a özgü olay ya da durumların anlatıcının ya da kişilerin bakış açısı değişikliğiyle yeniden sunulması çok parçalı, 'fragmentel' bir yapıya yol açar. Minimal öykülerde kelime tasarrufu ve kinayeli anlatım sebebiyle metin dışı bırakılan ayrıntıların yol açtığı boşluklar; yani konu edilen asıl durum ya da anlık bir deneyim, şiirde olduğu gibi söz tekrarı (leitmotif) ya da ses tekrarı (aliterasyon) ya da metin içinde gelişigüzel bırakılan boşluklar aracılığıyla vurgulanır. "Minimal müziğin, 'ses tekrarları'na dayalı ritmik zenginlik ile "az malzemeyle çok şey söyleme" kuralı"¹¹⁹ Edgü'nün öykülerinde ise tekrar eden 'motif' ve 'temalar' şeklinde görülür. *Minimal Doğu Öyküleri*'nde "Karakış" adlı öyküde:

"Halit bu ne kar!

Sen daha beterini görmedin Hocam, bu henüz bahar. Bahar mı kış baharı mı bu?

Handiyse.

Göz gözü görmüyor Halit, bu ne mene bahar karı?" (Doğu Öyküleri, s.70)

Yukarıda diyalog yöntemiyle oluşturulan alt alta cümlelerle "bu, bahar, ne, kar, Halit" sözleri tekrar edilerek hem şiirsel, ritmik bir söyleyiş elde edilmiş; hem de "bahar ve kar" sözcükleri zıtlık oluşturacak şekilde kullanılarak ironi yapılmıştır. Böylelikle yazar aynı anda seslere, kelimelerin kendisine, çağrışımlarına vurgu yapar; anlamı tekrar yoluyla pekiştirerek yoğun ve yalın bir anlatım elde eder. Kış, kar, bahar sözcükleri hem mevsimleri yani döngüsel zamanı hem de insanın yaşlılık- gençlik, hayat-ölüm gibi varoluş süreçlerini işaret etmektedir. *Do Sesi* adlı eserde yer alan "Düşüş" adlı minimal öyküde verilen tematik başlığa uygun bir şekilde "düş-", "kent", "ağzından yel al-", "kadın", "erkek", "dedi" söz birimleri olarak işlev görür ve minimalist söyleme uygun bir şekilde tekrarlı bir yapı oluşturur. III. tekil şahıs anlatıcı ağzından raporvari bir biçimde sunulan öyküde herhangi bir olaya yer verilmeden sadece figüratif kişiler arasındaki konuşmalar aktarılarak yakın geçmişte olmuş olan ya da olmakta olan bir olayın kişiler üzerindeki anlık ruhsal tepkilerine mercek tutulur. Tiyatro metinlerinde olduğu gibi diyalog şeklinde sunulan metin okuyucunun yorumuna açık bırakılır:

¹¹⁹Sakarya, 2014, s.7.

“DÜŞÜŞ

Kent düşecek, dedi kadın.

Kent düşmek üzere, dedi erkek.

Kent düşüyor, dedi, -bir başka-kadın. Ağzından yel alsın, dedi, -bir başka-erkek. Ağzımdan yel alamadı, dedi –aynı-kadın.

Kent çoktan düştü bile. (...) (Leş, Toplu Öyküler, s.27)

“Dil” adlı minimal öyküde dil teması üzerinden “ötekileştirme” konusu “dil” sözcüğü başlı başına bir söz birimi olarak “yabancı dil”, “anadil”, “yazılı dil”, “ortak dil” şeklinde sözcük öbekleri içinde ve de “yaz-” fiili ile beraber kullanılarak tekrarlı bir yapı içinde sunulur.

“Kendiliğinden” adlı minimal öyküde “kendiliğinden” ifadesi kişinin varoluşsal olarak yaşadığı döngüsel zamana vurgu yapmak amacı ile (metinde kendi içinde bağımsız bir bölüm oluşturan ve “do sesi”, “kör nokta” gibi ifadelerin tekrarlı bir yapı oluşturduğu ikinci paragraf dışında) her cümle sonunda tekrar edilerek minimalist sanattaki bağımsız birimlerin hep tek başına hem de bir arada düşünüldüğünde oluşturduğu anlam bütünlüğüne örnek teşkil eder. Bu tekrar eden kelime ve sesler edebi metin içinde şiirsellik yaratırken minimal müzikte kullanılan ve seslerin ve tonların tekrarı ve vurgusuna dayanan ses ahengine de uygun düşer:

“Dönüp dolaşıp geldiğim yer burası. Kendiliğinden. Bu kör nokta. (...)

(...) Bir baş soğanımdediğim nokta. Kendiliğinden. (...) tartıştığım nokta.

Ölesiye. Kendiliğinden.

(...) Hiç değilse bir Do sesi. O da yok.

Bir do sesi bile.

Kör olası kör nokta. (Leş, “Do sesi”, “Kendiliğinden”, s. 41.)

Edgü’nün romanlarına paralel olarak öykülerinde de sıklıkla işlediği “yalnızlık tema”sının yine “uzaklık” ve “kış” mevsimi ile bağlantılı olarak sözcük ve ses tekrarlarına dayanan minimalist bir ton ile aktarımı “Karakış” öyküsünde yer alır:

“Karakış _____

Senin, benden uzakta, o uzaklarda, Bensiz, ben yanında olmadan, Benseninsesini duymadan,

Sesimi sana duyurmadan,

Çok acı çektiğimi Doğrusu çok acı çektiğimi.....

