

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

MUSTAFA MİYASOĞLU
HAYATI-ESERLERİ-SANATI

Yaşar KESKİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Âlim GÜR

Konya-2015

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER-----	i
BİLİMSEL ETİK SAYFASI -----	vii
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU -----	viii
SUNUŞ-----	ix
ÖZET -----	xii
SUMMARY-----	xiii
KISALTMALAR -----	xiv
GİRİŞ-----	1
BİRİNCİ BÖLÜM – HAYATI -----	14
1.1. Doğumu ve Çocukluğu -----	14
1.2. Eğitim Hayatı -----	15
1.3. Askerliği-----	18
1.4. Evliliği ve Ailesi -----	18
1.5. Çalışma Hayatı -----	22
1.6. Fizikî Özellikleri, Kişiliği ve Mizacı-----	23
1.7. Ölümü -----	27
İKİNCİ BÖLÜM - ESERLERİ -----	29
2.1. TELİF ESERLERİ -----	29
2.1.1. Hikâyeleri	29
2.1.1.1. <i>Pancur</i> -----	29
2.1.1.2. <i>Devrim Otomobili</i> -----	30
2.1.2. Romanları	30
2.1.2.1. <i>Kaybolmuş Günler</i> -----	31
2.1.2.2. <i>Dönemeç</i> -----	31
2.1.2.3. <i>Güzel Ölüm</i> -----	31
2.1.2.4. <i>Bir Aşk Serüveni</i> -----	31
2.1.2.5. <i>Yollar ve İzler</i> -----	32
2.1.3. Şiirleri	32
2.1.3.1. <i>Rüya Çağrısı</i> -----	32
2.1.3.2. <i>Devran</i> -----	32
2.1.3.3. <i>Hicret Destanı</i> -----	32

2.1.3.4. <i>Şiirler</i> -----	33
2.1.3.5. <i>Bir Gülü Andıkça</i> -----	33
2.1.3.6. <i>Kalbimin Coğrafyası</i> -----	33
2.1.4. Denemeleri.....	33
2.1.4.1. <i>Edebiyat Geleneği</i> -----	33
2.1.4.2. <i>Devlet ve Zihniyet</i> -----	34
2.1.4.3. <i>Muhacir</i> -----	34
2.1.4.4. <i>Roman Düşüncesi ve Türk Romanı</i> -----	34
2.1.4.5. <i>Kültür Hayatımız</i> -----	34
2.1.4.6. <i>Edebiyat Sohbetleri</i> -----	35
2.1.4.7. <i>Bir Gönül Medeniyeti</i> -----	35
2.1.4.8. <i>Zamansız Bahçeler</i> -----	35
2.1.5. Biyografi-İnceleme Çalışmaları.....	35
2.1.5.1. <i>Necip Fazıl Kısakürek</i> -----	35
2.1.5.2. <i>Asaf Hâlet Çelebi</i> -----	36
2.1.5.3. <i>Ziya Osman Saba</i> -----	36
2.1.5.4. <i>Haldun Taner</i> -----	37
2.1.6. Tiyatro Eseri.....	37
2.1.6.1. <i>“Umut Suları”</i> -----	37
2.1.7. Gezi Yazısı	37
2.1.7.1. <i>Zügüdar</i> -----	37
2.1.8. Sohbet Yazısı	38
2.1.8.1. <i>Sanat ve Edebiyat Konuşmaları</i> -----	38
2.2. SADELEŞTİRDİĞİ, UYARLADIĞI, DERLEYİP YAYINA HAZIRLADIĞI ESERLER-----	39
2.2.1. Sadeleştirme.....	39
2.2.1.1. <i>Dede Korkut Kitabı</i> -----	39
2.2.1.2. <i>Çengi</i> -----	40
2.2.2. Uyarlama	40
2.2.2.1. <i>“Dâniş Çelebi ile Çengi Sümbül”</i> -----	40
2.2.3. Derleyip Yayına Hazırladıkları.....	40
2.2.3.1. <i>Çağdaş İslami Şiirler Antolojisi</i> -----	40
2.2.3.2. <i>Gül Şiirleri Antolojisi</i> -----	41

2.2.3.3. <i>Safahat</i>	41
2.2.3.4. <i>Suffe Kültür Sanat Yıllığı</i>	42
2.2.3.5. <i>Necip Fazıl Armağanı</i>	43
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – SANATI	45
3.1. Sanat Anlayışı ve Sanat Hayatı	45
3.1.1. Sanat Anlayışı	45
3.1.2. Sanat Hayatı	50
3.2. Hikâyeleri	55
3.2.1. Hikâye Anlayışı	55
3.2.2. Konu, Özet, Vaka Kuruluşu	57
3.2.3. Fikirler	76
3.2.4. Şahıs Kadrosu	81
3.2.4.1. Hikâyedeki Fonksiyonları Açısından Şahıs Kadrosu	81
3.2.4.1.1. Merkezî Figürler	81
3.2.4.1.2. Norm Figürler	84
3.2.4.1.3. Düz/Yalınkat (Flat) Figürler	86
3.2.4.1.4. Fon Figürler	88
3.2.4.2. Sosyal Durumlarına ve Mesleklerine Göre Şahıs Kadrosu	90
3.2.4.2.1. Öğrenci	90
3.2.4.2.2. Öğretmen	95
3.2.4.2.3. Akademisyen	96
3.2.4.2.4. Gazeteci	98
3.2.4.2.5. Polis	99
3.2.4.2.6. İşçi	100
3.2.4.2.7. Ev Hanımı	101
3.2.4.2.8. Ağa	104
3.2.4.2.9. Azınlıklar	104
3.2.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı	107
3.2.6. Anlatım Teknikleri	111
3.2.7. Zaman	118
3.2.8. Mekân	122
3.2.9. Dil ve Üslûp	127

3.3. Romanları	129
3.3.1. Roman Anlayışı.....	129
3.3.2. Konu, Özet, Vaka Kuruluşu	133
3.3.3. Fikirler	157
3.3.4. Şahıs Kadrosu	163
3.3.4.1. Fonksiyonları Açısından Şahıs Kadrosu	165
3.3.4.1.1. Merkezî Figürler	165
3.3.4.1.2. Norm Figürler	170
3.3.4.1.3. Düz/Yalınkat (Flat) Figürler	179
3.3.4.1.4. Fon Figürler	184
3.3.4.2. Sosyal Durumlarına ve Mesleklerine Göre Şahıs Kadrosu	189
3.3.4.2.1. Öğrenci	189
3.3.4.2.2. Avukat	191
3.3.4.2.3. Ev Hanımı	193
3.3.4.3. Tiplerine Göre Şahıs Kadrosu	196
3.3.4.3.1. Entelektüel Tipler	196
3.3.4.3.2. İdealist Tipler	197
3.3.4.3.3. Batılı Tipler	199
3.3.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı	201
3.3.6. Anlatım Teknikleri	207
3.3.6.1. Geriye Dönüş Tekniği	207
3.3.6.2. Diyalog Tekniği	215
3.3.6.3. İç Monolog	219
3.3.6.4. Bilinç Akımı	226
3.3.6.5. Özetleme Tekniği	227
3.3.6.6. Mektup Tekniği	230
3.3.6.7. Montaj Tekniği	230
3.3.6.8. Tasvir	235
3.3.6.9. İç Çözümleme	236
3.3.7. Zaman	238
3.3.8. Mekân	245
3.3.9. Dil ve Üslûp	258

3.4. Şiirleri-----	265
3.4.1. Şiir Anlayışı	265
3.4.2. İşlediği Başlıca Temalar	269
3.4.2.1. Aşk-----	269
3.4.2.2. Karamsarlık-----	275
3.4.2.3. Zaman -----	280
3.4.2.4. Mekân ve Kent-----	284
3.4.2.5. İslam Coğrafyası-----	289
3.4.2.6. Tarihe Yönelme-----	293
3.4.2.7. Din -----	296
3.4.2.8. Ölüm -----	305
3.4.3. Şekil Özellikleri	306
3.4.3.1. Mısra -----	306
3.4.3.2. Nazım Biçimleri-----	308
3.4.4. Ahenk	312
3.4.5. Dili ve Üslubu.....	320
3.4.5.1. Dili -----	320
3.4.5.2. Üslubu -----	330
3.5. Denemeleri -----	333
3.5.1. Deneme Anlayışı.....	333
3.5.2. Denemelerinde İşlediği Başlıca Konular	334
3.5.2.1. Devlet, Siyaset ve Bürokrasi-----	334
3.5.2.2. Batı Düşüncesi ve Batıcılık Eleştirisi -----	343
3.5.2.3. Edebiyat-----	346
3.5.2.4. Eğitim -----	349
3.5.2.5. Güzel Sanatlar ve Mimari -----	352
3.5.2.6. Roman ve Hikâye-----	353
3.5.2.7. İslâmiyet Çerçevesinde -----	365
3.5.2.8. Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri-----	368
3.5.2.9. İnsana Dair-----	370
3.5.2.10. Şiir ve Şaire Dair -----	372
3.5.2.11. Kültür-----	377

3.5.2.12. Batılılaşma Dönemi ve Yazarları	379
3.6. Tiyatro Eseri	384
3.6.1.Tiyatro Anlayışı.....	384
3.6.2. Konu, Özet, Vaka Kuruluşu	385
3.6.3. Fikirler	388
3.6.4. Şahıs Kadrosu	388
3.6.5. Zaman.....	391
3.6.6. Mekân	391
3.6.7. Dil ve Üslup.....	392
3.6.8. Sahneye Uygunluk Derecesi	393
SONUÇ	394
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	411
DİZİN.....	418
EKLER	425



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Yaşar KESKİN



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Yaşar KESKİN tarafından hazırlanan Mustafa MİYASOĞLU Hayatı-Eserleri-Sanatı başlıklı bu çalışma/...../..... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği / oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Başkan

İmza

Ünvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

Ünvanı, Adı Soyadı

Üye

İmza

SUNUŞ

Son dönem Türk edebiyatının sanat, edebiyat, kültür ve fikir sahasının önde gelen isimlerinden biri de şüphesiz, Mustafa Miyasoğlu (1945-2013)’dur. İlk şiiri 1966 yılında yayımlanan Miyasoğlu, ömrünün sonuna kadar başta roman olmak üzere, şiir, hikâye, deneme, inceleme, tiyatro, gezi, sohbet, gazete ve dergi yazıları kaleme almış, değişik türlerde sadeleştirme, uyarlama, derlemeler yapmış; millî, manevi değerlerimizin muhafazası adına fiilen ve fikren mücadele etmiş çok yönlü önemli bir şahsiyettir.

Günümüze kadar hakkında pek çok yazı kaleme alınmış, anma toplantıları düzenlenmiş, süreli yayınlarda özel sayılar hazırlanmış, lisans ve yüksek lisans tezleri yapılmıştır. Bunların her birinde istifade edilebilecek taraflar bulunsa da söz konusu çalışmalar, Mustafa Miyasoğlu’nu bütün yönleriyle ifade etmekten uzaktır. Bundan dolayı Mustafa Miyasoğlu gibi çok yönlü bir şahsiyet hakkında kapsamlı bir çalışmanın yapılmamış olmasını dikkate alarak, böyle bir tez hazırlamaya karar verdik.

Mümkün olduğunca birinci el kaynak ve metinlere dayandırmaya çalıştığımız eserimiz giriş, üç bölüm, sonuç, kaynakça, dizin ve eklerden oluşmaktadır.

“Giriş”te “İslâmcılık” kavramı üzerinde durduk. Bu hareketin ortaya çıkış zeminini, sebeplerini, yıllar içindeki gelişimini, değişimini ve edebiyata yansımalarını irdeledik.

İlk bölümde, başta kendi konuşmaları ve yazılarından olmak üzere, eşinin, çocuklarının, yakın çevresinin ve farklı kaynakların sunduğu bilgilerden yararlanarak sanatçının; doğumu, çocukluğu, eğitim hayatı, askerliği, evliliği, ailesi, çalışma hayatı, fizikî özellikleri, kişiliği, mizacı ve ölümü çerçevesinde hayatını ayrıntılı bir şekilde inceledik.

İkinci bölümde, Mustafa Miyasoğlu’nun eserleri üzerinde durarak bunları genel hatlarıyla vermeye çalıştık. “Telif Eserleri” ile “Sadeleştirdiği, Uyarladığı, Derleyip Yayına Hazırladığı Eserler” alt başlıklarından oluşan bu bölümde, üzerinde daha sonra detaylı olarak durduğumuz hikâye, roman, şiir, deneme ve tiyatro

çalışmalarını kısaca, diğerlerini ise gerektiği ölçüde tanıtip değerlendirmeyi uygun gördük.

Tezimizin üçüncü bölümünde Miyasoğlu'nun sanat hayatını mevcut kaynaklardan ve kendi ifadelerinden hareketle ayrıntılı bir şekilde ele almaya çalıştık. Burada ilk olarak Mustafa Miyasoğlu'nun “Sanat Anlayışı”, “Sanat Hayatı”, “Hikâyeleri”, “Romanları”, “Şiirleri”, “Denemeleri”, “Tiyatrosu” eldeki verilerden hareketle türlerin özellikleri dikkate alınarak genişçe incelendi. Söz konusu detaylı incelemede sanatçının öncelikle bu türlerle ilgili anlayışı belirlendi. Sonra hikâye ve romanları “konu, özet, vaka kuruluşu, fikirler, şahıs kadrosu, anlatıcı ve bakış açısı, anlatım teknikleri, zaman, mekân, dil ve üslup” başlıkları altında ele alınarak değerlendirildi. Şiirleri işlediği başlıca temalar, şekil, ahenk, dil ve üslup yönleriyle tahlil edildi. Denemeleri, sanatçının yoğunlaştığı konular göz önünde bulundurularak uygun başlıklar altında irdelendi. Tiyatro eserinde ise hemen hemen hikâye ve romanlarında izlenen yöneme ilave olarak oyunun sahneye uygunluk derecesi belirlenmeye çalışıldı. Söz konusu inceleme, tahlil ve değerlendirmelerde öncelikle sanatçıya ait metinler esas alındı.

“Sonuç”ta, Mustafa Miyasoğlu'nun sanatı ve eserlerine dair ulaştığımız yargıları ana hatlarıyla belirterek, Türk edebiyatındaki konumunu belirlemeye çalıştık.

“Kaynakça”da, yararlandığımız ve kullandığımız bütün kaynak künyelerini varsa ad-soyadı, yoksa eser adına göre alfabetik olarak sıraladık.

Çalışmaya eser ve şahıs adları “Dizin”i de ilave edilmiştir. Eser adları italik, şahıs adları düz yazılmıştır. Dizinde Mustafa Miyasoğlu gibi çok sık tekrar eden isimlere yer verilmemiştir.

Tezin sonuna ise Mustafa Miyasoğlu'nun şahsı ve yakın çevresi ile ilgili fotoğraflar konulmuştur.

Yazım aşamasında oluşabilecek bazı teknik sorunlar sebebiyle birtakım eksik ve kusurlarımızın bulunabileceğini peşinen kabul ederek bunlara hoşgörüyle yaklaşılacağını umuyoruz.

Kendine özgü duruşu ve yaklaşımıyla önem arz eden Mustafa Miyasoğlu hakkında hazırladığımız bu eserle Türk kültür, sanat ve edebiyatına, az da olsa, katkıda bulunabildiysek, görevimizi yerine getirmiş sayacağız.

Çalışma esnasında; yardımlarını esirgemeyen Eren Miyasoğlu'na, özellikle de her konuda sabır ve desteği ile yanımda olan, muhterem hocam Prof. Dr. Âlim GÜR Beyefendi'ye teşekkürü bir borç bilirim.

Konya, 2015

Yaşar KESKİN



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Yaşar KESKİN	Numarası: 124201001013
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı / Türk Dili ve Edebiyatı	
	Danışmanı	Prof. Dr. Âlim GÜR	
Tezin Adı		Mustafa Miyasoğlu Hayatı-Eserleri-Sanatı	

ÖZET

Son dönem Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Mustafa Miyasoğlu, başta roman olmak üzere hikâye, şiir, deneme, inceleme, tiyatro, gezi yazısı türlerinde eserler vermiş çok yönlü bir şahsiyettir.

“Yeni İslamcı Hareket” içerisinde gösterilen sanatçı, bu anlayışa uygun olarak ortaya koyduğu çalışmalarda estetik kaygıyı da gözetererek Türk toplumunun dinî, tarihî, millî ve kültürel değerlerini öne çıkarmaya gayret etmiştir. Toplumun yeniden inşasında söz konusu değerlerin önemine dikkat çekerek eserlerini bu temel üzerine bina eder.

Bu çalışma, Mustafa Miyasoğlu’nu hayatı, eserleri ve sanatı ekseninde ele alarak yazarın Türk edebiyatındaki konumunu tespit etmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Miyasoğlu, İslami Edebiyat, Tarih, Kültür, Değerler



T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Yaşar KESKİN	Numarası: 124201001013
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı / Türk Dili ve Edebiyatı	
	Danışmanı	Prof. Dr. Âlim GÜR	
Tezin İngilizce Adı		Mustafa Miyasoğlu's Life Works And Art	

SUMMARY

Mustafa Miyasoğlu is a well-known figure in contemporary Turkish literature who has contributed to a wide variety of publications including novels, stories, poems, essays, analysis, theatre and travel articles.

By portraying himself as a sympathiser of the 'New Islamist Movement' and producing literary works in line with this movement, while also ensuring the necessary aestheticism, he tried to promote the religious, historical, national and cultural values of the Turkish society. He produces his literary works based on these values by emphasising on their importance during the revival of the society.

This thesis shall try to determine Mustafa Miyasoğlu's place in Turkish literature by examining his life, works and art.

Key Words: Mustafa Miyasoğlu, Islamic Literature, History, Culture, Values.

KISALTMALAR

<i>AB</i>	: Avrupa Birliği
<i>agg.</i>	: Adı geen görüşme
<i>BAS</i>	: <i>Bir Aşk Serüveni</i>
<i>BGA</i>	: <i>Bir Gülü Andıkça</i>
<i>bk.</i>	: Bakınız
<i>C</i>	: Cilt
<i>ev.</i>	: eviren, evirmen
<i>CHP</i>	: Cumhuriyet Halk Partisi
<i>D</i>	: <i>Devran</i>
<i>D</i>	: <i>Dönemeç</i>
<i>DP</i>	: Demokrat Parti
<i>FKF</i>	: Fikir Kulüpleri Federasyonu
<i>GÖ</i>	: <i>Güzel Ölüm</i>
<i>H.z.</i>	: Hazreti
<i>HD</i>	: <i>Hicret Destanı</i>
<i>KC</i>	: <i>Kalbimin Coğrafyası</i>
<i>KG</i>	: <i>Kaybolmuş Günler</i>
<i>KKTC</i>	: Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti
<i>MS</i>	: Milattan Sonra
<i>MTTB</i>	: Millî Türk Talebe Birliği
<i>Prof. Dr.</i>	: Profesör Doktor
<i>RA</i>	: Radiyallahü anh
<i>R</i>	: <i>Rüya Çağrısı</i>
<i>s.</i>	: Sayfa

<i>S.</i>	: Sayı
<i>SSCB</i>	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetleri Birliği
<i>TC</i>	: Türkiye Cumhuriyeti
<i>TDK</i>	: Türk Dil Kurumu
<i>Yay.</i>	: Yayın, Yayınları, Yayın evi
<i>Yİ</i>	: <i>Yollar ve İzler</i>
<i>YÖK</i>	: Yüksek Öğretim Kurumu

GİRİŞ

IX. asırdan itibaren İslâm dünyasını fikrî yönden alt üst eden Yunan Felsefesinin tesiri ve sonraki asırlarda boy gösteren Moğol istilasının sebep olduğu yıkım, siyasi istikrarın sağlamlılığıyla atlatılır. Buna karşın XIX. asra gelindiğinde hızla gelişen, güçlenen bir Avrupa karşısında İslâm dünyası canlılığını yitirmiş, oldukça geri kalmıştır. Batı; askerî, ekonomi, siyasi üstünlüğün yanı sıra güçlü bir teknolojiye de sahipti. Bunun temelinde XIX. asrın pozitivist anlayışı yatmaktadır. Bu anlayış İslâm dünyası için başlı başına bir tehdit unsurudur. Kendi dinlerini hedef alan Batılı aydınlar eleştirilerini aynı şekilde İslâm dinine de yöneltir. Batı'nın bir diğer silahı olan oryantalistler de pek çok alanda yürüttükleri faaliyetlerle Müslüman dünyadaki geri kalmışlığa İslâmiyet'i sebep göstererek bu dinin ilmî gelişmelere, ilerlemeye düşman olduğunu ilan eder (Türköne, 2003:44; Bolay-Kara, 1981:424).

Batı'nın teknik gelişimi, ekonomik ilerlemesi karşısında geri kalmışlığın şaşkınlığını yaşayan bir kısım Osmanlı devlet adamları ve aydınları kurtuluşu Avrupalılaşmakta görür. Zira onlara göre İslâmiyet ilerlemenin önündeki yegâne engeldir. Hatta gelişmeye mani olduğu gibi geri kalmışlığın da başlıca sebebidir. Bu bakımdan Batı'nın kültür ve müesseselerinin taklit edilmesi elzem ve şarttır. Tanzimat, Islahat, I. Meşrutiyet, II. Meşrutiyet, inkılap, reform, gibi adlarla sunulan yenilikler Batı'ya yaklaşmanın vasıtalarıdır (Kabaklı, 2008:668; Tunaya, 1962: 13). Böylelikle Müslümanlar, Batı'nın üstünlüğünü kabul edip bu gücün arkasında yatan unsurları benimsemek arzusuna kapıldıkları zaman İslâm tarihinde yeni bir dönemin kapıları aralanır (Türköne, 2003:45).

İslâmcılık, söz konusu şartlar altında taklitçiliğin artıp toplumsal çözülmenin, dağılmanın yoğun bir şekilde yaşandığı, “XIX-XX. Yüzyılda, İslâm'ı bir bütün olarak (inanç, ibadet, ahlâk, felsefe, siyaset, eğitim ...) ‘yeniden’ hayata hâkim kılmak ve akılcı bir metotla Müslümanları, İslâm dünyasını batı sömürsünden, zalim ve müstebit yöneticilerden, esaretten, taklitten, hurafelerden... kurtarmak, medenileştirmek, birleştirmek ve kalkındırmak uğruna yapılan aktivist, modernist ve eklektik yönleri baskın siyasi, fikrî, ve ilmî çalışmaların, arayışların, teklif ve çözümlerin bütününe ihtiva eden bir hareket” (Kara, 1987:XV) olarak ortaya çıkar.

İslâmcılık, Batı menşeli fikirlere karşı durmakla birlikte aynı zamanda bu düşüncelerden etkilenecek toplumun temel dinamiklerinde çarpıtmalara yönelen yerli oryantalistlere de karşıdır. Özellikle Osmanlı toplumu örneğinde Abdullah Cevdet, Beşir Fuat ve Tevfik Fikret gibi sanatçılar yaptıkları tercümelerle İslâm'ın temel rûkunlarını sarsıcı faaliyetlerde bulunurlarken; Namık Kemal, Mehmet Akif Ersoy, İsmail Fenni Ertuğrul, Babanzade Ahmet Naim, Ahmet Hilmi gibi aydınlar İslâm'a yönelen entelektüel tehditlere reddiyeler sıralarlar (Yıldırım, 2013:109-110). İslâmcılık düşüncesini benimseyenler, İslâm coğrafyasındaki gerilemenin sebeplerini İslâm'ın inanç, fikir ve değerler sisteminden ziyade Müslümanların yaşantılarında aramak gerektiğini vurgularlar. Onlara göre kabahat Müslümanlıkta değil Müslümanlarda, İslâmiyet'in yanlış algılanıp tahrif edilmesindedir (Tunaya, 1962: 16). İslâmcı hareketin temsilcileri, Batılılarca öne sürülen İslâm'ın ilerlemeye engel teşkil ettiği iddiasına karşı çıkarak bu durumun sebebini tarih ve gelenekle açıklamaya çalışırlar. İlk vahiyden itibaren toplumun sosyal yapısı üzerinde otuz yıl kadar kısa bir sürede hızlı bir dönüşüm gerçekleştiren İslâm dininin bu dönemdeki aslî dinamiklerine başvurmak aynı dönüşümü sağlama adına yol gösterici sayılmaktadır. İslâmcılık, asıl kaynaklara (Asr-ı Saadete), *Kur'an* ve sünnete yönelerek yeni bir sistem oluşturmak adına onlardan “yeniden” faydalanmak için harekete geçer (Özcan, 2001: 63; Türköne, 2003: 24). İslâm'ın, asli kaynaklarına yönelmesi, “İslâmcılık” adı verilen cereyanın ana tezidir (Tunaya, 1962:2). İslâm tarihinde köklü bir geleneği bulunan bu yaklaşımın adı tecdittir. Bu açıdan bakıldığında XIX. asırda ortaya çıkan İslâmcılık hareketinin her ne kadar asli kaynaklara dönüşü önem verdiği görülse de gerçekte bu amacın gerçekleşmesini mensupları dahi mümkün görmemiştir. Sahip oldukları iktidar ve hâkimiyet arzusu onları geriye bakmaktan çok geleceği düşünmeye zorlamıştır (Kara, 1987: XVI).

Osmanlının siyasi hayatında İslâmcılık tezinin Abdülaziz'in son zamanlarında (belki de 1872'de) kullanılmaya başlandığını ileri süren İsmail Kara, bu hareketin başlı başına bir politika olarak benimsenip savunulmasının II. Abdülhamit dönemine rastladığını belirtir (1987:XXVIII). Yine ona göre bu hareket Mısır'da Cemaleddin Afganî (1839-1897), onun sadık talebesi Muhammed Abduh (1845-1905); Hindistan'da Seyyid Ahmed Han (1817-1898), Seyyid Emir Ali (1849-1928);

Türkiye’de *Sırat-ı Müstakim-Sebilürreşad, Beyanu’l-hak, Volkan* gibi dergilerde bir araya gelen kişilerin öncülüğünde ortaya çıkıp yayılma alanı bulur (1987: XV).

Mümtazer Türköne ise, *Siyasi İdeoloji Olarak İslamcılığın Doğuşu* adlı eserinde bu hareketin doğuş sürecini 1867-1873 yılları arasına yerleştirerek Osmanlı aydınları tarafından geliştirilmiş bir ideoloji olduğunu çalışmanın tezi olarak ileri sürer. Genel eğilimin aksine İslâmcılığı II. Meşrutiyet sonrasında başlatmanın yanlışlığına değinen Türköne, bunun bir tarihlendirme hatası olduğunu vurguladığı gibi kavramın tam olarak anlaşılmasına da engel teşkil edebileceğini sözlerine ekler (2003:29-30).

İslâmcılığı, klasik siyasal fikirler tarihi disiplini çerçevesinde inceleyen yaklaşımların bu düşüncenin kurucusu olarak Cemaleddin Afganî’yi işaret etmesine de dikkat çeken Türköne, böyle bir tespitin doğru olmadığını şu satırlarla ortaya koyar:

“Cemaleddin Afganî 1869-1870 yıllarında İstanbul’da bulunmuştur. Bu yıllar Yeni Osmanlıların Osmanlı kamuoyunu ‘yeni’ fikirleriyle bombardımana tabi tuttıkları yıllardır. Buradan hareketle Cemaleddin Afganî’nin İslamcı fikirleri Yeni Osmanlılardan almış olabileceğini ileri sürebiliriz. Zaten, Cemaleddin Afganî’ye mâl edilen ‘İttihad-ı İslam’ fikri, onun yazdıklarında 1883 yılından önce görünmez. Bu tarih Osmanlı aydınlarına göre önemli bir gecikmeyi ifade etmektedir” (2003:31-32).

Türköne’ye göre, 1867 yılında Avrupa’ya kaçan ve oradan Osmanlı hükümetine karşı muhalefet yürüten aydınlar (Yeni Osmanlılar), geleneksel İslâm’ı İslâmcılığa dönüştüren ilk kuramcılardır. Hürriyet talebiyle yola çıkan aydınlar, bu isteklerinin ancak anayasalı-parlementer bir sistemle mümkün olabileceğini savunurlar. Ulaştıkları zeminde, içinde bulunulan olumsuz şartlardan kurutulmuş yegâne reçetesi İslâm’dır. İslâm’ı hayata ‘yeniden’ tatbik etmektir. Ancak bahsettiğimiz İslâm, geleneksel İslâm değildir. İslâmcılığı geleneksel İslâm’dan ayıran en önemli fark ise “Batı’dan gelen etkinin ürünü olarak, dinin kendisini doğrulama-meşrulaştırma biçiminin değişmesidir. İslâmcı ideolojide İslâm, Batılı ideolojiler modelinde bir dünya görüşü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun en kesin görünüşü; dinin artık doğruluğunu müteal (aşkın) onamada araması, aşkın bir gücün

varlığı ve iradesinin dayanak olarak gösterilmesi yerine, tamamıyla rasyonel biçimlerde doğruluk ve haklılık arayışlarına geçilmesidir” (2003:24).

Başlangıçta sakınılması gereken bir tehdit olarak görülen Batı, zamanla örnek alınacak bir model haline gelir. Buna göre Batı’nın ilmî, fennî, sanayi üstünlükleriyle İslâm’ın kültürel ve ahlaki özelliklerinin birleşimi oldukça önemsenir (Kara, 1987:XXII). Batı düşüncesini benimseyen aydınlar, gerek bu medeniyete gerekse İslâm’a seçmeci bir tavırla yaklaşarak her iki alanda da elverişli buldukları unsurlara müracaat ederler. Böylece “19. Asırda, kitlelerin daha geniş bir iletişim sürecine katılmaları ile İslâm, sadece kendi dar çevrelerini anlamak için müracaat ettikleri bir kaynak olmaktan çıkıyor, daha geniş bir dünya içinde bütünleşmek için benimsenen bir ‘kimlik’ haline gelir[yor]. İslâmiyet, din olmanın ötesinde ideolojik bir eksen kazanır; kitleleri aydınlar eliyle seferber etmenin ana manivelası haline gelir” (Türküne, 2003:241-242).

Ülkemizde İslâmcılık düşüncesinin ve hareketinin temeli daha eski tarihlere götürülmekle birlikte onu müstakil bir hareket olarak ele almak II. Meşrutiyet yıllarına dayanır. İttihad-ı İslam (İslam birliği) adı altında 1870 yılından itibaren Osmanlı Devleti’nin hâkim siyasi düşüncesi olan İslâmcılık’ın bir fikir hareketi olarak belirmesi *Sırat-ı Müstakîm*’in 14 Ağustos 1908’de yayına girişiyle başlar. İslâmcılık fikriyatının en çok gündemde olduğu, etkili yayın organlarına kavuştuğu, pek çok alanda belirleyici vasfının öne çıktığı yıllar bu döneme rastlar (Kara, 1987:XXIX; 2013:23-24).

1908’den itibaren oluşan hürriyet ortamından destek alan azınlıkların devlet aleyhinde faaliyetlerde bulunması, Türkçülük akımının hız kazanmasına sebep olur. Gelişmeleri yakından takip eden İslâmcılar harekete geçer. *Sırat-ı Müstakîm* ve devamında çıkan *Sebilürreşad* dergileri İslâm’a bağlılığıyla tanınan pek çok kimseyi bünyesine dâhil eder (Gür, 2012:381).

II. Meşrutiyet sonrası İslâmcılık hareketine katkıda bulunarak hizmet eden başlıca isimleri şu şekilde sıralayabiliriz: Manastırlı İsmail Hakkı (1846-1912), İsmail Fenni Ertuğrul (1855-1946), Şeyhülislam Musa Kazım (1858-1920), Sait Halim Paşa (1863-1921), Ferit Kam (1864-1944), Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi (1865-1914), İsmail Hakkı İzmirli (1868-1946), Mehmet Ali Aynî (1869-1945), Şeyhülislam Mustafa Sabri (1869-1954), Babanzade Ahmet Naim (1872-

1934), Mehmet Akif Ersoy (1873-1936), Seyyit Bey (1873-1924), Bediüzzaman Sait Nursi (1876-1960), İskilipli Mehmet Âtîf (1876-1926), Elmalılı Muhammet Hamdi Yazır (1878-1942), M. Şemsettin Günaltay (1883-1961), Ahmet Hamdi Akseki (1887-1951) (Gür, 2012: 382; Özcan, 2001: 62).

Müstakil bir muhalefet grubu oluşturan bu şahısların yanı sıra İslâmcılık düşüncesi yoğun ve sistemli bir şekilde *Beyânülhak*, *Livâü'l-İslâm*, *Hikmet*, *İttihâd-ı İslâm*, *Tasavvuf*, *İslâm Mecmuası*, *Volkan* gibi gazete ve dergilerde de tartışılmaya başlanır (Bolay-Kara, 1981: 428; Özcan, 2001: 62).

Daha sonraları milliyetçi-Türkçü çizgide yer alacak olan Yusuf Akçura, Ahmet Ağaoğlu ve Halim Sabit gibi isimlerin 1913-1914 yıllarına kadar *Sırat-ı Müstakîm*, *Sebilürreşad* gibi İslâmcı hareketin yayın organlarının kadrosu içinde bulunmaları İslâmcı-milliyetçi-Batıcı ayrımın henüz tam gözetilmediğinin de göstergesidir. Buradan hareketle kimi araştırmacılar, İslâmcılık kavramının ilk defa Ziya Gökalp'in *Türk Yurdu*'nda çıkan "Üç Cereyan" başlıklı makalelerinde geçtiğini ileri sürer (Kara, 1987:XXXIV; Özcan, 2001: 63; Doğan, 2013:126).

II. Meşrutiyet'in ilanından sonra İslâmcılar, istibdat devrinin geri döneceği kaygısıyla İttihat ve Terakki'yle olumlu ilişkiler içerisine girerek onları yüceltirler. Ancak İttihatçıların giderek artan baskıları karşısında dinî meşruiyet bakımından onlardan uzaklaşan İslâmcılar, istibdat korkularından dolayı siyasi zeminde onların çizgisinde bulunmaya özen gösterirler. 31 Vakası'ndan evvel II Abdülhamid'in uygulamalarına karşı olan İslâmcılar, hilafet makamının selameti için bu anlayışlarından geri adım atmışlardır. Hatta denilebilir ki Sultan, yapılan yanlışlıklardan azade tutulmuştur. 31 Mart Vakası ile birlikte bu olumlu tavır sona ermiş, Padişah için "mel'un, şeytan, hain" gibi ifadeler kullanılmıştır. 31 Mart Vakası, İttihatçıların uygulamaları, yaşanan milliyetçilik gelişmeleri İslâmcılar tarafından tepkiyle karşılanır. Bu durum Arnavutluk isyanından (1910) sonra gittikçe artmıştır. Bütün bunlarla birlikte Birinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında yaşanan gelişmeler İslâmcıların düşünce sınırlarında daralmaya sebep olur. Mart 1924'te çıkarılan Halifeliğin kaldırılması, Tevhid-i Tedrisat Kanunu ve Evkaf Vekaleti'ni lağveden kanunların yürürlüğe girmesi İslâmcılık hareketini geri çekilmeye zorlar. XX. asrın ortalarına gelindiğinde önemli temsilcilerinden de mahrum kalan hareket, entelektüel canlılığını yitirerek popüler bir görünüme

kavuşmaya başlar. Bu dönüşümün meydana gelmesinde sahaya inen yeni Türk aydınının İslâmi kaynaklarla sağlam köprüler kuramaması, gelişen teknoloji ve ilerlemenin sağladığı kolaylık neticesinde yaşanan kültürler arası etkileşim gibi daha pek çok sebep gösterilebilir (Özcan, 2001: 64-65; Gür, 2012: 383-384).

İslâmcılık cereyanın, dünya görüşlerini ve savundukları fikirleri Batıcı ve nasyonalist metotlarla ortaya koyma çabasını eleştiren Sezai Karakoç, başarısızlığın yegâne sebebinin bundan ileri geldiğini düşünür. Diğer akımlara göre yerlilik bakımından avantajlı bir konumda bulunan hareketin söz konusu ayrıcalığından yeteri kadar yararlanılamadığını, tam tersi bir istikamette hareket eden İslâmcıların, toplumun tezi olmaktan uzaklaşarak, birtakım soyut müdafaalardan ibaret kaldığını, daha çok bir tepki gibi görülüp gösterildiğini sözlerine ekler. Bu nedenle medeniyetimizin diriliş ekolü olmaktan uzaklaşan hareketin, düşünce, sanat ve edebiyatta, toplumu, yitirdiğine kavuşturamadığı, yeni bir hayata başlatamadığı çıkarımında bulunur (Karakoç, 2007: 19-20).

Cumhuriyet sonrasının şartları, İslâmcılık düşüncesi ve hareketi açısından oldukça sıkıntılı yılları da beraberinde getirir. Basın-yayın faaliyetlerine getirilen kısıtlamalar, kalem erbabına yönelik baskılar, dinî alanlardaki itibarsızlaştırma çabaları artmış; İslâmcı kadrolar sindirilmiştir. Mustafa Sabri Efendi'nin kaçarak canını zor kurtarması, Akif'in kendini Mısır'a sürgün etmesi, İstiklâl Mahkemelerinde idamla yargılanan Elmalılı Hamdi Yazır'ın beraat ettikten sonra bile göz hapsinde tutulması, Said Nursî'nin sürgün edilmesi, İskilipli Âtîf Efendi'nin idamı gibi örnekler İslâmi düşüncenin etrafındaki baskılara örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca bir kurum olarak da Diyanet İşleri Başkanlığının asli vazifesini yerine getirmekten ziyade seküler bir siyasi mekanizmanın hizmetine girmesi (Kara, 2013: 27) dikkate değer diğer bir husustur.

Cumhuriyet döneminde vuku bulan İslâmcı fikirler, Meşrutiyet devri İslâmcı düşünceye nazaran laik bir düzende teokratik bir özlemin ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. Seleflerine oranla ilmî bakımdan yetersiz olan Cumhuriyet İslâmcıları güncel politik meselelere çok daha meyillidirler. Bu devrede gerçekleştirilen faaliyetlerin Meşrutiyet dönemindeki tezlerin ve belli başlı fikirlerin tekrarından ibaret olduğunu söyleyen Tarık Z. Tunaya, Cumhuriyet rejimi boyunca İslâmcı bir fikir akımının doğmamış olmasını mensuplarının kültür yetersizliğine bağlar. Ona

göre bu gelenekçi çevre, öncekilerinden farklı olarak din felsefesiyle uğraşmadıkları gibi bir tekrarlama edebiyatı içinde sıkışıp kalmışlardır. Meşrutiyette olduğu gibi Cumhuriyet'te de İslâm adına laik devlete eleştiri yönelten hareketlere rastlanır (1962:270-271-272).

Yeni rejimin sınırlarını muhafaza eden ceza hükümlerinin ve devrimci tutumun etkisinin görüldüğü 1945-60'lı yıllar İslâmcı fikir ve faaliyetler yönünden durgun geçen bir dönemdir. Demokratik düzene geçişin bir göstergesi olan çok partili hayatla birlikte İslâmcılık düşüncesi yeniden filizlenmeye başlar. Daha çok politik alanda olmak üzere, 1948'den sonra iktidar ve muhalefet kanadında İslâmcı gruplar ortaya çıkar. İslâmcı hareket, tek parti yönetiminin, iktidarı süresince geliştirdiği din karşıtı laik anlayışı alenen eleştirir. Bu, İslâmcılar tarafından laikliğin dinsizlik olarak temellük edilmesine neden olur. Yine bu devrede İslâmcılığın gelişmeye engel teşkil etmediği, İslâm'ın yüceliği, faziletleri gibi meseleler üzerinde durulmuştur. II. Meşrutiyet devresinden farklı olarak bu dönemde cezai müeyyidelerin tehdidinden olsa gerek devletin İslâmi esaslara göre düzenlenmesi gerektiği üzerinde durulmamıştır. Bu noktada İslâmiyet'ten uzaklaşmanın toplumun maneviyatını zedeleyeceği fikirleri ileri sürülmüştür. Belirttiğimiz hususlar dışında bu devre, fikrî gelişim bakımından II. Meşrutiyet dönemine nazaran farklı bir yenilik getirmemiştir. Dönemin İslâmcı düşüncesine sahip aydınlar, Meşrutiyet dönemindekilere nazaran entelektüel anlamda yetersizliğiyle ön plana çıkar. Bu dönem İslâmcılarının en önemli vasfı kendilerinden sonra gelecek kuşaklara uygun bir zemin hazırlamış olmayı amaçlamalarıdır (1962:217-218).

1950 seçimi, Demokrat Parti ile birlikte Cumhuriyet rejiminden hoşnut olmayan zümre için de yeni bir devrin başlangıcı olur. II. Meşrutiyet'in halk üzerinde oluşturduğu beklentinin benzerini bu devrede de görmek mümkündür. Muhafazakâr çevre 1950 seçimini İslâm'ın bir zaferi olarak karşılar (1962:223). Değişen atmosferin etkisiyle demokratik hareketlerde görülen kıpırdamalar din alanında da birtakım düzenlemeleri (İmam Hatip Kursları, Ankara İlahiyat Fakültesi, dinî yayınların artması, hacca izin verilmesi) beraberinde getirir. Tek parti döneminin baskıcı tutumu etkisiyle faaliyetlerini sınırlayan tarikatlar, cemaatler demokratik gelişmelerle birlikte ihtiyatı elden bırakmamak kaydıyla aktif konuma geçer. Risale-i Nur ve Süleyman Hilmi Tunahan cemaatlerinin ortaya çıkışı, tarikat yapılarının

canlanması, cami, *Kur'an* kursu hizmetlerinin artması bu döneme rastlayan gelişmeler arasında sayılabilir. Bütün bunların yanında özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda giderek artan sanayileşme ve şehirleşme çabalarına bağlı olarak büyük şehirlere yönelik göç hareketliliğinin ön ayak olduğu toplumun demografik yapısındaki farklılık İslâmcılığın güç kazanmasına olanak sağlar (Kara, 2013:30).

“Radikal ve Entelektüel İslâmcılık Dönemi” olarak da adlandırılan 1960-1980 dönemi içerisinde meydana gelen önemli bir hadise de 1960 askerî darbesidir. Pek çok sahada olduğu gibi dinî hayat, düşünce ve hareketler üzerinde dönüştürücü etkiye sahip müdahalenin bu çerçevede ileriye sürdüğü gerekçe ise irticadır. Buradan hareketle 1960 askerî darbesi başta olmak üzere akabinde gerçekleştirilen müdahaleler ile İslâmcı hareketlerin canlanması ve gelişimi arasında kronolojik olarak doğru bir orantıdan söz edilebilir. Bu dönemde önem arz eden bir diğer husus da tercüme faaliyetleridir. 1965-80 yılları arasında geniş kitlelerce istifade edilen tercümelerin en önemli katkılarından biri beslediği yeni İslâmcılık'a kazandırdığı çeşitliliktir. “Bununla beraber kaynaklara dönüş merkezli sade ve dar bir din anlayışına sahip, büyük ölçüde yeni selefliğe mütemayıl, vehhabiyyü'l-meşrep, aktivist, radikal, siyasi talepleri kuvvetli, rejim muhalifi, cihat taraftarı, sadece Cumhuriyet tarihiyle değil Osmanlı tarihiyle de irtibatı zayıf, İslâmcılık tarihini Mısır, Pakistan (Sonra İran) merkezli okuyan, geleneksel Müslümanlıkla, buna bağlı olarak tasavvufi, tarikat ve cemaatlerle mesafeli, ümmetçi, sesi gür, hissiyatı yüksek, talepkâr, mücadeleci, yer yer tekfir ve şirk kavramları üzerinde dışlayıcı diri bir tip ve din anlayışı ortaya çıkardığı söylenebilir” (2013:31-32).

60 askerî müdahalesinde olduğu gibi irtica ve bölücülük sebep gösterilerek gerçekleştirilen 12 Eylül askerî darbesiyle birlikte siyasi partiler kapatılarak liderleri tutuklanır. Bütün aktif siyasi hareketlere, dernek ve vakıflara gözdağı verilir, pek çok kimse hapse atılır, yayın organları kapatılır, basım-yayım faaliyetlerine sınırlama getirilir, İslâmcı düşünceye sahip kimseler uyumlu olmaya zorlanır. “Bu dönemin yaygın kavramlarından biri yeni üretilen ve terörle, silahlı mücadele ile kanla, şeriat ve hilafet merkezli siyasi taleplerle, şiddetle, demokrasi ve laiklik karşıtlığıyla, radikal ve fundamantalistlikle ilişkilendirilen ‘siyasal İslam’dır ve irtica gibi mahkûm ve tasfiye edilmek istenen muhalif, aktivist dinî düşünce ve hareketlerin gayrimeşru sayılması, devre dışı bırakılması için bir araç olarak kullanılmıştır.

Bunun karşısına ise sıcak bakılan, munis bulunan, müsaadeye mazhar olan ‘kültürel/ılımlı İslam’ yerleştirilecektir” (2013: 34-35).

Buraya kadar bütüncül bir yaklaşımla ele aldığımız “İslâmcılık” düşüncesinin özelde edebiyata yansımaları alanımız itibarıyla önem arz etmektedir.

XIX. asırda İslâm dünyasındaki parçalanma, Batı kültür ve uygarlığına yönelme, milliyetçilik akımlarının önem kazanması İslâmi edebiyatın gerileme sürecini başlatır. İleri medeniyetler seviyesine erişmenin olmazsa olmaz şartı olarak görülen Batılılaşma teşebbüsünün bütün sosyal müesseseler, sanat ve kültür kolları gibi edebiyata da sirayet edeceği muhakkaktı. 1860’lardan itibaren Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatı genel anlamda kendi kök ve değerlerine cephe alarak Avrupalılaşma gayesiyle yeni bir oluşumun temellerini atmıştı. Yeni anlayışın mensuplarına göre Divan edebiyatı görevini tamamladığından oluşturulacak modern Türk edebiyatı için hiçbir surette önem teşkil etmeyecektir. Halk edebiyatı ise kısmen yararlanılacak bir kaynaktır.

“Oysa derin düşünülürse; Divan ve Halk edebiyatları mana ve önemi bakımından, inanç, zevk ve biçim yönleri ile İslam’a dayalı, İslam’da şekillenmiş, bütün İslam ve Doğu edebiyatlarını özümsemiş edebiyatlardır. Onları istememek, onları silmeğe ve yok etmeğe çalışmak büyük ölçüde (bilerek bilmeyerek) İslam’dan rahatsız olup İslam’dan kaçmakla bir anlam taşımaktadır” (Kabaklı, 2008:669).

Genel anlamda İslâmi edebiyat, “Müslüman muhayyileden doğmuş edebiyat” şeklinde tanımlanabilir (Eroğlu, 1981:431; 1981: 17). Buna karşın edebiyatta İslâmcılık denildiğinde akla ilk gelen çağrışımın geleneksel dinî edebiyat veya İslâmi edebiyatla bağlantılı olmadığı düşünülebilir. Bu ayrıntı üzerine dikkat çeken Orhan Okay’a göre edebiyatta İslâmcılık “Osmanlı’nın Batı ile karşılaşmasında ve bu medeniyete ait birtakım felsefi, kültürel, ilmî, teknik kavram ve bilgiler ile yaşama tarzı ve ahlak değerleri karşısında takınılan ve temelinde İslâmi endişeler taşıyan tavrın edebî eserlere yansımalarıdır” (Okay-Kahraman, 2001:70; Okay, 2011:233).

İslâmcılıkla ilgili ilk ifadeler edebî eserlerden ziyade fikir yazılarında belirir. Bununla birlikte II. Meşrutiyete gelene kadar edebî sahada Ziya Paşa’nın *Terkib-i Bend* ve *Terci-i Bend*’inde yer alan bazı mısralar, yine onun *Endülüs Tarihi* ve *Engizisyon Tarihi* tercümeleri; Namık Kemal’in *Cezmi*, *Celâleddin-i Harzemşâh*,

Vâveylâ, Renan Müdafaaanamesi; Hâmit'in "Mazi Yolcusuna Âti Yolu", *Târık, Tezer, Abdullahussagîr, İbni Mûsâ, ve Nazîfe*; Nâci'nin *Mûsâ bin Ebi'l-Gâzân yâhud Hamiyyet*; Ahmet Midhat Efendi'nin *İki Hud'akâr, Acâib-i Âlem, Demir Bey, Paris'te Bir Türk, Gönüllü, Arnavutlar-Solyotlar*, Mizancı Murat'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* gibi -bir kısmı II. Meşrutiyet'ten sonra yayımlanan- eserleri İslâm ve ilim, İslâm ahlâkı, Avrupa ve İslâm, İslâm birliği meselelerinin üzerinde durur (Okay-Kahraman, 2001:70; Okay, 2011:233-234; Gür, 2012:385).

II. Meşrutiyet döneminde daha çok siyasi ve fikrî alanda savunulan İslâmcılık düşüncesinin edebî sahadaki temsilcisi ise Mehmet Akif'tir. *Safahat*'ın ikinci kitabı olan "Süleymaniye Kürsüsü"nden itibaren Akif'in şiiri İslamcılık anlayışının en etraflı şekilde ifade bulduğu bir metin olarak dikkat çeker (Okay-Kahraman, 2001:70; Okay, 2011:234).

Millî Mücadele yıllarında da yönsüz, taklitçi Batı hayranlığına isyan edilerek karşı durulmuştur. Ne yazık ki bu tutum uzun sürmemiş, daha koyu bir taklitçilik devlet eliyle başlatılmıştır:

"Cumhuriyet dönemi başlarında (Gökalp'in etkisiyle) hiç olmazsa içinde dinin de bulunduğu milliyetçiliğe yönelmiş bulunan edebiyat da, kısa zaman içinde resmî tek parti görüşünün dalkavukluğuna, tarih düşmanlığına İslam'ın ve gerçeklerin inkârına yönelmiştir" (Kabaklı, 2008:670-671).

Değişen yaşam koşulları, artan sosyal problemler, felsefî bir geleneğin bulunmayışı, Türk edebiyatçıların sorunlara çözüm getirme konusunda güç durumda bırakır. Temelsiz bir realizmin hâkim olduğu Cumhuriyet devri edebiyatında, Peyami Safa, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bazı şahsiyetler, insanı derinlik psikolojisi ve metafizik zaviyelerden ele almaya çalışırlar. Dine karşı takınılan lakayt tavır, önceki dönemlerde de görülmekle birlikte bu devrede hat safhaya ulaşmış ve aydınların hayat felsefesi haline gelmiştir. Yeni rejimin inşasıyla birlikte İstiklal ruhunu taşıyan neslin nasıl bir ahlaki çöküşe maruz kaldığı Yakup Kadri, Halide Edip ve Reşat Nuri gibi sanatçıların eserlerinde görülebilmektedir (Kaplan, 2012:101). *Vurun Kahpeye, Yeşil Gece, Nur Baba* gibi romanlar, modernleşme anlatılarına paralel olarak din ve temsilcilerini olumsuz gösterilmek suretiyle muhtevaya uygun bir şekilde geri kalmışlığın sebebi gibi sunulmuştur.

Benzer bir tutum, Batılılaşma ve geleneksel değerlerin ifadesini kolaylaştırma adına “eski kafa/yeni kafa”, “gelenekçi/Batıcı, “hoca/öğretmen gibi semboller arasındaki çatışma ekseninde yirminci asrın ilk yarısına kadar özellikle Cumhuriyet romanının temel problematiği olarak dikkat çekmiştir (Çayır, 2008: 28). Çoğu, 1940’larda kurulan köy enstitülerinden mezun olan yazarların takındığı toplumcu gerçekçi bir tavırla ortaya konan eserler, köyü ve köy hayatını anlatan metinler olarak belirir. Yoksulluğun, cehaletin, eşitsizliğin, sömürünün ön planda olduğu eserlerin idealist tipleri “medeniyet temsilcisi” olarak vasıflandırılan öğretmenlerdir. Kurmaca dünyada karşıt/hasım güç olarak yer alan dinî şahsiyetler ise kalkınmanın, ilerlemenin, muasır medeniyetler seviyesine ulaşmanın önündeki engellerdir (Karpat, 1962:38-39, 44-45).

Cumhuriyet döneminden 1960’lara kadar kimlik arayışı içerisindeki Türk edebiyatının bir kısım temsilcileri, çoğunluğu Müslüman olan toplumumuzun inancına, kültürüne saldırmak suretiyle huzursuzluk ortamı oluşturmuşlardır (Yardım, 2000:173).

Cumhuriyetin belirleyici ilkelerinden biri olan laikliğin getirdiği prensipler, İslâmcı görüşlere engel teşkil ettiği gibi dinî içerikte yayın yapan basın-yayın faaliyetlerine de müsamaha göstermemiştir. Bu baskıcı tutum, çok partili demokrasi denemeleriyle kısmen serbest bırakılmış, detaylı tartışmalar ise 1950’den sonrası için mümkün olabilmıştır. 1943’ten itibaren *Büyük Doğu*’daki fikrî ve edebî yayınları ve müstakil çalışmalarıyla yeni bir İslamcılık görüşünün de başlatıcısı olan Necip Fazıl, 1960’lı yıllara kadar bu kulvarın hemen tek temsilcisi durumundadır. (Okay, 2011: 46, 235). Tanzimat’tan sonra gelen edebî fikirler ve ikinci Dünya Savaşı’nın da etkisiyle, eski ve hâlihazırdaki edebiyatımıza top yekûn inkârcı bir tutumla yaklaşan nihilist ve anarşist kadrolar, Necip Fazıl’ın tuttuğu bu yeni yolu, yani İslâm ruhuyla yeni bir dirilişi ön gören ülküyü, aksiyon mekanizmasını yok sayarlar. Uzun bir müddet, Necip Fazıl’ı, sanatını ve düşünce planını boykot ederek unutturmak isterler (Karakoç, 2007:79).

II. Meşrutiyet’in fikir ve siyaset ağırlıklı İslâmcılığına karşın “Yeni İslâmcı Hareket” edebî sahada düşüncelerini yaymaya çalışmıştır. Necip Fazıl’ın öncülüğünde başlayan bu hareket İslâmi duyarlılığa sahip aydınların çeşitli dergiler *Diriliş* (1960; 1966’da dergi, 1983’te günlük gazete), *Edebiyat* (1969-1984), *Mavera*

(1976-1991), *Yönelişler* (1981-1985 ve 1990), *Deneme*, *Gelişme*, *Hareket*, *Yeni Sanat*, *Kıyam*, *Aylık Dergi*, *Güldeste...*) ya da yayınevleri çevresinde kümeleşmeye başlamalarıyla beraber 1960'tan sonra İslâmcı düşüncenin de hızla gelişme kaydettiği gözlenir (Özdenören, 1999:62). Necip Fazıl'ın telkinleri ve etkisiyle hareket eden Sezai Karakoç, Nuri Pakdil, Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu, Erdem Beyazıt, Akif İnan, Alaeddin Özdenören, Ebubekir Eroğlu, İsmet Özel, Arif Ay, Vahap Akbaş, Turan Koç, M. Attila Maraş, Mevlut Ceylan, Vehbi Hatiboğlu, İsmail Kılıoğlu, M. Ragıp Karcı, Ahmet Kot, İhsan Sezai, Şaban Abak, gibi şahsiyetler “Yeni İslâmcı Hareket”in şiir, roman, hikâye ve tiyatrodaki başlıca temsilcileri olarak dikkat çeker. Yabancılaşma karşıtı bir tavır takınan Yeni İslâmcılar, İslâmi kaynaklara yönelerek çağdaş yorumlar sunarlar (Kabaklı, 2008:679-680).

60'lı yıllardan itibaren başlayan çok partili hayat ve akabinde gelişen özgürlük ortamı, birtakım ideolojik arayışların, yapılanmaların, gruplanmaların oluşumuna da zemin hazırlar. İhtilal sonrası oluşturulan anayasanın getirdiği serbestlik ortamının da etkisiyle sağ-sol şeklinde biçimlenen görüş ayrılıkları başta üniversiteler olmak üzere pek çok kurumda çatışmalara sebep olur. 80'li yıllara kadar gündemi meşgul eden bu çatışmalar ile 12 Mart, 12 Eylül askerî muhtıraları/darbeleri ve sonrasında yaşananlar eserlere konu edilir (Gündüz, 2006:341-342).

1960 sonrası siyasallaşmanın yoğun yaşandığı bir ortamda Necip Fazıl ve Sezai Karakoç'un şiir çizgisinde gelişmeye başlayan “Yeni İslâmcı Hareket”e mensup sanatçıların ileri gelenleri eserlerini mistik ve metafizik bir temelde inşa eder. Dünya edebiyatına ilgi duyanlar ise bu yönü kuvvetli olan sanatçılarla ilgilenir. Nuri Pakdil'in denemelerinde görülen Kafka ve Beckett gibi yazarların etkisi, Dostoyevski ve Faulkner'e özel bir ilgi duyan Rasim Özdenören'in, öykülerinde psikolojik çerçeveyi ön planda tutması bu duruma örnek gösterilebilir (Thema Larousse, 1993:107).

12 Eylül askerî müdahalenin etkisiyle ülkenin yaşadığı değişimler pek çok alanda olduğu gibi edebiyatımızı da olumsuz yönde etkilemiştir. Despot idarenin getirdiği anti demokratik uygulamalar aydınları hâkim siyasi anlayışın ve sermaye gücünün sözcülüğüne angaje etmiştir (Erdoğan, 1996:8).

1960'lı yıllardan itibaren İslâmcılık hareketinin dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kazandığı çeşitlilik hemen her edebî türe çok zengin örneklerle ve

karmaşık bir şekilde yansır (Okay, 2011:235). Öz diline, kültürüne yabancılaşan sanatçılar moda hareketlere uyarak dünyaya açılma kompleksine kapılırlar. Ancak bu çeşitliliğe ve yönelime rağmen 1980’lerin siyasi ortamında farklı İslâmi grupları aynı merkezde toplayan ortak bir endişe vardır. O da modernleşmenin Batılılaşma şeklinde algılanıp uygulanması sebebiyle meydana gelen başkalaşma ve çarpıklıktır. Bu fark ediş söz konusu kimselerin ortak bir söylem çevresinde birleşmesine olanak sağlar. Çözüm ise modern yaşamın, İslâmi prensipler çerçevesinde yeniden düzenlenmesidir. İslâm’ın kapsayıcı yönü kaleme alınan eserlerle yeniden yorumlanır. Bu çaba, Kemalist-laik ve Batıcı modernleşme çizgisine alternatif ve muhalif bir söylemle dillendirilir (Çayır, 2008: 6-7).

Bütün bu gelişmelerle birlikte İslâmcılık cereyanının kazandığı yeni ivme, adlandırma sorununu da beraberinde getirir. Oluşumun çağdaş mensupları sanat ve edebiyat alanında ideolojik bir söylemi çağrıştıran “İslamcı”, “İslamcılık” gibi telaffuzlar yerine “İslâmi Edebiyat” tanımlamasını uygun görürler. Özellikle 1980’lerin başında bu mevzu çeşitli yayın organları vesilesiyle “Soruşturma”lara da konu olur. Bu yöntemlerle kavramın çerçevesi belirlenmeye çalışılır.

Şimdiye kadar İslâmcılık ve bu fikir hareketinden mülhemle meydana gelen edebiyat hakkında genel bilgiler verdik. Çalışmamızın esas kısmını oluşturan ve “Yeni İslâmcı Hareket” içerisinde yer bulan önemli bir şahsiyete geçmek istiyoruz.

Gerek İslâmcı toplulukla gerekse ferdî sanat faaliyetleriyle “Yeni İslâmcı Hareket”in hem içinde hem dışında sayılabilecek bu mühim sima Mustafa Miyasoğlu’dur.

BİRİNCİ BÖLÜM – HAYATI

1.1. Doğumu ve Çocukluğu

Mustafa Miyasoğlu, 1945¹ senesinin bir yaz günü anne babası Mustafa Ağa'nın Kayseri'de bulunan çiftliğindeki bağ evinde, Hatice Hanım ile ayakkabı imalatçısı Osman Miyasoğlu'nun çocuğu olarak dünyaya gelir. O, doğuncaya kadar evinde erkek çocuğu göremeyen Mustafa Ağa, torununa hem adını verir hem de öldüğü yıla kadar her yaz yanında bulundurduğu için şahsiyetinin teşekkülünde etkili olur. Bir ablası ve iki erkek kardeşi olduğu için, ailenin büyük oğlu olarak çok meşguldür, bu sebeple oyun oynayacak vakit bile pek bulamaz. Buna rağmen, kapı komşuları Hasan Nail² (1944)'in Karagöz ve sinema merakına ilgi duyar, soğuk kış günlerinde küçük meydanda yaptığı gösterileri kaçırmamaya özen gösterir.

Çocukluğunu, Kayseri Merkez Melikgazi İlçesi Gülük Mahallesi'nde mihrap Çinileriyle ünlü tarihî Gülük Camii'ne bitişik iki katlı küçük bir evde soyadı kanunundan önce Miyaszâde olarak bilinen, zanaat ve ticaretle uğraşan bir ailenin himayesinde geçirir (Oğuzbaşaran, 2013:8).

Dindar bir kadın olarak nitelediği annesiyle birlikte teravihlere ve sahur sonrası vaazları dinlemeye giden Mustafa, Gülük Camii fahrî vaizi Abdullah Saraçoğlu Hoca'dan namaz ve *Kur'an-ı Kerîm* dersleri de alır (Yardım, 2013b:68).

İlkokul yıllarının yaz tatillerini adını aldığı, anne babası Mustafa Ağa'nın çiftliğinde geçiren yazarımız, tarlalarda çalışan mevsimlik ırgatlara yemek taşır, onların sohbetlerinde bulunur, dertlerini dinler. Böylece, başkalarının hayatlarına dair bilgi ve ilgi sahibi olur. Yaz aylarını değerlendirdiği bu bağ evinin, konumu itibarıyla

¹ “Mustafa Miyasoğlu'nun Yayınlanmamış Söyleşi”nde sanatçı, kardeşleri arasında yalnız kendisinin doğum tarihinin zamanında yazılmadığını belirtir. Babası o günlerde çalıştığı fabrikadan ayrıldığı için düzenli bir iş bulamamış ve bu yüzden de oğlunun kimlik bilgilerinin hatalı bir şekilde kaydına sebep olmuştur. Yer alan ifadelerinin aksine, pek çok kaynakta Mustafa Miyasoğlu'nun doğum yılı 1946 olarak gösterilmektedir. Söz konusu kaynakların bazıları şu şekildedir: *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C. 2/K-Z; *Türk Edebiyatı Tarihi*, C. 4.

² Kayseri doğumlu olan Hasan Nail Canat, romancı ve tiyatroçudur. İlk ve orta öğrenimini Kayseri İmam-Hatip Okulu ve akşam lisesinde tamamlamıştır. Hilal Tiyatrosu'nu kurup Anadolu turnelerine çıkmıştır (1967). 1980'den sonra Gece Oyuncuları'nı kuran sanatçı, Ulvi Alacakaptan ile Birlik Sanat'ın kurucuları arasında yer almıştır. Televizyon programları hazırlayan Canat, aynı zamanda dizilerde de rol almıştır.

belli bir yükseltide bulunması ve sahip olduğu güzel manzarası Mustafa'nın muhayyilesini zenginleştirir. O, bu manzarayı şöyle tasvir eder:

“(…) bu tepeden, bağları ve uzaktaki şehri seyredebilmek için kendime mekân edindiğim içi oyuk kayaya ikindi vakti uzanıp hayal kurma alışkanlığı, çevremdekilerden belki biraz daha hülyalı olmama yol açtı. Sağ yanımda Erciyes, sol yanımda küçük bir tepe ve önümde şehre doğru uzayıp giden yemyeşil ağaçlarla üzüm çubuklarından oluşmuş küçük bir vadi... Ufkum öylesine genişti ki” (Yardım, 2013a:32).

Kış gecelerini de Kayseri'deki evlerinde ağababasının hizmetkârı Hamdi Emmi ile annesinden dinlediği masal, halk hikâyeleri, şiir ve destanlarla zenginleştirir.

1.2. Eğitim Hayatı

1953 yılında, eski bir konaktan bozma Safa Bey İlkokulu'na yazılan Mustafa, dördüncü sınıftayken, yeni yapılan Mehmet Karamancı İlkokulu'na nakledilir ve buradan mezun olur. İlkokul yıllarında maruz kaldığı tifo hastalığı sebebiyle okulundan bir süre uzak kalır:

“... bir aydan fazla evden çıkamadığım için, beni ziyarete gelen arkadaşlarım, yanlarında Eflatun Cem Güney'in yayımladığı okul dergisini getirmişlerdi. Haftada bir yayınlanan bu derginin iki-üç sayısını severek okuduğumu hatırlıyorum. Kış günlerinde evimizin önündeki meydana yağın kara pencereden bakarak okuduğum bu dergideki hikâyeler bende hayata farklı bir bakış oluşturdu” (Yardım, 2013a:30-33).

Orta halli bir aileye mensup olan Mustafa'nın, ilkokulu bitirdiğinde eğitimine nasıl devam edeceği hususu ailesini düşündürür. Kışın ayakkabıcı, yazın yapı ustası olarak geçimini sağlayan hoş sohbet, şarkıyı, türküyü seven, neşeli bir mizaca sahip babası, oğlundaki okuma tutkusunu fark edince “ben bu oğlanı okutamam, ancak devlet okutur”, diye düşünüp çareler arar. O dönem, Hava Kuvvetleri'ne bağlı Hava İkmal Merkezi'nde fabrikaya işçi yetiştirmek için açılan okula yazdırmak ister. Esasen yaşı yeterli olduğu halde nüfusa küçük yazdırıldığı için okula kabul edilmez. Okula gidemediği bu bir senelik süre zarfında Kayseri'nin merkezî yerlerinden biri olan Kiçikapı Karakolu'nun altındaki bir berber dükkânında çırak olarak çalışır (Tezcan, 2006:62-63). İkinci sene, Kayseri'de fakir aile çocukları için açılan Askerî Anatamir Tank Tamirhanesi adında, Kara Kuvvetleri'ne bağlı bu fabrikadaki çıraklık

okuluna kaydolur (1959). Bünyesine her yıl elli öğrenci dâhil eden okul bu alımı beş yüz öğrenci arasında yapılan sınavla gerçekleştirmektedir. Fabrika için nitelikli eleman yetiştiren kurum yatılı olup, barındırdığı öğrencilerin eğitim masraflarını da karşılamaktadır. Karşılığında ise üç yıl zorunlu hizmet şartı koşar. Öğleye kadar sıkı bir teknik eğitime tabi tutulan Mustafa, öğleden sonra yağlı tulumla fabrikada işçi olarak çalışır. Okulun üçüncü dönem öğrencilerinden olan Miyasoğlu, eğitimini bu şartlar altında tamamlar. Dışarıdan ortaokul sınavlarını vererek diplomasını alır. Sanatçı, orta sanat yıllarına dair hatıralarını şu cümlelerle dile getirir:

“... iki mütalaa arasındaki büyük teneffüste her hafta sonu köyüne giderek yeni hikâyelerle dönen arkadaşımı dinlemek bana ilgi çekici geliyordu. Sokağa ve tabii evimize gidemediğimiz bir hafta boyunca sıkıldığım zaman bu arkadaş bulur, biraz da palavra olduğunu fark ettiğim hikâyelere sığınırdım. Daha sonra İngiliz Kemal ve Pardayanlar dizi romanları dolaşmaya başladı sınıf arkadaşlarım arasında. Evden ayrı kalmanın hüznü ve sıkıntısını yaşayanlar gizli okurduk bu romanları. Bu arada 27 Mayıs İhtilâli oldu ve biz Askerî Orta Sanat Okulu öğrencilerinin ortaokul denkliği iptal edildi. Fabrikada çalışmamız isteniyordu. Üç ay içinde ve iki sınav döneminde ortaokulun bütün ders kitaplarını yeniden okuyup imtihanda başarılı olarak Kayseri Akşam Lisesi’nde okumaya başladık(1963). Liseye hazırlanırken hızlı okuma ve kavrama çabası beni başka kitaplara yöneltti” (Yardım, 2013b:67).

Şiir, hikâye ve tiyatro denemelerine lise döneminde başlayan Miyasoğlu, aynı zamanda günlük yazmayı da sürdürür. Bu günlüklerdeki gözlemleri, tespitleri, anıları sonraki yıllarda deneme ve inceleme yazılarına kaynaklık edeceği gibi romanlarının da malzemesi olur. Sanatçı, eğitim-öğretim sürecinde lise yıllarının önemine ayrıca değinir:

“... bana göre asıl tahsil lise tahsilidir ve bir gencin şahsiyetiyle değerleri bu dönemde oluşur. Ben lise yıllarımda iyi hocalarla ders yapma şansına sahip oldum ve bunu da dersi derste yaparak değerlendirdim. Hocalarımızın bazı sözleriyle ders anlatış tarzları aklımdan hiç çıkmaz. Elbette efendilikleri de...” (Miyasoğlu, 2011:62).

“Benim fikrî ve edebî kişiliğim Kayseri Akşam Lisesi’nde olduğu için bence lise eğitimi çok önemli. Matematikle edebiyat, Felsefe ile Coğrafya, Tarih ile Biyoloji derslerinde hocalarımdan öğrendiğim bilgi ve metotları, hem öğrencilik hem de hocalık hayatımda hep bir rehber gibi kullandım” (2006a:91).

Dünya görüşünün bu dönemde teşekkül ettiğini vurgulayan Miyasoğlu, büyük şehirde geçen ve ufkunu genişleten sonraki yılların, kendisine sadece çevre ve diploma kazandırdığını söyler:

“1963 yılında Kayseri Akşam Lisesine başladığımda, yıllarca önünden geçtiğim bu taş binanın hayatımda nasıl bir köklü değişikliğe yol açacağını bilemezdim. Pek çoğu orta yaşlı insanlardan oluşan sınıf arkadaşlarım arasında, 10-15 kişilik genç bir gurup hareketleriyle dikkati çekiyordu... Her dersime dengeli bir şekilde çalışıyordum, ama Edebiyat ve Matematik derslerine ilgim farklıydı” (2006a:90).

Akşam lisesinde okuduğu dönem eve çoğu zaman geç vakitlerde gelen Mustafa, gece geç saatlere kadar gaz lambasının aydınlığında bir şeyler okumadan yatmaz. Oğlunun bu durumu babası tarafından endişeyle karşılanır. Zira babası, Mustafa’nın, okurken uyuyup kalacağından, böylelikle lambayı devirip kazaya yol açabileceğinden endişelenir (İlbak, 2013a:50).

Miyasoğlu, gündüz işçi, akşam öğrenci olarak 1967’de Kayseri Akşam Lisesi’nin dört yıllık eğitimini tamamladıktan sonra üniversite sınavlarında tercih hakkı olan altı fakülteyi kazandığı halde, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nü tercih eder. Seçiminin bu yönde olmasını şöyle açıklar:

“1967 yılında liseyi bitirip üniversite okumak için İstanbul’a geldiğimde, Büyük Doğu’nun ‘Sizinle Baş başa’ köşesinde, Kayseri’den gönderdiğim bir şiirin yayınlanması, Edebiyat Fakültesi’ne kayıt yaptırmamda etkili oldu.” (Yardım, 2013b: 69)

Mustafa, Bekir Oğuzbaşaran’ın ifadesiyle gündüzleri hem bir işte çalışma hem de İstanbul’un kültür-sanat, edebiyat çevreleri ile yakın ilişkiler kurma düşüncesiyle gece eğitimini tercih eder. Gece bölümü talebesi olarak başlasa da özellikle Mehmet Kaplan’ın gündüz derslerine devam eder. Gazete ile Türkoloji Bölümü’nün düzenlediği, hocalarının da seçici kurulda yer aldığı şiir yarışmalarında derece alıp Mehmet Kaplan’ın dikkatini çeker.

Farklı türlerde kalem tecrübeleri olmasına karşın tiyatronun onun hayatında ayrı bir yeri vardır:

“Felsefe ve İngiliz Edebiyatı dersleri yanında, Haldun Taner’in Tiyatro Tarihi derslerini takip ederek kendimi komple edebiyat adamı olmaya

hazırlıyordum. Mehmet Kaplan'ın tezli edebiyat öğrencisi oldum ve Haldun Taner'in tiyatro eserlerini konu edindim. Ona böyle yakınlaşmak, bana uzaktan tanıdığım tiyatro dünyasının iç yüzünü gösterdi" (2013b:69).

Üniversite sıralarından yakın arkadaşı Abdullah Uçman, Miyasoğlu'nun Haldun Taner dolayısıyla tiyatroya ve tiyatro edebiyatına ciddi olarak yöneldiğini; hatta Kaplan Hoca'nın Edebiyat Fakültesi'nde kurulacak Tiyatro Bölümü'ne onu asistan olarak almayı bile telaffuz ettiğini dile getirir. Bunun yanında devletten aldığı öğrenim kredisinin devamını sağlama ve ciddi bir tez hazırlama adına öğrenciliğini bir iki dönem uzatması Uçman'ın ifadeleri arasındadır (Uçman, 2013a:21).

Millî Türk Talebe Birliği Tiyatro Kulübü, Millî Türk Talebe Birliği Sinema Kulübü, Küllük, Sahaflar Çarşısı, Kubbealtı, Marmara Kiraathanesi, Enderun, Milliyetçiler Derneği, Deve Kuşu Kabare Tiyatrosu, Sinematek, Birlik Kahvesi okul saatleri dışında Miyasoğlu ve arkadaşlarının kendilerini geliştirdikleri edebiyat, sanat ve kültür sohbetlerinin yapıldığı yerlerdir. İsmi anılan mekânlar, sanatçının edebî şahsiyetinin oluşmasında etkisi reddedilemeyecek öneme sahiptir.

Eğitim hayatına dâhil edebileceğimiz halde sanatçının edebî yıllarının bu dönemde, özellikle de üniversite periyodunda başlaması bazı bilgileri edebî hayatı başlığı altında sunmamızı gerekli kıldı. Netice itibarıyla yazarın eğitim ve edebî hayatının bir bölümü birbirini kapsamaktadır. Bu sebeple eğitim dönemi süresince gerçekleştirdiği edebî faaliyetleri diğer bir başlık altında ele alacağız.

1.3. Askerliği

Miyasoğlu, askerliğini 1975 yazında İzmir Bornova Hacılar Kırı mevkiinde kısa dönem olarak yapar. Silahlı Kuvvetlerin tarihinde gerçekleştirilen ilk yedek subay uygulamasında bu rütbeyle vatan hizmetini tamamlar. Bu dönem, sanatçının hayatında önemli bir yere sahip değildir (Besceli, 2013:50-51).

1.4. Evliliği ve Ailesi

Kültür, sanat, edebiyat ve tasavvuf sohbetlerinin yoğun olarak yapıldığı ve bu faaliyetlere her yaştan, her görüşten kimselerin katıldığı bir evde yetişen Nilüfer

Hanım, kendisiyle yapılan bir söyleşide ve gerçekleştirdiğimiz görüşmede³ Mustafa Bey’le tanışmalarını, evlilik sürecini şu cümlelerle anlatır:

“Ben o zaman Kadıköy Moda Kız Enstitüsünde talebeyim. Okuldan geldim. Kahve yaptım, oturduk masanın başına kahve içiyoruz. Babamın öyle bir geleneği vardı. Kahve zihni açar derdi. Ben ve bütün ağabeylerim talebeyiz. Zil çaldı ben açtım kapıyı. Baktım Ali Nar Bey. Yanında da küçük oğlum Eren’in şimdiki halinin tıpkısı bir adam... Siyah gömlekli, beyaz düğmeli, uzun boylu bir genç... Tabii bana görücü geldiğinden kesinlikle haberim yok. Evimize gelen giden çok olduğu için böyle bir şey aklıma bile gelmiş değil. Bu sebeple Mustafa Bey’i de o misafirlerden biri zannettim. Daha talebe olduğum için görücü beklemek aklıma bile gelmezdi. İsteyenler anneme bildirirdi ama annem ‘hayır, kızımız okuyacak’ der, reddederdi. Gerçi 17 yaşındaydım; eskiden erken evlenilirdi ama annem bunu uygun görmüyordu. Ali Bey Mustafa Bey’e ‘kızı beğendin mi?’ diye sormuş. Bizimki de ‘Ali ağabey, beğenmemek mümkün değil. Fakat ben Anadolu erkeğiyim. Bu kız öyle lafa söze gelir, öyle emir altına girecek bir kız değil. Dominant, baskın mizaçlı, ben de öyleyim. Olmaz. Kültürlü, gelişebilecek bir kız ama çok dominant bir kız demiş. Güzel, çok güzel kız ama henüz çocuk! Sen şimdilik bir şey söyleme en iyisi... Ben gide gele bir tanıyayım kızı’ demiş. O zaman o 31-32 yaşında, bense 17 yaşıma daha yeni girmişim. Ali Bey, ‘sen beğendiysen bu kızı al! Hiç durma, Ekrem Ocaklı’nın kızını al, münasip olduğuna imzamı atarım!’ demiş” (İlbak, 2013a:54).

Mustafa Bey’in geliş gidişlerini yapılan sohbetlere bağlayan Nilüfer Hanım, ne karşı taraftan bu yönde bir intiba sezmiş ne de kendisi böyle bir düşünceye ihtimal vermiştir. Ancak zamanla Miyasoğlu’nun ilgisini üzerinde hissetmiştir:

“Ben babamla her şeyi rahatça konuşabiliyordum; annemle değil. Her kız annesiyle konuşur, bense babamla konuşuyordum her şeyi. Babama dedim ki: ‘Baba, sana bir şey söyleyeceğim; şu zayıf oğlan var ya, hani, Mustafa Miyasoğlu... O çocuk bana başka bir gözle bakıyor. Eğer size bir talep iletirse sakın kabul etmeyiniz!’ (2013a:55).

Nilüfer Hanım’ın bu olumsuz tavrına karşın Ayşe Hanım, kızını ön yargılı olmaması konusunda uyarır ve Mustafa’yı öven cümleler kullanır:

“Kendi kendine gelin güvey oluyorsun, nereden biliyorsun seni isteyeceğini? Ayrıca aslan gibi çocuk...” (2013a:55).

³ Söz konusu görüşme Aralık 2013’te Nilüfer Hanım ve Eren Miyasoğlu ile yapılmıştır.

Ayşe Hanım'ın bu eleştirisine “Anne, bir bana bak, bir de ona! Hiç yakışıyor muyuz yan yana durunca? Bir düşün!” (2013a:54) şeklinde karşılık veren Nilüfer Hanım, bir müddet Miyasoğlu'nun ilgisini görmezden gelir. Nilüfer Hanım'ın sanata, edebiyata, gece yarısına kadar süren bu sohbetlere ilgisi Mustafa tarafından önemle karşılanır. Öyle ki bir konuşma esnasında Miyasoğlu'nun “Hangi kitapları okuyorsun? Hangi yazarları seviyorsun?” sorularına mukabil verdiği cevap Necip Fazıl'ın *Çile*'si ve Peyami Safa olur. Bu ve benzeri vesilelerle Miyasoğlu, Ali Nar Bey'den artık meselenin açılmasını ister. Başlangıçta olumsuz hisler beslediği genç adama karşı tutumu değişen Nilüfer Hanım da ona âşık olur:

“Evimiz her katında dört dairenin olduğu büyükçe bir apartmanda, uzun bir koridorun ucundaki sonuncu daireydi. Büyük olduğu için apartmana akşama kadar onlarca insan girip çıkıyordu. Herkes bir tarafa, Mustafa Bey'in daha bahçe kapısından girişini bile hisseder, yüreğim küt küt atmaya başlardı. İnanın, kısa süre sonra da daire kapımızın zili çalardı. Bir de bakardım ki, Mustafa Bey gelmiş. Ona öylesine âşık olmuştum” (2013a:55).

Miyasoğlu, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde çalışan Ekrem Ocaklı'ya kızı ile evlenme niyetini açar. Ocaklı'nın da rızasıyla 14 Nisan 1976'da çiftin evliliği gerçekleşir.

Baba evinden ayrılacağı gün Ekrem Bey'in, Nilüfer Hanım'a yönelik nasihati, Miyasoğlu'nun yaşamına, şuuruna ışık tutacak niteliktedir:

“Yavrum, ben seni cihat ehli bir gence veriyorum. Böyle insanlar çetin adamlardır... Kızım! Davamız zor. Kocan olacak kişi Allah yolunda çalışan bir genç... Yokluk günlerinde onunla oturacaksın, onunla kalkacaksın, onun davasına hizmet etmesi için fırsat vereceksin, ona yardım edeceksin. Seni sefaya değil cefaya veriyorum. O, büyük davanın mücahidi sen de onun hizmetçisi olacaksın” (2013a:56).

İlk evini İzmit'te açan Miyasoğlu ailesi, edebî muhitlerden pek çok kimseyi burada ağırlar. Rasim Özdenören, Erdem Beyazıt, Ahmet Hamdi Erkan ailenin başlıca konuklarıdır. Çiftin ilk çocukları, 1977 yılında İzmit'ten İstanbul'a yapılan bir ziyaret esnasında Zeynep Kamil Hastanesi'nde dünyaya gelir. 1 kg 700 gr. ağırlığında doğan bebeğe peygamber ismi olsun diye Mehmet adı verilir. Mehmet bir yaşına kadar İzmit'te ailesiyle birlikte kaldıktan sonra Miyasoğlu'nun tayiniyle

birlikte İstanbul'a yerleşilir. Yuvarın son fertleri Emre ve Eren aileye burada dâhil olur (2013a:57; Miyasoğlu, 2006:44).

Sanatçının küçük oğlu Eren'in sözlerinden anlaşılacağı üzere Miyasoğlu, küçüklüklerinden itibaren çocuklarının dinî eğitimleri için çok emek harcamıştır:

“Evde olduğu zaman namaz vakitlerinde Mehmet Ağabeyimi müezzin yaparak bize imamlık ederdi. Ben bunları çok küçük yaşlarımdan beri hatırlıyorum. Dört yıl bulunduğumuz Pakistan'da Cuma namazına giderken beni götüreceği zaman, eğer gitmek istemezsem Ben gelmeyeyim, ben daha küçüğüm derdim” (Miyasoğlu, 2006:25).

Anadolu'da örneğine sıklıkla rastlanan her baba gibi Mustafa Miyasoğlu da çocuklarına düşkün olmasına rağmen sevgisini belli etmemeye çalışır. Bu sebeple eşi Nilüfer Hanım'ın “Mustafa Bey; sevginizi belli etmemeyi uygun görüyorsunuz ama bence bu kadarını yapmayınız! Sonuçta babasınız, çocuklar sevginizi açıkça görmek ister” şeklindeki ikazlarına maruz kalır.

Öyle ki vefatından önce, evlatlarına olan duygularını “Ben çocuklarımı çok seviyorum” (İlbak, 2013a:57) cümlesiyle ortaya koymuştur.

Miyasoğlu'nun çocuklarıyla ilişkilerini oğlu Emre'nin anlatımından takip edelim:

“Baba-oğul ilişkisi benim için çok sıcaktı. Babam bizimle arkadaş gibiydi. Bu arkadaşlık sanıldığı kadar kolay ve eğlenceli değildi çünkü babam bizi her anlamda öylesine çok seviyordu ki, bizi tamamen kendi halimize bırakmaya kıyamıyordu. O yüzden bu arkadaşlık bizim açımızdan biraz sıkıntılı oldu. Çünkü muhatap olduğunuz arkadaş her şeyi sizden daha iyi biliyor ve olacakları sizden çok daha önce kestiriyordu. Babamla oturup tavla da oynardık, bahçede mangal da yapar ardından film de seyrederdik. Sosyal ve özellikle de kültürel meseleleri saatlerce oturup konuşurduk. Daha doğrusu babam anlatır biz dinlerdik. En çok konuştuğumuz konular sanat ve edebiyat konularıydı” (Miyasoğlu, 2013:21).

Edebiyat, sanat, kültür atmosferinin yoğun olarak yaşandığı mekânlarda yetişmiş, edindiği duyarlılıkla bu alanlarda eserler vermiş bir sanatçının çocuklarının da aynı derecede babalarından etkilenmesi kaçınılmazdır. Nitekim oğullarının üçü de ilk edebî ürünlerini genç yaşlarında vermeye başlamıştır. Özellikle ortanca oğlu Emre eserleriyle adından söz ettireceğe benzemektedir.

Kitap okumanın ne kadar güzel olduğunu geç de olsa fark eden Mehmet, babasını ‘ayaklı bir kütüphane’ olarak tanımlar. Edebiyatın, kitap okumanın, yazmanın ne olduğunu, ne kadar önemli olduğunu kültür, sanat ve edebiyat alanında en büyük otorite olarak tanımladığı babasının sayesinde öğrendiğini söyler (2013:21).

1.5. Çalışma Hayatı

Kara kuvvetlerine bağlı Askerî Anatamir Tank Tamirhanesi çırak okulundaki eğitiminin sona ermesiyle mecburî hizmet şartına uyarak çalışma hayatına adım atan Mustafa, gündüz işçi, akşam öğrenci olarak 1967’de Kayseri Akşam Lisesi’ndeki eğitimini tamamlar. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne kayıt yaptırır.

1973’te fakülteden mezun olan Mustafa, İzmit İmam Hatip Lisesi (1974-1978) ve İstanbul Şehremini Lisesi (1978-1981) okullarında edebiyat öğretmenliği yapar. Mimar Sinan Üniversitesi Türk Dili Koordinatörlüğü’ne getirilen Abdullah Uçman, fakültenin okutman ihtiyacını Mustafa ile gidermek ister:

“... burada okutman ihtiyacı vardı ve tabii ilk aklıma gelen Mustafa oldu. Sınav jürisinde bulunan Mehmet Çavuşoğlu ile Mehmet Akalın’ın onayı ile Mustafa, Mimar Sinan Üniversitesi Türk Dili okutmanı oldu; Zeynep Kerman’ın emekli olması üzerine galiba bir dönem de Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde Tiyatro Tarihi derslerimize girdi. Daha sonra Pakistan’dan Recep Duymaz’ın yerine bir okutmanlık talebi üzerine birkaç yıllığına Pakistan’a gitti” (Uçman, 2013a:24).

Pakistan’a gitme sebeplerinin ekonomik zorlukları aşma gayreti, iyi kötü bir ev ve araba sahibi olma düşüncesinden ileri geldiğini ifade eden sanatçının büyük oğlu Mehmet, o yıllardan şöyle bahseder:

“Pakistan’a gidince maddi anlamda rahatladık; bir ev aldık, bineceğimiz bir araba oldu, o kadar. Buna karşılık babamın dört yılı bazı mahrumiyetler içinde geçti. Pakistan’da bulunduğumuz 1988-1992 iletişim teknolojisi bugünkü düzeyde değildi. Ne internet vardı ne de *Türkiye*’yle kolay haberleşilebiliyordu. (...) Babam oradaki birçok Türk ailesine de yardımcı oldu. Pakistan’daki fakir öğrencileri sahiplenirdi. Her Cuma ailece pikniğe giderdik. Faysal Camiinin bahçesinde Anadolu’dan gelmiş taşralı gençler de olurdu. Babamı kitaplarından tanır, hürmetkâr davranırlardı. Babam da ellerinden tutar, dertleriyle ilgilenirdi.

Bazen gelin cumayı beraber kılalım der, sonra da evimize davet ederdik. Zorla eve götürüp ev yemeği yedirdiğimiz olurdu. Maksudımız Türklerle beraber olmak, bu çocuklara gurbette kendilerini sahipsiz hissettirmemektir (İlbak, 2013:56).