..... Karakış.

..... (Leş, Do Sesi, s. 69.)

İşte Deniz Maria eserinin ikinci ve üçüncü bölümünde yer alan “çok kısa öyküler” Edgü’nün minimalist üslubunun bir özeti niteliğinde yazılmıştır. Bu eserde yer alan “Öykü”, “Yaşamöyküsü I-II” gibi minimal öykülerde başlıklarına uygun bir biçimde, üstü kapalı olarak

minimalizmin anlam ve tanımı üzerinde durulmuştur.

Söz konusu eserde yer alan ve toplu öykülere adını veren “Ecco, Il Mare, Maria!” öyküsünün başlığı da İtalyanca’da “işte deniz, Maria” anlamına gelmektedir. Öyküde anlatıcı kişisi sabahın çok erken saatinde bir sahilde güneşlenmektedir. Bir an için sessizliğin içinde yabancı dilde konuşmalar duyar. Doğrulup baktığında yalnızca gördüğü şey siyahlar içinde bir örnek giyinmiş ikiz kız kardeşlerdir. Öykünün I. tekil anlatıcı kişisi şahit olduğu kısa diyalogu III.tekil kişi anlatıcı olarak şu şekilde aktarır:

“Biri, öbürüne,

-Ecco il mare, Maria! dedi.”

Öykünün devamında anlatıcı kişisi çevreye rahatsızlık vermemek için kendi haline çekilir ve adeta düş kurarcasına gözlerini kapatarak merak duygusunun da etkisiyle sözkonusu seslere, konuşmalara, denizden çıkan çarpıntı sesine kulak kesilir; ancak hiçbir ses gelmez. Gözlerini açıp baktığında bir iki martı dışında bir şey göremez. Anlatıcı kişisi öykünün sonunda yaşadığı bu düş-gerçek arası deneyimin kendisindeki anlık etkisini şu şekilde dile getirir:

“Ama havadaki o üç sözcük ve ayağımı suya değdiren yaşlı, küçük kadın imgesi orda, havada asılı duruyordu.

“-Ecco il mare, Maria!” (Leş, Toplu Öyküler, s.156.)

Edgü’nin minimalist üslubunun yetkin bir örneği olan bu öyküde, verilen kısa diyalogta geçen ve aynı zamanda öyküye adını veren “Ecco il mare, Maria!” ifadesi eserin sonunda da bir kez tekrar edilir. Edgü tek başına bağımsız bir birim olarak eserin başlığında, metin ortasında ve sonunda toplamda üç defa bu ifadeyi leitmotif olarak tekrar eder. İfadenin Türkçe anlamı “işte deniz, Maria” dır. Edgü’nün yabancı dilde vurguladığı bu ifadenin açılımı olan “deniz” ve “Maria” sözcükleri öyküde düş-gerçek arası bir anda görülen ve denize girmeye çalışan ikiz kız kardeşlere gönderme yapar. İlk bakışta sözcüklerin gerçek anlamı ile düşünüldüğünde sahilde denize girmek isteyen ikiz kızkardeşler tasvir edilirken sözcüklerin metafor anlamı ile düşünüldüğünde ‘deniz’ imgesi uçsuz bucaksız maviliği ve ufuk çizgisi ile okur üstünde oluşturduğu algıda hayatın kendisini ve sonsuz sınırsız olanaklarını temsil eder. Deniz kenarındaki siyahlar içinde bir örnek giyinmiş ikiz kız kardeşler ise hayatın tekdüzeliği içinde belli bir mekan/zamana sıkışmış, kendi yarattığı döngüsünden çıkamayan; kısacası alışageldikleri düzeni değiştiremeyen, konfor alanından çıkıp kabuğunu kırarak hayattaki hedef ve hayallerinin peşinden cesaretle gidemeyen sıradan, prototip insanları temsil etmektedir. Aslında öyküde anlatılan durum itibariyle kişilerin anlatıcının bakış açısıyla düş-gerçek arası belirsiz şekilde adeta bir hayal gibi görünüp kaybolmaları, ses ve görüntülerine dair imgenin havada asılı kalması ve sonunda geride kalan birkaç martının okurun imgeleminde oluşturduğu

genel tablo, sıradan insanın tekdüze hayat içerisinde kurabildiği bir anlık düşlere, hayallere, umuda gönderme yapmaktadır. Daha geniş anlamıyla Edgü, bu minimal öyküde olduğu gibi, mikro-ölçekte sıradan, gündelik insanı ele alarak aslında evrensel boyutta insan doğasının hayat karşısındaki açmazlarını, ölüme rağmen yaşamın gücünü, düş-gerçek kavramları çerçevesinde üstü kapalı olarak irdelemektedir. “İşte Deniz Maria”nın önsözünde de Edgü okurla minimalizme dair görüşlerini paylaşmıştır.

Çılgılık adlı toplu öykülerde “Üç Düş-üş” adlı öyküde başlıkla tematik bir biçimde bağlantılı olarak “Düş” teması “kuş”, “avcı”, “köpek” ve “ben anlatıcı kişi” figürlerinin bünyesinde somutlanarak ve Roma rakamlarıyla I-IV şeklinde birim olarak bölümlere ayrılmış ve her bölüm hem kendi içinde bağımsız bir birim olarak hem de bir arada düşünüldüğünde anlamsal bir bütünlük teşkil etmektedir.

Çılgılık'ta yer alan “Kör ve Oğlu” öyküsünde “II/Babamın Dedikleri” adlı bölüm kendi içinde “1./” “33./” şeklinde rakamsal ve matematiksel işaretlerle bağımsız birimlere ayrılmış ve her birimde “körlük” temasına vurgu yapılarak “kör” kelimesi her dizide tekrar edilmiş; birçok perspektiften körlüğün anlamsal çağrışımlarına gönderme yapılmıştır. Böylece minimalist anlatım tekniğine uygun olarak kinaye ve ima yoluyla okura metinde açıkça söylenmeyen birtakım gerçeklerin sezdirilmesi, sözü edilen kişilerin algısal duyularına bizzat okurun merceğinden ışık tutulabilmesi sağlanmıştır:

“18./

Körlüğümün birinci yılına varmadan Parmaklarım görmeye başladı.

Herkesi değil. Her biçimi değil. Her rengi değil.

Ama gözüm görürken de Her kişiyi

Her biçimi Her rengi

Gördüğümü söyleyemedim ki” (Leş, “Çılgılık”, s. 247.)

Bir Gemide eserinde yer alan “Kanca” adlı öyküde şiirsel bir ifadeyle başlayan giriş bölümü niteliğindeki epigrafta “kanca” kelimesi kendisinden sonra “-” işareti kullanılarak anlatılacak öykünün anlamsal çağrışımını okuyucuya açık tutarak bir sezdirim yapmaktadır. Öykü “ I./Gün” ve “II./Gece” şeklinde tematik başlıklar altında hem Roma rakamı hem de zaman birimi olarak iki bölüme ayrılmıştır. I. bölümde “Gün” sözcüğü hem bir kişi adı olarak kullanılmış hem de sözcüğün içerdiği zamansal ve duyumsal çağrışımlara açık bir şekilde kullanılarak tekrar yoluyla metnin birçok yerinde vurgulanmıştır. I. bölümün giriş kısmında “Gün” sözcüğü, ben-anlatıcı kişi tarafından öykü kişisine hitap yoluyla tekrar edilirken aynı zamanda “gece” sözcüğüyle oluşturulan tezat ile sözcüğün zamansal ve duyumsal çağrışımlarına vurgu yapılmıştır:

“Gün ne biçim adın var senin? Gün, bu adı sana kim koydu? Gün,

Gün,

Gün sensen, söyler misin Gece kim? Gece sensin.

Olmaz Gün. Benim soyadım biliyorsun, İkinci.” (Leş, Bir Gemide, Kanca, s.329.)

“II./ Gece” adlı II. bölümde ise yine “Gün” sözcüğü diyalog şeklinde aktarılan konuşmalarla tekrarlanarak vurgulanmış; “gece” sözcüğü başlığın temasına uygun şekilde zamansal bir öge olarak kullanılarak “Gün” adlı öykü kişisi ve anlatıcı kişi arasındaki ilişkiye, anlık algısal deneyimlerine mercek tutularak okurun yorumuna açık bırakılmıştır. Özellikle “fırtına”, “yağmur”, “gece”, “üşü”, “ürperti”, “ateş”, “kül”, “ışık” sözcüklerine tekrarlama yoluyla vurgu yapılarak ve bu sözcüklerin içerdiği anlam çağrışımlarından yararlanılarak kişilerin anlık ruhsal duyuları ve tecrübeleri açıklamaya girmeden ima ve kinaye yoluyla dolaylı olarak okuyucuya aktarılmaktadır. Öykünün sonuç bölümünde ise yine “kanca” sözcüğü hem gerçek anlamda hem de metafor olarak kullanılmış; öykünün giriş kısmındaki epigraf ile anlamsal olarak bağıntılı; fakat ayrı bir epizot, bağımsız bir birim olarak düşünüülerek epigraf şeklinde yazılmıştır.

Paraboller (1956-1959), Lautreamont ve Rimbaud’nun düzyazı-şiirlerinden esinlenerek kaleme alınmıştır. Eserin içindeki “Yin”, “Sexus”, “Sexus II”, “Tabu” yazarın sanat ve yazın çevresinden tanıdık kişilere atfedilmiş bağımsız bölümlerdir. Bu minimal metinler, yazarın I. tekil kişi anlatıcı yoluyla aktardığı yalnızlık, ölüm, cinsellik gibi temaların insan benliğindeki izdüşümlerinden oluşur. Edgü, insan yaşamını bireyselden evrensele nesnel bir bakış açısıyla ele alır:

“İlk insanım sanki: kendimi böyle duyuyorum

İlk insanım sanki yeryüzünde (...)” (*Paraboller*, s.26)

Eserin “Hayırlar & Olumlamalar” bölümü her biri “****” işaretiyle birbirinden ayrılmış olup, minimalizmin görsel karşılığındaki bağımsız birimlerin dizilimine dayanan kompozisyon biçimine uygun yazılmıştır. Son bölüm “Bulantı ve...” Sartre’ın “Bulantı” eserindeki psikolojik etkiyi hatırlatır niteliktedir. Bireyin hayat karşısındaki tekilliği, yalnızlığı, çaresizliği algısal duyuların özellikle görsel imajların ve öğelerin ön plana çıkarıldığı şekilde ima ve kinaye yoluyla minimalist üsluba uygun bir şekilde anlatılır. İnsanın çevresiyle psikolojik ilişkisi, bir durumun öznel benlikteki algılanışı hareketli ve görsel imajlarla şu şekilde ifade edilir:

“Binbir sövgüyle (bana) bozuluyor ağları

İçindeki düzen.

İpleri çekiyor tayfalar. Ağlar kapanıyor. (...) ağlar çekilmiş, zıpkınlar, orkinosların gün ışığı

değmemiş gözlerini delip bulandırmış maviliği.