1988-92 yılları arasında İslamabat'taki Yabancı Diller Enstitüsü'nde Yrd. Prof. Olarak görev yapan Miyasoğlu, yurda dönüşünde Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki görevine devam eder. Aynı zamanda İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları repertuar kurulu üyeliği yapar (1996-1998). Bu görevlerinden sonra emekliye ayrılan Miyasoğlu bir süre İstanbul Tuzla Belediyesinde kültür danışmanlığı görevinde bulunur (1998-2000).

1.6. Fizikî Özellikleri, Kişiliği ve Mizacı

Kendisiyle gerçekleştirdiğimiz söyleşide⁴ Eren Miyasoğlu'ndan babasının fizikî portresiyle ilgili şunları öğrenmekteyiz:

“Babam beden olarak çok güçlü, kuvvetli bir insan değildi, bünyesi zayıftı. Narin bir yapısı vardı. Bir yetmiş boylarında, 45-50 yaşlarına kadar benim gibi ince, uzun. Vücudunun ince olması herhalde bünye meselesi ama 45-50 yaşlarından sonra yavaş yavaş kilo almaya başladı. Buna rağmen yine de toplu bir insan olduğu söylenemez. Kumral, buğday tenli, saçları siyah son zamanlarda gümüş rengi bir yapıdaydı. Gözleri ela, yeşile yakın” (A.g.g.).

Tanışmadan önce, gazetede ya da bir kitabın kapağında fotoğrafını gördüğü Miyasoğlu'nu İbnülemin Mahmut Kemal'e benzeten A. Vahap Akbaş aynı yaklaşımı bir dostunun da gösterdiğini belirtir. (Akbaş, 2013a:6).

1972'de Miyasoğlu ile tanışan Abdullah Satoğlu onun son derece ağır, vakur, zayıfça, uzun boylu, sıcak ve samimî bakışlarla gülümseyen bir yüz hattına sahip olduğunu söyler (Satoğlu, 2013:43).

Yine benzer ifadelerle hocalarının fizikî yapısıyla ilgili görüş beyan eden öğrencileri onun naif, uzun boylu, uzunca yüzlü ve gür saçlarıyla çok yakışıklı olduğunu dile getirir (Bostan, 2006:32).

Sanatçının kişilik ve mizacının, dava eksenli oluştuğu ve bu minvalde perçinleştiğini söyleyebiliriz. Anıldığı özelliklerin belirgin çizgileri bu uğurda verdiği mücadelelerden hareketle tespit edilebilir. Saatlerce süren konferans

⁴ agg.

niteliğindeki telefon konuşmaları, her an yeni projeler üretmek için faaliyette bulunan üretken bir zihin, Miyasoğlu'nun kişilik özelliklerinin çerçevesini belirler.

Daha çok, kendisini tanıyanların verdikleri bilgiler ışığında onun kişiliğini ve mizacını oluşturan belli başlı özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

- Konuşkan bir yapıya sahiptir.

Dursun Gürlek'in şu sıra dışı benzetmesi Miyasoğlu'nun bu yönünü aydınlatacak önemli bir örnektir:

“Dostluğu gibi konuşmaları da uzundu. Uzun sözün kisasından hoşlanmıyordu. Bilâkis, hayranı olduğu Ahmet Mithat Efendi'nin gazete tefrikaları gibi uzattıkça uzatıyordu” (Gürlek, 2013:28).

Ancak bu özellik onda boş ve sıradanlıktan uzak; kültür, sanat, edebiyat içerikli muhabbetlerle zenginleştirilmiştir. İlk olarak iç dünyasında suskun, kapanık bir mizaca sahip izlenimi veren Miyasoğlu, zamanla istidadı doğrultusunda muhatabına birtakım sorumluluklar yükler. Konuşkanlığı yüz yüze olmanın yanı sıra saatlerce süren telefon görüşmelerine de yansımıştır. Bu hususta Üzeyir İlbağ'ın şu hatırası dikkate değer görülmektedir:

“Mustafa ağabeyle nerede karşılaşırsanız, ayaküstü muhteşem bir konferans dinlerdiniz. Hep bir derdi ve hedefi vardı, anlatmaktan hiç üşenmezdi... Bir defasında Eyüp'teki dergi merkezinden çıktım, telefon çaldı. Arayan Miyasoğlu abiydi, kulaklığı taktım. Feshane önünde taksiye bindiğimde konuşuyorduk. Köprü geçildi, Ümraniye'ye ulaştım ve site önünde taksiye ödemeyi yaptıktan sonra asansörde telefon kesilmesin diye bahçede oturdum, bir süre daha dinledim. Son sözü ‘gereğini yapalım azizim’ oldu” (İlbağ, 2013b:20-23).

- Sürekli projeler üreten, çalışkan, dinamik velut bir yazardır.

Bedenen ve zihnen sürekli bir faaliyet içinde bulunan sanatçı aynı anda pek çok düşüncüyü tasarlayıp pratiğe dökmenin yollarını arar. Kimi vakit, nihayete erip kitaplaşmış projeler zamanla gelişip başka türden eserlerin vücut bulmasını sağlar. Farklı türden yazılarını takip ettiği A. Vahap Akbaş'taki edebî istidadın farkına varan Miyasoğlu ona birtakım tavsiyelerde bulunur. Öyle kıyıda köşede kalmaması gerektiğini söyleyerek, birlikte yapabilecekleri bazı çalışmalardan bahseder. İlk tanışma esnasında bu tür projelerden bahsedilmesi genç şairde şaşkınlık oluşturur:

“Daha oracıkta kendimi bir edebiyat dergisi çıkarma projesinin içine alınmış olarak gördüm. Heyecanımın tebdilinden bahsetmem bundandı. Eve döndüğümde kafam allak bullaktı. Ağır, sakın düşünme alışkanlığım tepetaklak olmuştu. Bir yığın isim, eser, dergi, proje zihnimde devinip duruyordu” (Akbaş, 2013b:31).

Çok seri düşünen, sürekli projeler üreten ve bunları hemen uygulamaya koyan Miyasoğlu’nun çok yönlülük ve verimliliğinin de bu özelliklerinden ileri geldiğini dile getiren Akbaş, sözlerine şöyle devam eder:

“Tanıştığımızda, bir dergi çıkarma hazırlığı içindeydi. Dergi çıktı çıkacak derken, birden bir yıllık çıkarma projesi çıktı ortaya. Suffe Yayınları’nın kuruluşu ve beş ciltlik Suffe Yıllığı bu projenin hayata geçirilişinin ürünleridir. Şiir, roman ve denemenin dışında, biyografiler yazması (Asaf Halet, Ziya Osman Saba, Haldun Taner), Antolojiler hazırlaması (Çağdaş İslâmî Şiirler Antolojisi, Gül Şiirleri Antolojisi), sadeleştirmeler yapması (Çengi Sümbül ve Daniş Çelebi) onun bu karakter özelliğinden kaynaklanıyor” (Akbaş, 2013b:6).

- Çevresindeki yetenekleri yüreklendirip yazmaya teşvik etmiştir.

Zamanı verimli kullanma çabasında olan Miyasoğlu aynı anda birçok düşünceyi hayata geçirme ve onları etkin kılma amacındadır. Dünya görüşüne, davasına yakın gördüğü kabiliyetleri cesaretlendirip yapılması gerekenler noktasında onlara ön ayak olmuştur. Abdullah Uçman’ın şu ifadeleri sanatçının çevresine olan duyarlılığını ortaya koymaktadır:

“... eski ve yeni kitaplar satın alıp okuyor, tabir caizse, ilk yazı denemelerimi karalıyordum. Bu ilk yazılarımın, fakülte birinci sınıfta abone olduğum ve bir okuyucu olarak izlediğim Hisar ve Hareket dergilerinde yayımlanmasını da yine Mustafa’nın teşviklerine, zorlamalarına borçlu olduğumu özellikle söylemeliyim. Mustafa’nın bu şekilde çevresindekileri daima yüreklendiren, gerektiğinde zorlayan bir tutumu vardır” (Uçman, 2013b:26).

En olumsuz zaman ve şartlarda, kalem arkadaşlarının türlü sebepler ileri sürerek yazmayı bıraktığı durumlarda dahi çalışma azminden taviz vermemiş, bununla da yetinmeyip dostlarını harekete geçirmiştir (Akbaş, 2013c:49).

- Sorumluluğunun bilincindedir.

İçinden çıktığı sosyal çevrenin değer yargılarını önemser. Toplumun aksayan yanlarına çareler arar. Sanatçının aşağıdaki ifadeleri bu bilincin güzel bir örneğidir:

“Ben yazmasam Kaybolmuş Günler’de anlatmasam, benim gibi düşünen Anadolu çocuklarının 68 Kuşağı içindeki durumu hepten unutulup gidecekti; Dönenmeç’te ele aldığım Anadolu şehirlerinin iç hayatı tümünden meçhul kalacaktı. Edebiyat Geleneği, ben yazmasam bu kadar şuurla fark edilmeyecekti; Bir Gülü Andıkça’da ifade ettiğim güzellikler hiç bilinmeyecekti” (Miyasoğlu, 2013:72).

- Sevimli, güler yüzlü aynı zamanda agresif bir yanı vardır.

Konu davası olunca hiddetlenen Miyasoğlu, onun dışında mülayim tavrını korumaya özen gösterir. Konuşmalarında sesinin yükseldiği duyulsa da bu reaksiyon, şahsından ziyade İslâmi değerler uğrunadır. Kendisi için bir öğretmen olarak nitelediği babasının bu yönünü oğlu Emre şu cümlelerle anlatır:

“Sinirli oluşu kendisiyle ilgili şeylerden değil, sadece işiyle, davasından ötürüydü. Hakka ve hakikate öylesine bağlı bir adamdı ki hataya, tembelliğe, ihmale hiç tahammülü yoktu. (...) O benim için bir öğretmendi, hem de katı kuralları olan, yanlışa asla taviz vermeyen, öğrenmeye direnen çocukluğumla pes etmeden savaştan bir öğretmen. Asabi, ama sınırsız bir sevgiyle doluydu. Asabiyetinin sebebi de belki olağanüstü sevgisinin ve fedakârlığının getirdiği eğitime arzusuydu” (Miyasoğlu, 2013:20-21).

Bütün bu özelliklerinin yanı sıra Mustafa Miyasoğlu; Bekir Oğuz Başaran, Ahmet Özdemir, Şeref Akbaba gibi onu çok iyi tanıyan dostlarının tanımlamasıyla “Akif duruşlu” bir adamdır. İnandığı değerler uğruna eğilip bükülmeden mücadele veren, doğrunun hatırını dostunun hatırından âli gören ve neye mâl olursa olsun doğru bildiğini söylemekten çekinmeyen bir şahsiyettir.

A. Vahap Akbaş fizikî özellikler yönünden benzerlikler kurduğu İbnülemin Mahmut Kemal ile Miyasoğlu’nu ilmî donanım, ilkeli duruş, estetik zevk ve benzeri mizaç özellikleri noktasında da ortak paydada birleştirir:

“Ben yine de Miyasoğlu ile İbnülemin Mahmut Kemal’in mizaç olarak da benzer taraflarının bulunduğunu düşünüyorum. İbnülemin, dil ve anlatımı ile zevk ve estetiği ile güçlü ilmi ile, bu alandaki cehdi ile, keskin ama ilkeli tavırları ile ‘bir devr-i kadim efendisi’ idi. Miyasoğlu’da benzer özellikleriyle kendi devrinin efendisidir şüphesiz” (Akbaş, 2013a:6).

1.7. Ölümü

Vefatından önceki ilk ciddi rahatsızlığı 21 Ocak 2013 tarihine rastlayan Miyasoğlu, aynı gün sağ tarafında aralıklarla iki defa uyuşma olduğunu hisseder ve bunu yorgunlukla ilişkilendirir. Eşinin, sıhhatini sorması üzerine “Sanki sağ tarafımdan bir silindir geçti hanım” yanıtını verir. Miyasoğlu, bir doktor yakınının tavsiyesi üzerine Bakırköy Mazhar Osman Devlet Hastanesi’ne götürülür. Burada hastaya beyin damarı tıkanıklığı teşhisi konur. Oysa beyin tomografilerinde böyle bir bulguya rastlanmaz. Konulan teşhis yanlıştır. Vakıf Gureba Hastanesi’nde tedaviye kaldığı yerden devam edilir. Tam teçhizatlı bir MR’da sanatçının beyninde tümör olduğu saptanır. Ameliyat riskli olduğundan ilaç tedavisine başlanır. Sanatçının durumu ağırlaşınca 30 Mayıs’ta Bağcılar Medipol Üniversitesi Hastanesi’ne sevk edilir. Hasta yatağında dahi gündemi takip eder, sosyal ve siyasi meselelerle yakından ilgilenir. Yazamayacak duruma geldiğinde evlatlarını *Akit* ve *Millî Gazete* için hazırlanacak yazılarının tashihiinde görevlendirir. Buradan itibaren vefatına kadar Miyasoğlu’nun son anlarını oğlu Mehmet’in sözlerinden takip edelim:

“Son olarak beni ve diğer kardeşlerimi yanına çağırıp bize bütün sıcaklığıyla sarıldı. ‘Ben oğullarımı, evlatlarımı çok seviyorum!’ dedi. Son günlerde zaman zaman anne babasıyla, akraba ve dostlarıyla ilgili anılarını hatırlıyor; sanki onlar hayattaymış gibi konuşuyordu. Bilinçli olmadığı bu tür hallerde bile hep güzel şeyler söylüyordu. Bilinçli olarak söylediği son sözleri ise ‘sizi çok seviyorum, evlatlarım, çok!’ şeklindeki sözleriydi”.

Ömrünün sonuna geldiğinin idrakine varan Miyasoğlu, son sözünü eşi Nilüfer Hanım’a, bilincinin gidip geldiği bir sırada söyler. Bu anları Nilüfer Hanım cümlelerinden takip edelim:

“Şuuru bir gidip bir geliyordu. Hemşirelerden birine ‘hanımımı görmek istiyorum’ demiş. (...) ‘Efendim, canım, beni çağırmışsın!’ diye seslendim. Şöyle başını kaldırdı, ‘Ben karımı istiyorum!’ dedi. Bunun üzerine onu ikna etmeye çalıştım: ‘Benim bak, ben hanımın Nilüfer... ‘Acaba dünyaları mı karıştırdım? der gibi mahcup mahcup yüzüme bakıyor... Konuştukça açıldı... Oturdum, elini tuttum. İşte o zaman hatırladığım kadarıyla şu sözleri söyledi: ‘Hanım, diliyorum ki Allah’ım bana seksen yaşına kadar ömür versin; çünkü benim bir devam var, daha yazacaklarım, anlatacaklarım var, daha söyleyeceklerim var. Hanım sana müteşekkirim. Sen benim oğullarımı dindar yetiştirdin. Sen oğullarımızı devamımızın eri olarak yetiştirdin, bunun için

müteşekkirim'. Dedi ve ağlamaya başladı; ellerini bir çocuk gibi gözlerine götürüyordu. Son sözleri bunlardı" (İlbak, 2013:58).

Miyasoğlu 1 Ağustos 2013 Perşembe günü öğleden sonra 12:30'da Bağcılar Medipol Üniversitesi Hastanesi'nde hayata gözlerini yumar. Merhumun cenazesi ertesi gün Cuma namazına müteakiben vasiyeti üzerine Fatih Camii'nden kaldırılıp Eyüp Sultan Mezarlığındaki aile kabristanında toprağa verilir.

Medya, sanat ve edebiyat camiasının ilgi gösterdiği cenaze merasimi benzer kalabalıkla Eyüp sultandaki defin işlemleri sırasında da gerçekleşir. Birçok gazetede hakkında yazılar yazılır, televizyonlardan haberler verilir, önemli edebiyat dergilerince özel sayılar hazırlanır (Yardım, 2013a:30).

Vefatı münasebetiyle devlet ricalinden pek çok kimse aileye taziyelerini iletir. Sanatçının hemşerisi, yakın dostu Cumhurbaşkanı Abdullah Gül duyduğu üzüntüyü şu mesajla dile getirir:

"Değerli arkadaşım Miyasoğlu'nun vefatını derin teessürle öğrenmiş bulunmaktayım. Yakın ve kıymetli bir dostu kaybetmenin üzüntüsü içindeyim. Edebiyat dünyamıza seçkin eserler kazandıran Mustafa Miyasoğlu'nu her zaman saygı ve şükranla hatırlayacağız" (Berceste, 2013:32).

İKİNCİ BÖLÜM - ESERLERİ

Türk Edebiyatının çok yönlü sanatçılarından olan Mustafa Miyasoğlu'nun farklı türlerde eserleri bulunmaktadır. Bunları “Hikâye”, “Roman”, “Şiir”, “Deneme”, “Tiyatro”, “Biyografi-İnceleme”, “Gezi”, “Sohbet”, “Uyarlama”, “Derleme” başlıkları altında incelemek mümkündür.

2.1. TELİF ESERLERİ

Aşağıda Mustafa Miyasoğlu'nun bütün telif eserleri “Hikâye”, “Roman”, “Şiir”, “Deneme”, “Biyografi-İnceleme”, “Tiyatro”, “Gezi Yazısı”, “Sohbet Yazısı” başlıkları etrafında ele alınarak değerlendirilecektir.

2.1.1. Hikâyeleri

Ekseriyetle geniş hacimli hikâyeler yazan Mustafa Miyasoğlu'nun, bu türdeki çalışmaları, dergilerde yayımlanamayacak boyuta ulaştığından bazıları zamanla genişleyerek romanla bütünleşmiş, bazıları müsvedde halinde beklemiş, bir kısmı da yazılmadan yırtılmıştır. İki kitap hacmindeki hikâyeleri aşağıdaki gibi tanıtabiliriz.

2.1.1.1. *Pancur*

İlk baskısı *Geçmiş Zaman Aynası* (1976) adıyla yayımlanan ve romanları kadar ilgi gören bu hikâyelerde Mustafa Miyasoğlu, Anadolu'dan İstanbul'a gelen insanlarımızın aşklarını, aile içi çatışmalarını ve sosyal değişimin doğurduğu acıları anlatmaktadır. Her biri roman çekirdeği taşıyan kitaptaki “Pancur” ve “Tesbih” hikâyesi yıllar sonra genişletilerek *Bir Aşk Serüveni* (1995), *Yollar ve İzler* (2002) romanlarına dönüşecektir. İki farklı adla basımı gerçekleştirilerek okuyucuya sunulan kitaplarda dikkat edilecek en önemli husus *Geçmiş Zaman Aynası*'nda “Af Buyurun” adlı hikâyenin *Pancur*'da “Kaybolan Ev” isim değişikliğiyle yer almasıdır. Eser beş ayrı hikâyeden oluşmaktadır. Bunlar kronolojik olarak; “Tesbih” (1970), “Pancur” (1972), “Geçmiş Zaman Aynası” (1975), “Kaybolan Ev” (1976) ve “Gece Kuşları” (1976)dır.

2.1.1.2. *Devrim Otomobili*

Eser, Mustafa Miyasoğlu'nun son yıllarda kaleme aldığı hikâyeleri ihtiva etmektedir. Yazılma tarihleri tam olarak bilinmese de hikâyelerin Pakistan'da görevli olduğu yıllarda kaleme alındığını söyleyebiliriz. Bu hususta dayanak noktamızı yazarın sanat ve edebiyat konuşmaları oluşturmaktadır:

“İnsanımızın son otuz yılda yaşadıklarından kesitler ve üç ihtilâl döneminin çarpıklıklarından örnekler, yurtdışında kaldığım yıllarda çok çarpıcı olgular olarak dikkatimi çekti. Bir bakıma bu hikâyelerin oluşumu çok önce, bana kendini yazdırma isteği de Pakistan'da bulunduğum yıllarda ortaya çıktı” (1999a: 103).

Hikâyelerde sanatçının özel tavrından ziyade ekseriyetle aynı medeniyet sancısına tutulmuş İslâm coğrafyasının bu telakki ekseninde maruz kaldığı değişimler, sıkıntılar, baskılar göz önüne serilmektedir. Yazar bu buhranı dava şuurunun gerektirdiği aydın sorumluluğuyla üstlenmiş ve eserlerine ironi, humor türünden ince bir mizahla yansıtmıştır. Bu bakımdan Miyasoğlu'nun şu cümleleri meseleyi ortaya koymaktadır:

“... yalnız bizim değil, bizim gibi geleneksel yapısı parçalanmış, kendine göre bir hayat tarzı oluşturamamış toplumların acıları, tuhaf çarpıklıkları bu hikâyelerde belli başlı meselem oldu” (1999a: 103).

İlk baskısı 2003'te gerçekleştirilen kitapta bulunan on altı hikâye “Devrim Otomobili”, “Bulgur Pilavı”, “Tramper Sopaları”, “Dünür”, “Kavun Meselesi”, “Son Osmanlı”, “Kilisede Sersem Güvercinler”, “Beşinci Peygamber”, “Her Devrin Velisi”, “Kül Tablası”, “Üç Odalı Yalnızlık”, “Bir Ev Bir Araba”, “Gazeteci Hâfız”, “Emânet Dolabı”, “İhbar Mektupları”, “Sınav Kâğıdında Gözyaşları” adlarını taşımaktadır.

2.1.2. Romanları

Edebiyatın hemen her türünde eser vermekle birlikte, sanat çevrelerinde romancı kişiliğiyle tanınan Mustafa Miyasoğlu'nun aşağıda görüleceği üzere yayımlanmış beş romanı bulunmaktadır.

2.1.2.1. *Kaybolmuş Günler*

Henüz üniversite yıllarında kaleme aldığı *Kaybolmuş Günler* (1975), Miyasoğlu'nun roman türündeki ilk eseridir. İlk olarak 6 Haziran 1974 Perşembe günü Mehmed Sadek müstear imzayla *Millî* gazetede yayımlanan roman 127 numaralı tefrikayla 13 Ekim 1974 Pazar günü sonlanır. İki genel bölüm ve numaralandırılmış 21 kısımdan oluşan roman 240 sayfadır. Yeni Sanat Yayınları arasından çıkan eser, 1977'de "Türkiye Millî Kültür Vakfı" armağanına layık görülmüştür.

2.1.2.2. *Dönemeç*

Dönemeç (1980) Miyasoğlu'nun en hacimli romanıdır. Dağıtımını Elifbe Yayınları'nın üstlendiği eser 319 sayfadan meydana gelmektedir. *Dönemeç* romanıyla Türkiye Yazarlar Birliği'nce "yılın romancısı" seçilen Miyasoğlu, gelişmiş bir roman dili ve kendine özgü üslubuyla bir dönemin romanına imza atmıştır.

2.1.2.3. *Güzel Ölüm*

Mustafa Miyasoğlu'nun ikinci dönem eserlerinden olan *Güzel Ölüm* (1982), Suffe Yayınları'nın, basımını gerçekleştirdiği ilk kitaplardan biri olarak okuyucusuyla buluşur. *Dönemeç*'in devamı niteliğindeki roman, on bir bölümü ihtiva eden 248 sayfadan müteşekkildir. Eser, aynı zamanda Dr. Sabri Tevfik tarafından Arapçaya çevrilmiştir.

2.1.2.4. *Bir Aşk Serüveni*

Aşkı bütün boyutlarıyla ve kültürel değerleriyle anlatan *Bir Aşk Serüveni* (1995), "Pancur" (1972) adlı hikâyenin geliştirilmiş şekli olarak 23 senelik aradan sonra kaleme alınmıştır. Tefrikasına 8 Mart 1995 Çarşamba günü Türkiye gazetesinde başlanan eser 7 Haziran 1995'in aynı günü 92. tefrikayla sona ermiştir. Basımı Ötüken Neşriyat tarafından yapılan roman 204 sayfa olup, üç ana bölümden oluşmaktadır. *Dönemeç*'te olduğu gibi ikinci kez Türkiye Yazarlar Birliği tarafından ödüllendirilen yazarın bu çalışması "yılın romanı" seçilir.

2.1.2.5. *Yollar ve İzler*

Mustafa Miyasoğlu'nun bu son romanı, “Tesbih” (1970) hikâyesinin geliştirilmiş şeklidir. 27 Temmuz 1995 Perşembe günü *Türkiye* gazetesinde “Lütfiye Hanım” adıyla tefrika edilen çalışmanın son satırları 76. tefrikayla 10 Ekim 1995 Salı günü gazete sütunlarında yer alır. Roman ilerleyen zamanlarda, farklılaşan ismiyle “Yollar ve İzler” olarak yeniden tefrika edilir. Aynı yıl içerisinde kitaplaştırılan çalışma M. A. Shaikh tarafından *Roads and Footprints* (2003) adıyla İngilizceye çevrilip yayımlanır. Dokuz bölümden oluşan kitap 182 sayfadan meydana gelir.

2.1.3. *Şiirleri*

Şiire lise yıllarında başlayan şairin, ilk şiiri 1966'da *Filiz* dergisinde yayımlanır. Şiir ve yazıları sonraki yıllarda *Millî Gençlik*, *Tohum*, *Bilgi*, *Hisar*, *Türk Edebiyatı*, *Edebiyat*, *Dil ve Edebiyat*, *Sarmaşık Kültür* gibi dergilerde yer alır. Sanat hayatı boyunca altı şiir kitabı yayımlayan Miyasoğlu'nun bu türdeki eserlerini aşağıdaki gibi ele alabiliriz.

2.1.3.1. *Rüya Çağrısı*

Edebiyatın pek çok türünde eser verdiğini belirttiğimiz sanatçının kitaplaşan ilk çalışması *Rüya Çağrısı* (1973) Hisar Yayınları'ndan çıkar. “AÇTIĞIMIZ KAPILAR”, “SAVAŞ DİYALOĞU”, “KENTLERİN ÖLÜMÜ”, ve “RÜYA ÇAĞRISI” bölümlerinden oluşan kitapta 25 şiir yer alır.

2.1.3.2. *Devran*

Basımını Çağrı Yayınları'nın üstlendiği *Devran* (1978), Miyasoğlu'nun ikinci şiir kitabıdır. “EVLERİNDE GÜL OYA”, “KÜÇÜK MERSİYE”, “DEVİRAN” eserin bölüm başlıklarıdır. Kitap 34 şiirden meydana gelir.

2.1.3.3. *Hicret Destanı*

Şairin, Elifbe Yayınları'ndan çıkan ikinci kitabı *Hicret Destanı* (1981) diğer türdeşlerinde olduğu gibi bölümlere ayrılmaktadır. “AY DOĞUYOR”, “EFKÂRÎ”, “HİCRET DESTANI” bölümleri altında yer alan 20 şiirden müteşekkildir. *Rüya Çağrısı* ile dikkatleri üzerine çeken, *Devran*'la kendine özgü bir sese kavuşan şair,

Hicret Destanı ile de “Türk Millî Kültür Vakfı Kültür Komitesi” armağanı kazanmıştır.

2.1.3.4. Şiirler

Rüya Çağrısı, *Devran* ve *Hicret Destanı* kitaplarını bir araya getiren *Şiirler* (1983) “Şiir Anlayışım” başlıklı ön sözle Mustafa Miyasoğlu’nun poetikasını bütüncül bir şekilde ortaya koyması bakımından önemlidir. Eserde bulunan şiirlerden “Savaş Diyalogu” ve “Hicret Destanı” Muhammed Harb tarafından Arapçaya çevrilmiştir.

2.1.3.5. Bir Güllü Andıkça

Mustafa Miyasoğlu’nun, *Şiirler* (1983) adlı kitabından sonra ikinci toplu şiirleridir. *Rüya Çağrısı* (1973), *Devran* (1978) ve *Hicret Destanı* (1981) kitaplarındaki şiirlerin yeni bir düzenlemesiyle birlikte ilk defa bu kitapta yer alan “Kalbimin Coğrafyası” bölümündeki 25 yeni şiirden oluşmaktadır.

2.1.3.6. Kalbimin Coğrafyası

Geçmişten geleceğe uzanan çizgide, kendi köklerine bağlı bir edebî dil geliştirme gayretinin ürünü olan *Kalbimin Coğrafyası* (2005), Miyasoğlu’nun, kaleme aldığı 41 şiiri içerir. *Bir Güllü Andıkça*’da bir bölüm olarak bulunan “Kalbimin Coğrafyası”, bünyesinde barındırdığı 25 şiire yapılan ilavelerle birlikte müstakil bir kitap olarak aynı adla yayımlanmıştır.

2.1.4. Denemeleri

2.1.4.1. Edebiyat Geleneği

“Sanatçıların Sorumluluğu”, “Toplum Şuuru”, “Batıcılığın İki Yüzü”, “İnancı Yüklenen Şiir”, “Edebiyat Geleneği”, “Anlayış Farkları”, “Biraz Aydınlık” bölümlerinden oluşan *Edebiyat Geleneği* (198), bölüm başlıklarına uygun 39 denemeden meydana gelmektedir. Kitabın sonunda bulunan “Ek”te Necip Fazıl, “Canım İstanbul” ve *Bir adam Yaratmak* üzerine değerlendirmelerde bulunulmuştur. Elifbe Yayınları’ndan basılan kitap 216 sayfadır.

2.1.4.2. Devlet ve Zihniyet

Yazarın bu ikinci deneme kitabı, “Devlet ve Zihniyet”, Ortadoğu Aktüalitesi”, “Edebiyat Yazıları”, Roman Düşüncesi”, “Eserler ve İnsanlar” diye ayrılmış beş bölümden oluşmaktadır. Çalışmayı oluşturan yazıların çoğunluğu Ekim 1977’den Ocak 1979’a kadar, *Yeni Devir* gazetesinde “sohbet” başlığı altında yayımlanmıştır. Yazılar, tasarlanmış bir kitabın ara başlıkları halinde, gün gün yazılan üç yüz kadar “sohbet”ten seçilmiştir. Baskısı Elifbe Yayınları’ndan yapılan eser, 334 sayfadır.

2.1.4.3. Muhacir

Eser, Muhacir haline gelen Müslümanların tarihte, günümüzde ve yaşadığımız dünya ile mevcut şartlarda nasıl bir durumda olduğunu, bunun sosyal, siyasal, kültürel ve edebiyat boyutlarıyla bize hangi sorumluluklar yüklediğini ortaya koymaktadır. Siyasi olayların sıcaklığı, Müslümanların içinde bulunduğu olumsuz şartlar ve Afgan mücadelesinin heyecanı, *Muhacir* (1981)’in, geniş okuyucu kitlesi tarafından ilgiyle okunmasını sağlamıştır.

2.1.4.4. Roman Düşüncesi ve Türk Romanı

Bu kitaptaki yazılar, sanatçının, roman anlayışına dair yirmi yıldır yazdığı notlardan ve değerlendirmelerden meydana gelmektedir. Roman türünün imkânlarına ve onun sanat özelliklerine yoğunlaşan yazar, bu kitaptaki denemeleriyle, romana dair görüşlerini ortaya koymaya, bir kısım roman ve romancılara dikkat çekmeye çalışmıştır. Ötüken Yayınlarından çıkan *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı* (1998), 160 sayfa hacmindedir.

2.1.4.5. Kültür Hayatımız

Bu çalışmada, on yılı aşkın bir zaman diliminde kültür hayatımız üzerine yazılan denemelerin toplamıdır. Dört ana başlık altında toplanan yazıların temel özelliği, sosyal ve kültürel dinamiklerle bunların oluşturduğu ortamın kötü alışkanlıklardan kurtularak olumlu yönde geliştirilme çabasıdır. *Kültür Hayatımız* (1999)’daki yazılarla, temel kültür ve sanat konuları yanında, kimlik ve üslup meseleleri de ele alınmıştır.

2.1.4.6. Edebiyat Sohbetleri

Edebiyat Sohbetleri (2003), konusuna uygun bir dille, sohbet tarzında yazılmış yazıların bütünüdür. 80'lerin başında böyle bir çalışmanın tasarılarını yapan Miyasoğlu, görevi gereği yurt dışına çıktığından bu düşüncesini bir süre ertelemek zorunda kalır. Beş bölümde toplanan ve her biri yirmi yıl içinde defalarca yeniden yazılan elli sohbet yazısı, daha çok edebiyatla ilgili bilgileri içerir. Konak Yayınları'nın neşrettiği kitap 270 sayfadır.

2.1.4.7. Bir Gönül Medeniyeti

Mustafa Miyasoğlu'nun 1995-2005 yılları arasında kaleme aldığı yazıların bütününe teşkil eden *Bir Gönül Medeniyeti* (2005), özlenen, hayali kurulan bir medeniyete duyulan arzunun yansımalarıyla bezelidir. Kırk denemeden meydana gelen kitap 216 sayfadır.

2.1.4.8. Zamansız Bahçeler

Bu kitaptaki yazılar, toplumumuzun temel kültür ve edebiyat meseleleri üzerine düşünen bir sanatçının görüşlerini, tespitlerini bir araya getirmektedir. *Zamansız Bahçeler* (2009), sosyal ve siyasi şartları da dikkate alan kültürel yazılardan meydana gelir. Basımını Konak Yayınları'nın gerçekleştirdiği kitap 198 sayfa hacmindedir.

2.1.5. Biyografi-İnceleme Çalışmaları

Mustafa Miyasoğlu'nun, İslâmi hassasiyetin edebî dilde ifade çabasını üstlenen Necip Fazıl Kısakürek, Asaf Hâlet Çelebi, Ziya Osman Saba gibi simaların yanında, üniversite yıllarında yakınlaştığı Haldun Taner'in biyografisine yönelik incelemelerinin ana hatlarını aşağıdaki şekilde sunmaya çalışacağız.

2.1.5.1. Necip Fazıl Kısakürek

İlk baskısı (1985) Suffe Yayınları'ndan çıkan kitabın son dört baskısı Akçağ Yayınları vasıtasıyla okuyucuyla buluşmuştur. Beşinci baskısı (2009) ilavelerle genişletilen bu kitap, destanlık mücadelenin gerisindeki şahsiyete ve eserine yaklaşma çabası olarak yıllarca süren bir hazırlığın ürünüdür. Mustafa Miyasoğlu, Üstadı anlattığı, ele aldığı bu çalışmasında bir sanat ve kültür hareketini de

aydınlatmaya çalışır. Bu bakımdan diğer incelemelerinden farklı bir tutum ortaya koyar.

İlk baskısı, Necip Fazıl'ın “şahsiyeti”, “eseri” ve “tesir çevresi” olmak üzere üç bölümden oluşan *Necip Fazıl Kısakürek* kitabı, yapılan üç yazı ilavesiyle üstadın vefatının onuncu yıl dönümünde üçüncü baskısıyla yayımlanmış ve geniş bir ilgiye mazhar olmuştur. Necip Fazıl'la ilgili çeşitli programlarda konuşan ve onu yeni nesillere anlatan Mustafa Miyasoğlu'nun, ilerleyen yıllarda çeşitli vesilelerle kaleme aldığı yazılarıyla konferans metinlerinin ihtiyaç duyulan kısımları beşinci baskıya ilave edilmiştir.

Sanatçının, bu çalışmayı hazırlarken örnek aldığı iki kitap vardır. Bunlar: Dostoyevski'nin *Puşkin Üzerine Konuşmalar* ve Tanpınar'ın *Yahya Kemal* adlı eseridir. Miyasoğlu, bu incelemesiyle Üstat Necip Fazıl Kısakürek'in misyonunu, eserlerinin önemini ve tesir çevresini ortaya koymaya çalışmıştır.

2.1.5.2. Asaf Hâlet Çelebi

Miyasoğlu'nun 1985 yılında Semih Güngör müstear adıyla yayımladığı, daha sonra birkaç baskısı yapılan kitap, edebiyat çevrelerince takdirle karşılanmıştır.

Üç ana bölümden meydana gelen bu kitapla Asaf Hâlet Çelebi'nin kişiliği, şiirlerinden örnekler ve sanat anlayışı ilk defa toplu biçimde sunulmaktadır. Böylece, Çağdaş Türk şiirinin özgün simalarından biri daha gün yüzüne çıkarılmıştır.

Kültür hayatımızdaki parçalanmanın etkisiyle unutulmaya terk edilen sanatçılardan bir tanesi de Asaf Hâlet Çelebi'dir. Modern Türk Edebiyatı'nın değişim ve gelişim sürecine yenilikçi tavrıyla katkı sağlayan şair, uzun yıllar edebiyat çevrelerince görmezden gelinir. Senelerce süren bu ihmali bir parça telafi etmek ve akademik çalışmalarla monografilere zemin hazırlamak amacıyla Çelebi'ye ait yazıları ve şiirleri derleyen Mustafa Miyasoğlu, kısa bir incelemeyle sunduğu bu ürünlerin Asaf Hâlet'i bütün yönleriyle tanıttığı inancındadır.

2.1.5.3. Ziya Osman Saba

İlk baskısı 1987'de Kültür ve Turizm Bakanlığınca yapılan çalışmanın genişletilmiş ikinci baskısı Akçağ Yayınları tarafından hazırlanmıştır. Ziya Osman Saba'ya ait bu ilk tanıtma kitabını hazırlayan Mustafa Miyasoğlu; şairin, çoğu

İstanbul’da geçen hayatıyla sanatçı portresini, seçilmiş 40 şiiriyle hikâyelerini ve tanıtma yazılarını ayrı başlıklar altında vermeye çalışmıştır. Bunun yanında, hakkında yazılanlardan sonra, onunla yapılmış konuşmalardan derlenmiş ve sanatıyla eserini kendi dilinden yansıtan mülakatlarla, kitabın sonunda Ziya Osman’ın şiir ve yazılarına ait kronolojik bir listeye de yer vermiştir.

2.1.5.4. Haldun Taner

Edebiyat Fakültesi öğrencisi olduğu yıllarda tiyatro dersleriyle tanıdığı, ilk dönem tiyatro eserlerini Mehmet Kaplan yönetiminde lisans tezi olarak incelediği Haldun Taner’in çok yönlü ve kültürlü bir sanatçı oluşundan etkilenen Miyasoğlu, pek çok eserini severek okuduğu Taner’i geniş çevrelere de tanıtır.

Türk edebiyatı tarihinde kendine özgü bir yer edinen Haldun Taner’in çok yönlü sanatçı kişiliğinin ürünü olan eserlerinin ve sanat anlayışının ayrı ayrı ele alındığı bu tanıtma kitabında, Taner’in eserlerinden seçmeler yanında, onunla yapılmış bir konuşmaya da yer verilmiştir. Ortaya konan portrenin şekillenmesine katkı sağlaması amacıyla belli başlı incelemelerin görüşlerinden de faydalanılmıştır.

2.1.6. Tiyatro Eseri

Üniversite yıllarında tiyatroya karşı ayrı bir ilgisi olan sanatçının, ilk oyun denemesi “Umut Suları”nın kamu tiyatrolarınca oynanmaması onu bu türden soğutur. Böylece tiyatro ile bağları eski düzeyde olmayacak şekilde kopar.

2.1.6.1. “Umut Suları”

İlk hali 1971 senesinde yazılan “Umut Suları”, sanatçının ilk ve son telif tiyatro eseridir. Kamu tiyatrolarınca görmezden gelinen bu oyun, 1973’te Raşit Akçay’ın yönetiminde sahneye konmuştur.

2.1.7. Gezi Yazısı

2.1.7.1. Zügüdar

Konak Yayınları’nın ilk kitabı olarak çıkan *Zügüdar* (2003), ilk kez 1995 yılında *Türkiye* gazetesinde tefrika edilmiştir. Yazar, Babil’den Tac Mahal’e kadar görüp tanıdığı, anlatmaya değer bulduğu izlenimlerini, bize ait bir ismin değişmiş şekliyle adlandırarak bir araya getirdiği bu eserinde çeşitli sebeplerle Güneydoğu

Asya'ya yolu düşmüş insanımızın hikâyesini dile getirmektedir. “Bu kitap, Babilden Tac Mahal'e kadar geniş bir coğrafya üzerinde, İskender'in yakalandığı Hint tutkusuyla yollara düşmüş bir Türk yazarının yaşadığı serüvenlerin notlarıdır”.

2.1.8. Sohbet Yazısı

2.1.8.1. Sanat ve Edebiyat Konuşmaları

Sanat ve Edebiyat Konuşmaları (1999), Mustafa Miyasoğlu'nun 26 Kasım 1975'ten başlayarak 18 Nisan 1999'a kadar kendisiyle gerçekleştirilen konuşma ve soruşturmalara verdiği cevaplardan oluşur. Kitabının dağınıklığından uzak kalması için pek çok tasnif düşünen yazar, sonunda konuşmalardan ellisini konularına göre tasnif ederek kronolojik bir tarzda, yayın sırasına göre okuyucuya sunmayı uygun görür. Bunların tasnifi sırasında üzerinde durduğu kaygılarla kitap hakkında şunları söyler:

“Öncelikle 30 yıllık yayın hayatımızın son 25 yılı, yurtdışı dönemi hariç, hep yayın dünyasının ve sanat hayatının içinde geçti. O bakımdan bu kitaptaki konuşmalar, deneme ve romanlarımın dışında kalan görüş ve tecrübelerimi ifade etmektedir. Bu ifadenin bir iddia taşıdığı da ortadadır. Buna kısaca, sağlıklı bir edebiyat ve sanat mücadelesi diyebiliriz. Sağlıklı bir ortam olmayınca, yapılabilecek her şey boşluğa düşer.”

Kitapta ortaya konan edebiyat ve sanat görüşleri sanatçının temel görüşleridir. Şiir, hikâye ve romanları burada anlatılan sanat anlayışıyla dünya görüşü ekseninde oluşmuştur. Sorulara bağlı olarak verilen cevaplarda sanatçı-eser ilişkisi üzerinde de durulur. Eser, “Sanat ve Edebiyat Konuşmaları”, “Eseri Üzerine”, “Roman Üzerine Konuşmalar” ve “Soruşturmalar” olmak üzere dört ana bölümden oluşur. Son bölümde, sanat hayatından söz eden birbirinden farklı konuşma ve cevaplara da yer vererek bütünlükten kopar. Bu bakımdan bu kitaba yazarın sanat hayatının hikâyesi gözüyle bakılabilir.

Bu konuşmalar, Mustafa Miyasoğlu'nun sanat eserlerinin ortaya çıkış şartlarıyla temel düşüncesini olduğu kadar dünya görüşünün denemelere yansıyan veya yansımayan yanlarını derli toplu bir biçimde ortaya koyması bakımından da önemli bir yere sahiptir.

2.2. SADELEŞTİRDİĞİ, UYARLADIĞI, DERLEYİP YAYINA HAZIRLADIĞI ESERLER

2.2.1. Sadeleştirme

2.2.1.1. *Dede Korkut Kitabı*

Bir ön söz ve on iki hikâyeden meydana gelen Dede Korkut Hikâyeleri, İslâmî devir edebiyatının ilk örneklerindendir. İki yazma nüshası bulunan eserin asıl adı *Kitâb-ı Dedem Korkut alâ Lisân-ı Tâife-i Oğuzân*'dır. Eski Anadolu Türkçesi ve Doğu Anadolu bölgesi ağız özelliklerini taşıyan bu kitap, dil ve anlatım özellikleri bakımından pek çok araştırma-incelemeye konu olmuştur. Bunlardan biri de Mustafa Miyasoğlu'nun hazırladığı *Dede Korkut Kitabı*'dır. Miyasoğlu'nun bu çalışması ön söz, dört bölüm ve sözlükten müteşekkildir.

Yazar, çalışmanın “Ön Söz”ünde kitap hakkında genel geçer bilgiler verdikten sonra bu önemli eserin yeni kuşaklara yeteri kadar tanıtılmadığından, yetişme çağındaki Türk çocuklarına okutulmadığından yakınır. Kitabın, Kilisli Rıfat Bilge tarafından yayımlanmasıyla birlikte pek çok romancıyı etkilediğini belirtir.

İlk bölüm “DEDE KORKUT KİTABI ÜZERİNE” genel başlığı altında “Kitaptan Önce Yazarı”, “Dede Korkut’un Kimliği”, “Dede Korkut Kitabı”, “Bir Oğuznâme”, “Kitabın Türü”, “Kitabın Özellikleri”, “Destanlara Benzerliği”, “Yaşayan Dede Korkut” ve “Dede Korkut’un Sözleri” alt kısımlardan oluşur.

İkinci bölüm “DEDE KORKUT KİTABI” başlığını taşır. Eserde yer alan 12 hikâye günümüz Türkçesine aktarılarak sade bir şekilde sunulur.

“DEDE KORKUT KİTABI HAKKINDA UZMANLARIN GÖRÜŞLERİ” adını taşıyan dördüncü bölümde Orhan Şaik Gökyay, Mehmet Kaplan, Ahmet Kabaklı, Muharrem Ergin, Cevdet Kudret’in kitap hakkındaki görüşlerine yer verilir.

Çalışmanın son bölümü “DEDE KORKUT ÜZERİNDEKİ ÇALIŞMALAR” başlığını taşır. Burada ilmî çalışmalar, yurtdışındaki ve Türkiye’deki yayınlar dikkatlere sunulur.

Eseri günümüz Türkçesine aktaran sanatçı, kitabın dil ve anlatım özelliklerine sadık kalır. Günümüzde bazı bölgelerde yaşayan fakat herkes tarafından bilinmeyen bazı kelimeler için kitabın sonunda “KÜÇÜK SÖZLÜK” hazırlar.

2.2.1.2. *Çengi*

Günümüz Türkçesine aktarılan *Çengi*, sadeleştirilerek yayımlanan altıncı Ahmet Mithat roman ve hikâyesidir.

Romanları ve roman üzerine incelemeleriyle de tanınan Mustafa Miyasoğlu'nun sadeleştirerek yayına hazırladığı *Çengi*, 1877 yılında *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edildikten sonra aynı yıl içinde kitap hâline getirilmiştir.

Yazar, Ahmet Mithat Efendi'nin romancılığı ve üzerine söylenenlere dair verilen öz bilgilerin ardından “ÇENGİ YAHUT DÂNİŞ ÇELEBİ VE ÇENGİ SÜMBÜL ÜZERİNE” başlığı altında esere yönelik bilgiler sunar. *Çengi*'yle ilgili pek çok kaynakta verilen bilgilerin çelişkili ve eksik olduğunu belirten Miyasoğlu, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*'nin ikinci cildinde yapılan yanlışlığa işaret ederek romanla ilgili maddede *Letâif-i Rivâyât* dizisinden yayımlanan *Çingene* adlı büyük hikâyenin tanıtıldığına dikkat çeker. Bu ve benzeri yanlışlıkların nedense *Çengi* romanıyla ilgili olarak çokça yapıldığını örnekleriyle ortaya koyar. Bunu yaparken de eser hakkında tanıtıcı bilgiler vermiş olur. Sadeleştirmesi yapılan kitap, Kültür Bakanlığı Yayınları'nın “Kültür Eserleri Dizisi”nden çıkar (1997).

2.2.2. Uyarlama

2.2.2.1. “Dâniş Çelebi ile Çengi Sümbül”

Miyasoğlu'nun Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* adlı romanını oyunlaştırdığı bu eser (1999), 2003 yılında Şehir Tiyatroları'nda Naşit Özcan tarafından sahneye konulmuştur.

2.2.3. Derleyip Yayına Hazırladıkları

2.2.3.1. *Çağdaş İslami Şiirler Antolojisi*

İslâmi temellere dayalı bir edebiyatın sağlıklı gelişimine katkı sağlamak için hazırlanan *Çağdaş İslami Şiirler Antolojisi* (1988), çağdaş Türk şiirinde İslâmi düşünce ve duyarlılıkla yazılan 190 şiirden müteşekkildir. İlk üç bölümü şiirlere ayrılan kitabın son bölümü “Şairler Sözlüğü” adını taşır. Edebiyatımızdaki en köklü geleneği dile getiren çalışmanın basımı Ünaş Neşriyat tarafından yapılmıştır.

2.2.3.2. *Gül Şiirleri Antolojisi*

Mustafa Miyasoğlu, Tuzla Belediyesi Kültür Danışmanı olduğu dönemde belediye için *Gül Şiirleri Antolojisi* (1999)'ni hazırlamıştır. “Tuzla Gülistan Olsun” düşüncesiyle yapılan faaliyetler arasında özel bir yere sahip olan “Gül Şenlikleri”nin ikincisinde “Gül Şiirleri Armağanı” düzenlenir. Ülke çapında ses getiren bu armağana her yaştan ve çevreden 467 şair katılır. Alanında uzman kişilerin bir araya gelerek oluşturduğu seçici kurulun değerlendirdiği 550 gül şiiri arasından derece kazanan 16 şiir ödüllendirilir. *Gül Şiirleri Antolojisi*, Yunus Emre'den bugüne edebiyatımızın en güzel şiirleri yanında, “Gül Şiirleri Armağanı” kazanan şiirlere de ayrı bir bölüm halinde yer vermektedir. Tuzla Belediyesi Kültür Yayınları dizisinin ilki olan *Gül Şiirleri Antolojisi* çeşitli zamanlarda yazılmış gül temalı 176 şiirden müteşekkildir.

2.2.3.3. *Safahat*

Mehmet Âkif Ersoy hayatı, sanat ve dünya görüşü ile eserleri bütünlük gösteren abidevi bir şahsiyettir. Bir toplumun var olma mücadelesi verdiği yıllarda yaşayarak ortaya koyduğu çalışmalarla çağının sesi ve tanığı olmuştur. Millî ve manevi mukaddesatını her platformda savunan sanatçı *Sırat-ı Müstakim* ve *Sebilürreşad* yayın organlarında milletin tarihî ve kültürel değerleriyle dinî inanışlarını öne çıkaran şiir ve yazılar yazmıştır. Pek çoğu bu dergilerde yayımlanan şiirleri sanatçının vefatından sonra *Safahat* adı altında kitaplaştırılmıştır.

Günümüze kadar pek çok baskısı yapılan eserin yayına hazırlanmasına kaynaklık edenlerden biri de Mustafa Miyasoğlu'dur. *Safahat*'ı yeni neslin anlayabilmesi adına, metnin anlaşılmasını sağlamak için her sayfanın altına bugün bilinmeyen kelimelerin karşılıklarını verir.

Miyasoğlu, eserin henüz ilk sayfalarında “Mehmet Âkif ile *Safahat*'ı Doğru Okumak” başlığı altında İstiklâl Marşı şairi olarak bilinen Âkif ve *Safahat*'ın toplumumuz için vazgeçilmez millî kültür unsurları olduğunu öne çıkarır. Bu şahsiyetin 63 yıllık hayatıyla (1873-1936) eserini okumanın, milletimizin çok önemli bir tarih dönemecindeki yeniden var oluş hikâyesiyle destansı kahramanlıklarını da öğrenmeye denk geldiğini cümlelerine ekler. Hayat hikâyesini genel hatlarıyla verdikten sonra Âkif'in sanat anlayışı ve eserlerine de değinen Miyasoğlu, “İslâm

Şairi”ni Tanzimat sonrası edebiyatın içinde değerlendirilmesi gerektiğini savunurken özellikle nazım dili ve gerçeklik bakımından etkisinde kaldığı ama inanç ve medeniyet değerleri bakımından karşısında olduğu Servet-i Fünûn sanatçılarıyla da aynı kategoride değerlendirilemeyeceğini vurgular.

Yazar, *Safahat*’ın bölümlerine kısaca değindikten sonra Âkif’in şiir dili ve üslubu üzerine değerlendirmelerde bulunarak Osmanlı’nın toprakları üzerinde, küllerinden yeniden doğan Anka kuşu gibi yeniden Türkiye Cumhuriyeti’ni kurabilen milletimizin kültür tarihinde bu kitapta anlatılan şeylerin çok önemli ve vazgeçilmez yeri olduğuna temas eder. Âkif’in ciddi bir hassasiyetle hazırladığı *Kur’an* mealini Diyanet’e teslim etmemekle inandığı kitabın istismarını önlediğini belirterek onun ne denli titiz bir İslâm ve *Kur’an* şairi olduğunu ortaya kayar.

Miyasoğlu son olarak *Safahat*’ta yer alan 108 adet şiiri bulundukları bölümlere uygun bir şekilde sıraladıktan sonra eserin dışında kalan “İstiklâl Marşı”, “Berlin Hatıraları’ndaki Eksik Mısralar”, “Şark’ın Yegâne Dâhîsine” “Cenk Şarkısı”, “Ordunun Duası”, “Kıt’a”, “Kasr-ı Gülşen”, “Resmimin Arkasına”, “Resmim İçin” manzumeleri ise “SAFAHAT’IN DIŞINDA KALAN ŞİİRLERDEN” başlığı altında verir.

2.2.3.4. *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*

Bu yıllık, Suffe Yayınları’ndan oluşturulan bir komisyon tarafından hazırlanmıştır. Bir ekip çalışmasıyla ortaya çıkan yıllık, İslâmi edebiyat ve sanat faaliyetlerine dikkat çekmek için hazırlanmıştır.

Her yılbaşında çıkarılması düşünülen bu çalışmanın ilki 1982 senesinde derlenmiştir. Ekrem Ocaklı ve Fethi Gemuhluoğlu’nun aziz ruhlarına ithaf edilen bu yıllık, özel bölümler dışında değerlendirme, seçme ve soruşturma bölümlerinden meydana gelmiştir. Bu bölümlerde özellikle ilgilenilen, kültür hayatımızın öncüsü sayılan isimler ve onların bir yıl içindeki çalışmaları ele alınmıştır. Sanat ve edebiyat faaliyetleri yanında, çocuk edebiyatının bir kültür çevresinde değerlendirilmesi de yıllığın önemli bir yanıdır. Benzeri girişimlerin yaygınlaşması adına bir genç hattatın eserleriyle kültür faaliyetleri yapan kuruluşlara da birer özel bölüm ayrılmak suretiyle tanıtımları yapılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, sanat ve kültür haberleri ile Anadolu dergiciliği müstakil bölümler halinde sunulmuştur. Yıllığın son kısmında

sanat ve edebiyat faaliyetlerini belli amaçlar doğrultusunda geliştirmek için çoğunlukla gençlerin katılacağı umularak yarışmalar ve okuyucu anketleri düzenlenmiştir.

Değerlendirme, seçme ve soruşturma bölümlerinin yanı sıra Hattat Hâmid, Yayın Dünyası, İslâm Ülkeleri Kültür Kuruluşları ve 1982'nin Panoraması da birer bölüm halinde 83 yıllığında yer almıştır. Desen ve karikatür çalışmaları, klasik sanatlarımız, Türk musikisi, kardeş edebiyatlar ve edebiyatımıza yansıyan Afganistan konusu da bu senenin değerlendirmeleri arasına girmiştir.

Suffe Kültür Sanat Yıllığı'nın üçüncüsü Necip Fazıl Kısakürek'e Armağan olarak çıkarılmıştır. Necip Fazıl'ın, kültür ve sanat hayatımızdaki yerini ortaya koymak için hazırlanan bu armağanda onun kronolojik hayat hikâyesi ile eserlerinin tam bir listesi verilmeye çalışılmıştır. Bunun yanında Orhan Okay'ın Necip Fazıl'ın şiirine dair bir konuşmasının metni ile Mısırlı araştırmacı Dr. Azza el Saw'nin hazırladığı "Necip Fazıl'ın İslâmi Düşüncesi" konulu doktora tezinin özetinin sunulmasında da fayda görülmüştür. Bunun yanında bir yıllık olmasından dolayı deneme/inceleme, şiir, sanat eserleri, çocuk edebiyatı ve dinî yayınlar da 1983'teki görünümüyle çalışmadaki yerini almıştır. Bu türlerde Necip Fazıl'ın yazdıkları da bölüm başlarında verilmiştir. 1984 yılı, ilkinde ve ikincisinde olduğu gibi bazı özel bölümler dışında üç ana bölümden oluşmuştur.

Suffe Kültür Sanat Yıllığı'nın dördüncüsü iki yılın (1985-1986) değerlendirilmesinin birleştirilmesiyle yayına hazırlanmıştır. Bunun en önemli sebebi ise bir önceki yılın teknik ve mali bakımdan getirdiği güçlüklerdir. Yine değerlendirme, soruşturma ve seçme bölümlerinin yanı sıra bir dizi özel bölümden oluşan yıllıkta doğumunun 100. yılı vesilesiyle Yahya Kemal'e ait özel bir parantez açılmıştır. Bunun yanında Yusuf Ergün, Sedat Yenigün, Muhammed Harb için özel bölümler düzenlenmiştir. Bu yıllık, hazırlık çalışmalarının yapıldığı günlerde Hakk'ın rahmetine kavuşan Mustafa Miyasoğlu'nun merhum pederi Osman Miyasoğlu'nun aziz hatırasına armağan edilmiştir.

2.2.3.5. Necip Fazıl Armağanı

Necip Fazıl Armağanı, Türk toplumuna önemli hizmetlerde bulunmuş bir şahsiyetin kendi milletinin aydını tarafından nasıl anlaşılıp kabul gördüğünü ortaya

koyan bir çalışmadır. İlk baskısı Suffe Kültür Sanat Yıllığı (1984)'nın bir bölümü olarak vefatının beşinci yıl dönümünde yayımlanmıştır. İkinci baskısı Marifet Yayınlarından çıkan çalışmanın   , dört, beş ve altıncı baskıları Konak Yayınlarınca gerçekleştirilmiştir.

Ölümünden bu yana hakkında yapılan pek çok çalışmanın  stat'ı tam anlamıyla ifade edemediğine dikkat çeken Miyasoğlu, *Necip Fazıl Armağanı*'yla bu eksikliği gidermeye çalışır. “Değerlendirme”, “Seçme” ve “Soruşturma” bölümlerinden meydana gelen eser, bugüne kadar Necip Fazıl'la ilgili yazılanların tümüne esas olan görüşleri bir araya getirmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM – SANATI

3.1. Sanat Anlayışı ve Sanat Hayatı

3.1.1. Sanat Anlayışı

Başta roman olmak üzere edebiyatın hemen her türünde eser sahibi olan Mustafa Miyasoğlu, zaman zaman sanatın birçok yönü, meselesi ve bunların ülkemizdeki durumlarıyla ilgili görüşler sunmuştur.

Sanatı; “İnsan hayatını yaşanılır kılan, tahammülümüzü zorlayan anlarda bize hayatın farklı boyutlarını gösteren insani bir faaliyet” olarak tanımlayan Miyasoğlu, bu tanımdan hareketle farklı yaşam alanlarına sahip, değişik meslek gruplarına mensup herkesin sanatla ilişkili olduğunu belirtir. Bu yakınlık, kişilerin kültür düzeyleri, yaşam koşulları, ilgi alanları ve daha pek çok sebep dâhilinde farklılık gösterebilir (Miyasoğlu, 1999a:285).

Sanatla ilgili çeşitli tanımlama ve değerlendirmelerde bulunan Miyasoğlu, kimi zaman farklı bilim dallarından da hareketle yaptığı mukayeselerde sanatın farklılığını ve üstünlüğünü ortaya koymuştur:

“Sanat, insanın hayatını kavrama ve ifade etme yollarından biridir. Aynı hedefe yönelen bilim ve felsefeden farklı, ama zaman zaman onlara üstün tarafları olan bir idrak ve ifade tarzıdır” (1999:53).

Sanat anlayışı ve eserlerine yönelik bir söyleşide kendisine yöneltilen “Mustafa Miyasoğlu sanatı nasıl tanımlıyor? Sanata nasıl bakıyor?” sorusunu üçüncü tekil şahıs konumundan şu cümlelerle cevaplandırır:

“Poetik tanımların sanatın tümünü kapsadığına inanıyor. Önceleri şiiri ve genel olarak sanatı, anlatılamayanı kavramak ve insanî olguları keşfetmek şeklinde değerlendiriyordu. İnsanın içinden çıkamadığı olguları kendi “ben”iyle, çevresiyle ve yaratıcısıyla ilgili görüyor, bunların estetik ifadesini sanat olarak algılıyordu” (1999a:121).

Sanata dair düşünceleri zamanla olgunlaşan ve kapsayıcı bir niteliğe bürünen Miyasoğlu, önceleri sanatı ‘anlatılamayanı kavramak’ ve ‘insani olguları keşfetmek’ şeklinde değerlendirirken zamanla sanatın bir dil meselesi olduğunu da kavrar ve bunu aynı konuşmada şu cümlelerle aktarır:

“Her sanat türünün olduğu kadar, aynı türdeki pek çok eserin de kendine özgü bir dile sahip olması gerektiğini fark etti. Bir sanatçının belirli bir üslûba sahip olmasının ona her eserinde aynı dili kullanma hakkını vermediğini düşünüyor. O bakımdan her insanın olduğu kadar her eserin de kendine özgü bir nasibi, şartları ve genel olarak bir kaderi vardır... Tabii yeni olmak mecburiyeti de...” (1999a:121).

Dil, estetik tavır ve benzeri kavramlar sanatın bütünselliğini sağlayan önemli unsurlar olmasına karşın bir sanatçının, sorumlu olduğu toplumla birliktelik arz etmesi sahip olduğu dünya görüşünün sağlamlığıyla doğru orantılıdır. Geniş okuyucu kitlelerine seslenme amacında olan sanatçı, bu koşulu sağlamakla mükelleftir. Aksi durumda sığ, yüzeysel bir kalabalıkla yetinmek zorundadır. Bu düşünce Miyasoğlu’nun cümlelerinde şu şekilde yankılanır:

“Toplumuyla daha üst bir seviyede bütünleşmekten başka yolu olmayan sanatçının dil, tavır ve estetik değerlerden önce, sağlam bir dünya görüşüne ulaşması ilk ve en önemli sorumluluğudur. Öteki türlü, aile dostlarından başkasını ilgilendirmez yaptıkları” (1981a:29).

Sanata dair her türün kendine özgü bir anlatım tarzı ve her mesajın da en iyi ifade edilebilecek bir türü olduğuna inanan Miyasoğlu, sanatçının sadece belli bir türde ihtisaslaşması ve o türde isim sahibi olmasının farklı alanlarda da düşüncelerini ifade etmesine engel olmadığını söyler. Bunu da sanatın bütünselliği açısından zarurî görür:

“Her türde, ancak o türle anlatılabilecek şeyler vardır. Deneme olarak yazılabilecek bir mesaj varsa, ben şairim, ben romancıyım diye kasılmayı, bir köşede tembel tembel oturmayı doğru bulmuyorum. Bu branşlaşma, ihtisaslaşma denilen şey de, batının bize empoze ettiği yanlışlıklardan biri olmalı. Çünkü hayatın bütünlüğü olduğu kadar, sanatın bütünselliğini de ortadan kaldırma temayüllerine yol açıyor” (1999a:206-207).

Çeşitli türlerde eserler veren Miyasoğlu, çok yönlü sanatçılara, karşılaşıcağı güçlükleri bildiğinden birtakım tavsiyelerde de bulunur:

“Öncelikle sanat çalışması yapacak kişi iyi bir hazırlık döneminden geçmelidir. Seçtiği güzel sanat dalının bütün türlerinde eser verebilmenin gerektirdiği teknik bilgileri edinmelidir” (1999a:97).

Yazarın ‘keşif’, ‘gerçeklik’ ve ‘özgün bir dil’ üçgeninde ele aldığı sanat eserinin ancak bu üç hususun bir arada olması durumunda bir anlam ve kıymet ifade

edebileceğini, aksi takdirde manadan yoksun yığınlar hükmünde yerini alacağını söylemesi üretkenliğin tek başına bir öneminin olmadığını göstermesi açısından önemlidir:

“... üretkenlikle sanatçılığı birbirine karıştırmamak gerektiğini belirtmeliyim. Bana göre sanat eseri bir keşif olduğu için, keşfedip ortaya koyacak bir gerçek yoksa ve daha önemlisi, onu anlatacak özgün bir dil bulunmamışsa, verimli olmak adına birbirinin benzeri şeyleri yazıp yayınlamanın anlamı yoktur” (1999a:186).

Edebiyat Geleneği (1981)’nin ‘Anlatılamayanı kavramak’ alt başlığı altında sanatın kaynağına dair sunulan birtakım kavramların tartışılmasını gereksiz bulan Miyasoğlu’na göre önemli olan onun varlığıdır:

“Sanatın kaynağının din mi, tabiatı taklit isteği mi, dionizyak bir neşeye bürünen yaşama tutkusu mu olduğunu tartışmak gereksiz. Önemli olan, onun her toplumda, tarihin hemen her döneminde var olmasıdır; yaşamayı zenginleştirmek yönünde yüklendiği misyon ve hayatımızda kapladığı vazgeçilmez yerdir” (1981a:14).

Yine bir başka konuşmasında Miyasoğlu, yukarıdaki görüşünü destekler mahiyetteki cümleleriyle var olan bir sanat eserinin dünya görüşü ekseninde verilecek mesajlardan kat kat mühim olduğunu yineler. Zira sanatçının eseri bizzat onun mesajıdır:

“Hikâyenin dışında, ona ilâştirilmiş bir kapak gibi mesaj aramak, Rasim Özdenören’in söylediği gibi, şemaya uygun yazdığını savunmak mı gerekir? Her şeyden önce, sanat eserinin var olması o toplum ve dünya görüşü için başlı başına bir kazançtır. (...) Sanatçıyı sanatçı yapan şey, sanat eserini gazete yazılarıyla propaganda broşürlerinden ayıran şeylerdir. (...) Güzelliğin bir kere var olması, o toplum için kazançtır. Ondan pratik anlamda fayda beklemek yapısını zorlamaktır. (...) sanatçı da eninde sonunda içinden çıktığı toplumun değerleriyle baş başadır, onunla inansa da inanmasa da hesaplaşmak, hesaplaşan kahramanlara eserlerinde yer vermek zorundadır” (1999a:19).

Sanatın evrenselliği yönünde de görüşler bildiren yazar, bir eserin evrensel boyutta olabilmesinin yerlilikle mümkün olabileceğine inanmaktadır. Toplumuyla bağlarını koparmış, değerlerine yabancılaşmış sanat eserinin millîliğinden ve yerliliğinden bahsedilemez. Yerli olmayan bir ürünün evrensel düzeyde olması da

beklenemez. Bu düşüncelere sahip sanatçının eserlerini farklı bir şekilde ortaya koyması düşünülemez:

“Sanatçı çağının tanığı olmalı ve toplumun temel değerleri yanında yaşadığı acıları da yansıtmalı. O yüzden anlattığım insanları hem kendi hayatlarında hem de toplumun sosyal ve tarihî dönüm noktalarındaki önemli olaylarla ve bunlara karşı aldıkları tavırlarla ortaya koymaya çalışıyorum” (Miyasoğlu, 2011:65).

Otuzuncu sanat yılı vesilesiyle sanat ve edebiyata dair görüşlerini içeren bir konuşmasında “Sanattan ne anlıyorsunuz, yıllardır niçin sanat ve edebiyatla uğraşıyorsunuz?” sorusuna önceki değerlendirmelerinden farklı bir biçimde yaklaşır. Miyasoğlu artık sanat hayatının en yetkin dönemindedir. Ortaya koyduğu eserlerle bu alanda söz sahibi olduğunu kanıtlamıştır:

“Sanatı tanımlamak yerine yaşayanlara imreniyorum doğrusu. Çünkü yıllarca bu işle uğraştım, lise ve üniversite öğrencilerine sanat ve edebiyatın ne olduğunu anlatmaya çalıştım, örneklerini okutup ölçülerini göstermeye uğraştım. Bu görevden emekliye ayrılarak tümüyle sanat çalışmalarına yöneldiğim bir dönemde benden bunu beklemeyin. Böyle bir çaba, Ahmet Haşim’in ifadesiyle, bülbülü eti için katletmeye benzer. Ben bu işi yıllarca yapmak zorunda kaldım. Hâlbuki hayatın bizzat kendisinde, günlük yaşamaların seyrinde sanatı yakalamak çok daha önemli ve gerçek sanatçı bunu ciddi bir gayret sarf etmeden fark eder, fark ettiği şeyi tanımlamak çok da önemli değildir onun için. Önemli olan güzelliği fark etmek ve onu farklı, güzel bir tarzda ifade edebilmektir. Bu da sanatın ta kendisidir” (Şahin, 1999:16).

Edebî eserlerini vermeye başladığı yirmili yaşlarından itibaren yeterli donanıma erişinceye dek henüz kapsayıcı bir şekilde teşekkül etmeyen sanata dair düşüncelerini farklı tanımlarla ifade edebilen yazar, artık sanatı yaşama safhasındadır. Bu aşamada olanlar için sanatı tanımlamak çok da önemli değildir. Sanata bu noktadan yaklaşan Miyasoğlu, sanatçıyı da “Farklı bakış açıları getirebilen, dünya görüşümüzü ve değer anlayışımızı kökünden değiştirebilen, göremediğimiz güzellikleriyle hayatı ve insanı yorumlayabilen insandır sanatçı” (1999:16) cümleleriyle tarif eder.

Kâinat üzerinde var olan tüm mevcudatın yaratıcısı ve yegâne sahibi Allah’tır. Canlı, cansız bütün bu varlıklar Allah’ın sıfatlarının yansımasıdır. Her zerrede yüce yaratıcıdan izler görülür. Hâl böyleyken eşref-i mahlûkatın onun

sıfatlarından münezzeh olması beklenemez. Bu noktada sanatın konusunu ve malzemesini insan ve hayat, amacını da güzelliği ön plana çıkarmak olarak tespit eden şair, buna dayanak olarak da Allah'ı gösterir. Zira 'Allah güzeldir ve güzeli sever.' Ayrıca mutlak güzellik Allah'a mahsustur. Hayatın anlamlandırılmasında sanata önemli görevler düştüğünün farkında olan Miyasoğlu, mutlak güzelliğe de sanat vasıtasıyla ulaşılabileceğini söyler:

“Sanatın konusu ve malzemesi, insan ve hayattır; amacı ise güzeldir. Benim yıllardır sanat ve edebiyatla uğraşmamın tek bir açıklaması vardır, o da benim bunlarla dünyayı ve hayatı daha kolay kavrayabildiğim ve ifade edebildiğim gerçeğidir(...) Güzele ve güzelliğe sanatla ulaşılabilir, sanatla anlaşılabilir hayatın ve ölümün anlamı. Sanat bizi yüceltir ve yaratılışımızın anlamını kavramaya yöneltir, hayatı sezgiyle ve algıyla zenginleştirir, düşüncenin ufkunu genişletir. Sanatla insan yaratıcısına daha çok yaklaşılabilir” (1999:16).

Mustafa Miyasoğlu, benzer bir söyleşide aşktan hareketle kıyasa tuttuğu sanatı, ilâhî olana vasıta kıldığı müddetçe önemli ve değerli bulduğunu, aksi takdirde zaaflarımıza bulaşmasının kaçınılmaz olduğunu sözlerine ekler:

“Dünyaya ait güzelliklerde kalıcı değerlerin peşine düşen sanatçı, ister istemez ‘Mutlak Güzellik’ten birtakım izler, ‘ayetler’ üzerinde dikkatini yoğunlaştırır. Bilerek bilmeyerek ona doğru sürüklenir. Her soy aşkıta olduğu gibi sanat çalışmasına insanı yönelten ibda (yaratmak yoktan var etmek) aşkında da ilâhî aşktan bir iz vardır. (...) Nasıl ki insanî aşk ilâhî aşka hazırlık oluyorsa makbuldür, yoksa dünyaya ait her şey gibi zaaflarımıza bulanması mukadderdir. Demek ki insanoğlu, aşkıta olduğu gibi sanat çalışmasında da bir imtihan yaşıyor. Sanat eseri de her soy insanî başarı gibi Allah’a doğru yaklaşma ve yakınlaştırma çabası olduğu ölçüde önemli ve değerlidir. Böylece sanat eseri, insanın “Mutlak Güzellik”i kavrama yolunda çok önemli bir aydınlanma çabası oluyor” (Miyasoğlu, 1999:21).

Toplunun, maddi ve manevi değerleri doğrultusunda meydana getirdiği hayat düzeni, yine aynı çizgide oluşturulacak bir sanat anlayışını gerekli kılmaktadır. Bu bağlamda Miyasoğlu, bir eserin önemini, kalıcılığını özgünlüğü ve ait olduğu kültür değerlerine bağlılığı ölçüsünde değerlendirir:

“Eğer biz kendimize özgü ve İslâm’a göre şekillenmiş bir hayat düzeni kuracaksak, yine onu yansıtan bir sanat ve edebiyat anlayışımız olacaktır. Sanatın öncülüğü, bu noktada hayatın, yaşama biçiminin önüne geçecek bir

nitelik kazanmasını gerekli kılıyor(...) Bir eser şahsî olduğu kadar bağlı olduğu kültür çevresine ait özellikleri de bünyesinde taşıyor, bunu farklı tavırla ortaya koyuyorsa, önemlidir. Ötesi bir mevsimlik modalar ve hevesler olarak gelip geçicidir. Kalıcı ve karakteristik eserler, mutlaka o toplumun geçmişte ortaya koyduklarıyla, benimsediği değer yargılarını yansıtan eserlerle doğrudan olduğu kadar, motif ve insana yaklaşım tarzının benzerliğiyle de yakından ilgilidir. Bize bu benzerliği yüzyıldan beri sürdürülen batıdan devşirme anlayışlar sağlamıyor, bilâkis kendimizden uzaklaştırmaya yardım ediyor. Zaten yabancılaşmanın en etkili ve en yaygın olduğu çevre, bu yüzden sanat ve kültür çevreleri olmuştur” (Miyasoğlu, 1995:141).

Sanata dair fikirlerine yönelik farklı zamanlarda benzer sorulara yakın cevaplar vermesi yazarın bu konudaki tutarlılığını göstermektedir. Zira sanat hayatının başlangıcından vefatına kadar ortaya koyduğu eserler, kaleme aldığı yazılar, konferanslar aynı dünya görüşünün meyveleridir.

3.1.2. Sanat Hayatı

Mustafa Miyasoğlu, 2011 yılında *Dil ve Edebiyat* dergisinin otuz üçüncü sayısı için kaleme aldığı “Sanat Hayatımdan Çizgiler” başlıklı yazısında yazarlık serüvenini üç döneme ayırır:

“1982’ye kadar 15 yıl süren ilk dönem... Suffe Yayınları’nı kurarak dünya görüşlerinden ötürü ihmal edilmiş beş şahsiyet hakkında inceleme ile beş ciltlik yıllık ve bir antoloji hazırladığım ikinci dönem. 1988 yılında dünyaya yeni bir gözle bakma çabasıyla yurtdışında yeniden sanat çalışmalarına yöneldiğim üçüncü dönem” (2011:64).

Yazarın sanat hayatını konu edeceğimiz bu bölüm, kendisinin sınırlarını çizdiği çerçeveyi kapsamaktadır. Yapacağımız inceleme, belirlenen üç dönem ekseninde gerçekleşecektir.

Birinci Dönem (1966-1982): Miyasoğlu’nun sanat hayatının ilk dönemi 1966’nın yazında iki dörtlükten oluşan bir şiirinin Abdullah Satoğlu yönetiminde Kayseri’de çıkan *Filiz* dergisinde yayımlanmasıyla başlar. 1967 senesinde *Büyük Doğu*’nun ‘Sizinle Baş başa’ sütununda “Ruhun Şiiri” adlı eserinin yayımlanıp Üstat Necip Fazıl tarafından beğenilmesi Edebiyat Fakültesi’ne kayıt yapmasında etkili olur. Hafta sonlarında Komünizmle Mücadele derneğine şiirlerini yazmaya gelen Cahit Zarifoğlu ile tanışan şair yeni şiirin mantığını kavramaya çalışır. Bu dönemde

Miyasoğlu, serbest tarzda şiirler yazarak hece tarzının kalıplarını kırmakta kararlıdır. *Bâbîâli'de Sabah* gazetesinin sanat ve edebiyat sayfalarında haftada bir yazan sanatçı, mesai dışında Zarifoğlu ile birlikte buluşup sohbetlerini iletir. Ertesi sene, Marmara Kiraathanesi'nde tanıştığı Ahmet Semiz yönetiminde, üç arkadaşıyla birlikte üç sayı olarak çıkardığı *Millî Gençlik* dergisinde kendi yazılarını da yayımlar. Miyasoğlu ve arkadaşları bu dergide Necip Fazıl, Sezai Karakoç ve Cahit Zarifoğlu çizgisini yansıtip kendilerine özgü bir edebiyat dünyası meydana getirmeye çalışırlar (Yardım, 2013b:69; Sarmaşık Kültür, 2006a:80-81).

Bâbîâli'de Sabah gazetesinin düzenlediği yarışmada “Başka İnsan” şiiriyle mansiyon, Türkoloji bölümünün açtığı ve seçici kurul üyeleri arasında Mehmet Kaplan, Ali Nihat Tarlan gibi hocalarının bulunduğu yarışmada ise “Yağmur Sonrası” şiiriyle birincilik ödülünü kazanır. Elde ettiği bu başarılar, şairin sanat çalışmalarında şiiri önemli bir noktaya taşır.

1970’de Faruk Kadri Timurtaş’ın Muallimler Birliği Başkanı sıfatıyla çıkardığı *Bilig* mecmuasında şiirleri ve yazıları yayımlanan sanatçı aynı yıl bazı arkadaşlarının tavsiyeleri doğrultusunda *Hisar*’a şiir ve yazılarını gönderir. Burada yayımlanan şiirleri edebiyat mahfillerince olumlu karşılanır:

“Burada yayımlanan ilk şiirim ‘Bütün Ağaçlar Seni Söyler’ adını taşıyordu ve Kaplan Hoca bunu beğenmişti. ‘Kentlerin Ölümü’ adlı dört bölümlük şiirimle ‘Bir Gülü Andıkça’ ve ‘Yağmur’, dergi çevresinde yankılar uyandırdı. Bunlar için derginin yöneticisi Mehmet Çınarlı özel tebrik mektupları yazmıştı. Dergideki tiyatro eleştirilerim de ilgi görüyordu” (Yardım, 2013b:69).

Sembol olarak kullanılan bir öğrenci yurdu etrafında 1968 sonrası yaşanan öğrenci olaylarının ve toplumsal karmaşanın konu edildiği “Umut Suları” (1971)’nın kamu tiyatrolarınca oynanmaması sanatçıyı bu türden soğutur. Aldığı tavrı onu başka türlerde eserler vermeye yöneltir. Böylelikle “Pancur” hikâyesini yazarak romana yönelir. Yazarın kamu tiyatrolarınca sergilenmeyen tiyatro eseri iki yıl sonra MTTB Tiyatrosu’nda sahnelenir. Yoğun ilgiyle karşılanan çalışma bir ay boyunca sahnede kalır. “Umut Suları”nın oynandığı 1973 yılında *Rüya Çağrısı* adlı ilk şiir kitabı Hisar Yayınlarından çıkar. Miyasoğlu, eserinin ortaya çıkışını, himayesiz ve kendi ayakları üstünde durmaya çalışan bir sanatçı tavrıyla gerçekleşmesinin mutluluğunu şu cümlelerle anlatır:

“Rüya Çağrısı, popülist şiirler toplamı olmadığı halde, verildiği dağıtım şirketi tarafından satıldı ve ben Hisar dergisinin sağladığı bu dağıtım imkânıyla satılan şiir kitabımın geliriyle Edebiyat Geleneğini, onun geliriyle de Kaybolmuş Günler adlı ilk romanımı yayımladım”(2013:72).

Mustafa Necati Sepetçioğlu’nun ilgisi üzerine Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk*’ını manzum tercüme olarak Tercüman 1001 Temel Eser dizisi için hazırlamaya başlar. Büyük hikâye olarak tasarladığı *Kaybolmuş Günler* roman halinde *Millî Gazete*’de tefrika edilir (1974). Yine bu dönemde kaleme aldığı denemelerin yayımlanması sanatçının Hisar topluluğuyla yollarını ayırmasına sebep olur.

“Geleneğe bağlı sanat ve edebiyat değerlerini ön plana çıkarmaya çalışan yeni ve İslâmî bir edebiyat anlayışını savunan denemelerden oluşan Edebiyat Geleneği(1975), bu yıllarda yazıldı ve ilk olarak Yeni Sanat’ta ve Millî Gazete sanat sayfalarında yayınlandı. Böylece, o zamana kadar beni çokça teşvik eden Hisarcılar’la yollarımız, görüşlerimiz ayrılmış oldu” (Kabaklı, 2008:713).

Miyasoğlu, eski DP Gümüşhane Milletvekili edebiyat ve tasavvuf alanında zengin bilgi birikimine sahip Ekrem Ocaklı’nın kızı Nilüfer Hanım ile evlenip İzmit’e yerleşir. Sanat ve edebiyat çalışmalarına ara vermeden devam eden yazar, *Yeni Devir* gazetesinde haftalık yazılar kaleme alır. *Hareket* ve *Mavera* dergilerine şiir ve yazılarını gönderir. Bir kısmı ileride romanlarına kaynaklık edecek beş büyük hikâyesini *Geçmiş Zaman Aynası* (1976) adıyla kitaplaştırır. *Yeni Devir*’de ‘Sohbet’ adıyla, haftanın beş günü köşe yazıları kaleme alan sanatçı, bunun yanında Ahmet Mithat Efendi ile Nabizâde Nazım’a ait birer hikâyeyi sadeleştirerek aynı gazetede tefrika eder (1977). Bu gazete vasıtasıyla devam ettirdiği sanat ve edebiyat çalışmalarına Ahmet Mithat’ın *Çengi* romanının sadeleştirilmiş tefrikası da eklenir (1978). Şair, aynı zaman diliminde yeni şiirlerinden meydana gelen *Devran* (1978) adlı ikinci şiir kitabını yayımlar. Yönettiği *Sedir* dergisi 24 Ocak kararlarının baskısı sebebiyle dağıtımında problem yaşandığından ancak dört sayı çıkabilmiştir. Fikrî yazılarından meydana gelen *Devlet ve Zihniyet* (1980)’i yayımlayan Miyasoğlu’nun, aynı yıl kitaplaşan ikinci romanı *Dönemeç* (1980) Türkiye Yazarlar Birliği tarafından “yılın romanı” seçilir. Verimli geçen 1981 yılına sanatçı üç yeni çalışma sığdırır. *Sebil* ve *Sedir* dergilerinde kaleme aldığı deneme yazılarını *Muhacir*(1981) adıyla, yeni şiirlerini *Hicret Destanı* (1981) başlığı altında kitaplaştırır. Bu eserlerin yanı sıra

üçüncü romanı olan *Güzel Ölüm*'ü gazetede tefrika ettirir (1981), (Sarmaşık Kültür, 2006a:81).

İkinci dönem (1982-1988): Miyasoğlu, sanat hayatının ikinci dönemini kapsayan altı yıllık süreçte kalemini bir kültür hayatının şekillenmesine adar. Bu amaçla kurduğu Suffe Yayınları (1982)'ndan birçok eseri kitaplaştırır. Beş cilt yayımlanan *Suffe Kültür Sanat Yıllığı* bu kitaplar arsında en önemli olanıdır. Bu çalışmayla 1980-1990 arasının eserlerini ve kültür, sanat faaliyetlerini değerlendirmeye ve gelişmeleri yönlendirmeye çalışır (Miyasoğlu, 1999b: 4). *Güzel Ölüm* (1982) adlı üçüncü romanını da bu dönemde kitaplaştırır. Üç şiir kitabını *Şiirler* (1983) adı altında yayımlayan şair, sadeleştirdiği *Dede Korkut Kitabı*'nı Semih Güngör müstear adıyla okuyucularına sunar. Aynı yıl *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*'nın üçüncüsünü *Necip Fazıl Armağanı* (1984) olarak hazırlar. Necip Fazıl'a dair belirli aralıklarla kaleme aldığı deneme yazılarını *Necip Fazıl Kısakürek* (1985) adı altında müstakil bir çalışma olarak okuyucuyla buluşturur. (2006a:81).

Millî kültür ve değerleri eserlerinde işleyerek muhafaza ettiği için gerek kendi dönemlerinde gerekse sonraki yıllarda hâkim kültür ve sanat çevrelerince görmezden gelinen, unutturulmaya çalışılan sanatçıların pek çoğunu yazı konusu yapmış ve müstakil olarak kitaplaştırmıştır:

“İnsanımızı tabii olarak anlatan, dinî ve millî muhtevaya eserlerinde estetik bir tarzda yer veren sanatçıların dışlandığını kabullenemediğim için pek çoğunu yazı konusu yaptım, bazıları hakkında kitaplar yayımladım. Ayrıca, benimsediğim değerlerin unutulmasını önlemek için inceleme kitapları yanında denemelerle bize özgü bir anlayışı geliştirmeye çalıştım; dergi, yıllık ve antolojiler yayımlamaya başladım”. (Miyasoğlu, 2011:64).

İlk olarak *Necip Fazıl Kısakürek* çalışmasıyla başlayan biyografi-inceleme serisinin ikinci kitabı Asaf Halet Çelebi'ye dairdir. Miyasoğlu, şairin kitaplarına girmemiş yazı ve şiirlerini derleyerek Semih Güngör imzası altında yayımlar (1986). Aynı yıl 1985-86 senelerinin kültür ve sanat olaylarını ihtiva eden yıllığı tek cilt olarak yayımlanır. Serinin bir diğer eseri unutulmaya başlanan şair, hikâye yazarı Ziya Osman Saba'ya dair inceleme ve seçmelerdir. Bu çalışma Kültür Bakanlığı tarafından basılır (1987). Biyografi-incelemelerinin son halkası olan *Haldun Taner* (1988) ve *Çağdaş İslâmî Şiirler Antolojisi* (1988), 1987-88 yıllarını değerlendiren

beşinci yıllık Miyasoğlu'nun ikinci dönem sanat hayatının son çalışmalarıdır (Sarmaşık Kültür, 2006:81).

Üçüncü dönem (1988- 2013): Bu tür eserlerle edebî çalışmalardan uzaklaştığını anlayan yazar, bütüncül bir bakış açısı kazanmak, dünyadaki konumumuzu daha iyi anlamak üzere İslamabat'taki Yabancı Diller Enstitüsü'ne Yrd. Prof. göreviyle gider (1988). Sanat hayatının üçüncü dönemi bu şuurla başlar:

“... dinî ve millî değerleri savunan kitapların beni edebî çalışmalarımın uzaklaştırdığını fark edince, ufkumu genişletmek ve İslam dünyasının çağdaş hikâye ve roman dilini daha iyi tanıyabilmek için Pakistan'a gittim” (Miyasoğlu, 2011:64).

Körfez savaşı sebebiyle görevi uzatılan Miyasoğlu, Irak-Pakistan-Hindistan'daki intibalarından oluşan gezi notlarını ve *Devrim Otobili*'nde yer alan hikâyelerini bu sırada yazar. Pakistan'da bulunduğu süre (1988-1992) boyunca İslâm ülkelerini inceleme fırsatı bulan sanatçı, zenginleşen bakış açısıyla, oldukça dar görüşlü aydın ve politikacıları daha iyi değerlendirme imkânına sahip olur. Yurda; şiir, hikâye ve iki roman için gerekli birikime sahip olarak döner (1999c:7).

Sanat ve edebiyata dair düşüncelerini, birikimini her platformda aktarma, yayma çabasında olan yazar, Ak Radyo'da altı ay süresince “Yaşayan Edebiyat” adlı haftada bir saatlik program hazırlar (1994). *Bir Aşk Serüveni* ile yurt dışında kaleme aldığı gezi yazılarını *Türkiye* gazetesinde tefrika eder. “Tesbih” adlı hikâyesi geliştirilmiş şekliyle “Lütfiye Hanım” adıyla tefrika edilen (1995) bir diğer eseridir. Tüm bu çalışmaların yanı sıra Türkiye Yazarlar Birliği tarafından “yılın romanı” seçilen *Bir Aşk Serüveni* (1995) yayımlanır. *Necip Fazıl Armağanı*'ni müstakil bir şekilde kitaplaştıran yazar, “Lütfiye Hanım” romanını da *Yollar ve İzler* (2002) adıyla yeniden tekrar tefrika eder. Eski ve yeni, yüz şiirinden seçilerek oluşturulan *Bir Güllü Andıkça* (1997) şiir kitabını yayımlar. Roman türüne ve Türk romanına dair kaleme aldığı yazıları *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı* (1998) adıyla kitaplaştırır. Miyasoğlu, “Kültür Hayatımız” konulu denemelerini ve çeşitli dönemlerde sanat ve edebiyat üzerine gerçekleştirdiği söyleşileri, soruşturmaları *Sanat ve Edebiyat Konuşmaları* (1999) başlığı altında yayımlar. Bir taraftan Tuzla Belediyesi için düzenlediği *Gül Şiirleri Antolojisi* (1999)'ni yayıma hazırlarken diğer taraftan Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* isimli romanını oyunlaştırmaya çalışır. Yeniden yazmaya

başladığı *Yollar ve İzler* (2002)’i kitaplaştıran yazar, 16 hikâyeden oluşan *Devrim Otomobili* (2003)’ni; dil, kültür, kimlik ve sanat eserleri üzerine yazdığı sohbet yazılarından oluşan *Edebiyat Sohbetleri* (2003)’ni, gezi notlarından oluşan *Zügüdar* (2003)’ı oğlu Mehmet’in kurduğu Konak Yayınları’ndan çıkarır. Yine aynı yayın evinden oğullarıyla birlikte, Ömer Seyfettin’in bütün hikâyelerini yeni bir düzenlemeyle okuyucu karşısına çıkarmayı hedefler. Aynı senenin ekim ayında düzenlenen “Türkçenin 5. Uluslararası Şiir Şöleni”ne katılmak için Strazburg’a gider. 100. Doğum yıl dönümü vesilesiyle Necip Fazıl’ı anma etkinlikleri çerçevesinde farklı şehirlerde düzenlenen konferanslara katılıp üstat hakkında bilgiler verir. Denemelerinden oluşan *Bir Gönül Medeniyeti* (2005)’ni ve yeni şiirlerini bir araya getirdiği *Kalbimin Coğrafyası* (2005)’ni okuyucuyla buluşturur. Çanakkale Savaşı ile ilgili konferans vermek üzere üniversiteli öğrencilerin davetlisi olarak KKTC’ye gidip konuşmalar yapar. Yine denemelerinden oluşan *Zamansız Bahçeler* (2008)’i yayımlar.

3.2. Hikâyeleri

3.2.1. Hikâye Anlayışı

Hikâyeyi “hayata ait unsurların birbiriyle ilişkisi, bir bütünün parçaları arasındaki alış-veriş” olarak tanımlayan sanatçı, başlı başına bir tür olmazdan evvel, hikâyenin diğer edebî biçim ve içeriklerle ilişkili olduğunu şu sözlerle ifade eder:

“Masal, meddah hikâyesi, seyirlik oyunlar, tiyatro ve roman, hep bu hikâyeden güç alır. Her büyük şiirde de mutlaka bu anlamda bir hikâye vardır. Şiirinde söylediklerinde değilse bile çevresinde, imajların yöneldiği atmosferde bu hikâye kokusu görülür” (1981d: 185).

Hikâyede eski edebiyatımızla köklü bağların olmadığını savunan yazar, etkileşimin sadece dil ortaklığıyla sınırlı kaldığını, anlatım ve dünya görüşü bakımından farklılıkların mevcut olduğunu dile getirir. Kopukluğun sebebini de, yeni yetişen yazarların türün edebiyatımızdaki eski örneklerini göz ardı etmesine bağlar:

“Hemen hemen her genç, batılı yazarların örnek alındığını bildiklerinden, kendilerini fazla zorlamadan bir iki batılının yazdıklarına göz atıp yazacaklarına çeki düzen vermeyi yeterli buluyor. Sonra da kalkıp dünya çapında hikâyeler yazıldığından dem vuruyorlar, geleneğimiz var diyorlar” (1981d: 185).

Bir söyleşide hikâye ve romanları arasındaki bağlantıya temas eden yazar, her ikisinin de başlı başına bir tür olduğunu dile getirerek hikâyenin hem romandan hem de mensur şiirin modernize şekli olan öyküden büsbütün ayrıldığını ifade eder. Öykü anlatımına uzak duruşunun asıl sebebi de farklı insani durumların oluşturduğu kombinezonları ve şaşırtıcı olguları, geliştirdiği hikâye ve romanlarında değerlendirmeye çalışmasından ileri gelmektedir (2006b:18,20).

Edebiyatımızda hikâyenin bir tür olarak gelişiminin Batılı ve yerli kaynaklar esas alınarak iki yönde gerçekleştiğini belirten Miyasoğlu, bu anlayışa göre dünya çapında, özgün, geleceğe kalabilecek eserlerin ancak yerli kaynaklardan beslenmekle ortaya çıkacağını söyler:

“... bizde başlangıçtan beri iki yönde gelişen bir hikâyecilik vardır. Batılı örneklerle özenenlerle çocukluk döneminde okuyup dinlediklerinden bir türlü kurtulamayan hikâyecilerimiz yan yana, aynı günlerde yaşayıp eser veriyorlar. İşte dünya ölçüsünde değer sahibi oldukları söylenebilecek hikâyeciler, bu iki çizgiden geleneğe en yakın olanıdır. Çünkü bu anlamda geleneğe yakın olarak onu sürdürmek, bir bakıma yerli olmaktır. Yerli olmak ise, hem geleneği sürdürmek, insanından kopmadan ‘dünya ölçüsünde’ yeni ve farklı olmaktır” (1981d: 185).

Bu düşünceler ışığında hikâyeciliğimizin oluşum safhasına dikkat çeken yazar, Giritli Aziz Efendi, Ahmet Mithat Efendi, Emin Nihat Bey, Hüseyin Rahmi, Fahri Celâl ve bazı hikâyeleriyle Tanpınar, Kemal Tahir, Haldun Taner gibi sanatçıların hikâye geleneğimize bağlı kalarak eserlerini ortaya koyduklarını; buna karşın Halit Ziya, Nabizâde Nâzım, Yakup Kadri, Peyami Safa anlayışındaki yazarların ise Batılı örneklerle uygun eserler verdiğini sözlerine ekler (1981d:187-188).

Miyasoğlu, bu türde ortaya konacak eserlerin değerli ve kalıcı olabilmeleri için zengin hikâye geleneğimizle mutlak surette yüzleşme gereğine inanmaktadır. Yararlanılacak çalışmalar hususunda şu eserleri önemli bulur: Halk hikâyeleri, Kan Kalesi cenkleri, Hamzanâmeler, meddah, orta oyunu ve karagözün malzemesi olan hikâyeler, *Mesnevi*’de yer alan hikâyelerle kıssalar, menakıplar, *Dede Korkut Kitabı*, *Bin Bir Gece Masalları*... Geleneğin bu kaynaklarına kayıtsız kalarak kaleme alınan eserlerse yazara göre özgünlükten uzaktır ve kendi değerlerinden kopuk, yabancılaşmış bir anlayışın ürünleri olarak hiçbir soruna çözüm de üretmeyeceklerdir.

Şairlik, meddahlık, karagözcülük gibi hikâyeciliği de bir meslek değil bir meşrep olarak gören Miyasoğlu, en gerçek hikâyecilerinse bunun bir tür olduğunu dikkate almadan bildiklerini, duyduklarını ve yaşadıklarını kimi zaman şiirlerle süsleyerek ortaya koyan halk hikâyecileri olduğunu belirtir (1981d:191-192).

Yazarın, hikâyeciliğine dair sarf ettiği “Bir durumun hikâyesini yazıyorum, bir ânın ya da bir duyarlılığın hikâyesini değil...” cümlesindeki anlayış, görebildiğimiz kadarıyla onun geniş hacimli hikâyelerini yazmasındaki temel sebeptir. Bu metinler, dergilerde yayımlanamayacak boyuta ulaştığından bazıları zamanla genişleyerek romanla bütünleşir, bazıları müsvedde halinde bekler, bir kısmı da yazılmadan yırtılır. Tüm bunlara rağmen Miyasoğlu’nun uzun ya da kısa olsun hikâyeden vazgeçtiği söylenemez. Her türün sahip olduğu anlatım özellikleri, iletilecek mesajın türe özgü değer taşıması ve farklı tesir gücüne sahip olması Miyasoğlu’nu farklı alanda eserler vermeye yöneltir. Kendine hikâyeci diyemediği halde yine de hikâyeden vazgeçmemesinin sebebi budur. Yapısı gereği kısa ve yoğun olması, insanın toplumdaki konumunu belirleyip farklı biçimlerle ifade etmede diğer türlerden daha geniş imkânlar tanınması, sanatçının hikâyeye olan ilgisinin diğer bir sebebidir (1999a: 62).

3.2.2. Konu, Özet, Vaka Kuruluşu

Yazarın muhteva bakımından bütünlük gösteren hikâyelerinde ele aldığı konular aşağıdaki gibi tespit edilebilir:

“Pancur”da “Kerem ile Aslı hikâyesini yaşayan ve yazmaya çalışan iki gencin ilişkisinde, batılılaşmaya bakışın iki yönü birlikte ortaya konmuştur” (1999a: 133).

Diş tedavisi için hastaneye giden Ekrem yolda Fikri Ağabeyle karşılaşır. Üstatlara özenmesinden, her şeye gösterdiği ilgi yüzünden “Üstad” olarak isimlendirilen, önceleri tuhaf bir ciddiyetle dinlediği bu adamı daha sonra hissettirmemeye çalıştığı bir umursamazlıkla geçirir. Diş hekimliğinin önüne geldiğinde, asistan arkadaşlarını görmek için Üstad’tan ayrılır. Asistan, Ekrem’e iki isim verir. Biri son, diğeri dördüncü sınıf öğrencisidir. Ekrem, kartını gösterip asistan arkadaşından söz ederek Asuman’ın sorularını cevaplandırır. Kızın geniş alnını, sevimli burnunu, kahverengi gözlerini dikkatle süzdükten sonra bu yüzü nereden tanıdığını hatırlamaya çalışır. Tedavisi bir sonraki güne ertelenince

hastaneden ayrılarak üniversiteye gelir. Evde kaldıkları lise arkadaşı, biricik dostu Faruk'la buluşur. Faruk büyük bir heyecanla, halk hikâyelerini yeniden yayımlamayı amaçlayan bir projenin içinde yer alacağından bahseder. Projedeki görevi ise Kerem ile Aslı'yı hazırlamaktır. Ekrem'i de bir başka hikâyeyi hazırlaması yönünde teşvik eder. Ekrem, işlerinin yoğunluğunu ileri sürerek bu teklifi reddeder. Faruk, uzun zamandır görmediği arkadaşlarını ziyaret etmek için yurda gider. Arkadaşlarını çeşitli konularda tartışıklarına şahit olur. Konuyu Kerem ile Aslı hikâyesine getirerek onların bu konudaki bilgi ve önerilerinden faydalanmak ister. Gerekli bilgileri edinerek yurttan ayrılır. Öyle bir havaya girer ki gece gündüz bu konuyla ilgili okumalar yapar. Ertesi gün Ekrem, kapının önünde Asuman'ı bekler. Kız gülümseyerek onu buyur eder. Hazırlığını yaptıktan sonra Ekrem'in dişlerini gözden geçirir. Gözlerini kapamaktan utandığı için, ister istemez kızın yüzüne bakan Ekrem, mimiklerinden, gözlerinin kıpırdanışından onun, ilkokul arkadaşı Asuman olduğunu hatırlar. İkisi de son sınıf öğrencisi olup, Ekrem Hukuk, Asuman da Diş hekimliği fakültesinde okumaktadır. Tanışıklarının haftası Asuman, Ekrem'i evlerine götürüp anne ve babasına sürpriz yapmak ister. Zira kızın ailesi Ekrem'i ilkokul yıllarından tanımaktadır. Ziyaretin gerçekleşmesiyle samimiyet ilerler. Ekrem sık sık bu eve gelip gider. Asuman'la ilişkileri duygusal bir hâl alır. Asuman'ın varlıklı olması, babasının usulsüz yollardan kazanç sağlaması Ekrem'i bu aileden soğutur ve Asuman'la görüşmeme kararı alır.

Yer ve kişi tasvirleriyle başlayan hikâyeye birden fazla metin halkasından müteşekkildir. Bunlardan ilki, Ekrem'in diş rahatsızlığı sebebiyle hastaneye gitmesi şeklinde ifade edebileceğimiz vaka parçası etrafında şekillenir. İkincisi, eve döndüğünde yakın arkadaşı Faruk'un halk hikâyelerinin yeniden yayınlanmasına yönelik teşebbüste üstlendiği görevi anlatması takip eder. Üçüncü metin halkası ise, Faruk ve arkadaşlarının Batılılaşmayı değerlendirdiği sohbeti içerir. Çıkarıldığı takdirde vaka zincirinde herhangi bir aksamaya sebep olmayacak bu bölümde diyaloglardan yararlanılarak yanlış batılılaşmanın meydana getireceği sakıncalara dair düşünceler verilmiştir. Metnin son halkasını Ekrem'in hastanede tanıştığı Asuman'ın aslında ilkokul arkadaşı olduğunu öğrenmesi ve devamında yaşanan duygusal ilişkinin bazı sebeplerden dolayı sona ermesi oluşturur.

“Tesbih”, elli beş altmış yaşlarında bir Anadolu kadınının beş yıllık şehir hayatının silemediği bir taşralılıkla, çevresinden hoşlanmayan insanlarda çok görülen bir geçmiş zaman özlemi ve bu doğrultuda süre gelen gelin-kaynana çatışmasını konu eder.

Elinde doksan dokuzluk tespihiyle ne aradığını bilmeden odalarda dolaşan Lütfiye Hanım sandalyeden mindere, minderden koltuğa, koltuktan da divana oturur. Ama rahat edemez bir türlü. Gelini Aysel’den şikâyet edip söylenir. Aysel, Lütfiye Hanım’ın yarı içinden yarı dışından mırıldandığı sözleri pek anlamamış olarak çay ikram etmek ister. Bu tekliften de olumsuz anlamlar çıkaran yaşlı kadın ağzına geleni söyleyerek gelinini azarlar. Üç yıldır Lütfiye Hanım’la yaşadıkları günlerin bir kısmını çekilmez bir yük gibi taşıyan Aysel, artık bu kadarını fazla bulur. Eve gelen oğluyla gelininin birbirine söyledikleri güzel sözlere kulak kabartan Lütfiye Hanım’ın canı iyiden iyiye sıkılır. Aynı ilginin kendisine gösterilmediğinden yakınan yaşlı kadın, istenmediğini düşünerek büyük oğlu Kemal’in evine gitmek ister. Lütfiye Hanım hazırlanmak için yemek bitmeden kalkar ve valizini toplar. Yol boyunca hiç konuşmaz, büyük oğlunu, torunlarını düşünür. Engin, ağabeyi ile biraz konuşup kahvesini içtikten sonra ayrılır. Çıkarken de annesinin almadığı evin anahtarını yengesine verir. Yolda Aysel’in huzursuzluğu ve üzüntüsü aklına gelir. Karısının gönlünü almak için şakalar yapıp saçlarını çeker ama bir türlü güldüremez. Sonunda zorla arabaya bindirip Boğaz’a götürür. Güzel bir akşam geçiren çift eve döndüklerinde Lütfiye Hanım’ı, odasında Kur’an okurken bulur. Ağabeyini arayan Engin, annesinin çocuk gürültüsüne dayanamadığını, tespihini de evde unuttuğu için geri döndüğünü öğrenir.

Kişi tasviriyle başlayan hikâyede ilk olarak Lütfiye Hanım’ın iç monologlarıyla karşılaşırız. Lütfiye Hanım’ın, kendi zamanına ait farklı dünya görüşü ve kültürel donanımına uygun görmediği gelinine yönelik eleştirileri beraberinde çatışma meydana getirir. Bu sebeple soluğu büyük oğlunun evinde alan Lütfiye Hanım, burada da torunlarının gürültüsüne katlanamayıp tekrar küçük oğlunun evine döner.

Vakanın durağanlığı gelin-kaynana diyaloglarıyla aşılmaya çalışılır. Diyaloglarda hissedilen gelin-kaynana çatışması ve merak unsurları vakaya hareketlik katan unsurlar olarak göze çarpar. Yaşadığı zaman, mekân ve çevre

dolayısıyla şikâyetçi olan Lütfiye Hanım, üst üste gelen bunalımlar, sıkıntılar, yalnızlık hissiyle birlikte Aysel'i hasım/karşı güç olarak görür. Böylece olay örgüsünün teşekkülünde ihtiyaç duyulan çatışma sağlanmış olur.

Yazar, eserin temelini oluşturan gelin-kaynana geçimsizliğini, orta oyununa mensup İbiş'in söz oyunları, yanlış anlamalarıyla geliştirilen hikâyesinde anlatılan gelin-kaynana çekişmesiyle destekler. Bunu eserin akışını aksatmayacak bir vaka parçası içinde dikkatlere sunar.

“Geçmiş Zaman Aynası”nın konusunu kahraman anlatıcının Sarıyer’de bir balıkçı kahvesinde sırları yer yer dökülmüş bir eski zaman aynası karşısında geçmişin acı tatlı hatıralarını anımsaması meydana getirir.

Kahraman anlatıcı 1 Nisan gününü hem kendisi hem de hafakanlarıyla iyiden iyiye canını sıktığı arkadaşının bir süre dinlenmesi için ille de dışarıda, hiç değilse bir sahilde gezinerek geçirmek ister. Girdikleri bir balıkçı kahvesinde gözüne ilişen büyük boy ayna, kahramanı on beş yıl öncesine götürür. Büyükbabasının, teyzesinin çeyizleri yüzünden annesini kovmasını hayatının en zor günleri olarak hatırlar. Arkadaşının kendisini sarsmasıyla yeniden Sarıyer’deki balıkçı kahvesinde bulur kendini. Arkadaşının işaretiyle bir grup balıkçının kendi aralarında tartıştığını görür. Balıkçılardan birinin “ben alnımın teriyle kazandım o motoru, karı parasıyla değil” savunmasına karşın diğerlerinin “karının babadan kalma yalısı olmasaydı, ölünceye kadar zor görürdün böyle motoru.” Sözleriyle karşılık vermesi tartışmanın şiddetini artırır. Çocukluğunu anımsayan anlatıcı yedi yaşında işçilere direktif verdiği, ırgatların sevda hikâyelerini dinleyip onlarla dağlara kız kaldırdığı, biricik ikramları köylü sigarasını kırk yıllık tiryakiler gibi öksürmeden içtiği günleri hatırlar. Bu eski zaman aynasının önünde geçmişin muhasebesini yaparak bütün benliğini kavrar. Şiire, neşeye, hayata dair umutları artar. Eski zaman aynasının hatırlattığı büyükbaba, çocukluk dünyası görevlerini yerine getirerek kahraman anlatıcıya yeni bir dünyanın kapılarını aralar. Unutulmaz anlar yaşadığı bu kahveye bir daha dönmemeye, sırları dökülmüş aynalara artık bakmamaya ve kapalı havalarda sahil kahvelerinde hiçbir zaman bulunmamaya karar verir. Bunca yıldan sonra da olsa, hayatını yeniden gözden geçirerek bulanık sulardan kurtarır geleceğini.

Birinci tekil kişi (ben) anlatıcının kendine yönelik tasvirleriyle başlayan vakanın çerçevesi geriye dönüşlerle genişler. Geçmişe dönük hatırladığı teyzesinin

çeyiz alışverişi esnasında yaşanan heyecan, hareketlilik; buna bağlı olarak aile bireyleri arasındaki çatışmalar ve akabinde annesinin, büyük babası tarafından evden kovulması geriye dönüş tekniğine bağlı kalınarak hikâyeye dâhil edilen ritmik vaka parçalarıdır. Geçmiş ve hâl arasındaki geliş-gidişlerle örülü hikâyenin her iki zaman diliminde hareketli parçalar olmakla birlikte kısmen durağanlık da söz konusudur.

“Kaybolan Ev”, yazarın *Geçmiş Zaman Aynası* adlı kitabında “Af Buyurun” adıyla yer alır.

Hikâyede yetmişli yaşlarda emekli bir memurun, üniversiteli bir gence monolog şeklinde yakınmaları, sonuca bağlanamayan bir ev meselesi anlatılır.

Kahveye giren yaşlı adam boş gördüğü masaya oturmak için müsaade ister. Gencin rızasıyla masasına oturur. Yaşlılığın getirdiği sorunlardan, hastalıklardan yakınıp hatıralarını dile getirerek geçmişle hâl arasında kıyaslamalarda bulunur. Ailesinden, Kurtuluş Savaşından, Kıbrıs harekâtından, öğrenci olaylarından bahsettikten sonra mahkemeye intikal eden bir ev meselesinden bahseder.

Tamamı monologlardan oluşan hikâyeye statik bir seyir izlemekle birlikte geriye dönüşlerle eserin bunaltıcı havası giderilmeye çalışılır. Buna karşın vakanın akışıyla uyumsuzluk gösteren birtakım ayrıntılar ve ilmî bilgiler anlatılanların tahkiye havasına gölge düşürür. Bu uyumsuzluklara örnek olarak verebileceğimiz Kıbrıs çıkartması, öğrenci hadiseleri, fikir ayrılıklarıyla gerçekleşen kamplaşmalar ve bunların isim isim telaffuz edilmesi yazarın güncel olayları eserin bir köşesine illeştirme çabası olarak değerlendirilebilir.

“Gece Kuşları”nda sivil polis memuru Rıfat Bey’in Beyazıt’ta bir kahvede çoğu üniversiteli bir grup gençle olan ilişki ve çatışmalarına yer verilmektedir.

Gece vakti evde sıkılıp hava almak için kendini sokağa atan Rıfat Bey, arsa boşluğuna gelince gökyüzünü pırıl pırıl bulur. Göz attığı Yeni Kapı, insanı etkileyen bir güzelliğe sahipken yaşadığı Gedik Paşa yokuşu pislik ve çamur içindedir. Başka bir semte taşınma hayali kurar. Emniyette polis memuru olarak çalışan Rıfat Bey için bu mümkün görünmez. Zira yaşadığı ev, iş yerine oldukça yakındır. Eşi ve emekli Baş komiser kayınpederinin, mesleği bırakma yönündeki telkinlerine sinirlenen Rıfat Bey, zihnini meşgul eden bu düşüncelerle Beyazıt’ta bir kahveye gelir. Birden, Üsküdar’daki evlerinde babasının emekli maaşıyla yaşayan annesini ve bomboş

kalan, kiracıya verilmeyen iki odayı düşünür. Çocukların gürültüsü, karısının kendi hayatını yaşamak isteği ana-oğlu birbirinden ayırmıştır. Tüm bunları düşündükçe kendinden utanır. Kadın, kocasından kalan evde oturuyor, Adapazarı'ndaki kızına ara sıra gidip gelse de kimseye yük olmadan yaşıyordu. Ablasıyla etraflıca konuşup annesinin yanına taşınma fikrini ona açmayı düşünür. Bu sebeple ablasına mektup yazmaya başlar. Tam bu anda yanındaki masaya biri yedek subay bir grup üniversite öğrencisi gelir. Gençlerin masası birden hareketlenir. İçeriği tehlikeli, siyasi konularla alakalı tartışan gençler, mesleği üzerinden Rıfat Bey'e yüklenirler. Sebebi belirsiz karşıt tavırdan rahatsız olan polis memuru, memnuniyetsizliğini belirtmek amacıyla grupla iletişime geçer. Gençlerden birinin Rıfat Bey'in emniyetten olduğunu bilmesi ve yazdığı mektubu kendilerine yönelik bir fişleme faaliyeti olarak algılaması bu sözlü saldırının sebebi olarak belirir. Söz konusu durumun açıklığa kavuşmasıyla kahveden ayrılarak Gedik Paşa yokuşundan evine doğru ilerler.

Mekân tasvirleriyle başlayan hikâyede polis memuru Rıfat Bey'in Gedikpaşa yokuşundan başlayan gezintisi Çemberlitaş'ı içine alıp Beyazıt'taki Marmara Kıraathanesi'ne kadar devam eder. Bu süre boyunca gerek kahramanın iç monologlarından gerekse geriye dönüşlerle yaşamına dair sunduğu kesitlerden eğitime, aile hayatına, hayıflanmalarına, mesleğine yönelik memnuniyetsizliğe tanık oluruz.

Rıfat Bey, mevcut yaşantısı ile idealleri arasındaki zıtlıklardan dolayı iç çatışma yaşamaktadır. Bu duruma maruz kalan polis memuru iç muhasebe yapar, kararsız kalır, bocalar ve kendi kendisiyle sürekli hesaplaşma içindedir. Pişmanlıklar yaşayıp özeleştiride bulunur, kendini suçlar.

Yazarın çoğu hikâyesinde olduğu gibi siyasi ve sosyal meseleler burada da söz konusu edilir.

“Devrim Otomobili”nde tek başına millî bir mesele olarak basına uzun zaman malzeme, halka da büyük bir heyecan kaynağı olmasına karşın hüsrarla sonuçlanan ilk Türk otomobili teşebbüsü vasıtasıyla bir devrin panoraması gözler önüne serilir.

Devrim Otomobili projesi, 27 Mayıs İhtilali sonrası komite yönetimi sözcülerinin “Emir demiri keser” sözleriyle başlayıp 130 gün gibi kısa bir sürede tamamlanır. Amerika'ya inat, Almanların desteklediği proje yurttan büyük bir heyecan uyandırır. Ancak bu büyük atılım Amerikalı uzman ve Şahin Usta gibi güngörmüş

yaşlıları kuşkulandırır. Başından beri bu faaliyete destek veren kahraman anlatıcı yalnız Amerikalı uzmana değil, tasarıdan kuşkulu olduğunu açıkça söyleyen Şahin Usta'ya da düşman olur. İlk Türk otomobili, devletin öncülüğüne yaraşır bir ciddiyetle ortaya çıkmakta, gazetelerin manşetleri de bu konuya ayrılmaktadır. Türkiye'nin gündemini işgal eden bir tasarının ihtilalcilerin aldatmacası olacağına ihtimal dahi verilmez. Nihayet beklenen gün gelir ve 100 kilometreye varan test sürüşlerinden sonra, otomobil Ankara'ya getirilir. 130 günde yapıldığı söylenen iki Devrim Otomobilinden birine Cemal Gürsel biner. Bütün basın, devlet erkânı ve yabancı davetliler önünde araba çalıştırılır. 100 m kadar ilerledikten sonra motordan tuhaf sesler gelir, dumanlar çıkar ve araç durur. Şahin Usta gibi güngörmüş yaşlılar Devrim Otomobilinin başına gelenlere ne üzülr ne de şaşırırlar. O ve arkadaşları Türk sanayisinin bağırıp çağırımlarla değil, küçük küçük ama yerli denemelerle gelişeceğini söylerler.

Hikâyeye 27 Mayıs İhtilâli'nin sonuçlarından bahsederek giriş yapan yazar, tarihî gerçekliği bir grup insanın bakışından devrim otomobiline kaydırarak kırmaya çalışır. Bu durumu sağlamada Devrim Otomobili projesinin başarılı olup olmayacağı noktasında yaşanan çatışmalar etkili olur.

“Bulgur Pilavı”, üzerine kuma getirilme ihtimaline karşın bir Anadolu kadınının rahatsızlığını, telaşını, çaresizliğini ve bu ekseninde gelişen bir yanlış anlama bağlamında ortaya konan İnönü döneminin baskısını ele alan bir hikâyedir.

Akşam yemeğini hazırlayıp kocasının yolunu gözleyen Gelin Hanım, kayınvalidesinin sesiyle başını kaldırıp yola doğru bakar. Mehmet Ağa'nın geldiğini görür. Üç beş adım arkasından çarşafa bürünmüş bir kadının da aynı doğrultuda ilerlediğini fark eder. Büyük kayını Şükrü Ağabey'in garip bir kadını sekiz on gün misafir etmelerini istediğini hatırlar. Ağabeyin isteğini kayınvalidesinden duyunca, kadının odalık olduğuna hükmederek kesin bir dille reddeder. Gelin Hanım, bağ evinin önündeki düzlükte, kuyunun etrafında dört dönerek “Bulgur pilavını yedirmem ben bu kadına!” diye söylenip durur. Komşuları Ali Dayı ile selamlaşıp hâl hatır soran Mehmet biraz oyalanınca, arkadan gelen çarşafli kadın yandaki yola sapıp gider. Havva Ana ve gelini rahat bir nefes alır. Gelin Hanım, yemekten sonra Ali Dayı ile yengeyi kuyu başına çağırıp Lüks lambayı yakarak ikramlarda bulunmayı ve bu akşamın mutluluğunu onlarla paylaşmayı düşünür. Çocuklar

toplanır, güzel bir havada yemekler yenir, eski zaman hikâyeleri dinlenir, şakalar yapılır ve herkes gülüşerek evlerine dağılır. Gecenin bir vakti, herkes uykuya vardktan bir süre sonra, Şükrü, yanında bir kadınla çıkagelir. Havva Ana'yı uyandırır. Yaşlı kadının korktuğu başına gelir. Komşular ne söyleyeceğini, genç gelini nasıl susturacağını düşünür. Anne ve oğulun konuşmalarından kocası, İnönü'ye silah sıkan adamın arkadaşı olup nezarete atıldığından kadının bir süre misafir edileceği anlaşılır. Gecenin sessizliğinde konuşulanları duyan Gelin Hanım, durumu anlayışla karşılar ve misafirlerine ikramlarda bulunur.

Mekân tasvirlerinin ardından diyaloglarla sürdürülen vaka, kazandığı tempoyu merak unsurlarıyla arttırarak ilerler. Gelin Hanım'ın kocası Mehmet Ağa'nın, üzerine kuma getireceği yönündeki endişesi iç monologlarına yansır. "Bulgur pilavını yedirmem ben bu kadına!" şeklinde söze dönüşen endişenin diyalog ve iç monologlar halinde defaten tekrarı heyecanı üst seviyede tutması bakımından önemlidir. Gelin Hanım'ın, endişesinin yersiz olduğunu fark etmesi ve kayınvalidesinin teskin edici sözleri gelişen olayların seyrini normalleştirir. Vakanın devamında büyük oğlu Şükrü'nün gecenin bir vakti, yanında bir kadınla gelmesi Havva Ana'yı telaşlandırır. Şükrü ile Havva Ana'nın diyaloglarından doğan çatışma gerilimi artırmasına karşılık ana düğümün çözümünde belirleyici olur. Böylece paralel bir anlatımla İnönü dönemi rahatsızlıkları da dile getirilir.

"Tramper Sopaları"nda CHP'nin despot idaresi, ihtilal muhaliflerine karşı yürütölen caydırıcı politika, devlet yönetimindeki çarpıklıklar, görevini kötüye kullanan yöneticiler, basının yanlı tutumu ve davalarına sahip çıkmayan insanlar ironik bir dille eleştirilir.

Telefon diyaloglarından müteşekkil bu hikâyede iki metin halkası mevcuttur. Bunların ilki yazım kuralları kapsamında değeriendirilebilecek teknik bir hususun konu edildiği vaka parçası etrafında teşekköl eder. İkincisi ise geriye dönüşlerle lise yıllarına giden figürün, bu döneme denk gelen 1960 ihtilaline dair hatıralarını ve düşüncelerini içerir.

İlk metin halkasında ele aldığımız vaka teknik bir konunun aydınlanmasına yönelik diyaloglardan oluştuğu için okuyucuya sıkıcı gelebilir. Buna karşın yazarın geçiş yaptığı ikinci vaka parçasında geriye dönüşlerle oluşturduğu dinamizm beraberinde hareketliliği getirir. Özellikle, lise bando takımında bulunan figürün

ekipçe köy ve kasabalarda dolaştırılması ve halkın ilgisi, vakanın en hareketli kısımlarıdır.

“Dünür”de istemeye istemeye iki kez dünür gitme tecrübesini yaşayan bir gencin karşılaştığı güçlükler ve mağduriyetler hikâye edilir.

Kahraman anlatıcı, bir yaz günü mesai bitiminde derdini dinlediği Zeki’nin sevdasını öğrendikten sonra ona dünürcü olmaktan başka çare bulamaz. Şehre on kilometre mesafedeki bağ evine geldiklerinde arkadaşı kızın annesinin hırçınlığına karşı dikkatli olması gerektiği hususunda uyarır. Kapıyı evin kızı açar. Kapının açılmasıyla yakasından tutulup içeri çekilen merkezî figür neye uğradığını bilemeden kendini gözleri çakmak çakmak orta yaşlı bir kadının karşısında bulur. Kadının “Sen kimsin de kızıma dünür oluyorsun ha!.. Söyle bakalım...” gibi ağır sözlerine dayanamayan kahraman anlatıcı kendini evden dışarı atar. İkinci gün, mesai arkadaşının umursamaz tavırlarıyla karşılaşır. Düştüğü durumdan dolayı kendine kızarak Zeki’nin düğün-nikâh davetine gitmez.

Böylesine ürkütücü bir tecrübe yaşadıktan sonra “dünür” lafından bile ürken merkezî figür, ne zaman kız istemek, dünür gitmek söz konusu olsa, bu işi başından atabilmek için bin bir bahane bulur fakat her defasında birilerinin itiraz edemeyeceği gerekçelerine karşı koyamayarak bu tür işlere bulaşır. İşte böyle unutulmaz tecrübelerden birini de kendi gibi yufka yürekli eşi yüzünden yaşar. Evlenmeye niyetli bir genç arkadaşının, tanıştığı gün konuyu ilk olarak eşine söylemesi benzer bir hadiseye daha sebep olur. İstanbul’da yaşayan, başörtüsü yüzünden hem hocaları hem de ailesi ile çatışan bir kızla bu genç tanıştırılır ve nihayetinde dünür olarak kızın ailesiyle görüşülür. Sonunda nişan ve nikâhın birlikte yapılacağı, düğünün daha sonraya ertelendiğini anlatan bir mektupla davetiye gelir. Evli çift, karlı bir bahar gününe rastlayan davete iştirak edemez. Nişan ve nikâh gününde de kızın ailesine telefon edilir. Telefona çıkan kızın annesi ağıza alınmayacak hakaretlerde bulunur.

Kadın, paranın tek değer olduğu bir dönemde bir sürü masraf ederek üniversite okuttuğu kızını beş parasız bir memura vermek istemez. Bu sebeple iki gencin arasını maharetle bozar ve nikâhtan sonra gençler düğün yapamadan ayrılırlar. Nişanlı gençlerin ilişkileri mahkemede biter. Siyasete vâkıf genç, kız tarafını haksız çıkarmakla yetinmeyip kusurlu sayılmasını da ister. Çünkü bu durumun siyasi

kariyeri için tehlike oluşturacağını düşünür. Sonuç olarak anlaşma yoluna giden gençler karşılıklı rıza ile ayrılırlar.

İki farklı zaman dilimi ve mekânda ilki bekârken ikincisi eşinin ısrarıyla gerçekleşen bu merasimler benzer şekillerde olumsuz sonuçlanır. İlk tecrübe kahramanımızın evden kovulmasına sebep olduysa da evlilikle sonuçlanır. İkinci deneyim ise her bakımdan olumsuzlukla neticelenir. Dünür çift, kız tarafının hışmına uğramakla birlikte evlilik de gerçekleşmez.

Vakasını hareketli bulduğumuz hikâyenin temposunun dorukta olduğu en önemli kısım gencin ilk dünür gittiği evde kız tarafıyla yaşadığı çatışma ve neticesinde yaka paça dışarı atılmasıdır:

“Kapının açılmasıyla yakamdan tutulup içeri sürüklenmem bir oldu.

(...)

-Sen kimsin de kızıma dünür oluyorsun ha!.. Söyle bakalım... Ne söyleyecek, söze nereden başlayacaktım, bilemiyordum. Çünkü kadın, kapının arkasından eline geçirdiği bir nacakla tehdit ediyor, kızıyla müstakbel damadı da elindeki nacağı almaya uğraşıyorlardı. Bu arada kaçıp gitmekten başka çaremizin kalmadığını anladım, evden dışarı kendimi dar attım. Zeki de nasılsa kaçardı” (2003a: 31).

İkinci kız isteme durumunda gerçekleşen seyahatler, dünürlerle kız tarafının çatışması ve iki aday arasındaki anlaşmazlıklar vakayı canlı tutan diğer hareket unsurlarıdır.

“Kavun Meselesi”, Erdem Bey’in bir tren yolculuğu esnasında içinden gelen bir samimiyetle yedi kavundan birini bile tek başına yemesine imkân vermeyen cömertliğinin anlatıldığı hikâyedir.

Erdem Bey, Hz. Ebubekir gibi cömert yaratılmış insanlardan biridir. Ehl-i tarik biri olduğu için şeyhinin yaşlılık günlerindeki hizmetlerini bizzat kendi konağında yapar. Bazıları şeyhini, bazıları da Erdem Bey’i görmeye geldiğinden konak hiç boş kalmaz. Şeyhinin kerameti yanında, cömertliğinin bereketiyle de koyunları hep çift kuzular, tarlaları çevresine göre her zaman iyi ürün verir.

Bir yaz günü, trenle beş saat kadar yolculuk yapmak zorunda kalınca, ara sokakta gördüğü bir manavdan yedi tane kavun alır ve istasyona gelir. Yol boyunca kavunları keser yerim, harareti bastırır diye düşünür. Kış günlerinde bile sobasız odada oturmayı seven Erdem Bey, sıcaktan oldum olası hazzetmez. Çevresindeki

yolcularla bir süre muhabbet ettikten sonra kavunları kesmeye karar verir. Filelerden birinden irice bir kavun çıkararak zarif çakısıyla kestiği dilimleri yanındakilere ikram eder. Adamlar önce almak istemezler ama Erdem Bey'in sürekli ısrarlarına dayanamayıp kabul ederler. Kesip dağıttığı kavunların ikisinden ancak bir dilim kendisine kalır. Üçüncü kavunu da keser. Ondan da payına düşen yalnızca bir dilim olur. Bir yandan karşısındakinin yer yer enteresan bulduğu sorularına cevap veriyor, bir yandan da lezzetli görünen kavunları kesiyordu. Birinin yarısını yiyebilse kanacak, mesele kalmayacaktı. Bu şekilde dördüncü ve beşinci kavunlar da kesilip dağıtıldığı halde, ne susuzluğu geçer ne de teklifini geri çeviren çıkar. Altıncı ve yedinci kavun da Erdem Bey'in gönülden ikramları, yolcuların yarım ağız itirazlarıyla tüketilir.

Erdem Bey, ne o günden önce ne de sonra böyle lezzetli bir kavun yediğini hatırlamaz. Verdiği borçları bile unutan, bir elinin verdiğini öteki eli bilmeyen, gücünün yettiğini gönülden veren bu insanın hayatındaki tek istisna bu kavun meselesi olur. Çünkü çocukluğundan beri en çok sevdiği meyve kavundur...

Hikâyeye cömertlik bahsinde zirve şahsiyetler olarak adlandırabileceğimiz Hz. Ebubekir ve Hz. Ömer'in bu yöndeki tutumları örneklendirilerek başlanır. Sonrasında, bu bağlam vasıtasıyla Erdem Bey'in cömertliğini gözler önüne serecek olaylarla karşılaşırız.

Erdem Bey'in tanıtıldığı başlangıç ve sonuç bölümlerinde durağan bir seyir takip eden vaka beş saatlik tren yolculuğuyla birlikte hareketlilik kazanır. Erdem Bey bir tam kavunu yiyebilecek mi? Ana düğümünün merakı okuyucuyu heyecanda bırakan önemli bir unsurdur.

"Son Osmanlı'da hayatı boyunca kültürel mirasa sahip çıkmış, öz değerlerine bağlı, hemen hemen her ilmî meseleye vâkıf, donanımlı bir kimsenin cenazesinden yansıyanlar anlatılmaktadır.

Cuma kalabalığında kendini güç bela Fatih'e atan Yardımcı Doçent, üstadının cenazesine yetişememe endişesiyle sabahtan beri yollardadır.

Cumadan önce vaazı dinlemek isteyenler, Fatih Camii'ne birer ikişer girerler. Hocayı ve birbirini tanıyanlar cenazeye doğru gelip kısa bir duadan sonra aralarında sohbet ederler. Yapılan muhabbetler yerini politik dedikodulara bırakır. Hoca'nın politikaya dair tutumu değerlendirilir. Konuşanlar hoca'nın muhtelif alanlarda ilim

sahibi olduğunu da vurgular. Bu sırada ezan öncesi sala verilmeye başlar. Yardımcı Doçent, hocanın aralarındaki son Osmanlı olduğunu, Şark'ın bütün ilimlerini bünyesinde barındırdığını ve çevresine yaydığını belirtir. Bir başkası “Son Osmanlı” diye mırıldanır. Avlu yarısına kadar dolduğunda imam öne geçip cenaze namazını kıldırmağa hazırlanır. Cenaze namazı ve dualardan sonra hocanın hizmetleri anlatılarak yerinin doldurulamayacağı ifade edilir. Cenaze arabasına omuzlar üzerinde götürülen hoca, bir ömür yaptığı hayırlar, kazandığı sevap ve dualar benzeri güzel sözlerle yolcu edilir.

Her gün trafiğe çıkan yeni arabalarla yolların daha da kalabalıklaşmasının eleştirisiyle başlayan vaka Fatih Camii'nde gerçekleşen cenaze namazı etrafında gerçekleşir. Diyaloglar ve hatırlamalarla sürdürülen hikâye genel anlamda durağan bir seyir izler.

“Kilisede Sersem Güvercinler”de Hakk'ı tebliğ etme gayreti içerisinde muzip bir Karadenizlinin kiliseleri gezip oralarda sersem güvercin gibi dolaşanların çıkmazlarına çözüm bulmak ve Hristiyanları da papazların ninnisinden kurtarmak maksadıyla gerçekleştirdiği faaliyetlerinin mizahî bir dille hikâyesi anlatılır.

Kiliseye gitme, ayinlere katılma modasına hayli bozulan Karadenizli çocuk biraz Rumca bildiğinden Hakk'ı tebliğ için önce Rum kiliselerine gider. Gide gele, neden Patrikhane'ye gitmiyorum diye düşünür ve oraya gider. Patrik yardımcısının izniyle binanın bahçesini dolaşır ancak içeri giremez. Binaya girmek için adamlara dil döker. Patrik yardımcısıyla sürdürdükleri konuşma aynı zamanda hikâyenin anlatıcı konumundaki çocuğu geçmişe götürür. Hikâyenin bundan sonraki kısmını geriye dönüşler oluşturur. Beyazıt'ta bir grup turistle karşılaşan çocuk onlara epeyce palavra sıkar. Onlara, yaşadığı yerde birçok Hristiyan olduğunu söyler. Ancak bu durum uzun sürmez. Köyden bir arkadaşının aksi yöndeki konuşmalarıyla oyunu bozulur. Yunanlı spikerin, patrikhaneyi ziyarete gelen Yunan kralına yönelik “Konstantinopolis hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusuna kraldan önce atılarak “Konstantinopolis yok, burası beş yüz yıldan beri İstanbul'dur!” diye bağırır. Bir ara da Katolik kilisesine dadanır ve oradaki Pazar ayinlerini kaçırmaz. Yapacağı işi unutup pusulayı şaşırmayı kiliseleri dolaşmanın en tehlikeli tarafı olarak gören çocuk, bu yüzden oralara gidip sapıtanları uyarmak ve zavallı Hristiyanların kafalarını karıştırarak yaşadıkları saçmalıkları fark ettirmek ister.

Ana karakterin tanıtımıyla başlanan vakada yazar, merkezî figür vasıtasıyla Anadolu insanının değerlerine, kültürüne bağlılığını, dinî ve millî şuurun getirdiği sorumluluğu yerine getirmede ne denli kararlı olduğunu ortaya koyar.

Geriye dönüşlerden yararlanarak geliştirilen vaka parçaları muzip Karadenizlinin etrafında şekillendiği için hareket unsurları bakımından zengindir. Merkezî figürün giriştiği her faaliyet millî ve dinî duyarlılığı esas aldığından heyecanı üst seviyede tutmaktadır.

“Beşinci Peygamber”de birtakım iltifatlarla elinde avucunda ne varsa olmayacak bir merhamet hikâyesiyle başkalarının istifadesine sunan bir adamın düştüğü durum eniştesinin bakış açısından yansıtılır.

İnanılmaz bir saflıkla anlatacağı şeyin müthiş bir roman konusu olduğunu söyleyen ve çarpıcı bulduğu aşk hikâyesini nasıl süsleyeceğini, söze neresinden başlayacağını bilemeyen Guguş, eniştesine telif ücretini paylaşmayı teklif ederek heyecanını ortaya koyar. Tasarladığı roman, konusunu atölyesinde çalıştırdığı Haluk’un hayatından alır. Haluk, evli, çocuklu bir kadını sevmektedir. Üstelik kadın kanser hastasıdır. Epeyce bir zaman sevdiğine kavuşamadığı için konuya duygusal açıdan bakan Guguş, çocuklu, üstelik hastalıklı kadına sahip çıkan arkadaşını müthiş bir hikâyenin kahramanı sanmaktadır. Eniştesinin “bu hikâyenin neresi müthiş?” çıkışıyla hayal kırıklığına uğrar. Gazetelerde rastlanan hikâyelerin benzerine şahit olmuş, saçmalığını fark etmeden müthiş bir roman konusu olduğunu sanmakta, üstelik aşktır, fedakârlıktır diye yutturulan bir rezalete bilmeden, iyi niyetle yardımcı olmaktadır. Bir gün, eve yapılacak kitaplığı tarif etmek için atölyeye giden enişte, Haluk’la tanışma fırsatı bulur. Yapılan kısa görüşmede Haluk, saf ve iyi niyetli Guguş’u bu özelliklerinden dolayı beşinci peygamber olarak tanımlar. Guguş, eniştesinin bu adamı başından savması için söylediklerine kayıtsız kalır. Bu yüzden de başına gelmeyen kalmaz. Dükkân ve atölye kirasının üç misli telefon faturası gelir. İşsizlikten senetleri ödeyemez ve her şeyi tasfiye etmek zorunda kalır. Ama Haluk kendi gönlüyle çekip gidinceye kadar ona tek kelime söyleyemez. Sonunda başa döner. On yıllık emeğinin bedelini kuru bir iltifata feda ederek yeniden başka atölyelerde iş aramak zorunda kalır.

Guguş’un “müthiş” bir roman konusu bulduğunu zannetmesinin heyecanıyla başlayan hikâye, eniştesinin kayıtsız bir tavır takınmasıyla statik bir hal alır.

Hikâyenin temelini teşkil eden diyaloglar birbirini seven iki âşığın hikâyesini okuyucuya sunması ve bunu da Guguş'un romantik bakış açısından yansıtması hareketli parçalar olarak dikkat çeker.

“Her Devrin Velisi”, darda kalanlara Hızır gibi yetişen, akıl almaz fedakârlıkları yalnız sevdiklerine değil “Hakk’ın ayâli” olarak gördüğü insanların çoğuna gösteren, dostluk ve vefa duygusunu yaşatan, ülke aydınlarına bir çeşit aşk öğretmenliği yapan Allah delisi Fehim Bey’in çevresinde yaşananların anlatıldığı bir hikâyedir.

Fehim Bey, üniversiteli gençlere burs vermek için kurulmuş bir vakfın genel sekreteridir. Adından söz ettiren, merak uyandıran bir kişiliktir. Bir gün Karaköy’deki tünel çıkışında görüp olağanüstü bir duruma şahit olacağını sezen kahraman anlatıcı, Fehim Bey’i takip eder. Yaşlı adam, yaya yolunda durmuş, kendisine doğru gelen kısa boylu, ufak tefek adamın yüzüne gözlerini diker. Adam, yanından yürüyüp geçecekken onu durdurur. Kaçıp gitmek isteyen adamı yakasından tutmuş Karaköy meydanındaki kalabalığa çevirerek “Allah” diye bağırmasını ister. Adamın şaşkınlığı ve ürküntüsü bir kat daha artar. Adam duyulamayacak bir sesle “Allah” der. Fehim Bey hiddetlenerek “Allah” diye bağırır. Çevresinde ne kadar insan varsa dikkat kesilir. O, hiçbir şey olmamış gibi yürüyüp gider. Kahraman anlatıcı şahit olduğu bu olayın da etkisiyle darda kalanlara bir Hızır gibi yetiştiği için Fehim Bey’i her devrin velisine benzetir. Fehim Bey, darda kaldığı, sıkıntılı olduğu bir dönemde kahraman anlatıcıya ihtiyaç duyduğu bursu yeni açılacak bir üniversiteye asistan olması şartıyla vereceğini söyler. Kendisine bu kadar yakın davranışından cesaret alan figür, biri yazdığı hikâyelerle diğeri bildiği yabancı dille farklılığını ortaya koyan iki arkadaşına yardım etmediği için ona gücenir. Fakat zamanla onun bu konuda ne denli haklı olduğunu öğrenir.

Kahraman anlatıcının bakışından hikâye edilen vaka birtakım benzetmelerden yararlanılarak Fehim Bey’in tanıtımıyla başlar. Çevresinden işittikleri ve merakı neticesinde Fehim Bey’i takibe başlayan merkezî figürün şahit olduğu örnekler bu tanımlamaları pekiştirmekle birlikte vakanın başlangıcındaki statikliği gidermiş olur. Cezbeli bir mizaca sahip Fehim Bey’in bu özelliği ikili ilişkilerine de yansır. Böyle durumlarda hareket unsurlarının, çatışmanın meydana gelmesi kaçınılmazdır. Bu gibi hususlar esere dinamik bir yapı kazandırır.

“Kül Tablası” ve “Her Devrin Velisi”nde kahraman anlatıcının, yazdığı hikâyelerle dikkat çeken arkadaşının asistan olarak atanması hususunda kayıtsız kalan Fehim Bey’in bu tavrının ayrıntıları üzerinde durulur.

Hüzeyme Yeşim Koçak’ın ifadeleriyle “Kül Tablası”, hedefini kaybetmiş, yönünü yitirmiş, idealizmi küllemiş bazı insanların acıklı öyküsünü de içermektedir (Koçak, 2004: 80).

Fehim Bey’in isteği üzerine hikâyeci arkadaşı ile anlatıcı kişi vakfa gelir. Bekledikleri ilgiyi göremediklerinden kendilerini davetsiz misafir gibi hissederler. Bir hafta önce hikâyeci arkadaşına iş bulunması, tayininin yapılması hususunda tartışmıştı onunla. Bu ilgisizliğin sebebini bu durumla ilişkilendirir. Uzun bir bekleyişten sonra muhataplarına birtakım nasihatlerde bulunan Fehim Bey onlar hakkında tüm malumata sahip olduğunu belirtir. Ancak kendilerine, talep ettikleri yardım konusunda sessiz kalacağını söyler. Bunun üzerine söz alan hikâyeci arkadaş, bir vakıf olarak teknik bilimlerde eğitim görenlere destek verilmesinin yanlışlığından, aynı yardımın sosyal bilimlerde bulunan öğrencilere sunulmamasından yakınır. Elinde çevirdiği kül tablasını hikâyeciye uzatarak “Bu kül tablasını, al da başıma vur.” diye çıkışır. Bunun üzerine anlatıcı kişinin ağzından Çehov’a ait “Bir kül tablasından hikâye çıkaramayan adam hikâyeci olamaz.” sözleri dökülür. Konuşmalar bu söz üzerine yapılan yorumlarla son bulur. Gün gelir hikâyeci arkadaş kitaplar yayımlar, gazetelerde yazar. 12 Eylül’den sonra çoğalan üniversitelerden birine kapağı atıp Profesör olur ve birçok haksızlığa ve yolsuzluğa karışır.

Bir iş hanı tasviriyle başlayan hikâye, ayrıntısı olduğu “Her Devrin Velisi”nin dinamizminden yoksun olup hareketliliği ve heyecanı çatışmalardan ve merak unsurlarından sağlar. Fehim Bey ve hikâyeci gencin diyaloglarında yaşanan çatışma temponun en üst seviyeye ulaştığı kısım olarak değerlendirilebilir.

“Üç OdalıYalnızlık”ta üniversiteli bir grup arkadaşın hayat ve edebiyat karşısındaki tutumları, 12 Mart atmosferinin edebiyat dünyasına etkileri anlatılır.

Yazar olmayı kafasına koyan anlatıcı kişi İstanbul’a geldiği yıllarda ev işlerinin sıkıntısından kaçıp bir süre yurtlarda kalır. Bir zaman sonra, sahaflarda tanıştığı arkadaşlarla Çınaraltı’nda, öğrenci kahvelerinde bir araya gelip edebî sohbetlerde bulunur. Yakınlaştığı bu kişilerle birlikte ev tutar. Süha’nın ev arkadaşlarından

ikisinin okulu bitirmesi merkezî figürü ve hikâyeci Cevat'ı bu eve dâhil eder. Evde ayrıca Süha'nın hemşerisi Tahir de bulunmaktadır. Evin tek müşterek ziyaretçisi Nedim'dir. Tahir'in, sigara paketlerinden elde ettiği alüminyum kaplı kâğıtlardan bir düzenek oluşturması kısa süreli bir paniğe yol açar. Neden sonra onların tedbir için odaya yerleştirildiği anlaşılır. Tahir bir süre sonra okulunu, evdeki odasını ve şiiri bırakarak veda etmeden gider. Onun boşalttığı odasına Edebiyat Fakültesi'nde mastır yapan Nedim taşınır. Onunla birlikte eve başka bir hava gelir. Yorumlardan hareketle herkese birer tanım getiren Nedim, anlatıcı kişi için henüz bir tanımlama yapamaz. Bu yüzden onu ancak üç odalı yalnızlık olarak ifade eder ve bunu onun kişisel, sosyal, tarihsel problemler bakımından yalnızlığıyla açıklar. Mahremiyet sınırının aşıldığını düşünen anlatıcı kişi o günden sonra Nedim'e mesafeli olur. Zamanla arkadaşının, tespitlerinde isabetli olduğunu kavrayarak yazmaya dair düşünceleri değişir ve yeni bir perspektif kazanır.

Geriye dönüşlerle birtakım hatıraların canlandırılması şeklinde başlayan hikâye, öğrencilerden birinin havada bulunan ses dalgalarını ve zararlı yayınların etkisinden kurtulmak için sigara paketlerinin iç kâğıtlarıyla evde oluşturduğu düzeneğin arkadaşlarında uyandırdığı merak, tavla partisindeki heyecan ve tatlı sürtüşmeler, düşünsel çatışmalar gerilimi üst seviyede tutarak vakanın dinamik yönünü meydana getirir.

“Bir Ev Bir Araba”, herkesin para peşinde koştuğu günlerde küçük bir memuriyetle yetinip, bildiği doğruları liseli gençlere öğretmeye çalışan bir öğretmen ve eşinin başlarını koyabileceği bir ev ve araba için çektiği hasretlerin, katlanılan sıkıntıların, karşılaştığı tuhaflıkların hikâyesidir.

Sanatçının hayatından izler taşıyan hikâyede yurt dışında elçilik nezdinde öğretmenlikle görevlendirilen merkezî figür edindiği birikimle ailesine ev alma planları kurar. Bu niyetle bulunduğu birtakım girişimler çıkar hesapları sebebiyle sonuçsuz kalır. Yazar, böylece akıl almaz hesaplarla enflasyonu bir toplum canavarı hâline getiren zihniyetin küçük bir örneğini gösterir.

Vatan hasretiyle millî kültür hizmeti yaparak geçen bir yılın sonunda çıkan anlaşmazlık yüzünden kooperatifin faaliyetten men edildiğini öğrenir. O günlerde sıfır kilometre yerli bir araba alacak parayı bu şekilde kaybeder. Bir aylık tatili fırsat bilip İstanbul'a gelen aile edindikleri birikimle ev aramaya başlar. Nihayet gazete

ilanıyla buldukları az kullanılmış bir evi görmek için harekete geçerler. Almayı düşündükleri evde karşılaştıkları manzara, trajikomik olaylar, akli fikri parada olan ev sahibinin tavırları ve ipe sapa gelmez hesapları çifti caydırır. Bir aya yakın bir zaman arayıp taradıktan sonra, kayınpederinin ahabları sayesinde uygun ödeme şartlarıyla bir ev sahibi olurlar.

Vakanın önemli bir kısmına sirayet eden durağanlık gazete ilanı sayesinde bulunan az kullanılmış bir evin sahipleriyle yapılan görüşmede bir nebze tempo kazanır. Hacılar sülalesinin kızı ve müderris gelininin, kaç yıllık evinde kıbleyi tayinde güçlük çekmesi neticesinde yaşanan şaşkınlık ve devamında gelişen diyaloglar hareketli vaka parçalarıdır.

“Gazeteci Hâfız”da resmî görevi sebebiyle Pakistan’da bulunduğu yıllarda sanatçının bazı tesadüflerle yakınlığı ufak tefek, çelimsiz bir savaş muhabirinin başından geçen garip olaylara şahit oluşu anlatılır.

Ezberlediği az sayıda Urduca, Farsça kelime ve deyimlerle Afgan ve Pakistan topraklarında dolaşan Hâfız, bir dönem haber cenneti olan bu bölgede, gazeteci kimliğinin avantajlarını kullanarak yaşamını sürdürür. Görevi sebebiyle İslamabat’ta bulunan anlatıcı kişi zamanın çoğunu Hafızla geçirir. Selam vererek girdiği dükkânlardan “Huda Hâfız” diyerek çıkmasından dolayı kahraman anlatıcı ona “Hâfız” diye seslenir.

Eylül sıcaklığında öğleden sonraları buluşup ev bakarlar. Biraz misafirlik, biraz da otel müşteriliğinden sonra nihayet bir ev bulunur. Eve yerleştikten sonra Hâfız’a fazla ihtiyaç duymaz. Ancak genç muhabir pek yakadan düşeceğe benzemez. Bir akşam eşyalarını toplayıp eve gelir ve temelli misafir olduğunu söyler. Anlatıcı kişi, hanım ve çocuklarının gelmesi durumunda bu misafirliğin de sona ereceğini belirtir. Market alışverişi sırasında çantasını unuttuğunu neden sonra fark eden Hâfız, telaşa kapılır, dövünüp durur. Bütün parası, pasaportu, resmî evrakları bu çantanın içindedir. Sabah kontrol etmek amacıyla aynı gün alışveriş yaptıkları tüm mağazaları belirlerler. Sonra da en yakın karakola gidilir. Mitinglere gidip haber yaptığını söyleyen muhabirin meramını anlatacak kadar Urduca bilmemesi anlatıcıyı şaşırtır. Aradan geçen birkaç gün sonra çantanın bulunduğu bilgisi gelir. Nakit para dışında eksik bulunmamaktadır. Hâfız, bütün paranın bir gün içinde yok olmasını kabullenemez. Çantayı bulan Pakistanlı dâhil pek çok kişiyi suçlar. Evden de ayrılan

Hâfız, beslenme yetersizliği, bozuk moral yüzünden tifo ve benzeri hastalıklarla iyice fenalaşır. Bir süre tedavi gördükten sonra Türkiye'ye gönderilir. Birkaç ay sonra tekrar Pakistan'a döner. Zamanla Afganistan, Keşmir ve yeterli donanıma sahip olmadığı edebiyat ve hukuk konularında kulaktan dolma bilgilerle derlemeler yapıp kitaplar yayımlar.

Kahraman anlatıcının bakışından sergilenen hikâyede vakaya merkezî figür hakkında verilen bilgilerle başlanır. Yaşamının bir kesiti olarak değerlendirebileceğimiz hikâyede yazar, gerçekliğe sahip vakanın statikliğini diyaloglar ve çatışmalarla aşmaya çalışır. Hafız'ın, küçük el çantasını kaybetmesiyle yaşadığı telaşa karşılıklı konuşmalarla sahillik kazandırılması, çantanın bulunmasına dair başvuru yollar ve bu süreç okuyucunun zihnini dinç tutan unsurlardır. Çantanın bulunmasıyla birlikte birçok merak unsurunun da çözüldüğüne şahit oluruz.

“Emânet Dolabı”, rahatsızlığı sebebiyle hastanede bulunan bir üniversite hocasının, ziyaretine gelen öğrencilere çağdaşlık derken çağdışı kalan, devrim diye tuttururken yobazlaşan, aslî emanete yabancılaşmış kafalara yönelttiği eleştirilerden oluşmaktadır.

Not etmeye çalıştığı bir hatırasını öğrencilerine nakleden anlatıcı ortaokul yıllarını anımsar. Bozkırların cayır cayır yandığı bir yaz günü, mahkemede zabıt kâtibisi olan babasıyla bir cürmümeşhut mahkemesinde bulunmak için kasabanın yakınındaki bir köye gider. Mahkeme heyetinin zabıt tutturması, şahitlerin belirlenmesi gibi işlemlerin tamamlanmasının ardından köyden kasabaya dönülür. Babasının teslim edilen suç aletini odasındaki bir dolaba yerleştirmesi kahramanın zihninde yer eder. Adlî tatil günlerinin birinde babasını ziyarete giden çocuk emanet dolabının temizlendiğini görür. Tabancalar, tüfekler, bıçaklar ve benzeri suç aletleri masa üzerinde yığılıdır. Bunca suç aleti arasında çocuğun dikkatine bir namaz takkesi ilişir. Şaşırان çocuk, bir namaz takkesinin nasıl suç aleti olabileceğini babasına sorar. Böylece, bir zamanlar cami dışında namaz takkesi ile dolaşmanın “Şapka Kanunu'na muhalefet olduğundan suç içerdiğini öğrenir. Profesör, bu tür geriye dönüşlerle 27 Mayıs, 12 Mart, 12 Eylül hâdiseleri arasında bağlantı kurarak zihniyetin değişmediğini, başörtülü ile teröristin aynı kefedede değerlendirildiğini eleştirel bir yaklaşımla öğrencilerine anlatır.

Vaka, anlatıcı konumda bulunan merkezî figürün konuşmalarıyla başlar. Geriye dönüşlerle anlatılan hikâye, kurgusu bakımından “Kaybolan Ev’e benzer. Burada da vakanın esasını merkezî figürün hatıraları teşkil eder. Her iki eserde de sesini duyduğumuz yegâne figür kahraman anlatıcıdır.

“İhbar Mektupları”, yanlış kentleşmenin doğurduğu toplum kültürüne uzak düşen hayatın garip hikâyelerinden roman çıkarmaya çalışan Emir’in, bir yandan da kendinden başka her şeyi küçümseyen bir sonradan görmüş mecbur kalışının çatışmasını anlatır.

Emir, *Yeni Dünya* gazetesinde İstihbarat Şefi olduğundan beri hikâye ve roman gibi sanat çalışmalarına zaman ayıramaz. Yazı İşleri Müdürü, sanat çalışmalarını sürdürmesi için Emir’e her gün üç saat izin verir. Bununla birlikte bir de roman konusu önerir. Gazetede çalışan ve “Yılın Köşe Yazarı” seçilen başyazarın hayatını roman olarak yazmasını ister. Bunun için de her türlü desteğin verileceğini belirtir. Oysa Emir, Gebze’de ortaya çıkan bir dizi ihbar mektubundan tuhaf bir Türkiye portresi ortaya çıkarmak amacındadır. Dediğim dedik tavırlı Yazı İşleri Müdürü’nün himayesinde, kendini beğenmiş bir köşe yazarının hayatını romanlaştırmak zorunda kalışına canı sıkılır. Mühlet isteyerek bir süre oyalamayı düşünür. Teklifi kabul etse gururu incinecek, kabul etmese işinden olacaktır. Nihayet bir ara formül bulur. Buna göre “Başyazar Anlatıyor” adlı bir tefrika yapılacak, daha sonra kitap halinde basılacak. Bu formül müdürle başyazarın da aklına yatar. Ancak mülakat için bir türlü bir araya gelemezler. O günlerde Başyazarın romanı Emir için oldukça önemlidir. Zira buradan elde edeceği kazançla kooperatife girip bir ev sahibi olabilecek ve bunun yanında tasarladığı romanı için gelir sağlayacaktı. Kendi içinde birtakım çatışmalara maruz kalan Emir, işten ayrılmayı düşünür. Bu düşüncesini Yazı İşleri Müdürü’ne açar. Emir’in öne sürdüğü gerekçeleri geçiştiren müdür, ona dinlenmesi için bir süre izin verir.

Kişi tanıtımlarıyla başlayan vaka, diyaloglarla hareketli bir hâl alır. Karşılıklı konuşmaların eserin büyük bir kısmına sirayet etmesi vakanın canlılığı noktasında önemlidir. Merkezî figürün kendi düşünceleri ile Yazı İşleri Müdürü’nün teklifi arasında çıkmaza düşmesi beraberinde çatışma meydana getirir. Emir’in gerek kendi içinde gerekse çevresindekilerle yaşadığı bu çatışma ve karar vermedeki tereddütleri gerilimi tırmandıran unsurlardır.

“Sınav Kâğıdında Gözyaşları”, 12 Eylül’den sonra Yüksek Öğretim Kurumu ile birlikte üniversite hocalarına verilen unvanlarda liyakatin esas alınmamasının, başörtüsü yasağından dolayı öğrencilerin maruz kaldığı zulmün eleştirisi.

Okutmanlık sınavını kazandıktan sonra üniversiteye nakledilen Mehmet, öğrencilere yakın durup, onlara meslektaş gibi davranır. Teneffüslerden birinde üzgün bir şekilde odaya gelen meslektaşından bu durumun sebebini öğrenmek ister. Öfkesinden gözü dönen Refik Bey, üniversitedeki kılık kıyafet uygulamasına karşı serzenişte bulunur. Zira başörtülü bir şekilde sınava girmek yasak olduğundan öğrencisi Nalan’dan başını açmasını istemiştir. Kız başını açar ve kâğıdının üzerine dökülen saçlarıyla uzun bir süre sırada oturur. Bir süre sonra kâğıdını masaya bırakıp çıkar. Kâğıtları toplamak için masaya giden Refik Bey, kâğıdın baştan sona gözyaşlarıyla ıslanmış olduğunu görür. Olayın tesirinden kurtulamayan Refik Bey, emekliliğini isteyerek üniversiteden ayrılır.

12 Eylül sonrası, akademisyenlere hizmet ettikleri yıl göz önüne alınarak unvanların verilmesinin eleştirisiyle başlayan hikâye, kahraman anlatıcının bu sistem içerisinde kendini tanımlamasıyla devam eder. Kişi tasviriyle başlayan vaka diyaloglarla hareketli bir hâl alır.

3.2.3. Fikirler

Eserin bizzat sanatçısına ait mesaj olduğunu belirten Miyasoğlu, sanat eserini dünya görüşü ekseninde verilecek mesajlardan üstün tutar. Buna karşın hikâyelerinde estetik kaygıdan ziyade fikri önceleyen yazar, okuyucuyu kurmaca dünyanın atmosferinden uzaklaştırır.

Yerlilik, kültür, millî ve manevi değerler, yanlış batılılaşma sanatçının üzerinde durduğu meselelerin başında gelir. “Pancur”, “Devrim Otomobili”, “Kavun Meselesi”, “Son Osmanlı”, “Kilisede Sersem Güvercinler”, “Gazeteci Hâfız”, “Emânet Dolabı” bu esaslar üzerine kurulmuş hikâyelerdir.

“Pancur”da Kerem ile Aslı hikâyesinden yola çıkarak medeniyet problemi arasında benzerlik kuran Faruk, tespitini şu sözlerle dile getirir:

“-Bilirsin Kerem, Aslı’yı uzun bir arayıştan sonra bulur. Bunların birleşmesini istemeyen Aslı’nın babası Kesiş, bir beyin zoruyla razı olur. Kızına gerdek gecesi öyle bir gömlek giydirir ki, Kerem bir türlü “vuslata eremez”... O,

bu acıya dayanamayarak öyle bir “ah”çeker ki, yanar gider. Küllerini saçlarıyla toplayan Aslı da arkasından...” (1998b:16-17).

Ona göre Avrupa bize sunduğu, gerçekten ihtiyacımız olan şeylere öyle bir biçim vermiştir ki biz bir türlü içine giremeyiz. Bu sebeple yanıp yakılırız. Buradan hareketle yazar, insanla ilgili şeylerin; sosyal, psikolojik ve metafizik problemlerin, medeniyet ve kültür problemlerinden ayrı düşünülmemeyeceğini vurgular. Batılı metotların kullanılabilirliği ve batılı yaşayış arasındaki farkı ortaya koyan Miyasoğlu, öne sürdüğü düşünceyi yine figürler vasıtasıyla gerçekleştirir. Faruk’un, öğrenci yurdunda bir araya geldiği arkadaşlarıyla bu husustaki tartışmaları tespitimizi örneklendirir.

Sağlam değerlerden yoksun, metafizik temelleri bulunmayan kimselerin olumsuzluklar karşısında varlık gösteremeyeceği; insanların birtakım menfaatler uğruna, şahsiyetlerinden, değerlerinden ödün vermelerinin kabul edilemez olduğu çeşitli misallerle ortaya konur.

Almanların da desteğiyle gerçekleştirilmeye çalışılan Devrim Otomobili projesinin fiyaskoyla neticelenmesi üzerine Şahin Usta gibi güngörmüş bir kimsenin söylediği şu sözler ülke ekonomisine katkı sağlayacak atılımların yerli kaynaklarla mümkün olabileceğinin ifadesidir:

“... - Ne çıkarsa şu nasırlaşmış ellerden, şu emektar tornadan çıkar. Sen bana projeyle malzemesini getir, ben sana araba da yaparım, tank da, uçak da... Yeter ki ne yapacağını iyi bilen bir kadro iş başına gelsin ve kararlı olsun. Para da bulunur, kalifiye işçi de” (2003a:12).

Cömertliğin, insanı yücelten manevi bir değer olduğunu vurgulayan yazar, “Kavun Meselesi”nde sevilen şeylerden harcanmadıkça insanların iyiliğe erişemeyeceği üzerinde durur. Cömertlik ne “desinler” kabilinden bir kavramdır ne de başkasıyla rekabet için takınılmış bir tavidir. Tamamen içten gelen bir samimiyettir.

“Son Osmanlı”da evrensel değerlere sahip olan Osmanlılığın hiçbir şekilde son bulmayıp, nesilden nesile devam edeceği ve bu değerleri kendine şiar edinenlerin öldükten sonra dahi hatırlanacağı verilmek istenen düşüncedir.

“Kilisede Sersem Güvercinler”, bilgi eksikliğinin sebep olduğu manevi açlığı doyurma çabasıyla farklı mecralara sapan insanların bilinçlendirilerek

kazanılmasının sabır ve etkili iletişim ekseninde gerçekleşeceği fikri üzerine temellendirilmiştir.

“Gazeteci Hâfız”da verilmek istenen mesaj ise şu şekildedir: “İnsanların, maddi çıkarlar uğruna birtakım değerleri yok sayması, delil olmadan masum insanları karalaması tamiri mümkün olmayan sonuçlara sebep olabilir.” Alanında bilgi sahibi olmayan, hatta hiç anlamadığı konularda kulaktan dolma bilgilerle kitaplar yayımlayıp derlemeler yapan kimselerin yayınevleri tarafından teşvik edilmesi yardımcı fikir olarak eleştirilen bir diğer husustur.

“Emânet Dolabı”nda bir milletin dininin, kültürünün, kimliğinin simgesi olan kılık-kıyafet unsurunun bazı kesimlerce suç aleti sayılması, buna karşın Batı’ya özgü giyim kuşamının ilericilik noktasında değerlendirilmesi bir zihniyet hezeyanı olarak değerlendirilir. Fikir korkusu, düşünen insana düşmanlık, kılık-kıyafete müdahale gelişmenin önünde birer engeldir. Muasır medeniyetler seviyesine ancak geçmişin temelleri üzerinden dinî ve kültürel değerlere sahip çıkmakla mümkün olacağı vurgulanır.

Miyasoğlu’nun hikâyelerinde “içtimaî adaletsizliğin” birçok tezahürünü bulmak mümkündür. Yazar, “Kaybolan Ev”, “Emânet Dolabı”, “Sınav Kâğıdında Gözyaşları”nda iktidar sahiplerinin uygulamaları doğrultusunda meydana gelen ayrışmayı gözler önüne serer.

“Kaybolan Ev”de toplumsal tabakalaşmanın bir örneğini anlatıcı kişinin şu cümlelerinden takip edebiliriz:

“Hayır, efendim, fikir ayrılığı filan değil bu, sokak kavgası. Şu köşe senin, bu köşe benim davası. Bizim çocuklardan biliyorum. Yeğenimle kızımın büyük oğlu birbiriyle bir türlü anlaşamazlar küçükten beri. Yeğenim devrimci olunca, öteki de ona inat ülkücü olmuş. Ortanca oğlan ise nurcu...” (1998b:77).

“Ne kadar muzurluk varsa 60’tan sonra girdi memlekete. Aileye nifak girdi, gençler birbirine düştü. Yani gele gele Muhtıra devrine geldik” (1998b:80-81).

“Emânet Dolabı”nda, eğitim kurumlarındaki çarpıklıklar ve dayatmacı anlayışla hiçbir gelişmenin sağlanamayacağı, üstelik bu tutumun ayrışmaya sebep olacağı üniversite hocasının hatıralarından şu cümlelerle nakledilir:

“Bu memleketin sahibi ve hâkimi gibi konuşanlara göre, tespih çekenle tetik çeken aynıdır, başörtülü ile terörist aynı kefededir. Onlara kalsa hepimizi emanet dolabına sokmak gerekir, çünkü her halimizle birer suç aletiyiz” (2003a:128).

Batılı yaşam tarzını yansıtacak birçok unsurun kurumlarımıza girmesine karşın bizi biz yapan değerlerin kapı dışarı edilerek yaşam hakkı tanınmaması anlaşılması güç bir çelişkidir. Bunun izahı içerde olduğu kadar dışarda da güçtür. Hikâyeden alıntılatacağımız şu bölüm bunun en güzel örneğidir:

“Avrupa’daki üniversiteli dostlarımız, bizdeki kıyafet devrimi merakını bir türlü anlayamazlardı. Bunlardan birini, Londra Türk Büyükelçiliği’ndeki Cumhuriyet Bayramı resepsiyonuna götürdüm, bir türlü şaşkınlıktan kendini alamadı. İngiliz dostum, bizim görevlilerin ne batılı ne de doğulu, hiçbir millete mensup görünmediğini ifade etti. Türban ve şalvarın neden kullanılmadığı sorusuna, yasaklandığını söylediğinde dostum büsbütün şaşırdı” (2003a:127).

“Sınav Kâğıdında Gözyaşları” başörtüsünün öğretimle ilişkilendirilip siyasal bir simge gibi sunulması ve buna dayanarak öğrencilerin eğitim hakkının engellenmesinin yanlışlığı üzerinde duran bir hikâyedir. İnsan vicdanında kabul görmeyen kuralların uygulanmasının beraberinde birtakım problemleri getirmesi kaçınılmazdır. Öyle ki yasalara uymak zorunda kalan Okutman Refik Bey, başörtüsünü çıkarması şartıyla sınava girmesine müsaade ettiği Nalan’ın sınav süresince döktüğü gözyaşlarından etkilenerek mesleğinden istifa eder. Yazar, eserinde işlediği bu vaka ile haksızlık karşısında susmanın da zulme iştirak olduğu üzerinde durur.

Miyasoğlu’nun yukarıda belirlediğimiz yerlilik, kültür, millî ve manevi değerler, yanlış batılılaşma, toplumun ayrışması gibi dinamik temaların dışında özele indirgeyerek aile ekseninde ortaya koyduğu fikirler de söz konusu olup aşağıda incelememize tabi olacaktır.

“Tesbih”te gelin-kaynana meselesinin Havva anamızdan beri büyütülen bir karaçalı olarak gösterilmesinin yanlışlığı işlenerek, yaşlılığın herkesin başına gelebilecek bir durum olduğu, her nefsin bir gün ölümü tadacağı vurgulanır.

“Geçmiş Zaman Aynası”nda merkezî figür, sırları dökülmüş bir eski zaman aynası karşısında iç arınma yaşayarak “Kör olası şeytanın ayağını kırıp Allah’a,

verdiği nimetler için şükretmek gerekirken, üç günlük dünyada insanın, hırslarına kapılarak birbirinin hatırını kırmaya büyük günahdır.” düşüncesine ulaşır.

“Bulgur Pilavı”nda peşin hükümlü olmanın, insanı yanılgıya düşüreceği fikri üzerinde durulur.

“Dünür” ve “Beşinci Peygamber”de, “başkalarının mutluluğu için bulunduğumuz iyi niyetli girişimler felaketimiz olabilir” mesajı verilir. “Beşinci Peygamber”de Guguş’un, aşktır, fedakârlıktır diye yutturulan bir rezalete bilmeden ve daha da önemlisi iyi niyetle yardımda bulunması yaşamının alt üst olmasına sebep olur. Başına gelmedik iş kalmaz.

Birbirinin devamı niteliğindeki “Her Devrin Velisi” ve “Kül Tablası” hikâyelerinde, “mana veremediğimiz birtakım hadiselerin anlaşılmasının zaman alacağı” düşüncesine vurgu yapılır.

“Eleştiriye açık olmanın kişiye yeni bir perspektif kazandıracağı, eleştirinin bireyin gelişiminde yadsınamayacak bir öneme sahip olduğu” ana düşüncesinin hâkim olduğu “Üç Odalı Yalnızlık”ın yardımcı fikirleri ise darbe dönemlerinde eğitim kurumlarına yayılan korku ve panik havasının hür düşüncenin gelişmesini engellediğidir. Dış güçlerin Türkiye üzerindeki etkileri ve planları da verilmek istenen bir diğer fikirdir.

“Bir Ev Bir Araba”da akıl almaz hesaplarla enflasyonu bir toplum canavar haline getiren zihniyetin varlığıyla karşılaşmanın insana olan etkisine değinilir.

“Geçim kaygısı ve sorumluluklar insanları istemedikleri kararları almaya sevk edebilir” düşüncesinin ele alındığı “İhbar Mektupları”nda Emir’in içselleştiremediği hususlara tepki vermedeki kararsızlığı iç çatışmaya sebep olurken, “Sınav Kâğıdında Gözyaşları” ve “Pancur”da merkezî figürler benzer hadiseler karşısında tepkilerini ortaya koyarak bedel ödemişlerdir. Okutman Refik Bey, hiçbir kaygı gözetmeksizin istifa etmiş, Ekrem ise sevdiği kızı kaybetme pahasına değerlerinden taviz vermemiştir.

Mustafa Miyasoğlu’nun, hikâyelerini yazarken zihninde şekillenmiş, netleşmiş ön düşüncelerle yola çıktığı görülür. Okuyucuya vermek istediği mesaj, metinde alenen yer bulur. Yazarın bu tutumu sanat eserini düşünceye feda ettiğinin ifadesidir.

Şevket Bulut, *Geçmiş Zaman Aynası* üzerine kaleme aldığı aynı başlıklı yazısında yazarın bu hikâyelere belli bir çevrenin görüş ve düşüncelerini zorla

sokuşturmaya çalıştığını, zaman zaman şahsi tasavvurlarını kapsayan, okuyucuyu ilgilendirmeyen paragrafların hikâyeden çıkarıldığı takdirde yazara bir kayıp verdimeyeceğini belirtir (Bulut, 1977: 24). Buna örnek olarak "Pancur"da Faruk ve arkadaşlarının yurttaki tartışmalarını gösterebiliriz. Yer verdiğimiz örnek, misal teşkil etmekle birlikte Bulut'un söz konusu tespitini Miyasoğlu'nun pek çok hikâyesi için genelleleyebiliriz. Her hikâyenin birden fazla fikir ihtiva etmesi ve bunun kurgu dışında gerçekleştirilmesi sanatın estetik yönünü zedelemiştir.

3.2.4. Şahıs Kadrosu

Çağının tanığı olarak nitelediği sanatçının, toplumun temel değerleri yanında yaşadığı acıları da yansıtmaya gerektiğine inanan Miyasoğlu, anlattığı insanları hem kendi hayatlarında hem de toplumun sosyal, tarihî dönüm noktalarındaki önemli olaylar ve bunlara karşı aldıkları tavırlarla ortaya koymaya çalışır. İçinden çıktığı toplumun değerleriyle baş başa kalan sanatçının eninde sonunda onlarla hesaplaşacağına inanan yazar, bu hesaplaşmayı gerçekleştirecek kahramanlara eserlerde yer vermenin zorunluluğuna vurgu yapar. Bu düşüncelere sahip Miyasoğlu, pek çok hikâyesinde gerçek yaşamda karşılığı olan şahıslara yer verir. Mesele sahibi bu kişiler, yüklendikleri misyonla millî, manevi, kültürel değerleri benimseyip Batılı yaşam tarzının salt taklidine karşı çıkarlar. Haksızlık karşısında dik durarak adaletten yana tavır sergiler ve bunun için gerektiğinde büyük fedakârlıklarda bulunurlar. Maddiyata önem vermeyen figürler manevi değerleri önceleyip mutlu olmaya çalışırlar. Yaptıkları iyiliklerde karşılık beklemezler.

3.2.4.1. Hikâyedeki Fonksiyonları Açısından Şahıs Kadrosu

Mustafa Miyasoğlu'nun hikâyelerindeki şahıs kadrosunu fonksiyonları açısından aşağıdaki başlıklar altında inceleyeceğiz.

3.2.4.1.1. Merkezî Figürler

Üstlendiği fonksiyon açısından şahıs kadrosunun en dikkat çeken ismi merkezî figürdür. Tahkiye unsurunun egemen olduğu eserlerde olay örgüsünün oluşumu, gelişip sonuçlanmasında en faal görev asıl kahramana düşer. Hikâye türünün materyal ve teknik unsurları onun ekseninde şekillenir. Merkezî kişi, sözcülüğünü

üstlendiği yazarın dünya görüşünü eserin kurmaca dünyasında buluştuğu okuyucuyla paylaşır.

Kilit noktalarda görevlendirilen asli şahsın imkânlarından yararlanmak hikâyelerinde düşünceyi önceleyen Mustafa Miyasoğlu için bulunmaz bir fırsattır. Öyle ki 21 adet hikâyenin 10’unda merkezî figür anlatıcının kendisidir. Biri dışında, asli şahısları isimsiz olan bu hikâyeleri şu şekilde sıralayabiliriz: “Geçmiş Zaman Aynası”, “Kaybolan Ev”, “Devrim Otomobili”, “Trampet Sopaları”, “Dünür”, “Kilisede Sersem Güvercinler”, “Üç Odalı Yalnızlık”, “Bir Ev Bir Araba”, “Emanet Dolabı”.

“Sınav Kâğıdında Gözyaşları”nın merkezî figürü Platonik Mehmet’tir. Bu hikâye, anlatıcı kahramanın ismiyle yer aldığı tek hikâyedir. “Son Osmanlı”, “Beşinci Peygamber”, “Her Devrin Velisi”, “Kül Tablası”, “Gazeteci Hâfız” gibi kahraman anlatıcının bakışından yansıyan hikâyelerin merkezî kişileri sırasıyla şu adları taşırlar: “Hoca”, “Guguş”, “Fehim Bey”, “Fehim Bey”, “Hâfız”.

“Tesbih”te Lütfiye Hanım’ı, “Bulgur Pilavı”nda ise Gelin Hanım’ı kadın merkezî figür olarak görmekteyiz. Üçüncü tekil kişi konumunda bulunan (O) anlatıcının hâkim bakış açısıyla kaleme alınan “Pancur”da Ekrem, “Gece Kuşları”nda Rıfat Bey, “Kavun Meselesi”nde Erdem Bey, “İhbar Mektupları”nda Emir, isimleriyle yer alan diğer merkezî kişilerdir.

Mustafa Miyasoğlu’nun hikâyelerinde asli şahısların çoğunluğunu erkekler teşkil eder. Ancak iki hikâyesinde (Tesbih-Lütfiye Hanım, Bulgur Pilavı-Gelin Hanım) kadın figür ön plandadır.

“Geçmiş Zaman Aynası”, “Gece Kuşları”, “Her Devrin Velisi”, “Kül Tablası”, “Üç Odalı Yalnızlık”, “Bir Ev Bir Araba”, “Emânet Dolabı”, “Sınav Kâğıdında Gözyaşları” hikâyelerinin merkezî figürleri klâsik karakterizasyon (açıklama) yöntemiyle kimlik kazanmıştır. Bu tür uygulamalarda merkezî kişinin aynı zamanda anlatıcı konumda olması, hakkındaki bilgileri birincil kaynaktan edinmemize katkı sağlar. “Geçmiş Zaman Aynası”, “Üç Odalı Yalnızlık”, “Bir Ev Bir Araba”, “Emânet Dolabı” ve “Sınav Kâğıdında Göz Yaşları” bu tür yönteme örnektir. “Geçmiş Zaman Aynası”ndan bir parçayı bu doğrultuda alıntılatabiliriz:

“Beni zaten herkes ‘akıllı’ diye diye kandırdı, yapmamam gereken işlere koydu. Sonra kendim de inandım akıllı olduğuma ve hep boyumdan büyük işlere

girdim. Okadar gereksiz işlere burnumu soktum ki, düşündükçe hâlâ midem bulanıyor. Hiç yoktan ‘ağa oğlu’ olup çıraqlara direktif verdim yedi yaşında. Harmanda düven sürerken ırgatların sevda hikâyelerini dinleyip onlarla dağlara kız kaldırdım. Biricik ikramları köylü cigarasını, kırk yıllık tiryaki gibi öksürmeden içtim. Teyzelerime göz kulak, katırlara seyis oldum. Büyükbabamın ölüsünün başında, tek oğlu sayıldığımdan ağlayamadım, akıllı uslu sabaha kadar oturdum, dişlerimi sıktım. Benden büyük enişterime ağabey, bekârlığıma aldırmadan arkadaşlarım için dünür oldum. Daha neler neler... Sonra, bütün bunlar yetmiyormuş gibi, kurulmamış ve kurulmayacak bir kürsü için asistanlığa hazırlandım” (1998b:63).

Sınırları telefon diyaloglarıyla çevrili “Trampet Sopaları” iki şahsın konuşmalarını içerir. Diyaloglar vasıtasıyla bilgi sahibi olduğumuz figürlerin tanıtımında dramatik yöntem etkilidir.

Miyasoğlu, karakter çiziminde “açıklama” ve “dramatik” yöntemleri ayrı ayrı kullandığı gibi bir kısım hikâyelerinde bu unsurları birleştirdiği de görülür. “Pancur”, “Tesbih”, “Kaybolan Ev”, “Kavun Meselesi”, “Son Osmanlı”, “Kilisede Sersem Güvercinler”, “Beşinci Peygamber”, “Gazeteci Hâfız”, “İhbar Mektupları” her iki yöntemin iç içe geçtiği hikâyelerdir. “Beşinci Peygamber”de anlatıcı kahramanın bakışından yansıyan şu cümleler merkezî figürü tanımlamada açıklama yönteminin uygun bir örneği olarak karşımıza çıkar:

“Dükkân ve atölye kirasının üç misli telefon parası geldi, işsizlikten senetleri ödeyemedi ve her şeyi tasfiye etmek zorunda kaldı, ama kendine zarar veren evli iki adamla Haluk kendi gönülleriyle çekip gidinceye kadar, onlara tek kelime söyleyemedi. Sonunda başa döndü. Her şeyi bıraktı, on yıllık emeğinin bedelini kuru bir iltifata fedâ ederek yeniden başka atölyelerde iş aramak zorunda kaldı” (2003a:65).

Aynı hikâyede geçen şu diyaloglar, merkezî kahramanı dramatik yöntemle ortaya koymakla birlikte her iki yöntemin birlikte kullanımını örneklendirir:

“-Belki adam da biliyordur durumu, dedi eşim, bizimkini soyuyorlar beraberce... Bu çok saftır, aşk ve fedakârlık dendi mi, elindekilerin hepsini verir... Olmazsa bile bulup buluşturur” (2003a: 63).