Kan. Göz akı.

Kanlı su. Kanlı deniz.” (Paraboller, s. 38)

*Korkuyorum (I Am Scared)*¹²⁰ eseri “Füg”¹²¹ adı verilen müzik formundan esinlenilerek yazılmıştır. Aynı zamanda eserde minimal müziğin birimsel öğelerin tekrarına dayalı ritim özelliğinden yararlanılmıştır. “Korkuyorum” ifadesi metin içinde cümlelerin başında, ortasında, sonunda olmak üzere farklı aralıklarla leitmotif olarak tekrar edilir. Bir Türk insanının “korku”larına bireysel ve toplumsal yönden dolayı, üstü kapalı bir biçimde değinen eserde korku duygusunun özellikle otorite figürleri tarafından insanımız üzerinde yarattığı psikolojik baskısı, çeşitli yönleriyle minimalist üsluba uygun biçimde ima ve kinaye yoluyla okuyucuya sezdirilir. Eser I. tekil şahıs anlatımla, yazarın metne müdahil olmadığı ve uzun uzadıya açıklamaya girmediği raporvari bir üslupla, serbest nazım formunda kaleme alınmıştır. Eserin ikinci bölümü “Korkuyorum” adlı birinci bölümün Niyazi Dalyancı tarafından İngilizce’ye çevirisidir. “Korkuyorum” ifadesi zaman zaman “kork-kork-uyorum”, “kor- kor-korkuyorum” şeklinde içerdiği söz birimlerine, hecelere ya da fonemlere kesme işareti ile ayrılarak fonetik düzeyde de vurgulanmıştır. Bazen de “ve” bağlacı ve ekler ardarda tekrar edilir:

“Sultanlardan. Ve ve ve vezirlerden

Den den den den korkuyorum (...)

Kor-kor-kor-kuyorum (...)” (*Korkuyorum, s.17*)

*Cahil*¹²² eserinde Edgü, cahil-aydın ikilemine aforizmalar ile ışık tutar. Edgü, özellikle Türk toplumundan yola çıkarak damıtıp özleştirdiği ‘cahillik’ hakkındaki fikirlerini minimalist üslubun en özlü ifade biçimi olan ‘aforizmalar’ ile objektif olarak, herhangi bir açıklamaya veya metne müdahaleye girmeden dile getirir. ‘Cahil’ sözü bir söz birimi, leitmotif olarak kullanılarak her cümle başında tekrar edilir.

*Ah Min-el Aşk*¹²³ eserinde yer alan ve baştan sona Semiha Berksoy’un resimleri eşliğinde sunulan şiirler, minimalizmin görsel karşılığında alınmış bağımsız birimlerin tekrarına dayalı simetrik bir form teşkil eder. Eser “Sunu”, “Bir Mevsimden Görüntüler”, “Ah’lar”, “Gibi’ler”,

¹²⁰ Ferit Edgü, *Korkuyorum (I am Scared)*, Sel yayıncılık, 2017 İstanbul, s.17.

¹²¹ Füg, müzikte iki ya da daha fazla ses için bir kontrpuantal bir besteleme tekniğidir. Başlangıçta sunulan bir konu (bir müzikal tema) farklı aralıklarda tekrarlanır ve bu durum eser boyunca sıklıkla devam eder. Etimolojisi: İngilizce fugue kelimesi 16. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve Fransızca fugue ve İtalyanca fuga kelimelerinden türemiştir. Fuga kelimesi ayrıca Latincedeki fugere ("kaçmak") ve fugare ("takip") kelimeleriyle de bağlantılıdır. Kelimenin sıfat hali fugal'dır ve fughetta ("küçük füg") ve fugato (füg olmayan bir eser içindeki füg stilineki pasaj) şeklindeki varyasyonları da vardır.
<https://tr.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCg#:~:text=F%C3%BCg%2C%20m%C3%BCzikte%20iki%20ya%20da,e ser%20boyunca%20s%C4%B1kl%C4%B1kla%20devam%20eder.>

¹²² Ferit Edü, *Cahil-Aforizmalar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2015.

¹²³ Ferit Edgü, *Ah Min-el Aşk*, Alfa, İstanbul, 2017.

“İç Dökme Gibi’lerim”, “Sandıklarım”, “Aşk Üstüne Az Sözcüklerle”, “Ara”, “Aşk Üstüne (yeniden)”, “Aşk Üstüne (sonra)” başlıklarından oluşan on bölümden meydana gelir. Eserin “Sunu” bölümünde eserin başlığına uygun bir şekilde “aşk” teması bireysel anlamda ele alınır. “Bir Mevsimden Görüntüler” adlı ikinci bölümünde yer alan çoğu şiirin yanına düşülen tarihler “1979 Mayıs” ve “3 Mart 1971” tarihlerini işaret etmektedir. O dönemde Türkiye darbe öncesi ekonomik kriz, terör eylemleri gibi pek çok siyasi, ekonomik ve toplumsal olaylara sahne olmuştur. Özellikle “Sis”, “Mayısta”, “Kar Yağıyor Tepelere”, “Kumsalda”, “Zakkum Tadı”, “Tarih”, “Kırgın”, “Kurşun” şiirlerinde geçen kar, tepe, dağ, sis, kurt, kuş ölümleri, zakkum tadı, mart kırgını, ölü balıklar, kırıldı balıklar, kan, kurşun, kül ifadeleri anlamsal çağrışımları dolayısıyla okuyucuda yarattığı imajlar bakımından o dönem Türkiye’inde yaşanan olayları kinayeli ve imalı bir anlatım yoluyla okuyucuya sezdirmektedir. “Ah’lar” adlı bölümde “Ah”, “İkinci Ah”, “Üçüncü Ah”, “Gene Ah” başlıkları altında yer yer sayı birimleri olarak sıraladığı şiirlerde şair arzuladığı, özlem duyduğu yaşam ile gerçek yaşam arasındaki çelişkileri dile getirmektedir. Eserin üçüncü bölümü;