Bu cümlelerden hareketle merkezî kahraman için birtakım kişilik analizlerinde bulunmak hiç de zor değildir. Öyle ki hikâye, “safılık”, “aşk”, “fedakârlık” kavramları üzerinden sonuca ulaşır. Miyasoğlu’nun hikâyelerinde aslî şahısların

sunumu yazarın kahramanı tanıtması, merkezî kişinin anlatıcı konumda olup kendini tanıtması, anlatıcı kahramanın merkezî kişiyi tanıtması ve diğer figürlerin verdiği bilgiler şeklinde sınıflandırabiliriz.

“Son Osmanlı’yı bu noktada diğer hikâyelerden ayrı bir değerlendirmeye tabi tutabiliriz. Zira eserin merkezî ismi “Hoca” cenaze merasimi vesilesiyle bir araya gelen dostlarınca gıyaben tanıtılır:

“-Mübarek günde kabre girecek, dedi biri, hoca ihlâslı adamdı.

-Öyle öyle, diye cevapladı ötekiler, hâlis adamdı, yeri doldurulamaz...

(...)

-Yahu, hoca politikayı hiç sevmezdi, hiç değilse onun cenazesinde konuşmayın bunu, ruhu incinmesin.

-Doğru yahu, dedi kümeden biri, kaç zamandır hoca evden çıkamıyordu. Ameliyatlardan sonra sohbetlere de gelmez olmuştu...

(...)

-Hâlbuki hocanın her zaman bir partisi oldu, onu hiç kimseyle tartışmadı...

(...)

-Gizli ilimlere de merakı vardı, dedi bir başkası, Muhiddin-i Arabî’den, Mevlâna’dan ve Said-i Nursi’den pek çok keşif ve keramet nakledirdi. Esasen tasavvufî hakikatlerin ilmî keşiflerle isbat edilebileceğine inanırdı” (2003a:51).

3.2.4.1.2. Norm Figürler

Stevick’in ifadesiyle norm figürler, başta merkezî şahıs olmak üzere ahlaki bir ölçüt olarak kurgu dünyasındaki figüratif kadronun diğer kişilerindeki sapmaları da görüp yargılamamızı sağlar. Herhangi bir dekoratif şahıstan daha boyutlu ve kişilik kazanmış bir şekilde karşımıza çıkan bu kişiler hikâyelerde verilmek istenen fikirlerin ortaya konması bakımından aracı konumdadırlar. Bulundukları pozisyon itibarıyla derinlemesine kavradığı gerçekleri yansıtarak asli şahısların, hatalarını görmeleri konusunda uyarıcı bir etkiye sahiptirler (Stevick, 1988:84-189).

Mustafa Miyasoğlu’nun hikâyelerinde yer alan norm figürler ve yer aldığı hikâyeler şöyledir:

Faruk (Pancur), Anlatıcı Kişi (Beşinci Peygamber), Nedim (Üç Odalı Yalnızlık), Anlatıcı Kişi (Gazeteci Hâfız), Refik Bey (Sınav Kâğıdında Gözyaşları).

Sıraladığımız bu isimler, hikâyelerin vakası süresince merkezî kişilere yakın olup söz konusu özellikleri sergilerler.

“Pancur” hikâyesinin merkezî kişisi Ekrem olmasına karşın yazar, birçok fikri Faruk vesilesiyle verir. Batılı metotlarla düşünmek, çalışmak ile Batılı gibi duymak, yaşamak ayrımı bu kişi üzerinden sunulur. Aynı toplum katlarından gelen çiftlerin ilişkisini, zamanla birbirine yabancılaşmasını, aşkın da bunları mutluluğa ulaştıramamasını bu kişilerin sağlam değerlerden ve metafizik temellerden yoksun oluşuyla açıklanan fikir de onun sözcülüğünde ortaya konur. Bu durumda, Faruk’u yazarın sözünü emanet ettiği kahraman konumunda da değerlendirebiliriz.

Faruk’a biçilen bir diğer paye de “yönlendirici” ve “yardımcı” kahraman pozisyonudur. Faruk, yayıma hazırladığı “Kerem ile Aslı” hikâyesi vasıtasıyla Ekrem’in aldığı kararlarda etkili olur. Bunu ikilinin diyaloglarında görebiliriz:

-Peki, Sofu kim oluyor?

-Sen... Sofu’dan daha iyi kim anlar, kim anlatabilir Kerem’i.

-Ben sana hiç yardım etmedim ki...

-Ettin ettin... Hikâyeyi kafama sokup beni yanmaktan kurtardın. Sofu bile yapmamıştı bunu...” (1998b:37).

Para karşılığında Kerem ile Aslı hikâyesini hazırlama adına faaliyette bulunan Faruk’un değişerek geliştiğini kendi cümlelerinden takip edebiliriz:

“– Hikâyeyi para için yazmak işin en utandırıcı yanıydı bence. Hiç yürüyemeyeceğim bir yolun fırsatçısı görünmek, ömrüm boyunca dert olacaktı bana. Belki de aptallık ettim ama, paraya en çok ihtiyacım olan bir günde geri çevirdim teklifi...” (1998b:38).

“Beşinci Peygamber” ve “Gazeteci Hâfız” hikâyelerinin anlatıcıları olan norm figürler, söz konusu eserlerin asli şahıslarına en yakın isimlerdir. Her iki metinde de bilerek ya da bilmeyerek hata yapma eğiliminde olan merkezî şahıslara birtakım telkin ve tavsiyelerde bulunurlar. Ancak bu uyarıları kulak ardı eden figürler, acınacak duruma düşerler.

“Üç Odalı Yalnızlık”ın norm figürü Nedim, Edebiyat Fakültesi’nde lisansüstü eğitimini sürdürmektedir. Eleştirmen kişiliğiyle tanınır. Merkezî kişiyi hedef alan “üç odalı yalnızlık” yakıştırması muhatabı tarafından tepkiyle karşılanır. Ancak zamanla Nedim’in haklılığını fark eden asli şahıs, onun önerilerini dikkate alarak yazma

eylemine sürdürür. İsabetli öngörülerde de bulunan Nedim'in, Hikâyeci Cevat ve Şair Süha için sarf ettiği tespitler bir bir gerçekleşir.

“Sınav Kâğıdında Gözyaşları”nın okutman figürü Refik Bey, örnek kişiliğiyle ön plandadır. Eğitim sisteminin kuralları, gereği başörtülü öğrencisinin mağduriyetine sebep olduğundan kendini bir türlü affedemez. Maruz bırakıldığı bu olumsuzluk karşısında emekliliğini isteyip görevinden ayrılır. Dayatmacı eğitim sistemine gösterdiği bu tavırla verilmek istenen mesajında öncüsü olur. Bu yönüyle, hikâyenin asli şahsı üzerinde derin izler bırakır.

3.2.4.1.3. Düz/Yalınkat (Flat) Figürler

Tek bir tümceyle ifade edilebilen yalınkat kahramanlar, nitelik ve düşünce yönüyle kısıtlı bir yapıya sahiptir. Kolaylıkla tanınabilmeleri sebebiyle bir defaya mahsus takdim edilen bu kişiler okuyucunun zihninde değişmez bir biçimde yer ederler. “Kart Karakter” olarak da isimlendirilen bu kahramanlar, olay örgüsü boyunca herhangi bir değişime, gelişime uğramazlar (Forster, 1982: 108-109).

Mustafa Miyasoğlu'nun hikâyelerinde rastladığımız yalınkat figürleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Fikri Ağabey/Üstad, Asuman'ın babası(Pancur), Anlatıcı kişinin babası (Geçmiş Zaman Aynası), Şahin Usta (Devrim Otomobili), Gelin Hanım (Bulgur Pilavı), Zeki (Dünür), Paspas Şairi (Üç Odalı Yalnızlık), Ahmet/Esmerden Şişman Genç (Bir Ev Bir Araba), Yazı İşleri Müdürü, Başyazar (İhbar Mektupları).

Bu şahıslardan Şahin Usta'nın vaka süresince sabit bir fikri savunmasını, sahip olduğu millî bilinçle açıklayabiliriz. Devrim Otomobili teşebbüsünün başarısızlıkla sonuçlanacağına dair ön görüşünü hikâye boyunca tutarlı bir şekilde savunan Şahin Usta'da bu yönde bir değişim gözlenmez. Benimsediği fikirler Şahin Usta'yı merkezî figür karşısında hasım/karşı güç konumuna getirir:

“Ben Şahin Usta'yı, Millî Mücadele'ye İttihatçı paşaların yeni bir oyunu gözüyle bakarak karşı çıkan Osmanlı aydınlarına benzetiyordum. Bunu da “bebek dâvâsı”, “köpek dâvâsı” gibi Eski Demokratları karalamak için ortaya atılan, basında aylarca dedikodusu yapılan haberlere benzetmelerine bir türlü gönlüm râzı olmuyordu. Çünkü herkes Devrim Otomobili için olumlu şeyler söylerken, bir Amerikalı susuyor, bir de Şahin Usta gibi yaşlılar ters şeyler konuşuyorlardı” (2003a:8-9).

Hayat felsefesini, “-İyi bilmediğim bir işi hiç yapmam. Şiire, tavlaya ve bir de sigaraya bağlı olduğum kadar eşime bile bağlı değilim. Hanımdan ayrılabilirim ama bunlardan beni ancak ölüm ayırır. Bu konuda kimse benimle baş edemez. 50 yıllık ömrümün 35 yılını bunlarla geçirmişim, iyi bilirim” (s. 88) şeklinde özetleyen Paspas Şairi (Üç Odalı Yalnızlık) kurduğu cümlelerle kendini sınırlar. “Şiire, tavlaya ve bir de sigaraya bağlı olduğum kadar eşime bağlı değilim” (s. 88) tümcesi bu şahsı tanımlamaya yeterlidir.

Gelin Hanım, hikâye süresince “Bulgur pilavını bu kadına yedirmem!” (2003a:14-15-16) leitmotifiyle kişilik kazanmış bir figür olarak okuyucunun karşısına çıkar. Bulgur pilavını yedirmeyeceğini söyler ve yedirmez.

Forster’a göre, yalınkat kişiler arasında en iyileri güldürücü olanlardır. Forster, ağır başlı ve acıklı olan şahısların, insanı sıkabileceğini söyler (1982:113). Fikri Ağabey’in, başkalarına ait sözleri, fikirleri kendine aitmiş gibi kullanması bu doğrultuda değerlendirebileceğimiz bir husustur. Zira Üstad, sahip olduğu bu özellikle okuyucunun zihninde yer eder. Metinden alıntılatacağımız şu parça durumu örneklendirmektedir:

“-Kimi okur yazmaz, kimi yazar okumaz; biz hem okuyor hem yazıyoruz...”

Bu aforizmayı başka birinin değerlendirmesine benzeten Ekrem, neredeyse gülecekti. O yazarın sözü bunun ağzında gülünç bir hâle gelmişti. Fakat adam farkında değildi. Ama mademki farkında değil, öyleyse hiç hatırlatmamalı. İnsan ellisine merdiven dayadıktan sonra nelerle aldatmıyor kendini?” (1998b:11).

Ekrem’in bakış açısından yansıtılan Asuman’ın babası, aynı hikâyenin bir diğer yalınkat figürüdür. Ekrem’in anlatımından bilgi sahibi olduğumuz kadarıyla bu şahsı “paragöz” olarak tanımlayabiliriz. Yıllar içerisinde değişen tek şey sosyal statüsüdür. Ruhi ve zihnî gelişimine dair bir emareye rastlanmaz. Değer yargılarındaki farklılık bu kişiyi Ekrem için “hasım/karşı güç” konumuna getirir. Dünya görüşü, yaşantısı, tavırları, kişiliği merkezî şahsın aldığı kararlara tesir ettiği için Asuman’ın babasını “yönlendirici” kahraman olarak da vasıflandırabiliriz. Ancak bu rehberlik kasıtlı, iyi niyetle ve bilinçli olarak yapılmamakla birlikte Ekrem’in şahsi gayretleri ve algısı neticesindedir.

Düz kahraman statüsünde değerlendirebileceğimiz Ahmet/Esmerden Şişman Genç (Bir Ev Bir Araba), anlatıcı kahramanın gözünde hasım/karşı güçtür. Akıl almaz hesaplarla enflasyonu bir toplum canavarı haline getiren zihniyetin küçük bir örneği olarak sunulur.

“İhbar Mektupları”ndaki Başyazar ve Yazı İşleri Müdürü “karşı güç” sınıfında ele alabileceğimiz yalınkat figürlerdir. Hikâyenin merkezî kişisi Emir, benzer geçmişlere sahip, günlük ilişkilerinde olduğu kadar iş hayatında da hâlâ köylülükten kurtulamamış, kendinden başka her şeyi küçümseyen, hayatlarını roman olarak gören bu sonradan görmüş köylülere her zaman küçümseyerek bakar.

3.2.4.1.4. Fon Figürler

Mustafa Miyasoğlu’nun hikâyelerinde dekoratif unsur durumundaki figürleri iki cephede ele alabiliriz. İlk cepheyi eserlerin kurmaca dünyasında hayat bulmuş şahıslar oluşturur. Onların varlığı olay örgüsüyle sınırlıdır. Vakanın oluşumunda herhangi bir belirleyici fonksiyona sahip olmayan şahısları yer aldıkları hikâye adlarıyla şu şekilde sıralayabiliriz:

“Pancur”da asistan, Ahmet, Nermin, Erkan, Asuman’ın annesi; “Tesbih”te Kâmil Efendi, Kemal, Ömer; “Geçmiş Zaman Aynası”nda saka, balıkçılar, kahveci; “Kaybolan Ev”de Garson, Paşanın evlatlığı, üniversiteli genç, kâhya, kâhyanın oğlu, ihtiyar adamın biraderi, ihtiyar adamın yeğeni, ihtiyar adamın bacası, ihtiyar adamın eşi, hâkim, Atatürk; “Gece Kuşları”nda bir grup genç, sarhoş, Rıfat Bey’in ablası, Rıfat Bey’in annesi, Rıfat Bey’in babası, Yedek Subay, Ali Rıza, Basri, Nezahat; “Devrim Otomobili”nde Cemal Gürsel, Amerikalı Uzman, Bekir; “Bulgur Pilavı” adlı hikâyede Şükrü, Hacı Baba, Sebahat Yenge, Hiram Emmi, Mantolu Kadın, İsmet İnönü, Hasan, Çarşafli kadın; “Trampet Sopaları”nda köylüler, kasabalılar, çarıklı erkân-ı harb, demokrat milletvekilleri, tıbbiyeli gençler, Adnan Menderes, Celâl Bayar, Rıza Nur, Kâzım Karabekir, Fevzi Çakmak; “Dünür”de Zeki’nin eşi ve kayınvalidesi “Kavun Meselesi”nde kondüktör, trendeki yolcular, Erdem Bey’in annesi; “Son Osmanlı”da cami cemaati, gazete muhabirleri, politika yazarı, Celâl Bayar, İsmet İnönü, müezzin, imam; “Kilisede Sersem Güvercinler”de Patrik yardımcısı, Yunanlı turistler, Yunan kralı, Yunan televizyonunun spikeri, Müslüman çocuklar; “Beşinci Peygamber”de büyük kayınbirader, evli iki adam, hastalıklı kadın;

“Her Devrin Velisi”nde şair, kısa boylu adam, şeyh, genç kız, sanatçı arkadaş; “Üç Odalı Yalnızlık”ta Mağara şairi, Sezgin, Tahir; “Bir Ev Bir Araba”da devrimciler, ülkücüler, orta yaşlı kadın, Alican; “Gazeteci Hâfız”da Türk öğrenciler, büyükelçi, Pakistanlı genç, basın sekreteri; “Emanet Dolabı”nda zabıt kâtibi, üniversiteli gençler; “İhbar Mektupları”nda Turgut Özal, ağır ceza hâkimi, Triyaj Hayri, Ayhan Songar, İspirli Mehmet Ağa; “Sınav Kâğıdında Gözyaşları”nda Samim, mekezî kişinin annesi ve kız kardeşi.

Fon figürlerin ikinci cephesini “Hatırlanmış kişiler” oluşturur. Gerçek hayatta karşılıkları olmasına karşın kurmaca dünyada o an için bulunmayan ancak figürler tarafından çeşitli vesilelerle anılan kişiler Miyasoğlu’nun hikâyelerinde geniş bir yekûnu kapsamaktadır. Farklı etnik kökene sahip, değişik zamanlarda yaşamış pek çok kimseyi ihtiva eden bu kadroyu ortak paydada birleştiren nokta hemen hemen tamamına yakınının sanatçı kişilikte olmasından ileri gelir.

“Pancur”da Sait Faik, Goethe, Don Juan, Kerem ile Aslı, Keşiş, Ferhat ile Şirin, Arzu ile Kamber, Leyla ile Mecnun, Hüsn ü Aşk, Namık Kemal, Jan Dark, Tevfik Fikret, Nâzım Hikmet, Taranta Babu, Yahya Kemal, Abdülhak Şinasi Hisar, Piyer Loti, Tolstoy, Camus, Ömer Seyfettin, Dostoyevski, Kafka, Necip Fazıl Kısakürek, Aristo, Süleyman Nazif, Osman Hamdi, Sofu, Eflatun Cem Güney; “Tesbih”te Zeki Müren, Ajda Pekkan; “Kaybolan Ev”de Mehmet Akif; “Son Osmanlı”da Muhiddin-i Arabî, Mevlana, Said-i Nursî, Yunus Emre, Akşemseddin, Eşrefoğlu Rumî; “Kilisede Sersem Güvercinler”de Hz. İsa, Fatih Sultan Mehmet; “Her Devrin Velisi”nde Yunus Emre, Shopenhauer, Nietzsche, Hızır, Molla-yı Cünun; “Kül Tablası”nda Necip Fazıl Kısakürek; “Üç Odalı Yalnızlık”ta Orhan Veli Kanık, Ahmet Mithat Efendi, George Orwel, Aldous Huxley, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal Beyatlı; “Bir Ev Bir Araba”da Turgut Özal; “Emânet Dolabı”nda Namık Kemal, Gogol; “Dünür”de Zeki Müren bu tür figürlerdir.

Görüldüğü üzere hatırlanan kahramanlar, hikâyelerin içerikleriyle paralellik gösterir. Öyle ki “Pancur”, “Üç Odalı Yalnızlık” gibi hikâyelerin merkezinde edebiyatla alakadar üniversite öğrencilerinin bulunması hatırlanan figürlerin şair ve yazar şahsiyette olmasında belirleyici kıstastır.

3.2.4.2. Sosyal Durumlarına ve Mesleklerine Göre Şahıs Kadrosu

3.2.4.2.1. Öğrenci

Mustafa Miyasoğlu'nun hikâyelerinde öğrenciler geniş bir kadroyu teşkil etmektedir. Bu başlık altında değerlendirebileceğimiz figürlerin en belirgin özelliği tamamına yakınının üniversiteli oluşudur. Sosyal tabaka bakımından benzerlik gösteren gençlerin pek çoğu edebiyatla içli dışlıdır. Kahramanlar, fizikî özelliklerinden ziyade sahip oldukları değerler ve fikirleri ölçüsünde ön planda tutulur.

Öğrenci figürleri bulundukları eğitim kademelerine göre şu şekilde sınıflandırabiliriz:

- Lisansüstü Eğitim Öğrencileri: Ankaralı genç, başörtülü kız (Dünür); Nedim (Üç Odalı Yalnızlık).
- Üniversiteli Öğrenciler: Ekrem, Faruk, Asuman (Pancur); Merkezî kişi, Süha, Cevat, Tahir (Üç Odalı Yalnızlık); Merkezî kişi (Geçmiş Zaman Aynası); Bir grup öğrenci (Emanet Dolabı); Üniversiteli gençler (Gece Kuşları); Üniversiteli genç (Kaybolan Ev); Türk öğrenciler (Gazeteci Hâfız).
- Liseli Öğrenciler: Merkezî kişi, Bekir (Devrim Otomobili).

Vakanın şekillenmesi yönünde üstlendikleri fonksiyon bakımından öğrencileri 3 farklı grupta ele alabiliriz:

1. Merkezî şahıs konumunda bulunanlar.
2. İkinci dereceden etkili olanlar.
3. Fon figür durumunda görevini icra edenler.

“Pancur”, “Devrim Otomobili”, “Üç Odalı Yalnızlık” ve “Geçmiş Zaman Aynası”nda merkezî figür konumunda bulunan; “Dünür”, “Her Devrin Velisi”, “Sınav Kâğıdında Gözyaşları” hikâyelerinde ikinci derecede rol alan öğrenciler olay örgüsünün şekillenmesinde belirleyici fonksiyonlar üstlenir. “Emânet Dolabı”, “Gece Kuşları”, “Kaybolan Ev”, “Gazeteci Hâfız”da ise fon figür durumunda beliren bu grup üyelerinin etki alanından söz edilemez.

Öğrencileri tavır, tutum, sahip oldukları değer yargıları bakımından insanî değerleri maddi menfaatler üzerinde tutanlar ve makam mansıp sahibi olma adına

dejenerasyona uğramış tipler olarak iki gruba ayırabiliriz. Bu konudaki düşüncelerimizi “Hikâyedeki Fonksiyonları Açısından Şahıs Kadrosu” başlığı altında incelediğimiz için ayrıntıya girmeyeceğiz.

Hikâyelerdeki öğrenci figürler, okudukları bölümler her ne olursa olsun edebiyatın hemen her dalına karşı ilgi duyup yetenekleri doğrultusunda yatkın oldukları türlere dair kalem denemelerinde bulunurlar. Aynı zamanda idealist olan bu gençlerden, Edebiyat Fakültesi’nde okuyan Ekrem, şiiri çok sevmekte, liseden beri yaptığı çalışmalarını sürdürmektedir. Öğretmen olmak istemediğinden Edebiyat fakültesinden ayrılır. Avukat olunca daha rahat çalışabileceğini düşündüğünden hukuk fakültesine kaydolar. Hukuk fakültesi son sınıf öğrencisidir. İdealleri olan bir gençtir. Şahsına ve değerlerine duyduğu saygı neticesinde sevdiği kızdan ayrılır. Okul ve ev arkadaşı Faruk’un kitaplarını, takip ettiği dergileri okuyarak, derslerle edebiyat ilgisini birlikte yürütür. Şiirin özünden bir şey kaybetmeksizin ortaya konan tiyatroyu da seven Ekrem, onda hayatın yoğun ve dinamik yanlarını bulur. Dış Hekimliği Fakültesi son sınıf öğrencisi Asuman, her genç kız gibi edebiyatı sevmesine karşın kitap okumaktansa sanat değeri olan filmleri izlemeyi tercih eder. Sosyal konumu, ailesi, geçmişi, fizikî özellikleri, beğenileri hakkında ayrıntılı bilgilere sahip olduğumuz Asuman, 24 yaşında, açık kahverengi gözlü, su gibi kımıldayan göz bebeklere sahiptir. Kitap okumaktansa sanat değeri olan filmleri tercih eden, bu sebeple Sinematek’e üye olmuş, evleri Kadıköy’de olmasına rağmen gösterilere gitmeyi alışkanlık edinmiş bir kişiliktir. Ailenin tek çocuğu olduğundan bir dediği iki edilmez. Dış hekimliği fakültesi son sınıf öğrencisidir. Ailesinin nişanlama teşebbüslerini erkeğini kendi seçeceğini belirterek kabul etmez. Faruk, Ekrem’in lise arkadaşı ve en samimi dostudur. Mizaçları birbirine zıt olmasına rağmen onları bir birine bağlayan, dünya görüşleri, hatıraları ve edebiyata olan ilgileridir. Faruk, hikâye; Ekrem şiir üzerine çalışmaktadır. Karar kıldıkları tek şey tiyatro eserleridir. Üniversite olaylarından sonra yurttan ayrılmak zorunda kalan iki arkadaş birlikte ev tutmaktan başka çare bulamaz. Halk hikâyelerini yeniden yayımlamak isteyen bir editörle tanışan Faruk, “Kerem ile Aslı”yı hazırlamayı üstlenir. Bu konuyla ilgili ne kadar kaynak varsa araştırır.

“Geçmiş Zaman Aynası”nın merkezî kişisi, kendisinin dahi sonradan fark ettiği bir aşkla bağlıdır tiyatroya. Şiiri bir sevgili, bir vatan olarak tanımlar. Gittiği

balıkçı kahvesinde geçmişin iyi kötü hatıralarını düşler. Büyükbabasıyla yaşadığı mutlu günlere dönmek, son on beş yılın hiç yaşanmamış olmasını ister. Kurulmamış ve kurulmayacak bir kürsü için asistanlığa hazırlandığı yılları boşa geçmiş bir zaman olarak değerlendirir. Bu amaç uğruna bulunduğu fedakârlıklar için hayıflanır. Yıllardır, hiç doğmamış ve artık doğacağından umudunu kestiği bir kızı arayıp durmuştur. Şahit olduğu anlık olaylar, geçmişe dair hatırlamalar anlatıcı kişiyi birtakım sorgulamalara sevk eder. Bedbin, hastalıklı bir psikolojiyle balıkçı kahvesine gelen genç, bu süreçle birlikte yenilenmiş bir ruh, psikoloji ve bakış açısıyla kahveden ayrılır. Aslı şahsın dakikalarla ifade edilebilecek böylesine kısa bir zaman diliminde uğradığı farklılık okuyucuyu şaşırtacak niteliktedir. Yaşanan değişim şu cümlelerle ortaya konmaktadır:

“Ama iş işten geçmedi henüz. Ben bunları anladığıma, bu eski zaman önünde bütün benliğimi yoklayarak kavradığıma göre, hâlâ yapılabilecek bir şeyler vardır. Ve Allah, bildiğim kadarıyla, işini bitirmeden kulunun canını almaz.

(...)

“Yalnız şiire değil, umuda, neşeye ve hayata da kavuşmuştum. Ne soğuk, ne hastalık, ne de yılgınlık sindiremezdi beni artık beni” (1998b: 66-67).

Tüm bu düşünceler eşliğinde benliğini kavrar, hayatını yeniden gözden geçirerek belirsizlikten kurtarır geleceğini. Bir yerlerde düşüp kalmaya, umudunu örselemeye hiç de niyetli değildir. Yeni bir yaşamın eşliğindedir artık.

“Gece Kuşları”nda alışık olmadığımız bir öğrenci portresiyle karşılaşırız. Marmara Kahvesi’nde toplanan bir grup üniversiteli, devleti ele geçirme, yönetim biçimini belirleme, devlet kademelerine yapılacak atamalarda gözetilecek esaslar üzerine tartışır. Üçüncü plandaki şahıslar olarak dikkat çeken bu gençlerden üniversite öğrencisi olduğu anlaşılan Basri adındaki genç yakın zamanda yurt baskınında tutuklanıp bir gece nezarethanede tutulduğundan aynı yerde karşılaştığı yan masadaki Rıfat Bey’i tanır. Peşi sıra polislik hakkında saygısız, küfürlü ifadeler kullanarak ileri geri konuşur. Sorumsuz, kavgaya meyilli şahıslar, Rıfat Bey’in çabalarıyla sakinleşirler.

Kimi hikâyelerde, geçimini temin için çalışmak durumunda olan öğrencilere rastlarız. “Devrim Otomobili”nde, meslek eğitimi veren bir okulda tahsilini sürdüren

merkezî kişi, ögle sonlarında işyerinde tatbikat yapmaktadır. Bakanlık tarafından gönderilen Amerikalı uzmanla konuşabilmek için İngilizce öğrenir. Devrim Otomobili projesini yakından takip eder. Yassı ada davaları umurunda olmaz. Projenin gerçekleşmemesiyle hayal kırıklığına uğrar. Başarısızlığın arkasındaki sebep olarak Amerika'yı göstererek koyu bir Amerikan aleyhtarı olur.

“Her Devrin Velisi” ve devamı niteliğindeki “Kül Tablası”nın anlatıcısı üniversite öğrencisidir. Sıkıntılı olduğu bir dönemde ihtiyaç duyduğu bursu, aynı hikâyelerin başkahramanı Fehim Bey yeni açılacak üniversitelerden birine asistan olması şartıyla teklif eder. Genç, geleceğini ipotek altına alacak bu teklifi kabul etmez.

Genç erkek figürlerin geniş bir yer tuttuğu “Üç Odalı Yalnızlık”ın aslî şahsı İstanbul'a geldiği ilk zamanlar yazar olmayı kararlaştırdığı için ev işlerinin sıkıntısından uzak, bir süre yurtlarda kalır. Bazı gazetelerin kültür sayfalarında yazılar yazıp, kısa süreli ek işler yapar. Yazar olmak hevesiyle ciddi bir yalnızlık yaşar. Yazdıklarını ortaya koyacak kadar değerli görmez. Sahaflarda tanıştığı arkadaşlarla samimiyeti ilerleterek eve çıkarlar. Başlıca meseleleri edebiyat olan gençler ülke meselelerine de kayıtsız kalmazlar. Merkezî kişinin günlükleriyle ön planda olduğu hikâyenin diğer kahramanlarından Cevat, hikâye; Nedim, eleştiri; Süha, şiir türünde çalışmalar yapmaktadır.

Edebiyat Fakültesi'nde mastır yapan Nedim, yemek yapmayı bildiği için herkes o saatlerde evde bulunmaya özen gösterir ve sırayla bulaşık yıkar. Nedim'in arkadaşlarına yönelik tanımlamaları, tepki görmesine sebep olur. “üç odalı yalnızlık” şeklinde nitelediği merkezî kahramanla araları açılır. O günden sonra uzunca bir süre eleştirmen arkadaşıyla yüz yüze gelmeyen aslî şahıs zamanla Nedim'in haklılığının farkına varır.

Lise yıllarında din eğitimi gördüğü halde siyasete ilgi duyan Ankaralı genç, memuriyetin yanında lisansüstü eğitimini sürdürür. Başarılı, yakışıklı ve oldukça zekidir... Devletin üst düzey bürokratları ve yeni yetişen siyasi figürleriyle iletişim halindedir. Merkezî kişi ve eşinin yardımlarıyla uygun bir adayla nişanlanır. Nişanlısını sevip sevmediği anlaşılmayan gençle kızın ilişkileri mahkemede sonlanır. Siyasi kariyer endişesinin getirdiği tavırla kız tarafını haksız çıkarmakla yetinmeyip

kusurlu sayılmasını ister. Düşüncesine muvaffak olur ve ardından tazminat davası açar. Buna gerekçe olarak da maddi kayıplarını gösterir.

Başörtülü kızların direnişe geçtiği, profesörlerle tartıştığı dönemde hakkını aramak adına mevcut sisteme karşı gelen Başörtülü kız, üniversite içinde kazandığı hürriyet mücadelesini aile arasında kaybeder. Ankaralı gençle nişanlanan genç kız, nişanında başı açık ve annesinin hoşlanacağı türden yeni moda kıyafetler giyer. Bununla da yetinmeyerek davetlilerin karşısında caz eşliğinde nişanlısıyla dans eder.

Hikâyeci Cevat, Şair Süha Ankaralı genç ve Başörtülü kız değişimi menfi istikamette gerçekleşen boyutlu figürlerdir. Sosyal şartların, çevre faktörünün ve birtakım kaygıların, hırsların kendilerini başladıkları hayat noktasından çok uzaklara fırlattığı bu şahıslar, olumsuz yönde gelişim gösterirler. Yükselme, meşhur olma ihtirasıyla olmadık işlere kalkışarak kimliklerinden taviz verirler. Hikâyeci Cevat ve şair Süha birer kitap çıkarırlar. Şiir ve hikâyelerini farklı dillere çevirterek şöhret kazanmaya çalışırlar. Eser, onlar için geri planda kalır. Nedim'in "... sigortacı Süha ile gazeteci Cevat'ın 12 Eylül'den sora yaşadıkları değişim saçma ve baş döndürücü bir kimlik kaybı" (s. 96) şeklindeki tespiti adı geçen kahramanların maruz kaldığı değişimi gözler önüne sermektedir. "Dünür"ün asli şahsı ve eşinin aracılığıyla tanışıp nişanlanan, hatta nikâhlanan Ankaralı genç ve başörtülü kızın evlilik niyetiyle başlayan ilişkisi mahkemede sonlanır. Hikâyenin başında tanıtılan kişilikleri sonlara doğru farklılık gösterir. Bu farklılaşma eserin merkezî kişisi ve eşi tarafından da şaşkınlıkla karşılanır. Annesinin inadıyla nişanlısının kararsızlığı arasında kalarak yozlaşan genç kıza karşın Ankaralı genç, siyasi kariyerini riske atmamak adına kız tarafını kusurlu çıkarıp akla gelmeyecek yollara başvurur. Tüm bunları gerçekleştirirken kişiliğinden taviz verir.

"Sınav Kâğıdında Gözyaşları"nın mağdur öğrencisi, edebiyat merakını her şeyin üstünde gören Nalan, edebiyat dergilerinde hikâyeler yazmaktadır. Başörtüsü yüzünden tahsiline ara veren kızlara duyduğu saygıyla örtünen Nalan, Okutman Refik Bey'in ikazıyla başını açması şartıyla sınava kabul edilir. Doğru bildiğini savunan ve asla geri adım atmayan bir kişiliktir.

Ülke meselelerine kayıtsız kalmayan yazar, bu husustaki düşüncelerini kimi zaman öğrenci figürler aracılığıyla tartışmaya açar. Başörtüsü meselesi, öğrenci hâdiseleri, yanlış batılılaşma, düzen eleştirisi bu çerçevede ele alınan konuların

başında gelir. “Dünür” ve “Sınav Kâğıdında Gözyaşları” hikâyelerinde başörtülü kız ve Nalan, kılık kıyafet uygulamasının mağdurları olarak dikkat çeker. Lisansüstü eğitimini sürdüren başörtülü kız başını açmamak için hocalarına karşı gelirken, Nalan, başörtüsü yüzünden tahsiline ara veren kızlara duyduğu saygıyla örtünür. “Kaybolan Ev”de öğrenci hadiselerinin toplumsal kutuplaşmaya sebep olması yardımcı fikir olarak işlenir. “Üç Odalı Yalnızlık”ta darbe atmosferinin belirlediği günlerde edebiyatla ilgilenen üç arkadaş üniversitelere yayılan korku ve panik havası sebebiyle kendilerini saklar, yazdıklarını birbirilerinden başka kimseye göstermezler.

3.2.4.2.2. Öğretmen

Öğretmen kadrosu içerisinde değerlendirebileceğimiz figürlere “Bir Ev Bir Araba” ve “Gazeteci Hâfız” hikâyelerinde rastlarız. Her iki eserin öğretmen kahramanı isimsizdir. “Gazeteci Hâfız”da Pak-Türk ilişkilerine katkıda bulunmak için Pakistan’da öğretmenlikle görevlendirilen şahıs temsili bir konumdadır. “Bir Ev Bir Araba”nın merkezî kişisi, herkesin para peşinde koştuğu günlerde, küçük bir memuriyetle yetinip bildiği doğruları liseli gençlere öğretmeye çalıştığı için birikim sahibi olamaz. Ev sahibi olabilme düşüncesiyle dâhil olduğu kooperatif taksitlerini ödemek için yurt dışına gidip çift maaş almaktan başka imkân göremez. O da gerçekleşir. Yurt dışında elçilik nezdinde öğretmenlik görevi bulunur. Fedakârlığı iş edinmiş bir öğretmen arkadaşına vekâlet vererek maaşını alıp kooperatif taksitlerini ödeme işini ona bırakır. Vatan hasretiyle millî kültür hizmeti yaparak geçirdiği bir yılın sonunda, çıkan anlaşmazlık yüzünden kooperatifin faaliyetten men edildiğini öğrenir. Böylelikle sıfır kilometre yerli bir araba alabilecek parayı kaybeder. Önünde bir yıl daha yurt dışı görevi ve çift maaş imkânı bulunan şahıs, bunu değerlendirme yoluna gider. Yaz tatilinde İstanbul’a gelip mevcut peşinatla bir ev almaya çalışır. Bu süre içinde hayli olumsuzlukla karşılaşır. Zira ev alma umuduyla müracaat ettiği kişilerin, elindeki para için olmaz hesaplar yapmasının şaşkınlığını yaşar. Bir aya yakın arayıştan sonra ailesiyle birlikte başlarını sokacakları bir ev bulur.

Mesleğini idealist bir çizgide sürdürmeleri sebebiyle, temsil ettiği kadronun özelliklerini sergilemesi bakımından öğretmen figürler “tip” olma özelliği gösterir.

3.2.4.2.3. Akademisyen

Toplumun inşasında nitelikli insanlara önemli sorumluluklar düşmektedir. Üniversiteler, bu yönüyle eğitilmiş bireylerin yetişmesine ön ayak olan eğitim kurumlarıdır. 27 Mayıs, 12 Eylül gibi istikrara gölge düşüren baskı ortamı, üniversiteler üzerinde de etkili olur. Her iki döneme de tanıklık eden Miyasoğlu, yaşanan olumsuzlukları eleştirel yaklaşımla bir kısım hikâyelerinde dile getirir. Söz konusu eleştiri, “Emânet Dolabı” ve “Sınav Kâğıdında Gözyaşları” hikâyelerinde özellikle dinî değerler üzerinden kendini gösterir.

Çocukluğunda gördüğü ve bir türlü baskısından kurtulamadığı emanet dolabının içindeki namaz takkesinin suç aleti isnadıyla muhafaza edilmesi merkezî kişinin ve neslinin çoğunluğu üzerinde derin izler bırakır. 28 Nisan gençlik olayları, 27 Mayıs ihtilali ve akabinde şahit olduğu gelişmeler, karşılaştığı ithamlar emanet dolabını ve içinde gördüğü namaz takkesinin ne türlü suç aletleriyle saklandığını hatırlatır. Şapka kanunu hariç, kılık kıyafet ve sivil halkın çarşafıyla ilgili hiçbir kanun maddesinin bulunmamasına karşın bu değerlere sahip pek çok kimsenin maruz kaldığı eziyet, insanlık dışı muamele aslî şahsın anlatımıyla öğrencilerinin dikkatine sunulur. Hukuk adamlarının bu kanunsuzluklara kayıtsız kalarak ihtilalcileri savunması ve fakültelerde bunları öğretmemesi akademisyen kişinin tepkisine sebep olur. Tıpkı, babasının evde giydiği takkeyi “suç aleti” diye saklamaya mecbur kalışı gibi üniversitede düşüncelerini açık açık söyleyemez. Bu sebeple görüşlerini ancak odasına ve evine gelen öğrencilerine aktarabilir. Profesör olmasına rağmen bağlı olduğu değerlere sadık kalır. Politikaya girmez, girenlerden de bir menfaat beklemediği için uzak durmaya çalışır. Yapılabilecek en büyük hizmetin, hak ve hakikat şuurunu yeni nesillere aktarmak olduğuna inanır. Düşüncelerini daha geniş kitlelere ulaştırmada kolaylık sağlayacak sosyal ilimlerde ihtisas yapmadığı için pişmanlık duyar. Zira pozitif bilimlerin uygun bir metotla anlatılması, ahlâk ve kültürümüzün pozitivist dünya görüşünün cenderesinden kurtaramayacağının bilincindedir. İçinde bulunduğu üniversitenin bazı yöneticilerini, başörtüsü meselesi dolayısıyla eleştirir. Fikir korkusunu, düşünen insana düşmanlığı, kılık kıyafete müdahale alışkanlığını ilim zihniyetiyle bağdaştıramaz.

“Sınav Kâğıdında Gözyaşları” üniversitelerdeki düzensizliği, adaletsizliği, baskı ortamını anlatan bir eserdir. Hikâyede bu kurumlara yönelik eleştirilerin başında atamalarda liyakatin gözetilmemesi gelir. Kahraman anlatıcının cümleleri yaşanan aksaklığı gözler önüne sermektedir:

“12 Eylül’den sonra Yüksek Öğretim Kurumu ile birlikte, pek çok yüksekokul gibi bizimki de üniversite oldu. Üniversiteye “profesör” hocalarla okutman gerekti. Bazıları bizim gibi dışarıdan geldi, bir kısmı da okulda zaten vardı. Bu arada 10 yıl hocalık yapanlara doçentlik, 15 yıl hocalık yapanlara da profesörlük unvanı verildi. Böylece, master ve doktora yapmadan bu unvanları kazananlarla akademik kariyer yapanlar arasında belli belirsiz bir sürtüşme yaşandı. Bu sürtüşmelerin bazen çatışmaya dönüştüğü oluyordu. Bazen de silahlar çekiliyordu. Böylece kimisi kıdemini kullanıyordu, kimisi de kariyerini. Tabii birbiri hakkında, kara mizah dilinden alınma birçok söz üretiyorlardı. Akademik kariyer yapanlara göre ötekiler “pijamalı”, kıdemlilere göre de eski adı “akademi” olan okula yeni gelenler “çaylak” idi.

Hâlbuki Türkiye tayinle profesöre alışık bir ülkeydi. İlk üniversite reformu pek çok hocanın kariyer yapmadan tayinle profesör olmasına imkân vermiş, bu yol sonradan da kullanılmıştı. Üniversite özerklik kazandıktan sonra bağımsız kurullar bu unvanı herkese dağıtmadı, ama YÖK’ten sonra pek çok kişi pijaması üstündeyken, bir gecede profesör olabildi” (2003a:144).

Ucuzlayan unvanların peşine düşmeyen kahraman anlatıcı (Platonik Mehmet) “pijamalı” ya da “çaylak” takımı arasında kendine yer aramaz. Evlenip çocuk sahibi olmadığından öğrencilerini çocukları gibi sever ve onlara vakfeder kendini. Aynı hikâyenin bir diğer okutman kişisi Refik Bey, efendi, şerefine düşkün biridir. Başörtülü öğrencisini başını açması şartıyla sınava kabul eder. Nalan’ın sınav kâğıdına döktüğü gözyaşlarından etkilenir. Refik Hoca, düzenin dayatmasıyla karşılaştığı bu sahneden sonra sınıflara girip ders okutamayacağını düşünerek emekliliğini isteyip görevinden ayrılır. Sisteme karşı takındığı tavır, bu hususta bulunduğu fedakârlık onu farklı bir derecede konumlandırmaya yetmektedir. Hikâyede hasım/karşı güç olarak dayatmacı anlayışı görürüz.

Refik Bey’in merkezî kişiyle girdiği diyalog dönem atmosferini ve bunun üniversiteye yansımaları dikkatlere sunar:

“- Üniversiteyi kışlaya çevirdiler, dedi Refik Bey, 28 Şubat’tan beri emirlerinden hiç farkımız kalmadı. Ne kadar insafsızsan o kadar yükseliyorsun...”

- Mâlum, darbe atmosferi...
- Peki dostum, sakalla başörtüsünün öğretimle ne ilgisi var? Siyasal simge imiş, yok efendim başörtüsü üniforma olmuş... Ya sizin kıyafetleriniz neyin simgesi? Mason cübbesi değil mi giydikleri?" (2003a:48).

“Son Osmanlı”da, Osmanlılığı bir vasıf ve şeref olarak gören Yardımcı Doçent, insanlığın tamamını kucaklayan, Mevlana’dan Yunus’tan, Ak Şemseddin’den sürüp gelen bir Anadolu ve evlad-ı Fatihan sevgisi oldukça, Osmanlılığın hiçbir şekilde son bulmayıp, nesilden nesile devam edeceğine inanır.

3.2.4.2.4. Gazeteci

“Gazeteci Hâfız” ve “İhbar Mektupları”nın aslî şahısları gazeteci kimlikleriyle ön plandadır. Her iki figür de idealist olmaktan uzak, çıkarlarını gözetken zayıf tiplerdir.

Hâfız hakkındaki bilgiler eserin bütününe yayılmış olup farklılık arz eder. Zira hikâyenin başında ve sonunda farklı iki portreyle karşılaşırız. Hâfız, 25-26 yaşlarında, savaş muhabirliği yapan ufak tefek, çelimsiz bir gençtir. Kalacak bir yeri ve kendisine ait evi olmadığından öğrenci evlerinde yahut yurtlarda kalır. Gittiği her yerde yük olmaktan kendini alamaz. Oldukça girişkendir. Hemen dost olup bölge insanıyla yakınlık kurar. İslamabad’a yerleşip büro ve ev olarak kullanabileceği bir yer tutup uluslararası ilişkiler alanında mastır yapmayı düşünmektedir. Farsça, Urduca ve biraz da İngilizce bildiğini söyleyen şahıs, aslında bu dillerin hiçbirine hâkim değildir. Hikâyenin gelişme kısmında ise yaşadığı talihsizlik sonucunda yabancı dil bilmediği, ezberlediği bazı kelime ve deyimlerle Afgan ve Pakistan topraklarında dolaşıp, bir dönem haber cenneti olan bu bölgede, gazetecilik sıfatının avantajlarını kullandığı ortaya çıkar. Beslenme eksikliği ve bozuk moral sebebiyle tifo ve benzeri hastalıklarla fenalaşan Hâfız, tedavi edilmek üzere Türkiye’ye gönderilir. Altı ay içerisinde iyileşerek Pakistan’a tekrar döner. Sonraki yıllarda Afganistan, Keşmir ve hiç anlamadığı edebiyat, hukuk konularında, kulaktan dolma bilgilerle derlemeler hazırlayıp kitaplar yayımlar. Güçlü değerlerden yoksun, menfaatlerini her şeyden üstün gören genç, yaşanan olumsuzluktan ders almaz.

“İhbar Mektupları”nın merkezî şahsı Emir, *Yeni Dünya* gazetesinde İstihbarat Şefi olduğundan beri haber peşinde koşturmaktan ziyade gazetede çalışır. Triyaj

Hayri'nin ajanslardan gelen haberleri seçme işini ona bırakmasıyla haber merkezinin vazgeçilmez elemanı olur. Dergilerde hikâyeler, kültür sayfalarında yazılar kaleme alır. 12 Eylül'den sonra Gebze'de ortaya çıkan bir dizi ihbar mektubundan hareketle dönemin panoramasını gözler önüne serecek bir roman yazmayı planlar. Ancak bu teşebbüs Yazı İşleri Müdürü'nün dayattığı farklı bir öneriyle engellenir. Müdür, "Yılın Köşe Yazarı" seçilen Başyazar'ın hayatını romanlaştırmasını teklif eder. Yazı İşleri Müdürü ile takışıp işsiz kalacağından endişe eden Emir, bir ara formül bulur. "Başyazar Anlatıyor" adlı bir tefrikaya başlanacak, daha sonra, anlatılanları romanlaştıracaktı. Çeşitli sebeplerle tasarının gecikmesi Emir'in hoşuna gitmekle beraber, Başyazar'dan alacağı parayla kooperatife girip ev sahibi olma hayalleri suya düşer. Tüm bu düşünceler arasında iç çatışmaya maruz kalan Emir, işten ayrılmayı düşünür. Bu kararını Yazı İşleri Müdürü'ne iletir. Fakat bakmakla yükümlü bir ailesinin olması, geçim şartlarının güçlüğü, kararından dönmesine sebep olur.

Gazetenin Başyazar'ı, Yazı İşleri Müdürü'nün himayesinde, havalı tavırlarla gezinen kendini beğenmiş bir köşe yazarıdır. Ne yazdığı belli olmayan şahsın, tek sermayesi 12 Eylül'de parti yöneticileriyle birlikte hapse girmesidir. "Yılın Köşe Yazarı" seçilen Başyazar, bunu bir kitapla taçlandırmak ister. Siyasete atılma planları yapan kahraman, siyasi yasakları delmenin yayımlanacak bir kitapla mümkün olacağına inanmaktadır.

Yazı İşleri Müdürü okul müdürlüğünden gazeteye geldiği gibi müdür kompleksi sergileyen, çalışanlarıyla mesafeli, suratsız ve tafralı bir tavırla konuşan olumsuz karakterdir. Başyazar'a benzer bir geçmişe sahiptir. Köyden gelip yatılı okullarda okumuş, günlük işlerinde olduğu gibi iş hayatında da köylülükten kurtulamamıştır. Siyasete atılma fikrindedir.

3.2.4.2.5. Polis

Miyasoğlu hikâyelerinin tek polis figürü "Gece Kuşları"nın merkez kahramanı Rıfat Bey'dir. Babası öldüğünde on yedi on sekiz yaşlarında olan Rıfat Bey başka çaresi olmadığından liseden ayrılıp polis kolejine kaydını yaptırmak zorunda kalır. İşsiz kalma endişesiyle sekiz yıllık hizmeti bir tarafa bırakıp ayrılmaya cesaret edemez. Ailesinin geçimini düşünür. Mesleğine yönelik hoşnutsuzluğuna karşın Rıfat Bey'in birçok noktada polisliği savunduğuna şahit oluruz:

“Hiçbir şeyin olmadığı yerde, tutmuş millet polis yok mu diye bağıyor. Polis ne halt etsin, iş baştan gevşek tutulursa, sonu bu olur. Kanun var, mevzuat var, anayasa-babayasa var, parlamento ve öteki mesuller var, derdi biz mi düştü?” (1998b:83).

Karakolun baş komiseri, şimdi kayınpederi olan babasının arkadaşından epey yardım görür. Onun sayesinde karakol polisliği bile yapmaz. İdari Şube’de rahatı yerindedir. Görevi gereği sivil gezdiğinden mesleğine yönelik aşağılayıcı ifadelerle karşılaşır. Dinlenmek maksadıyla girdiği Marmara Kahvehanesi’nde bu durumun örneğine tanık olur. Bir grup üniversiteli gencin bozuk düzene, onun sadık köpeği olarak tanımladıkları polislere sövüp saydığını işitir. Kalkıp gitmek üzereyken gençlerin davetiyle masalarına konuk olur. Onların önyargılarına yönelik eleştirilerde bulunur. Tespitleri doğrultusunda düzenin aksayan yanlarını dile getirir. Gençler, Rıfat Bey’in yanlış bulduğu bir düzenin bekçiliğini yapmasına anlam veremez. Polis memuru, ülkenin geleceği açısından emniyet kadrosuna önemli vazifeler düştüğünü belirterek dürüst insanlardan meydana gelecek bir ekibin pek çok düzensizliği önleyebileceğini savunur. Bu bakımdan, memur olmaktan başka çareleri bulunmadığı takdirde gençlere emniyet teşkilatında görev almalarını tavsiye eder.

“Gece Kuşları”nda Rıfat Bey’in kayınpederi altmışına merdiven dayamış polis emeklisi eski bir baş komiserdir. Damadının, Polis Koleji’ne girmesinde büyük pay sahibidir. Vaktinin çoğunu emekli kahvelerinde geçirir.

3.2.4.2.6. İşçi

“Devrim Otomobili”, “Bulgur Pilavı” ve “Beşinci Peygamber” işçi figürleriyle dikkat çeken hikâyelerdir. Yazar, savunduğu fikirlerin bir kısmını bu şahıslar üzerinden okuyucuya aktarır.

Devrim Otomobili projesine temkinli yaklaşan Şahin Usta, bu tür teşebbüslerin yabancı ülkeler kanalıyla gerçekleştirilmesine karşıdır. Türk sanayisinin küçük küçük ama yerli denemelerle gelişeceğine inanır. Bu tutumundan dolayı merkezî kişinin tahkir edici teşbihlerine maruz kalır. Projenin olumsuzlukla sonuçlanması Şahin Usta ile onun gibi güngörmüş yaşlıları hayrete sevk etmez. Onları asıl şaşırtan, hükümetin daha fazla Amerikan taraftarı tutum takınması olur. İthal parçaların gelmediği dönemlerde denedikleri imalat tekniklerini geliştirip yerli sanayiye katkıda

bulunurlar. Şahin Usta'nın şu cümleleri hikâyenin ana düşüncesini ihtiva etmesi bakımından dikkat çekicidir:

“-Gazeteleri boş verin... Devrim Otomobilini de, nice güzel teşebbüsü de onların tantanası batırdı. Bağırıp çağırmaktan bir şey çıkmaz... Ne çıkarsa şu nasırlaşmış ellerden, şu emektar tornadan çıkar. Sen bana projeyle malzemesini getir, ben sana araba da yaparım, tank da, uçak da... Yeter ki ne yapacağımı iyi bilen bir kadro iş başına gelsin ve kararlı olsun. Para da bulunur, kalifiye işçi de” (2003a:12).

“Bulgur Pilavı” hikâyesinin işçi kahramanları Mehmet Ağa ve ağabeyi Şükrü'dür. Mehmet Ağa, şefi olan ağabeyi ile aynı fabrikada çalışmaktadır. İşe sarhoş gittiği günlerde Şükrü tarafından idare edildiği için onun sözünden çıkmaz.

Miyasoğlu'nun hikâyelerinde aslî şahıs olarak karşımıza çıkan yegâne işçi kahraman Guguş'tur. Aynı eserin bir diğer işçi figürü Haluk tarafından “Beşinci Peygamber” olarak tanımlanır. Atölyesinde işçi olarak çalışan Haluk'un aşk, fedakârlık kisvesi altında sunduğu gayrı meşru bir ilişkiye hayranlık duyar. Ve bundan bir roman çıkarmayı düşünür. Konuyu ablası ve kayınbiraderine açar. Durumun vahametini kavrayan çift, Guguş'tan Haluk'un işine son vermesini ister. Ancak bu işe yaramaz. Zira Guguş, ondan kendine bir zarar gelmeyeceğine inanır. Bu yüzden de başına gelmedik iş kalmaz. Dükkân ve atölye kirasının üç misli telefon faturası gelir. İşsizlikten senetleri ödeyemez ve eşyaları satmak zorunda kalır. Ancak kendine zarar veren iki evli adamla Haluk kendi istekleriyle çekip gidinceye kadar onlara tek kelime söylemez. Sonunda başa döner. Onca yıllık emeği boşa gittiğinden başka atölyelerde iş aramak zorunda kalır.

3.2.4.2.7. Ev Hanımı

Bu başlık altında sunacağımız figürleri yaşlarına uygun olarak “genç”, “yetişkin” ve “yaşlı” şeklinde gruplandırılacaktır.

Genç kadın tipiyle karşılaştığımız hikâyelerde yazar, vaka akışından yararlanarak ideal kadın anlayışını dikkatlere sunar. “Tesbih”te Aysel “Geçmiş Zaman Aynası”nda aslî şahsın annesi, “Bulgur Pilavı”nda Gelin Hanım gibi genç kadınlar İslami aile yapısına uygun, evcimen, gelenek ve göreneklerine saygılı örneklerdir.

Aysel hakkındaki bilgilere blok halinde sunulan uzunca bir paragraftan ulaşabiliriz:

“Yirmibeş yaşlarında görülen Aysel, uzun boyu, kumral saçları ve biraz tatlı bakan gözleriyle alımlı bir kadındı. Dudaklarının hafif açıklığı ile yüzündeki gamzeleri, karşısındakine devamlı gülümsediği hissini verirdi. Pek hoppa sayılmazdı ama İstanbul’da doğup büyüdüğü, fakülte ikinci sınıfına kadar okuduğu için, görgüsünün ve içinden çıktığı çevrenin insanı olarak Lutfiye Hanım’la pek anlaşılamıyordu... Aysel, Engin’le karşılaşmasaydı, şimdi okulunu bitirmiş, kendine göre bir hayat kurmuş olurdu. Engin Tıp Fakültesi’ni bitirmiş, Aysel’e ya ben ya okul demiş, o da Engin’den vazgeçememişti. Şimdi bundan pişman değilse bile, hayatından pek memnun sayılmazdı. Eski bir İstanbul ailesinin kızı olduğu için de ya ben ya annen diyemiyor, üç yıldır Lutfiye Hanımla yaşadıkları günlerin bir kısmını çekilmez bir yük gibi taşıyordu” (1998b:41-42).

Hikâyenin devamında Aysel’in, bu bilgiler doğrultusunda olay örgüsüne katkıda bulunduğu görülür.

Gelin Hanım, söz konusu, yuvasının dirliği olduğunda saygıda kusur etmediği kocasına dahi karşı gelebilecek evcimen bir kadındır. Bir yanlış anlama neticesinde kocasının odalık getireceğine hükmederek “Elin orospusunu evimde istemem!” çıkışıyla tepkisini gösterir. Durumun görüldüğü gibi olmadığını anlayınca misafirini konuksever bir tutumla ağırlar.

“Geçmiş Zaman Aynası”ndaki merkezî kişinin annesi, kız kardeşinin çeyizleri yüzünden bir kış günü babası tarafından evden kovulur. Aynı ayda ikinci defa kovulan kadın, iki çocuğuyla birlikte uzun bir süre sokakta bekler. Misafir olabileceği yakınları olmasına rağmen kocasını bırakıp gitmez.

Miyasoğlu’nun hikâyelerinde etkisi göz ardı edilemez yetişkin kadınlar olumsuz bir portreyle çizilir. Parayı amaç edinen, çıkarlarına düşkün, sonradan görme, gösteriş budalası bu tipler yazarın eleştiri oklarının hedefindedir.

Ekrem’in Faruk ile gerçekleştirdiği diyaloglar, dramatik yöntemle bir kalıp halinde Asuman’ın annesinin (Pancur) kişiliğini dikkatlere sunar:

“ - (...) Annesi de babasının bir eşi... Hayır işlerine yaptığı birkaç kuruş yardımıla kocasına itibar satın alıyordu. Bazı çevrelerde aylarca sözü edilen bu yardımlar, bir aylık terzi masrafı değildi” (1998b:36).

“Dünür”de başörtülü kızın annesi suratsız, inatçı, söz anlamaz bir görünüşe sahiptir. Kızına dünür gelen bir çifte etmedik beddua bırakmaz. İşin başında yaklaşımı belli olan kadın, iki gencin arasını bozar ve düğünü engeller. Bir sürü masraf ederek okuttuğu kızını bir memur parçasına vermek istemez.

“Tesbih” hikâyesinde yazar, eşini kaybetmiş, çocuklarının yanında hayatını sürdüren yaşlı bir kadının eskiye duyduğu özlemle yaşadığı zaman arasındaki çatışmayı konu edinir. Elinde doksan dokuzluk tespahiyle ne aradığını bilmeden dolaşan Lütfiye Hanım, bulunduğu durumdan rahatsızdır. Gelini Aysel’i iş bilmezlikle suçlar. Lütfiye Hanım’ın, Aysel ile geçimsizliğini kuşak çatışması ve geçmiş zaman özlemi ekseninde yorumlayabiliriz. Yaşadığı zaman, mekân ve çevre dolayısıyla şikâyetçi olan Lütfiye Hanım üst üste gelen bunalımlar, sıkıntılar, yalnızlık hissiyle birlikte Aysel’i hasım/karşı güç olarak görür:

“Üf, şu gelin de çekilir şey değil. Oğlum olmasa bir gün bile durmam bu pis yerde. Subhanallah...Suphanallah... Hayatında hiç temizlik görmediği nasıl da belli” (1998b: 40).

Geçmişle hal arasında kıyaslamalarda bulunarak memnuniyetsizliğini dile getirir. Yazar-anlatıcının açıklama yöntemiyle okuyucuya sunduğu şu satırlar Lütfiye Hanım’ın hikâyedeki rolünün sınırlarını belirlemesi bakımından önemlidir:

“Lütfiye Hanım hafif aklaşmış saçları, çukurlaşmış yüz çizgileri, yuval yuval yürüyüşüyle ellibeş altmış yaşlarında bir Anadolu kadınıydı. Beş yıllık şehir hayatının silemediği bir taşralılıkla, çevresinden hoşlanmayan insanlarda çok görülen bir geçmiş zaman özlemi vardı konuşmalarında. Ufku pek geniş olmadığı için, onbeş yirmi yıl öncesini, ancak yaşayabildiği günleri özlüyordu... Lütfiye Hanım bir türlü büyük sofalardaki hayatını, iki oğul anası, Kâmil Efendi’nin karısı olduğu günleri unutamiyordu bir türlü” (1998b:41).

Gelini tarafından istenmediğini düşünür ve büyük oğlu Kemal’in evine gitmek ister. Torunlarının gürültüsüne dayanamayan Lütfiye Hanım, aynı akşam küçük oğlu Engin’in evine tekrar döner.

“Bulgur Pilavı”nın yaşlı kahramanı Havva Ana, iki evlat sahibi, ailesinin huzurunu gözetken yapıcı bir kişiliktir. Gelin Hanım’ın kayınvalidesidir. Oğlunun, geliniyle tartışmasını önlemek amacıyla tedbirler alır. Bir kadının, kocasını iyi karşılamadığı takdirde evde bereketin ve huzurun eksileceğine inanır. Büyük oğlu Şükrü’nün sorumsuzluklarından dert yakınır.

3.2.4.2.8. Ağa

Farklı iki ağa figürüyle karşılaştığımız hikâyelerden “Kavun Meselesi”nin Erdem Bey’i yaradılış itibariyle cömert bir mizaca sahip ehl-i tariktir. Verdiği borçları unutan, bunlar için defter dahi tutmayan, eli ve gönlü geniş bir kişiliktir. Şeyhinin yaşlılık günlerindeki hizmetini kendi konağında gerçekleştirir. Gerek şeyhi gerekse kendisi için gelip gidenler eksik olmadığından konak boş kalmaz. Kimi akşamlar evinde zikir bile yapılır. Şeyhinin kerameti yanında, cömertliğinin de bereketiyle hayvanları çift kuzular, tarlaları çevresindekilere göre daha verimlidir. Önceleri nahiye müdürlüğü ve milletvekilliği de yaptığından, spor elbiseyi kendine yakıştıramaz, en sıcak günlerde dahi takım elbise giyer. Milletvekilliği dönemi dışında çiftliğinden ayrılmaz. Hayranlık derecesinde seveni bir hayli fazladır. Bu şöhretten rahatsız olmakla birlikte, edebiyat ve tasavvuf meraklılarıyla konuşmaktan büyük bir haz alır. İşlerine sadık çalışanları, misafirlere hizmet eden yakınları olduğundan kalabalık bir aileye sahiptir. Kendisi olmadığı zaman konağın ve günlük işlerin düzenini sıkı bir disiplinle annesi sağlamaktadır.

“Geçmiş Aynası”nda merkezî kişinin büyük babası, bir diğer ağa figürüdür. Küçük yaşta öksüz ve yetim kaldığından yaşamın yükünü bir başına omuzlamak zorundadır. Bu mücadele sayesinde erken olgunlaşır. Kendinden büyüklere hükmetmek, çiftliğin idaresini elinde bulundurmak onu titiz ve otoriter bir kimliğe büründürür. Gecesini gündüzüne katıp çiftliğe düzen verir. Sofrasında eksik olmayan konukları yanında gülümser yalnızca. Erkek çocuk sahibi olmayı imtiyaz olarak gören şahıs, üç kızıdan sonra, dünyaya gelen ilk torunu da kız olunca talihine küser. Merkezî kahramanın doğumuyla birlikte sevinci katlanır, şükür namazları kılmaktan bir süre dışarıya çıkamaz. Tarla tarla dolaşıp ırgatları kontrol ederek işlerin yolunda gittiğinden emin olmak ister.

3.2.4.2.9. Azınlıklar

Miyasoğlu’nun hikâyelerinde azınlıkların varlığı, savunulan değerlerin belirginleşmesi hususunda önemlidir. Bu figürler, hasım/karşı güç konumunda olup millî, manevi değerlere tezat teşkil eder. Her ne kadar fon durumunda olsalar da ileri sürülen fikirlerin anlam kazanmasında yadsınamaz rolleri vardır.

Bir döneme damgasını vuranyerli otomobil teşebbüsünün etkileri anlatıcı kişi, Şahin Usta ve Amerikalı uzman ekseninde ele alınır. Amerikalı barış gönüllülerinin köylere kadar gidip, isteyenlere İngilizce öğretmeleri Amerikan kültürü modasının yurdun pek çok yerinde yayılmasına sebep olur. Görevi kalite kontrolü olan Amerikalı uzman bir süre sonra, gelişmeyi engelleyen bir tehdit unsuru olarak görülür. Devrim Otomobili projesinin fiyasko ile neticelenmesi, beraberinde Amerikan aleyhtarı gösterileri getirir. Amerikalı uzman ve ahbabları ortalarda görülmez olur. Barış gönüllüleri de protestolardan çekinip ülkelerine döner.

“Kilisede Sersem Güvercinler” hikâyesinde azınlık figürleri, anlatıcı kişinin bakış açısından tanıma fırsatı buluruz. Ancak, verilmek istenen mesajın baskınlığı bu şahısları silikleştirir. Fizikî ve ruhi portreleri hakkında bilgi sahibi olmamız güçleşir. İnançları, ibadet şekilleri, ibadet yerleri hakkındaki bilgiler örneklerle okuyucuya aktarılır.

Buraya kadar, belirgin özellikleriyle ön plana çıkan ve gerekli çoğunluğu sağladıkları için oluşturduğumuz başlıklara uygunluk gösteren figürleri yukarıda görüleceği üzere çeşitli sınıflamalara tabi tuttuk. Bu uygulamanın dışında kalmalarına rağmen, hikâyelerdeki önemi göz ardı edilemez bir kısım figürden daha bahsetmek istiyoruz. Bunlardan ilki “Kaybolan Ev”in anlatıcı kahramanıdır. Ahbabıyla buluşmak üzere uğradığı bir kahvede yalnız oturan üniversiteli bir gencin masasına oturan şahıs, çocukluğundan başlayarak hayatına dair birtakım bilgileri gence anlatır. 70 yaşında olmasına rağmen yaşını göstermeyen ihtiyar, en az 10 yaş genç gözükmesini sportmenliğine borçlu olduğunu söyler. Gençliğinde farklı işlerde çalışmıştır. Kasaplığa ısınmadığı gibi şoförlükten de bir türlü kurtulamaz. Açık çaydan hoşlanmaz. Kahvaltıda bile demli çay tercihidir. Eski yazısı oldukça iyidir. Babasından kalan ahşap evin, kâhya tarafından yıkılıp malzemesinin satılması meselesinden dolayı uzun yıllar mahkeme kapılarında zaman harcar ancak sonuç alamaz.

“Her Devrin Velisi” ve “Kül Tablası” hikâyelerinin başkahramanı Fehim Bey, üniversiteli gençlere burs sağlamak amacıyla kurulmuş bir vakfın sekreteridir. Çevresinde merak uyandıran cezbeli bir kimliğe sahiptir. İletişime geçtiği kimseleri kolaylıkla etkileyebilmektedir. Topluma faydalı olabilecek gençlerin tespiti noktasında oldukça öz verilidir. Darda kalanlara bir Hızır gibi yetiştiği için anlatıcı

kişi tarafından her devrin velisine benzetilir. Ne yapacağı ne söyleyeceği belli olmayan Fehim Bey, çok yönlülüğü, derin ve şaşırtıcı kişiliğiyle bazen sarıklı bir molla, bazen hisli bir şair, kimi zaman da çılgın bir ihtilalci tavırlarla hikâyenin boyutlu kahramanlarından. Kahraman anlatıcının aşağıdaki ifadeleri Fehim Bey'i aynı zamanda "yönlendirici" kahraman konumuna da taşımaktadır:

"... Fehim Bey iki-üç nesil için Hüsn ü Aşk'taki Mollâ-yı Cünun olmuş; bu ülkenin aydınlarına bir çeşit aşk öğretmenliği yapmış, bize aklın sınırlarını göstermişti. O yüzden hâlâ aşkla anılıyor" (2003a:75).

Fehim Bey'in yaşantısına, tavsiyelerine, tavır ve davranışlarına dair gizemi, karşılaştığı örneklerle zamanla tecrübe eden anlatıcı kişinin zihnî ve ruhi gelişimi bu esas üzerinden ilerleme kaydeder:

"Yazmak tutkusuyla bekâr evlerinde sabahladığımız, yazdıklarımızı heyecanla birbirimize gösterdiğimiz günlerde, tasarılarımızı anlatmak için sahil kahvelerinde dolaşır, yazabileceğimiz bir atmosferin hayaliyle konuşur dururduk. O yıllarda sanatın yaşı olmadığını düşünür, üç beş şiir ve bir iki hikâyesi ile insanlar hakkında hükümler verirdik. Karakterin de yaşı olmadığını neden sonra fark ettim" (2003a:82).

Özeleştirici mahiyetindeki bu cümleler anlatıcı kişinin değişimini göstermesi bakımından kayda değer ifadelerdir.

Hasta olduğu günlerde dahi işlerini aksatmaz. Bununla da yetinmeyip, hastanede yatan şeyhine refakat eder. Bu hizmeti uzun sürmez. Şeyhinden önce vefat eder.

"Tesbih" hikâyesindeki Engin, 35 yaşlarında, tıp doktoru, eşine son derece düşkün, anlayışlı, saygılı bir aile reisidir. Öyle ki erkek evladı olmasını çok istemesine rağmen çocuk sahibi olamayan eşini teselli edip üzüntüsünü gidermeye çalışır. Hastanenin getirdiği yorgunlukla kendisini yüz yaşında gibi hisseder.

"Kilisede Sersem Güvercinler"ın aslî şahsı biraz muzip, hareketli, dur durak bilmeyen Karadenizli bir gençtir. Millî ve manevi değerlere bağlılığı sebebiyle azınlıklara musallat olur. Katolik kilisesine dadanır. Oradaki pazar ayinlerini kaçırmaz. Patrikhanedeki her eyleme katılır. İslam dışı yönelimlere meyleden vatandaşları ve azınlıkları papazların telkinlerinden kurtarmaya çalışır. Amacı Hakk'ı tebliğ etmektir.

3.2.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Tahkiyeye dayalı anlatım türlerinde anlatıcı ve bakış açısını belirlemek, eseri meydana getiren materyal ve teknik unsurların tespiti adına önemlidir. Nitekim vücut bulan edebî eserin başarısı anlatıcı ve bakış açısının yerinde seçimiyle mümkündür. Mustafa Miyasoğlu'nun hikâyelerinde dört farklı anlatıcı ve bakış açısı karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi ve en fazla tercih edileni “Otobiyografik Yöntem veya Birinci Tekil Şahıs Anlatım”dır.

“Bu bakış açısından hareketle kaleme alınmış eserde kahraman-anlatıcı daima ön plandadır. Eser boyunca, onun zaman içinde değişerek gelişmesi anlatılabileceği gibi, önce hayatının belirli bir dönemi nakledilir, bazı husûsiyetleri belirtilir; sonra da çeşitli vesilelerle geçmişi dikkatlere sunulur. Her hâl ü kârda kahraman-anlatıcının “ben”i eserin merkezindedir. O, hem vaka zamanı, hem de anlatma zamanına ait müşâhadelerini, düşüncelerini nakletme imkânına sâhiptir. İki ayrı zaman dilimini varlığıyla birleştiren “ben”in sosyal çevresi, ferdî alışkanlıkları aynı metinde karşı karşıya getirilebilir” (Aktaş, 1984: 88).

Anlatıcı ve hikâye konusunun aynı kişi olduğu metodun, uygulama alanı bulunduğu “Geçmiş Zaman Aynası”, “Kaybolan Ev”, “Devrim Otomobili”, “Trampet Sopaları”, “Dünür”, “Kilisede Sersem Güvercinler”, “Üç Odalı Yalnızlık”, “Bir Ev Bir Araba”, “Emânet Dolabı”, “Sınav Kâğıdında Gözyaşları” hikâyeleri, Aktaş'ın yukarıdaki bilgileri ışığında değerlendirilebilecek metinlerdir.

Kahraman-anlatıcının bazı özelliklerinin belirtilerek, geçmişinin dikkatlere sunulduğu hikâyelerde vaka zamanı ile anlatma zamanının bir arada verilmesi okuyucuya her iki süreç arasında kıyasta bulunma olanağı sağlamaktadır. Bu vesileyle anlatı sistemi içerisinde aslî şahsın değişerek gelişimi aşama aşama gözlenir. Yukarıda sıraladığımız eserlerden yöntemin özelliklerini en iyi yansıtacak birkaç metnin incelenmesinde fayda görmekteyiz.

“Geçmiş Zaman Aynası”nda kısa bir hatırlamayla geçmiş yaşantısını zihin süzgecinden geçiren kahraman anlatıcının, çocukluğunda maruz kaldığı birtakım olumsuzluklar üzerinden yaşadığı arınma sürecine şahit oluruz. Aile fertlerinin hayatı, bireyler arası ilişkiler, gelenek ve göreneklerin kişiler arası iletişime yansması anlatıcının bakışından sergilenir. Acı tatlı hatıralardan gerekli dersleri

çıkaran figür, bulunduğu karamsar ruh halinden sıyrılarak yeni bir geleceğin hayalini kurar. Böylelikle vaka ve anlatma zamanının bir arada sunulduğu hikâyede farklı iki zihin yapısıyla karşılaşırız.

“Kaybolan Ev” üç ayrı zaman dilimine ait özelliklerin sosyal şartlarla birlikte bir vaka çerçevesinde karşılık bulduğu hikâyelerin güzel bir örneğidir. Kahraman anlatıcının, üniversiteli gence yönelttiği sesli monologlarla şekillenen bakış açısından hareketle ayrılmış iki zaman dilimi ve buna bağlı olarak değişen mekân, değer yargıları kıyaslarla dikkatlere sunulur. Metinde “Bu kahveleri çok severim beyefendi, gençliğimden beri ahablarla buralarda çok vakit geçirmiştir. Vezneciler, Şehzâdebaşı eskiden böyle miydi? Ogünleri görmeliydiniz efendim. Her yaşın, her mizacın mahfeli ayrıydı. Kimse kimseyi incitmezdi. Külhanbeylerin bile âdâbı erkânı vardı. Şimdi küfür manasına kullanılıyor ama herkesi aralarına almazlardı” (s. 72) cümlesiyle kahraman-anlatıcı iki zaman dilimi arasındaki farkı belirtmekle birlikte birincisine ait duygu halini anlatma zamanında değerlendirir. Anlatıcının bakışından ifade bulan toplumsal ayrışma, yakın çevresinden örneklerle ortaya konur. Talebe hadiseleri, dış mihrakların tesiri, 60 ihtilali bu görüş açısından temas edilen mevzulardır. Ferdî geçmişinin de anlatıldığı hikâyede merkezî şahıs, mahkemeye kadar varan bir ev meselesinin mağduru. Aktarılan bilgiler kahraman-anlatıcının gözlem ve tecrübelerinin ürünüdür.

“Ben o yıllarda meslek eğitimi veren bir okulda okuyor ve öğleden sonra da işyerinde tatbikat yapıyordum” (2003a:7) cümlesiyle tespit edebileceğimiz vaka ve anlatma zamanı ayrımı, “Devrim Otomobili” kahraman-anlatıcısının gelişim çizgisinin belirlenmesinde önemli bir ipucudur. Anlatma zamanının olgunluğuyla kastettiği o yıllara dönen figür, toyluğunu, tez canlılığını, yanılgılarını gözden geçirerek bireysel çıkarımlardan toplumsal genellemelere ulaşır. Devrim otomobili atılımına yönelik şahsî kanaatleri ve tecrübeleri fikrî gelişimine katkı sağlar. Vaka zamanına dair anlamlandıramadığı, bilgi ve tecrübe gerektiren belirsizlikleri zamanla kavrar.

Tamamı telefon diyaloglarından müteşekkil “Trampet Sopaları”nın vaka zamanı 1960 yılına denk gelmektedir. Lise son sınıf öğrencisi kahraman-anlatıcı, ihtilalle birlikte resmî ideolojinin dayatmalarından nasibini alır. Köy ve kasabalarda dolaşarak halkın duygularını coşturan, galeyana getiren okulun bando takımına

katılmak zorunda kalır. Anlatıcının bu seyahatlerde karşılaştığı olumsuzluklar yanında, altmış ihtilalinin toplum üzerindeki etkisi, resmî ideolojinin politikaları, partililerin tavırları geçen zaman üzerinden değerlendirilen başlıca konulardır. Anlatıcı kişinin şahsî hatıraları yanında ihtilalle farklılaşan bir dönemin panoraması eleştirel bir tutumla yansıtılmaktadır. Baştan sona diyaloglardan oluşan hikâyede anlatıcı, kendini olayların ve kişilerin gerisine çekip anlatımdaki etkinliğini azaltmış olsa da varlığını her an sezdirmiştir.

Altmış yaşındaki bir akademisyenin, ziyaretine gelen öğrencilerine yönelik “Bakın size buraya not etmeye çalıştığım bir hatıramı nakledeyim, Tabii çocukluk yıllarıma ait...” (2003a:124) cümlesiyle anlatma ve vaka zamanının ayırımına varıldığı “Emânet Dolabı”nda kahraman-anlatıcının bakışından sosyal meseleler başta olmak üzere ferdî yaşamına dair bilgiler hikâyeye edilir. Çocukluğunda, suç aletlerinin muhafaza edildiği bir dolapta namaz takkesinin de bulundurulmasına bir türlü anlam veremeyen anlatıcı, altmış yaşın tecrübe ve olgunluğuyla o dönem zihniyetinin dinî değerler karşısındaki olumsuz tavrını eleştirel bir bakışla yansıtır.

Hâkim bakış açısından kaleme alınan “Pancur”, “Tesbih”, “Gece Kuşları”, “Bulgur Pilavı”, “Kavun Meselesi”, “İhbar Mektupları” hikâyelerinde anlatma ve göstermeye dayalı anlatım tarzları bir arada kullanılmaktadır. Özellikle diyaloglar vasıtasıyla etki alanı kazanan gösterme yöntemi yazar-anlatıcının bilgisini sınırlamaktadır:

“Bilgisi sınırlı yazar bakış açısı, kendisini bazı bilgi alanlarıyla sınırlar. (...) Örnek olarak, bir sahnede karakterin ne düşündüğünü bilir. Bununla birlikte, karakterin düşünceleri hakkında yorum yapmaktan kaçınabilir. Bir karakterin düşünce ve eylemlerini yorumlar. Diğer taraftan, başka karakterleri sadece dıştan görebilir. Mikroskop aletiyle görülecek ayrıntıları görürken, evrensel hakikatleri bildirmez” (Çakır, 2002: 172).

Çakır’ın bilgilerine ilaveten, yukarıda da bahsettiğimiz karşılıklı konuşma bölümlerinin sıklığı yazar-anlatıcının görüş alanını kısıtlar. Bilgisi sınırlı yazar bakış açısının etkin olduğu metinlerde sanatçının, sınırları zorladığını görürüz. “Pancur”da yazar-anlatıcının Ekrem ve Faruk’un zevklerine dair değerlendirmeleri bunun apaçık ispatıdır:

“Mizaçları birbirine zıttı. Onları birbirine bağlayan, hatıraları, dünya görüşleri ve edebiyata olan ilgileriydi. Sevdikleri şeyler de birbirinden farklıydı.

Faruk, hikâye, Ekrem şiir üzerinde çalışıyordu. Biri Tolstoy’u, Camus’yu, Ömer Seyfettin’i, Yahya Kemal’i; diğeri Dostoyevski’yi, Kafka’yı, Necip Fazıl’ı, Sait Faik’i daha çok seviyordu. Birleştikleri tek şey tiyatro eserleriydi. Ekrem’in kimseye göstermediği oyun denemeleri olmasına rağmen, bu konuda hemen hiç tartışmamışlardı. Bunu, Aristo’nun söylediği gibi, tiyatro eserinin bir iç arınmayı “katharsis”i de gerçekleştirdiğine vermişlerdi” (1998b:26).

“Tesbih” ve “İhbar Mektupları” hikâyelerinde iç çözümleme tekniğiyle bilgisi sınırlı yazar bakış açısının bir miktar genişlediği görülür. Bu yöntem sayesinde okuyucu, figürlerin dile getiremediği gizli düşüncelerine şahit olur. Her iki metinden alıntılatacağımız parçalarla bu tespitimizi somutlaştırabiliriz:

“Engin ağabeyi ile biraz konuşup yeğeninin getirdiği kahveyi içerek ayrıldı. Çıkarken de annesinin almadığı anahtarı yengesine vermeyi unutmadı. Yolda Aysel’in huzursuzluğu aklına geldi, onu da düşünmeli dedi. Annemin derdi yalnız kendine mi, zavallı kadının günlerini de karartıyor. Bari bir iki ay burda kalsa da rahat etse Aysel...” (1998b:47).

“Çayını içerken İstihbarat Şefi biraz kendine geldi. Mahmutpaşa’daki adamların suratını hatırladı. Buradakilerden farklı olmadığını düşündü. Keşke gazetecilik okumak yerine, Hukuk okusa da hiçbir şeyden anlamayan şu iki köylü ile muhatap olmasaydı. Kötü kentlilerle kötü köylüler arasında tercih yapması istenirken, o kalkıp kötü ticaret erbabını veya kötü memurları muhatap alacaktı. Tüh...” (2003a:143).

“Pancur”da üçüncü tekil şahıs anlatımıyla hâkim bakış açısından nakledilen Ekrem’in hatıraları “Annem, babam ve bayramdan bayrama evimiz, bir parça çocukluğumun kırıntıları ve hatıralar. Ah büyükbabam biraz daha yaşasaydı, ben başka bir insan olurum” (1998b:13) cümlesiyle “Otobiyografik Yöntem veya Birinci Tekil Şahıs Anlatım” bakış açısına dönüşür. Anlatıcı ve bakış açısının keskin bir geçişle farklılaşması kusurlu bir şekilde gerçekleştirilir. Zira bu hikâye, yazarın 26 yaşında kaleme aldığı ilk çalışmasıdır.

“Beşinci Peygamber”, “Her Devrin Velisi”, “Kül Tablası” ve “Gazeteci Hâfız” yazarın “Gözlemci ‘Ben’ veya Gözlemci Anlatıcı” bakış açısından vücut bulan hikâyelerdir.

“Gözlemci ben veya gözlemci anlatıcı, roman veya öykünün kişilerinden biridir. Anlatıcı birinci tekil şahısla konuşmakla birlikte, otobiyografik yöntemden farklı bir nitelik ve donanımdadır. Tanrısal anlatıcıya göre sınırlı bir bakış açısına

sahip olmakla birlikte, olayın içinde yer alan karakterlerle konuşabilir, araştırmalar yapabilir, gerektiğinde diğer bilgi kaynaklarına başvurabilir. (...) Her şeye karşın olayla ilgisi ya da ‘ben’ zamirini kullanması, olup bitenleri gözetlemek ve bunları okuyucuya aktarmakla sınırlıdır” (Boynukara, 1997: 118).

Bilgisi sınırsız yazarın bakış açısına sahip olamadığından bir insanın nitelikleriyle sınırlı kalır. Olaylar hakkında yorum yapar, hükümler verir. Geleceğe dair tahminlerde bulunur. Tüm bunlara rağmen ileri sürdüğü düşünceler okuyucu tarafından kabul görmeyebilir. Netice itibarıyla insanî özellikler taşır (Çakır, 2002: 187).

Sıraladığımız hikâyelerin anlatıcıları, merkezden uzak, ikinci önemli kahramanlardır. Gözlem yapılabilecek bir konumdan olaylara müdahil olurlar. Asli şahıslar, onların bakışından tanıtılır. İsimsiz olan bu figürlerden “Beşinci Peygamber” hikâyesindeki gözlemci anlatıcıya dair bilgiler oldukça sınırlıdır. Buna karşın diğer anlatıcıların mesleğine, sosyal konumuna, yaşantısına yönelik ifadelerle ulaşmaktayız. Gözlemledikleri figürlerin ve şahit oldukları olayların etkisiyle değişime maruz kalan anlatıcıların gelişimi olumlu istikamette seyreder. Yaşanan olumsuzlar karşısında ibret almayı bilirler.

Çoğul bakış açısının kullanıldığı “Son Osmanlı”da hoca olarak tanıtılan merkezî şahıs, cenaze namazına toplanan yakınları tarafından hayırla anılır. Hikâye sahnesinden çekilen yazar-anlatıcı, bakış açısını kullandığı değişik kimselerin bilinçlerinin gerisine gizlenir. Yazarın hikâyeyi farklı kimselerin görüş alanından sunmaktaki maksadı hocanın kişiliğine değişik açılardan ışık tutarak onun kişiliğinde “Osmanlılık” düşüncesine vurgu yapmaktır. Eserde yansıtıcı bilinç olarak kullanılan şahısların her biri, merkezî figürü kendi görüş ve bilgi alanı dâhilinde değerlendirir.

3.2.6. Anlatım Teknikleri

Mustafa Miyasoğlu’nun, hikâyeleri incelendiğinde “Mektup” dışında bütün anlatım tekniklerinden yararlandığı görülür. Çalışmamızın bu bölümünde, tekrara düşme ihtimalini göz önünde bulundurarak söz konusu tekniklerin belirleyici örneklerini sunmakla yetineceğiz. İncelememizi kapsayan metinlerde karşımıza çıkan ilk teknik anlatma-göstermedir. Yazarın bütün hikâyelerinde uygulama alanı bulan teknik yan yana, bağımsız ve iç içe biçimleriyle kullanılmıştır.

“Gece Kuşları”ndan alıntılatacağımız parçada, “anlatma-gösterme” yönteminin iç-içe kullanımının örneği ile karşılaşırız. Siyahlaştırılmış satırlarda “anlatma”, diğerlerinde ise “gösterme” tekniği kullanılmıştır:

“Kapıya doğru yürüdüğünde uzun boylu bir genç önünü kesti. “Beyefendi bir dakika” dedi, “biraz konuşabilir miyiz?” Rıfat Bey ilk anda şaşırıldı, ister istemez karşılık verdi: “Tabii buyrun...”Öteki teşekkür ederek kahvenin önündeki masalardan birine buyur etti. Kim olduğunu, kendilerini ne maksatla dinlediğini, eğer Emniyet görevlisi ise gırgırına konuşulan şeylerin ciddiye alınmaması gerektiğini, bundan en çok yedek subayın zarar görebileceğini söyledi. “Peki” dedi Rıfat Bey, “arkadaşınız ne diye küfür edip duruyordu öyle?” “Özür dileriz”, dedi öteki, “arkadaşımızın taşkınlığını bağışlayın, sizin rapor tuttuğunuzu sanıyordu da. Takdir edersiniz ki...”Rıfat bey şaşkınlıkla mırıldandı: “Neyi takdir etmemi istiyorsunuz? Adam durup dururken ana avrat sövsün, bir de kalkıp takdir edersiniz ki diyorsunuz...” (1998b:89-90).

Gösterme yönteminin tipik uygulamaları, kurgusal metinlerde yer alan diyaloglardır. Okuyucunun olay, duygu ve düşüncelere doğrudan temas ettiği bu parçalar, olayların akışına göre ya sırf diyalog olarak ya da konuşmaların arasına birtakım bağlantı cümleleri yerleştirilerek verilir (Tekin, 2012: 212).

Mustafa Miyasoğlu’nun “Pancur”dan nakledeceğimiz şu bölümde, söz konusu diyalog örneklerinin uygulanışını göreceğiz:

“Fikri Ağabey’in bugünkü yazısını gördün mü? Hah hah ha... Habire “kan çiçekleri, kan çiçekleri...”deyip duruyor. Ne güzel bir imaj diyordum. Şimdi hatırladım, Süleyman Nazif’in bir yazısında geçiyordu bu... Mîrî malından çalışmış üstad...

-Sen beni dinlemiyordun galiba...

-Dinliyordum canım

-Hayır dinlemedin!

-Evet dinlemedim, n’olacak yani... Sen hikâyesini yazıyorsun, yaşaman normal. Beni de mecbur edemezsin ya, aynı şeyi yaşamaya. Sıkıyorsun adamı.

Kısa bir sessizlik oldu. Saat onu geçiyordu. Faruk duramadı:

-Sen yaşamıyor musun sanki hikâyeyi?...

-Ben mi?

-Evet, hem de birçok unsurlarıyla...

Ekrem doğrulmuştu. Beyoğlu'ndaki karşılaşmayı hatırladı. Bilgiç tavırlarla, pis pis bunun için gülüyordu demek... Ayağa kalktı, kapıya doğru yürüdü. Sakin görünmeye çalışarak bir şeyler söylemek istedi:

-Yanıyorsun Faruk... Ne de Asuman Aslı. Sandığın gibi bu hikâyeler yaşamıyor artık. Sözlü gelenekle birlikte onlar da folklorla karıştı. Senin çalışmaların diriltmez.

-Yalnız ben değilim ki bu konuda...

-Ne kadar olursanız olun, ölmüş şeyleri canlandıramazsınız, gereği de yok.

Kapıyı çarpıp çıktı" (1998b:31-32).

"Trampet Sopaları" baştan sona telefon konuşmalarıyla sürdürülen bir hikâyedir. "Alo!.. Buyurun..." cümlesiyle başlayan konuşma, "-Hayırlı geceler, azizim, sana da hayırlı geceler" temennisiyle sona ermektedir. Gösterme yönteminin ön planda olduğu hikâyede yer alan figürler, olaylar ve diğer unsurlar yazar tarafından aracısız bir şekilde takdim edilir. Okuyucu, kurmaca dünyanın olanaklarına konuşmalar neticesinde vakıftır.

Anlatma esasına bağlı türlerde (özellikle roman ve hikâye) istisnasız uygulanan bir diğer yöntem tasvir tekniğidir. Miyasoğlu'nun hikâyelerinde geniş yer bulan bu yöntemle metinlerin henüz başlangıç cümlelerinde karşılaşırız. "Kül Tablası"nın ilk satırları "Gözlemci 'Ben' veya Gözlemci Anlatıcı"nın görüş açısından yansıyan bir iş hanının nesnel tasviriyle başlar:

"Bir iş hanının son katı. Biraz genişçe bir salon. Önünde uzun bir teras var. Buradan ileri doğru bakınca, Taksim'deki binaların çatılarıyla kiliselerin kubbeleri farklı görünüyordu" (2003a:76).

"Tesbih"in merkezî kahramanı Lütfiye Hanım'ın telaşlı halleri metne dair olay örgüsünün ilk ipuçları mahiyetindedir. Bu doğrultuda alıntılacağımız parça aynı zamanda iyi bir objektif tasvir örneğidir:

"Lütfiye Hanım bugün bir şeye kızmış olmalı. Elinde doksan dokuzluk tesbihiyle alabildiğine dolaşiyor odalarda. Sandalyeden yer minderine, yer minderinden koltuğa, koltuktan da divana. Ama rahat edemiyor bir türlü. Ne aradığını bilmeden bir süre dolaştıktan sonra, misafir odasının geniş penceresi önündeki divanda karar kıldı. Bir yandan sokaktan gelip gidenlere bakıyor, bir yandan da tesbihini çekerek söylenip duruyordu" (1998b:40).

Hikâyelerin kahraman bakış açısından nakledildiği metinlerde tasvirler anlatıcı kişinin psikolojisi, mizacı, yaşı, kültür düzeyi bakımından farklılık gösterir. Söz konusu farklılığı “Gece Kuşları”ndan takip edebiliriz. Çocukların gürültüsü ve karısının kendi hayatını yaşamak isteği yüzünden annesinden ayrılmak zorunda kalan Rıfat Bey, onun daha ne kadar yalnız yaşayabileceğini düşündükçe zavallılığını hatırlayıp kendisini hayırsız bir evlat olarak nitelendirir. Evde sıkılıp hava almak için kendini dışarı atan Rıfat Bey bütün bu düşünceler eşliğinde çatışma yaşar. Bozuk psikolojisi çevreye bakışını etkiler. Annesinden uzakta hayatını sürdürdüğü semti çekilmez bulur:

“Köşeyi dönerken göz attığı Yenikapı sahilinde mehtap ayın on dördüydü. Suların aydınlığı bu kadar uzaktan bile insanın gözünü alacak gibiydi. Fakat dayanılmaz kokulardan geçilmeyen Gedikpaşa yokuşunda ne gökyüzü vardı, ne de yıldızlar. Her taraf pislik ve çamur içindeydi. Hele akşamüzeri kapıların dışına çıkarılan çöp tenekelerinden etrafa yayılan, dar dar sokakları kanalizasyona çeviren kokular, kenar mahalleler gibi, İstanbul’un ortasındaki bu semti de yaşanılmaz hale getirmişti” (1998b:82).

Yapısı gereği yoğun bir tür olan hikâyelerde yazarlar, olaylar arası geçişlerde kolaylık sağlamak, okuyucuyu sıkmamak adına ayrıntılardan kaçınarak özetleme tekniğinden faydalanır.

Üniversite eğitimini sürdürmek için İstanbul’a gelen kahraman anlatıcının ilk iki yılını kapsayan serüveni ayrıntı sayılabilecek olaylardan arındırılarak sunulan “Üç Odalı Yalnızlık”ta yazar, zaman konusunda da tasarrufa giderek bu teknikten yararlanır:

“İstanbul’a geldiğim ilk yıllarda yazar olmayı kafama koyduğum için bir süre yurtlarda kaldım, ev işlerinin sıkıntısından kaçtım. (...)

İmkânsız aramak gibi bir derdim yoktu, ama yazarlık zordu ve ben bunu biliyordum. Önce kendime bir çevre edinmeliydim. İş de, arkadaş da, oda da o zaman daha kolay bulunacaktı.

Böylece bir iki yıl geçti” (2003a:83).

Miyasoğlu’nun, özetleme tekniğiyle ulaşmayı hedeflediği bir diğer nokta ise kişi tanıtlarını gereksiz bilgilerden ayıklayarak nakletme isteğidir. Bu husus “Dünür”de Ankaralı genç üzerinden gerçekleştirilir:

“Başarılı, yakışıklı ve oldukça da zeki bir gençti. Lise yıllarında din eğitimi gördüğü halde siyaset bilimine ilgi duymuş, memuriyeti yanında mastıra da başlamıştı. Devletin üst düzey bürokratları ile yeni dönem politikacılarını tanıyor, ülkemizin geleceğine ait ilgi çekici şeyler söylüyordu. Eşimin gönlünü alacak şeyleri yalnız yemek için değil, evimizin iç düzenlemesi konusunda da incelikli iltifatlarla sıralamasını biliyordu. Sözün kısası, kaleyi içten fethetmek konusunda belli bir tecrübesi vardı ve eşim ona uygun bir kızı tabii ki biliyordu” (2003a:34).

Yazarlar, kaleme aldıkları eserlerin niteliğini güçlendirmek, anlatılanı pekiştirmek, süslemek maksadıyla sahip oldukları birikim doğrultusunda farklı kaynaklardan yararlanırlar. Faydalanılan malzeme kalıp halinde esere monte edilir. Montaj tekniği olarak adlandırdığımız bu uygulama Mustafa Miyasoğlu’nun hikâyelerinde de fazlaca yer bulmaktadır. Eserlerinin merkezine kültür ve değerlerimizi yerleştiren sanatçının söz konusu teknik için seçtiği örnekler de bu minval üzeredir. Halk hikâyeleri, türküler, atasözleri ve edebiyat sahasında sarf edilen özlü sözler yazarın başlıca başvuru kaynaklarıdır. Aşağıda alıntılacağımız kısımlar yazarın çeşitli hikâyelerinden seçtiğimiz montaj tekniği örnekleridir:

“Tez gel ağam tez gel eğlenme sakın
İlde güzel çoktur evlenme sakın” (1998b:75).

“Emir demiri keser!” (2003a:138).

“Mektepten memlekete” (2003a:94).

Sıraladığımız örnekler dışında “Kül Tablası”nın kompozisyonunun kurulmasında montaj tekniğinden yararlanılmıştır. Anton Çehov’un “Bir kül tablasından hikâye çıkaramayan adam hikâyeci olamaz.” Cümlesi söz konusu eserin genel yapısını oluşturmaktadır.

Kurmaca metinlerin inşasında, olayların yüzeysel veya ayrıntılı olarak sunulmasında, kahramanların çizilip tanıtılmasında önemli rol oynayan bir diğer anlatım yöntemi geriye dönüş tekniğidir (Tekin,2012:263). Miyasoğlu’nun pek çok hikâyesinde bu özelliklere uygun kullanımlar mevcuttur. “Gece Kuşları” ve “İhbar Mektupları”nda merkezî figürlerin geçmişte yaşadıkları, ayrıntıya girilmeden ana hatlarıyla sunulur:

“Birden İkinci Şube’de çalıştığı günleri hatırladı. Hele bir ekiple takibe çıktığını hiç unutmazdı. Adım adım bütün Anadolu’yu gezmişlerdi kaçağın arkasında” (1998b:83).

“İçeri girdi, ikisi yan yana oturmuş, kahve içiyorlardı. Tam bu sırada, Erzurum’daki dükkânda babasının ev sahibi karşısındaki terleyişini hatırladı. Evinin kirasını almak için uğrayıp da babasına tepeden bakan adamı unutamaz, bir bahane ile çıkıp gitmek isterdi. Dededen kalma evlerini amcalarıyla babasının anlaşmazlığı yüzünden satın alan İspirli Mehmet Ağa babasına kiraya vermiş, her aybaşı uğrar, Almanya maceralarını anlatırdı. Hepsi de birbirinden yüzsüz hovardalık hikâyeleriydi” (2003a:141-142).

“Pancur”, “Geçmiş Zaman Aynası”, “Kaybolan Ev”, “Trampet Sopaları” ve “Emanet Dolabı” yaşanmakta olan zamana geçmişin de dâhil edilmesiyle genişletilmiş hikâyelerdir. “Pancur” dışında sıraladığımız diğer metinlerde birkaç saatlik çerçeve süreye sığdırılan geniş bir süreç, figürlerin çağrışımları, düşlemeleri, düşünceleri, duygulanmalarıyla bağıntılı olarak dile getirilir.

Oluşumunu insanoğluna borçlu olan eserler ister istemez sahibinin kimliğini, tecrübesini, felsefesini, bakış açısını yansıtmak zorundadır. Bu yansıma, hikâye ve roman gibi kurmaca yönü ağır basan metinlerde içerik olarak kendini hissettirir. Eserlerini yaşamışlığı ile bütünleştiren Miyasoğlu, bir kısım hikâyelerinde hayatından kesitler sunar. Ancak yaşamının belirli dönemlerine dair malumata sahip olduğumuz yazarın otobiyografik yöntem doğrultusunda kaleme aldığı hikâyeleri şu şekilde sıralayabiliriz: “Pancur”, “Geçmiş Zaman Aynası”, “Devrim Otomobili”, “Üç Odalı Yalnızlık”, “Bir Ev Bir Araba”, “Gazeteci Hâfız”.

Leitmotif tekniği, Miyasoğlu’nun hikâyelerinde, bazı söz gruplarının tekrarlanmasıyla yer bulur. Örnekleme gerekirse:

“Tesbih”te Lütfiye Hanım’ın, toplam 5 kez tekrarladığı “Subhanallah” sözü bu tekniğin tipik bir örneğidir. Bu ifadeden hareketle yaşlı kadının huzursuz, tepkili, birtakım olumsuzluklara sabreden bir kişilik olduğuna hükmedebiliriz.

“Bulgur Pilavı”nda Gelin Hanım’ın, “Bulgur Pilavını o kadına yedirmem!” cümlesi hikâye boyunca 6 defa tekrarlanır. Metni göz önünde bulundurduğumuzda bu tavırdan yola çıkarak şahsın yuvasının dirliği için gerektiğinde kocasına tavır alabilen, tehlikelere karşı evini savunan kararlı kişiliğine şahit oluruz.

“Gece Kuşları”nın merkezî figürü Rıfat Bey, eşi ve kayınbabasının kafa ütüleyen nasihatlerinden bunalarak gezintiye çıkar. İş hayatındaki memnuniyetsizlik, geçim sıkıntısı, annesinden uzak düşme gibi meselelerin üst üste gelmesinden olumsuz etkilenir. Tüm bu faktörler beraberinde iç çatışmayı getirir. Aşağıda aktaracağımız cümleler kahramanın iç dünyasını okuyucuyla aracısız buluşturan iç diyalog örneğidir:

“Kayınpeder olacak herif, otuz sene polislik yaptığını unutmuş sanki. O zaman başkaydı, diyor. Daha neler? Şimdi de başka hazret, aklın ermez senin. Ekmek elden su gölden. Alıyorsun emekli maaşını, bugünburda yarın orda. Akşamlara kadar emekli kahvelerinde çene çalıyorsun, o da olmadı mı gelip benim kafamı şişiriyorsun. Bizimki karakol polisliği değil, ekmek o kadar kolay kazanılmıyor. Hem sekiz yıllık hizmeti bir tarafa bırakıp Emniyet’ten ayrılısam bana kim iş verir? İki çocukla ne yaparız? Çift maaş da almıyoruz. Yardım etsen de emekli tazminatınla bir iş tutsaydık ya. Hayır, para vermek akıl vermek kadar kolay değil. Hem iki zıpır oğlundan bize sıra mı gelir? Paranı onlara, hiçbir şeye yaramayan aklını da bize verirsin değil mi?” (1998b:84).

Naklettığımız iç diyalogun diğer bir önemi de aslî şahsın kayınpederine dair ayrıntılı bilgileri barındırmasından ileri gelir. Zira hikâye boyunca şahıs hakkında bilgi sahibi olduğumuz tek kısım burasıdır.

Kahramanların iç dünyasını yansıtmada etkili yöntemlerden biri de iç monolog tekniğidir. Miyasoğlu’nun hikâyelerinde farklı kullanımlarla uygulama alanı bulan tekniğin ilk örneğini “Pancur”da görebiliriz. Ekrem’in, çocukluk arkadaşı Asuman’ı hatırlamada güçlük çektiği anlar, kahramanın iç sesinde karşılık bulur:

“Hay Allah, bu isim, dahası kendi sesim, niçin beni bu kadar şaşırttı?
Sonra bu yüz... Yok canım nerden tanıyacağım? Olsa olsa bir otobüste görmüş,
boş bir ânımda gözlerim takılmış yüzüne ve hep hatırımda kalmış yüz çizgileri.
Evet evet... Ama bu ses...” (1998b:12).

İç monolog tekniğinin benzer biçimde uygulandığı “Tesbih” ve “Gece Kuşları” hikâyelerinde Lütfiye Hanım, Aysel, Rıfat Bey’in bulundukları durumdan hoşnutsuzluğuna iç konuşmalarından şahit oluruz. Polis memuru Rıfat Bey, kimsenin görevini yerine getirmediği bir yerde her şeyin polisten beklenmesine şu cümlelerle tepki gösterir:

“Polis ne halt etsin, iş baştan gevşek tutulursa, sonu bu olur. Kanun var, mevzuat var, anayasa-babayasa var, parlamento ve öteki mesuller var, derdi bize mi düştü?” (1998b:83).

Gelin-kaynana çatışmasının sergilendiği “Tesbih”te Lütfiye Hanım ve Aysel’in birbirine karşı hoşnutsuzluğu iç monologlarına yansır. Yaşlı kadın, aralarında kuşak farkı olan gelininin davranışlarından, ev hanımlığından şikâyetçidir. Aysel’in yaptığı her işte kusur bulur. Memnuniyetsizliğini iç konuşmalarında dile getirir:

“Üf, şu gelin de çekilir şey değil. Oğlum olmasa bir gün bile durmam bu pis yerde. Subhanallah, suphanallah... Hayatında hiç temizlik görmediği nasıl da belli. Okumuş da iyi etmiş sanki. Ben olmasam akşama kadar yıkamaz tabakları. Büyük şehir kızından ne beklenir? Subhanallah, suphanallah... Apartmanlarda kadınlık mı var ki buna bulaşsın. Her şey oğlumun yüzünden. Ah söz anlamaz oğlum ah...” (1998b:40).

Kayınvalidesine bir türlü yaranamayan Aysel, onunla yaşadıkları günlerin bir kısmını çekilmez bir yük olarak görür:

“Annemmiş, kayınvalidemmiş, kim olursa olsun her şeyin bir sınırı var. Çekilmez oldu artık. İnsan bir teşekkür eder hiç değilse. Hizmetçi değilim ben. Gece gündüz sana sorarak iş yapacak değilim ya... Sayıldığın, sevildiğin yerde dur. Kendi kızın olsa bu kadarını da çekmezdi. Ama bu böyle sürmez, bir çıkar yol bulunur elbet” (1998b:42).

Yazar-anlatıcının müdahale etmeksizin okuyucuyu kahramanların iç dünyasıyla buluşturduğu bir diğer yöntem “Bilinç akımı” tekniğidir. “Pancur”da yaşamını yeni baştan gözden geçirme kararı alan Ekrem, planlarını çağrışımlarla şu şekilde sıralar:

“Hayata yeniden başlayabilirim, pırıl pırıl, çatışmasız, gürültüsüz bir gelecek ve Asuman... Önce bir toparlanmalı, Asuman’la, babasıyla konuşmalı, işte bu yıl okulu bitiriyorum. Önümde bir yığın sıkıntı var. Avukatlık stajı, askerlik ve iş hayatına başlamak... Şurda en çok altı aylık öğrenciliğim kaldı. Sonra, evet sonra? Yani eşikteyim şimdi, hayatın eşiğinde... Yeterince faydalanamadım öğrenciliğimin fildişi kulesinden...” (1998b:27).

3.2.7. Zaman

Hikâyelerini farklı zaman yelpazeleriyle sergileyen sanatçı, “Devrim Otomobili”, “Bir Ev Bir Araba”, “Gazeteci Hâfız”, “Beşinci Peygamber”de kronolojik zamanı yeğler.

Devrim Otomobili yapımının konu edildiği aynı adı taşıyan hikâye bu projenin başlangıcından bitimine kadarki süreci kapsar. Zaman dilimi 1961 yılındaki 130 günü içerir. Süreç, Devrim Otomobili projesinin, yassı ada davalarının ve bu gelişmelere toplumun yaklaşımını farklı açılardan yansıtmaları bakımından önemlidir.

“Gazeteci Hâfız”, vaka zamanı yazarın hayatından hareketle belirlenebilecek bir hikâyedir. Zira anlatılanlar, yazarın resmî görevle bulunduğu Pakistan yıllarındaki yaşamıyla örtüşmektedir. Otobiyografik mahiyetteki hikâyenin vaka zamanını 1988-1992 yılları olarak ifade etmek mümkündür.

Olay örgüsü ve yazarın hayatından yola çıkarak vaka süresini bulabileceğimiz bir diğer otobiyografik hikâye “Bir Ev Bir Araba”dır. Yurtdışına elçilik nezdinde öğretmenlik göreviyle tayin edilen kahraman anlatıcı ikinci senenin yazında ev sahibi olabilmek için İstanbul’a döner. Vakanın esasını bu uğurda yaşadığı zorluklar teşkil eder. Hikâyenin zaman bakımından belirleyici bir diğer unsur da figürün, görevini yerine getirdiği sırada patlak veren Körfez Savaşı’dır.

Vakası bir yaz gecesi başlayan “Beşinci Peygamber” kesin tarih, belirten ipuçlarından uzak olduğundan zamanını net olarak tespit edemeyeceğimiz hikâyelerdendir.

Mustafa Miyasoğlu’nun hikâyelerinde zaman kurgusu her zaman kronolojik bir sıra takip etmez. Geçmişin hatıraları, toplumun tarihine etki eden sosyal ve siyasal olaylar anlatılanların temelini oluşturduğundan birtakım tekniklerle kronoloji kırılarak mevcut zamandan geçmişe dönülür. “Tesbih”, “Geçmiş Zaman Aynası”, “Kaybolan Ev”, “Gece Kuşları”, “Bulgur Pilavı”, “Trampet Sopaları”, “Dünür”, “Kavun Meselesi”, “Son Osmanlı”, “Emanet Dolabı”, “İhbar Mektupları” bu türden metinlerdir.

Kısa bir “hâl” üzerine yerleştirilen “Geçmiş Zaman Aynası”nın anlatma zamanı 1 güne yakın süreci kapsamaktadır. 1 Nisan gününü dışarıda geçirmek amacıyla sahilde gezinen kahraman anlatıcı ve arkadaşı öğle yemeği için geldikleri balıkçı kahvesinden hava kararmadan ayrılır. Kahraman anlatıcının geriye dönüşleriyle vaka zamanının 45 sene öncesine genişlediğini gözleriz. Anlatma süresi dakikalarla sınırlı “Kaybolan Ev”in vaka zamanı geriye dönüş ve kahraman anlatıcının monologlarıyla Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar geriler. Telefon görüşmesiyle gerçekleştirilen konuşmalardan müteşekkil “Trampet Sopaları”nın

anlatma zamanının 1995li senelere, vaka zamanının ise hatırlamalarla otuz sene öncesine rastladığını bu görüşmeyi yapan figürlerden birinin 1960 İhtilali döneminden bahsederken kullandığı “Otuz küsür sene geçti ama çarıklı erkân-ı harbin sözlerini bugün gibi hatırlarım” (2003a:25) cümleden çıkarabiliriz

Anlatımı bir cenaze namazı süresini kapsayan “Son Osmanlı”nın vaka zamanı, cami cemaatinin vefat eden şahsa yönelik hatıralarını nakletmeleriyle belirsiz zaman ifadeleriyle geçmişe taşınır.

Bir akademisyenin, öğrencileriyle gerçekleştirdiği yarım saatlik sohbetin çevrelediği “Emanet Dolabı” hocanın, çocukluğuna dönük anılarını aktarmasıyla 1954 senesine kadar uzamaktadır.

Evde sıkılıp hava almak için gecenin on birinde kendini dışarı atmak zorunda kalan Rıfat Bey’in birkaç saatlik gezintisi esnasında karşılaştığı olayların anlatıldığı “Gece Kuşları”nda kahramanın geçmişine dönük hatırlamaları süreyi geçmişe taşımaktadır.

Yukarıda kısa bilgilerle sıraladığımız hikâyelerin zaman yönünden örtüşen yanları olay örgülerinin hatırlama ve bilince dayanılarak geriye dönüşlerle genişletilmesidir.

“Tesbih”, “Gece Kuşları”, “Kavun Meselesi”, “Son Osmanlı” ve “İhbar Mektupları”nda zamanda yapılan geriye dönüşler şahısların tanıtımında belirleyici olmasına karşın “Bulgur Pilavı”, “Trampet Sopaları”, “Dünür” hikâyelerinde ise anlatıcının vakayla münasebetinden ileri gelmektedir. “Geçmiş Zaman Aynası”, “Kaybolan Ev”, “Emanet Dolabı”nı belirttiğimiz her iki özellik kapsamında sınıflandırabiliriz.

Mustafa Miyasoğlu, sanat anlayışının gereği ve sahip olduğu sosyal sorumluluk anlayışıyla bir kısım hikâyelerinde bireyden hareket etse de toplumsal hayatı yansıtmayı ödev edinir. Böyle bir anlayışın sanat eserlerinde güncel, sosyal ve tarihî zamanın çok daha belirgin ve baskın olması kaçınılmazdır. Sınırları az çok belirlenen bir zaman çerçevesi içerisinde asıl hikâyenin dışında kalan Birinci Dünya Savaşı, İstiklâl Mücadelesi, Öğrenci Olayları, 27 Mayıs İhtilâli, 12 Eylül, 12 Mart, 68 Kuşağı, Körfez Savaşı gibi tarihî olaylara atıflar, zamanın tespiti bakımından hareket noktalarını teşkil eder. Miyasoğlu, bu tarihî hadiseler vesilesiyle dönemin sosyal, siyasal, iktisadî durumunu gözler önüne serer. Çizilen panorama ise olumsuz

niteliktedir. Yarım kalan nice teşebbüs, felce uğrayan ekonomik hayat, sosyal ayrışma, hatalı uygulamaların getirdiği adaletsizlikler, korku ve panik havası bu zaman dilimleriyle özdeşleşen kavramlardır.

Zaman mevhumu kimi hikâyelerde dönemler arası farklılığın belirlenmesinde etkili olur. Zamanla gelen değişimin geçmiş ile hâl arasındaki kıyası üzerinden sunulan “Kaybolan Ev” ve “Emânet Dolabı” bu ayrımın en seçkin örnekleri olarak dikkat çeker. “Kaybolan Ev”de merkezî figürün şu yakınmaları kültür çatısı altında değerlendirebileceğimiz birtakım değerlerin değişimini belirgin kılan unsurun zaman olduğunu ortaya koyar:

“Bu kahveleri çok severim beyefendi, gençliğimden beri ahbablarla buralarda çok vakit geçirmişimdir. Vezneciler, Şehzâdebaşı, eskiden böyle miydi? O günleri görmeliydiniz efendim. Her yaşın, her mizacın mahfeli ayrıydı. Kimse kimseyi incitmezdi. Külhanbeylerin bile âdâbı erkânı vardı. Şimdi küfür manasına kullanılıyor ama herkesi aralarına almazlardı. Tulumbacılar bile öyleydi. Gerçi biz son zamanlarını gördük. Lâkin ne derler hani, aslanın ölüsü bile aslan olurmuş. İpten kuşaktan kopmuşların aralarında yeri yoktu. Kopuk takımı bugünkü gibi, her tarafa giremezdi. Şimdi şu meydandan geçerken yüreğim güp güp ediyor. Kaç kişi öldü sokak ortasında. Polis var, asker var, sanırsın devlet yok, millet birbirini yiyor, kan akmayınca sokaklar boşalmıyordu. Neyse ki geçti. Fakat hâlâ gözlerimin önünden gitmiyor o günler.(...) Eskiden ipsiz sapsız takımı hadise çıkarır, yoktan sebeplerle birbirlerine girerdi. Okumuş, tahsil terbiye görmüş efendiler de ayırır, ortalığı yatıştırırdı. Şimdi tersi oluyor, akıl erdirene aşk olsun” (1998b:72-73).

“Emânet Dolabı”nda zamana vurgu yapılarak, sosyal meselelerin, daha kolay öğrenilmesinde gelişen teknolojinin öneminden bahsedilir. Bunun yanında birtakım zihniyetin direnerek bir kesimin dinî ve vicdanî hürriyetini engelleyip ilerleyen zamanla yaşanan gelişmelere çelişki teşkil etmesi eleştirilen hususlar arasında yer alır.

Kesin zaman çizgisinden yoksun “Beşinci Peygamber”, “Her Devrin Velisi”, “Kül Tablası”, “Üç Odalı Yalnızlık”, “Gazeteci Hâfız” hikâyelerinin belirsiz zaman kavramlarıyla sınırlandırılması bu metinlerin olay örgülerini zaman noktasından tespitini güçleştirir.

Miyasoğlu’nun hikâyelerinde sıklıkla rastlayabileceğimiz belirsiz zaman ifadelerini de şu şekilde sıralayabiliriz: Bir süre, bir gün, akşama kadar, iki haftadan

beri, o günler, sabahtan beri, eskiden, her gün, bir yaz günü, bazı akşamlar, son yıllarda, beş saat kadar, o sırada, bir akşam, neden sonra, bazı günler, bir zaman sonra, o günden sonra, bu günlerde, adli tatil günlerinin birinde, bir zamanlar, o zamanlar, yıllar sonra, günlerce, her sabah, birkaç gün boyunca, yılbaşına doğru, epeyce bir zaman...

3.2.8. Mekân

Sanatçı, mensup olduğu dünyanın hususiyetlerini, muhayyilesinde tertip ettiği haliyle eserlerine yansıtmayı hedefler. Tahkiyeye dayalı metinler her ne kadar gerçeğin dışına çıksa da sahih ya da kurmaca mekânlara ihtiyaç duyar. Bu bakımdan Miyasoğlu, hikâyelerinde, anlatılanların gerçekliğini artırmak, olayları görünür kılmak maksadıyla çoğu zaman, içinde yaşadığımız dünyadaki bildiğimiz, gerçek isimleriyle anılan yerleri bilinçli ve kasıtlı bir seçimle işler. Yazarın, hikâyeleri için oluşturduğu mekânların tamamına yakını yaşadığı yerlerdir.

“Pancur”, “Tesbih”, “Geçmiş Zaman Aynası”, “Kaybolan Ev”, “Gece Kuşları”, “Dünür”, “Son Osmanlı”, “Kilisede Sersem Güvercinler”, “Her Devrin Velisi”, “Kül Tablası”, “Üç Odalı Yalnızlık”, “Bir Ev Bir Araba”, “Emânet Dolabı”, “İhbar Mektupları”, “Sınav Kâğıdında Gözyaşları” sanatçının İstanbul merkezli hikâyeleridir. Fındıkzade, Topkapı, Çapa, Şehzadebaşı, Karaköy, Galata Köprüsü, Eminönü, Sirkeci, Üsküdar, Vezneciler, Fatih, Haliç, Eyüp, Florya, Ortaköy, Boğaz, Taksim, Unkapanı, Aksaray, Beyazıt, Beşiktaş, Tophane, Akaretler, Gedikpaşa, Süleymaniye, Fatih Camii avlusu, İstiklal Caddesi, Edirnekapı Mezarlığı söz konusu hikâyelerin dış mekânlarıdır.

İç ve dış mekânların paralellik gösterdiği bu kurguların İstanbul’da geçmesi tesadüf değildir. Yaşantısını çeşitli yönleriyle eserlerine konu eden yazarın bu tür çalışmalarında farklı mekânlardan söz etmesi zor olsa gerek. Öyle ki İstanbul dışında tercih edilen yerler de Miyasoğlu’nun resmî görevlerle tayin edildiği İzmit, Pakistan ve memleketi Kayseri’dir.

Şehirlerin, kurmaca eserlerde kullanılan birtakım geleneksel temalara uygun düşen “kalabalık içinde yalnızlık”, “yeninin yüceltilmesi”, “çığ gibi büyüyen ahlaksızlık”, “her şeyin paraya dökülmesi” gibi nitelikleri barındırması (Çakır, 2002:251). Miyasoğlu’nun hikâyelerinde de karşılığını bulur. “Tesbih” ve “Gece

Kuşları” hikâyelerinin merkezî figürleri bu yalnızlığı yaşayan şahıslardır. Modern çağın gereklerine ayak uyduramayan Lütfiye Hanım, büyük şehrin şartları doğrultusunda hayatını ikame eden çocukları, gelini ve torunlarıyla çatışır. Beş yıllık büyük şehir hayatının silemediği bir taşralılıkla çevresinden hoşlanmayan insanlarda çok görülen bir geçmiş zaman hasretine sahip Lütfiye Hanım, Anadolu’daki günlerini, her şeyin kendisinden sorulduğu odaları, sofaları ve büyük avlulardaki hayatını özler. Bu ve benzeri mekânlarla özdeşleşmiş bir şahsın geleneksel bağlarından sıyrılarak tam tersi özellikler gösteren apartman yaşamına ayak uydurması ihtimal dışıdır. Bunu yaşlı kadının “Ben erkek olsaydım bir gün bile oturmazdım bu apartman katlarında. Dükkân rafları gibi odalarda oturulur mu? Subhanallah, subhanallah...” (1998b:41) şeklinde beliren iç monologlarından da anlayabiliriz.

Lütfiye Hanım ve Aysel arasındaki geçimsizliği kuşak farkı yanında mekânlarda da aramak gerekir. Metinden alıntıladığımız şu cümleler bunun en somut örneğidir:

“... Lütfiye Hanımla pek anlaşılamıyordu. O istese ne güzel geçinir gideriz diye düşünüp dururdu. Gel gelelim, Lütfiye Hanım bir türlü büyük sofalardaki hayatını, iki oğul anası, Kâmil Efendi’nin karısı olduğu günleri unutamıyordu bir türlü” (1998b:41).

Şehrin maddi zorlukları altında ezilen polis memuru Rıfat Bey’in, evdeki sorunlardan uzaklaşıp rahat bir nefes almak için dışarı çıkması kalabalıktan, mekânın boğucu stresinden arınma isteğinin neticesidir.

“Pancur”, “Dünür”, “Bir Ev Bir Araba” ve “Gazeteci Hâfız” hikâyelerinde paraya karşı takınılan tutum da mekândan ayrı düşünülemez. Zira ekonomik şartların güçlüğü ve bu durumun, şahısların kişiliğinde meydana getirdiği tahribat köy ve şehirlerde farklı tezahür eder.

Üniversite öğrencilerinin ön planda olduğu “Pancur”, “Üç Odalı Yalnızlık”, “Sınav Kâğıdında Göz Yaşları” metinlerinde karşılaştığımız üniversiteler, sahaflar, öğrenci yurtları kahramanların kişilik ve kimliklerinin, sosyal, kültürel, ekonomik konumlarının, sosyal yaşantılarının sunulup sergilendiği işlevsel mekânlardır.

“Geçmiş Zaman Aynası” ve “Kül Tablası”nda mekân tasvirine ilişkin olarak figürlerin ruhsal durumunu, iç dünyasını çözümlemeye yarayan işlevsel bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir.

“Bir iş hanının son katı. Biraz genişçe bir salon. Önünde uzun bir teras var. Buradan ileri doğru bakınca, Taksim’deki binaların çatılarıyla kiliselerin kubbeleri farklı görünüyordu” (2003a:76) şeklinde dekoratif tasvir cümleleriyle başlayan “Kül Tablası”, kahraman anlatıcının ruhsal durumuna bağlı olarak farklılaşır. Vakıf sekreteri Fehim Bey’in isteği üzerine ziyaretine gelen anlatıcı kişi, bir hafta önceki tartışmadan dolayı kendisine kırıldığını bildiği şahsın kırgınlığının geçmediğini anlar. Bu durum kahraman anlatıcının çevresine bakışını etkiler. İş hanına girdiğinde nesnel mahiyet taşıyan tasvirleri, karşılaştığı muameleyle öznelleşir. “Güz ikindisinin güneşi alabildiğine ısıtmıştı havayı. Buna rağmen pencereler özellikle kapalıydı” (2003a:76). Cümlesindeki vurgu, kahraman anlatıcının kendisine yönelik takınılan tavra karşı yorumudur.

“Geçmiş Zaman Aynası”ndan alıntılaradığımız “Ben de şehrin sığağından bıkmış, çiftliğin uçsuz bucaksız tarlalarını, alabildiğine uzayıp giden sazlıkları, suya girip bir türlü çıkmak bilmeyen malakları, delirince önüne geleni devirip geçen mandaların kaymağını, bakmakla doyamayıp her yıl bir yenisini sahiplendiğim yaban atlarını ve güzelim taylarını özlemiştim” (1998b:63). Cümleden hareketle kahraman anlatıcının, sıkıntılı bir süreçten geçtiğini, içinde bulunduğu olumsuz psikolojinin tesirinden kurtulmak amacıyla geçmişin acı tatlı hatıralarına yöneldiğini çıkarabiliriz. Geçmiş yaşantılara duyulan özlem bir yönüyle mevcut zamandan, mekândan duyulan memnuniyetsizliğin de ifadesidir.

Reel dünyada olduğu gibi, kurmaca evrenden süzülen düşüncelerin şekillendirdiği metinlerde de mekânlar kahramanların psikolojik ve ruhi hallerine göre değişiklik gösterir. Farklı kültür ve mizaca sahip bireylerin aynı mekâna yönelik değerlendirmelerinde benzer algılardan söz edilemez. Şahıslar, bulundukları dekorun mevcut görünümünden etkilendiği gibi, değişen psikoloji yapılarıyla mekân ve eşyayı ayrı boyutlarda konumlandırabilir. “Tesbih”te Engin’in yoğun bir mesainin ardından evde karşılaştığı manzaraya yönelik tepkisi bu hususu örneklendirecek niteliktedir:

“Aysel yemek masasını hazırlamak için mutfağa gitmişti. Engin de hastanede geçen hareketli bir günün yorgunluğuyla oturma odasındaki divana uzanmış, tavandaki nem lekelerine bakıyordu. Bunlar üst katın mutfağındaki su borusundan sızıyor galiba diye düşündü. Recep Bey’e söyleyim de yaptırın şu boruyu. Ev ev değil ki birader, kaçak kat... Bir yıla kalmıyor, her taraftan bir şeyler bozuluyor. Adamlar müteahhit değil, hırsız” (1998b:43).

Mekân ve eşyanın en ince ayrıntısına kadar, hiç değiştirilmeden olduğu gibi anlatıldığı, kahramanların hususiyetlerinin dikkatlere sunulduğu tasvir örneğine “Pancur”da rastlarız:

“Odanın iki tarafı ucuz tahtalardan raf yapılmıştı. Bir taraf tamamen doluydu, diğerine de küme küme kitaplar konmuştu. Anlaşılan, üzerinde çalıştığı konuya göre ayırmıştı onları. En alttaki sırada da ders kitapları olmalıydı. Odada iki sandalye, bir masa ve somyadan başka bir şey yoktu. Terlikler, kirli gömlekler ve duvarda asılı bir takım elbise... Pencerenin bulunduğu duvarla tavan, tahta zarlarla kaplıydı. Ekrem’in odası da hemen hemen aynıydı” (1998b:30).

Bakılan mekândan hareketle bakış açısına sahip figürün kültür, mizaç ve konumu hakkında bilgi edinilebileceği gibi ayırt edici yanları da ortaya konulabilir. Bu uygulamanın güzel bir örneği “Üç Odalı Yalnızlık”ta karşımıza çıkar. Edebiyat ve teknik gibi farklı programlarda ihtisasını sürdüren bir grup gencin sabit bir konu üzerinde dahi ayrışan perspektifleri, farklı donanımlara sahip bireylerin değişen kişiliklerinin ortaya konması bakımından önemlidir.

“Kilisede Sersem Güvercinler”in muzip kahramanının İstanbul tutkusu millî, manevi duyarlılıktan ileri gelir. Şehrin tarihî, mimarî ve manevi dokusunun dikkatlere sunulduğu metinde kilise, patrikhane gibi mekânların karşıtlığından yararlanılarak İstanbul’un değerleri yüceltilir.

Mekânın farklı bir boyutla ele alındığı “Bir Ev Bir Araba”da ev amaçlanan bir unsur olarak karşımıza çıkar. Konut sahibi olma düşüncesiyle yola çıkan kahraman anlatıcı, maruz kaldığı güçlükleri öne sürerek toplumun aksayan yönlerini eleştirir. Kooperatif sistemiyle ev sahibi olmanın güçlükleri de yazarın yergilerinden nasibini alır.

Miyasoğlu, varlıklarının devamı noktasında kendilerine kimlik kazandıran mekânlar üzerinden hâkim ideolojinin dayatmasıyla toplumu ayrıştıran birtakım

kurumlara dönük göndermelerde bulunmayı ihmal etmez. Sunulan fikirlere dayanak oluşturan bu yerler “Emânet Dolabı” ve “Sınav Kâğıdında Gözyaşları”nda kendini gösterir. Söz konusu mekânlar asli işlevlerinin dışında anılır. “Emânet Dolabı”nın okutman figürü Refik Bey’in, sistem karşısındaki kararlı duruşu mensup olduğu üniversitenin farklı yönlerine ışık tutar. Düzenin kuralları gereğince öğrencisine yaptığı haksızlığı sindiremeyen kahramanın şu çıkışı mekânın bir başka boyutunu gözler önüne serer:

“Çünkü darbe ortamında memuriyet hukuku da kolayca çiğneniyordu. Bir çatışma çıkınca, öğretim görevlileri de öğrenciler gibi kapı dışarı edilebiliyordu. Bu bakımdan liseden farksızdı üniversiteler” (2003a:148).

Sıkıntılarına iyi geleceğini düşünerek, Sarıyer’deki balıkçı kahvesinde bir müddet dinlenen anlatıcı kişinin arınma sürecinin akabinde geleceğe dair hayallerine yer verildiği “Geçmiş Zaman Aynası”nda ütöpik mekân tasviri bu değişimin meyvesi olarak kendini gösterir:

“Evimiz yeni atılımlar için bir üs, dost-arkadaş toplantıları için cömert bir sofraya, her köşesinden sadelik ve temizlik tüten bir mabet, yorgunlukları kısa bir şekerlemeyle silip süpürecek bir cennet köşesi, balkonunu dolduracak saksılarla el değmemiş bir çiçek bahçesi, divan şairlerini imrendirecek kadar seçkin şiir kitaplarından oluşmuş bir kitaplık...” (1998b:64).

Sosyal hayatın önemli bir rüknü sayılan kahvehaneler, Miyasoğlu’nun hikâyelerinde kültür çevrelerinin devam ettiği ve belli vasıfta insanların dinleyici olduğu sohbet yerleri olarak dikkat çeker. Özellikle üniversite öğrencilerinin uğrak mekânları olarak zikredilen yerlerde çoğunlukla devlet, millet, memleket, sanat ve edebiyat meseleleri konuşulur. Gençler, yazarın “hasbî müderris” (Miyasoğlu, 1981:115) tabiriyle tanımladığı hemen her konuda köklü bilgilere sahip ağabeyleri can kulağıyla dinlerler. “Gece Kuşları”, Üç Odalı Yalnızlık”, “Sınav Kâğıdında Gözyaşları” kahvehanelerin bu fonksiyonlarıyla yer aldığı metinlerdir.

Ana mekânları kahvehane olan “Geçmiş Zaman Aynası” ve “Kaybolan Ev”de söz konusu yerler bahsettiğimiz işlevleri dışında şahısların, günlük yaşamın stresinden arınarak kafa dinlemek, ahbablarla hoş vakit geçirmek için tercih yerleridir.

Kahramanların kimliklerinin çiziminde yararlanılan “dar” veya “kapalı” mekânlar eşya unsuruyla zenginleştirilir. Bu mekân modeliyle orada bulunan kişinin psiko/sosyal kimliğine açıklık getirilir (Tekin, 2012:158). Sanatçı, kapalı mekânların etkin olduğu “Geçmiş Zaman Aynası” ve “Kül Tablası”ndaki durağanlığı hikâye başlıklarında yer alan eşyalarla giderir. Kül tablası ve ayna, hikâyelerin oluşumuna zemin teşkil eden eşyalardır. Balıkçı kahvesindeki eski zaman aynası, çağrışımlarla olay örgüsünün gelişimine öncülük etmiş ve kahraman anlatıcının hayatına dair önemli bilgilerin gün yüzüne çıkmasına vesile olmuştur. Böylelikle şahsın kimliğine dair ayrıntılı bilgiler okuyucuya sunulmuştur. Bir iş hanında vakıf sekreterliği yapan Fehim Bey’in edebiyat alanındaki yetkinliğini kül tablası çevresinde gelişen tartışmalardan öğreniriz.

3.2.9. Dil ve Üslûp

Yaşantılardan, toplumsal gerçeklerden yola çıkarak, hikâye kurgusunun gerektirdiği doğrultuda dilin imkânlarını zorlayan yazar, şahısların bulundukları toplum katlarının dil hususiyetlerini gözetir. Dört farklı bakış açısı ve sınırlı sayıda kapsayıcı mekâna konu olan hikâyeler bu çerçevenin dil özelliklerini yansıtır.

Milletinin dil zenginliğine, kültürüne vâkıf olan yazar, bu birikimden yararlanarak hikâyelerinde çok sayıda deyme yer verir. Metinlerde canlılık, zenginlik unsuru ifadeleri şu örnekleriyle sıralayabiliriz:

“Kulak kabartmak”, “göz kulak olmak”, “için için sevinmek”, “kanı tepesine sıçramak”, “dişlerini sıkmak”, “ana avrat sövmek”, “gün görmek”, “gözü kara olmak”, “hop oturup hop kalkmak”, “için için ağlamak”, “kitap kurdu olmak”, “yufka yürekli olmak”, “can evinden vurmak”, “dövüne dövüne aranmak”, “süt dökmüş kedi gibi oturmak”.

“Ver tavı, bellet bağı”, “Emir demiri keser” atasözlerine yer verilen hikâyelerde sonuncu özlü söz “İhbar Mektupları”nın merkez figürü Emir’in ismiyle kinayeli kullanıma sahiptir.

“Fukur fukur”, “ıvır zıvır”, “çipil çipil”, “siyim siyim”, “eski püskü”, “abuk sabuk” gibi, ifadenin anlamını ve etkisini pekiştirmek için az sayıda anlamlı ve anlamsız söz grubundan müteşekkil ikilemeler de kullanılan mevcut dil unsurlarındandır.

Meslek, sanat, bilim dallarının kendilerine özgü söz gruplarını karşılayan Terim'ler, kahramanların meslekî donanımlarına ve işlenen konuya uygunluk gösterir. “Trinef”, “libretto”, “tirat”, “prolok”, “epik”, “folklorik”, “varyete”, “eritrosit”, “lokosit”, “sinemaskop”, “kaporta”, “şanzuman”, “karbüratör”, “tashih”, “tunç kafiye”, “aktüalite” bu dengeyi gözetten terimlerdir.

Genel itibariyle anlaşılır bir Türkçe ile kaleme alınan hikâyelerde yer yer Arapça, Farsça tamlamalar, yabancı kelime ve cümleler dikkat çeken unsurlardır. Konu ve şahısların statüleriyle tezat teşkil etmeyen uygulama çoğunlukla edebî metinlerden alıntılama şeklindedir.

“Atf-ı nazar”, “lal-i visâl”, “gayr-ı mutabık”, “ilân-ı cumhuriyet”, “harb-ı umûmî”, “erkân-ı harp”, “kâbil-i kıyas”, “emr-i vâki”, “sukût-ı hayâl”, “yed-i kudret”, “sâhib-i belde”, “ehl-i tarık”, “zebân-ı işârât”, “cürm-ü meşhut” metinlerde kullanılan başlıca tamlamalardır.

Kullanım alanı bulan İngilizce kelime ve cümleler ise “You’re the best looking girl on the World”, “Go home Yankee”, “stop!”, “sorry” şeklindedir.

Kelime ve ifade sapmaları kapsamında değerlendirebileceğimiz tamlamalarda yanlış uygulama, imla ve yazım farklılıkları yazarın dili kullanma hususunda eleştirilebilecek kusurlarıdır. Orijinali “alınını karışlamak”, “gece yarısı” olan söz grupları sanatçı tarafından “ağzını karışlamak” (2003a:56), “yarı geceye” (2003a:84) tercihleriyle ifade edilmiştir. Tutum birliği olmayan bir diğer kullanım ise “master” sözcüğünde kendini gösterir. Sözcük, “Üç Odalı Yalnızlık”ta gösterildiği üzere (2003a:90) doğru ifadeyle karşılanırken “Gazeteci Hâfız”da (2003a:105) “mastır” olarak belirtilir. Herhangi bir dine mensubiyeti karşılayan sözcüklerin yazımında büyük harfle başlama kuralı göz ardı edilmesi bu noktada eleştirilecek bir diğer husustur. “Pancur”da bunun örneklerini görebiliriz:

“İşlerinin büyük bir kısmı **yahudilerle** galiba... Bir ara adamı burda ticaretle uğraşan akrabalarına sordum. Öyle bir portre çizdiler ki, ısınmadığım suratına tıpatıp uyuyordu. İğrendim, bir daha da ayak basmadım evlerine. Keşiş bundan beter olamazdı. Adam ne **müslüman** ne **hristiyan**...” (1998b:36).

Süslü ifadelerle yüklü ve duygu derinliğine bağlı bir üslup yerine düşüncelerini sade bir biçimde aracısız sunan Mustafa Miyasoğlu, yalın bir üsluba sahiptir. Nurullah Çetin, “Düşünce Üslubu” başlığıyla yer verdiği bu tarz yazışta bazı

fikirlerin, bilgilerin deneme, inceleme, araştırma yazısı havasında aktarılması şeklinde sunulabileceğini belirtir (Çetin, 2012: 278). Bilgi ve fikir aktarmayı öncelikli amacı bilen Miyasoğlu, düşüncelerini çıplak bir üslupla doğrudan sunduğu hikâyelerinde kurguyu geri plana attığı için akıcılıktan uzaklaşır. Böylelikle kuru ve yavan bir üslup metin genelinde kendini hissettirir.

3.3. Romanları

3.3.1. Roman Anlayışı

Romanı “Bütün edebiyat türlerinden sonra ortaya çıktığı için, kendinden önceki yazı türlerinden de faydalanarak, derinliğine insanı ve genişliğine toplumu anlatabilen, her dilde ve şahsiyet elinde farklı ifade imkânına kavuşabilen ve tarihin oluşumuna da açıklık getirebilen çok önemli bir edebiyat türü...” olarak tanımlayan Mustafa Miyasoğlu, bu bakımdan türün, bütün ifade olanaklarını kendinde toplayarak, öteki sanat türlerini etkilediğini, onlara kaynaklık ettiğini belirtir. Bununla beraber kendinden önceki destan, hikâye, masal, efsane, şiir, tiyatro ve deneme türlerinin sentezinden meydana geldiğini de sözlerine ekler. (Miyasoğlu, 1999a: 193, 223).

Şiir ve hikâyelerinin yanında bir de oyun yazarak tiyatrodan da iddialı olduğunu gösteren sanatçı, “Umut Suları”nın devlet tiyatrolarında oynatılmaması üzerine hayal kırıklığına uğrar. Tiyatroya gönül veren Miyasoğlu, oyun yazmak istemesine rağmen çıkış yolu bulamadığından tasarladığı oyunları hikâyeleştirir. Eserinin kamu tiyatrolarında değil de amatör oyuncularla sahnelenmesi duygu olarak yazarı tiyatrodan uzaklaştırır ve romana yöneltir (Tezcan, 2006:71).

Edebiyat türleri arasında bir seçim yapmanın mümkün olmadığını, her türün kendi imkânları dâhilinde farklı mesajlar verdiğini savunan yazar, ancak bütün bunları kapsamayı ve çok sesliliğe sahip olmasından ötürü romana ayrı bir ihtimam gösterir. Toplumun tarihî ve kültürel değerleri, romanlarında işlediği unsurların başında gelir.

Romanın amacını “(...) bir roman dünyası oluşturarak hayattan seçilmiş kişiler ve olaylarla gerçeklik duygusu uyandırmak ve insanların kendi hayatı üzerinde düşüncelerini sağlamak” şeklinde belirleyen Miyasoğlu bunun fantezilerle, tarihten

alınmış olaylarla ya da yazarın kendi hayatından, çevresinden hareketle gerçekleştirilebileceği düşüncesindedir (Babayiğit, 2006:60; Miyasoğlu, 2011:65).

Yazarın toplumdaki rolü, sorumlulukları üzerine de görüşler bildiren Miyasoğlu, ideolojik yaklaşımların romana zarar vereceğini, bu noktada sanatçının, baskı altında kalmadan tarafsız bir tutumla eserini anlaşılır kılması gerektiğine vurgu yapar:

“Bir sanatçının, özel olarak da romancının en önemli sorumluluğu, öncelikle romanını yazdığı toplumu ve tabii seçtiği insanları iyi tanıyıp doğru anlatmaktır. Roman yazarken dürüst olan ve kahramanlarına ihanet etmeyen romancı, önceden başkaları tarafından belirlenmiş ideolojik görüşleri ispat için yazmaz. Ne resmî ideoloji ne de karşı devrim düşüncesi romanı araç durumuna sokmamalı. Sözün kısası, sanatçı her durumda görebildiği doğruyu ve güzeli kimsenin keyfi veya hayatının zaruretleri için değiştirmemeli. Söyleyebildiği kadar açık ve anlaşılır bir tarzda doğru ama elbette güzel bir tarzda anlatmaya çalışmalıdır” (2006:60; 2011:66).

Romancının, eserini ortaya koyarken, toplumunun mevcut ve geçmişteki anlatımlarını, birikimini iyi bilip kendine özgü yorumlaması gerektiğini savunan yazar, yerelden evrensele ancak bu şekilde ulaşılabileceğine dikkat çeker. Roman anlayışına dair görüş ve düşüncelerini hemen her platformda dile getiren sanatçı, “Türk Romanında Aile ve Özgün Romancılar” başlıklı söyleşide bu türü “İnsanlık durumunu ele alan, bizi toplum ile tarihin önemli dönemeçlerinde yakalayan, mutlaka bir hayat görüşü, insan ve dünya görüşü ortaya koyan ve anlattıklarını mutlaka tutarlı bir olay örgüsüyle, kendine özgü bir üslûpla ifade eden metin” (Miyasoğlu, 1999a:248-249; 2011:63) şeklinde değerlendirir.

Bir Batı edebiyatı türü olan romanda taklitçiliğe düşmeden klasik edebiyat ürünlerimizden hareketle çağdaş yorumlamaya gidilebileceğini ifade eden Miyasoğlu, bu kaygıyı edebî motifler açısından gerekli görür. “Pancur”daki Kerem ile Aslı motifi kasıtlı olarak *Bir Aşk Serüveni*’ne de taşınır. *Kaybolmuş Günler*’de *Hüsn ü Aşk*’tan seçilen motiflerin sembol olarak kullanılması bilinçli bir tercihin örneğidir.

İnsanın, bütün olarak ifade edilip toplumun farklı yönleriyle yansıtılabilmesinde büyük kolaylıklar sağlayan roman, öteki sanat ürünlerinden ayrı bir değerlendirmeye tabi tutulur. Belge niteliği taşıması, yaşama biçiminin, düşünce

ve duygu hayatının oluşumu yönündeki katkıları bakımından diğer türlere üstünlük sağlar. Kıyasların bununla sınırlı kalmadığını belirterek romanın önemine dair sunulan birkaç paragrafı alıntılanmakta fayda görüyoruz:

“İnsanı ve toplumu derinlemesine kavrayan bilim, teknik ve felsefe gibi bilgi alanlarına dayanan, çoğu zaman bunların ötesine uzanan, insanla ilgili hemen her meseleyi kucaklamaya çalışan romanın önemi bu saydığımız özelliklerinden gelir.”

“Şiir, hikâye, deneme ve tiyatro, gerçeği ancak bazı boyutlarıyla kavrayıp yansıtabilme imkânına sahipken, roman, söz konusu gerçeği bütün boyutlarıyla kavrayabilecek genişliktedir. Bazı şeyleri anlatmada, tek tek öbür türlerin gerisinde kaldığı olursa da, hayatın bütün olarak kavranmasında ötekilere göre sayısız imkânlara sahip. Zaman zaman o türlerin gerçeğe yaklaşım biçimlerinden de yararlanmaktan geri durmaz” (Miyasoğlu, 1998a:13, 23-24).

Miyasoğlu, birtakım tespitlerden sonra, dünya görüşünün anlaşılması adına üzerinde durulup düşünülmesini istediği teklifleri üç madde halinde sıralar. Dilin düşünceden ayıramayacağı gerçeğinin roman için de geçerli olduğunu dile getirdiği ilk maddede bu türün Batı’daki örneklerini okurken eski kültürümüzün ihmal edilmemesi gerektiği üzerinde durur. İkinci teklifi, klasik edebiyatımızın ana motifleri üzerine düşünülmesi isteğidir. Son olarak, farklı zihniyetleri ele alacak, insani ilişkilerle gerçekliğini koruyacak, metafizik yönelimlerle derinliğe ulaşacak bir romanın insan ve toplum gerçeğini yönlendiren bir dünya görüşü yaklaşımıyla mümkün olacağı üzerinde durur (Miyasoğlu, 1998a:51-52).

Güncel olayların politik ve tarihî bir görüşle roman adı altında sunulmasının yanlışlığına değinen yazar, edebî eserin ancak estetik ve etik doğruların dikkate alınmasıyla vücuda getirilebileceğini savunur (Miyasoğlu, 1998:73).

Romanın önem ve kalıcılığını orijinallik, özgünlük kapsamında değerlendiren Miyasoğlu, ait olunan kültür şuurundan yoksun eserlerin kimliksiz ve kişiliksiz bir tavırla ortaya çıkacağından yakını (Miyasoğlu, 1998a:74-75; Miyasoğlu, 1999a: 223).

Romanda dünya çapında kazanılacak başarının anlatı geleneğimizden yararlanmakla birlikte yerel, kültürel ve tarihsel gerçekler arasındaki dengenin gözetilmesiyle mümkün olacağını belirtir (Miyasoğlu, 2011:63).

Romancının amacını “bir roman dünyası oluşturarak hayattan seçilmiş kişiler ve olaylarla gerçeklik duygusu uyandırmak ve insanların kendi hayatı üzerinde düşüncelerini sağlamak olmalıdır” şeklinde belirleyen yazara göre, pek çok yolla gerçekleştirilebilecek uygulamada asıl olanın özgünlük ve orijinallik olduğudur. Romanını yazdığı toplumu ve anlatmaya değer gördüğü kimseleri iyi tanıyıp doğru aktarmasını bir sanatçının, özelde romancının en önemli sorumluluğu olarak gören Miyasoğlu, ideolojinin, romanı araç durumuna sokmasına tepki göstererek başkaları tarafından belirlenmiş ideolojik görüşlerin eserde amaç edilmemesi gerektiğini savunur (Miyasoğlu, 2011:65-66).

“Zaman sanatı” lafzıyla tanımladığı romanı, yaşadığı dönemin dilini, ifadesini ve nabzını duyurması bakımından önemli bulan sanatçı, duyarsız kalmamak adına yazmaya mecbur hisseder kendini:

“Yaşadığımız hayatı, acısı, sevinci, hüznü, umudu, değerleri, aldanişları, başarı ve başarısızlıkları, dinamikleri ve kompleksleriyle verebilmek. (...) bir itirafname gibi değil, bir iddianame gibi yazmak istiyorum. Bunları bunları yaşadık, bunlar bunlar yaşandı, söylendi, söyleniyor, okuyun ve üzerinde düşünün, demek istiyorum. Anlattığım kişilerse tanıklar. Onlar konuşacak, görülecek, tarih yargılayacak. Okuyucuların da jüri olduğu bu muhakemede epeyce bir zaman daha yazmaya mecbur hissediyorum kendimi. Çünkü tanıklar çok, dosyalar kabarık” (Miyasoğlu, 1999a: 217).

Sanatçının, çağına tanıklık etmesi gereğine inanan Miyasoğlu, savunulan dünya görüşünün eserin bünyesinde eritilerek sunulması taraftarıdır. Öncelikli olan, türün sahip olduğu özellikleri muhafaza etmesidir:

“ (...) yaşadığından sorgulanan her insan gibi, romancı da hesaba çekilecektir. Bir dünya görüşüne inanıyorsa, onun için yaptıkları ve yapacakları, romanında da onu sorumlu tutar. Yalnız bu sorumluluk, bir sanat eserini sanat eseri kılan özelliklerden feragat etmeyi gerektirmez. Eser roman olacak, ondan sonra bir dünya görüşünü ifade edecek” (Miyasoğlu, 1999a: 217).

Sorumlu aydın duyarlılığını hemen her yapıtında görebileceğimiz Mustafa Miyasoğlu, eserleriyle dönemine tanıklık etmekten geri durmaz. Necip Fazıl’ın tiyatro için ileri sürdüğü “(...) durmayan zamanın mikâp biçimi bir kavanoz içinde, bütün madde ve hareket kadrosuyla dondurulması...” (Kısakürek, 2009:107)

görüşünün tatbikini Miyasoğlu'nun romanlarında da görebiliriz. Yazar kendi ifadeleriyle de bu durumu dile getirir:

“Ben Yazmasam, *Kaybolmuş Günler*’de anlatmasam, benim gibi düşünen Anadolu çocuklarının 68 Kuşağı içindeki durumu hepten unutulup gidecekti; *Dönemeç*’te ele aldığım Anadolu şehirlerinin iç hayatı tümünden meçhul kalacaktı (Miyasoğlu, 2013a:72).

Kaybolmuş Günler (1975), *Dönemeç* (1980) ve *Güzel Ölüm* (1982) adlı romanlarını okuyucuyla buluşturan yazarın, aradan uzun seneler geçmesine rağmen bu türde kitaplar yayımlamaması okuru da beklentide bırakır. Sanatçının bu duruma açıklık getirdiği, roman anlayışına dair birtakım tespitlerde bulunmamıza kaynaklık edecek konuşmasını şu şekilde maddeleştirebiliriz:

- a. Edebiyat dünyasında seviyesiz bir yarışın olması.
- b. Kendi okurunu yetiştirme gayreti.
- c. Tekrara düşmeme adına farklı üslup denemeleri.
- d. İslam dünyasının kendine özgü tavırlarını öğrenme çabası (Miyasoğlu, 1999a:126-127).

Yenilik adına toplumun değer yargıları ve dünya görüşüne sırt dönülmesini yanlış bulan Miyasoğlu, bu bakış açısıyla ortaya konan eserlerin eksikliğinin ancak geleneğe dönüşle giderileceği inancındadır. Zira yerel olandan evrensele yöneliş, yeniliği yakalamanın en kısa yolu bu şekilde mümkün olacaktır (Miyasoğlu, 1999a:242).

Romanlarının en belirgin özelliğini “kendi insanımızı ve toplumun tarihsel değerlerine bağlı köklü motifleri günlük hayatımızın kırılma noktalarında yakalama çabası” olarak belirten Miyasoğlu, bunu uygularken uygun konular, kişiler ve insan ilişkileri seçmeye çalışır. Genellikle de tarihî, sosyal ve roman kişilerine ait dönüm noktalarının kesişmesine dikkat eder (Tezcan, 2006:73).

3.3.2. Konu, Özet, Vaka Kuruluşu

“Miyasoğlu’nun romanları, aşk gibi ferdî bir meseleden kimlik değişimi, Doğu-Batı gibi romanımızın daimi konularına değin geniş bir konu arka planı etrafında ilerler. Gerçekçi bir tavırla kaleme aldığı romanlarında insanın realitesine eğildiği yerlerde oldukça başarılı metinler kaleme aldığı, özellikle toplumsal

değişimin insan-zaman-mekân üçgenindeki görünümü üzerine özgün cümlelere giriştiği söylenebilir” (Coşkun, 2013:27).

Kaybolmuş Günler

Cumhuriyet’in 50. Yılında bir kültür kesiti vermeye de çalışan *Kaybolmuş Günler* (1975), asırlık değer yargıları ve kültür anlayışını sergileyerek, öğrenim çağındaki bir gencin etrafında birkaç neslin çıkmazlarını ortaya koyar (Miyasoğlu, 1999:141).

Doğan Koray’ın ifadesiyle *Kaybolmuş Günler*, “Cumhuriyetin 50. yılında, fert ve toplum olarak bocalayışımızın ardındaki yabancılaşmayı, kültür kaynaklarımızdan uzaklaşmanın doğurduğu şaşkınlığı, ‘sevgisizliği’ ele alan bir romandır.

Kaybolmuş Günler, tezini bir türlü bitiremeyen, Anadolu kızı Nezihe ile kolejli Kâmuran arasında tercih yapamayan, ailesinden ve toplumdan kopmuş ‘doğulu mu, batılı mı olmak gerektiğine henüz karar verememiş olan’ edebiyat talebesi Beşir Güner ve çevresindeki arkadaşlarını anlatır. İstanbul’a ne hayallerle gelen Anadolu çocuklarını, onların aldanişlarını, yanlış bir eğitim sonucu bocalayışlarını, el yordamıyla kendilerine toplumda bir yer arama çabalarını, dinî, tarihî, estetik ve kültürel değerlere yönelerek kurtulmaya çalışmalarını anlatır” (Koray, 1979:6).

Konuyu önceleri uzun hikâye biçiminde tasarlayan yazarın tiyatro çalışmalarından gelen zihin hazırlığının şuur altına yerleştirdiği bütünlük kaygısı bunu hikâye boyutları içinde toparlamaya imkân vermez. Bu romanda, üniversite öğrencilerinin çevresini anlatan yazar, kültür hayatımızdan bir kesit de vermek ister. Başta Beşir olmak üzere eserde yer verdiği kişilerin kaygılarını, sıkıntılarını kendi döneminden kendinden önceki ve sonraki nesillerin çıkmazlarından seçer. Bir yönüyle de “Umut Suları”ndan sonraki dönemde, 50. Yılı anma günlerinin resmî heyecanından da 12 Mart’ın şaşkınlığından da uzak kalan milliyetçi ve maneviyatçı nesillerin kültürel değerlere yaklaşma çabasını yansıtır (Miyasoğlu, 1999a:25).

Bir dönemin anatomisi olarak da değerlendirilebilecek eserin satır aralarından farklı okumaların da yapılabileceğini belirtip bu noktada tespitlerini dikkat çekici bulduğumuz Taha Çağlaroğlu’nun ifadelerini sunmakta yarar görmekteyiz:

“*Kaybolmuş Günler*, Beşir’in tuttuğu projektörden, aslında bir toplumun anatomisi. 27 Mayıs ve 12 Mart darbeleri çevresinde oluşan toplumsal kaos, ‘beğenmediğimiz bir eğitim düzeninin sokaklara döktüğü öğrenciler’in

harcanmışlığı, horlanmışlığı. Toplumdaki haksızlıklar karşısında ne yapacağını bilemeyen gençlerin bunaltısı, çaresizliği, tedhiş hareketleri. Öte yandan sağlam bir inanç verememiş olan eğitim düzeni. Sıkıyönetimin sindirdiği insanlar, ‘değerler karmaşasının doğurduğu şaşkınlık.’ Bazen sağ-sol çatışması şeklinde görünen, bazen cuntalar kavgasını andıran, bazen millet iradesinin horlanması, bazen de anti-komünistlik adına yapılan işkenceler. Fakat sonuçta mutsuz insanlar.

(...)

“Bin yıllık bir uygarlığın büyük ölçüde yok edilmesinin acılarını tüm eserlerinde hüznü bir şekilde seslendiren, ‘kadının hayat, çocuğun neşe olduğu yerler’i, ‘fethi hatırlatan erguvan ağaçları’nı özleyen Miyasoğlu, akli tek ölçü alan, pozitifizmin ilmihaliyle amel eden, kalbin nurunu ihmal eden, yalnızca Batılılaşmaya kucak açmış, geçmişle tüm bağlarını koparma çılgınlığına kapılmış, insanlığın hep sorageldiği ‘Necisin? Nereden geliyorsun? Nereye gidiyorsun? Sorularına doğru cevap verememiş bir zihniyetin çırpınısını, getirdiği mutsuzluğu sorguluyor” (Çağlaroğlu, 2004:134-135).

Mustafa Miyasoğlu’nun yirmi bir kısım halinde numaralandırıp iki genel bölüm kapsamında kurguladığı roman, merkezî figür Beşir Güner’in, hayatı anlamlandırma çabalarını, çatışmalarını, çelişkilerini ve kararsızlığını konu eder.

Beşir Güner, İstanbul’da sadece öğretmen yetiştiren bir fakültenin normal öğrenim süresince eğitimini tamamlayamayan öğrencisidir. Okumak için geldiği İstanbul’da kalacak yer bulamadığından, havasını, sessiz ve huzur dolu çevresini çok sevdiği ve girmek için bir yıl beklediği eskiden medrese olan sonradan bozularak vakıflar yurduna dönüştürülen bir kurumda kalmaktadır. Yurtta zaman zaman öğrenci olayları olmaktadır. Bu sebeple bir kısım öğrenciler gözaltına alınıp serbest bırakılır. Beşir şiir, hikâye ve eleştiri türlerine dair denemelerde bulunmasına rağmen başarı sağlayamaz. Kendini sanatçı bildiği için savruk bir hayat yaşar. Hayatının manasının farkında değildir. Annesini küçük yaşta kaybetmesi, babasının iki çocuklu bir kadınla evlenmesi Beşir’i bu tarz bir yaşama iten sebeplerdendir. Tüm bu koşullar altında en büyük destekçisi yakın arkadaşı Cem’dir. Tıbbiye öğrencisi Kemal’in “şef” adını verdiği Cem, hukuk öğrencisi olup güzel sanatlarla da ilgilenmektedir. Fakültede bulunduğu bir gün eski sınıf arkadaşı, mezun olduktan sonra lise öğretmenini olarak göreve başlayan Nezihe ile karşılaşan Beşir, ertesi gün buluşmak üzere tekrar görüşmek üzere ayrıldığında, Filolojide okuyan Kâmuran’a rastlar.

Kâmuran'la, İngilizcesini geliştirmek için gittiği İngiliz filolojisinde tanışmıştır. Türk edebiyatına ilgi duyan Kâmuran, Türkçe'den İngilizce'ye çeviriler yapma hususunda Beşir'den yardım ister. Yaşadığı karmaşa, çelişkiler ve buhrandan ötürü faydalı olamayacağını öne sürerek bu teklifi reddeder. Bir sonraki gün, buluştuğu Nezihe'nin kiralık ev arama teklifini istemeye istemeye kabul eder. Tüm çabalara rağmen istenilen özellikte ev bulunamaz. Yurda geldiğinde, arkadaşı İbo'nun dönmek üzere ayrıldığına şahit olur. Kiralık ev bulma umuduyla tekrar sözleşen iki arkadaş, sokağa çıkıp emlakçılara başvururlar. Maddi imkânsızlıklardan dolayı ev tutacak durumu olmayan Beşir, bu teklifi Nezihe'yi kırmamak için olumlu karşılar. Tüm bunlara rağmen, yalnız kaldığı zaman kurtulamadığı kaygılarından uzaklaşır. Kaçmanın anlamsızlığını, birtakım kaygıları büyütüp büyütüp korkunç birer kâbus hâline getirmenin saçmalığını anlayarak bulandırılmamış bir geleceğe doğru yürümenin yollarını arar. Bunun için ilk olarak ev bulmayı hedefler. Bekâr olduklarından dolayı kendilerini geri çeviren ev sahipleri ve emlakçıları küçük bir hileyle aldatmak için koşar adımlarla Kapalı Çarşı'ya doğru yürür. Kuyumcuya girerek iki bakır yüzük alan Beşir, bunlardan birini takması için Nezihe'ye uzatır. Bu oyuna ortak olmayacağını söyleyen genç kız, arkadaşının ısrarına karşı koyamaz ve kabul eder. İkili, yüzükleri parmaklarına takarak emlakçıya girer. Nezihe'nin emlakçıdan bir anda çıkması Beşir tarafından hoş karşılanmaz. İçeride eniştesini gördüğünü söyleyen genç kız, tepki göstererek uzaklaşır. İki arkadaşın yolları bir daha kesişmemek üzere ayrılır. Beşir, günler sonra bir zamandır görüşmediğı, uzaktan akrabası ve çocukluk arkadaşı Kâmil'le karşılaşır. Kâmil, bitkin ve tükenmenin eşiğinde gördüğü Beşir'i bırakmak istemez. Memlekette olan anne ve babasının yirmi günden önce gelmeyeceğini söyleyerek, Beşir'i evlerine davet eder. Bir odayı farklı mizaçta altı kişiyle paylaşmanın getirdiğı olumsuz şartlar, mezuniyet tezini tamamlama zorunluluğunun mekân arayışına sevk ettiğı Beşir, içtenliğine inandığı akrabasının teklifini kabul eder. Sokağa çıkmayarak, kimseyle görüşmeyerek yalnızca tezine odaklanmayı düşünen Beşir, yurda uğrayarak gerekli kaynakları alıp akrabalarının evine gider. Burada birkaç gün kaldıktan sonra Kâmuran'a verdiğı sözü hatırlayarak onu arar. Kumburgaz'a gitmek için hazırlanan kızı görmek üzere evden ayrılır. Kâmuran'ı evinde ziyaret eden Beşir, gerçekteştirdikleri sohbette genç kızın hayatına dair pek çok şeye vâkıf olur.

Ayrılmak üzere ayaklandığında Kâmuran'ın yemeğe kalması yönündeki ısrarıyla karşılaşır. Bu teklifi ertesi gün dışarıda ısmarlanacak bir akşam yemeğine iştirak etme sözüyle nazikçe reddeder. Beşir, gerek ulaşım şartlarının aksaklığı gerekse yoğun yağmur yağışı sebebiyle randevuya zamanında yetişemez. Telaş içerisinde yürürken karşısına İbo çıkar. Vakit bir hayli geç olduğundan Kâmuran'ı da arayamaz. Zayıf bir anında karşısına çıkan İbo'ya karşı koyamayarak ona tabi olur. Pasaja giren gençlerden İbo, içki içerek sarhoş olur. Beşir'i de peşinden sürükleyerek gazinoya girmek ister ancak muvaffak olamaz. Otel yazılı kapılardan birine giren İbo, paldır küldür çıktığı bu yerden arkasına bakmadan uzaklaşmaya çalışır. Ne olduğunu anlamak için arkasından yetişen Beşir, arkadaşının yüzünün kana bulandığını görür. Yediği yumruğun acısını çıkarmak isteyen İbo, maruz kaldığı şiddeti Beşir'e yumruk atarak hafifletmeye çalışır. Yaptığı saçmalığın farkına varan İbo, özür dileyerek ayrılır. Beşir, suratının şişini arkadaşlarından gizlemek için yurdun kubbelerine tırmanır. Kalabalığın dağılmasını bekleyerek on beş gündür uğramadığı odasının hayalini kurar. Yaşadığı kararsızlık, çelişkiler ve buhran yetmiyormuş gibi son hâdiselerin de vuku bulmasıyla kendini hayattan soyutlayarak ölmeyi arzular. Gece sona ermek üzeredir. Sabah ezanının sonlanmasıyla birlikte Cem'in kendine doğru geldiğini fark eder. Her şeyin farkındaymış gibi bir tavır takınan Cem, berat gecesini eda ettiklerini belirterek, mübarek kandili ihya etmesi yönünde Beşir'e tavsiyelerde bulunur. Uzun bir süre uzaklaştığı kalabalıkla beraber, ama yine de yalnız başına girdiği camide iki rekât namaz kılarak bulduğu huzurla yeni bir geleceği karşılar.

Sebeep-i telif mahiyetindeki birkaç sayfadan sonra vakaya mekân tasviriyle başlanır. Tarihî bilgiler eşliğinde yapılan betimlemeyi asli şahıs hakkında verilen bilgiler takip eder. İlk kısmın bu şekilde sonlandığı eser, diyaloglar ve şahısların takdimiyle devam eder. İkinci dereceden pek çok kişi hakkında ilk bilgilerin verildiği üçüncü, dördüncü ve beşinci kısımlarda fikir mahiyetindeki cümleler, aktüel zamana ıslık tutacak sosyal hâdiseler dikkat çeken unsurlardır.

Beşir Güner'in, çocukluğuna dönük hatırlamalarından hareketle kronolojik zaman kurgusunun eserin henüz başlarında kırıldığını söyleyebiliriz. İlerleyen sayfalarda yeri geldikçe konu bütünlüğünü aksatmayacak biçimde bu tekniğin imkânlarından sıklıkla yararlanılır.

Beşir ve Nezihe'nin kiralık ev arayışlarının yansıtıldığı sahnelerde diyaloglar ve birtakım merak unsurlarıyla durağanlık aşılmaya çalışılır. Ev sahiplerini ikna etmek için Beşir'in başvurduğu evlilik oyununu Nezihe'nin kabul edip etmeyeceği, amaçlarına ulaşma yolunda bu yöntemin ne şekilde sonlanacağı gibi entrik unsurlar heyecanı tırmandıran vaka parçalarıdır. Bunun dışında, yurttan ayrılarak ablasının evine yerleşecek olan İbo'nun törenle uğurlanması kayda değer bir diğer dinamiktir:

“ -Dur İbo, hemen gidemezsin, tören bitmedi henüz. Önce şu kitapları bırak da kucaklaşalım bir.

kitapları birine verdi, kucaklaştık. O kitapları alıp uzaklaşırken, kapıcının yanında duran darbukayı aldım. Aklıma gelen ilk türküyü darbukayla tempo tutmağa başladım:

“ -Kekliği düz ovada avlarlar..”

Herkes türküyü koşulmuştu. İbo neye uğradığını bilemedi. Bir an önce uzaklaşmaktan başka bir şey düşünemiyordu. Birkaç adım attıktan sonra, darbukayı bırakıp arkasından yetiştim. Arkadaşlar da beni izliyorlardı.

-Ya ya ya, şa şa şa, İbo, İbo, çok yaşa!..

İbo'yu çembere alıp sekiz on metre kadar tempo tutarak yürüdük, sonra bıraktık” (1975:68-69).

Beşir Güner'in, fakülteye başladığı ilk yıllarda patlak veren öğrenci olaylarında şahit olduğu manzaralara yönelik betimlemeleri yaşanan kargaşanın, taşlı sopalı kavganın gerilimini yansıtması bakımından okuyucuyu zinde tutan, içerdiği ilgi çekici bilgilerle de kurmaca dünyanın içine çeken tempolu vaka parçalarıdır. Bunları bir bölümünü aşağıdaki şekilde alıntılatabiliriz:

“Fakülte'nin iç ve dış bahçesi bir anda doluvermişti. Kimin ne dediği anlaşılmıyordu. Küfürler, tehditler ortada gidip geliyor, kalabalık gittikçe öfkeleniyordu. Kapılar arkadan sürüldü, ping pong masaları ara kapılara dayandı. (...) Birden nasıl oldu bilmiyorum, dışarıdan bir taş yağmuru başladı içeri. Herkes bir yerlere sindi. Bir an sessizlik oldu. Bahçedekiler bütün camları kırılmış, demir çerçevelerin önünde duruyordu. İçerde gizlenenler birden biri camı kırılmış çerçevelerden Fakülte'nin iç bahçesine hücum ettiler. Ellerindeki sopaları, sandalye ayaklarını, tahta parçalarını, önündekinin neresine denk gelirse vuruyor, gerisini düşünmüyorlardı” (1975: 96).

Uzun bir müddet Beşir Güner'in perspektifinden yansıyan ve yine onun etrafında gelişen olay örgüsü, ikinci bölümün on sekizinci kısmında Kâmuran'ın

bakış açısından aktarılır. Roman boyunca ön planda sunulan asli şahsın pasifize edilmesiyle merkeze genç kız yerleştirilir. Genel itibariyle Kâmuran ve ailesi hakkında bilgilerin verildiği bu kısımda değişen bakış açısı ve 12 Mart, 27 Mayıs hâdiselerinden sunulan kesitlerle okuyucuda ilgi uyandırılmak istenir.

Romanın başından itibaren Beşir Güner'in çıkmazlarını, buhranını, bozgununu ifade eden ve bu yönüyle merkezî figürü bütün hâlinde sunan ana düğüm mahiyetindeki "O, herkesin birbirine girdiği, sokaklarda adam öldürüldüğü günlerde ben nelerle, niçin uğraşıyordum? Benim için bir kaçış mıydı bu? Yoksa anlamsız bulmakta direndiğim bir kavganın inadına dışında kalma çabası için bulunmuş bahaneler miydi bütün bunlar? Fakat anlam dediğimiz de ne ki? O günlerde bir yığın not alıp, birtakım kitapları karıştırmakta direnmek, hayatı red, insanımızı alt üst eden toplum gerçeğini umursamama, bir çeşit kavgadan kaçış (ama hangi kavgadan) değil miydi? Tanpınar, "sahnenin dışındakiler" demişti elli yıl önceki benzer kişiler için, biz ne diyeceğiz kendimize?" (s. 157) bu sorular sonlara doğru "Hayatımın anlamı kalmadı, tükettim her şeyi. Ya ölümüm, ölümüm kime ne söyler? Şu kubbelerden caddeye bıraksam kendimi.. Belki ölmem, ölmem de dert olurum milletin başına. Ah, bu caddenin yerinde deniz olsaydı şimdi.. Hafif bir kayma ve suya düşen büyükçe bir taş: Cup.. Her şey tamam.." (s. 234) cümleleriyle yerini ümitsizliğe bırakır. Yukarıda belirttiğimiz soruların sebep olduğu çatışma, bir berat gecesini Cem'in teşvik edici nasihatleriyle çözüme kavuştur. İki rekâtlık namaz, tespih ve dualarla mübarek kandili ihya eden Beşir'in şu itirafları değişiminin göstergesidir:

"Birden, kendimi, toplumdaki sorumluluklarından kaçan, yapacağı işleri hep birtakım mazeretlerle geçiştiren haylaz bir talebe olarak buldum. Sonra da, her şeyin bu dünyada bir düşmanı bulunduğunu, bu düşmanlıkta da elbet bir hikmet olduğunu düşündüm. Tabiat böyleydi. Düzen bozursa, sorumluluklarından kaçan, bunları kötüye kullanan insanlar suçluydu. İlâhi kader, kendi şartlarımızda deniyordu bizi. Her şey ezelden ebede doğru bir akış içindeydi. Kaza ve kader, bizim irademizi kullarıımıza, kendi tercihlerimize göre değişiyordu zaman zaman. Bu apaçık ortadaydı. Kısacası, iyiden iyiye mümin ve mütevekkil biri olmuştum birkaç saat içinde. Bundan da müthiş bir huzur duyuyordum. Anlamını bilmediğim çatışmalardan sonra Allah'a sığınmanın sevincini yaşıyordum" (1975:238-239).

Dönemeç

Cumhuriyetin karşı karşıya olduğu bir kültür hareketini konu alan *Dönemeç*, bunun fertte, ailede, toplumda, özellikle Anadolu kesiminde nasıl ortaya çıktığını anlatan bir romandır. Eser, Anadolu'nun genç aydınlarının kaygılarını, geleneksel yapısı parçalanan ailelerin toparlanma çabalarını, son elli yılın ülke ve dünya şartlarına karşı tavırlarını ortaya koymaktadır.

On yedi kısım hâlinde numaralandırılan romanın vakası şu şekilde gelişmektedir:

Çiçeği burnunda, bir yıllık avukat olan Şakir Bey, mesleğe yeni başlayan meslektaşlarına has bir tavırla halkla temas etmenin çelişkilerini yaşamaktadır. Büroya gelip gidenlere gösterdiği samimî münasebet müşteri edinmesini güçleştirir. Boş kalmamak için bir lisede İngilizce öğretmenliğine başlar. Yakından ilgilendiği öğrencilerini büroya davet eder, Kültür Derneği'ndeki konferans ve seminerlere götürür. Bu mekânlarda gerçekleştirilen sohbetlerin önemli bir kısmını yaklaşan seçimler ve ülke gündemini belirleyen siyasi meseleler oluşturur. Ziyaretlerin sıklaşması, üniversite tercihlerinin sonuçlanmasını bekleyen ve bu süreci Şakir Bey'in yanında kâtiplik yaparak değerlendiren Bahri'yi rahatsız eder. Zira konuk öğrenciler, bildiklerini unutmuş bir avukat çırağı gözüyle bakarlar ona. Bahri'nin Şakir Bey'le ilk tanışması dayısı Refik Bey'in emlakçı dükkânında gerçekleşir. Refik Bey'in yardımlarıyla açılan avukatlık bürosunda çalışmaya başlayan Bahri, çok geçmeden İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi'ne yerleştiğini öğrenir.

Bahri, derneğe gittiği bir sırada amcasının oğlu Yavuz'la karşılaşır. Askerlik dönüşünde babası Kerim Ağa'yla çatışıp evi terk eden Yavuz, İzmir'e yerleşmiştir. Kardeşi Fatma'nın düğününü Bahri'nin gönderdiği mektuptan haber alarak beş yıl aradan sonra Kayseri'ye döner. Dedelerinden kalan evin satılıp yeni bir muhite taşınması gerektiğini savunur.

Yavuz, bu hususta Bahri'den yardım ister. Yapılması gereken, Kerim Ağa ve Recep Usta'nın ikna edilmesidir. Seneler önce aralarında geçen gönül macerasının etkisinden kurtulamayan Zeynep, Yavuz'la karşılaşınca fenalaşır. Zeynep'i unutamayan Yavuz, onun Dursun'la evlenmesini kabullenememiştir. Romandaki bir diğer duygusal bağ Şakir Bey ile Serpil arasında gelişir. Lisans yıllarında arkadaşı

Mehmet Ziver’i ziyaret için bulunduğu Dil Tarih’in koridorlarında tanıştığı Serpil’in etkisinden kurtulamaz. İki yıldır haber alamadığı Serpil’den gelen mektup geçmişin anılarını tazeler. İçi içine sığmayan avukat, Serpil’i ne denli sevdiğini anlar. Genç kızın, İstanbul’a davet eden sözlerine kayıtsız kalamayan Şakir Bey, bu düşünceyi zihninin bir köşesine yerleştirir. İstanbul’dan birkaç günlüğüne ziyarete gelen Remzi Bey’le Kültür Derneği’nde bir araya gelen Şakir ve Rıfat Beyler koyu bir muhabbetin içerisinde bulurlar kendilerini. Sohbetin konusu yaklaşan seçimler ve siyasi figürlerdir. Liseli öğrencilerin de iştirak ettiği sohbet, imam efendinin teşrifiyle tartışmaya dönüşür. Din görevlisinin eleştirilerinden nasiplerini alan taraflar dernekten ayrılır.

Düğün gününün kandil gecesine denk geldiğinin anlaşılması üzerine hasta yatağından haber gönderen Hanımanne, kendi rahatsızlığını da ileri sürerek durumun yanlışlığını bildirir. Ele güne rezil olma endişesi ve günaha girmeyi göze alamayan gelin anası ve yengesi kararı eşlerine bırakırlar. Erkek evine davetli olarak giden Bahri, Yavuz’u kontrol etmede güçlük çeker. Mübarek gecenin ehemmiyetine aldırmadan sarhoş olana kadar içerek gençlere sataşır. Bahri’nin yardımıyla güç bela kendini toparlayan Yavuz, sarhoşluğun etkisiyle Zeynep’e dair duygularını Bahri’ye açar. Evden kaçma sebebini, Zeynep’in verilmesinde Kerim Ağa’nın oynadığı etkiyle açıklar. Yavuz’un, ablasına beslediği hislerden haberdar olan Bahri, bu durumu anlayışla karşılayıp yaşanılanların geçmişte kaldığını dile getirir. Yavuz’u bu haliyle kimseye görünmeden evlerine götürmenin derdindedir. Herhangi bir sorunla karşılaşmadan odalarına çekilen ikili, Dursun’un sesiyle avluya fırlar. Annesi ve Huriye Hanım’ın gece kalması yönünde ısrar etmesine rağmen Dursun, eşi Zeynep’i evlerine götürmek ister. Yavuz’un ileri atılarak “Vermiyorum karını! Git bildiğini yap” (s. 247) şeklindeki çıkışıyla ortalık karışır. Kadınların attığı çıgıklardan sokağın tümü rezaletten haberdar olur. Kerim Ağa, oğlunun bu sorumsuzluğunu affetmez. Gelin kızın, baba evinden ayrılacağı gün Hanımanne’nin durumunun ağırlaşması düğün evini telaşa düşürür. Kerim Ağa, kızının bir an önce damat evine gönderilmesi isteğini Şerif Efendi’ye iletir. Alınan müsaadeyle Fatma, baba ocağından sessiz sedasız uğurlanır. Yaşlı kadının rahatsızlığını haber alan yakınlarının ve mahalle sakinlerinin doldurduğu evi matem havası bürür. *Kur’an*’dan ayetler okunur.

Mehmet Ziver, Şakir Bey'in de davetiyle hayata dair çözüme kavuşturamadığı birtakım sorulara cevap bulmak ümidiyle bir hafta sonunu değerlendirmek üzere Kayseri'ye gelir. Bir diğer düşüncesi de iğreti bulduğu siyasi faaliyetlerden arkadaşını uzaklaştırma isteğidir. Uzun yıllar gelmediği Kayseri'yi bir hayli değişmiş bulan Mehmet Ziver, geldiği büroda kendini hararetli bir tartışmanın ortasında bulur. Bir zaman konuşulanları dinlemekle yetinse de söze karışmaktan kendini alamaz. Konuşmalar sona erdikten sora Tahsildar Sami belirir. Evin satılması yönünde Bahri ve Yavuz'dan desteklerini esirgemeyen Sami Bey bu konu hakkında düşüncelerini dile getirdikten sonra Şakir Bey ile misafirine şehrin tarihî mekânlarını gezdirmeyi teklif eder. Belirlenen zaman diliminde bir araya gelen şahıslar, Tahsildar Sami'nin rehberliğinde şehri gezerler. İstanbul, cumhuriyetin ellinci yılıyla ilgili çalışmalar gibi meseleler, şurasından burasından söz konusu edilir. Söz İstanbul'dan açılmasına rağmen Şakir Bey bir türlü Serpil'i soramaz Mehmet Ziver'den. Bu kızı sevdiğine hükmeden Şakir Bey, ne yapıp yapıp İstanbul'a gitmesi gerektiğini düşünür. Cuma namazının ardından devam eden gezi Şakir Bey'in İstanbul'a gidip Serpil'le olma, Mehmet Ziver'in bir şiir kitabı çıkarma, Bahri'nin evin satılmasını, Tahsildar Sami'nin de bir dükkân açma hayalleriyle devam eder.