“Gibi’ler” “Gibi’dir ancak

Anlatılmayanların aracısı” (Ah Min-el Aşk, s. 43)

epigrafiyle başlar. Bu epigrafta minimal anlatıların imalı kinayeli anlatım özelliğine uygun bir biçimde “gibi” edatı bir isim gibi kullanılarak “-e benzer, imişçesine, benzer biçimde” manasının dışında “anlatılmayanların aracısı” olarak yeniden tanımlanmıştır. “Anlatılmayanlar(ın)” ifadesi edebi minimalizmdeki kelime tasarrufu ve metne dahil edilmeyen önemli unsurları işaret etmektedir. Bu bölümde yer alan şiirler I-XII arası roma rakamlarıyla birimsel bir şekilde sıralanmıştır. Her biri bir şiire tekabül eden her bir bağımsız birimin bir araya getirdiği, bulunduğu temel nokta ise şairin kendi iç dünyasına açtığı kapılarla okuyucuyu buluşturduğu içsel yolculuklardır. “İç Dökme Gibi’lerim” adlı bölümde yine ‘anlatılmayan’ın kişide bıraktığı yalnızlık duygusuna vurgu yapılır. Bu bölümdeki şiirler de I-IV olarak Roma rakamlarıyla sayısal birimler olarak sıralanmıştır. “Sandıklarım” adlı bölümde yer alan şiirlerde “sandık” imgesi şairin içsel benliğindeki sırlarını sakladığı yer olarak kullanılmış; inanç, düşünce, hayal, geçmiş- gelecek, aşk, çocukluk, kavuşamama, varoluşsal kaygı ve sıkıntı gibi duygu ve düşüncelere minimalist üsluptaki kapalı anlatıma uygun bir biçimde mercek tutmaktadır. “Aşk Üstüne Az Sözcüklerle” bölümünde başlıkta geçen “az - (lık)” sözcüğü kişinin yalnızlığına dolaylı olarak vurgu yapmak için özellikle seçilmiştir. Bölüm başlığına uygun olarak aşk ve yalnızlık konusu tematik başlıklar altında ele alınmıştır. “Ara” bölümü boş bir sayfa ve karakalem bir resimden oluşur ve ardından gelen “Aşk Üstüne

(yeniden)” bölümü 1-24 arası numaralandırılmış, minimize edilmiş şiir parçalarından oluşan bağımsız birimlere, aforizma niteliğindeki parçalara ayrılmıştır. Bu şiirlerin ortak teması kişinin aşığıyla ‘aşk’ olgusunu yaşamaya yeniden başlamasıdır. “Aşk Üstüne (sonra)” adlı bölüm de I-VI Roma rakamlarıyla sıralı ilk altı şiir ve daha sonraki tematik başlıklı şiirlerde ise aşk olgusuna cinsellik, bekleyiş gibi temaların ışığında mercek tutularak aşk, bireysel ve ruhsal yönleriyle kişinin kendi bakış açısından değerlendirilmiştir. Bu bölümde yer alan “Bir Bek-” şiiri, minimal müzikten esinlenen minimal şiirlerde yer alan sözcük ve ses tekrarlarına dayalı ritim, ton ve sessizlik ögesinin kullanımına güzel bir örnek örnektir. Aşağıdaki parçada tekrarlanan ses ve kelimelerin altı çizilmiştir. Bekleyiş esnasındaki ara kesitlerin “-” ile gösterilmesi minimalist üsluptaki sessizlik ögesinin kullanımına güzel bir örnektir:

“Bir Bek- -

Işık yanar.

Işık yanar Gecenin Belirsiz nok- Tasında.

Issız - -

Köşesinde gece-

nin yanar

Işık.” (Ah Min-el Aşk, s. 127.)

Edgü’nün minimalist üslubuna uygun olarak eserlerinde ‘bağımsız birimlerin düzenli dizilimi’ özelliğini metinde konuya ait asıl detayları okura sezdirebilmek; okurun dikkatini belli bir duruma, kişilerin anlık ruh hallerine odaklamak suretiyle kişilerin öznel deneyimlerini, algısal duyularını okura birebir hissettirebilmek için bir vasıta olarak kullandığını görürüz. Edgü, bu yöntem ile metnin asıl anlam ve kurgusal bütünlüğünü oluşturan vurgulamak istediği anahtar kelimeleri, bir anlam ve ses birimi olarak metinde hem bağımsız olarak hem de düzenli bir dizilim içinde leitmotif şeklinde kullanır. Minimal müzikte olduğu gibi edebi minimalizmde de kelimelerin hatta seslerin kendisi tuğla misali bağımsız bir birim olarak işlev görürken, aynı zamanda metin içinde bir arada düşünüldüğünde kurguda bütünlük sağlar.