Zaman ve mekân ilişkisini ortaya koyan bir paragrafla başlayan vakada üzerinde durulması gereken ilk önemli nokta farklılaşan bölümlerde bakış açısının değişik çevreler ve şahıslar üzerinde yoğunlaşmasıdır. Bunun sebebi de olay örgüsünün düğün, ölüm ve seçim hâdiseleri çevresinde şekillenmesidir. Bu uygulama okuyucunun ilgisini dinç tutup vakanın monotonluktan arınmasına katkı sağlamaktadır.

Önde gelen şahısların zihinlerinden geriye dönülerek zamanlar arası geçişlerin sağlandığı *Dönemeç*'te hareketliliği sağlayan unsurların başında figürler arası çatışmalar gelir. Fatma ile Fikriye Hanım'ın diyaloglarına müdahale eden Huriye Hanım, görümcesine çıkışarak, kızının en mutlu gününde maruz kaldığı muameleye tepki gösterir. Fikriye'nin karşılık vermesiyle gerilim artırır:

“ -Eh artık Fikriye, bunun da sırası değil. Hem akşamdan sonra, el gibi düğüne geliyor, kızların ağzının tadını kaçırıyor, sabah gelip koca karılar gibi çeyiz çimen derdine düşüyorsun. Bu sanki senin yeğenin değil de, elkızı. Allah bilir oğlan evine gitsen, böyle yapmazsın. Akşam da Zeynep'e söylemediğini

bırakmamışsın. (...) Bakırcılarsa Bakırcılar, ne yapalım yani! Derdi sana düşünüyor evlenip de gitmeseydin. Gittin dilin bir karış daha uzadı. Babanla annene de söylemediğini bırakmazdın bizim için. O öldü de biraz rahat yüzü gördük.

-İyi ya, muradınıza erdiniz, babamın öleceğini bahane edip geldiniz, annem ölmeden de rahat etmediniz. Şimdi yüzünüz ak olsun, ikisi de sayenizde ölüp gittiler, evleri de size kaldı..."(1980:96-97).

Alemdar Yalçın, hızlı değişim süreci içindeki Kayseri’de geleneksel yaşayış ile yenileşme hareketleri arasındaki çatışmanın izlerinin başarılı bir biçimde taşınmasını romanın en önemli özelliği olarak görür. Bu bakımdan kültür ve anlayış farklılıklarının sebep olduğu sarsıntıların sebeplerinin Yavuz üzerinden aktarıldığını belirtir (Yalçın, 2005:425).

Düğün gecesı, Yavuz’un, damat evinde sarhoş oluncaya dek içmesi bir dizi çatışma ve merak unsurunun çözümüne hareket noktası teşkil eder. Bu yönde süregelen çatışma zincirinin ilk halkasını düğün evindeki tartışmalar oluşturur:

“-Kes be, diye bağırdı Yavuz, Şükrü be mi oynatıyorsunuz! Düğünse düğün, ne yapalım yani... Bizim ağanın keyfi yok, üstelemeyin artık... Biz gidiyoruz işte, ne haliniz varsa görün...”

-Aman Yavuz Bey, dedi başka biri, oturuyoruz şunun şurasında. Oynamazsan oynama, otur keyfine bak... Ayıp oluyor ama...

-Kes dedik, ayıbı mayıbı senden öğrenecek değiliz. Yeter bu kadar. Bizim enişteyi de rahat bırakın, nerdeyse gece yarısı olacak” (1980:236).

İç mekânda başlayan hareketliliğin etkisi dışarıda da devam eder. Sarhoşluğun tesiriyle kendinden geçen Yavuz, Zeynep’e dair hislerini Bahri’ye açar. Evden kaçmasının asıl nedenini bu vesileyle ortaya koyar. Yavuz ve Bahri’nin diyaloglarından yansıyanlar okuyucunun merakını gidermesi bakımından akıcılığı sağlayan parçalardır. Dursun’un, düğün gecesı Zeynep’i götürmek istemesi üzerine kavgaya dönüşen tartışmanın, Kerim Ağa ve Recep Usta’nın müdahalesiyle önlenmesi ve akabinde yaşananlar eser süresince heyecanın, gerilimin doruk noktaya tırmandığı bölüm olarak dikkat çeker:

“ -Sana ne, diye öfkeli bir sesle karşılık verdi Dursun, sen kim oluyorsun!

-Ben mi? Ben, ben, diye kekeleydi Yavuz, iki adım daha atıp Dursun’un yakasını tuttu.

-Çek elini yakamdan, diye fısıldadı Dursun tükürür gibi.

-Çekmiyorum. Sen çıkıp gidecek misin, yoksa leşini yere sereyim mi?

Kadınların felâketi sezmenin telaşıyla attığı çıgıllıklardan, bir sürü kadın düğün evinden çıkıp gelmişlerdi. Gecede ses çabuk yayılıyor, komşulardan bir kısmı yataktan çıkıp sokağa fırlıyordu.

-Nedir, n'oldu, diye sordu Kerim Ağa...

(...)

-Ulan ben sana git zil zurna sarhoş mu dön dedim.

-Baba...

-Kes, itoğlu it!" (1980:247-254).

Heyecanı, ilgiyi, akıcılığı üst seviyede tutan bütün bu hareketli vaka parçalarının yanı sıra, tempoyu sınırlandırarak durağanlığa sebep olan durumlar da söz konusudur. Dokuzuncu bölümde Şakir Bey'in, lise öğrencileriyle siyasal İslâm bağlamında gerçekleştirdiği sohbet, vakanın akışını bozan, hareketliliğini önleyen statik diyaloglar olarak göze çarpar. Ayrıca söz konusu konuşmaların içeriği, lise seviyesindeki öğrencilerin algılama kapasitelerinin üzerinde meselelerdir. Uzmanlık alanı gerektiren bu konularda kullanılan üslup ise tahkiyeyi ön planda tutması gereken bir edebî türün canlılığına gölge düşürmektedir. Romandan alıntılacağımız şu cümleler bunun güzel bir örneğidir:

"-Bakın, diyordu Şakir Bey, Amerika ile İngiltere Libya'yı boykot etmek için batılı devletleri işbirliğine çağırıyor. Belli ki Kaddafi'nin petrolü bir silah gibi kullanmasından hoşlanmıyorlar. Amerikan ve İngiliz Şirketlerinin % 51 millileştirilmesine dayanamadıkları belli. Petrol şirketleri, bağlı oldukları devletten mümkün olan her şeyi yapmasını isteyecekler" (1980:156).

Güzel Ölüm

Güzel Ölüm'de 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı'nın toplum üzerindeki tesiri, çıkarmanın etkisiyle şehadeti "güzel ölüm" olarak anlamlandıran bir anlayışın, yaşanmış bir aşkın insani ve ilahi boyutları sergilenir. Köyde yetişmiş, gelenek ve göreneklerine bağlı üniversiteli bir gençle İstanbul'da yaşayan bir genç kızın arkadaşlıklarının, aşklarının, kültürlerinin ayrıntılarıyla sergilendiği romanda aşk konusunda terbiye sınırları zorlanmamıştır. Seviyeli bir beraberlikle başlayan Şakir-Serpil çiftinin ilişkisi genç kızın vefatıyla sonlanır.

Güzel Ölüm'e dair kaleme aldığı bir yazısında Şakir'le Serpil'in aşkının, çağın çirkinlikleri içinde temiz kalabilmiş bir dünyayı temsil ettiğini ifade eden Sevinç

Çokum, böylece romandaki “aşk”ı sıradan mânâsıyla değil, yıkıntılar, çıkmazlar içinde kurtuluşu arayan bireyin sığındığı bir ışık olarak niteler (1982:18).

Ölümle kuşatılmış bir aşkın anlatıldığı romanda zaman zaman değişik konulara da temas edilir. Bunlardan biri de tarih, kültür ve medeniyet üzerinedir. Tarih ve kültür köklerimizin çarpıcı, zengin kaynağına inen yazar, bu dokuyu İslâmi kıssalar, küçük tarihî hikâyeler şeklinde vererek hem okuyucuyu sıkmamış hem de eserine seviye kazandırmıştır. Eski-yeni kültür çatışmasının yanında tabloya köy-şehir tezdadını da ekleyerek tezini güçlendirmiştir. Böylece muhafazakâr bir gencin büyük şehirdeki yalnızlığını da yansıtmıştır (Kabahasanoğlu, 1983:27).

Romanda üzerinde durulan bir diğer konu 1974 Kıbrıs Harekâtı’dır. Toplumun harekâta karşı tutumu eserde yer alan farklı anlayışlardaki figürlerin bakış açılarından yansıtılmaktadır. Hala Sultan’ın Kıbrıs’taki ölümü Cevdet Bey’e göre tam anlamıyla bir “güzel ölüm”dür. Bu güzel ölümün hikâyesini Cevdet Bey’den işiten Serpil böylesi bir şehadeti tatmayı arzular. Neticede genç kız, bu iştiyakla ikinci Kıbrıs harekâtından üç dört saat sonra hayata gözlerini yumar.

Sevinç Çokum’un ifadesiyle “Manevi değerlerin Batı’ya karşı müdafaası, diyebileceğimiz roman, maddeye yönelmiş hırsların ötesinde vakıftan hastaneye, sevgiden inanca kadar ihmal edilmiş pek çok hususu da gün ışığına çıkarmaktadır” (1982:18).

İstanbul’a gitmeyi aklına yerleştiren Şakir Ulutaş, bu şehirden başka yerde yapamayacağına hükmederek yola koyulur. Ailesinin gönülsüz tavrına rağmen onca zorlukla kurduğu büroyu dağıtarak Vakıflar Başmüdürlüğü muhâkemât avukatlığı için hareket eder. Aldığı kararda Serpil’e beslediği sevgi şüphesiz en önemli faktördür. Hislerinden Serpil’i haberdar eden Şakir, teklifinin yanıtını almak üzere genç kızın da görev aldığı Kıbrıs Harekâtı yararına hazırlanan konserin koro çalışmalarının sahnelendiği yere gelir. Sözleşilen gün gelip çatmıştır. Sevgisini görememenin üzüntüsüyle buradan ayrılan Şakir, yaşadığı hayal kırıklığını atlatmak, kapıldığı olumsuz düşüncelerden sıyrılmak için Serpil’in Beylerbeyi’ndeki evine gitmek ister. Zira Serpil’in gelemeyişinin muhakkak önemli bir sebebi olduğunu bilmektedir. Kararsızlığın getirdiği iç çatışmayla özeleştiri mahiyetinde birtakım sorgulamalarda bulunur. Mr. Lambent’e giderek pazartesi gerçekleştirilecek İngilizce kursuna katılamayacağını söylemeyi düşünür. Artık hiçbir şey istemez. İcra

davalarının üstesinden gelerek askere gideceği güne kadar oyalanmak düşüncesindedir. Yılgınlığı, pes etmeyi hazmedemeyen Şakir, kendini toparlayarak Serpil’le konuşuncaya, evet ya da hayır kesin bir cevap alıncaya kadar hiçbir konuda acele karar vermek istemez. Bütün bu düşüncelerin belirsizliğiyle soluğu Mr. Lambent’in evinde alır. Reha’nın Mr. Lambent’le Cenevre’de toplanan komisyonlar hakkındaki konuşmaları Şakir’i iyice serseme çevirir. Umdüğünü bulamayan genç avukat ayrılmak için müsaade ister. Fehim Bey’le Serpil’in davetlerine, Remzi’nin evini paylaşmaktan tut da beraber çalışmaya kadar bir dizi teklifini geri çevirmeyerek İstanbul’a gelişinin pişmanlığını yaşar. Ardından anasını, bacısını, kardeşi Rüstem’i hatırlar. Her şeyi yüzüstü bırakıp geldiğine anlam veremez. Serpil’in, söz verdiği üzere gelmemesinin şaşkınlığını atamayan Şakir, genç kızın çocukluk arkadaşı Reha’dan yardım ister. Neden sonra, Serpil’in, gelemeyişinin sebebini ayağındaki rahatsızlıktan ileri geldiğini öğrenir. Beklenen buluşma gecikmeli de olsa Serpil’in evinde gerçekleşir. Şakir burada bulunmanın çekingenliği yaşamaktadır. Tanışma faslının ardından ayrılma niyetinde olan ikili, ailenin ısrarına karşı koyamaz. Yemekler yenilir, koyu bir muhabbet başlar. Şakir, yöneltilen soruların kendisinden ziyade işiyle ilgili olmasına içerler. İhsan Bey’in bu birlikteliğe yönelik olumsuz tavrını sezmesiyle huzuru iyiden iyiye bozulur. Ağabeyi, kardeşini kırmadan vazgeçirmeye çalışır bu düşünceden. Onun istediği, Serpil’in zengin biriyle ya da görmüş geçirmiş bir ailenin evladıyla evlenmesidir. Şakir’le her şeyin daha güzel olacağına ikna etmeye çalıştığı annesi Nevres Hanım ise bu hususta sessiz kalmayı tercih eder. Birlikte vakit geçirmek isteyen âşıklar, bir zaman sonra müsaade isteyip mekândan uzaklaşır. Günün sonunda eve dönen Şakir, Bahri’nin alelacele İstanbul’a dönmesine yol açan aile meselelerini, amcasının oğlu Yavuz’un başlarına açtığı dertlerden haberdar olur. Kardeşi Fatma’nın düğününde babasından yediği sopayı unutamayan Yavuz, buna sebep gördüğünden Dursun’u bıçaklayıp, öldüğünü sandığı için de izini kaybettirmeye İstanbul’a gelmiş, kaçakçıların işlettiği bir gazinoda çalışmaya başlamıştır. Burada da başı belaya girdiğinden çareyi Bahri’de arayan Yavuz bir gece yarısı Bahri’yi takip ederek Şakirlerin kaldığı eve gelir. Mahcup bir şekilde olup biteni anlatır. Bütün bu olumsuzlukları unutturmak için gönüllü olarak Kıbrıs Harekâtına katılmak isteğini bildirir. Yavuz’un çözüm bulununcaya kadar

burada saklanması kararlaştırılır. Ancak Yavuz, kimseye haber vermeden evden kaçar.

Zamanla artan ağırları Serpil'in mutluluğuna gölge düşürecek boyuta ulaşır. İstanbul'daki hastanelerin birçoğuna gitmesine, annesine haber vermeden doktor doktor dolaşmasına rağmen kesin bir çözüm bulamaz. Öyle ki gördüğü rüyanın tesiriyle güzel bir ölümü arzular. Bunda Cevdet Bey'in anlattığı menkıbelerin etkisi göz ardı edilemez. Ağabeyinin, ilişkilerine yönelik tutumu, hastalığının ilerlemesi infiale sebep olur. Bünyesi zayıf düştüğünden hastaneye kaldırılan Serpil, çok geçmeden hayata gözlerini yumar. İhsan Bey, bütün bu olanlardan Şakir'i sorumlu tutar. Sevgisini kaybetmenin acısıyla derin bir boşluğa düşen Şakir, bu ağırlığı tek başına taşımanın güçlüğüne çeker. Omuzları sarsıla sarsıla, içi dışına gelerek ağlar. Çarpıcı bir şekilde benliğine işleyen bu elim hadise, farklı kararlar almaya sevk eder. Artık, hayata ve dünyaya bakışı değişmiştir. Hayatın da ölümün de Allah'tan geldiğini bilmektedir. Remzi ile Reha, İhsan'la Şakir'i cami avlusunda yakınlaştıırıp Serpil'in acısını paylaşırlar. Önceleri Şakir'i suçlayan İhsan, bütün hatanın steril şartlarda çalışmayan hastane personeline olduğunu ve bunda kendinin de payının bulunduğunu itiraf eder. Bir daha göremeyeceğinden emin olan Şakir, eliyle toprak serper Serpil'in mezarına.

Figüratif kadrodaki az sayıda değişiklikle *Dönemeç*'in devamı niteliğindeki roman, Şakir'in Kayseri'den ayrılarak İstanbul'a gelişinin serüvenini sebepleriyle ortaya koyan cümlelerle başlar. Geriye dönüş ve özetlemelerden yararlanılarak asli şahsın geçmişine yönelik bilgilerle yeni esere temel oluşturulduktan sonra üzerinde durulması gereken asıl vakaya geçilir. Romanın iskeletini teşkil eden, olay örgüsünün mihengi sayılabilecek ana düğüm ve ekseninde gelişecek ara düğümler bu noktada atılır. Yerleşik düzenini bozup yeni bir başlangıç için İstanbul'a gelen Şakir'i böyle bir yönelime sevk eden sebeplerin ne şekilde sonuçlanacağı merak konusudur. Şakir ile Serpil'in, hayatlarını birleştirip birleştirmeyeceği merak unsuru etrafında gelişen, heyecanı üst seviyede tutan ara düğümler şöyle sıralanabilir:

Şakir, Serpil'e yönelttiği evlilik teklifinin yanıtını alabilecek mi?

Serpil, kararlaştırılan zamanda buluşma yerinde olacak mı?

Şakir, Serpil'in söz verdiği üzere gelmemesinin nedenini öğrenebilecek mi?

Şakir, maruz kaldığı iç çatışmanın etkisinden kurtulabilecek mi?

Şakir, konusunu Remzi'nin belirlediği romanı yazacak mı?

Şakir ile Serpil görüşebilecek mi?

Ağabeyi İhsan, Serpil'in Şakir'le evlenmesine müsaade edecek mi?

Serpil'in ayağındaki rahatsızlığa hangi teşhis konulacak?

Serpil iyileşebilecek mi?

Serpil'in rüyası ne manaya geliyor?

Yavuz, bulaştığı beladan kurtulabilecek mi?

Serpil, arzuladığı güzel ölüme kavuşabilecek mi?

Görüldüğü gibi *Güzel Ölüm*'deki merak unsurlarının merkezinde Şakir ve Serpil bulunmaktadır. Onların etrafında gelişen diğer olaylar, bizi bu merkeze yönlendirmektedir.

Başlangıcından itibaren asli şahsın tereddütlerinin, kararsızlığının, çatışmalarının yansıtıldığı romanda durağanlık, Serpil'in davetiyle giderilmeye çalışılır. Genç âşıkların heyecanı, şaşkınlığı, İhsan Bey'in tutumu ve yaşanan diyaloglar vakaya hareketlilik katar.

Heyecan ve aksiyonun kendini gösterdiği bir diğer kısım ise *Dönemeç*'te vuku bulan Yavuz ve Dursun arasındaki husumetin ne şekilde sonuçlandığını *Güzel Ölüm*'de ortaya koyan satırlardır:

“Ayak sesleri giderek yaklaşıyor. Heyecandan dili, dudakları kuruyor. Ha göründü, ha görünecek... Bırakıp gitse mi? Hayır kesinlikle bitirecek işi. Bakıyor, evet o. Köşeyi dönünce sustalıya basacak... İyice düşünmüştür. Başka çaresi yok. Dursun dönüyor ve sustalıyı görür görmez bir adım geri sıçırıyor. Ne istiyorsun, diye fısıldıyor. Yavuz'da şaşkınlık... Korkutup gitse mi yoksa vurup devirse mi? Dursun'da ne kaçma ne de yalvarma teşebbüsü var. Bela mısın sen, diyor sadece. Sanki umursamaz gibi. Evet, diyor Yavuz, belayım, yeni mi anladın?

Bir boğuşma başlıyor aralarında. Sustalı bir kalkıyor bir iniyor. Karanlıkta parıltısı Yavuz'u düpedüz ürkütüyor. Hâlbuki karşılaşır karşılaşmaz, ilk geri sıçrayışında Dursun'u öldürmekten vazgeçmiştir. Bağırması yeterli. Korkutacaktı, bu kadarla yetinebilirdi. Elini kana bulamak istemiyordu. Dursun bıçağını elinden almaya kalkınca, çileden çıkıyor. Sevdalımı aldın, bıçağımı alamazsın diye diyor. Dur, gebertirim seni, diyor. Dursun'un umurunda değil. Ver onu bana, diye zorluyor.

Vurdukça vuruyor. Her tarafı kan. Koşa koşa istasyona gidiyor. İlk gelen trenle gidecek” (1981e:160-161).

Geri planda vakaya çerçeve oluşturan Kıbrıs Barış Harekâtı, verilmek istenen fikirlere dayanak oluşturması bakımından önem arz etmekle birlikte yer yer bu tarihî gerçeklikten hareketle dönemin siyasi meselelerinin ayrıntıya varacak ölçüde esere yansıtılması vaka için bir pürüzdür. Diğer bir pürüz ise geçmişteki hatalarından pişmanlık duyan, Kıbrıs harekâtını arınma vesilesi gören Yavuz’un, böyle bir düşüncedeyken bir anda ortadan kaybolmasının nedeninin açıkça belirtilmemesidir. Victor Hugo’nun Sefiller’de vakanın gelişimi doğrultusunda Jan Valjan’ı etki ederek onu Allah’a ulaştırdığı gibi Miyasoğlu da alkolik Dursun’u Kıbrıs Savaşı’na gönderip şehit olmaya heveslendirmiştir.

Yazarın, roman sonunda ikinci Kıbrıs harekâtını başlatmasını Tanpınar’ın *Huzur*’unda İkinci Cihan Harbi’nin başlamasına benzeten Vahap Kabahasanoğlu, bu harekâtın sebebinin Kıbrıs’ta şehit düşen Hala Sultan’ın mezarının kurtuluşuna bağlanmasını romanın teması bakımından güzel bir buluş olarak görür (1983:28).

Bir Aşk Serüveni

Değişen toplum hayatında değişmeyen değer yargılarımızın “aşk”la nasıl bütünleştiğini ve bu duyguyla insanımızın yozlaşmaktan nasıl kurtulduğunu anlatan *Bir Aşk Serüveni*, yirminci asrın son çeyreğinde hayatımızda beliren değişikliklerin deforme etkilerinden ancak değerlerimize özgü aşkla kurtulabileceğimizi savunan düşüncelerden ileri gelir (Miyasoğlu, 1999a: 179).

Miyasoğlu, kitabın başında yer alan “SERÜVENİN SERÜVENİ YAHUT ROMANA DAİR BİR KAÇ SÖZ” başlığı altında eserin yazılış serüvenini şöyle ifade eder:

“Beni bu romanı yazmaya zorlayan, büyük ölçüde Asuman’ın değişmek ve çevresini değiştirmek için gösterdiği olağanüstü istek ve çaba oldu. İşin tuhafı, bütün bu serüveni benim zihnimdeki meleke içinde, tek başıma yaşıyor olmamdı. 22 yıllık zaman içinde, zaman zaman ben bu Asuman’ın itirazlarını duydum, bazan onu, bazan da Pancur hikâyesindeki sonun kaçınılmazlığını haklı buldum. Fakat zamanla Asuman’ı haklı çıkaran sosyal değişimleri de gördük, yaşadık. O halde bu insanların, Asuman’la Ekrem ve çevresinin hikâyelerinin sonraki gelişimini daha fazla saklamaya, yazıp geliştirmemeye hakkım

olmadığını düşündüm. Onların yeni imkânlarla, yeni ilişkilerle gelişebilecek hayatlarını ortaya koymalıydım” (1995:6-7).

Esasen “Pancur” adlı büyük hikâyenin devamı olan *Bir Aşk Serüveni*’nde vakanın gelişimi şöyledir:

Ekrem, tedavi için gittiği diş hekimliğinde ilkokul arkadaşı Asuman’la karşılaşır. Asuman, karar kıldığı diş hekimliği öğrenimine son sınıf olarak devam etmektedir. Kolejden sonra geçirdiği depresyon dünyaya bakışını değiştirmiş bir nebze de olsa ailesinin baskılarından kurtulmasını sağlamıştır. Kısa süre içinde kaynaşp ilişkilerini ilerleten genç çiftin birlikteliği Ekrem’in isteği üzerine sonlanır. Asuman, neden terk edildiğini bir türlü kavrayamaz. Ekrem’in anlatmadığı, kendisinden sakladığı bir şeyler olduğunu düşünür. O güne kadar görüşüp konuştuğu herkesi gözden geçirir. Hiç kimsede, Ekrem’den gördüğü yakınlığı, içtenliği bulamadığını fark eder. Bu düşüncelerle gezinirken, kolejde edebiyat öğretmeni olan Feride Hanım ve kızı Sevim’le karşılaşır. Başlıca sohbet konuları okul, Edebiyat Kulesi dergisi ve Ekrem üzerinedir. Feride Hanım, Ekrem’i editörlüğünü yaptığı Edebiyat Kulesi’ne gönderdiği şiirlerden tanımaktadır. Hocasının, Ekrem’e yakınlığı, ilgisi Asuman’ı Feride Hanım’a bir derece daha yakınlaştırır. Bu vesileyle anne ve kızından Ekrem’e dair yeni bilgiler edinir. Âşıkların kavuşmalarını görev edinen Feride Hanım, ikilinin ayrılık sebebini bulur. Tarafları birleştirmek adına harekete geçerek kendince planlar yapar. Durumdan Ekrem’in en yakın arkadaşı Faruk’u haberdar edip desteğini alır. Faruk’tan, olup biten her şeyi Asuman’a anlatmasını ister. Asuman’ın merak ettiği şey Ekrem’in hiçbir gerekçe sunmadan birlikteliği neden sonlandırdığıdır. Faruk, bunun yaşadığı çevreyle ilgili olabileceğini tahminen söyler. Ancak yine de en doğru bilgiye Ekrem’in kendisiyle konuşarak ulaşabileceğini ve bunun için mektup yazması gerektiğini sözlerine ekler. Ekrem, ayrılığın etkisiyle hastalıklı bir ruh hâline bürünmüş, iyi gelir düşüncesiyle bir süreliğine ailesinin yanına Kayseri’ye gitmiştir. Fakat hastalandığından ne iyileşebilir ne ders çalışacak güç ve istek bulabilir kendinde. Hâlbuki ayrılığın acısını hafifletmek, derslerine kapanarak en kısa sürede okulu bitirmek için gelmişti memleketine. Düşüncelerini gerçekleştirmek şöyle dursun her bakımdan zafiyet gösterir. İç çatışma yaşayarak, kaçışını sorgular. Yabancılaşmayla karşı karşıya geldiğine hükmeder. Faruk’tan gelen haberle daha iyi hisseder. Zira Faruk,

Asuman'ın duygularından da bahsetmektedir. Böylece düşüncelerini tekrar gözden geçirme kararı alır. Ekrem, dışarıda dolaştığı bir sıra Cemil Emmi'nin kendisine seslendiğini fark eder. Onu görmesiyle içinde garip bir heyecan hisseder. Ne zaman bu meczup veliyi görse güzel haberler alır, sıkıntılardan, kararsızlıklardan kurtulurdu. Kendilerini çocukluktan beri tanıyan Cemil Emminin, Asuman'a götürmesi için uzattığı boncuğu alarak Güven Avukatlık Bürosu'na uğrar. Çoğunluğunu siyasi meselelerin oluşturduğu konuşmaların ardından evine döner. Cemil Emminin verdiği boncuğu hatırlar. Asuman'la evlenmek, birlikte olmak tasarılarını annesine anlatmayı düşünür. Vaktin geç olmasından dolayı bu düşüncesini ertesi güne bırakır. İyi bir uykuyla birlikte gördüğü rüyaların etkisiyle günlerini perişan etmekten kurtulur. Kaderinden kaçamayacağını kuvvetle sezer. Asuman'la beraber olma isteği giderek perçinleşir. Genç kızdan gelen mektupla artık ailesini de haberdar etme gereğini duyar. Annesi oğlunun aldığı karara temkinli bir şekilde saygı duyar. Ekrem, mektubun eline ulaştığını, kısa zamanda İstanbul'a geleceğini söylemek için kısa bir telefon görüşmesinin ardından postaneden ayrılmak üzereyken hukuktan tanıştıkları FKF'li arkadaşıyla yüz yüze gelir. Adı Şefik olan genç, siyasi faaliyetlerinden dolayı hapis yatmış, ancak dünya görüşü değişerek çıkmıştır. İslam'ı yaşamak isteğine kimseyi inandıramamanın üzüntüsünü yaşamaktadır. Kendisini anlayacağına inandığı Ekrem'den yardım ister. Ekrem, arkadaşının babasıyla konuşarak Şefik'in, eğitimine devam etmesi yönünde izin alır. İstanbul'u yüce ve heyecan verici yanlarıyla tanıyan ve daha lise yıllarında bu şehirde yaşamayı düşleyen Ekrem, annesinin gözyaşları arasında Kayseri'den ayrılır. Ekrem'in geldiğinden haberdar olan Asuman, nasıl bir tutum takınacağı hususunda Feride Hanım'ın görüşlerine başvurur.

Dergi çıkarma niyetlerini Faruk'a ileten bir grup genç bu teşebbüste Ekrem'in de kendilerine destek vermesi konusunda ricada bulunurlar. Gönüllü olmamasına rağmen ısrarlar karşısında direnemez ve teklifi bazı şartlar öne sürerek kabul eder. Asuman, kolejden arkadaşı Leman'ın, ağabeyinin düğününe teşrifi yönündeki davete Feride Hanım, Sevim, Şakir ve Faruk'la birlikte katılır. Düğünde Asuman'ın ailesi ve akrabaları da hazır bulunmaktadır. Böylece onlarla da tanışılır. Davetliler arasında Asuman'a tutkun olan Rasih de vardır. Alkolün ayarını kaçırarak Rasih hızını alamayarak Ekrem'e sataşır. Feride Hanım eski öğrencisini uyarak olası rezalete

engel olur. Pişmanlık duyan Rasih özür dileyerek ayrılır. Faruk ve Şakir bir hafta sonra gerçekleştirilecek Türkoloji Bölümü'nün Göksu gezisine Feride Hanım, Sevim ve Asuman'ı da davet ederek mekândan ayrılırlar. Göksu Deresi çevresinde toplanan kalabalık hoşça vakit geçirir. Feride Hanım uzun süre görmediği eski hocaları ve sınıf arkadaşlarıyla muhabbet eder. Ali Nihat Tarlan'ın esprileri, Mehmet Kaplan'ın gülümseyerek söyledikleri ortamı neşelendirirken Ahmet Caferoğlu'nun küçük bir kız çocuğuyla Azeri türküler eşliğinde oynadığı oyun, herkesi gülmekten perişan hâle getirir. Ekrem eski hocalarının iltifatları ve teşvikleriyle Feride Hanım'ın gözünde olduğu kadar Asuman'ın da gönlünde sarsılmaz bir taht kurar. Asuman'ı da kolejden talebem, edebiyata meraklı bir dış doktoru olarak tanıtan Feride Hanım, kızı ile Faruk arasında herkesin gözü önünde gelişen ilişkiyi görmezden gelerek içten içe sevinir. Herkes dağılmasına rağmen Ekrem ile Asuman bu güzel zamanı değerlendirmek adına bir müddet daha birlikte kalırlar.

Ayrılık üzerine bina edilen ve ayrılığın ne şekilde birlikteliğe dönüşeceği üzerinde durulan romanda yazar, geleneğimizden motifler düzeyinde yararlanmanın örneğini de ortaya koyar. Aşkın metafiziğini kültürel açıdan ele alan Miyasoğlu, geleneksel motifler açısından kültürümüzde “aşk”ın din, dünya görüşü farklılığına rağmen ayakta kaldığını ve insan üzerindeki değiştirici, dönüştürücü gücünü ön plana çıkarır. Bütün bunlardan yola çıkarak romanını “AYRI DÜNYALAR” (1, 2, 3, 4); “YOL DÜŞÜNCELERİ” (5, 6, 7, 8, 9, 10); “AŞK VE AYDINLIK (11, 12, 13, 14) başlıklarıyla bölümlendirir.

Büyük Kapı, Dar Kapı ve *Yalnızız* başta olmak üzere pek çok eserden alıntılara yer vererek kültür misyonu üstlendiğini belirten sanatçı bu durumu şu cümlelerle nakleder:

“ ... her iyi eser kendinden önceki eserlerin de eleştirisini ihtiva eder. Nasıl ki, Don Kişot kendinden önce yazılmış şövalye romanlarını eleştirerek kendini ortaya koyarsa, ben de, benim romanımdan önce yazılmış aşkla ilgili kitapları kendime mesele edindim. Çünkü bu, aydınların da meselesi (Miyasoğlu, 1999a: 180-181).

Asuman'ın sorgulamalarıyla başlayan vakada, romanın yaşanan zamanla sınırlı kalmayacağı, anlatılacak olan her neyse evveliyatıyla sunulacağı ilk cümlelerden anlaşılmaktadır. Yazarın “Pancur” hikâyesinden habersiz olan okuyucu bu bağlantıyı

metinde uygulanan geriye dönüşlerle kuracaktır. Nitekim eserde bulunan parçalar zamanlar arası geçişlerin yardımı neticesinde sağlam bir kurguyla gerçekleştirilir. Romanın henüz ilk sayfalarında genç kızın iç çatışması ve sorgulamaları merakı büsbütün artırarak okuyucuyu kurguya dâhil eder.

“Birbirlerini sevmelerine rağmen çeşitli sebeplerden dolayı bir araya gelemeyen Asuman ile Ekrem’in ilişkileri ne şekilde sonlanacak?” ana düğümünü destekleyen ve vaka akışına yardımcı olan başlıca ara düğümler şu şekilde sıralayabiliriz:

Asuman, Ekrem’in kendisinden ayrılma sebebini öğrenebilecek mi?

Feride Hanım ve Sevim genç âşıkların birleşmesini sağlayabilecekler mi?

Asuman kendi gerçeğinin, yaratılış hikmetinin farkına varabilecek mi?

Mehmet Bey, Rasim Bey’i siyasete girmesi konusunda ikna edebilecek mi?

Ekrem, Asuman’a vermek üzere Cemil Emmi’den aldığı boncuğu genç kıza verecek mi?

Ekrem, Asuman’a karşı beslediği hislerden ailesine söz edebilecek mi?

Ekrem-Asuman buluşması nasıl bir ilişki getirecek?

Ekrem, Faruk ve arkadaşlarının dergi çıkarma girişimine destek olacak mı?

Merak unsurlarıyla heyecan kazanan romanda, düğümlerin çözülmesiyle de dinamizm etkili kılınır. Duygularından emin olan Ekrem’in Asuman’a dair düşüncelerini ailesiyle paylaşması, genç kızla gerçekleştirdiği telefon konuşmaları vakanın temposunu artıran bölümlerdir. Eserin sonlarına rastlayan düğün sahnesinde sarhoş oluncaya dek içen Rasih’in, husumet beslediği Ekrem’e sataşmasıyla tırmanan gerilim araya Feride Hanım’ın girmesiyle normale döner.

Yollar ve İzler

Yollar ve İzler’de, Konya’dan İstanbul’a gelmiş, bulunduğu çevreye uyum sağlayamamış yaşlı bir kadının gördüğü rüya üzerine dünürlerini de harekete geçirerek memleketine dönüşü çevresinde gelişen olaylar anlatılır. Yazarın ifadesiyle roman Eyüp Sultan’dan yola çıkan iki ailenin kendi içlerine doğru yolculuğunda rastladıkları izleri anlatır (Miyasoğlu, 1999: 138).

Rüyasında yeni gelin dönemlerinden kesitler gören Lütfiye Hanım, oğlu Engin’in tıkırtılarıyla uyanır. Namazını kıldıktan sonra birden rüyasını hatırlar.

Meram Bağları'nda geçen evliliğinin ilk zamanları, kayınvalidesi ve görümcesinin kendisine çektiirdikleri gelir aklına. İşe gitmek için hazırlanan oğluna gördüğü rüyadan, memleketi çok özlediğinden ve gitmek isteğinden bahseder. Engin, annesinin Konya'ya gitmek istemesine anlam veremez. Ancak Lütfiye Hanım ısrarla Kurban bayramını orada geçirmek niyetindedir. Annesinin kararlı olduğunu anlayan Engin, meseleyi ağabeyi Kemal'e bildirmeyi düşünür. Hastaneden telefon eden Engin birkaç gün izin alıp Konya'ya gidebileceklerinin haberini verir eşine. Aysel gitmekten yana değildir. Ancak kendilerinin gidebileceğini söyler ve evde yalnız kaldığı kayınvalidesine müjdeyi verir. Aysel yol hazırlığı yapmak için alışveriş yapmayı teklif eder. Alınacak hediyeler konuşulmaya başlanınca, bir gün önceki kırgınlıkları unutup eski muhabbetli günlere dönerler.

Gelin-kaynana Konya'daki akrabalarına hediye almak için gittikleri Bakırköy'de aradıklarını bulamayınca soluğu Fındıkzade Cuma pazarında alırlar. Alışverişi tamamladıktan sonra yaşlı kadının isteği üzerine helallik almak için dünürlerine gidilir. Burada da Konya'ya gitme arzusunu dillendiren Lütfiye Hanım, dünürlerine de gelmeleri yönünde telkinde bulunur. Böyle bir tatile herkesin ihtiyacı olduğunu düşünen Tarık Bey davete olumlu yaklaşır. Son olarak Kemal ağabeyin ikna edilmesi kalır. Bu konuda özellikle Aysel'in girişimleri etkili olur ve bütün aile bireyleri aynı fikir etrafında birleşir. Ancak birtakım engellerden dolayı Kemal ve ailesi geziye katılamaz.

Aysel, Şehremini Lisesi'nden sınıf arkadaşı Serap'ın imza toplayarak toplu taşıma araçlarında kadınlar için ayrı bir yer verilmesine yönelik projesine destek vermek için uzun yıllar görmediği eski okul arkadaşlarıyla bir araya gelir.

Konya'ya gerçekleştirilecek ziyaret Tarık Bey'in ailesinde de farklı duygularla karşılanır. Zira Tarık Bey, kardeşlerine kırgın olduğundan uzun yıllardır gitmediği memleketi Bursa'ya da uğramayı düşünür. Böylece yol hazırlıklarına başlanır. Bir sabah erken saatlerde Eyüp Sultan'dan başlayan seyahatlerin ilk durağı Bursa olur. Ulu Cami'de kılınan öğle namazının ardından Üftade hazretlerinin kabriyle Muradiye'deki türbeleri gezilir. Günün yorgunluğunu atmak üzere kaplıcaya giden Lütfiye Hanım fenalaşarak kalp krizi geçirir. İlk müdahaleyi doktor olduğu için Engin yapar. Yaşlı kadın kendine geldiğinde yakınları rahat bir nefes alır.

Ailesi ve dünürünün ısrarlarıyla Tarık Bey kırıgı olduğu yakınılarıyla görüşmeye ikna olur. O günü Tarık Bey'in yeğeni Selman'ın evinde geçirirler. Sabah kahvaltısından sonra sessiz sedasız yola koyulmak için akşamdan herkesle vedalaşırlar. Lütfiye Hanım; Engin-Aysel çiftinin ikiz çocukları olduğuna dair gördüğü rüyayı anlatır dünürlerine. Ancak genç çift, çocukları olmadığından konuşulanlardan hoşnut olmazlar. Tarık Bey'in rüya tabiri, Lütfiye Hanım'ın hayır dualarıyla Bilecik'e gelinir. Şehrin tarihî yerleri gezildikten sonra Söğüt'e geçilir. Şey Edebalı'nın dergâh ve türbesi ziyaret edilir. Lütfiye Hanım'ın keyfine diyecek yoktur. Türbe ziyaretlerinden hoşlanmakla birlikte bir an önce Konya'ya ulaşmak ister. Bir sonraki durak Eskişehir ve Akşehir'dir. Akşehir'de Nasrettin Hoca ve şeyhinin türbeleri gezilir. Vakit kaybetmeden yola çıkılır. Kadınhanı çoktan geçilmiş, Konta Ovasına varılmıştı bile. Karşılarına nasıl ve nereden çıktığının farkına varılmayan büyük bir otobüsle çarpışmamak için aracı yoldan çıkarır. Allah, sesiyle kendinden geçen Lütfiye Hanım herkesi şaşırtır. Kazanın ardından Konya Devlet Hastanesi'ne kaldırılan Lütfiye Hanım hayatını kaybeder. İstanbul ve Konya'daki yakınlarına acı haber duyurulur. Perşembe ikindi namazının ardından kılınan cenaze namazının ardından Lütfiye Hanım, evliya dedesine ait kabrin de bulunduğu Tavus Baba Türbesi yakınlarındaki mezarlıkta, kocasının yanına defnedilir.

Tarık Bey, Lütfiye Hanım'ın son arzusu diyerek sabahları erken kalkıp başta Mevlana olmak üzere Konya'daki türbeleri dolaşıp dua eder. Aysel buraya geldiği gecedan itibaren örtünür. Kayınvalidesinin Cuma pazarından satın aldığı başörtüsünü başından çıkarmaz. Bayram günü Lütfiye Hanım'ın kabri ziyaret edilir. Ertesi gün de hatim duası okunup helva ve tatlı dağıtılır. Son mezarlık ziyaretinin ardından yola düşen Engin, eşinin hamile olduğu yönündeki müjdeyle mutlu olur ve annesinin rüyasının gerçekleştiğine şahit olur.

Yollar ve İzler, yazarın 1970'te kaleme aldığı "Tesbih" hikâyesinin devamı mahiyetindedir. Yazar, bu hikâyeyi geliştirerek 1995 yılında "Lütfiye Hanım" adıyla tefrika eder. Roman, hikâyenin bittiği yerden başlar. Olay örgüsünde bağlantının sağlanması için yer yer "Tesbih"e göndermelerde bulunulur. Bu ise sağlam geçişlerle sağlanır. Roman, içeriği başlıklarıyla uyumlu "MERAM BAĞLARI", "HÜLYALI SAATLER", "AİLE TOPLANTISI", "PAZARTESİ SOHBETLERİ", "AKRABA

ÖZLEMLERİ”, “MİNELİ ÇALAR SAAT”, “RÜYA YORUMLARI”, “MEVLÂNA’NIN HUZURUNDA”, “SON ARZU” bölümlerinden oluşmaktadır.

Lütfiye Hanım’ın ilk gelinlik dönemlerinden hatıralarının yer aldığı bir rüyayla başlayan vakada ilk olarak Meram Bağları tasvirine yer verilir. Bu rüya, olay örgüsünün tetikleyici unsurudur. Vakaya yön vermesi bakımından önemlidir. Nitekim eserde mühim bir yekûnu kapsayan yolculuk ve ziyaretler rüyanın tesiriyle gerçekleşir.

Eser kurgusunun neredeyse tamamına yakını diyaloglardan meydana geldiğinden olay örgüsü okuyucuyu sürükleyen bir akışa sahiptir. Dramatik tekniğin ön planda olduğu vakada olaylar göz önünde canlandırılıyor hissi verir. Bunun yanında seyahate bağlı olarak sıklıkla farklılaşan mekânlar zihni dinç tutması bakımından mühimdir. Lütfiye Hanım’ın kaplıcada fenalaşarak kalp krizi geçirmesi ve akabinde çevresinde yaşanan panik havası gerilimi tırmandıran vaka parçasıdır:

“Herkes telaş içinde ambulansla doktor oğlunu bekliyordu. Lütfiye Hanım kendinden geçmiş bir halde dinlenme odalarından en serin ve kapıya en yakın olanında yatıyordu.

-Aysel nerelerdesiniz, diyebildi Nermin Hanım.

-Çiçekle vazo almaya çalışıyorduk anne, dedi Aysel, ne oldu kayıinvalideme?

-Çiçeğin sırası mı kızım, kadın elden gitti neredeyse... Engin dışarıdaysa çağır gelsin, doktora yasak yoktur... Kadın ölüyor... (2002:109).

“Lütfiye Hanım çocuklarını ikna edip Konya’ya gidebilecek mi?” ana düğümü etrafında çeşitlenen ara düğümleri ise şu şekilde sıralayabiliriz:

Engin, Lütfiye Hanım’ı Konya’ya götürecek mi?

Konya’ya gitme hususunda Kemal Ağabey ikna edilebilecek mi?

Rasim, arkadaşı Kenan’ın ortaklık teklifine ne yanıt verecek?

Evliliğe karşı temkinli olan Serap evlenecek mi?

Tarık Bey akrabalarıyla görüşmeyi kabul edecek mi?

Lütfiye Hanım’ın, gelini ve müstakbel torunlarını bir arada gördüğü rüya gerçekleşecek mi?

Tarık Bey, Alâeddin Tepesi’nde rastladığı meczubun aramasını söylediği mürşidini bulabilecek mi?

Romanda kuşak farklılığından ileri gelen iki çatışmaya şahit oluruz. Bunlardan ilki Lütfiye Hanım ile Aysel arasında cereyan eden gelin-kaynana, diğeri ise Tarık Bey ve oğlu Rasim’in yaşadığı baba-oğul çatışmasıdır. Her iki çatışma da genç neslin ruhsal gelişimleriyle ebeveynlerin lehine olumlu bir şekilde sonlanır.

Geriye dönüşlere oldukça az yer verilen metinde vaka genellikle ileri doğru bir akış izler.

3.3.3. Fikirler

Bir sanat eseri, özelde roman, türe özgü hususiyetlerinin muhafaza ederek yazarının dünya görüşü ekseninde öne sürdüğü fikirleri bünyesinde barındırır. Estetik kaygıyı önceleyen sanatçı, telkinde bulunduğu düşünceyi satır aralarında, muhayyilenin gerisindeki gerçek olarak sunar. Kurguyla örtüşen fikirler ancak eser sonunda anlamlı bir bütün oluşturur. Buna karşın, kurmacanın büyüünden mahrum bir ideolojinin metinde ayrılmış bir konumda belirmesi okuyucuda beklenen tesiri göstermez.

Eserin, bizzat sanatçısına ait mesaj olduğunu belirten Miyasoğlu, sanat eserini dünya görüşü ekseninde verilecek mesajlardan üstün tutar. Buna karşın romanlarında estetik kaygı yanında fikirleri de açıktan veren yazar, okuyucuyu kurmaca dünyanın atmosferinden yer yer uzaklaştırır. Parti ve siyasi meseleler bu konuların başında gelir.

Miyasoğlu, romanlarında okuyucuya iletmek istediği fikirleri, sözcülüğüyle yükümlü kıldığı kurgu kahramanlar üzerinden gerçekleştirir. İncelediğimiz beş romanda da yazarın maddi ve manevi kültürel değerlerimizi fikir bakımından merkeze aldığı görülür.

“Bir toplumda yaşanan sosyal düzenin tutarsızlığı, eğitim sisteminin yanlışlığı, değerler karmaşasının şaşkınlığı gibi aksaklıklar, bireylerin mutsuzluğunun başlıca sebepleridir. Bu koşullar altında bulunan şahıslar ne kendi değerlerini ne de dayatılan Batı tipi yaşantının anlamını kavrayamadıklarından sürüncemede kalan silik kişilikler olarak hayatlarını idame ettirirler.” Temel fikrini bu cümlelerle ortaya koyduğumuz *Kaybolmuş Günler*’in okuyucuya sunduğu birtakım mesajları eserin anlatıcı kişisi Beşir Güner’in bakışından takip ettiğimiz kadarıyla aşağıdaki şekilde belirlemeye çalıştık:

Kendi köklerinden koparılıp yalnızlığa itilmiş insanların ıstırabını cennetten kovulmuş ve Havva'sından ayrılmış ilk Âdem'in maruz kaldığı acılara benzeten yazar, bu bakımdan insanımızı daha talihsiz sayar. Zira o, yeryüzüne niçin geldiğini, neyi aradığını, kime yönelip medet umacağını bizden daha iyi biliyordu.

Miyasoğlu, *Kaybolmuş Günler*'de, toplumun sürüklendiği olumsuz gidişatın farkına varan her bireyin, sorumluluk şuuruyla üzerine düşeni hakkıyla yerine getirmesi gerektiğini dile getirir. Kişi, yetinip sessiz kalmaktansa gerekirse çevresine, içinde bulunduğu şartlara karşı gelerek kendisiyle birlikte çevresini de değiştirmelidir. Batılının yıllar yılı özlemini çektiği, rüyasını görüp bir türlü gerçekleştiremediği insani düzenin, Osmanlı Devleti'nce gerçekleştirildiğine işaret ederek ne istediğini, nerelerden geldiğini bilmeyen, Batı'dan öğrendikleri her şeyi kutsal sayıp ve onlarla eşit haklara sahip olmak için sosyalizme cankurtaran simidi gibi sarılan genç aydınlar yüklenir. Bütün özelliklerimizi ve bizi biz yapan tarihî değerlerimizi inkâr etmeden sosyalist bir düzenin kurulamayacağını savunur.

Her şeyin bu dünyada bir düşmanı bulunduğunu, bu düşmanlıkta da elbet bir hikmet olduğuna inanan yazar, bunu tabiatın kanunu olarak yorumlar. Sorumluluklarından kaçan, bunları kötüye kullanan insanları düzen bozucular olarak tanımlar. Kaza ve kaderin ise insanların iradelerine göre şekillenen kavramlar olduğunu Beşir Güner'in sözlerinden çıkarabiliriz.

Dönemeç'te geleneksel yaşayış ve yenileşme hareketlerinin çatışması mekân unsuru çevresinde kendini gösterir. Recep Usta, yakınlarının yoğun ısrarlarına rağmen istimlak riski bulunan babadan kalma evinin satılmasına razı gelmez. Kayını Refik Bey, Bahri ve Yavuz'un bütün girişimlerini boşa çıkarır. Söz konusu ev, eserde kültür kavramına karşılık gelen Osmanlı Devleti'yle özdeşleşen bir sembol olarak kullanılır. Bu durumda evle birlikte geleneksel değerlerimizin de yok olma eşiğinde olduğu temas edilen bir diğer ayrıntıdır. Cumhuriyetle birlikte eski kültürümüzün ağır ağır tasfiyesinin ardından yeni bir kültür hareketinin yıkıcı etkileri toplumun nüvesi konumundaki birkaç aile üzerinden sergilenir.

Pek çok eserinde, Batı'nın değer yargılarını hedef alan Miyasoğlu, *Dönemeç*'te siyasetin bile Batı'ya angaje bir pozisyonda sürdürülmesinin doğruluk derecesini roman kişilerinin tartışmasına sunar. Tartışmanın odağındaki kişilerden Remzi ve Mehmet Ziver düzeni alt edecek güce ulaşınca ve bu hareketi yürütecek kadroların

yetiŖeceđi zamana kadar siyasetin dıŖında kalınması gerektiğini savunurken Ŗakir bu hareketin tamamen dıŖında kalmayı kendinde hak görmez. Yeni ve müspet geliŖmelerin dıŖında kalma taraftarı değildir.

Dönemeç’te üzerinde durulan bir diğer nokta ise aile içi iliŖkilerde bireylerin birbirlerine karŖı tutumunun ne Ŗekilde olması gerektiği üzerinedir. Kerim Ağa’nın, babasına reva gördüğü muamelenin karŖılıđını oğlundan alması “Eden bulur” sözünü akıllara getirir.

Güzel  l m’de Ekmel’in felsefe doktorası yapmasına kızan Remzi, beyhude harcadığına hükmettiği zamanın kaygısına ondan çok d Ŗer. Bir akŖam Ekmel ve Ŗakir’in Hilmi Ziya’ya ait 1930 tarihli eserden hareketle bulundukları dönemi değerlendirmesine sinirlenen Remzi, modası geçen d Ŗ nce hareketlerinden medet umulmasının yanlıŖlıđına dikkat çeker. İlerlemenin ve geliŖmenin ancak maddi ve manevi değerlere sahip çıkılarak mümkün olabileceğini savunan Remzi’nin hususta Ekmel’le giriŖtiđi diyalogdan alıntıladığımız Ŗu kısım ileri sürülen fikrin ifadesidir:

-Hayır, boŖa uđraŖıyorsun. Bir Türk felsefesi olmamıŖtır, olmasına da lüzum yok... Bizim imanımız, ideallerimiz var. Bunlar bize yeter. Gökalp’in sosyolojisi de, Hilmi Ziya’nın felsefesi de iflas etmiŖtir artık. Bizi, yine bize ait tarihî değerler kurtarabilir ancak. Kıbrıs Harekatı’yla her Ŗey alt üst olacak, sen hâlâ uyuyorsun (1981e:100).

Pozitivist anlayıŖın kıstas kabul edilerek baŖta din  meseleler olmak üzere birtakım değerleri bu açıdan anlamlandırma çabası eleŖtirilen önemli husustur. Öyle ki Fuzuli’den iktibas edilen beyitle, verilen mesajın tesiri artırılarak akılda kalıcılığı sağlanmak istenir. *Güzel  l m*’ n merkezinde bulunan Ŗakir’in, insanlarla iliŖkileri, arkadaŖ çevresi bu anlayıŖ doğrultusunda Ŗekillenir:

“Hayata, insana, insanla ilgili Ŗeylere akılcı bir tavırla yaklaŖanlara bir türlü ısınamıyordu. Harun ve arkadaŖlarından bir  eŖit ürküntüyle uzaklaŖması bu yüzdendi. Onlar her Ŗeyi olduğu gibi, belki hepsinden fazla din  meseleleri akılla açıklamaya, kavramaya  alıŖıyorlardı. Belki baŖka dinler için mümkündü ama İslam için aklı tek ölçü almak son derece sakar bir Ŗeydi. Ayet ve hadislerle, bunca evliyanın kerametini akılla açıklamak mümkün mü? Kur’an’da bahsi geçen Ashâb-ı Kehf ve benzeri olağanüstü kıssaları baŖka ölçülerle idrak edebiliriz ancak. AŖkın yüceltici etkisini de  yle. Sanki bir bıçak sırtındadır ihtirasla seven insan. Yakıcı bir ateŖle oynamamaktadır. Öyle bir Ŗey...”

“AŖk imiŖ her ne var  lemde

İlm bir kıyl ü kaal imiş ancak” (1981e:109-110).

1974 Kıbrıs Barış Harekâtı’nın oluşturduğu arka plan çevresinde medeniyet ve kültür kavramları ile doğu-batı çatışmasını bir arada yansıtan Miyasoğlu, Batı düşüncesinin bir oryantalist gözüyle İslam dünyasına bakışını İngilizce öğretmeni Mr. Lambert’in bakışından sunar. Buna karşın ‘tam bir İstanbul efendisi’ olarak nitelediği Cevdet Bey’i ise yaşantısı, değer yargıları, olaylara yaklaşımı bakımından Doğu’yla özdeşleştirir (Yalçın, 2005:427). Alıntılatacağımız diyaloglardan iki ayrı dünya görüşüne sahip bireylerin farklı anlayış yapıları ortaya konacaktır:

“-Emma bilmiyorsun, diyerek döndü Mr. Lambent, Türklerin de fetih, cihad istekleri var. Bunlar karşılıklı çağdışlıklar... Sampson’un yaptığı darbe bunların bahanesi oldu. Devrimci partiyle İslamcı parti bu noktada ortak karar alıyor. Sonunda da Sovyetler devreye girer ve yeni bir dünya savaşı çıkabilir. Önemli olan bu...” (1981e:28-29).

“Haysiyetli bir siyaset lazımdı İhsan Beyoğlum diyor Cevdet Bey, ne yandan bakarsan bak, bu Harekât hayırlı olacak milletimiz için. Cihet-i askeriye siyasilerimizi kahraman yapıyor dediklerine bakma. Bu Allah’ın bu millete bir lütfu. Elli senedir böyle mübarek bir günü bekledim durdum, artık gözüm arkada kalmaz...” (1981e:86).

Aşk ve benzeri tutkuların yalnız iki cins arasında meydana gelebileceği düşüncesinin yanlışlığı, ilahi boyutu olan bu duyguların, fertleri kendini gerçekleştirirmede de en güçlü mekanizma olduğu *Bir Aşk Serüveni*’nde çeşitli şahıslar üzerinden verilmek istenen temel fikirdir. Ekrem, Batı kaynakları arasında ilgi kurup, felsefi kitaplardaki tasnifleri hatırladıktan sonra *Dar Kapı*’da anlatılanları daha iyi kavrayarak Doğu ile Batı kültürünün aşka yaklaşımındaki ayrıma şu çıkarımlarla ulaşır:

“Bizim kültürümüzde böylesine yasaklamalar yoktu ve insan Yunus’un dediği gibi, hem Yaratıcı’dan yaratılana, hem de insanî aşktan ilâhî aşka gidebilirdi. İlâhî aşkın kendi içinde de çeşitli merhaleleri vardı ve bunların ilk basamağında da ‘Allah için sevmek’ kendini gösteriyordu.

Elbet ayrı kültürlerin ve farklı insan anlayışlarının hayat ve dünya görüşleri farklı olacaktı. “Merdüm-i dîde-i evkân” olan, yani Şeyh Galib’e göre yaratılmışların göz bebeği olan insan anlayışı ile Eros düşüncesi arasında bu yüzden benzerlik olduğu kadar farklılık da vardı. En önemlisi de insandan hareket ederken Yaratıcı’ı unutmamaktı... Daha doğrusu, Eros’taki ilâhî olanı

bertaraf etme eğilimi olmadığı gibi, Agape'deki insanî olanı yok etme çabası da yoktu bizim kültürümüzde" (1995:93-94).

Tecrübelerine dayanarak bilgi, kazanç, makam ve mevkinin önem derecesi bakımından sonradan gelmesi gerektiğini ifade eden Feride Hanım, buna karşılık esas tuttuğu ilahi aşkın ancak beşeri sevmekle mümkün olabileceğine inanmaktadır:

"Bunu da yaşadığı için biliyor ve Allah sevgisini insan sevgisinden hareketle tanıyabileceğimize inanıyordu. Peygamberi sevin demiyor mu Allah, işte bunun için, hatta bir evliya, "sev de odunu sev" demiyor mu? İnsanı sevmek tabii ki daha iyi. Hele bu sevgi meşru bir zeminde ve güzel bir tarzda olursa..." (1995:192-193).

Romanda fon olarak yer alan Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın, bir öğretmenin yönelttiği "Sapık sevgi hiç mi yok hocam eski edebiyatta?" sorusuna verdiği yanıt, üzerinde durduğumuz fikir meselesine ilmî destek niteliğindedir:

"Adı üzerinde evlâdım, sapık... Bunun edebiyatla alâkası olur mu? Edebiyat edeb kökünden gelir ve telmihler de iki ucu keskin bıçak gibidir, insanı yanıltır."

Çeşitli esprilerden sonra sözü şöyle bağladı Hoca:

-Aşk için fedakârlık lâzımdır evlâdım, menfaat düşüncesi değil... Niçin fenâ makamlarından bahsedilir tasavvufta? İşte bunun için... Fedâkârlığın âzamîsi fenâ yolunda yapılır. Bunlar hep basamak basamak... Sonunda insan Allah'da fânî olur ve velâyete erer (1995:200).

Değer yargıları, kültürleri, inançları farklı da olsa bireylerin istemeleri durumunda ortak bir payda etrafında bir araya gelmelerinin pek âlâ mümkün olabileceği Asuman-Ekrem çiftinin ilişkilerinde ortaya konmuştur. Bütün bu farklılıkları birlikteliklerine engel olarak gören Ekrem birtakım örnekleri göz önünde bulundurarak saplantısından kurtulur:

"Ekrem'in bu gelişinde öğrendiği şeylerden biri de, Almanya'da çalışan akrabalarından birinin tamamen İslâmî şuur kazanarak burda yabancı olduğu bir hayat tarzını yaşamaya başlamış ve çevresine de anlatmaya başlamıştı. Ondan öğrendiği kadar, Almanya'da bir kısım Türkler, burda on yılda öğrenemeyeceğini bir-iki yılda öğreniyor ve bozulmuş geleneklerle çevre baskısı olmadığı için de kolayca hayatına geçirebiliyordu. Burda bizi yabancılaşmadan koruyan gelenekler, bir süre sonra hakiki manasıyla İslâm'ı ve o doğrultuda insanın yaşadığı hayatı yönlendirmesini önlüyordu. Yani dünyanın öte tarafında da özünü koruyan koruyordu. Önemli olan buna kararlı olmaktı. Yoksa aşılmaz

sınırlar yoktu dünyada ve insan iradesiyle seçtiği hayatı yaşayabilmek için bütün yolları, bütün imkânları kullanabiliyordu. Peki ya kendisi?” (1995:65-66).

Bir toplumun değerlerinin; mekânı, sahibi ve temsilcileriyle yaşatılabileceğini savunan Mustafa Miyasoğlu, bu bakımdan *Yollar ve İzler*'de Anadolu insanının yürüdüğü ve yürüyeceği yolları, dikkate alacağı izleri anlatmaya çalışır (Miyasoğlu, 1999a:192).

İstanbul'dan başlayan yolculuk Bursa, Bilecik, Söğüt, Eskişehir ve Akşehir'in tarihî, kültürel mekânlarına gerçekleştirilen ziyaretlerle Konya'da noktanır. Bu seyahat bir anlamıyla Osmanlı ve Selçuklu şehirlerinin tarihine, kültürüne gerçekleştirilmesi bakımından önemlidir. Bireyden hareketle aile, akrabalık bağları ve toplumsal birlikteliğin gerekliliğinin de vurgulandığı romanda kültürel birikim ve değerlerin müşahhas örnekleri olan tarihî eserlerin bir milletin şuurunu, kimliğini yansıtmadaki ehemmiyeti üzerinde durulur.

Yazar, farklı iki yapıya sahip doğu ile Batı kültürünün dinî hüviyetlerini öne çıkararak tarihî ve kültürel değerlerin sahiplenilmesi bakımından giriştiği kıyasta toplumumuz adına olumsuz bir ön görüde bulunur:

“–Bakın yenge hanım, dedi Profesör, Unesco Antik Çağ eserlerine, Hristiyanlar da dinleriyle ilgili binalara sahip çıkıyorlar. Müslümanlar tarihî eserlerine sahip çıkmazlarsa, bu topraklarda yaşam hakkımız tehlikeye girer... (2002:135).

Yollar ve İzler'de üzerinde durulması gereken bir diğer yaklaşım da kadınların toplumdaki konumudur. Kadınların sırf sex ve ticaret metaı gibi görülmesinin, reklam aracı olarak kullanılmasının eleştirisinin yapıldığı eserde bayanlara birtakım özgürlüklerin verilmesi üzerinde durulur. Bir toplumun gelişmesi için erkekler kadar kadınların da aktif olması gerektiği Serap'ın şu cümlelerinde karşılık bulur:

“Mutlu ve başarılı insanlardan sağlıklı bir toplum meydana gelir. Yalnız erkeklerin çalıştığı, kadınların süs bebeği gibi evde oturup pastalı dedikodular yaptığı bir toplumda sağlıklı gelişme olmaz. Erkekler de babam gibi daha süslü bir kadın gördü mü ona doğru sürüklenir. Sonunda olan çocuklara, yani toplumun geleceğine olur. Kadınıma, yani kendimize sahip çıkalım diyorum” (2002:61, 63).

Benzer düşüncelere sahip Engin de kadınların toplum içinde kendilerine özgü işler ve sorumluluklarla yer almasını sosyal statüleri bakımından kazanç olacağına

değirir. Sosyal hayatın dışına itilmesi hâlinde kadının, ya gösterişe merak salarak sürekli tüketime yöneleceğini ya da erkekler arasında alınıp satılan meta hâline dönüşeceğini ifade eder (s. 56).

Bazı önemli şeylerin, hayati olayların tekâmül noktasında tetikleyici olabileceği fikrini Aysel'in değişiminden yola çıkarak söyleyebiliriz. Kayınvalidesiyle kuşak çatışması içinde olan Aysel, yaşlı kadının vefatıyla fizikî ve ruhi bir değişime, gelişime uğrar. Bu düşüncemizi aşağıda alıntılatacağımız parçayla örneklendirebiliriz:

“Akşamdan beri Aysel de annesinin hediye ettiği başörtüsünü çıkarmıyor, belli ki kayınvalidesinin ölümüne gerçekten üzülyordu. Hâlbuki önceki gelişlerinde, türbe ve camiler dışında Aysel başörtüsünü başına koymazdı. Sürekli kapatmasını ima eden annesine de ‘sıkılıyorum’ diyordu (2002:170).

3.3.4. Şahıs Kadrosu

Hikâyelerini yazdığı insanların hayatları üzerinde düşünülmesini arzu eden sanatçı, böylelikle okuyucuda kendini sorgulama isteğinin uyanmasını amaçlar (Miyasoğlu, 2011:64-65).

Roman kişilerinin hareketlerine, iç dünyalarına ve karşılıklı konuşmalarına önem veren sanatçı, dış tasvirlerle, hayatın değişik yönlerine pek dikkat etmez (Kabahasanoğlu, 1983:27).

Romanda dış gerçek kadar iç gerçeğe de önem veren yazar, bu çabayla anlattığı insanların psikolojik yönlerinin öne çıktığına inanır. Bunun sebebini de dilin taşıdığı kültürel değerlerle insanların günlük yaşamındaki motivasyonların niteliğini çatışmalardan mühim görmekle belirtir. Miyasoğlu, *Kaybolmuş Günler*'in odadaki az kişiyle gelişmesine karşın; *Dönemeç*'teki olayların yoğunluğu ve kişilerin çokluğunu, bir Anadolu şehrinin portresini ortaya koyma çabasıyla ilgili olduğunu ifade eder (Miyasoğlu, 2011:66). Güzel Ölüm'de ise “dar bir çerçeve içinde olaysız, pasif, statik, hafif kımıldamayan, mistik, pısrık, teşebbüs potansiyeli işletilememiş, içine kapalı, sürekli olarak ahlâk ve fikriyatla ilgili yaldızlı sözler imal etmeğe can atan, dünyayı yaşayan bir tip”le karşılaşırız (Kabahasanoğlu, 1983:27).

Miyasoğlu, günlük meşgalelerini, edebî anlayışını, tasarılarını, daha yerinde bir ifadeyle kendi dünyasını romanlarına yansıtmaktan geri kalmaz. Yazarın proje

üreten, çalışan, dinamik, velut yanı roman kişilerine de yansır (Turinay, 1996:191).

Güzel Ölüm'ün aslı şahsı Şakir'in şu cümleleri bunun güzel bir göstergesidir:

“Tarih Musâhebeleri’ne yakında, hiç vakit kaybetmeden başlamalıyım. Sonra başka kitaplar. Belki macera romanları. Roman? Şu Son Gece hikâyesi. Ne olursa olsun, bir tarafından işe başlamalı. Ötesi Allah kerim. Zaten öyle olmadı mı hep? Başladık ve ötesini Allah’a havale ettik. Şimdi de” (1981e:174).

Bir Aşk Serüveni'nin başında bulunan ve ön söz niteliği taşıyan “SERÜVENİN SERÜVENİ YAHUT ROMANA DAİR BİR KAÇ SÖZ” başlıklı kısımda yer alan yazarın şu açıklamaları eserin oluşum sürecini ve figürlere bakışını ortaya koymaktadır:

“Bir Aşk Serüveni adını verdiğim bu romanın konusu, ilk romanımdan önce zihnime üşüşen ve ondan önceki teknik bilgilerimle bir büyük hikâyeye dönüşen kişilerin ilgi ve tutkularından ibarettir. Bu konu ve kişiler, o hikâyeden beri zihnimin bir köşesinde canlılığını koruyor ve ilgilerini, tutkularını, kısaca bütün kişiliklerini yeterince anlatmadığım, gelişmelerine ve değişmelerine yeterince yer vermediğim için beni rahatsız edip duruyorlardı. Nihayet onların yaşama haklarına duyduğum saygı ve alâkanın doğurduğu baskı öylesine güçlü oldu ki, ben bütün öteki roman tasarımlarımın önüne geçtiğini gördüğüm bu konuyu yeni baştan ve hikâyenin bittiği yerden anlatmak zorunda kaldım” (1995:6).

Sanatçının yakın dostu A. Vahap Akbaş'ın bu bilgilerden yola çıkarak vardığı birtakım çıkarımları aşağıdaki gibi alıntılıyoruz:

“Görülüyor ki Miyasoğlu kişilerinin peşini bırakmıyor, onları zihninde yaşıyor ve yaşamak haklarına saygı duyuyor. Zaman içinde gelişme ve değişmelerini vermesi gerektiğine inanıyor. Aslında bu, yalnızca bu roman için geçerli değildir. Diğer kitapları için de benzer durumlardan bahsedilebilir. Hatta denemeleri için de böyle bir durum söz konusudur. O, kişileri gibi düşüncelerini de zaman içinde geliştirir, farklı bütünlüklere erişir” (Akbaş, 2006: 159).

Yazar roman kahramanlarını, tanıdığı insanlardan seçtiği gibi idealize edilmiş kahramanları da kendi muhayyilesinde oluşturur. Kişiler, genellikle kültürlüdür, kültürel meseleleri konuşup tartışırlar. Sistemle ve kendileriyle hesaplaşma içindedirler.

Kaybolmuş Günler, Dönemeç, Güzel Ölüm ve Bir Aşk Serüveni romanlarında eserin odağında genç insanlar bulunurken, *Yollar ve İzler*'de gençlerden çok yaşlıların bakış açıları esas alınır.

3.3.4.1. Fonksiyonları Açısından Şahıs Kadrosu

3.3.4.1.1. Merkezî Figürler

Merkezî kişiler, iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı biçimde ortaya konan şahıslardır. Bunlar, karmaşık bir şekilde, kurgunun akışı içinde çatışmalar yaşayan, değişime uğrayabilen, tepkilerimizi sürekli ve tam olarak yönlendiren figürlerdir. Başkişiler, eserin merkezinde bulunup en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; okuyucuda inanç, sempati ve ani duygusal değişiklikler meydana getirirler. Romanda ifade edilen düşüncenin somutlaştırılmasına hizmet ederler. Bu bakımdan, romancının dayanak noktalarıdır, romanın varoluş sebebidirler; roman, onlara hayat vermek için yazılır (Stevick, 1988:182).

Ben anlatıcı tarafından sunulan *Kaybolmuş Günler*'de, doğal olarak, figürlerin tanıtılması, yine bu anlatıcı aracılığıyla gerçekleşir. Romanda yer alan figürler, merkezî kişi -aynı zamanda anlatıcı- Beşir Güner tarafından tanıtılır. Beşir Güner, eserin odağındaki isimdir. Metni oluşturan unsurların pek çoğu onun çevresinde şekillenip anlam kazanır. Romanın henüz ilk sayfalarında yazar-anlatıcının bakışından yansıyan şu cümleler farklı bir bakış açısı tarafından Beşir Güner'e dair verilen ilk bilgiler olması bakımından önem taşır:

“Beşir Güner'i Bayezit'taki kahvelerden birinde tanıyıştım. Her şeye öfkelenen, gergin ve tedirgin bir hâli vardı. İpin ucunu kaçırmış, kaybettiği şeylerin acısını çevresindekilerden çıkaran, sık sık rastladığımız gençlerden biriydi” (1975:5).

Bundan sonraki kısımda romanın tematik gücünü kendi cümlelerinden tanıma imkânı bulmaktayız.

Kimlik bunalımı yaşayan bir Anadolu çocuğu olan Beşir, gelecekte beklediği beklentisi olmadığından, bu konuda oldukça karamsardır. Karar kıldığı gazetecilik mesleğini de bir daha bulaşmamak üzere terk eder. Kendini sanatçı bildiği için savruk bir hayata alışır. Düzenli bir yaşama ayak uyduramaz. Hayatının manasının farkında değildir. Aile bakımından da talihsizdir. Annesi, o henüz on yaşındayken

vefat etmiştir. Bunun üzerine babası iki çocuklu bir kadınla evlenmiştir. Merkezî şahıs, yaşantısını etkileyen bütün bu olumsuzlukları annesinin vefatıyla ilişkilendirir. Bu sebeple çocukluk günlerini hasretle anar:

“Annem öldüğüne göre, hiç ısınmadığım analığı ve geleceği küçük kardeşime bağlı, onunla anlaşabilen babamı düşünmem, onlara yardım edebilmem imkânsız. Her yaz tatilinde, en az bir ay kalmak için gittiğim baba evinde, nedense en fazla iki hafta kalabiliyor, İstanbul’a dar atıyorum kendimi. Ah annem, anneciğim yaşasaydı, belki de bütün bunlar başıma gelmeyecekti. Kaybolmuş çocukluk günlerim, o ilk yaz akşamları... Her şey geçip gitse de yalnız siz kaybolmasaydınız ne olurdu?” (1975:13-14).

Romanda daha çok ruhsal boyutuyla ele alınan Beşir’in az da olsa fiziksel özelliklerine de temas edilir. Buna göre Beşir, ipince kollara, güçsüz bacaklara ve her gören doktoru, anemiye önleyen ilaçlar vermeye zorlayan soluk bir tene sahiptir.

Yaşadığı bütün olumsuzluklara ve içinde bulunduğu karamsar ruh haline rağmen bir berat gecesi çıkmazlarından, buhranlarından sıyrılarak çelişkilerinden arınır. Hayatın anlamını kavrayarak sorumluluklarının bilincine varır. Değişen bu bakış açısı beraberinde merkezî kişiye farklı boyutlar kazandırır. Söz konusu gelişimi figürün kendi cümlelerinden takip edebiliriz:

“Birden, kendimi, toplumdaki sorumluluklarından kaçan, yapacağı işleri hep birtakım mazeretlerle geçiştiren haylaz bir talebe olarak buldum. Sonra da, her şeyin bu dünyada bir düşmanı bulunduğunu, bu düşmanlıkta da elbet bir hikmet olduğunu düşündüm. Tabiat böyleydi. Düzen bozursa, sorumluluklarından kaçan, bunları kötüye kullanan insanlar suçluydu. İlâhi kader, kendi şartlarımızda deniyordu bizi. Her şey ezelden ebede doğru bir akış içindeydi. Kaza ve kader, bizim irademizi kullanışımıza, kendi tercihlerimize göre değişiyordu zaman zaman. Bu apaçık ortadaydı. Kısacası, iyiden iyiye mümin ve mütevekkil biri olmuştum birkaç saat içinde. Bundan da müthiş bir huzur duyuyordum. Anlamını bilmediğim çatışmalardan sonra Allah’a sığınmanın sevincini yaşıyordum” (1975:238-239).

Yukarıda farklı yönleriyle ele aldığımız Beşir Güner’in tanıtımında etkili olan yöntem “klasik karakterizasyon” uygulamasıdır. “Bu tür uygulamalarda kişiyle ilgili bilgiler topluca sunulur ve romanın daha sonraki bölümlerinde, söz konusu bilgilerin okuyucu zihninde pekişmesi, dolayısıyla kişinin, okuyucunun hayalinde belirli bir portreyle iz bırakması sağlanır” (Tekin, 2012:89).

Dönemeç ve *Güzel Ölüm* romanlarının merkezî kişisi Şakir Ulutaş'tır. Olay örgüsü düğün, ölüm ve seçim hâdiseleri çevresinde şekillenen *Dönemeç*'in seçimle ilgili bölümleri onun etrafında gelişir. Genç bir avukat olan Şakir, mesleğin gereklerini yerine getiremediğinden boş kalmamak için İngilizce öğretmenliği de yapar. Yakından ilgilendiği öğrencilerini bürosuna davet eder, Kültür Derneği'ndeki konferans ve seminerlere götürür. Bu mekânlarda gerçekleştirdikleri sohbetlerde yaklaşan seçimlere ve ülke gündemini belirleyen siyasi meselelere dair görüşler bildirir. Dinlediği Cuma hutbesiyle birlikte düşüncelerinde değişmeler başlayan Şakir Bey, siyasi meselelerden ziyade fayda sağlayabileceği spesifik alanlarda gayret gösterme gereğine inanır. Hoca hutbeye son verirken, Şakir Bey kendini kuş gibi hafif hisseder. Her seviyenin meşguliyetinin ayrı ayrı olması gerektiğini kavrar ve kendi kabiliyetini, başkalarının yapamayacağı yöndeki faaliyetlerde değerlendirmeyi düşünür. Birtakım çağrışımlarla derinleşen sorgulamalardan sonra kendine hayatın manasını hedef edinir. Hayatın hakiki manası... Şimdiye kadar düşünmediği, şuurlu olarak üzerinde kafa yormadığı kadar önemlidir artık. Farklılaşan bakış açısıyla boyut kazanan kişiliği aşağıdaki cümlelerle ortaya konur:

“Reha'nın, onun kolunda merdivenleri tırmanan İhsan'ın, kendisini teselliye çalışan Remzi'nin, bile üzerinde durmayacağı şeyleri dert edinecek artık. Bunu akşamüzeri laf olsun diye konuşan romancı-gazeteci Ali harekete geçirmiş, filozof Ekmel tezinin girişine aktardığı cümlelerle büsbütün vazgeçilmez hâle getirmiş, Serpil'in cenazesi de çarpıcı bir tarzda benliğine işlemişti. Artık çalışmanın, yaşamının ve düşünmenin çok başka bir manası vardı Şakir için. Hayata ve dünyaya ya Ekmel gibi sürekli değişen gözlüklerle bakacak yahut da Cevdet Bey gibi sezdiği ilâhî cilveleri tebessümle seyredecek... İlki için daha çok okumak ve düşünmek, ikincisi için de sadece inanmak gerekirdi.

İnanmak... Evet, sadece inanmak ve bu inancı bütün benliğiyle benimsemek... Mademki hayat, akılla kavranmaz ve mademki her şey onun içinde şekil, mana ve ifade kazanır, öyleyse bunca kaygı neden? Neden onu şekillendiren kaynağa, onun tek yönlendiricisine tümüyle teslim olamıyor?” (1981e:244-245).

Ailesinin gönülsüz tavrına rağmen onca zorlukla kurduğu büroyu dağıtarak Vakıflar Başmüdürlüğü muhâkemât avukatlığı için yola koyulur. Aldığı kararda Serpil'e beslediği sevgi şüphesiz en önemli faktördür. Şakir hakkında edindiğimiz

bilgiler çoğunlukla yazar-anlatıcının “klasik karakterizasyon” yöntemiyle sunduğu parçalara dayanmaktadır. Bunun dışında merkezî şahsın bilinmeyen yanları annesi Fadime Hanım tarafından verilir:

“Şakir buna göre yabani. Ne lafa gelir ne söze. Dediğim dedik, çaldığım düdük. Babası gibi tıpkı. Ne düşünür, ne eder, bir türlü söylemez. Bir bakarsın şurda, bir bakarsın tepenin başında. Rahmetli de öyleydi. (...) Ankaralarda nasıl para bulup okudu, akrabaların yanına varmadan nasıl karnını doyardı, hâlâ aklım ermez. Sorsam da doğru dürüst izahat vermez. Para gönderirsem, aldım ana, sağol, zahmet etme diye mektup yazar” (1981e:63).

Ekrem, *Bir Aşk Serüveni*’nin merkezindeki kişidir. Öğretmenlik yapmamak için, başarıyla sınıfını tamamladığı Edebiyat Fakültesi’nden Hukuk Fakültesi’ne geçmiştir. Bu kararında en fazla fikrî destek görüp örnek aldığı insanlar Rasim ve Mehmet Beylerdir. Diş tedavisi için gittiği diş hekimliğinde ilkokul arkadaşı Asuman’la karşılaşır. Duygusal bir yakınlaşma sürecine giren çiftin birlikteliği, Ekrem’in isteği üzerine sonlanır. Bu kararı almasındaki başlıca etken Asuman’ın farklı bir çevrede yetişmiş olmasıdır. Ayrılığın etkisiyle bocalama yaşayan genç, iyi gelir düşüncesiyle bir süreliğine memleketine gider. Asuman’sız günlerine dönebilmek için eski mahallelerine, Safa İlkokulu’nun bulunduğu yerlere gider. Ancak o günlerden hemen hemen hiçbir şey bulamaz. Buralardan hatırladığı her şey de genç kızı anımsar. Ondan kurtulayım derken büsbütün onunla dolduğunu hisseder. Kanayan bir yara gibi için için kemiren, sevdiğiyle ilgili her şey Ekrem’i bir anafora sürükler. Asuman’dan ayrıldığı günden beri kendini mutsuz hisseder. Sevdiği kızı değil, onun yaşadığı çevreden kaçır. Memnun ve mutlu olduğunu düşündüğünden bunu ona söyleyemez. İçini Asuman’a ve kendisine haksızlık ettiği duygusu kaplar. Nereye gitse, ne yapsa her şey ona Asuman’ı hatırlatır. Faruk’un Kerem ile Aslı yorumundan hareketle kaçışını haklı göstermek için Rudyard Kipling’in “ Doğu doğudur, Batı da batıdır sözüne sıkı sıkıya bağlanır. Hâlbuki İstanbul’dan Kayseri’ye gelişinde teknolojik medeniyetin her şeyi alt üst ettiğini fark eder. Çatışma yaşayarak birtakım sorgulamalarda bulunur. Kaderinden kaçamayacağını anladığından Asuman’la birlikte yaşama isteği kuvvetle artar. Öyle ki yaşananlar bu yönde gelişir. Necip Fazıl’ın *Büyük Kapı* eseri ve gördüğü rüyanın etkisiyle günlerini perişan etmekten kurtulur. Kaderinden kaçamayacağını anlayarak Asuman’la birlikteliğinin

mutluluk getireceğini düşünür. Ekrem'deki bu değişiklik, ailesi tarafından da fark edilir ve sevinçle karşılanır:

“Babası da Ekrem'deki bu değişikliği farketmiş, belli belirsiz sevinmişti. Harun Efendi oğlunun böyle kışın ortasında birden bire gelmesini, evde ders çalışmak istediğini pek öyle hayra yormamıştı Fatma Hanım gibi. Ama işte oğlu kendini toparlamış, akşamdan beri iyi bir yüz ve moralli bir tavırla güne başlamıştı” (1995:99).

Asuman'a yazdığı ancak henüz göndermediği mektupta yer alan satırlar Ekrem'in hayatının değişim safhalarını ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır. Değişimini gözlediğimiz şu cümlelerde Ekrem'in gelişimi de gözler önüne serilir:

“Seni tanıyınca kadar, şarkılarını hep başkaları için söyleyen kuğular gibiydim. Seni tanıyınca, daha doğrusu yeniden buluncaya kadar meçhul bir sevgiliye meftundum. Seni yeniden buluncaya kadar yaşadıklarımın bir eksiklik, tarif edemediğim bir yetersizlik vardı. Fakat bu benim seni çocukluk çağımda kaybettiğim günden beri varlığını hissettiğim, dolayısıyla alıştığım duyuydu. Ama seni bulduktan sonra kaybetmek... Sensiz yaşamak, benim için yaşamamak demektir, aklının bir köşesinde, daha doğrusu şuuraltında hep bir sızıyı hissetmek demektir. Hatta ayak parmaklarına batmış dikenlerle dolaşmak demektir benim için sensiz yaşamak...” (1995:126-127).

Genç kızdan gelen mektupla tekrar İstanbul'a dönen Ekrem, kuruntularından arınarak mutlu bir beraberliğe yelken açar.

Yollar ve İzler'in merkezî kişisi Lütfiye Hanım'dır. Üç sene evvel kocasını yitirdiğinden İstanbul'da çocuklarıyla yaşamaktadır.

“Tesbih”te yer alan tanıtımı ile “Lütfiye Hanım hafif aklaşmış saçları, çukurlaşmış yüz çizgileri, yuval yuval yürüyüşüyle elli beş altmış yaşlarında bir Anadolu kadınıydı. Beş yıllık şehir hayatının silemediği bir taşralılıkla, çevresinden hoşlanmayan insanlarda çok görülen bir geçmiş zaman özlemi vardı konuşmalarında. Ufku pek geniş olmadığı için, on beş yirmi yıl öncesini, ancak yaşayabildiği günleri özliyordu... Lütfiye Hanım bir türlü büyük sofalardaki hayatını, iki oğul anası, Kâmil Efendi'nin karısı olduğu günleri unutamıyordu bir türlü” (2002:41).

Kocası öldükten sonra dertleri ve hatıralarından başka bir şey düşünemeyecek kadar kendi dünyasına gömülür. İlk zamanlar gelini Aysel ile geçinemez. Onu iş

bilmezlikle suçlar. Gördüğü rüyanın etkisiyle Konya'ya gitmek ister. Bu arzusu ilk etapta çocukları tarafından olumlu karşılanmaz. Ancak Lütfiye Hanım'ın ısrarla kurban bayramını memleketinde geçirmek istemesine karşı koyamazlar. Seyahat için yapılan hazırlıklarda birbirlerine yakınlaşan gelin-kaynana arasındaki buzlar erir. Eyüp Sultan'dan başlayan seyahatlerin ilk durağı Bursa olur. Kabir ve türbeler gezilir. Günün yorgunluğunu atmak üzere kaplıcaya giden Lütfiye Hanım fenalaşarak kalp krizi geçirir. İlk müdahaleyi doktor olduğu için oğlu Engin yapar. Yaşlı kadın kendine geldiğinde yakınları rahat bir nefes alır. Konya sınırları içinde meydana gelen trafik kazasında hayatını yitirir.

3.3.4.1.2. Norm Figürler

Herhangi bir fon karakterden daha boyutlu ve kişilik kazanmış bir şekilde beliren norm karakter başkişinin aksine, romanda amaç olmaktan ziyade, bir amacı gerçekleştirmek için kullanılan bir araçtır. Merkezî kişinin kusurlarını yansıtan bir konumda bulunarak kimi zaman derinlemesine kavradığı gerçekleri yansıtarak kimi zaman sağduyunun ve aklı başında gerçeğin sözcüsü olarak asli şahsın hatalarını aydınlığa çıkarabilir. Norm karakter, ahlaki bir ölçüt olarak kurgu dünyasındaki figüratif kadronun diğer kişilerindeki sapmaları görüp yargılamamızı da sağlar” (Stevick, 1988:84-189).

Mustafa Miyasoğlu'nun romanlarında bu kategori altında tanıtacağımız ilk şahıs, Cem'dir. *Kaybolmuş Günler*'de Beşir'in en yakın arkadaşı olarak karşımıza çıkan Cem, Aydın'a yakın bir çiftlikte doğmuş, iyi bir çevrede yetişmiş ve annesi ölünceye kadar Robert Kolej'de öğrenim görmüştür. Orta kısımdan ayrılrsa bile İngilizcenin muhafaza etmeyi bilmiştir. Cesaretli, güçlü ve kendine yeten bir yapıya sahiptir. Bir gün, “dünyaya bir kere daha gelsem orkestra şefi olmak isterdim” dediği için, Doktor Kemal tarafından “şef” olarak isimlendirilmiştir. Hukukta olmasına rağmen müziğe ve edebiyata ilgisinden başka iyi bir hattattır. Cem de Beşir gibi geç kalmış iyi bir talebedir. Ama geç kalışı, onun ki gibi malî hülyalar, hayal serüvenler yüzünden değildir. Hayatı dopdolu geçiren Cem, delicesine sevmiş, tatmış, öğrenmiş ve öğrendiklerini yaşamıştır. O, tuttuğunu koparan, sevgisini ve nefretini sonuna kadar götüren; kısaca, yaşayan ve yaşamasını bilen biridir. Beşir gibi, neye ayarlı olduğunu bilmediği ve zaman zaman değiştirdiği bir takım ölçülere göre her şeyi bir

seyirci soğukluğu ile değerlendirip hayatın dışında kalmış, zihnî bir varlık değildir. Kızınca ne yapacağını kendi de bilmez, tutamadığı elini kolunu suçlu bularak öfkelenir. İbo'nun hantal gövdesine karşılık Beşir gibi iki üç kişiyi göz açıp kapayıncaya kadar yere serecek gücü ve atletik bir vücudu vardır. Cem'in romandaki bir diğer görevi de yönlendirici konumda bulunmasıdır. Söz konusu şahıs açık bir şekilde merkezî kişiyi kontrol altında tutup yönlendirmektedir:

“Cem, kimsenin kimseye yapamıyacağı bir yardım teklif ediyor, bana kan vermekten öteye ruh vermeğe çalışıyordu. Bu, hiçlikle burun buruna gelen bir insanın uzanabileceği “hep” değildi ama çok, çok önemli bir şeydi. Ömrümce unutamayacağım Cem'in bu davranışını...” (1975:44).