SONUÇ

Kaynağını ilkel insanın yaşantısını en basit ve yalın olarak ifade ettiği mağara resimlerinden alan ancak 1960'ların soğuk savaş dönemi Amerika'sında ve daha sonra Avrupa'da gelişip olgunlaşarak bir sanat akımı halini alan "minimalizm" güzel sanatlardan edebiyata ve günümüzde modern insanın yaşam biçimine kadar yeni bir stil, soluk haline gelmiş; aslında ilk insanın dünyayla olan karşılaşmasından farksız olan bu ikinci karşılaşma, modernitenin yalnızlaştırdığı insana bir çıkış yolu olarak yeniden sahneye çıkmıştır.

Özellikle 21. yy'da insanlığın dünya üzerindeki evrensel sorunlara karşı yeni, özgürleştirici fikirler keşfetme, geliştirme ve değişime öncülük etme arzusu ile; sanat, bilim ve teknolojiye en son gelişmelerin getirdiği tüketime yönelik hızlı yaşam biçimi; hayatlarımızda giderek daha fazla rol alan bilgisayar, internet ve sosyal medya araçlarının etkisi ile kendisine ve çevresine giderek yabancılaşan, yoksunlaşan insanlık yalnızlık, ölüm, kısacası yaşam hakkındaki sorunlarına çözüm olarak edebiyatta da son derece yoğun, etkili fakat çok kısa, yalın "minimal" olarak nitelendirilen eserlere ihtiyaç duymuştur.

Edebiyat alanında yansıma bulan minimalizm, "edebi minimalizm" olarak nitelendirilir. Minimal metinlerde geleneksel edebiyat metinlerinde gördüğümüz roman ve hikayenin temel unsurları olan olay, kişiler, mekan, zaman, olay örgüsü vb. son derece sınırlandırılmış, silikleştirilmiş; hatta ortadan kaldırılmıştır. Bu unsurların yerini insanın psikolojik derinliğinde yer bulan bilinç ve bilinç dışına ait öğeler; dilin kendisine özgü sonsuz çağrışımlarına açık imgeler, nesnelere, dolayısıyla kelimelere, seslere hatta metin içerisindeki boşluklara ve dolayısıyla bir sessizlik hali almıştır. "Söz gümüşse sükut altındır." atasözünün yazın ve sanat hayatında karşılığını en iyi bulduğu yer, şüphesiz minimalist eserlerdir. Dilin adeta damıtılarak sözcük haznesinin son derece minimize edildiği; fakat yoğun ve çarpıcı bir şekilde tek bir an'a odaklanılan minimalist eserlerde metne dahil edilmeyen ancak ima ve kinaye yoluyla okuyucuya sezdirilen kimi ayrıntılar, gerçekler metnin asıl önemli kısmını teşkil eder. Hemingway'in de *Buzdağı Teorisi*'nde özellikle vurguladığı gibi minimalist eserlerde vurgulanmak istenen asıl gerçekler buzdağının görünmez yüzü olarak önemli yer tutmaktadır.

Minimalizm her ne kadar kaynağını temel olarak Uzak Doğu kültüründe ve kadim dinlerde yer alan 'yalınlık' düşüncesinden alsa da Batı'da ilk olarak güzel sanatların ve daha sonra edebiyatın içinde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Minimalizmin dünya literatüründe Dışavurumculuk, Dadaizm ve benzeri ana sanat akımları gibi bir ekol oluşturulmaması, kimi eleştirmenlerin terimin kökeninden kaynaklı 'minimal' tanımını üzerine farklı görüşlere sahip olması gibi sebeplerle Batı edebiyatında da edebi minimalizm üzerinde farklı görüşler ortaya

çıkmıştır. Edebi minimalizm tanımının içerikte ‘çok kısalık, azlık’ gibi kavramları bünyesinde taşıması ve Batı edebiyatında minimal öykünün aynı zamanda ‘short-short story’ olarak tanımlanması ve bu tanımın Türkçe’ye çevirisinin ‘kısa kısa öykü’ olarak karşılık bulması ‘kısalık’ anlamında minimalizmi genelleştirmiş ve özellikle Türk Edebiyatında verilen minimal tarzda eserlerin ‘kısa öykü’ dairesi içinde küçük bir dilime sıkışıp kalmasına ve değerlendirilmesine yol açmıştır.

Minimal eserlerin genel olarak kısa, özlü ve yoğun bir anlatıma sahip olması ve dolayısıyla sözü edilen ‘minimal’ öykülerin kısa öykülerden de daha kısa bir anlatıma, son derece daraltılmış ve seyreltilmiş bir sözcük dağarcığına sahip olması nedeniyle edebiyatımızda öykücülük alanında “minimal öykü” tabirinin yanında “kısa kısa öykü”, “küçürek öykü”, “minik öykü” gibi adlandırmalar da kabul edilmektedir. Ancak bu ‘kısalık, küçüklük’ içeren adlandırmalar, sadece öykü ve kısa öykü dairesi içinde kullanıldığından roman ve anlatı gibi daha uzun soluklu ve hacimli; düzyazı-şiir, şiir, deneme gibi farklı türlerdeki minimalist eserleri kapsamamaktadır. Tezin başlığına ve temasına uygun olarak Edgü’nün sadece öykülerini değil; roman, anlatı, deneme, şiir vb. eserlerinin bütününe minimalizm başlığı altında genel olarak değerlendirdiğimizden çalışmamızın bölümlerinde, alt başlıklarında ve içeriğinde “minimal” terimini özellikle kullandık. Ancak Edgü’nün öykücülüğünden bahsederken “minimal öykü” tabiri yanında edebiyatımızda bu alanda önemli çalışmalar yapmış olan Ramazan Korkmaz’ın genel olarak kabul gören “küçürek öykü” tabirine ayrıca sadık kaldık. Edgü’nün özellikle minimal öykülerini Korkmaz’ın titiz çalışmaları dahilinde verdiğimiz örneklerle ve kritiklerle “küçürek öykü” tanımı altında değerlendirdik ve inceledik.

Edgü ‘ne yazıldığından çok, nasıl yazmalı’ sorununa dolayısıyla yazarlık ve bireyin yazma serüvenine odaklanan bir yazar olarak üslupçu yanı ağır basan bir yazardır. Bu minvalde gerçek yaşamın bir üstkurmacası olarak ‘gerçekliğin yeniden yaratımı’ olarak nitelediği eserlerinde edebi minimalizme uygun olarak yaşamın basit hallerini ve rutin durumlarını, buna bağlı olarak bireyin bunalımı ve yalnızlığını içeren anlatılarında okuru yazımın düşsel evreninde olsa da hayatın ve sanatın içindeki umuda çağırır. Bu minvalde yazmanın yeni imkanlarını ‘deneyselleyen’, bir yazar olarak yazım evrenin sınırlarında gezinen; dolayısıyla dilin olanakları hatta olanaksızlığı imkanında salt kelimelerin gücüne yaslanan bir yazar olarak Edgü, yapıtlarında minimal sanatın sadelik ve kısalık prensibini benimser. Buna bağlı olarak uzun uzadıya açıklamalara, sıfatlara, ağır ağıdalı söz sanatlarına, sembollere yer vermez. Belirttiğimiz üzere estetik olarak minimalist bir üslup belirleyen Edgü, günlük hayatın içinden olay ve durumlara, sıradan kişilere yer verdiği eserlerinde zamanın belli bir an’ına ve son derece kısıtlı bir mekan dilimine ait durum ve olaylara odağımızı çevirirken; bu özelliğe bağlı

olarak kurgusunu oluştururken de hayatın belli anlarını vurgulayan fotoğraf kareleri benzeri parçalara, görsel sanatların sinema dalından esinlenen ‘fragman’ halinde işlediği yaşam kesitlerine yer verir. Yapıtlarında görülen ‘çok parçalı’ yapı sebebiyle kurguda alışageldik klasik kompozisyon düzenine uymaz. Vaka bazen ortadan, bazen de sondan başlatılır. Başı sonu belirsiz, belli bir an’a özgü bir durum ve olayın anlatıldığı eserleri taslak tadında bitmemiş, tamamlanmamışlık izlenimi veren ve bu yüzden okurun rahatını kaçırmak onu metni yorumlamaya, metinde yer verilmeyen önemli ayrıntıları sentezlemeye yönelten okur merkezli metinlerdir.

Edebi minimalizmin anlatılan olayı, durumu olabildiğince fazlalıklardan arındırma; en aza indirgeme yaklaşımına bağlı olarak Edgü’nün eserlerinde kelime tasarrufuna dayalı kinayeli, özlü, ‘şiiresel’ bir ifade görülür. Bu minvalde mikro-ölçekteki bir yaşam kesitine; sıradan ve günlük olaylara yer vermesi sebebiyle görünüşte yalın ve anlaşılır bir dile sahip olan Edgü’nün eserleri, buna karşın dikkatli bir okur için her kelimesinde yan, mecaz ve metaforik anlamlar çağrıştıran yoğun bir anlam katmanı barındırır. Minimalist üsluba uygun olarak hikaye edici kurgu öğelerinin zaman, mekan, olay ve durumun son derece daraltıldığı hatta ortadan kalktığı bu eserlerde odak noktası figüran konumuna indirgenmiş anlatı kişilerine yöneltilir. Buna bağlı olarak anlatıcı figürleri diyalog yöntemi ile konuşturularak okurun gözlemine ve yorumuna açık teatral, dolayısıyla nesnel, raporvari bir dil ve anlatım elde edilir.

Edgü’nün minimalist anlamda tutumlu bir dil kullanımı; anlatımda kullanılan eksiltili cümleler, kelimeler arası özellikle bırakılan uzunlu kısıklı boşluklar ve ucu açık bırakılan, sezdirime yönelik üstü kapalı konu anlatımı ve bağımsız birimlerin tekrarının oluşturduğu ritim ve tüm bu özelliklere bağlı olarak oluşturduğu şiiresel ifade, anlatılan konunun; kelimelerin yalın anlamlarının veya görüntülenen gerçekliğin ötesinde okurun imgelemine dayalı, kelimelerin uzamsal boşluğunda düş-gerçek arası diyebileceğimiz transandantal bir anlam evreni sunar. Edgü’yü minimalist bir yazar olarak yapıtlarında özgün kılan kısa, yalın, objektif üslubunun yanında salt kelimelerin gücüne dayanan çoğul anlamlar yaratmadaki başarısıdır.

Sonuç olarak; Ferit Edgü’nün sanat ve edebiyatla yoğrulmuş gerçek yaşamı ve entelektüel bilgi, birikim ve tecrübesinin güzel bir sentezi sonucu ortaya koyduğu sanatçı ve edebi kişiliğinin ürünleri olan roman, anlatı, kısa öykü, deneme, şiir, aforizma vb. edebi türdeki eserlerinden yetkin örnekleri bir sanat akımı olan “minimalizm” ve onun edebiyattaki uzantısı “edebi minimalizm” bağlamında değerlendirdik. Çalışmamızın güzel sanatların minimalizm dalının edebiyatla buluştuğu noktada özellikle Yeni Türk Edebiyatında henüz gelişmekte olan ve öykücülük alanında sınırlı kalan “edebi minimalizm”e ve minimalist yaklaşımların edebiyata uygulanmasındaki kavramsal tartışmalara yeni bir soluk ve bakış açısı getireceği; Türk Dili ve Edebiyatı sahasında özellikle Güzel Sanatlar, Felsefe ve Psikoloji gibi diğer bilim

dalları ile disiplinlerarası çalışmaların artırılması açısından faydalı bir örnek teşkil edeceği kanaatindeyiz.