“Sen benim bu kaybolmuş, ne olduğu ve ne olacağı belirsiz günlerimde tutunacağım, güveneceğim tek kişisin. Hem umudum hem umutsuzluğum” (1975:95).

Önem sırası bakımından figüratif kadronun ikinci önemli ismi olmasına karşın *Dönemeç*'te olay örgüsünün büyük bir kısmı Bahri ve yakınlarının etrafında şekillenmektedir. Liseyi bitirdiği sene üniversiteye yerleşemediğinden can sıkıntısından ne yapacağını bilemediği günlerde dayısının emlak bürosunda oturup telefonlara bakar. Üniversiteyi kazanan arkadaşlarının her biri bir yerleri tutturmanın sevinciyle dolaşırken başarısız olanlar gözden kaybolmaktadırlar. Bahri ise kendini arada kalmış gördüğünden ortalıkta görünmeme taraftarıdır. Dayısının da yardımıyla zamanı verimli kullanmak adına Şakir Bey'in avukatlık bürosunda kâtip olarak çalışmaya başlar. Şakir Bey'in talebeleri ve kendi sınıf arkadaşlarının avukat çırağı gözüyle bakmalarından rahatsız olarak işten ayrılmayı aklından geçirir. Altı aydır bir çeşit evi gibi benimsediği büroyu şımarık çocuklara bırakmaz istemez. İşsiz kalmayı da göze alamadığından bu düşünceden vazgeçer. İstanbul'a dayısının yanına giderek kurslara katılmayı düşünür. Bir sürü hesap kitap yapıp arkadaşlarından broşür ister ancak devamını getiremez. Görüşüne başvurduğu Şakir Bey de bu fikri hoş karşılamaz. Liseden sınıf arkadaşı Şükran'a duyduğu belli belirsiz hisler sebebiyle bir ara okulu bırakmayı düşünmüş, Şükran'la evlenebilmek için çok para getiren bir işe girmek gibi çocukça hülyalar bile kurmuştur. Mahcup bir delikanlıdır. Şükran'la buluşmaları esnasında çevresi tarafından görülecek olmaktan imtina eder. Bir araya gelmemek adına türlü bahaneler uydurur.

Benzer statülerde bulunan şahıslar, ideal tipi ortaya koyma adına kişilik özellikleri belirginleştirilerek sunulduğu romanda Yavuz ve Kerim Ağa'nın sahip olduğu mizaç ile sergiledikleri davranışlar Bahri ve Recep Usta'nın idealize edilmesi yönünde yazarın bilinçli tercihidir. Bahri'nin gelişiminde Yavuz'un ne denli etkili olduğunu metinden alıntılatacağımız şu cümlelerde bulabiliriz:

“Yavuz kaçıp gitmekte bulmuştu çareyi. O güne kadar aralarında sürüp giden rekabet de böylece sona ermişti. Bütün çocukluk ve ilk gençlik dönemlerini kaplayan yarış duygusu, tek taraflı ortadan kalkınca, Bahri bir zaman ne yapacağını şaşırıp kalmıştı. Önceki hızla ilk yıl takıntısız geçmiş, ondan sonra dengesini yitiren her güç gibi yalpalamaya başlamıştı. Lise ikideki çift dikişin başka ne anlamı olabilirdi? Bahri şuna emindi ki Yavuz, okulu bırakmasaydı, birbirine inat, şimdi ikisi de fakültede olurlardı...” (1980:19).

İstanbul Üniversitesi İşletme Fakültesi'ni kazanır. İstanbul'da yetişmiş lise talebesi dayıkızına abayı yaktığından dayısının evine gitmeye çekinir. Orada özel bir odada, iki kadının hizmetinde kalmaktan ürktüğü için Şakir ve Remzinin yaşadığı çatı katına sığınır.

Güzel Ölüm'ün ürkek, çekingen ve kaygılı genç kızı Serpil'in fiziksel özellikleri aşağıdaki gibidir:

“Sürekli konuşan, açılıp kapanan dudaklar, ikide bir açık pencereden gelen esintiyle dağılan saçlarını toplayan küçük ve biçimli eller, zaman zaman bir noktaya takılıp kalan ela gözler. Küçücük burnu, gamzeli ve sıcaktan al al olmuş yanakları, Serpil'e sevimli bir hava veriyordu” (1981e:138).

Serpil'in fizikî görünümüne dair aktarılan bilgilerin diğer bir kısmı da hasta yatağında bulunan genç kızın o hâliyle yazar-anlatıcının bakışından yansıtılması şeklinde sunulur:

“Beyaz örtüler arasında süzgün bir yüz. Yastığa serilmiş, tel tel açılmış saçlar. Hafif aralıktan çevresini süzdüğü intibamı veren kapalı gözler. Damar damar morarmaya durmuş göz kapakları. İnce uzun kirpikler” (1981e:216).

Babasını küçük yaşta yitirdiğinden annesi ve ağabeyiyle hayata tutunur. Ağabeyiyle geçinemediğinden onun Ankara'da ikamet etmesinden huzur duyar. Serpil, ailesinin rızasını alarak Şakir'le evlenmek ister. İhsan'ın olumsuz yaklaşımını bildiğinden çok da önemsemez. Düşüncesinde kararlıdır. Önündeki tek engel hastalığıdır:

“... Serpil, birkaç gündür zaman zaman düşündüğü, düşünmemek için çırpınıp durduğu kötü kaygılarını hatırladı. Sağ ayağının bileğindeki ağrı onun bütün mutluluğunu gölgeliyor, hayatını perişan ediyordu. Ankara’da başlamış, evden otobüs durağına inen yokuşta da büsbütün artar olmuştu. Mediko-Sosyal’dan başlayarak İstanbul’daki hastanelerin birçoğuna gitmiş, annesine haber vermeden doktor doktor dolaşmıştı. Kesinlikle burkulma değildi. Öyle söylemişti doktorlar. Siyatikten beslenme eksikliğine kadar pek çok teşhise göre ilaçlar kullanmış, hiçbirini olmadığını anlamıştı sonunda” (1981e:172-173).

Hastalığının da etkisiyle çevresinde olup bitenlere daha duyarlı olan Serpil, Cevdet Bey’in İhsan’la Kıbrıs çıkarması üzerine sohbetlerinin tesirinde kalır. Özellikle Cevdet Bey’in şehitlik üzerine sözleri genç kızın zihninde yer eder:

“-Alelâde ölüm değil İhsan Beyoğlum, şehadet bu şehadet... Böyle güzel ölüm dostlar başına. Bu ölümlere peygamber ağışunu açmış duruyor. Öyle der Akif merhum...”

Serpil, bahçe kapısından dinlediği bu konuşmaların içinde en çok bu sözleri, Cevdet Bey’in son sözlerini anlamlı buldu. Daha doğrusu anladı: Güzel ölüm...

Harekât başladığından beri Cevdet Beyamcadan duyduğu en çarpıcı söz buydu. Kıbrıs’ın tamamı bizim aslında, dediği zaman bu kadar şaşırmamıştı Serpil. Hala Sultan’ı anlatmıştı uzun uzun. Âhir ömründe, bir hadisin delaletiyle adaya gidip sahabeye hastabakıcılık eden bu mübarek kadının türbesi vardı orada. Peygamberimizin rüyasını gördüğü Kıbrıs fatihleriyle beraber olmak için dua dilemiş, o da “Sen onlarla berabersin” demiş (1981e:88).

Hala Sultan’ın mucizeli ölümü Serpil’in rüyalarına da tesir eder. Rüyasında kıyametin koptuğuna şahit olan genç kız, bu etkiden kurtulamaz. Kaçınılmaz sona yaklaştığını anlayarak bunun güzel bir şekilde neticelenmesini arzu eder:

“Sonra nasıl oldu bilmiyorum, Hala Sultan’ı hatırladım. Cevdet Beyamca’nın etkisiyle olacak, kaç gündür onun mucizeli ölümünü düşünüyorum. Bu yüzden rüyama da girdi.

-Onu da gördün mü?

-Hayır, sadece düşündüm. Onun gibi ölebilseydim dedim. Tabii sadece bir düşünce. Çünkü onun gibi ölenler güzel ölüyor. Yani şehadetle” (1981e:177).

Nitekim isteği gerçekleşen Serpil genç yaşta güzel bir ölümle hayata veda eder.

Bir Aşk Serüveni'nin norm figürü Faruk, aynı evi paylaştığı Ekrem'in en yakın arkadaşı, en samimî dostu, sırdaşıdır. Eğitimi Edebiyat Fakültesi'nde sürdürmektedir. Mezun olamadığından beşinci seneye devam etmektedir. Faruk hakkındaki ilk detayları Feride Hanım'dan almaktayız:

“Ekrem'den kalır yanı yok, ama onun kadar cesur değil. Aylarca oturup kütüphane çalışması yapıyor, ama bir türlü yazmaya cesaret bulamıyor. Müsveddelerini, notlarını getirip bana göstermese, ben teşvik etmesem bir türlü yazamaz. Onun yazısının çıktığı sayılar, edebiyat uzmanları arasında elden ele dolaşır. Bu çocuğun ne zaman okulunu bitireceğini kimse bilmiyor. Sınavlara bir türlü zamanında hazırlanıp girmiyor. Kimi hoca da terslik ediyor, kapris yapıyor. Neymiş efendim, vizesi yokmuş, devamı yeterli değilmiş... Asistanlar düpedüz çocuğu kıskanıyorlar. Okulu bitirir de doktora başlarsa bizi sollar diye...” (1995:26).

Annesi gibi çevresine duyarlı olan Sevim'in de, gözlemlerinden yararlanarak kurduğu cümleler Faruk'un farklı bir yönünü ortaya koyar:

“Yazıları çok dolu doludur. Edebiyat kadar genel kültürü de geniştir. Onunla her şey konuşulabilir. Ekrem Bey gibi çevresinden kaçmaz, aksine girişkendir” (1995:36).

Farklı kişilerin görüş açısından bilinmeyen yönlerine vâkıf olduğumuz Faruk, Ekrem'le kendisini Don Kişot ve Şanso Panza'ya benzeterek bir bakıma romanda sahip oldukları konumu belirler. Sonra da bu teşbihin temelini şu sözlerle açıklar:

“Önemli olan ikinci adamlardır, kahramanları hep onlar destekler, başarılı kılar. Düşün Sevim, askeri olmayan bir kumandan ne yapar, hangi savaşı kazanır? Bizimki de öyle... Şanso Panza olmasaydı, Don Kişot'un gerçekler dünyasıyla hiçbir alâkası yoktur, onu derleyip toparlayan adam içine çıkacak hâle getiren Şanso Panza'dır. O olmasa şövalye açlıktan ölür, yahut yel değirmenlerinin parçaladığı vücudunu kurtlar kuşlar yerlerdi... Gerçek hayatta da böyledir. Bir genel müdür neye yarar emir vermekten başka? Eğer emirleri uygulatacak bir yardımcı veya yardımcıları topluluğu yoksa, bir şirketin veya bakanlığın çalışması mümkün değildi. Bizim Don Kişot bazan bunun farkına varır, beni dinler, bazan da inadına ters gider, sonra da perişan olur, Don Kişot gibi yara bere içinde elime düşer. Ben de onsuz hiçbir şeye başlamam, bilirim ki onunla iyi bir takımız... Eskiler ne demişler, yoldan önce yoldaş lazım adama. Ekrem öyledir” (1995:195-196).

Aynı romanın bir diğer norm figürü Şefik'tir. 12 Mart'ta içeri atılan Şefik Hukuk Fakültesi'ndeki eğitimine ara vermek zorunda kalır. Üç buçuk ay çarptırıldığı hapistede bir ömre bedel tecrübe kazanır. Çıktıktan sonra suçlayıcı, sorgulayıcı bakışların hedefinde olur sıkıyönetim hapisanesinde gördüğü sıkıntıdan sonra, er olarak askerlik yapmak düşüncesine sıcak bakmaz. Olaylara karıştığı için pişmanlık içindedir. Kesin bir kararla İslam'ı yaşama gayretine düşer. Değişen dünya görüşüne kimseyi inandıramaz. Arkadaşlarının “dönek”, “korkak” gibi ithamlarını kulak ardı eder. Ekrem'i uzaktan da olsa tanıyan Şefik, karşılaştıkları bir sırada içinde bulunduğu durumu, çıkmazlarını ona anlatarak yardım ister. Ekrem'in “-Şimdi ne yapmayı düşünüyorsun, nelerle uğraşıyorsun?” sorusuna verdiği şu yanıtlar Şefik'in içinde bulunduğu psikolojiyi, çaresizliğini, değişim ve gelişimini gözler önüne serer:

“-Hiçbir fikrim yok, diye cevap verdi Şefik, daha doğrusu kararım yok. Ama buralarda çok yalnızım ne yapacağımı da bilmiyorum. Lütfen beni burdaki Müslüman aydınlarla tanıştır. Ben doğrudan gitsem, belki kuşkulanırlar... Sen beni tanırsın, ben dobra dobra konuşan, pazarlıksız inanan biriyim. O yüzden de başıma geldi bu işler. İnandığımız adamlar bizi komploya soktular, sonra da soluğu Avrupa'da aldılar. Bense okuma hakkımı kaybettim. Hapiste Allah'a şükür imanımı kazandım, fakat ailem beni anlamıyor. Ben eski Şefik değilim ve hiçbir şeyden de korkum yok Allah'tan başka... Yahu hapse girmiş adam bir daha hapsolunmaktan mı korkup isim, cisim ve fikir değiştirecek... Olacak iş mi bu? Biz ne işkenceler görmüşüz...” (1995:111).

Asuman'a yazdığı mektuptan hareketle Ekrem'in, gencin değişimine sağladığı katkıları görebiliriz. Bu şekilde asli şahsın görüş açısından Şefik'in dünya görüşünün farklılaşmasına etki eden sebepler ortaya konur:

“Burda, seninle konuştuktan biraz sonra bir arkadaşla karşılaştık. Eski FKF'li devrimci bir arkadaş... Şimdi fikir değiştirmiş, çektiği acılarla olgunlaşmış ve kimlik meselesini hapistede yaşamış biri... Bu fikir ve vicdan muhasebesini benimle yaptığı çok eski tartışmaların ışığında sonuçlandırmış ve İslâmî dünya görüşüne gelmiş. Bana diyor ki: ‘ Senin dostça ve kinsiz konuşmaların bana hapistede ışık tuttu ve dostsuz günlerimde hep seni hatırladım’ (1995:113).

İslâmî anlayış noktasında ailesiyle yaşadığı anlaşmazlıkları ve bütün tepkilere rağmen dönüşümü, hayatı hazır kalıpların ve cevabı verilmiş soruların çevresinde

değil de kendi tecrübeleriyle, değerlendirmeleriyle yaşama çabası içinde bulunduğu neslin en önemli özelliği olup bu yönüyle dikkate sunulur:

“Hazır bilgilere ve belli değer yargılarına körü körüne bağlanmamak... Ama arada, modalara uyar gibi yeni fikirlere, ithal ve yabancılığı her halinden belli olan gerçeklerle uyanlar yok değildi, hatta bunlar sayıca araştırmacı kafaya sahip olanlardan daha fazlaydı. Fakat binde bir de olsa böyle kendi gerçeğini ve yaratılış hikmetini arayan çıkabiliyor ve yalanların iç yüzünü görebiliyordu... Bu çok önemliydi” (1995:114).

Klasik karakterizasyon yöntemiyle hakkında bilgi edindiğimiz bir diğer isim, *Bir Aşk Serüveni*’nin genç kız figürü Asuman’dır. Romanın henüz ilk sayfalarında geçmişine dair bilgiler verilerek şahsın mevcut zaman dilimindeki görünümüne etki eden şartlar ortaya konulmak suretiyle olası sürprizlerin önü alınır. Genç kızı, romanın başından itibaren tanıyan okuyucu, edindiği intibai eser boyunca muhafaza eder. Öyle ki figürün gerçekleştirdiği davranışların sebepleri dahi açıklamaya gerek duyulmadan bilinmektedir. Aktaracağımız şu bölümler, Asuman’ın kişiliğine dair ayrıntıları içermektedir:

“Kolejden sonra geçirdiği depresyon sonucu, bir yıl boyunca tedavi görmüş, annesinin ve babasının ihtimamı, doktorun yakın alâkası ile hayatı yeni bir gözle görmeyi öğrenmişti. O yıl epey kitap okumuş, pek çok evlilik teklifini geri çevirmişti. Psikolojik rahatsızlıktan sonra, o zamana kadar hiç düşünmediği doktorluğa ısınmıştı.

İkinci yıl girdiği üniversite sınavlarında Diş Hekimliği’ni de tercih etmişti. O dönemde altı tercih hakkı vardı ve Asuman bunlardan ikisini tıp, birini eczacılık, birini diş hekimliği, ikisini de Edebiyat Fakültesi bölümleri için kullanmıştı. Diş Hekimliği Fakültesi’nde karar kılışı, tıp eğitiminin uzun sürmesinden, edebiyat eğitiminin de babası tarafından pek ciddiye alınmayışındandı. Eczacıluğa göre diş hekimliğinin daha aktif bir yanı vardı ve insanlara daha doğrudan yaklaşma imkânı veriyordu. Ayrıca, babasıyla bir anlaşmazlığa düşerse, ille de onun parasına muhtaç olmadan bir hastanede çalışabilirdi. İnsanın iki ayağı üzerinde durabilmesi önemliydi Asuman’a göre. Depresyondan kurtulduğu günlerde öğrendiği ve hayatı boyunca kendisine ilke olarak benimsediği bu tutumu kimseye sezdirmeden yavaş yavaş uygulamaya koyarak hayatına bir düzen vermeye çalışıyordu.

O güne kadar hayatında aldığı bütün kararları annesi ve babasının etkisi, yönlendirmeleri gerçekleştirmişti. Kararları, tek seçenek hâline getiriyorlar, sonra da sen karar ver kızım, diyorlardı. Üniversite giriş formunu ilk kez kendi

doldurmuş, ailesinden habersiz göndermişti. Babasıyla annesi onun çoktan tahsil hayatını bitirdiğini, sevebileceği bir damat adayını beklediğini düşünüyorlardı. O yüzden de kurslara, sınav hazırlıklarına pek önem vermiyorlardı. Asuman Dış Hekimliği'ne kayıt yaptıracaklarını, bunun için harç parası gerektiğini söylediğinde, babası ve annesi bir yabancıyla evlenmeye karar verdiğini açıklamış gibi şaşırdılar. Annesi hafif bir çılgılık attı, babasının yüzü renkten renge girdi ve Asuman daha fazla yanlarında kalmayarak odasına evrakları getirmek bahanesiyle gitti (...) Yanlarına döndüğünde, babası ve annesi zoraki bir gülümseme ile sürprize şaşıklarını, ama hoşlarına da gittiğini belirtmişlerdi. Çünkü doktor onlara böyle tavsiyelerde bulunmuş, Asuman'a hayatî konularda fazla müdahale etmemelerini, baskı altına almaya kalkarlarsa yeniden depresyona girebileceğini söylemişti. Bunu böyle söylemesini doktorundan Asuman rica etmişti; çünkü babasının sakın, annesinin de sert bir şekilde hayatına müdahale etmesine katlanamadığını, depresyonun da daha çok bu sebeple ortaya çıktığını ifade etmişti. Annesinin yaşadığı menopoza sıkıntılarının evde çok gergin bir atmosfer oluşturduğunu, babasının maharetle savuşturduğu saldırıların Asuman'da çok kötü etkiler bıraktığını, kolej sınavları ile bu gerginlik üst üste gelince kontrolü kaybettiğini iyi biliyordu. Bütün bunların tahlilinde, gerek psikolojik testler ve gerekse psikiyatristle yaptıkları çözümlemelere yönelik görüşmelerin çok büyük etkisi olmuş, Asuman kendisini ve ailesini doktorla yaptığı görüşmelerde çok iyi tanıdı. Artık hayata yeni bir gözle bakabilir, çevresinde olup bitenleri daha rahat değerlendirebilirdi. Bu bilgi ve tecrübeyle beş yıllık okulunu kazasız belasız son sınıfa kadar getirmiş, ama işte okulun son sınıfında tanıdığı, yeniden karşılaştığı çocukluk arkadaşı Ekrem her şeyini alt üst etmişti. Öylesine perişandı ki..." (1995:12-13-14).

Hayatına renk ve anlam katan beraberliğin bitmesi, sevildiğini sandığı güzel günlerin sona ermesiyle kahr dolu günler geçiren Asuman, Sevim'e açılıp onunla konuşarak içindeki tortudan kurtulmak ister. Eski hastalık günlerini hatırladığından, konuşmanın, iç dökmenin depresyon ve obsesyonlardan arınmaya iyi geleceğini bilmektedir. Bu psikolojiden sıyrılıp rahatlayabilirse çevresine, eski arkadaşlarına, anne ve babasına daha yakın olacaktır.

Her ne kadar farklı çevrelerde yetişmiş olmalarına rağmen Ekrem'in istemesi durumunda fedakârlıkta bulunmaya razıdır:

"İyi ama bir insan yalnızca çevresiyle değerlendirilmez ki... Ben de o çevreden, onunla gittiğimiz yerlerden hoşlanmıyorum. Bunu bana açıkça

söyleyebilirdi. Kolejde, okulda, Sinematek'te tanıştığımız insanların hiçbirisiyle kopmaz bağlarım yoktu... Bunu bana neden söylemedi ki..." (1995:53).

Asuman'ın kolejden edebiyat öğretmeni olan Feride Hanım, yayınlanması için canını dişine takıp bütün zamanını harcadığı Edebiyat Kulesi'nin editörlüğünü yapmaktadır. Hep kendisi konuşur, bulunduğu tekliflerin en doğrusunu kendisi seçer, yahut seçimini empoze eder. Sonunda istediği olur. Bunun örneğini Asuman'la gerçekleştirdiği şu diyalogda görebiliriz:

"-Evet, dedi hoca hanım, ne içiyoruz güzel kızım? Saat altıya kadar her istediğimizi getirirler. Sen de tam zamanında geldin. Bu saatte artık kahve içilir, yahut soğuk bir şey. Ama gel seninle kahve içelim, ha ne dersin?" (1995:23).

Kendi idealizminin başkaları nazarında safça görüldüğünü bildiği halde bunu önemsemeyen Feride Hanım, hayatını sevdikleri, inandıkları için harcamış; samimiyet karşısında bütün tedbirleri bırakmayı ilke edinmiş bir kadındır. Feride Hanım hakkındaki bilinmeyenleri kendi cümlelerinden takip edelim:

"-Hayır kızım, ben hep birileriyle beraber oldum. Ya öğrencilerimle yahut kızım. Şimdiye kadar yalnız kalacak vaktim olmadı. Zaten kalabalık bir ailede doğdum, sonra da hep kalabalık ortamlarda bulundum. Hep sahip olacağım, göz kulak kesileceğim çocuklar vardı, çevremde. Ben hiç yalnızlık nedir bilmiyorum. Yalnız, kocamdan ayrılırken bir parça yaşadım bunu, ama sağolsun kızım bunu telâfi etti. Sen de yalnız kalmamaya bak. Hayat paylaşıldıkça, beraber oldukça daha güzel... Arkadaşlığın, dostluğun, birlikteliğin kıymeti ayrılıklarda daha iyi anlaşılır. Arada başka bir kadın olmasaydı, beni kocamdan hiçbir şey ayıramazdı (1995:17).

-Tamam, dedi, artık yeter bu kadar rehberlik. Kendimi nerdeyse Hüsn ü Aşk'taki Molla-yı Cünûn gibi görmeye başladım" (1995:149).

Yollar ve İzler'in başkişisi Engin'in kayınpederi Tarık Bey altmış yaşlarındadır. Bursalı esnaf bir aileden gelmektedir. Ailesinin işleri bozulunca İstanbul'a taşınarak tek anladığı iş olan muhasebeciliği sürdürür. Nermin Hanım'ın babasını da böyle tanır. İki aile de yıllardan beri kumaş ticaretiyle meşgulken, benzer şekilde dağılırlar. Ortaklar arasında çıkan anlaşmazlıklar yüzünden fabrikanın boşaltılması Tarık Bey'in ailesini birbirinden koparır. Bu ayrılığın geri planı romanda şu cümlelerle anlatılır:

"Onun zihninde hep kardeşleriyle tartıştıkları ve amcaoğullarıyla hesaplaştıkları günün akşamı vardı. Şimdi ikisi de ölmüş olan kendinden büyük

ve küçük iki kardeşiyle sanki amcaoğlu bir olmuşlar, kendisini dışlıyorlardı. Aslan payının onlarda kalmasına aldırmamış, daha o akşam bırakıp gitmişti Bursa'dan. Bir daha da dönmek istememişti... Kendisini buna iten sebepleri düşündükçe, çabucak pes edişine her zaman kızılıyordu.

Onun aklında hep İstanbul'a gitmek vardı. İşi o tarafa doğru büyütme, fabrikayı küçülterek ticarete yönelmek saplantı halindeydi. Bu da kardeşleriyle amcaoğluna ters geliyordu.

(...)

Tarık Bey kendisini maceracılıkla suçlayan ağabeyi Samet Bey'e o zaman çok kızmıştı. Halbuki zamanında kardeşleri uyanabilseler de ona güvenebilselerdi, belki İstanbul'da çok büyük imkânlarla sahip olabilirlerdi. Her işin bir riski vardı ve bunu Tarık Bey söyledikçe ağabeyi, yani Selman Bey'in babası çok kızılıyordu" (2002:117).

Aile meselelerinin çözümünde etkilidir. Bu bakımdan çevresine güven verir. Konya yolculuğu ile ilgili tasarıları teşvik edici tutumuyla dikkat çeker. Plan ve programlıdır. Tarihine, kültürüne, millî ve manevî değerlerine bağlı, oldukça donanımlı bir kişiliktir. Seyahat süresince güzergâh üzerinde bulunan kültür ve tarihî miraslarımıza ziyaretler gerçekleştirir.

Ahir ömründe istediği en önemli şey eşi Nermin Hanım'la birlikte hacca gitmektir. Bir taraftan da oğlunun helal süt emmiş bir kızla evlenmesi, iş gücü sahibi olması düşünceleriyle meşguldür.

Değişime uğrayan kişilerden biri de Tarık Bey'dir. Yol boyunca gerçekleştirilen ziyaretler bir anlamıyla Tarık Bey'in de kendi içine yönelmesine vesile olur. Böylelikle benliğini kavrar:

"İşte, diye düşündü Tarık Bey, insan bir gün böyle ansızın ve hiç beklemediği bir yerde hayatının seyrini değiştirecek bir insanla karşılaşabilir ve ondan sonra artık sen eski sen değilsindir... Ben de eski Tarık değil..." (2002:172).

3.3.4.1.3.Düz/Yalınkat (Flat) Figürler

Bu figürler, "tek bir karakteristik özelliğin vücut bulmuş şeklidir" (Stevick, 1988:185). "Kart Karakter" olarak da adlandırılan bu kişiler, belirgin özellikleriyle okuyucu karşısına çıkar ve vaka boyunca hiçbir değişime uğramazlar (Çetişli, 2009:68).

Stevick’in ifadesiyle bu şahıslar “her zaman kendisidir; dibinde kurşun olan bir oyuncak gibi, nereye fırlatırsanız fırlatınız, hep ayağının üstüne düşer. (...) her şeye rağmen tabiatlarındaki esas nitelikleri muhafaza ederler. (...) Buraya kadar söylediklerimize rağmen bir kart karakterin basit olması gerekmez. Özellikle o, sadece komik bir karakter değildir. Bir kart-karakter, aynı zamanda hem komik, hem de merhamet uyandıran bir kişidir” (Stevick, 1988:186).

Romanda ne zaman ortaya çıksalar, kolayca tanınabilen yalınkat roman kişileri bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı, bir daha tanıtılmaları gerekmez. Olayların etkisiyle değişmediklerinden, okuyucu tarafından sonradan kolaylıkla anımsanabilirler. İçinde barındıkları kurmaca metin unutulsa da onlar, zihinlerdeki canlılıklarını devam ettirirler. (Forster, 1982:109).

Mustafa Miyasoğlu’nun romanlarında rastladığımız yalınkat figürleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Nezihe (K. G.), İbo (K. G.), Recep Usta (D.), Kerim Ağa (D.), Yavuz (D., G. Ö.), Reha (G. Ö.), İhsan (G. Ö.), Rasih (B. A. S.), Engin (Y. İ).

Beşir’in sınıf arkadaşı Nezihe, vasat bir öğrenciyken iyi kötü okulunu bitirerek bir lisede öğretmenliğe başlar. Pek kaprisli olmayan genç öğretmen, kadınlarda biraz fazla denecek kadar anlayışlı ve çok çocuklu bir anne gibi fedakârdır. O, her haliyle içten ve temiz kalmayı bilmiştir. En çok konuştuğu erkek Beşir olmakla birlikte aralarındaki ilişki yok denecek kadar az ve okul çevresiyle sınırlıdır.

Arkadaşları tarafından “sosyalist” olarak adlandırılan İbo kendini Marlon Brando’ya benzetir. Nietzsche’yi Türkçe’ye çevirenlerin bile anlamadığını söyler. Kimseye bırakmadığı Marksçılıkla üstün insan kavramını bağdaştırır. On beş günde hazırladığı tez kabul edilmediği gibi, mezuniyete girebilmesi için de birtakım çalışmalar yapması gerekmektedir. Klasik karakterizasyon yöntemiyle tanıtılan İbo hayatı kahkaha ile acı veya ağıt arasında gidip gelen, üstün olduğu şeylere tutkun olduğu kadar sıradan şeylerden tiksinen ve her ânı büyük bir coşkunlukla yaşamaya çalışan bu çocuğu tanıyıp da unutmanın imkânı yoktur. İbo’yu tam olarak tanımlayan bu cümle onun karakteristik yapısını ortaya koymaktadır. Herkesle alay eden, karşısındakini şaşırtan egosantirik yanları, sevimli bir bencilliğe dönüşür. Taşkın davranışlarla çoğu zaman kendi kendine yaraladığı umutlarını arkadaşlarının yanında yeniler. Bu anlarda arkadaşları onu onore etmeyi bir borç bilerek söylediği her şeyi

doğrular, üstün niteliklerini veya öyle görünen yanlarını överler. Böyle anlarda çocuklaşan İbo sevinir, tuhaf sesler çıkarır, şüphe ettiği önemine kendini yeniden inandırır, hazdan ağzı kulaklarına değer. O, yalnızca Hyden’a katlanabilir, Chopin’i bile yoz görür. Hele Brahms’a hiç dayanamaz. Dinlenecek şeyler olarak yalnızca Beethoven’ın, Bach’ın, Mozart’ın daha daha Haendel’in eserlerini kabul eder. Gerisini ise burjuva artığı, yoz şeyler sınıfında değerlendirir. Ona göre, her tür müziği dinlemek, dinleyebilmek zevksizliktir. İl radyosundan arkadaşları adına istek olarak flüt, klâvsen ve piyano konçertosu ister. Dinleyici isteklerini her hafta büyük bir sabırsızlıkla bekler ve program başlar başlamaz da koşa koşa arkadaşlarını arar. İstekleri çıkarsa, hemen yeni şeyler ister, bunun için de her seferinde başka isimler kullanır.

Recep Usta geleneksel değerlere bağlı, aile bağlarını önemseyen, akli başında, anlayışlı, hoş görülü bir kişiliktir. Bahri, Bilal ve Zeynep’in babasıdır. Çocuklarıyla gurur duymaktadır. Saygısını muhafaza etmekle birlikte Ağabeyi Kerim Ağa’yı sorumsuzluğu ve bencilliğinden dolayı eleştirir. Bir ortağıyla birlikte sanayide atölye işletmektedir. İş yerinde torna ustası olarak çalışmaktadır. Bulunduğu konuma uzun uğraşlar sonunda gelmiştir. Aile ilişkilerinin hasar görmemesi için çabalar. Kerim Ağa ile Yavuz’un barışmaları hususunda elinden gelen gayreti gösterir.

Kerim Ağa “Bakırcılar” ailesinin en büyük ferdi, Yavuz’un babası, Bahri’nin amcasıdır. Kerim Ağa’ya yönelik ilk tanıtıcı bilgilere Recep Usta’nın geriye dönüşlerle kız kardeşi Fikriye Hanım’a yakınmalarından ulaşmaktayız:

“Babamın gönlü hep bundaydı. İki güzel sözle adamı kandırır, elinden parasını alırdı. Babam için ne senin, ne de benim onun yarısı kadar kıymetimiz yoktu. Varsa yoksa Kerim Aşam. Ocağımı o sürdürecekti derdi. Sanki biz adam değiliz. Dükkânı da onun yüzünden kapatmadık mı? Kendisi fabrikaya girdi, başını kurtardı. Nasıl olsa evlenmişti. Karısını alıp lojmanlara gitti. Burdakiler ne yaparsa yapsın, onun umurunda mı? Boğazına düşkünlüğünden bir ev sahibi bile olamadı. Sonunda gelip evin bir tarafına oturdu. Bahanesi de son günlerinde babasını yalnız bırakmamaktı. Sanki bilmiyor gibi konuşturuyorsun beni... Ne çektikse onun yüzünden çektik. Gide gide sanayi çıraklığına kadar düştüm. Kerim Ağa dükkânı sattırınca kadar rahat edemedi. Ondan sonra yakamızı bıraktı. Asıl ağrıma giden, babamın onu hemen affetmesi... Her kucaklaşmadan sonra bir zarar daha açıp gidiyordu başımıza” (1980:21-22).

Şahsiyet olarak birbirini andıran baba-oğul arasında geçimsizlik söz konusudur. Öyle ki bu durum şiddete varacak seviyeye ulaşarak çatışmaya dönüşür. Tavrı ve davranışlarını tasvip etmediği Yavuz'u şiddetle cezalandırır. Kerim Ağa, babasına yaşattıklarına maruz kalmaktadır. Kerim Ağasının avcı ağzıyla iri iri konuşması, bağırıp çağırması Recep Usta'ya ağır gelir:

“Fazla değil, babama yaptığını oğlundan buluyor demişti bir gün. Bakırları satıp Adana'ya gittiğinde, nüzul inecekti babama, bu hâle düşüşümüz onun yüzünden, diye ağzından kaçırmıştı. Yavuz'un çiftiyi satmasını da onun karşılığı görüyordu. Yine de az diyordu. Hiç değilse bunun maaşı var, babamın hiçbir şeyi kalmadı, borçlular kapıya dayandı demişti. Bir bakıma kendilerinin intikamını almıştı Yavuz” (1980:21).

Yavuz, Bahri'nin amcaoğludur. Asker dönüşü babası Kerim Ağa'yla çatıştığından kurtuluşu İzmir'e gitmekte bulur. Asi ve dik başlıdır. Kız kardeşinin evleneceğini Bahri'den öğrenir. Bu vesileyle beş yıl ayrı kaldığı memleketine döner. Pişmanlığının bilinmesini istemez:

“-İzmir'de epey gezdin mi?

-Ne gezmesi. Eşşek gibi çalıştım. Yapmadığım iş kalmadı. Mektuba yazdıklarına bakma. Babamın eline geçer, ağzımın sürtüldüğüne hükmeder diye yazmadım.

-Ben tahmin ettim pişman olduğunu. Askerden döndüğünde artık akıllandığını, bir daha memleket dışına kolay kolay çıkmayacağını söylüyordun. Akıl almıyordu ne diye çatıştın babanla...

-Amcanın inadını bilmiyorsun sanki? Nuh der peygamber demez. Çocuk değiliz ya, bizim de gururumuz var... Ama Bahri, bu seferki öncekinden ağır geldi” (1980:18).

Bir yaş büyük olduğu Bahri'den hayat tecrübesi fazladır. Liseyi terk eder. Askerden önce dolaşmadık yer bırakmaz. Babasıyla çatışan Yavuz kaçıp gitmekte bulur çareyi.

Çıkarlarına düşkün, kıskanç, tez canlıdır. Pişmanlıklar yaşar. Ancak ders alma niyetinde değildir. Babası başta olmak üzere yakınlarının güvenini sarsmıştır.

Yavuz ve Zeynep birbirlerini sevmiş, aralarında yoğun bir duygusallık yaşanmıştır. Kimsenin farkında olmadığı bu ilişki, Zeynep'in Dursun'a verilmesiyle sonlanır. Ancak Yavuz, bu durumu hazmedemez. Kız kardeşinin düğününe rastlayan berat gecesi sarhoş oluncaya kadar içer. Şuursuz bir halde sağa sola sataşır.

Geçmişten gelen hınçla Dursun'a saldırır. Arbede, Kerim Ağa'nın müdahalesiyle sonlanır. Rezalete sebep olan Yavuz, babası tarafından cezalandırılır. Babasından yediği sopanın acısını unutamadığından buna sebep gördüğü Dursun'u bıçaklar. Öldüğünü zannettiğinden izini kaybettirmeye İstanbul'a gelir. Kaçakçıların işlettiği bir gazonoda iş bulup çalışmaya başlar. Kimse nereye gittiğini, ne yaptığını uzun zaman bilemez. Bir arkadaşıyla viski sahtekârlığı yaptığından başı belaya girer. Durumu fark eden gazinonun patronu tarafından karanlık işlere sürüklenmek istenir. Bulunduğu zor durumu atlatmak için Bahri'nin de misafir olduğu Şakir'in evine sığınır. Bahri ve Şakir son çaresidir. Büyük pişmanlıkları barındıran geçmişinin izlerini silmek ve tüm bu olumsuzlukları gidereceğine inandığından Kıbrıs harekâtına gönüllü olarak katılmak ister. İçinde bulunduğu psikolojiden ancak böyle kurtulacağına inanır. Öyle ki şehit olmayı da arzular. Ancak bu düşüncede olmasına rağmen çözümü yine kaçmada bulur. Geride bir mektup bırakarak evden ayrılır. Buradan da anlaşılabileceği üzere Yavuz'da yuvarlaklaşma emareleri belirmesine rağmen bu mümkün olmamıştır (1981e:159,212).

Reha, Serpil'in hem çocukluk arkadaşı hem de uzaktan akrabasıdır. O yüzden sık sık evlerine gelip gider, teklifsizce konuşur. Saint-Benoit Lisesi'nde okurken Mr. Lambent'in öğrencisi olmuş, üç dört yıldan beri eski hocasıyla dostluğunu ilerletmiş, bu sayede İngilizcesi Fransızcasını geride bırakacak şekilde gelişmiştir. Gazetecilik yapan Reha, iktisat okurken Gazetecilik Enstitüsü'nü de bitirmiş, meslekten gazeteci olan hocalarıyla kurduğu ilişki neticesinde daha öğrenciyken gazetelerden birinde çalışmaya başlamıştır. Okulunu bitirip Fransa'da doktora yapma niyetinde olan Reha, böylece kadrosunda olduğu sosyal demokrat gazetenin Paris temsilciliğinde çalışabileceğini düşünmektedir. Bu konuda destek göreceği çevresi de vardır. Haftada üç dört kez yazıp götürdüğü "mini yorum"ların yayımlanması onu oldukça sevindirmekte, arkadaşları arasında da havalı dolaşmasını sağlamaktadır. Fetih ve cihat duygusundan yoksun bir şekilde Kıbrıs meselesinin barışçıl yollarla çözümlenmesinden yanadır. Olaylara yaklaşımı batılı perspektiftendir. Taşıdığı bu özellikler bakımından romanın olumsuz figürlerindendir.

Serpil'in ağabeyi İhsan, ince, uzun yüzlü ve seyrek saçlıdır. Ankara'da Çalışma Bakanlığı'nda görevlidir. Hanımı Nermin ve kızı Şengül ile burada ikamet etmektedir. İhsan Bey'e göre adam olmanın yolu para kazanmaktan geçer. Şakir ile

Serpil'in ilişkilerini onaylamaz. Serpil'in zengin biriyle ya da Reha gibi görmüş geçirmiş bir ailenin çocuğuyla evlenmesini ister. Günlük meselelerle ilgilendiğinden tarihî şartlar, dış politikanın hassasiyeti, uzun vadeli hesaplar, dünyanın dengesinin değişiyor olması umurunda değildir.

Sinematek müdavimlerinden Rasih, Asuman'ın kolejden tanıdığıdır. Feride Hanım'ın, fikirlerinden ötürü tehlikeli gördüğü Rasih, 12 Mart sonrasında arananlar listesinde yer alan sözde devrimci biridir. Asuman'a ilgisinden dolayı karşıt dünya görüşüne sahip Ekrem'e cephe alır. Bu bakımdan Rasih "hasım/karşı güç" olarak da konumlandırılır. Başta dünya görüşü olmak üzere Asuman'a duyduğu hisler onu Ekrem karşısında bu konuma getirmektedir. Bu yönüyle Rasih, merkezî kişinin karşısına çıkarak onun hedefine ulaşmasını engeller. Kendisiyle aynı fikirleri savunan Şefik'in zamanla İslami hayatı ciddi bir bilinçle kavrayıp yaşamasını da sindiremez. Düşünde karşılaştığı Ekrem'e bu sebeple kin kusar:

"- Sen benim ne acılar çektiğimi bilmiyor gibi rahat davranmamı bekleme. Ben seninle bir gün adam gibi hesaplaşmadan ne Asuman'ı ne de Şefik'i sana bırakmam. Ulan biz boşa mı kürek sallıyoruz bunca zaman? Ha, sen kendini ne sanıyorsun kereste?" (1995:180).

Lütfiye Hanım'ın küçük oğlu, Aysel'in kocası Engin bir devlet hastanesinde doktorluk yapmaktadır. Mazhar Osman ekolünü devam ettirmenin hayalini kuran Engin, Nöroloji Kliniği'nde ihtisas imkânı bulunca hayal kırıklığına uğrar. Bütün zorluklarına rağmen işini sevmektedir. Hakkındaki bilgilerin ayrıntılarına "Tesbih" hikâyesinde ulaştığımız figürler arasında Engin'i de görebiliriz. Engin, adı geçen hikâyede 35 yaşlarında, tıp doktoru, eşine son derece düşkün, anlayışlı, saygılı bir aile reisi olarak tanıtılır. Öyle ki erkek evladı olmasını çok istemesine rağmen çocuk sahibi olamayan eşini teselli edip üzüntüsünü gidermeye çalışır. Hastanenin getirdiği yorgunlukla kendisini yüz yaşında gibi hisseder.

3.3.4.1.4. Fon Figürler

Fon figürler, romanda yapıyı işleten çarkların dişleri gibidirler. Bu karakterler, romandaki olayların yorumlanmaları bakımından öneme sahip olmakla birlikte roman başkışısının içinde yaşadığı sosyal ortamı sunulmasına da yararlar. Bu sosyal ortamın vücuda gelmesinde fon karakterlerin işlevi yadsınamaz. Bu şahıslar

olmaksızın romanda somut bir sosyal ortamın yaratılması mümkün değildir. (Stevick, 1988:183). “Ya olay örgüsünün yürümesi için üstlerine düşeni yaparlar, belli eylemlere katılırlar, ya da başkişinin içinde yaşadığı toplumu, çevreyi oluşturmak için, kalabalığı meydana getirmek için gereklidirler” (Moran, 2012:151).

Mustafa Miyasoğlu’nun romanlarında yer alan fon figürleri işlevleri bakımından iki kategoride ele alabiliriz. Sınıflamanın ilk aşamasını eserlerde o an için bulunan figürler oluşturmaktadır. Bu figürler gerçek olmamakla birlikte az da olsa kurgu dünyasında yer kaplamaktadırlar. Söz konusu kişileri romanlardaki sunuluşlarıyla şu şekilde ortaya koyabiliriz:

Ali İhsan Beşir’in beş yaş küçük öz kardeşidir. Ortaokuldan ayrıldıktan sonra işini bilen bir esnaf olmuştur. 18 yaşında, bir tüccar kızıyla nişanlanan Ali İhsan askerden gelince de evlenmeyi düşünür. Babası gibi soğukkanlı ve çıkarına düşkündür (1975:13).

Rüstem, Şakir’in kardeşidir. Yazları da boş durmayan Rüstem, amcasının dükkânında mobilyacılık öğrenir. Okuyup yükseköğrenimini sürdüremezse mobilyacı olacaktır. O, abisine hiç benzemez. Gözü yükseklerde değildir. Tek düşündüğü ailesidir. Abisiyle övünür. Rubbiye’nin bebesini de bağrına basar (1980:63). Rüstem hakkındaki bu bilgileri annesinin ifadelerinden öğrenmekteyiz.

Fadime Ana, Şakir’in annesidir. Kocasını genç yaşta yitirdiğinden çocuklarına hem analık hem babalık yapar. Onları gözünden sakınır. En küçük bir hastalıkları olsa, hacı hoca dolaşır, muska yazdırır, şerbet okuturdu. Zaman zaman un tüttürür, nazar değmesin diye ceplerine çeşit çeşit şeyle doldururdu (1980:68).

Arkasından Kara Fadime, yüzüne karşı da Beyana diye hitap ettikleri kadın, yirmi yıldır duldur. Bir oğlunu evlendirmiş, çocuğu olmayınca da ne yapmış etmiş, boşatmıştır. Yeni gelininin ilk kocasından olan iki çocuğuna katlanıp, üç yaşındaki torununun anası diye her kötülüğüne sabreder. Şimdi çektiği, komşularına göre ilk gelininin ahıdır. Yatağı mutfak-kiler karışımı eski sofaya taşınan Kara Fadime, nemden belini üşüttüğünden, eskisi gibi ikide bir sokağa çıkamaz. Bayramda seyranda, çok çok da düğünlerde, evden çıkamadığından gençler hatırını almak için ocak başındaki yatağının yanına gider, hatırını alır, dua etmesini isterler (1980:92-93).

Şerif Efendi, Kerim Ağa'nın babasının dayısı, Hanımanne'nin kocasıdır. İki evlilik yapmış, kısır olduğundan çocuk sahibi olamamıştır. Çocuksuzluğa dayanamadığından önceleri epeyce üzüldüğünden yeğenlerinin birini evlat edinmeyi düşünür. Sonra nedense vazgeçer. Bir çocuğun babalığı olmaktansa bütün mahallenin efendibabası, her çocuğun amcası olmayı uygun görür. Evladı olmadığından kazandığını harcamış, cömertliğinden önüne gelene yardım etmiş yaşadığı evi dışında servet denilebilecek bir mülkü olmamıştır. Müteahhitlik yaptığı dönemlerde varlıklı olmasına karşın zenginlikte gözü olmamıştır. Sigortayla işi olmamış, Bağ-Kur'a da yatıracak para bulamadığından emekli olamamış, istimlak edilen eski evleri direklerini, tahtalarını, işe yarar taşlarını belediyeden devralıp ayıklayarak satmakla geçimini sağlamaktadır. Seksenine merdiven dayadığından esnaf işi emeklilikten de faydalanabileceğini ummaz. Hanımanne'nin ölümüyle sarsılan Şerif Efendi, kendini toparlamaya, eşinin yokluğuna alışmaya çalışır. Kırış kırış olan çopur yüzü, bu elim hadisenin ardından zamanla aydınlanır. Evlat ve geçim derdi çekmediği için karısı gibi az yıpranmıştır. Verdiği sadakalardan, fakir fukaranın duasından başına bir kaza geldiği duyulmamıştır (1980:89-90, 262, 266-267).

Hanımanne, altmışına merdiven dayamasına rağmen tavırlarındaki incelik, hâlâ yıpranmamış teni ve çocuksuz kadınlarda görülen tazeliğiyle gençlere taş çıkaracak yapıdadır. Uzun boyu, kına sarısı saçları, Şerif Dayının yanında hâlâ nazlanan genç kadın oturuşuyla, çevresinde bambaşka bir etki bırakır. Onun bulunduğu yerlerde, bütün orta yaşlı kadınlar Hanımannenin ayıplamayacağı biçimde marifetlerini ortaya koyarlar. Kerim Ağa'nın oturduğu sokak, üç beş yıl öncesine kadar Hanımannenin sürekli kontrolü altındadır. Eğer bir yere misafirlğe gitmemişse, çoğu zaman her gün bir eve oturmaya gider, orda otururken bütün sokağın neler yaptığını, evlerini nasıl çekip çevirdiklerini bir bir öğrenir, evine gittiğinde fırsat düşürüp hatalarını düzeltecek ikazlarda bulunmaya çalışır. On beşini geçmiş genç kızlar, farkında olmadan bir gün Hanımannenin dizi dibinde hanımlığın ne olduğunu öğrenirler. Giyim kuşamlarından yiyip içtiklerine, akraba ve tanıdık ile yabancılara nasıl davranacaklarına kadar hep soru-cevap yoluyla Hanımanne onları imtihandan geçirir. Bu deneme sonunda, artık genç kız evlenip sokaktan gidinceye kadar ya farkında olmadan Hanımannenin gözetiminde büyümeye aday olur, ya da hiç üzerinde durulmaz. Bu deneme bir bakıma kabiliyet yoklaması olarak kabul görür.

Hanımmannenin yaptığı yoklamayı en erken ve en büyük başarıyla kazanan tek kız Fikriye'dir.

Hanımanne çocuksuz bir kadındır. Kocasının ilk karısından da çocuğu olmamıştır. Çocuksuzluğunun suçu da ilki sayesinde üzerinde kalmaz (1980:88-89).

Safiye, Şerif Efendi'nin ilk eşidir. Kara kuru bir şey olup, hanım ablasından en az beş altı yaş büyük görünür. Saygının kendisinden çok ona gösterilmesine alışmış, bunu da az çok tabii görmeye bulmaya başlamıştır. Çocuksuzluk ithamından kurtardığı için hanım ablasına minnettardır. Kendisini vazgeçilmez biri yapabilmek için epey zaman mutfaktan çıkmamış, hizmetçi tutulması fikrine karşı çıkmıştır. En büyük korkusu sokağa atılmaktır. Zeynep, onu haksızlığa uğramış görür ve bundan da Hanımanne'yi sorumlu tutar. İstese ona da çeki düzen vererek kendi giydiklerinden ona da diker, evine ve kocasına ortak olduğu kadına ikinci sınıf insan muamelesi yapmazdı diye düşünür (1980:91-92).

Kerim Ağa'nın kızı Fatma 19 yaşlarındadır. Romanda düğünü olacak kişidir. Tahkiyenin önemli bir kısmı bu düğün çevresinde şekillenmekle birlikte Fatma oldukça pasif bir konumdadır. Vakaya etkisi doğrudan söz konusu değildir. Babasının bütün ısrarlarına rağmen annesi bir tatsızlık çıkar düşüncesiyle bir türlü adını verdirmez torununa. Fadime ismini önerir ancak Kara Fadime'yi hatırlatmasından dolayı Fatma Betül isminde karar kılınır. Zamanla Betül ön ismi unutulur (1980:95).

Tahsildar Sami, otobüs bileçiliğinden tahsildarlığa geçinceye kadar akla karayı seçmiş, kendisini engelleyen yetkililere de kin tutmaktadır. Onlar hangi partiyi tutuyorsa tercihini muhalif partilerden yana kullanır. Şehirde büyüdüğü halde bir türlü iltimas göreceği kişileri bulamadığından az çok kendisini kurtaranları kıskanır (1980:119).

Yıllardan beri roman yazmaya çalışan Ali'nin bir sürü denemesi gazete tefrikalarında kalmıştır. Roman gibi insanın bütün vaktini alan bir türe fazla zaman ayıramamaktadır. Haftanın bir gününü, sadece tatil gününü kendine ayırabilmektedir. Diğer günleri de adliye muhabiri olduğu için gazete ile emniyet arasında geçirmektedir. Kolay olamayan adliye muhabirliği gibi bir işte bir iki komiserle ahbablığı ilerlettiğinden haber bulabilmektedir. Uzun emekler sonunda düzenlediği

haberler yazı işleri müdürü tarafından bir kenara atılmaktadır. Büyük gazetelerde çalışmanın zorluğunu çekmektedir (1981e:104).

Nurcan, Serpil'in katlanabildiği biricik arkadaşındır. Serpil'in aracılığıyla Mehmet Ziver'le tanışmıştır. Şen şakrak bir kız olan Nurcan'ın Mehmet Ziver'i sevip sevmediği belli değildir. Mehmet'le ilgili ne varsa anlatır, kendisi için yazdığı şiirleri Serpil'le paylaşırdı. Okurken güler, anlayamadığı mısraları, benzetmeleri gülünç bulurdu. İyi bir kocanın akıllı olması gerektiğini savunarak, Mehmet'i romantikliğinden dolayı tehlikeli bulur. Daha iyi bir aday bulacağına inandığından evliliği henüz düşünmez (1981e:79).

“Her Devrin Velisi”, “Kül Tablası” hikâyelerinde merkezî figür konumunda bulunan Fehim Bey, *Bir Aşk Serüveni*'nde yardımcı kişilerin diyaloglarından haberdar olduğumuz fon figürüdür. Fehim Bey, üniversiteli gençlere burs vermek için kurulmuş bir vakfın genel sekreteridir. Adından söz ettiren, merak uyandıran bir kişiliktir. Nerede bir kabiliyet, cevher varsa bilir ve bulur. Çevresi oldukça geniş, tuttuğunu koparan biridir (1995:87, 90).

Asuman'ın babası Süleyman Sarıca, Devlet Su İşleri'nden ayrılıp iki arkadaşıyla birlikte inşaat şirketi kurarak iş dünyasına atılmıştır. Maddi çıkarlarını önceleyen Süleyman Sarıca, yapılacak atılımlarla Türkiye'nin geleceğinin farklı boyutlar kazanacağını ön görerek Mason Locası'na girip ve değişik dostlar edinmiştir. Bunlarla da yetinmeyen Sarıca, müstakbel damadın da kayınbiraderi gibi şirketin bir ucundan tutması gerektiğini düşünür. En iyi seçeneğin ise şirketin hukuk müşavirliği olduğunu bilmektedir (1995:177, 184). İffet Hanım ve Kâmil Efendi *Yollar ve İzler*'de vakada etkili olmamakla birlikte hatırlanan figürlerdendir. İffet Hanım, Lütfiye Hanım'ın görümcesidir. Annesini dolduruşa getirerek Lütfiye Hanım'a ağır sözler söylemesine sebep olmuştur. Bu yaklaşımı yanına kâr kalmaz. Benzer muameleyi evlendiğinde kendi kayınvalidesinden görür.

Kâmil Efendi, Lütfiye Hanım'ın eşidir. Esnafıktan emekli yaşlı adam, İstanbul'da çok yalnızlık çekmiştir. Dünürü Tarık Bey'den başka vakit geçirecek dostu olmadığından memlekete özlem duymuştur son senelerinde. Bu şehirde evliya kabirlerinden başka ilgi çekecek bir şey bulamamıştır. Oysaki mürşidini daha çok görmek için gelmiştir İstanbul'a (2002:13).

Tarık Bey'in oğlu Rasim bir şirkette hukuk müşaviri olarak çalışmaktadır. Ergenlik dönemlerinde dayılarına özenip havai tavırlar sergilemesi babasının tepkisine yol açar. Uzun bir müddet aralarındaki soğukluk giderilmez. Öyle ki yemeğini bile babasından ayrı mutfakta yer. Evlendikten sonra durumdan haberdar olan Engin, Rasim'le konuşarak ailedeki gerginliği ortadan kaldırır.

İkinci kategoride yer alan fon figürler ise o an için eserlerin kurgusuna dâhil olmasa da roman kişilerince çeşitli vesilelerle anılmış mühim şahsiyetlerdir. Bunları da şu şekilde sıralayabiliriz:

Şems-i Tebrizî, Nasrettin Hoca, Evliya Çelebi, Şeyh Edebali, Osman Gazi, Kafka, Virginia Wolf, Dostoyevski, Rilke, Camus, Seyyid Burhaneddin, Mevlevi Ahmed Dede, Muhammet Ali, Kaddafi, İdi Amin, Zülfikâr Ali Butto, Piyer Loti, Necip Fazıl Kısakürek, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal Beyatlı, Hilmi Ziya Ülken, Andre Gide, Peyami Safa...

3.3.4.2. Sosyal Durumlarına ve Mesleklerine Göre Şahıs Kadrosu

3.3.4.2.1. Öğrenci

Mustafa Miyasoğlu'nun romanlarında başta merkezî kişileri olmak üzere figüratif kadronun önemli bir yekûnunu öğrenciler oluşturmaktadır. Bunlar arasında ise ön plana çıkanlar üniversite öğrencileridir. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden mezun olduğunu bildiğimiz yazarın öz yaşam öyküsünden izler taşıdığını düşündüğümüz romanlarda sanatçı, psikolojik tahliller aracılığıyla da kahramanlarının iç dünyalarını ortaya koyar. Eserleri vasıtasıyla gözler önüne serdiği dönemin siyasi, sosyal ve tarihî yapısını bu kişilerin bakış açılarından yansıtır. Bu grup altında ele alacağımız şahıslar başta edebiyat olmak üzere sanatın farklı dallarıyla ilgili son derece duyarlı, idealist, entelektüel kişiliktedirler. Siyasetten sanata, edebiyata, tarihe, ekonomiye dair fikirlerde bulunurlar. Genel hatlarıyla haklarında bilgi verdiğimiz şahısları aşağıda olduğu gibi şu şekilde ele alabiliriz:

Yalnızca öğretmen çıkaran bir fakülteye, öğretmen olmamak düşüncesiyle giren Beşir, iyi bir öğrenci sayıldığı halde, dört yıllık bölümü beş yılda bitirememiş; şiiri ve hikâyeyi denedikten sonra eleştiride karar kılmış, fakat onu da başaramamış bir edebiyat, felsefe ve filoloji öğrencisidir (1975:12).

Yabancı dilini ilerletmek ve dünya edebiyatını az da olsa tanımak için filoloji derslerine girer. Mezun olmaktan korktuğundan bitirme tezine de yoğunlaşamaz. Öğretmenliği, istemediği bir memuriyeti edebî çalışmaları için engel olarak gördüğünden okulu da bitirmek istemez. Beşir'in iç dünyasını, ruhsal yapısını yansıtan bu düşüncelere Kâmuran'la giriştikleri diyaloglardan tanık oluruz:

“- Kâmuran, doğrusunu istersen, mezun olmama tez engel değildi, son günlere kadar. İki üç ayda bitirebilecek hazırlığı yapmıştım. Bir yığın fiş bekliyordu beni. Ama bir buçuk, iki yıl dokunamadım onlara. Korktum, mezun olmaktan korktum. Ne yapacağımı, nasıl yaşayacağımı bilmiyordum ve bu beni ürkütüyordu. Gün gün kaybolduğumu, eriyip gittiğimi, en kötüsü yarının bugünden daha iyi olmadığını görüyordum. Mezun olsam ne olacaktı? Ya bir kasabada öğretmen veya zar zor bir dairede tam gün iş... Bu benim için, çalışmalarım için ölüm demektir. Şimdi yaşıyorum sayılmaz ama, büsbütün ölmüş de değilim. Şöyle bir can çekişmesi...” (1975:31).

Kendi bölümündeki derslerden sıkılınca bir kat yukarı çıkar, biraz egzotik bulduğu filoloji havasına girer ve hocalarından izin aldığı bazı dersleri dinler. Yabancı dilini ilerletmek ve dünya edebiyatını az da olsa tanımak için girdiği bu derslerde en büyük yardımcısı Kâmuran'dır.

Tanıtımında dramatik yöntemin ağır bastığı, hakkında az sayıda yer alan belirgin bilgileri de romandaki diğer figürlerin gözlemlerinden edindiğimiz Ekrem için görüş bildiren isimlerden ilki Feride Hanım'dır:

“-Doğru, kabiliyeti de hiçbir gençte yok. Neye elini atsa yapabilecek yetenekte. Okulunu bitirince şiirlerini kitap halinde çıkaracağız. Stajyer avukat olacak, bu iş hanında bir avukat bile buldum ona. Söz aramızda, sen onu bulmasaydın, ben onu kiminle evlendirdim bilemem. Kimseyi ona lââyık görmüyordum ki...” (1995:26-27).

Hoca Hanım'ın geleceğe dönük temennileriyle subjektif bir mahiyette ele alınan Ekrem, Sevim'in gözlemlerinde ise gerçeğe yakın bir surette çizilir:

“- Ekrem Bey çok zeki, çok kabiliyetli bir genç... Hanımlarla ilişkisini çok sınırlı tutuyor dergide. Okulda da öyle... Kantinde filan kimse görmez onu. Hep bahçede, koridorlarda yalnız başına dolaşmayı seven biri (1995:32).

Asuman, ikinci yıl girdiği üniversite sınavlarında Diş Hekimliği'ni de tercih eder. O dönemde altı tercih hakkı olmasına rağmen ikisini tıp, birini eczacılık, birini diş hekimliği, ikisini de Edebiyat Fakültesi bölümleri için kullanır. Diş Hekimliği

Fakültesi’nde karar kılışı, tıp eğitiminin uzun sürmesinden, edebiyat eğitiminin de babası tarafından pek ciddiye alınmayışındandır. Eczacılığa göre dış hekimliğinin daha aktif olduğunu görmekte ve insanlara daha doğrudan yaklaşma imkânı verdiğine inanmaktadır. Bütün kararlarını ailesinin gözetiminde alan Asuman, üniversite giriş formunu ilk kez kendi doldurmuş, onlardan habersiz göndermişti. Babasıyla annesi onun çoktan tahsil hayatını bitirdiğini, sevebileceği bir damat adayını beklediğini düşündüklerinden kurslara, sınav hazırlıklarına pek önem vermezler.

Kâmil, Beşir’in uzaktan akrabası ve çocukluk arkadaşıdır. Tıp Fakültesi son sınıf öğrencisidir. Bir dersten okulu uzatmıştır. Fakültede, özellikle Tıpta bir yıl kaybını normal karşılamaktadır. Ayrıca, şiiri sevmekle birlikte, bir şeyler yazmaya, hayran olduğu şiirlere benzetmeye çalışmaktadır.

Kemal, çok konuşur, hep gırgır ettiğini sanır, herkese takılır ve alay edilmekten korktuğundan önüne geleni ti’ye almaya çalışır. Tıbbiyenin ilk sınıflarında olmasına rağmen, doktor pozları takınmaya, çevresindekilere hastalıklar yakıştırmaya bayılır. Bu sebeple “Doktor Kemal” diye adlandırılır. Romanın anlatıcı kişisi Beşir, Nezihe’yle tanıştırdığı Kemal’i şu cümlelerle takdim eder:

“-Okul arkadaşım Nezihe, lise öğretmeni. Bu da Doktor Kemal.. Yurttaki baş belalarından. Böyle çok konuştuğuna bakma. Aslında oldukça çekingen ve beceriksiz. Ama iyi kalplidir” (1975:58).

Gelişimine şahit olmadığımız halde anlatıcının verdiği bilgilerden değişimini öğrendiğimiz bir diğer figür de Şefik’tir. 12 Mart’ta içeri atıldığından Hukuk Fakültesi’ndeki eğitimine ara vermek zorunda kalır. Üç buçuk ay çarptırıldığı hapisle bir ömre bedel tecrübeler edinir. Çıktıktan sonra hapsi aratacak çevre baskısına maruz kalır. Nereye gitse suçlayıcı, sorgulayıcı bakışların hedefinde olur. Yarım kalan öğrenimine babası izin vermediğinden kaydını dondurma yolunu seçer. Üçüncü sınıfa geçmesine rağmen ikiden dersleri olduğu için babası tarafından askere gönderilmek istenir.

3.3.4.2.2. Avukat

Miyasoğlu’nun romanlarında avukatlık mesleğiyle karşımıza çıkan figürler, meslekî özelliklerden olsa gerek siyasetle içli dışlıdır. Bir araya gelen bu kişilerin

ortak noktası yaklaşan seçimler ve politikadır. Bunlardan Şakir Bey, çiçeği burnunda, bir yıllık avukattır. Her yeni avukat gibi halkla temas etmenin tuhaf çelişkilerini yaşar. Büroya gelip gidenleri henüz tam anlamıyla birer müşteri olarak görmez. Kimisine amca, dayı, kimisine bacı, kardeş yahut arkadaş gibi davranır. Sadece haklı olup olmadıklarını anlamak ister. Bir çeşit yargıçlık yapar ister istemez. Sonra da bu haline bir hayli şaşır, kendi kendisine gülümser. Bir biri ardından üç müşteriyi lüzumsuz sorularıyla kuşkulandırıp kaçırdıktan sonra, boş kalmamak için gidip liseden ücretli ders alarak İngilizce okutur (1980:6).

Avukat olarak karşımıza çıkan diğer figürler ise Rasim ve Mehmet Beylerdir. Ekrem, bu iki avukatın paylaştığı büroya zaman zaman gelir, onları bir ağabey gibi bildiğinden ikisinin tecrübelerinden okumaya verdikleri önem sebebiyle değer yargılarını önemsemektedir. Lise yıllarından beri tanıdığı ve yardımlarını gördüğü bu kişilerle ilgisi akrabadan ileri bir dava arkadaşlığı şuurudur. Öğretmenlik yapmamak için edebiyattan hukuka geçişinde en fazla fikrî destek ve örnek aldığı şahıslar bu avukat ağabeyleridir. O zamanlar hukuk fakültesi son sınıf öğrencileri olan Rasim ve Mehmet Beyler, Ekrem'in kaldığı Kayseri Öğrenci Yurdu'nun 'ekâbir' sınıfı içerisinde bulunmuşlardır. Hatırı sayılan iki arkadaş, öğrencilik yıllarında olduğu gibi meslek hayatlarında da birbirlerinden ayrılmaz. Öyle ki şişman hâliyle ve sallana sallana yürüyüşüyle Rasim Bey ve zayıf yapısıyla Mehmet Bey arkadaşları arasında Lorel-Hardi çiftine benzetilir. Biri ceza davalarında uzmanlaşmış, diğeri de arazi ihtilaflarında isim yapmış avukatlardandır. Güven Avukatlık çatısı altında girdikleri bütün davaları kazanmışlardır. Bu nedenle kısa zamanda tanınıp sevilmişlerdir. 12 Mart döneminde işlerini ikinci plana atıp siyasi meselelere yönelirler. Rasim Bey, siyaseti ateşten bir gömleğe benzeterek bu alana dâhil olma gibi bir düşüncesinin olmadığını söylemesine rağmen Mehmet Bey açıkça görülen bir tutumla politize olmuş gençleri ve parti adına faaliyetleri yürütecek insanları çevresinde toplamaktadır. Rasim Bey, siyasete dair düşüncelerini meslektaşına giriştikleri diyalogda şu cümlelerle aktarır:

“-Bak ortak, bu siyaset işi bana göre değil. Daha önce defalarca söyledim, geçenlerde Ekrem'e de anlattım. Siyaset ateşten gömlek. Şurda mütevâzi büromuzda bir hizmet yapıyoruz. Allah'a şükür gelirimiz de yerinde. Bize ait resmî ve sivil müesseseler olmadan siyaset yapmak, maşasız, küreksiz eline ateşi

almak demektir. Ben işe temelden, küçük küçük işlerden başlamak gerektiği kanaatindeyim. Parlamentoda siyaset yapmaya ihtiyaç var, ama ben o işin adamı değilim, sana da karışmam... Beni bu işe sokma..." (1980:83).

Arkadaşının bu yaklaşımının Ekrem'den de destek görmesi Mehmet Bey'i siyasetin gerekliliği konusunda açıklamaya yöneltir. Politikaya atılmanın zorunluluğu Mehmet Bey'in ifadelerinde şu şekilde karşılık bulur:

"- Ortamı görüyorsun, politize olmuş bir gençlik var. Siyaset ısıyor ve kazan yeniden kuruluyor. Eğer Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki bazı dürüst aydınlar gibi biz bu işlere karışmayız, at binenin kılıç kuşananın diyerek bir kenara çekilsek, elbet rahat yaşarız yaşamasına, ama memleketin yeni sahipler elinde hangi yönde şekilleneceğine de hiçbir dahlimiz olmaz. Şimdi bizi dinleyen, destekleyecek olanlar var. İki sene sonra herkes yönünü ve adamını bulur, atı alan Üsküdar'ı geçer, biz de bizden öncekiler gibi hayıflanıp durmaktan başka bir şey yapamayız. Bana biz bu gençlerin de söylediği gibi bazı mecburiyetlerle yükümlüyüz, gerekirse ateşten gömleği giyip Ankara yollarına düşmeliyiz..." (1980:85).

Mehmet Bey'in, beraberindeki üç gençle bürodan ayrılmasıyla Rasim Bey, politikaya karşı temkinli tutumunun sebeplerini açıklamaya devam eder:

"-Yalnız o değil Ekrem, dedi Rasim Bey, para siyasette çok önemli. Kendi öz kaynağı olmadan bir insanın siyasete girmesi, rezilliği göze alması demektir. Bizim etimiz budumuz ne ki... Hem sonra, Ankara'daki liderin sözleri, demeçleri Üstad'ınki gibi düşünülüp taşınmış, her durumda savunulacak sözler olmayacak ki... Ben bir fikriyatı anlatmak, anlaşılır hâle getirmek istiyorum. Onları uygulayacak insanlar tam yetişmeden siyasete atılmak, bu düşünceleri yeni yeni kabul etmeye başlayan, anlamaya gayret eden insanları yarı yolda bırakmaktır. Biz henüz aktif siyasete hazır değiliz. Benim kesinleşmiş kanaatim bu. Bu kültürün sanatı var, edebiyatı var ve teorisyenlerini yetiştirmek için de zamana ihtiyacımız var. Bir çiçekle bahar gelmez. Acele ile de hiçbir yere ulaşmak mümkün değil. Elli yıl boyunca Müslümanlar hep geri planda kalmışlar. Parlamentodan önce bu işin alt yapısını hazırlamak gerek. Kültür ve halkla, gençlikle temas, bu işin temeli..." (1980:87).

3.3.4.2.3. Ev Hanımı

Lütfiye Hanım'ın gelini Aysel, romanda, karşı güç konumunda olup, gelin-kaynana ilişkisinden hareketle kuşak çatışmasının ortaya konmasında etkin görev

üstlenir. Eserde fizikî özellikleri hakkında bilgi edinemediğimiz genç kadın “Tesbih”te şöyle tasvir edilir:

“Yirmibeş yaşlarında görülen Aysel, uzun boyu, kumral saçları ve biraz tatlı bakan gözleriyle alımlı bir kadındı. Dudaklarının hafif açıklığı ile yüzündeki gamzeleri, karşısındakine devamlı gülümsediği hissini verirdi. Pek hoppa sayılmazdı ama İstanbul’da doğup büyüdüğü, fakülte ikinci sınıfına kadar okuduğu için, görgüsünün ve içinden çıktığı çevrenin insanı olarak Lütfiye Hanım’la pek anlaşılamıyordu...” (1998b:41).

Kardeşi Rasim’in, okulu neden bıraktığına yönelik sorusuna “– (...) yalnızca, aşk yüzünden bıraktım okulu. Sen de bir gün birini seversen, sen de onu Engin gibi alıp başka ufuklara götürürsün canım” (2002:57) yanıtını verir.

Engin’le tanıştıklarında henüz lise son sınıf öğrencisidir. Üniversiteyi kazandıktan sonra rahat rahat görüşebilmişlerdir ancak. Engin bunu istismar etmez. Anne ve babasını dünür gönderip tıbbiyenin son sınıfında nişan yaparak münasebetlerini meşru bir zemine kaydırır. Aysel, ilişkilerini yalanlarla saklayan genç kızların durumuna düşmez. Hayatı boyunca yalana ihtiyaç duymaz. İki yıllık nişanlı-üniversiteli durumundan sıkılmaya başladığı sıralarda Engin şaka yollu “Ya ben ya üniversite!” seçeneklerinden ev kadınlığını seçerek okulu bırakır.

Kuşak farkına bağlı olarak değişen bakış açısı gelin-kaynana anlaşmazlığının başlıca sebebidir. Lütfiye Hanım, gelinini kendi döneminin şartlarına göre değerlendirir ve o şekilde hürmet görmek ister. Aysel ise üç yıldır Lütfiye Hanım’la geçirdiği günlerin bir kısmını çekilmez bir yük olarak görür.

Engin, eşinin hayatındaki boşluğu dolduracak tek şeyin çocuk olduğuna inanır. Ona göre, Allah onlara da bir erkek evlat verse, annesiyle karısı bir zaman bununla avunurlardı.

Aysel ile Lütfiye Hanım arasındaki çatışma ilk olarak ikilinin Konya yolculuğu için çıktıkları alışverişte giderilir. Kayınvalidesinin, kendisi için aldığı başörtüsünden hoşnut olan Aysel’in yaşlı kadına bakışında değişimler yaşanır:

“Kayınvalidesinin bunca zaman sonra ona da hediye alması, genç kadını şaşırtmış, sevindirmişti. Yıllardır beraber yaşadıkları halde, birbirlerine böyle ‘bergüzar’ sayılacak bir şey almamış, böyle bir şey düşünmemişlerdi” (2002:28).

Seyahat esnasında ise aralarındaki soğukluk tamamen sona erer. Öyle ki Lütfiye Hanım'ın varlığından rahatsız olan genç kadın artık onun da içinde bulunduğu gelecek tasarıları kurar:

“ – İnşallah anneciğim, dedi Aysel, inşallah Konya'ya gideceksin, oradan İstanbul'a döneceğiz. Sonra da Serap Hanım'ın ardından Rasim'i baş gözeceğiz. Onların düğünlerini de göreceksin. Seni Konya'da bırakmayız. Sen bana alıştığın gibi, ben de sana alıştım, seni kolay kolay yalnız bırakmayız” (2002:115).

İslam dininin gereği olan başörtüsüne yaklaşımı genç kadının İslami duyarlılık bakımından gelişiminin önemli bir göstergesidir:

“Akşamdan beri Aysel de annesinin hediye ettiği başörtüsünü çıkarmıyor, belli ki kayınvalidesinin ölümüne gerçekten üzülmüyordu. Hâlbuki önceki gelişlerinde, türbe ve camiler dışında Aysel başörtüsünü başına koymazdı. Sürekli kapatmasını ima eden annesine de ‘sıkılıyorum’ diyordu. Demek insanın intibahı için bazı önemli şeyler, hayati olaylar gerekiyordu” (2002:170).

Klasik tanıtmaya yoluyla okuyucuya sunulan Fikriye, Bahri'nin halası, Recep Usta ve Kerim Ağa'nın kız kardeşidir. İki ağabeyinin bir yeğeniyle baş edememesine akıl erdiremez. On yaşında oğlu, iki yaşında kızı vardır. Çocuklarına, kocasına oldukça düşkündür. Her hareketinde belli belirsiz bir övünme gizlidir. Her an çevresine örnek olduğu duygusundan kendini alamaz. Hareketlerinin ağırlığı, inceliği, tavırlarındaki tenezzülsüzlük, onu yaşlılarının çok üstüne çıkarmaktadır. Bu bakımdan babasından olduğu kadar kocasından da takdir görmektedir. Terbiyesinde annesi kadar, belki de ondan da fazla Hanımanne'nin etkisi olmuştur. Mahalledeki genç kızların yetişmesinde etkili olan Hanımanne'nin eğitiminden en erken ve başarıyla geçen tek kızıdır. Evlenip yuva kurmasına rağmen baba evinden elini çekmemiştir.

Bahri'nin kız kardeşi Zeynep, uzun kumral saçları, pürüzsüz ve yıpranmamış teniyle mahallenin en güzel hanımıdır. 23 yaşında evli ve bir çocuk sahibi olmasına rağmen güzelliğinden bir şey eksilmemiştir. Annesine benzemektedir. Birbirini sevdikleri hâlde Yavuz'un sorumsuzluğundan fabrika işçisi olan Dursun'la evlenmek zorunda kalır. Kocasına karşı altı ay kadar soğuk davranır. Buna sebep gördüğü Yavuz'a kin besler. Artık günahsız yavrusunu düşünerek hayatını devam ettirme

kararı alır. Ne Dursun ne de Yavuz umurunda değildir. Hayatı perişan olmuş, bedbaht bir kadın gibi görür kendini. Biricik umudu, yavrusu Yusuf'tur.

3.3.4.3. Tiplerine Göre Şahıs Kadrosu

3.3.4.3.1. Entelektüel Tipler

Metinlerde etkin bir rol üstlenen roman figürlerinin önemli bir kısmı belirli bir eğitim düzeyinin üzerinde olan kültürlü kişilerdir. High School'dan mezun bir İstanbul kızı olan Kâmuran, filolojide doktora öğrencisidir. Yabancı dilini ilerletmek ve dünya edebiyatını az da olsa tanımak için girdiği bu derslerde Beşir'e elinden geldiğince yardımcı olur. Okuyucusu iki bini aşmayan dergilerde Beşir'in telkinleriyle çeviriler yayımlayıp eleştiriler yazar. İlk zamanlar ne yapacağının farkında değildir. Ancak Beşir'le birlikte bir iki basit hikâye çevirerek, güven kazanır. Daha sonra arkadaş gruplarındaki bomboş konuşmalardan, gevezeliklerden sıkılınca da bir şeylerle meşgul olmak için çeviri yapmaya başlar, sonra da yaptığı işe kendini kaptırarak iyi yazarların dünyasına girer. Pürüzsüz ve biblo gibi yüzünden başka, konuşmalarındaki bencilliğini örten içtenlik, canlılık insanları etkiler. Zamanla Türk edebiyatına, Türk kültürüne ilgi duyan Kâmuran özellikle eski şiirimizin, saf şiir yönünde dünya şiirinde önemli bir yeri olduğunun farkına varır. Geleneğe yönelen çalışmaları beğenip ilgiyle izler.

Dönemeç ve *Güzel Ölüm* romanlarının merkezî kişisi Şakir Bey, düşünen, sorgulayan ve eleştiren bir yapıya sahiptir. Dernekte konuşulanları bir de büroda değerlendirip, bir kısım kerli ferli dernek mensuplarının hangi aptal kanaatleri ne türlü sakat bir mantıkla savunduklarını çevresindeki liseli gençlere anlatır. Anlattıklarının gençler üzerindeki tesirini bildiğinden dinleyici bulan her aydın gibi, Şakir Bey'de bütün işlerini yüzüstü bırakıp, gördüklerini, bildiklerini, yirmi altı yaşının bütün tecrübeleriyle aktarmaya çalışır.

Cumhuriyet'le birlikte eski kültürümüzün ağır ağır tasfiye olması, düzenin bir yandan kendini yenilemeye çalışırken diğer yandan da yeni bir kültür hareketinin oluşumuna zemin hazırlar. Bu ihtiyaçla birlikte dünyanın geleceği, hemen hemen her yerde uyanan bu şuurun yönlendirilmesine bağlanır. Meslekten bir politikacı olmadığı gibi, buna soyunmaya da niyetli olmayan Şakir, bu hareketin tamamen dışında kalmaya da kendinde hak görmez.

3.3.4.3.2. İdealist Tipler

Şakir Ulutaş'ın lisans yıllarından arkadaşı Mehmet Ziver, ince, zarif, şair ruhlu bir gençtir. Kırşehirli olup Ankara'da üniversite okumuştur. Hayatı kıraç tarlalarda, verimsiz topraklardan çıkacak babasının geliriyle şekillenmiştir. Şiir yazmak hevesiyle ailesinden uzak kalır, kardeşinin mektuplarına bile cevap veremez. Dil Tarih'i bitirdikten sonra ne babasının iş hayatına dönebilmiş ne de bakanlığın tayin edeceği Anadolu öğretmenliğini göze alabilmiştir. Büsbütün yitip gitmektense, çevre edindiği Ankara'da iğreti bir hayata ayak uydurmaya çalışmıştır. Şakir ile Serpilin tanışmalarına vesile olmuştur.

Fiziksel özellikleri ayrıntılarıyla anlatılan nadir figürlerden olan Remzi Bey şu şekilde tanıtılmaktadır:

“Beyaz teni, yarı müstehzi bir halde gülümseyen yüzü ve ön tarafı iki yana açılmış alnı, iri yarı görünüşünü sevimsizlikten uzak, hatta sempatik bir hâle getiriyordu. Şakir Bey'den olduğu kadar, ötekilerden de dört parmak uzun ve iri görünüyordu. Hatta Rifat'ın bodur boyu ve karmakarışık bir ruh halini ortaya koyan yüzü yanında, öteki bir hayli aydınlık ve cana yakın duruyordu” (1980:180).

Fizikî görünümü dışında sahip olduğu diğer hususiyetleri Şakir Bey'in bakış açısından öğrenebiliriz:

“O ne kadar rahat, niçin çalıştığını, kime ve neye hizmet ettiğini biliyor. Kendince bir düzeni var. Hedefi, amacı ve kendi tabiriyle kadrosu var. Onları yetiştirmeye adanmış, onları aydınlatacak kitapları dağıtmakla büyük bir iş yaptığına hiç değilse onurlu bir çaba harcadığına emin...” (1981e:142).

Şakir'in İstanbul'daki en yakın dostu ve ev arkadaşıdır. Arkadaşı için hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan, şahsiyeti sağlam bir gençtir:

“Remzi, belli ki Şakir'in de bir yanından içine girmesini istediği şeylerle meşguldü. Kendisi için dünür gitmiş de olabilirdi. Bu can dostluğun ne sınırı vardı, ne de Remzi durması gereken yeri bilirdi. İyiliğin, arkadaşlığın bir noktada bitmesi gerektiğini kabul etmeye hiç mi hiç yanaşmayanlardandı” (1981e:44).

Güncel meseleleri yakından takip eder. Ülkeyi yakından ilgilendiren gelişmelere karşı duyarlıdır. Tarihî misyonumuzdan, Kıbrıs'ın stratejik öneminden, Cenevre görüşmelerinin getireceği sonuçlara kadar aktüel konularda fikir

belirtmekten geri durmaz. Kıbrıs çıkarmasının yerinde bir karar olduğunu şu konuşma cümleleriyle ifade eder:

“-Kıbrıs mı? Yeni bir harekâttan başka çaremiz yok. Hükümette de öyle bir niyet görülüyor. Başbakan güvercin uçurmakla Kıbrıs’ı kurtaracağını, dünyaya barış getireceğini sanıyor. Allah akıl fikir versin adama...”

(...)

... Ne olursa olsun, şu Kıbrıs Harekâtı iyi oldu, dünya Türk’ün varlığından haberdar artık” (1981e:50-51).

Aydın sorumluluğunun gerektirdiği şuurla kendini geliştiren ve çevresine bir şeyler anlatma derdiyle kıvranan Remzi, çok yönlü gelişmenin tarihî değerlere, kültürel birikime sahip çıkmakla mümkün olacağına inanmaktadır. Aksi yönde görüş belirten Ekmel’e verdiği karşılık idealist gencin misyonuna dair bilgiler sunmaktadır:

“-Yatmıyorum, yatmayacağım. Senin gözlerinin açılması gerek. Ziya Gökalp milliyetçiliğiyle birlikte bu adamların hepsi de ölüp gitti. Molozlarla uğraşıp durma. Hayatın boşa geçiyor. Harcanıyorsun...”

-Bu hayat benimse, bırak da istediğim gibi harcam.

-Hayır, boşa uğraşıyorsun. Bir Türk felsefesi olmamıştır, olmasına da lüzum yok... Bizim imanımız, ideallerimiz var. Bunlar bize yeter. Gökalp’in sosyolojisi de, Hilmi Ziya’nın felsefesi de iflas etmiştir artık. Bizi, yine bize ait tarihî değerler kurtarabilir ancak” (1981e:99-100).

İç siyaset konularında olduğu kadar bizi doğrudan ilgilendiren meselelerle ilgili ön görülerde bulunacak kadar da dış siyasete hâkimdir:

“-Bu albaylar cuntasında da hiç beyin yokmuş. Eğer horozu baltayla kesmeselerdi bizimkiler uyanmazdı. Ama bir taraftan da mazurlar. Amerika sıkıştırıyor, Makarios Sovyet yanlısı bir politika takip ediyordu. Biraz daha dursalar, Kıbrıs sözde sosyalist bir liderin eline geçer ve Ruslar adayı bir üs olarak kullanabilirdi. Belki geride böyle bir hesapları var, bilmiyoruz” (1981e:51).

Yollar ve İzler’in idealist tipi Serap, Aysel’in lise yıllarından arkadaşıdır. Modelisttir. Evde hazırladığı modelleri Merter’de bir atölyeye pazarlar. Anne ve babasının ayrılmasının ardından annesiyle yaşamaya başlar. Babasından aldıkları nafaka ile annesinin yaptığı el işlerini birleştirip aile bütçesine katkı sağlar. Evlenmeye lise yıllarından beri karşıdır. Babasının hovardalığınan dolayı erkeklere güvenmez. Kadınların toplum içerisinde ezilmelerini önlemek amacıyla çevresindeki

bayanlara öncülük ederek İstanbullu hanımları ilgilendiren bir kampanya yürütür. Lise dönemlerine ait özellikleri geriye dönüş tekniğinden yararlanılarak klasik karakterizasyon metoduyla şu cümlelerle okuyucuya sunulur:

“Hülyalı Sınıf dağılalı yıllar olmuştu. Serap bu sınıfın en hareketli, en girişken, en cana yakın kızıydı. Hemen arkadaş olur, herkesle dostluk kurar ve bütün öğretmenlerin dikkatini çekmesini bilirdi. Çoğu zaman, sınıfın gönüllü sözcüsü olurdu. Edebiyat koluna ayrıldığı ikinci sınıfın ilk günlerinde yan yana oturduklarından, Serap vasıtasıyla bütün sınıfı çok kısa zamanda tanıdı. Zaten beş erkek öğrenci dışında, sınıfın tamamı kızlardan meydana gelmişti.

Serap her konuda atak olmasına rağmen, sınıf başkanlığını bir türlü kabul etmek istememişti. Çok ısrar edildiği son sınıfta bile, ancak başkan yardımcılığını üstlenmiş, o yüzden de ön sıralarda oturmak için beraberlikleri bozulmuştu. Buna rağmen Serap, iki yıl boyunca Aysel’den kopmamaya özen göstermişti. Zaten herkesle dosttu, onun kadar çabuk dost olan birini Aysel hiç görmemişti.

Arkadaşlarının dertlerini paylaşmada Serap gibisi yoktu. Ne yapar yapar, sıkıntılı olanı daha ilk derste fark eder, teneffüste hatırlar sorar, okul çıkışında da onu teselli edecek sözlerle evlerinin önüne kadar götürürdü” (2002:24).

3.3.4.3.3. Batılı Tipler

Saint-Benoit Lisesi’nde İngilizce öğretmenidir. Türkiye’ye geleli beş yıl olmasına rağmen hayatını İngilizce öğretmek kazandığı için bir türlü Türkçe öğrenememiş, gazete başlıklarıyla televizyon programlarının ötesine geçememiştir. İngilizcesi iyi olan Reha ona pek çok şeyi kendi diliyle anlattığı için zorluk yaşamamaktadır. Türkçe bilmemenin eksiklik oluşturacağını düşünmemektedir:

“İngiltere’ye gidince bir üniversiteye başvurur, doktora yapmak istediğini söylerse, kimse ona Türkçe ya da Arapça bilip bilmediğini sormazdı. Zaten ilgilendiği konuya dair pek çok kitabı Reha evine getirmiş, not etmesi gereken pasajları birkaç kere onunla okuyarak iyice kavradıktan sonra yazıp dosyalamıştı” (1981e:23).