KAYNAKÇA

1. Faydalanılan Kaynaklar:

- Adorno 1970: T.W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Minnesota.
- Aktaş 1993: Ş. Aktaş, *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ.
- Özdek 1997: A. Özdek, "Gelenek ve Kısa Kısa Öykü-Fred Chappell", *Adam Öykü*.
- Antmen 2009: A. Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel.
- Aytaç 1999: G. Aytaç, *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan.
- Aytaç 2009: G. Aytaç, *Edebiyat Yazıları 2000-2010*, Phoenix.
- Aytaç 1999: G. Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs.
- Bachelard 1997: G. Bachelard, "Anın Sezgisinden Seçmeler", *Cogito*.
- Bochenski 1983: J.M. Bochenski, *Çağdaş Avrupa Felsefesi*, Yazko.
- Chesney 2012: D.M. Chesney, "Beckett, Minimalism, and the Question of Postmodernism", *Modernism/modernity*, Johns Hopkins University.
- Clark 2011: R.C. Clark, *American Literary Minimalism*, University of Georgia.
- Dauer 1997: D.W. Dauer, "Nietzsche ve Zaman Kavramı", *Cogito*.
- Deveci 2012: M. Deveci, *Ferit Edgü Varoluş ve Bireyleşme*, Sel.
- Ecevit 1992: Y. Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, Gündoğan.
- Edgü 1997: F. Edgü, "Çok Kısa Öyküler...Öykücükler", *Adam Öykü*.
- Edgü 1997: F. Edgü, "Ferit Edgü ile Dünden Bugüne-Türk edebiyatında öykünün, romandan daha önemli bir yer tuttuğuna inanıyorum" *Adam Öykü*.
- Edgü 2016: F. Edgü, *Sözlü/Yazılı*, YKY.
- Edgü 1986: F. Edgü, *Şimdi Saat Kaç*, Ada.
- Edgü 2000: F. Edgü, *Tüm Ders Notları*, YKY.
- Edgü 1980: F. Edgü, "Sanat ve Kültür Politikamız Üzerine Bir Düş", *Milliyet Sanat*.
- Erden 2002: A. Erden, *Kısa Öykü ve Dilbilimsel Eleştiri*, Gendaş.
- Ezber 1997: S.G. Ezber, "Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru-Robert Kelly", *Adam Öykü*.
- Geçtan 2017: E.Geçtan, *İnsan Olmak*, Metis.
- Germaner 1996: S. Germaner, *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı.
- Heidegger 1997: M. Heidegger, "Zaman Kavramı", *Cogito*, YKY.
- Kahraman 2011: M. Kahraman, *Ferit Edgü'nün Hakkari'si*, Sel.
- Karakoç 1997: T. Karakoç, "Anlık Kurmaca-Charles Baxter", *Adam Öykü*.
- Korkmaz ve Deveci 2011: R. Korkmaz ve M. Deveci, *Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*, Grafiker.

Lynton 2015: N. Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi.
Naci 2000: F. Naci, Yüzyılım Yüz Türk Romanı, İş Bankası.
Nietzche 1963: F. Nietzche, Böyle Buyurdu Zerdüşt, “Görüntü ve Bilmece üstüne”, MEB.
Preminger 1993: A. Preminger, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton.
Strickland 2000: E. Strickland, Minimalism: Origins, Bloomington: Indiana.
Turani 2017: A. Turani, Dünya Sanat Tarihi, Remzi.

2. Ferit Edgü'nün Eserleri (Kullanılan minimal metinler)

Edgü 2005: F. Edgü, Avara Kasnak – Başıboş & Olumsuz Metinler, Sel.
Edgü 2017: F. Edgü, Ah Min-el Aşk –Şiirler, Alfa.
Edgü 1991: F. Edgü, Binbir Hece, Remzi.
Edgü 2015: F. Edgü, Cahil – Aforizmalar, Sel.
Edgü 2015: F. Edgü Doğu Öyküleri, Sel.
Edgü 2012: F. Edgü Eylülün Gölgesinde Bir Yazdı, Sel.
Edgü 2015: F. Edgü, Giden Bir Kedinin Ardından, Sel.
Edgü 2015: F. Edgü, İnsanlık Halleri, Sel.
Edgü 2013: F. Edgü, Kimse, Sel.
Edgü 2017: F. Edgü, Korkuyorum (I am Scared), Sel.
Edgü 2016: F. Edgü, Leş – Toplu Öyküler (1953-2002), Sel.
Edgü 2007: F. Edgü, Nijinski Öyküleri, Sel.
Edgü 2014: F. Edgü, O/ Hakkari'de Bir Mevsim, Sel.
Edgü 2019: F. Edgü, Paraboller, Alfa.
Edgü 2017: F. Edgü, Yaralı Zaman, Can.
Edgü 2009: F. Edgü, Yazmak Eylemi, Sel.

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimimi Ankara'da tamamladım. Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden 2005 yılında mezun oldum. 2022-2024 senesinde Ege Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı ABD Yeni Türk Edebiyatı alanında Tezli Yüksek Lisans programını bitirdim.