Oxford’ta tarih ve sosyoloji okumuş, son sınıfta gittiği Pasifik sahillerinde Emma ile tanışmıştır. Bir yıl kadar mektuplaşmadan sonra Lambent, Emma’yı görmek ve İstanbul’u gezmek için iki aylığına Türkiye’ye gelir. Bulunduğu okulda ihtiyaç dâhilinde öğretmenliğe başlar. İlişkilerinde çıkarları esas alır. Reha, Şakir gibi kişilere bu anlayışla yaklaşır.

Batı'ya mensup bir şahıs olarak metinde rol alan Mr. Lambent, ait olduğu kültürün, değerlerin özelliklerini sergilemesi bakımından önem taşımaktadır. Özellikle Kıbrıs Barış Harekâtı'na dair değerlendirmeleri ve yorumlarıyla bir nevi mensup olduğu medeniyetin sözcülüğünü üstlenir. Bu tespitimizi Şakir, Reha ve Emma ile giriştikleri tartışmada sergilediği diyaloglarından çıkarabiliriz:

“-Yalnız Türkler nerede duracaklarını iyi bilmelidirler, Yunanlıların yeni hükümetini

bu kadar güç durumda bırakmak, Ortadoğu'da dengeyi bozabilir, Sovyetleri bile işe karışmaya zorlayabilir... Bunu unutmayın...

(...)

-Dünya basını aleyhinize dönüyor, Türk birlikleri ateş-kes kararından bu yana 35 kilometrekare daha ilerlemiş. 400 kilometrekarelik sahayı kontrolünüzde tutmanız yetmiyor mu?

(...)

-Emma bilmiyorsun, diyerek döndü Mr. Lambent, Türklerin de fetih, cihad istekleri var. Bunlar karşılıklı çağdışılıklar... Sampson'un yaptığı darbe bunların bahanesi oldu. Devrimci partiyle İslamcı parti bu noktada ortak karar alıyor. Sonunda da Sovyetler devreye girer ve yeni bir dünya savaşı çıkabilir. Önemli olan bu..." (1981e:28-29).

Saint-Benoit'te felsefe okutmak için Türkiye'ye gelecek olan Fransız asıllı Emma, bütün işlemleri tamamladıktan sonra anneannesini görmeye gider. Orda karşılaştığı Lambent'in kendisine abayı yaktığını fark eder. Nişanlısından henüz ayrıldığı için de karşılık vermeden Türkiye'ye gelir. İki aylığına İstanbul'a gelen Lambent, aynı okulda İngilizce dersinin boşaldığını öğrenir ve öğretmenliğe başlar. Kız iki aylık bir süre genç adamla yaşayabileceğine hükmeder. Bir zaman aynı evde kaldıktan sonra ayrılırlar. Katolik olmasına rağmen ateistliğini övünerek açığa vuran bir Fransız'la gönül eğlendirir. Fiziksel olarak güzel olmamakla birlikte insanları etkileyen birtakım özelliklere de sahiptir.

Kıbrıs konusunda Lambent'ten farklı bir tavır sergileyerek çıkarmanın haklılığını savunur:

“-Rumlar... Korkunç insanlar... Makarios, Sampson, ötekiler, anlaşılacak şeyler değil. Bir de ENOSİS var. Cinayetler, Will, bunlar korkunç insanlar...

(...)

-Barbar Türkler, kahraman Türkler, Atilla, Fatih, Cem Sultan... Ne büyük adamlar.

Bunlar Hitler'den kahraman, Napolyon kadar büyük... Will, ben onları çok severim. Bırak Kıbrıs da bunların olsun... Bak Nixon istifa etmiş, Amerika da Büyük Britanya gibi çöküp gidecek. Rusları dünyada durduracak tek güç, Türklerdir. Neden bunu anlamıyorsun?

(...)

-Bırak Will, bırak diyorum sana... Biraz da Türklerin olsun Kıbrıs, ne çıkar bundan? Sen artık Büyük Britanya'nın sözcüsü değilsin, senin kadar İrlanda bile söz sahibi..." (1981e:28, 30-31).

3.3.5. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatı sistemine dayalı olan roman sanatı, anlatılacak birtakım olaylar ile bunları kendi sözleriyle okuyucuya iletecek bir anlatıcıdan oluşur (Aytür, 2009:19). Nurullah Çetin'in ifadesiyle anlatıcı (narrator), "romancının hikâyeyi anlattığı, romancı ile okuyucu arasında bir ara kişidir" (Çetin, 2012:103). Bu bakımdan anlatıcı, roman dünyasının bütün unsurlarını okuyucuya aktarır sunması bakımından önemli bir görev üstlenir.

Bakış açısı ise, kurguya dayalı metinlerde olayların okuyucuya kimin bakışından, kimin sesinden ulaştığıyla ilgili bir kavramdır (Aytür, 2009:19).

Mustafa Miyasoğlu'nun romanlarında farklı iki anlatıcı ve buna bağlı olarak şekillenen bakış açılarıyla karşılaşırız. Kronolojik sırayı esas aldığımızda incelememizin ilk aşamasını *Kaybolmuş Günler* oluşturur. Roman, çerçevesini Beşir Güner'in iki defter hacmindeki günlüklerinin belirlediği bir metindir. Sanatçı, Beşir Güner'den hareketle 68 Kuşağı'nın çıkmazlarını, buhranını, yaşadıklarını ortaya koymaya çalışır. Toplumsal kargaşanın, istikrarsızlığın ve bozuk düzenin çarklarında ezilen bir neslin temsilcisi olarak seçilen Beşir mensup olduğu nesle aşinadır. Kişinin iç dünyasında meydana gelen değişimi en etkili bir şekilde yansıtmamanın yolu şüphesiz onun bilincini, kalbini gözler önüne sermekten geçer. Bu sebeple yazar, eserini Beşir'in bakışından yararlanarak anlatır.

Romanın henüz başlarında sesini duyduğumuz yazar-anlatıcı, Beşir Güner'le tanışma faslı ve ondan günlükleri almasının ardından okuyucuyu günlüklerle baş başa bırakarak söz hakkını merkezî figüre verir. Belli ki Miyasoğlu bu bölümü söz, asıl anlatıcıya geçmeden önce gerekli hazırlıkları yapmak için tasarlamıştır. Yazarın

bu ilk romanı diğerlerinden farklı olarak çoğunlukla “otobiyografik yöntem veya birinci tekil şahıs anlatıcı”nın perspektifinden sunulur. Bahsi geçen tercih, yazarın bilinçli seçiminden ziyade eserin gerektirdiği doğrultuda belirir. Bu noktada Mustafa Miyasoğlu’nun sözleri açıklayıcı öneme sahiptir:

“Kaybolmuş Günler, bir kimliğe yansıyan çevreyi, onun çıkmazları ve bocalayışlarıyla verdiği için, daha çok onun bilincine yansıyan şekliyle topluma yöneldi. Dolayısıyla bunu en iyi verecek birinci şahıs anlatımı kendini gösterdi. Kendisini ve yaşadığı acıları anlatan roman kişisi, çıkmazları topluma ve çevreye bağlı iken rahattır ve kolay çıkarışın içinden. Başarısızlıkları, en çok kendisini ilgilendiren noktalarda, kendi kendisinden kurtulmak için telafi psikolojisine bürünür ve “artistik” dediğiniz üslupla ifade eder durumunu. Yani roman kahramanı Beşir Güner’in gerçekliğini, yaşadığı gerçeğin boyutları için başvurulmuştur bu anlatıma. Yoksa, romancı olarak ben böyle bir anlatımı benimsemiş değilim” (Miyasoğlu, 1999a:203).

Roman başkışisi Beşir Güner’in anlatıcı olduğu eserde yazarın hâkimiyeti asgari düzeye çekilir. Ancak bu durum tamamen mümkün olmaz. Anlatıcının aynı zamanda roman kişisi olup kurguda şekillendirici pozisyonda bulunması gerçeklik duygusunun belirmesi bakımından da önem arz eder.

Kendi yaşamını ve bundan hareketle bir neslin öyküsünü anlatan Beşir’in, bir tür olan günlüğün özelliklerinden dolayı, başından geçenleri uzun bir süreden sonra anlatması düşünülemezdi.

Kaybolmuş Günler’in konusu da anlatıcısı da aynı kişi olduğundan, bakış açısı sınırlı görülebilir. Roman kişilerinin, esere konu olan olayların yalnızca Beşir’in zihninden sunulması söz konusu çerçeveyi daraltır. Böyle bir kısıtlamayı amacına uygun görmeyen yazar, yer yer gözlemci anlatıcı, diyalog ve mektup teknikleriyle görüş alanını genişletir. Bunun en belirgin örneğini üç farklı anlatıcının bakışından yansıyan on sekizinci bölümde görebiliriz. Yazar-anlatıcının dudaklarından dökülen “Bilemezsin Beşir, diye başlamıştı Kâmuran” cümlesinin ardından Kâmuran’ın ağzından, hayatı, ailesi, 27 Mayıs ve 12 Mart olayları hakkında detaylı bilgilerin verildiği kısma geçilir:

“Bilemezsin neler çektiğimi. Dayanılmaz acılar çekmedim ama, hayatımı hiçbir zaman açıkça anlamadığım, her gün biraz daha karıştığını sandığım ilişkilerin yumağı hâline getiren tuhaf bir çocukluk geçirdiğimi sanıyorum.

Mühürdar'daki konaktan High School'a kadar yüzlerce insanla görüşmek, yine de hep yalnız olmak" (1975:198).

Roman genelinde egemen olan dar görüş açısı yeri geldikçe sınırsız seviyelere ulaşabilmektedir. *Kaybolmuş Günler*'in kahraman-anlatıcısı Beşir zaman zaman, beklenenin ötesinde tahminlerde bulunabilmektedir. Kâmil ile giriştikleri diyalogun ardından bilgi sınırlarının üstünde bir güçle hükümlerde bulunarak yazar-anlatıcının her şeyi bilen konumundan seslenir:

"Derdi sana düştü salak. Sen kendine bak, annene uyduracağın yalanları düşün. Çantasını karıştırıp duruyor, yüzü terden boncuk boncuk. Belli ki şiir dosyasını çıkaracak. Biraz sonra yalvaran gözlerle, sen bilirsin diyecek; istersen bunu da almayalım kitaba, çok eskiden yazmıştım zaten. Ben de bir süre tartacağım elimdeki şiiri, bir iki kere okuyor numarası yapacağım; sonra da iyi diyeceğim, daktilo edelim de gerekirse baskı sırasında çıkarılır. Oysa, elinden oyunağı alınan, sonra geri verilen bir çocuk gibi sevinecek. Gerekirse deyince, boynunu bükecek. Görürsün sen" (1975:194).

Roman yazarlarının, kurgularını oluştururken en sık yararlandıkları anlatım ise üçüncü tekil kişinin ağzından gerçekleştirilendir. Bu yöntemde anlatıcı ele aldığı konuyu tanrısal (auktorial), yansız (neutral), kişisel (personal) olmak üzere üç farklı şekilde kurgulayabilir. Yazar, roman süresince bu tutumlardan dilediğince tasarruf imkânına sahiptir (Aytaç, 2012:15; Çakır, 2002:178).

İlahi konumda bulunan anlatıcı, sınırsız bir kuvvetle roman dünyasına hükmeden, dilediğinde yapamayacağı hiçbir şey olmayan, olağan üstü yeteneklerle donatılmış varlığı her an sezilen bir yapıdadır. Mustafa Miyasoğlu, bu yöntemi *Dönemeç*, *Güzel Ölüm*, *Bir Aşk Serüveni*, *Yollar ve İzler*'de başarıyla uygular. Anlatıcı, özellikle roman kişilerinin zihinlerinden geçenleri iç çözümleme ve iç monolog tekniğiyle ortaya çıkarma yeteneğine sahiptir. Andığımız bu teknikler anlatıcının hâkim gücünün ortaya konması bakımından oldukça önemli araçlardır. Müstakil başlık altında inceleyip örneklerini verdiğimiz uygulamanın bu bakımdan da önem taşıdığını belirtip sunacağımız misallerle konuyu pekiştirmek istiyoruz. Ekrem'den ayrı kalmanın mutsuzluğunu yaşayan Asuman'ın iç dünyasında boy gösteren karamsarlık ve hüznün duygularını söz konusu anlatıcı büyük bir ustalıkla okuyucuya ulaştırır:

“Bu tatil bana hiç iyi gelmedi, diye düşündü Asuman. Keşke bazı bahanelerle okula gidip gelseydım, eski arkadaşlarla şurda burda görüşseydim, mutsuzluğumu çevremdekilerde de benzerleri var diye tek saplantı haline getirmeseydim dünyam böyle kararmazdı diye düşündü. Annesinin Ekrem hakkındaki sorusunu, ailesini tatilde görmeye gitti gibisinden bir yalanla geçiştirmeye çalıştığına da pişman oldu” (1995:29).

Güzel Ölüm’de ilahi karakterli anlatıcı, içe bakışla Şakir’in anlık kurduğu hayallerin kapılarını okuyucuya aralamaktan çekinmez. Kişinin yalnız kendinin bilebileceği hayallerine, geleceğe dönük planlarına, geçmişte alınmış kararlara anında vâkıf olması bu anlatıcı tipinin hünerlerini ortaya koymaktadır:

“Uzaklarda, Marmara açıklarında yükü ağır bir mavna suları yararak ilerliyor. Güneşte sular köpük köpük parlıyor. Karşı kıyılar, denizden yükselen buğu tabakasının ardında kalıyor. Şakir, Serpil’in giderek karamsarlaşan bakış açısının çok çok uzağında, geleceğe dair hayaller kuruyor. Sıcacık bir ev, huzurlu bir hayat... Akaretler’deki evi bir an önce kurmaya başlamalıydı artık. Annemle kalacağım diye lojmana müracaat etmişti, gidince soracaktı durumu. Ne oldu, ne bitti, ne zaman eşya almaya başlayabilir?” (1981e:173).

Bilgisi sınırsız anlatıcı, “Teleskop ve mikroskop gibi aletlerle görülebilecek ayrıntılarıyla birlikte, genel ve tarihsel manzarayı okura aktarmak isteyebilir. Bu maksatla, zaman ve mekân içerisinde özgürce hareket edebilir. Başka bir yerde olan ya da geçmişte olmuş olayları veya gelecekte olacak olan olayları okura söyleyebilir” (Çakır, 2002:170). Miyasoğlu’nun romanları da bu bakımdan kayda değer özellikler göstermektedir. Eserlerinin zaman dilimini tanık olduğu süreçten hareketle kurgulayan yazar, toplum hayatında kırılma noktaları sayılabilecek 27 Mayıs, 12 Mart ve 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı gibi önemli tarihî vakaları eleştirel bir tutumla yansıtarak anlatıcının perspektifinden okuyucuya taşır.

İlahi konumda bulunan anlatıcının bir diğer özelliği de olaylara ve kişilere dönük açıklamalarda ve eleştirilerde bulunmasıdır (Tekin, 2012:36). Miyasoğlu’nun romanlarında anlatıcının bu yönüyle sık sık karşılaşırız. Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi:

“Ne yapmış da içmişti Berat Gecesi. İçmeseydi Şenyurt Bakkaliyesi’nin tek sahibi ve yetkilisi olabilirdi. İçindeki şeytan çok acımasız. Ona her şeyi berbat etmek için sayısız yollar gösteriyor, birinden birine iletiyordu.

O gece içmeseydi, evdeki rezalet de olmayacak, kendisini Dursun’un karşısında rezil etmeyecekti babası. Hem sonra ne diye Dursun’a mani olmaya, Zeyneb’i götüremezsın demeye kalkmıştı? Sanki mertlik yapacaktı yiğitlik yapacaktı. Onun yerinde kendisi olsa, o da aynı şeyi yapar, bir gün bile bırakmazdı karısını öyle bir düğün evinde” (1981e:158-159).

“Mahalledeki bazı arkadaşları Tarık Bey’den farklı bir konumda olmadıkları halde, ne tür töhmet ve sıkıntılar çektiklerini, işgüzar ihtilâlcilerin ‘kuyruk’ veya ‘gerici’ diyerek pek çok insanı suçsuz yere nasıl hapsedtiklerini duyunca, hallerine şükretmişlerdi. 12 Mart’ta da ortam o kadar karışık ki, Tarık Bey kimseyle siyasetten konuşmaz ve daha çok gazetesiyle çocukların derslerini takip eder görünürdü” (2002:134-135).

Yansız anlatım konumu (neutral), anlatıcıyı anlattığı şeyin dışında tutmaya zorlar. Romanda yer alan karşılıklı konuşmalar bu hususta değerlendirilebilecek parçalardır. Büyük çoğunluğu diyaloglardan oluşan *Yollar ve İzler*’den aktaracağımız şu pasaj, anlatıcının yansız tutumuna örnek teşkil eder:

- “ -Hoca’nın türbesi niye böyle açık?
- Her şeyin hikmetini açıkladığı için olmalı...
- Her tarafı açık olduğu halde kapısı niçin kilitli biliyor musun?
- O da nüktenin timsali herhalde. Akıllı olan çözer...
- Aferin evlat, imtihanı kazandın... (2002:55).

Mustafa Miyasoğlu’nun romanlarında karşılıklı konuşma sahnelerinde sıklıkla rastladığımız kusurlar gerçeklik hissini zedelediğinden dolayı eleştirilmesi gereken hususlardır. Bununla ilgili değerlendirmelerimizi ilgili kısımlarda yaptığımızdan konu üzerinde ayrıntılı bir şekilde durmayı uygun görmüyoruz.

Kişisel anlatım (personal) konumu ise “anlatıcının roman figürleri arkasına gizlenerek dünyayı ve hayatı onların gözleriyle görmesi, onların bakışlarıyla algılamasıdır. Yani okuyucuya, roman figürünün iç dünyasıyla kaynaşma imkânı verilir” (Aytaç, 2012:15). *Dönemeç*’te yer alan ve çevreyi anlatan şu satırlar, söz konusu yöntemin güzel bir uygulamasıdır. Anlatıcı, çevre hakkında bilgi verirken birden bilincini yansıttığı Yavuz’un perspektifini esas alarak onun üslubuyla aktarmaya özen gösterir:

“Yaklaştıkları duvarın taşları arasından kesif bir toprak kokusu çarptı Yavuz’un burnuna. Ne kadar metruktü mahalle. Beş sene önceki sokak değil bu sokak artık dedi içinden. Amcam satılmasına ne diye razı olmuyor, aklım

almıyor. Buralar şimdi tarih kadar eski. Çık gitmez, yıkıp apartman dikerler yerine. Şu amcamın anlattıkları kadar eski ve o kadar gereksiz. Ama işte ne yapsan şuralarda geçen hayatımız unutulmuyor. Bak amcam bunlara da razı değil. İstiyor ki, kendisinin bile yaşamadığı geçmişi biz aklımızdan çıkarmayalım. Bir işe yarasa bari...” (1980:46).

Yazar-anlatıcı, olay örgüsünü meydana getiren vaka parçalarının bir kısmını anlatma, bir kısmını gösterme ya da her iki yöntemin bir arada olduğu karışık biçimle dikkatlere sunabilir. Miyasoğlu’nun romanlarında her iki uygulamanın bağımsız örnekleri olduğu gibi iç içe düzenlenmiş kullanımları da mevcuttur. *Dönemeç*’ten aldığımız şu iki paragrafın ilki anlatma, ikincisi gösterme yönteminin peş peşe sıralanışının başarılı bir örneğidir:

“Zeynep hızla kalabalığı yarıp dışarı çıktı. Babasının yanındaki evinde, odalardan birine masa hazırlıyorlar, diğerinde de on beş kadar erkek oturuyorlardı. Hava kararmıştı. Düğün tam kızışmadan erkeklerin karnını doyurmak lazımdı. Sabahtan beri Zeynep’le annesi yemek hazırlamakla meşguldüler. Gelenle gidenle uğraşacak halleri yoktu. Yalnız Zeynep öğleden beri, Yavuz’u gördüğünden bu yana huzursuzdu. Tuhaf bir tarzda onu görmekten kaçıyordu. Karma karışık duygular içinde dolaşüyor, birtakım tatsız şeyler olacağı vehmiyle korkuyordu. Bu yüzden hırçınlaşmış, oğlunun mızızlarına katlanamaz olmuştu.

Nerden bulup da getirdi Bahri şu Yavuz’u dedi içinden. Herkes o döndü diye içi içine sığmıyor ya, bir de bana sorsunlar. Bacısının düğününü karıştırmazsa, ben de Zeynep değilim. Babamla geldiğinden beri inip çıkıyor merdivenleri. Belli ki benimle konuşmak istiyor. Yağma mı var, bırak git, sonra da hiçbir şey olmamış gibi gel, gül, oyna. Ben evli bir kadını artık...” (1980:56-57).

Verdiğimiz örneklerden de anlaşılacağı üzere anlatma yönteminde okuyucu, anlatıcının söylediklerine kulak verdiğinden pasif durumdadır. Onun verdiği bilgilerle yetinir. Gösterme tekniğinde ise figürlerle aracısız bağlantı kurduğundan işitme duyusunun yanında görme faaliyeti de etkin durumdadır. Bu bakımdan yorumlama, değerlendirme imkânlarını kullanarak birtakım eleştirilerde bulunabilir. Bu uygulama, anlatılanların gerçekliğini pekiştirmesi bakımından da tercih edilir.

Kurgunun inandırıcılığını ve gerçekliğini artırmanın bir diğer yolu da anlatılan olaya en uygun bakış açısını seçmek ve bir tek bakış açısına bağlı kalmamaktır

(Boynukara, 1997:114). “Otobiyografik yöntem veya birinci tekil şahıs anlatıcı”nın görüş alanından sunulan *Kaybolmuş Günler*’de olduğu gibi “üçüncü tekil kişi”nin bakışından sergilenen *Dönemeç*, *Güzel Ölüm*, *Bir Aşk Serüveni*, *Yollar ve İzler* romanlarında da yazar, bir tek kişinin bakış açısına bağlı kalmaz. Tahkiyenin durumuna göre zaman zaman mektup, günlük, yansıtıcı bilinç yöntemlerinden de yararlanılarak bakış açısında farklılığa gidilir:

“Bismillâhirrahmanirrahim.

Bugün günlerden perşembe ve ben gece yarısı yatağımın içinde oturmuş kendi geleceğimi düşünüyorum, geleceğe bakmak için en yakın geçmişimi, yaşadığım son günü hatırlamaya çalışıyorum.

Bugün ve bu satırları yaşadığım son gece, benim hayatımın son günü de olabilir, yepyeni bir dönemin başlangıcı da. Bütün bunlar ne benim elimde, ne de başkalarının. Sadece Allah’ın emanetlerinden bir emanettir yaşadığımız hayat.

(...)

“Annem ve kardeşlerim bahaneydi buraya gelmek için. Bunu Allah da biliyor. Daha doğrusu sadece O biliyor. Korkuyorum insanlardan. Onlarla bir arada bulunmaktan, kalabalık arasında kaybolmaktan ürküyordum.

(1975:297-299).

3.3.6. Anlatım Teknikleri

Sanatta ve edebiyatta anlatılacak şeyden çok, anlatım biçiminin daha önemli olduğunu belirten Mehmet Tekin, okuyucuya ulaşacak olan metnin mesajının, maksadının ve felsefesinin ancak bu vasıtaıyla amacına ulaşacağını vurgular (Tekin, 2012:201).

Miyasoğlu’nun romanlarında geriye dönüş, diyalog, özetleme, mektup, günlük, tasvir gibi anlatım tekniklerinin yanında çağdaş Batı romanının modern anlatım araçları olarak uyguladığı iç monolog, iç çözümleme, bilinç akımı, montaj yöntemlerine de rastlarız.

3.3.6.1. Geriye Dönüş Tekniği

Geriye dönüş tekniği, kurgusal metinlerde olay örgüsünün gerektirdiği ölçüde başvurulmuş önemli bir uygulamadır. Amaç ve işlev bakımından geriye dönüş tekniğinin; “dar anlamda geriye dönüş”, “yapıcı geriye dönüş”, “çözücü geriye dönüş” olmak üzere üç şekilde uygulandığına şahit oluruz (Aytaç, 1975:235).

Mustafa Miyasoğlu, roman figürlerinin çocukluk ya da ilk gençlik yıllarının tanıtılmasında bu yöntemden sıklıkla yararlanmışır. Özellikle “yapıcı geriye dönüş” bu tekniğin en yaygın uygulanış biçimidir. *Kaybolmuş Günler*’in başkişisi Beşir Güner, yaşadığı boşluğun getirdiği duygularla geçmişteki anılarını ilişkilendirir:

“Başıma battaniyeyi çektim, yüzüme düşmesinden korkuyorum böceklerin. Küçükken bir tavşanım vardı. Eve ilk getirildiğinde koynuma almıştım. Küçük, süt beyazı bir ada tavşanı. Annem bile alamamıştı elimden. Onu okşaya okşaya uyumuşum. Uyandığımda yanımda yoktu. Rüya gördüm sandım, bir süre acı bir boşluk duydum içimde” (1975:22).

Tabiat olayları kişilerin algılarına bağlı olarak birtakım çağrışımlara sebep olabilir. Annesini bir gün batımı kaybeden Beşir için bu zaman dilimi hüznün anlarıdır. Güneşin dünyadan uzaklaşması gibi Beşir de annesinden uzaklaşmıştır. Güneş doğacaktır ancak aslî kişinin, annesine kavuşması mümkün değildir:

“Gücünü yitirip bakır bir tepsiye dönen güneş, insana hüznü veriyordu. Birden çocukluğumu hatırladım. Annemin ölüsü de bir ikinci sonrasında gömülmüştü. Böyle bir yaz günüydü. Mahallemize döndüğümde, akşam oluyordu. Eve giremedim bir türlü. Dünya bomboş görünüyordu bana. O günden sonra, bütün gün batışları sürekli bir gurbet duygusu uyandırır bende” (1975:34-35).

Ekim imtihanlarının telaşına düşen arkadaşlarının kaygılarını dağıtmak için yaptığı esprilerin işe yaramadığını gören Beşir, çevresindekileri şaşırtacak derecede kediler üzerine konuşmaya başlar. Büsbütün kayıtsız kalan arkadaşlarının dikkatini uyandırmak ve konuyu daha da ilgi çeker hâle getirmek için kedilerle ilgili bir hatırasını anlatmaya başlar:

“-Neyse, ben size kedilerle ilgili bir şey anlatayım da sizin de aklınız başınıza gelsin. Bir gün bizim yurdun deposunda kedilerden biri kitli kalmıştı. O içerden, yavruları dışardan bar bar bağıyorlardı. Kitli kapıyı iterek biraz araladım, içerdeki kedi başını yan çevirip çıkardı ve öylece kaldı. Kapı daha fazla açılmadığından ne dışarı çıkabiliyor, ne de içeri çekebiliyordu başını. Gözlerime öyle bir bakışı vardı ki, kurtulsa üzerime atılacak gibi geldi, korktum. İlk defa korkuyordum bir kediden. Kapıyı bıraksam, kedi ölecekti. Öyle bir bağırdım ki çılgınlığımıza koşup gelenler kapıyı kırdılar da ikimizi de kurtardılar” (1975:47).

Gençlerden biri, Beşir'in gönlü olsun ve kızlar biraz daha şaşırınsın diye bir hikâyesini anlatır:

“-Bir kış günü ava çıkmıştık dağa. Akşam elimiz boş, eve dönüyorduk. Tüfeğimi belki bir şey çıkar umuduyla köye iyice yaklaşmamıza rağmen elimde tutuyordum. Bir ağacın üstünde bir şey parladı, ama uzaktan seçemedim. Sonra iki tane görünmeye başladı bu parıltı. Meğer bir yaban kedisinin gözleriymiş bunlar. Üzerimize atlayacakmış gibi gerilmiş duruyordu. Tüfeği doğrulttum ve nişan almadan üzerine boşalttım. Yanımdakiler neye uğradıklarını anlamadan, iki adım önümüze pat diye düştü” (1975:48).

Laleli'yi geçip Fakülte önlerine gelen otobüste, üniversiteye girdiği yıl başlayan ve sıkıyönetim öncesine kadar süren olayları düşünen Beşir'in geriye dönüşünden tasvir edilenler, dönemin öğrenci hâdiselerinin bir kesitini sunması bakımından önemlidir:

“Kavga ilk olarak bizim fakültede başlamıştı. Bildiriler, forumlar sonunda, en umulmadık bir şekilde öğrenciler birbirine girmişti. O gün okuldaydım. Hukuktan bir grup öğrenci Edebiyatı basacakmış dediler. İnanmadım önce. Gelip gidenler çoğalınca, herkes dersi bırakıp okulu terk ederken de, merak ettiğimden içerde kaldım. Sonra da çıkamadım.

Fakülte'nin iç ve dış bahçesi bir anda doluvermişti. Kimin ne dediği anlaşılmıyordu. Küfürler, tehditler ortada gidip geliyor, kalabalık gittikçe öfkeleniyordu. Kapılar arkadan sürüldü, ping pong masaları ara kapılara dayandı. Ben alt katın koridorlarında dolaşıyor, onları garipsiyordum. Hiç yoktan bir kavga. Kimin ne istediği belli değil. Birden nasıl oldu bilmiyorum, dışardan bir taş yağmuru başladı içeri. Herkes bir yerlere sindi. Bir an sessizlik oldu. Bahçedekiler bütün camları kırmış, demir çerçevelerin önünde duruyordu. İçerde gizlenenler birden bire camı kırılmış çerçevelerden Fakülte'nin iç bahçesine hücum ettiler. Ellerindeki sopaları, sandalye ayaklarını, tahta parçalarını, önündekinin neresi gelirse vuruyor, gerisini düşünmüyorlardı. Kimin kime karşı dövuştüğü belli değildi” (1975:96).

Beşir, bir zamandır görüşmediği, uzaktan akrabası ve çocukluk arkadaşı Kâmil'le karşılaşır. Bitkin ve tükenmenin eşiğinde gördüğü Beşir'i bırakmak istemez. Memlekette olan anne ve babasının yirmi günden önce gelmeyeceğini söyleyerek, Beşir'i evlerine davet eder. Bir odayı farklı mizaçta altı kişiyle paylaşmanın getirdiği olumsuz şartlar, mezuniyet tezini tamamlama zorunluluğunun mekân arayışına sevk ettiği Beşir, içtenliğine inandığı akrabasının teklifini kabul

eder. Sokağa çıkamayarak, kimseyle görüşmeyerek yalnızca tezine odaklanmayı hedefleyen Beşir, yurda uğrayarak gerekli kaynakları alıp akrabalarının evine gider. Piza kulesi gibi bir yana kaykılmış, yıkılacak gibi duran evin merdivenlerini çıkarken küçükken Kâmil’le oynadığı, mahallelerindeki eski hamamı hatırlar. Beşir’in bu anımsamaları çocukluk yıllarına ışık tutması bakımından mühim sayılır:

“O zamanlar annem ölmemişti. Yaşamak bir yük değildi benim için henüz. Ali İhsan benden çok küçüktü ve doğuşuna pek sevinmemiştim. O yüzden hep başkalarıyla oynardım. Akraba çocukları kadar, taşra şehirlerinde mahalle çocukları da birlikte yaşarlar. Bizim oralarda, mahalle arkadaşlığı, mektep arkadaşlığı ve asker arkadaşlığı derler ve üçünü birbirinden ayırmazlar. Fakat biz, çok şeyle birlikte bunlardan da koptuk. Hiçbiri bir anlam ifade etmiyor benim için şimdi. Kâmil’le görüşüyorsak, akraba oluşu, küçüklük arkadaşlığı sonra geliyor. Hatta unutmuş gibiyiz ikimiz de bütün oyunları, o oyunların aramızda oluşturduğu düzeni. Ben, hep bunlara gitmek, Kâmil’le oynamak isterdim, hem de çekinirdim bundan. Kâmil elimde ne görürse alırdı. Bize gelince saklayıp götürdüğü bir yana, oynaya oynaya elimde götürdüğüm şeyi de hamamda saklar, kaybettim derdi bana. Bir iki ay sonra övüne övüne gösterirdi; bak benim tabancam seninkinden iyi, kaybetmesen seninle koman koman oynardık hamamda derdi. (...) güçlü kuvvetliydi, benden iki yaş büyüktü ve üstelik kavgacıydı. Oyunda kaybederse canı sıkılır, yeninceye kadar uğraşır, o gün başaramazsa dövüşerek hıncını alırdı. Ben bunu bildiğimden hiç yenemezdim onu, yener gibi olsam da sonunda bile yenilirdim bozuşmamak için. Bozuşursak zararlı çıkan ben olurum çünkü” (1975:137-138).

Dönemeç’in aykırı figürlerinden Yavuz, askerden önce dolaşmadık yer bırakmamış, liseyi yarıda terk etmiş, babasıyla anlaşamadığından her fırsatta aileden uzaklaşmıştır. Yine babasıyla tartıştıkları bir gün kaçıp gitmekte bulmuştur çareyi. Kız kardeşinin düğünü için döndüğünde karşılaştığı ilk yakını amcaoğlu Bahri’dir. Baba-oğul arasındaki geçimsizliğin farkında olan Bahri, amcasının karakteristik özelliklerini bildiğinden bunların az da olsa oğlunda da olduğunu düşünür. Yazar-anlatıcının bakışından yansıyan bilgileri şu satırlarda görebiliriz:

“İkisi önceleri ava gider, dönüşlerini büyük bir tantana hâline getirirlerdi. Avcıların çoğunda görülen boş gururla bir hafta caka satar gezerdi Yavuz. Bağ zamanı da dolaşmadık tepe bırakmazlardı. Bu yüzden Yavuz’un adı hırsıza bile çıkmıştı. Saatlerce o ağacın altından bu kayanın dibine sek sek oynamaktan yorgun düşerler, ilk buldukları meyvalı ağaçlara saldırırlardı. Birkaç kere Bahri

de gitmişti onlarla. Her defasında hangi ağacın kayısısının iyi, hangi dutun iri olduğu konusundaki bilgisine şaşmadan edemezdi Yavuz'un. Bir iki kere amcasına söyleyecek oldu. Yeşilin hırsızlığı olmaz, yeter ki doyuncaya kadar yemeyin, dedi amcası. Bu da onu bir hayli şaşırttı. Demek ki babası örnek olmuştu Yavuz'a" (1980:19-20).

Memleketinden uzun süre ayrı kalan Yavuz, amcaoğlu Bahri'yle hasret giderir. Yokluğunda olup biteni öğrenir. Öğrencilik yıllarından konuşurlarken mevzu bir anda 'dâva' konusuna gelir. Yavuz, bu sözcüğün çağrışımından hareketle askerlik öncesi bir hatırasını paylaşır:

"-Dava dedin de aklıma geldi. Askerden önce bir oğlanla kalmıştık Ankara'da. Devrimciyim diyordu. İki üç kere beni de götürdü toplantılarına. Miting gibi bir şeydi. Herkes bir şeyler bağırıp duruyordu koca salonda. Kafam anvele oldu Kürsüye çıkanların konuşmalarından pek bir şey anlamadım. Faşistler, emperyalistler, bir de ara sıra kahrolsun diye bağırıyorlardı. İyi ki askere aldılar. Askerde duydum, bizim arkadaşı da içeri atmışlar. Pisi pisine beni de sokarlardı içeri. Bir sürü kitabı vardı oğlanın. Yasak yayın dağıtmaktan tutuklanmışlar. Gündüz çalışır, akşam okurdu" (1980:31).

En mutlu gününde, Fikriye'nin ağır sözlerine maruz kalan Fatma, halasının bu tavrına anlam veremez. Bunu Fikriye'nin on iki on üç sene evvel yası geçen düğününden ileri geldiğine hükmeder. Zira mutsuz bir evlilik gerçekleştirmiştir. Annesinin yatak odası ona geçmiş günleri hatırlatır:

"Annesinin yatak odası Fatma'ya hep çocukluğunu hatırlatırdı. Bu eve döndükleri günleri hayal meyal hatırlıyordu. Büyük bir kalabalık vardı o günlerde. Galiba Fikriye halası da galiba o günlerde gelin olup gitmişti. Onun çeyizi de bu odada sergilenmiş, babaannesi de böyle annesi gibi telaşlanıp durmuştu. O zaman Zeynep ablası on, kendisi de altı yaşında var yoktu. Hemen Hemen Hüseyin'le Bilal gibiydiler. Düğünün bütün zevkini kendileri çıkarıyorlardı. Öteki cumbalı odada oturan Bilâl Dede'nin hiç sesi çıkmıyor, her şeyi babaanne ile oğullarına bırakmış deniyordu. Külfetsiz ve gürültüsüz bir düğün olmuştu. Sünnete uygun olacak denmişti. Galiba o zaman da ortalık karışıklı. İhtilâl oldu demişlerdi. Dede üzgündü" (1980:200).

*Güzel Ölüm'*den alıntılacağımız geriye dönüşler çoğunlukla yazar-anlatıcının kontrolünde eserin başkışisi Şakir Ulutaş'ın zihninde meydana gelen çağrışım ve hatırlamalarla gerçekleşir. İstanbul'a gitmeyi kafasına koyan Şakir, Kayseri'deki düzenini bozarak yola koyulur. Aldığı kararda Serpil'e beslediği aşkın önemli bir

yeri vardır. İstanbul’a geldiğinde ilk iş olarak duygularından haberdar ettiği Serpil’e yönelttiği evlilik teklifinin cevabını almak olur. Bu niyetle sözleştikleri yere Serpil’in gelmemesinin üzüntüsünü yaşar. Artık hiçbir şeyi önemsemek istemez. Eğitime dair tasarılarını askıya almayı düşünür. Bu kaygılarla Deniz Müzesi’ne gelince duraklar. Burası ona Serpil’le gezdikleri günü hatırlatır:

“İstanbul’a geldiği haftanın ilk cumartesi sabahı Üsküdar İskelesi’nde buluşmuşlar, Beşiktaş’a geçerek Emirgan’a gitmişlerdi. Ondan önce de, İstanbul deniz şehridir diyerek, Serpil ona Deniz Müzesi’ni gezdirmişti. Burdaki resimlere bakarken, yüz yıllık batılılaşma maceramızı ressamların üslubundan hareketle açıklamaya çalışmışlardı. Serpil, resimden anlamam diyen Şakir’in tabloların altındaki tarihlere bakarak yaptığı açıklamalara şaşkın şaşkın kulak veriyordu. Şakir’in yorumlarını soru dolu bakışlarla süzüyor, çevrenin dikkatini çekip çekmediğine gözatarak kapıya doğru yürüyordu. Çünkü resimleri bırakmış çok başka şeylerden sözediyordu artık Şakir...” (1981e:18).

Serpil’den haber alamadığı her günün acısını çeken Şakir’in rüyalarına dahi kötümserlik hâkimdir. Böyle bir kâbusla uyanan figür kendine gelemmez. Zihnini rüyada gördükleri meşgul eder. Serpil’in yokluğuyla birlikte giderek artan yalnızlık duygusu ve memleket özlemi Şakir’i mesut olduğu günlere götürür. Aklına köydeki yaz geceleri gelir:

“Bir sayfiyeyi andıran ve şehre on kilometre uzaklıkta bulunan köylerine gittiğinde, anacığı dama bir yatak serer, başucunda bitmez tükenmez şeyler anlatır ve ninniye andıran anasının sesiyle de Şakir uyur giderdi. Sabah da yine kendisinden önce uyanan anasının ayak sesleriyle uyanırdı. O kadar dingin ve duru bir zihinle kalkardı ki, sanki bir gün önce hiç çalışmamış ve yorulmamıştır” (1981e:42).

Kararsız adımlarla kitapçı vitrinlerine göz atan Şakir, yayıncılığın ölü mevsiminde çıkan tek tük kitaplara göz gezdirir. Bazı vitrinlerde Başbakan’ın asker miğferi giydirilmiş ve Kıbrıs’a çıkartma yapan Mehmetçiklerin tepesine oturtulmuş portresine gülümser. Posterlerde, artistlerin yerini devlet büyüklerinin aldığı görürken, bir gün önce Sultanahmet’te duyduğu minibüs şarkısını hatırlar: “Barış için savaşan şanlı Türküz biz!”

“Evet, dedi kendi kendine, biz barış için savaşırız! Sonra da, bu sözün garabetine güldükleri günlerde, Vakıflar’da eski yazı kursu veren Cevdet Bey’in yaptığı yorumu hatırladı. Efendim, diyordu bu eski İstanbul efendisi, efendim

belki kendileri de bilmiyorlar, farkına varmıyorlar ama, Başbakanımızın söylediği şey hikmete muvafık bir sözdür. Neden dersiniz, İslam’da öldürmek için değil, kurtarmak için cihad edilir. Böyle olunca elbette Barış Harekâtı demek lazım. Hükümetteki Müslümanların buna tesiri olup olmadığını soran birine de şöyle demişti: Orasını bilmiyorum, lakin Başbakanımızın dedesi, Cennet mekân Abdülhamid Han’ın huzur derslerinde bulunmuş, Bayezid dersiamlarından bir muhterem zât idi” (1981e:59).

Eserde yer alan diğer geriye dönüşlerin sayfa numaralarını şu şekilde verebiliriz: s. 13, 84, 114, 125, 165, 170, 176.

Bir Aşk Serüveni’nde Asuman, Ekrem’i daha iyi tanımak adına Feride Hanım’ı ziyaret etmek ister. Kararsızlığını, kaygılarını böyle giderecektir. Bu yüzden, sabah evden çıktıktan sonra, bütün gün okulda bir hata yapmamaya, içinde bulunduğu durumu kimseye sezdirmemek için mümkün olduğunca az iş yapmaya ve vakit doldurmaya çalışır. Okuldan erken ayrılarak *Edebiyat Kulesi*’nin yayımlandığı büroya gelir. Ekrem’in orada olabilme ihtimalinin heyecanıyla büroya yaklaşır. İçinde bulunduğu ruh hâlini kendisi de anlayamaz:

“Hafta sonu evden hiç çıkmamış, annesi ve babasıyla da hep dalgın ve tamamlamamış cümlelerle konuşmuştu. Bir ara babası, bir derdi olup olmadığını sormak için odasına girdiğinde kitap elinde, yatağına uzanmıştı. Kim olursa olsun konuşmamaya niyetli olduğu için, daha kapı açılmadan gözünü kapatmış, kitabı da yan tarafına bırakmıştı. Üstü açık uyuduğunu sanan babası, dolaptan bir battaniye çıkararak üstüne örttü. Sessizce odadan ayrıldı. Annesi de iki saat sonra yokladı. Asuman yine aynı durumda idi. Kızımız çok çalışıyor, bugünlerde yorgun, gibi şeyler konuşuyor olmalıydı. Bir ara Moda Kulübü’ne kadar gidip gelmeyi, hava almayı düşündü ama, kimi görse, kiminle konuşsa dalgınlığı, moralsizliği belli olacaktı. En iyisi evden çıkmamak diye düşünerek iki gün boyunca mümkün olduğu kadar az konuşarak, yemekte bile kitaplarıyla meşgul görünerek zaman doldurdu” (1995:22-23).

Yollar ve İzler’de kurgulanan geriye dönüş tekniğinin ilk örneği rüya motifiyle iç içedir. Eşinin ölümünden sonra İstanbul’da oğlu ve geliniyle birlikte yaşayan Lütfiye Hanım memleketini özlemektedir. Bir gün rüyasında Konya Meram Bağları’nı görür. Kemal’in küçük, Engin’in ise henüz dünyada olmadığı o günlerde Lütfiye Hanım’ın, kayınvalidesi ve görümcesiyle ilişkileri bu teknikle sunulur.

Dünürleriyle helalleşme isteğini dile getiren Lütfiye Hanım'ın bu arzusunu yerine getirmek ve ona eşlik etmek için annesinin evine giden Aysel çocukluğunun, ilk gençliğinin sokaklarını hasret gideren gözlerle süzer. Mekânın çağrışımsal etkisiyle geçmiş hatırlar:

“Şu sokağın başında ayağı takılmış, öteki sokağın köşesinde ilk defa Engin’le yüz yüze gelmişlerdi. Neredeyse çarpışacaklardı. Ama burada ilk kez gördüğü genç, büyük bir nezaketle geri çekilerek özür dilemişti:

- Affedersiniz, biraz dalgındım da farkedemedim.

Bu nezaketli özür, onun bütün hayatını değiştirmişti.

O zaman Aysel lise son sınıftaydı. Hülyalı Sınıf’ta Serap’tan başka erkek arkadaşı olmayan çok az kız vardı. Ötekilerinse, ya sözlüsü, ya nişanlısı, ya da yolunu okul çıkışında gözleyen bir göz ağrısı vardı. Adımız çıkacak, ailemiz duyacak, bu ne idüğü belirsiz çocuklar bizi mahvedecek diye korkanlar olduğu gibi, yolunu gözleyen delikanlılara aldırmandan evlerine gidenler de vardı. Bunların bir kısmı Serap’la birlikte çıkar, o zaman kapı çıkışında bekleyenler bir türlü yanlarına yaklaşamazdı. Serap gözleriyle hergele takımını kovabilen kızlardandı.

Aysel, her zaman yalnız çıkar, kararlı adımlarla evine giderdi. Zaten, evleri de okula yakındı. Onun, Müdür Beyin apartmanında oturduğunu bilen çocuklar da bir belaya çatmamak için arkasından bile bakmazlardı.

Engin lise talebesi olmadığı için, çıkış sırasında değil, okula gelirken karşılaşmışlar, sonra da Aysel’i memnun eden bir ağırbaşlılıkla, uzaktan takip etmişti onu” (2002:31-32).

Geriye dönüş tekniğiyle uzun yıllar öncesine gidilmekle beraber aynı gün içerisinde yaşananlar da hatırlanabilir. Sabahın erken saatlerinde eşiyle evden çıkıp annesine uğrayan Aysel, onlara da yol hazırlığında yardımcı olmak ister. Konu üzerine Enginle konuşmalarını anımsar:

“- Bu işi bu kadar büyötmeyin canım” demişti Engin, “annem gibi üç beş şey de siz alırsınız, olur biter.

- O işi de bize bıraksan hayatım demekle yetinmişti Aysel gülümseyerek.

- Siz bilirsiniz de derken şunları eklemeyi edememişti Engin: “Yolda rastladığımız hediyeelik eşya dükkanlarından da alırız. Hani kül tablası, dekoratif eşya gibi... Pişmaniye lokum gibi şeyler de ikrama geçer. Önemli olan yarım elma gönöl alma...” (2002:54).

3.3.6.2. Diyalog Tekniği

İki veya daha fazla kişi arasında gerçekleşen konuşma olarak tanımlayabileceğimiz diyalog, kurgusal metinlerde yazarların sıklıkla yararlandıkları bir yöntemdir. Roman ve hikâye türlerinde gerçekliği artıran bu teknik, farklı amaçlarla kullanılarak okuyucunun dikkatini zinde tutar.

Mustafa Miyasoğlu'un romanlarında da bu uygulamanın çeşitli kullanımına şahit oluruz. *Kaybolmuş Günler*'de Nezihe'nin özenli giyimi ve şıklığı Beşir'in dikkatinden kaçmaz. Aslî şahıs bu yöndeki kanaatlerini belirtmede beis görmez. Beşir'in iltifatları karşısında mahcubiyetini gizleyemeyen Nezihe, konu hakkında açıklama ihtiyacı duyar. İkilinin giriştikleri diyalogda genç kız, teyzesine dair birtakım bilgileri sıralar:

“- Çok şıksın bugün, güzelleşmişsin de..

- Sahi mi?

- Evet..

- İltifatına teşekkürler..

- Hayır iltifat değil. Bunu görmemek için kör olmak gerek.

(...)

- Teyzemle alış verişe çıkmıştık akşamüzeri. Bana bir şeyler almak için çok ısrar etti. Rükuş giyindiğimi, hep mektepli olduğumu söyler durur.

- Yaman kadınmış teyzen, görmek isterdim.

(...)

- Senden bahsettim ona. Getir de görüşelim dedi.

(...)

- Bakalım..

-Teyzem terzilik yapıyor evinde. Hiç çocuğu olmadı. O yüzden çok sever beni. İyi giyinir. Titiz ve zevk sahibi. Kitaplarımı, ders çalışmama hep takılır durur. Aramızda on yaş var ama kardeş gibiyiz. Beni kucağında çok taşımış. Annemin en küçük kardeşi. İki teyzem daha var. Biri Bursa'da, diğeri Tekirdağ'da” (1975:106).

Miyasoğlu'nun roman diyaloglarının en önemli işlevlerinden biri şüphesiz kurgu figürlerinin konuşmalarına yansıyan tarihî, siyasi, kültürel, aktüel meselelerdir. Yazar bu vesileyle kişiler üzerinden söz konusu hâdiselere yönelik fikirlerini eleştirel, sorgulayıcı ve takdir edici yaklaşımlarla ortaya koyar. *Dönemeç*'te, Remzi ve Şakir Bey'in tartışmaları buna misaldir:

“-Vallahi Ankara’nın havasıyla pek alâkam yok. Siz benden daha iyi bilirsiniz. Benim siyasetle alâkam olmadı, olacağını da sanmıyorum.

-Ama bizim Şakir Bey’in edebiyattan bahsettiğine bakma, burnuna kadar siyasete batmış. Halbuki ben ona diyorum ki, bırak bu işleri dostum, sen roman yazacak adamsın. Bu iş pis iş. Hem öyle sandığın gibi hacı hoca takımının harcı değil parti kurmak...

-Yahu ne hacısı hocası, sözü yine kaydırıyorsun, diye itiraz etti Şakir Bey.

-Ne kaydırması birader, kimden bahsettiğimi pekâlâ biliyorsun. Onların siyasetten anlamadığını da adın gibi bilirsin. Beni söyletme... Daha dün evinden çıkmayan adamlar, bugün kalkmış memleketi biz kurtaracağız diyorlar. Bunda akıl mantık var mı? Bak Şakir Bey, bu milletin başına ne gelmişse, şartları bilmeden “Şeriat isterük” diye sokağa çıkanlardan gelmiştir. 31 Mart’ta da, Kubilay Olayı’nda da, Şeyh Sait İsyanı’nda da Müslüman kanı bu yüzden akmadı mı? Ne çabuk unutuyoruz bunları. Halbuki ötekilerin bunlardan haberleri bile yok” (1980:284-285).

Kimi araştırmacılar, her ne şekilde olursa olsun bir diyalogun içinde gerilim olması gerektiğini savunur. Bu hususu okurun dikkatini çekmesi bakımından önemli görürler (Çakır, 2002:56). *Dönemeç*’in aykırı figürü Yavuz, kız kardeşinin düğününde sarhoş olana kadar içer. Bu vaziyette bağırıp çağırır, sağa sola sataşır. Rezilliğin böylesine katlanamayan Bahri, amcasının oğluna çıkışır. Yaşanan gerilimin diyaloglara yansımaları vakanın hareketlenmesini de sağlar:

“-Hadi konuş, konuşsana! Ne yüzle gideceğiz, evdekilere ne diyeceğiz? Suç benden ki, gidip amcamı çağırmadım... Çağırmadım da başıma belayı satın aldım...

-Çağırın ne olurdu? Bundan daha mı iyi olurdu?

-Ne olursa olsun, umrumdaydı!

-Bırak, kes artık!” (1980:238).

Güzel Ölüm’de Şakir, Reha, Mr. Lambent ve Emma’nın Kıbrıs Harekâtı’na yönelik konuşmaları gerek siyasi meselelere dair açıklayıcı bilgiler vermesi gerekse farklı kültürden insanların bu tarihî olaya karşı bakışlarını, düşüncelerini, üsluplarını ortaya koyması bakımından kayda değerdir:

“- Yalnız Türkler nerede duracaklarını iyi bilmelidirler, Yunanlıların yeni hükümetini bu kadar güç durumda bırakmak, Ortadoğu’da dengeyi bozabilir, Sovyetleri bile işe karışmaya zorlayabilir... Bunu unutmayın...

- Peki, peki, diye karşılık verdi Reha, bu sözlerinizi Başbakan’a ileteceğimden kuşkunuz olmasın Mr. Callagan...

- Herkesin yüzünde muzip bir gülümseme yayılırken Mr. Lambent somurtarak homurdandı:

- Dünya basını aleyhinize dönüyor, Türk birlikleri ateşkes kararından bu yana 35 kilometrekare daha ilerlemiş. 400 kilometrekarelik sahayı kontrolünüzde bulundurmanız yetmiyor mu?

Bu arada Emma söze karıştı, Şakir'in de anlayabileceği bir İngilizceyle şunları söyledi:

- Rumlar... Korkunç insanlar... Makarios, Sampson, ötekiler, anlaşılacak şeyler değil. Bir de ENOSİS var. Cinayetler, Will, bunlar korkunç insanlar..." (1981e:28.).

Tarih bilgisi oldukça ileri olan Cevdet Bey tam bir İstanbul beyefendisidir. Cihat şuuruyla yaklaştığı Kıbrıs Barış Harekâtı'nı sevinç gözyaşlarıyla karşılar. O günleri gösterdiği için Allah'a şükürler eder. İhsan Bey ise günlük meselelerin girdabına kapıldığından tarihî şartları, dış politikanın hassasiyetini göz ardı eden maddi değerlerin peşinde bir kişiliktir. Yazar, farklı yapıdaki bu kişilerin fikir ve olaylara yaklaşımlarını diyaloglar vasıtasıyla belirgin kılar:

"-Haysiyetli bir siyaset lazımdı İhsanbeyoğlum diyor Cevdet Bey, ne yandan bakarsan bak, bu harekât hayırlı olacak milletimiz için. Cihet-i askeriye siyasilerimizi kahraman yapıyor dediklerine bakma. Bu Allah'ın bu millete bir lütfü. Elli senedir böyle mübarek bir günü bekledim durdum, artık gözüm arkada kalmaz..."

- Cevdet Beyamca, bilmiyorsunuz ne haldeyiz? Yeni zamlarla dar gelirlilerin ekmeği elinden alındı. Bütün dünyada yokluk kıtlık başgöstermişken, Türkiye'nin maceraya atılacak tek kuruşu yok. Görürsünüz bu adamlar Harekâtı masada müdafaa edemeyecekler. Çünkü inanmıyorlar. Barışçı yollardan halledebilselerdi, çok daha iyi olacaktı. Ama şimdi öyle demiyorlar, Yunanistan'a da demokrasi getirdik diyerek Harekâtın kesinleşmiş sonuçlarını siyasi yatırım yapıyorlar.

- Yani?

- Yanisi şu Cevdet Beyamcacığım, bu adamlar otuz yıldan beri alamadıkları reyi İsmet Paşa'yı devirdikten sonra elde ettiler. Önümüzdeki seçimlerde mutlaka tek başına iktidar olmanın yolunu arayacaklar. Buna da sizin saflığınız imkân veriyor. Zaten bazı yerlerde, sizinkilerin oyu bölmesi sonucu kazandılar geçen yılki seçimde" (1981e:86-87).

Mustafa Miyasoğlu'nun romanlarında diyalog kullanımının çeşitlilik gösterdiğini belirtip belli başlı örneklerle yer verdikten sonra, uygulamada karşılaştığımız teknik sorunlara da değinmek isteriz. Bu noktada karşımıza çıkan ilk

kusur anlatıcının varlığıdır. Anlatıcının en az hissedilmesi gerektiği konuşma cümlelerinde “dedi”, “dedim” ifadelerine sıklıkla yer verilmesi bu duruma gölge düşürmektedir. Yazarın romanlarının istisnasız tamamında rastladığımız hususun bir örneğini *Kaybolmuş Günler*’den takip edebiliriz:

“Eyvah **dedim**, neler söylüyorsun Kâmil? Öyle **dedi**, insanların sokak ortasında öldürüldüğü bir günde bunların pek anlamı kalmıyor. Daha önce söylemiştin bunları, **dedim**. Evet **dedi**, insana bazı çevrelerde eşya kadar ancak değer verildiğini söylemiştim değil mi, şimdi eşya bile sayılmadığına inanıyorum. Sen **dedim**, iyice kötümserleşmişsin, ne oldu böyle? Boş ver **dedi**, çayı burda mı içelim, yoksa terasta mı? Sen bilirsin, **dedim**. Gel öyleyse **dedi**, mutfağa doğru yürüdü” (1975:143).

Gerçek hayatta yaşamımızın vazgeçilmezi olan diyaloglarda muhatabımıza nadiren ismiyle hitap ederiz. Aksi durumda konuşmanın aksatabileceği gibi doğallıktan da uzaklaştırılabileceği söz konusudur. Fazlasıyla doğrudan hitap kullanmak, üzerinde durulması gereken hatalı bir kullanımdır. *Dönemeç* romanından iktibas edeceğimiz şu parçada Tahsildar Sami ile Kerim Ağa arasındaki kısa aralıklı konuşmalar tespitimiz doğrulamaktadır:

“-Neyse Kerim Ağa, fazla canını sıkma, olan olmuş...”

-Sen dur Sami, zaten olan olmuş diye peşini bıraktığım için geliyor ne geliyorsa başımıza.

(...)

-Bırak Kerim Ağa, sen akli başında bir adamsın, böyle şeyler yakışmaz sana...

-Kanıma dokunuyor Sami!” (1980:252-253).

Üzerinde duracağımız son dikkat çekici hata, bir kısım diyalogların gereğinden fazla uzun olmasıdır. Okuru bunaltabilecek bu tercihin bir örneğini *Dönemeç*’te görebiliriz. Refik Bey’in, masum evlenme töreninden sonra politika üzerine yadırganacak yorumları diyalog kurallarına aykırı bir şekilde uzatılmıştır:

“-Azizim, bu eski ve yeni demokratların memlekete yaptığı hizmeti Osmanlılar bile yapamadı. Siz bazı fikirlere kapılmış gidiyorsunuz. Memleketin iktisadiyatından haberiniz yok. Ötekiler de öyle. Onlar da yıllardan beri bir devrim tutturmuş gidiyorlar. Hiçbirinin memleketin şartlarından haberi yok. En fazla konuşanları, ya mektep talebeleri, ya üniversite hocaları. Bunlar memleketin hâinden anlamazlar. İsteseler de anlayamazlar. Bunu bilmek için, içinde yaşamak, zorluklarıyla boğuşmak gerekir. Onlarsa, ekmek elden su

gölden. Kâğıt üzerinde memleket kurtarmak kolay. Bak İnönü demokratlara, sizi ben bile kurtaramam dedi de ne oldu? Sonunda kendi de cellatların eline düştü. Senin için söylemiyorum, üzerine alınma ama, bu yeni yetmeler, bu mektepten çıkmadan memlekete hükmetmek isteyenler, vallahi birer cellat. Bir bakıyorsun tepelerindeki rüzgâr nerden esiyorsa, o taraftan yağıyorlar. Yağmur değil, kar değil, sanırsın fırtına. Bu ne biçim iştir birader, önüne gelen memleket kurtarıyor. Şimdi de bir makine profesörü çıkmış, millet onun peşine düştü. Sen avukatsın kardeşim, hangi meseleyi, avukatlığın hangi meselesini öğrettiler sizin hocalar? Hemen hemen hiç, değil mi? Bunlar da öyledir. Yapacakları en iyi şey, oraya buraya fabrika kurmak. Bu da kolay sanıyorlar. Elli türlü mânisi vardır bu memlekette yapılacak işin. Gâvuru var, Müslümanı var, memuru var, âmiri var. Tuhafına giden taraf, geçen seçimde millet albay lâfı tutturdu, ihtilâl subayının peşinden gitti, şimdi de bir hoca tutturdu mühendis profesörünün peşinden gidiyor” (1980:116).

3.3.6.3. İç Monolog

Milan Kundera’nın fantastik casusluk (Kundera,2012:36) olarak tanımladığı iç monolog “Edebiyat biliminde iç monolog, yazarın roman figürlerinin akıllarından geçeni, içlerinden geçirdiklerini, onların kendi kendileriyle konuşmaları tarzında yansıtma tekniğine verilen addır” (Aytaç, 2012:43).

Roman kişilerinin, dışa yansıtamadığı, söylemekten çekindikleri, bu sebeple zihinlerinde yoğunlaştırdıkları birtakım meselelere yönelik tepkilerini iç sese dönüştürerek tatmin araması beraberinde bu şahısların iç dünyalarının kapılarını aralar. Anlatıcı hâkimiyetinin en düşük seviyeye indirildiği yöntemle okuyucu ile figürler arasındaki perde kalkar ve ayrıntılara şahit olunur.

Kaybolmuş Günler’de Nezihe’yle birlikte kiralık ev arayan Beşir, uygun gördüğü bir dairenin tutulmasına tepkisiz kalır. Beşir’in kayıtsızlığına anlam veremeyen Nezihe’nin sert çıkışı delikanlının hoşuna gitmez. Genç kızın yüzüne haykıramadıklarını içinden söyler:

“Eh, işte bu da kafa tutmaya başladı. Gel çık işin içinden. Anlatsam ne farkeder sanki? Eni-konu bir kadınsın sen de. Şuncacık aklınızla bize yol göstermeye kalkarsınız durmadan. Başımızdan büyük kaygılarımızı nerden bileceksiniz? Bütün derdiniz, bizi kendinize bağlamak. Verdiğiniz şeyler, bütün fedakârlıklar ve yakınlıklar hep bunun için. Kaz gelecek yerden tavuk esirgenmez tabii” (1975:57-58).

Kiralık ev bulma yönünde ilk girişimleri başarısızlıkla sonuçlanan ikili bir başka gün arayışlarını sürdürmeye devam eder. Ancak ev sahipleri bekâra ev vermeye yanaşmadıklarından bütün çabalar sonuçsuz kalır. Bu esnada Beşir'in aklına bir fikir gelir. Nezihe'yi de ikna edebilirse nişanlı olduklarını söyleyerek bu engeli aşmayı düşünür:

“İlk hedef ev... Birden tuhaf bir düşünce parladı.. Acaba? Neden olmasın? Elim ayağım dolaşmazsa.. Nezihe razı olur mu? Ona soran kim? Tabii katılacak, başka yolu var mı bunun? Beni kırmaz. Kıramadıktan sonra.. Olacak bu, başka yolu yok” (1975:13-114).

Dönemeç'te amcasının oğlu Bahri'nin işletme bölümünü kazandığını duyan Yavuz, bu alandan mezun olanların ne işlerde istihdam edilebileceğini kendisinden öğrendikten sonra 'ayranın yok içmeye' sözünü mırıldanır. Yavuz, Bahri'nin üniversite okumasına sıcak bakmaz. Onun için farklı düşünceleri vardır. El ele verdikleri takdirde pek çok zorluğu aşıp zengin olabileceklerine inanır. Bu ve benzeri fikirleri zihninden süzerek kendi kendine içinden şunları geçirir:

“Anlaşılan bu oğlanın aklı bir karış havadaydı. Madem havalanmış, yapılacak bir şey yoktu onun için. Varsın biraz da o sürtsün dışarlarda. Ama benim gibi çile çekmeyecek o. Hiç değilse dayısı var İstanbul'da, onun yanına gider. Yatacak yer, yiyecek ekmek şimdiden hazır. Babası, dayısı bir yana, babam bile yardım eder ona. Zaten hep onu sürüp durur önüme. Bak Bahri'ye, onun gibi adamlıkta değil, haytalıkta gözün, der durur. Fakat bu tıfil mektebi bitirinceye kadar, benimle bir olsa ikimiz için iyi olurdu. Elele verirsek, dükkânı bile babamın elinden koparırız. Bana güvenmez ama bu olursa şartlarımızı tamamen kabul eder. Amcam da beni destekler, işe hâkim olur, sonra da parayı kırardık. Baksana, dağdan gelenler şehrin göbeğine nasıl kuruluyorlar. Çoğu da iş bilmez, tarla satıp şehre gelmişler. Bir de Alman parası var işin ucunda. Keşke Ankara'da, İzmir'de sürteceğime, Almanya'ya kapağı atsaydım, şimdi şu Bahri bile hava atamazdı yanımda. Babamın yanında da böyle olmazdım. Adam güvenmiyor. Ne yaparsın, haksız da değil... Hep o İstanbullu kız yüzünden. Onunla giden yalnız babamın çiftesi değil, benim de istikbâlim oldu. Elden ne gelir, orospu iki cilde, bir göz süzmeyle hayatımı alt-üst etti. Şimdi ne yapsam faydasız. Kimseyi inandıramam kendime...” (1980:24-25).

Geleneksel aile düzenini sürdüren, hâtıralarına sadık, birleştirici bir tutum sergileyen Recep Usta, yeğeni Yavuz'u Bahri'nin yanında görünce mutlu olur.

Yavuz'un dönüşünde oğlunun etkili olduğunu bilmektedir. Recep Usta bu sevinci içinden yaşar:

“Tam başını çevirip eve doğru yürürken, birden oğlu gözüne çarptı. Durdu, geri döndü. Şu gelen Bahri olmasına Bahri de, yanındaki kim? Evet evet, Yavuz'du bu. Aferin ulan Bahri, işte benim oğlum olduğunu gösterdin. Ne ettin ettin, bir-iki mektupla oğlanı eve döndürdün. Harpte kaybolan amcam dönseydi, dedem de böyle sevinirdi herhalde. Onu ne kadar seviyorsa, bana da o kadar düşkündü. Onun adını koymuştu bana. Yitik oğul yerine, tombul torun diye severdi. Babam ölümüne yakın dedemi çok anıyordu. Ben de ihtiyarlıyor muyum ne?” (1980:41).

Babasıyla geçimsizliğini bahane edip her fırsatta evi terk eden Yavuz, son tartışmanın ardından soluğu İzmir'de alır. Kız kardeşi Fatma'nın düğün haberini alır almaz tekrar döner. Geldiğinde birçok şeyin değiştiğini görür. En önemlisi de sevdiği kız başkasıyla evlenmiştir. Aklına Zeynep geldiğinde içi sızlar. Geldiği günden beri fırsatını bulup konuşamamıştır Zeynep'le. Yavuz'un pişmanlığı iç sesinde yankılanır:

“Az puştluk etmedik hani, dedi kendi kendine, tam bunları düşünürken, hâlâ Zeyneb'i sevdiğini farketti. Boşuna mı ilk göz ağrısı demişler? Bak, hâlâ vazgeçemiyorum ondan. Konuşmak filan hep bahane. Özür dilemesem olmaz sanki. Şu Fatma da cin gibi, gözünden hiçbir şey kaçmıyor. Ne diye peşinden koşuyorum diye sıkıştırdı da, ne söyleyeceğimi şaşırdım. Az kalsın seviyorum onu, diye ağzımdan kaçıracaktım. Allah vere de kimse sezmeden şu düğün bitse” (1980:213).

Zeynep ve Gülsüm düğün günü yalnız bırakmadıkları Fatma'yı rahatlatmak adına kendi evliliklerinden söz ederler. Zeynep'in, mutsuz bir evlilik yaşadığını dile getirmesi konuyu Yavuz meselesine getirir. Ortalıkta tuhaf bir sessizlik olur. Fatma da Gülsüm de bu durumdan rahatsız olurlar. Böyle bir günde evli bir kadının sırlarını konuşmanın tuhafliğini anlarlar. Tam bu esnada Zeynep uzaklara dalıp gider. Onun bu hâlini Gülsüm'ün iç konuşmalarından takip edebiliriz:

“Yazık, dedi Gülsüm içinden, böylesine genç ve güzelken insanın mutsuz olması ne kötü. Ne demişler, armudun iyisini ayı yer.. Baksana, hâlâ güzel Zeynep abla. Değil bu sokakta, bütün mahallede bile bunun gibi güzeli yoktu. Hâlâ da yok. Uzun ve kumral saçları, pürüzsüz teni ve yıpranmamış bedeniyle, evli olduğuna kimse inanmaz. Fikriye Hanım bile eline su dökemez güzellikte. Bunu güzelliği biraz da köylü güzeli anasından geliyor. Onca zamanın kadını Şefika yengenin yirmi üç yaşında kızı olduğuna kim inanır? Sanırsın otuz yıl

değil de iki yıl olmuş köyden geleli. Hâlâ köylülük var üzerinde. Hepimizden fazla bu köylü kadınlarla anlaşıp kaynaşması da sebepsiz değil. Hem kadının içinde hiçbir kötülük yok. Bir Allahın kulunu çekiştirdiği de duyulmamış. Huriye yenge ile mukayese kabul etmez. Ama bir de inadı tuttu mu, Nuh der peygamber demez. Kızı da ona çekmiş. Evlendiği adam da değse bari...” (1980:204).

Mustafa Miyasoğlu romanlarında asli şahısların İstanbul’la hesaplaşma eğiliminde oldukları görülür. Kişiler, hülyalarını bu şehirde gerçekleştireceklerine inanır. Bunlardan biri de Şakir’dir. *Güzel Ölüm*’nün merkezî figürü gerek bu sebepler gerekse Serpil’e beslediği aşktan dolayı düzenini bozup İstanbul’a yerleşir. İlk zamanlar umduğunu bulamayan Şakir, olanlardan Fehim Bey’i sorumlu tutar:

“Bütün bunlar hep senin yüzünden Fehim Bey, diye mırıldandı. Sen zorlamasaydın Serpil tek satır bile yazamazdı, ben de şimdi büromda oturup zaferin heyecanını yaşıyor olurdum. Ne ingilizin hareket kokan sözlerine, ne de Serpil’in beni perişan eden umursamazlığına muhatap olurdum. İstanbul da hayalimde hep güzel ve kartpostal yanlarıyla kalırdı. Sen yok musun sen...” (1981e:17).

Şakir’in bilim, sanat, kültür ve tarih alanında derinlemesine bilgileri kimi zaman Serpil’i şaşkınlık içinde bırakır. Sevdiğinin farklı konulardaki hâkimiyetinden tedirgin olan genç kız yine uzmanlık gerektiren bir meselede erkek arkadaşının yorumlarına imrenir. Öyle ki bu his şaşkınlık derecesine varır. Tepkisini iç konuşmasında dile getirir:

“Bu başkalık ürkütüyor, şaşırtıyor bazan beni. Ben onun kadar güçlü değilim. Ona sığınmak istiyor gibiyim. Şakir’in hülyaları, merakları, bazan beni öylesine yoruyor ki, bitkin düşüyorum. Onunla olmak ne kadar hoşuma gidiyorsa, bitmez tükenmez yorumlarını dinledikçe, dünyayı yeniden kurmak gayretini hissettikçe de öylesine şaşıyorum. Bu bir çeşit tükenmişlik. Ben güya tarih okuyorum. Onun sözünü ettiği şeylerin çoğunun farkında bile değilim. Ne zaman okumuş, nasıl okumuş...” (1981e:77-78).

Kardeşi Fatma’nın düğün gecesi içip sarhoş olduktan sonra rezalete sebep olan Yavuz, babası tarafından gördüğü muameleyle çevresine, özellikle Dursun’a karşı küçük düşer. Dursun karşısında rezil hissetmeyi içine sindiremediğinden fırsatını bulduğu ilk anda onu bıçaklayarak yaralar. Öldüğünü sanarak İstanbul’a kaçar. Bir süre çalıştığı gazinoda da tehlikeli işlere bulaştığından hasımları tarafından aranır.

Saklanmak için geldiği Şakir ve Bahri'nin evinde hatalarının farkına vararak öz eleştiride bulunur:

“Öküz olsa sezerdi durumu. Nikâh salonundaki bakışlarımdan bile sezmişti belki de. Hem sonra kadınlar arasında konuşulanların sırrı mı kalır? Bacısı bildikten sonra bütün genç kızlar, gelinler duyardı aralarındaki macerayı. Kaldı ki, Dursun'un anası zeki kadın, gözleri dört dönüyordu. Ben ne aptalım ben...

Sevdalım, beni hâlâ sevdiğini sandığım Zeynep... Ona bu kötülüğü yapmaya ne hakkım var? Hem bırak kaç, hem de kaç yıl sonra evlenişinin hesabını sor. Akıl kârı mı bu? O da yetmiyormuş gibi, kalk bir de çocuğunun babasını, iki yıllık kocasını bıçakla, öldürmeye teşebbüs et. Bahri haklı. Benim derimi yüzseleler yeri.

Allah'ım, güzel Allah'ım. Sen her şeye kâdirsin. Beni affet, en sevdiklerinin başı için Kıbrıs'a gönder. Hayatımın bir manası olmadı, bari ölürken bir işe yarayım. Hiç değilse bu kötü, on paralık heriflerin kurşunuyla gitmeyeyim. Birkaç kâfiri öldürdükten sonra canımı al. Hey güzel Allah'ım, sen bilirsin. Beni kurtar bu bataktan. Bu halde kimsenin yüzüne bakamıyorum. İçmesem dolaşamıyorum. Ben bittin...” (1981:159).

Sağ ayak bileğindeki ağrı yüzünden içine kapanan Serpil, karamsar bir yapıya bürünür. İstanbul'daki hastanelerin birçoğuna gitmesine rağmen hastalığın sebebini bir türlü öğrenemez. Bu süreçte oldukça hassaslaşan Serpil, zaman zaman alıngan bir tutum sergiler. Gezintiye çıktıkları bir gün Şakir'in, kendi kendisiyle konuşur gibi mırıldadığını duymamasına içerleyen genç kız, önemsenmediğini düşünerek kendince çıkarımlarda bulunur:

“Belli ki umursamıyor durumumu, diye düşündü. Yahut nerden çattık bu belaya diyor. Öyle ya, sapasağlam adam, ne diye benim gibi yarı sakat biriyle ömür sürsün. Üff, Allahım nedir bu başıma gelenler?” (1981:173).

Şakir, Serpil'in giderek karamsarlaşan bakış açısının çok uzağında, geleceğe dair hayaller kurar. Huzurlu bir hayata mekân olacak sıcacık bir ev başlıca düşüncesidir. İki yıl önce, Kayseri'de borç harç büro kurduğu günleri hatırlar. Bütün bu planlara, hatırlamalara, fikirlere Şakir'in iç sesinden tanık oluruz:

“Kadınların eşya tutkusu hiçbir şeye benzemez. Başlangıçta, hele hele İhsan Bey'in bu tutumu karşısında her şey usulüne uygun olmalı. Doğru, ne de olsa genç kız. Her genç kız gibi hayalleri var, bunları yıkmaya hakkım yok benim de. Ama nasıl gerçekleştirebileceğim bunları? Ek bir iş. Evet, böyle.

Çaresiz, Remzi'nin teklifleriyle kafa patlatmam gerekecek. Tarih Musâhebeleri'ne yakında, yakında hiç vakit kaybetmeden başlamalıyım. Sonra başka kitaplar. Belki macera romanları. Roman. Şu Son Gece hikâyesi. Ne olursa olsun, bir tarafından işe başlamalı. Ötesi Allah kerim. Zaten böyle olmadı mı hep? Başladık ve ötesini Allah'a havale ettik. Şimdi de" (1981:174).

Çevresindeki gençler üzerindeki tesiriyle tanınan Fehim Bey'in, Serpil'le ilişkilerine müdahil olması Şakir tarafından tepkiyle karşılanır. Yaşlı adamın kız isteme safhasına dair direktiflerine bozulan Şakir, eleştirilerini kendi içinde dillendirir:

"Peki, başka türlü davranmam mümkün mü? Ekmek ister gibi kız istenmezmiş. Nasıl isteyecektik ya? Ona da karışacaksın tabii. Senden ayrı, senin bilgin dışında bir şey yapmaya kalktık mı, elimize yüzümüze bulaştıracağımıza eminsin. Sen birini seven, sonra bu sevgiyle istihza eden tiplerdensin... Yok sen değilsin. Kendi gençliğini bizim gibilerde yeniden yaşama hakkını kim veriyor? Kim veriyor hayatımızı senin tasarruflarına? Kim kim kim?" (1981:192).

Bir Aşk Serüveni'nde Ekrem'in gerekçe göstermeden ayrılışına bir anlam veremeyen Asuman, kendince sebepler üreterek zihnindeki belirsizliği gidermeye çalışır:

"Hay Allah, ben nerde hata yaptım da bu ilişki bozuldu... Çok konuştuk, sık görüştük, evet ama o da bunu istiyordu. Sanki ne vardı da her gün buluşmaya razı oldum, her aradığında, ilk günden beri onunla çıktım?" (1995:14).

Cevapsız soruların beraberinde getirdiği çatışma, çevresel faktörler, yalnızlık hissi içinden çıkılmaz bir hâl alır. Feride Hanım'ın, söz vermesine rağmen bir girişimde bulunmaması Asuman'ın iç sesinde yankı bulur:

"Niçin kaçıyorum, neden yalanlara sığmıyorum, bana bu akli veren Feride Hanım'ın da bir şey yapabileceği yok, bir buçuk aydan beri sözünü de etmez oldu. Hâlbuki eskisinden daha sık görüşüp konuşuyoruz... Kızı Sevim'den başka bir meselesi yok benimle konuşurken. Sözün dönüp dolaşıp Ekrem'e gelmesini boş yere bekliyorum..." (1995:29).

Aynı sebepten muzdarip bir diğer kişi Ekrem'dir. Ayrılık kararı alan taraf olmasına rağmen düşüncesinde ne denli isabetsiz olduğunu farkındadır. İyi geleceğini düşünerek gittiği memleketinde umduğunu bulamaz. Kimseye itiraf edemediği pişmanlığının öz eleştirisini kendi içinde yaşar:

“Asuman’dan ayrıldığımdan beri hep bocalayıp duruyorum. Ne onunla ne onsuz... Aslında onu gördüğümünden beri hayatım karıştı. Ne yapacağımı ne edeceğimi bilemiyorum. Ondan kaçarken onunla doluyor, ona gidecek ve “gel benim dünyama” diyecek cesareti de bulamıyorum. Çünkü şiirlerden, hayallerden ve kitaplardan başka bir dünyam yok. Burada, Anadolu’da değişmemiş, sığınabileceğim bir hayat olduğunu düşünüyordum, o da yok olmuş. Ben şimdi onu gördüğüm zaman da niçin terk ettiğimi açık seçik söyleyecek kadar sağlam bir zemine sahip değilim... Her şey elimden, ayaklarımın altından kayıp gidiyor, ben hiçbir şey yapamıyorum. Bu kafayla ve perişan bir gönülle, karmaşık iç dünyasıyla kime ne söyleyebilirim? Derme çatma şeylerden bir hayat, kurulmaz ki... Hem sonra annem-babam, ailem de benden bir şeyler bekliyor. Onun ve benim ailemin bir yana bırakılması için yeterli gerekçe yok. İkisinin yeni bir aile kurmaya yardım etmeleri, yahut razı olmaları için o kadar az ortak şey var ki...” (1995:70).

Kişilerin kötümser ruh hallerine şahit olduğumuz iç monologlarda müjdeleyici haberlerin, mutluluğun paylaşımı da söz konusudur. Faruk, işe girişinin sarhoşluğunu, Asuman’dan edindiği olumlu kanaatleri Ekrem’le paylaşmak ister. Ancak bunun coşkusunu ilk olarak kendi içinde duyumsar:

“Yarın elbet bizim olacak Ekrem, diye söylendi içinden, elbet bizim aziz kardeşim... Bu büyük şehir, bu güzel İstanbul bizim... Gel artık çilen doldu, bu ayrılık seni de, onu da olgunlaştırdı, birbirinize daha çok yaklaştırdı. Bana da sevmeyi, sevmeyi öğrettiniz. Kimbilir, bir gün ben de gönlümce sevebileceğim, beni sevecek birini bulurum. Önce iş sonra eş, yoo önce eş sonra iş, yahut ikisi birden olunca hayat yaşanmaya değer oluyor. Evet sıra şimdi bizde...” (1995:57).

Kendisine “Ukala seni sevmez, sen de salağı beğenmezsin, senin işin zor... Seni ancak şikâyetsiz bir köylü kızı sevebilir...” diyen Feride Hanım’ın kızına gönül veren Faruk, bu sırrın ağırlığını taşımakta zorlanır:

“Peki ya Sevim? Annesi bana, o akşam eve döndükten sonra, günlerce aklım o gülümsemede kaldı. Kaç kez sudan sebeplerle Feride Hanım’a telefon ettim, sırf Sevim’in sesini duymak için... Duydum, duydum o kuş cıvıltısına benzeyen sesi de, hiçbir şey söyleyemedim. Ekrem’e de anlatamazsam içimdeki bu yangını, kime açılacağım ben?” (1995:170).

Yollar ve İzler’in henüz başlarında Lutfiye Hanım evliliğinin ilk yıllarına dair başından geçen olumsuz bir hâdiseyi rüyasında görür. Meram Bağları’nda oğlu

Kemal’i bir an göremeyen Lütfiye gelin çocuğun kuyu başında olduğunu bildiği halde, kayınvalidesinin “- Bu çocuk olsa olsa bağıın alt başındaki ağaçların altında uyuyup kalmıştır, git oraya bak, mutlaka orada...” ısrarıyla boş yere bağı bir baştan diğere başa dolaşmak zorunda kalışına içlerlenir ve sinirini dışa vuramadığından iç sesine yansıtır:

“Değildi işte, ben çocuğumu bilmez miyim, bu sıcakta tek başına ne yapsın bağıın alt başında? Bütün çocuklar gibi, o da gitse gitse kuyu başına gider. Ama kaynana sözünü dinlememek kimin haddine. Ansından doğduğuna pişman ederler insanı” (2002:7).

Annesinin Konya’ya gitme isteğinde ısrarcı olması Engin’i çaresiz bırakır. Babasının yakın zamanda vefat etmesi, yaşlı kadının bir başına kalması oğlunu düşündürür:

“Üç yıl öncesini hatırlayan Engin’in içi bir başka oldu, kendi kendisine söylenmeye başladı: “Babam yaşasaydı annem böyle yalnız kalmayacak, sıkılıp dertlenmeyecekti. Konya’da, eski evimizde birbirlerini sürüklerlerdi. Bu kadın şimdi orada tek başına ne yapacak? Bakalım Kemal ağabeyim ne diyecek bu sürprize...” (2002:13).

3.3.6.4. Bilinç Akımı

“Modern psikoloji ve felsefede görecelik ilkesinin edebiyattaki uygulaması sayılan bilinç akımı tekniğı, insanın gerçek hayatta olduğu gibi, her an aklından geçeni zaman ve mekân kategorilerine bakmaksızın birinden ötekine çağrışım esasına dayalı geçişler şeklinde yansıtmaktadır” (Aytaç, 2012:44). İç konuşmayla benzerlik gösteren bu yöntemle roman kişinin iç dünyası, aklından geçenler, duygu ve düşünceleri yazar-anlatıcı araya girmeden doğrudan okuyucuya aktarılır. İç konuşmada cümleler düzgün, dilbilgisi kuralları ve mantık açısından eksiksizdir. Bilinç akımında ise kelimeler, ifadeler, cümleler akıl ve mantık kurallarının dışında, çağrışımlara bağılı rastgele düşünme, söyleme biçiminde gelişir (Çetin, 2012:180-181). Batı edebiyatında ilk örnekleri verilen teknik, edebiyatımızda da başarılı bir şekilde kullanılmaktadır.

Bilinç akımı tekniğı, Mustafa Miyasoğlu’nun romanlarında diğere yöntemlere oranla daha az kullanıma sahiptir. Uygulamanın örneklerine yazarın ilk romanı olan *Kaybolmuş Günler*’de rastlarız. Kardeşinin gönderdiği mektupta kendisine para

gönderdiğinden bahsetmesi üzerine romanın anlatıcı figürü Beşir’in sevinçle karışık duyguları bilincinden şöyle yansır:

“Sağol kardeşim. Kardeşim! Ne kadar tuhaf geliyor bana bu kelime, tuhaf ve iğreti. Birbirine hep ‘kardeş’ diyen arkadaşları yadırgayışım, sonunda ‘kardeşim’e bile yabancılaştırmış beni. Üff, neler de düşünüyorum, sırası mı şimdi? Ne yani, sen bunlara düşünce mi diyorsun? Hah hah ha, bunlara sayıklama derler, sayıklama yahut gevezelik. Ne yapmalı? Yapmalı mı, yapmamalı mı? To be or not be? Shakespeare, şekerpare yahut şeftali? Hah hah ha!... Allah kahretsin...” (1975:73).

Başkaları söz konusu olduğunda sakın ve soğukkanlı bir mantıkla konuşup değerlendirmelerde bulunabilen Beşir, kendi meselelerine ise aynı hassasiyetle yaklaşamaz. Tez, arkadaşlar, aile derken bir türlü kendinden kurtulamaz. Uykuyla uyanıklık arasında, Tanpınar’ın divan şairindeki özel dünyayı anlatmak için kullandığı ‘saray istiaresi’yle üzerinde durduğu birtakım şeyleri kopuk kopuk hatırlamaya çalıştığı sırada Beşir’in zihninden akıp giden düşüncelere şahit oluruz:

“Gittin amma ki kodun hasret ile cânı bile... Ettik o kadar ref’i taayyün ki Nâili, hayır Neşâti... Hikâye-i Ebû Âli Sinâ... Peki niçin teşekkül edememiş bizde burjuvazi? Her şey bir örnekler meselesinde... Hakiki mânasında tenkit, zaruri olarak tarih... Hayır ama, İslâmiyet niçin yer vermesin trajediye? Neler söyler bu gönül... Hoşça bak zatına kim...” (1975:175-176).

Gördüğü rüyanın etkisiyle aniden uyanan Beşir, bu şaşkınlıkla rüyayı düşünmemek için art arda sigara yakıp başka şeyler hatırlamaya çalışır. Tekrarladığı dizelerle mantıksız bağlantılar kurar:

“Öldüm bana türbedâr sensin”

Hayır, bu fazla bencil.

“Sen öldün, ölüm güzel demektir.”

Fena değil.

“Ömrüm gibi sen de kahrol ey şehîr.”

Ömrüm mü, gönlüm müydü? Fakat niçin hep “ölüm”lerle uğraşıp duruyorum. Hep Hamid, Hamid... Sen de kalk...” (1975:177).

3.3.6.5. Özetleme Tekniği

Çocukluk arkadaşı Kâmil’in evine gitmek üzere bir süreliğine yurttan ayrılan Beşir, kapıdan çıkarken birkaç gün önce nezarete götürülen hemşerisiyle karşılaşır.

Başından geçenleri anlattıktan sonra tecrübe kazanması için Beşir'in de nezarette kendileri gibi bir hafta geçirmiş olmasını ne kadar istediğini belirtir. Sonunda, hemşerisine veda edip yurttan ayrılırlar. Kâmil'in söylediklerinden tek kelime anlamayan Beşir, hep hemşerisiyle konuştuğu şeyleri düşünerek son bir haftada yaşadıklarını kısaca hatırlar:

“Bu bir haftayı, bu hafta içinde başımdan geçenleri yaşamamış olmayı; Nezihe ile karşılaşmamayı, onu böyle bırakmış olmamayı, Kâmuran'ı görüp bir şeyler hatırlamamayı, hep bir şeylerden kaçmak zorunda kalışımın doğurduğu güvensizliği hiç tanımamayı ne kadar isterdim...” (1975:133).

Güzel Ölüm'de Serpil ve Şakir'in tanışmaları, başlayan ilişkinin ne şekilde sürdüğü özetleme tekniğiyle genel hatlarıyla verilir:

“Sınıf arkadaşı Mehmet Ziver'i aramaya geldiğinde, Dil Tarih koridorlarında tanışmışlardı. Aralarındaki köprüleri hep o arkadaşı kurmuştu. Beraber derse çalışmışlar, Fehim Bey'e götürüp görüştürmeler... Bunlar şimdi çok uzakta kalmıştı. Şakir'le yakınlaşmalarını sağladıktan sonra, Mehmet Ziver aradan çekilmişti. Bu ince, zarif, şair yaradılışlı çocuk, Serpil'in katlanabileceği biricik arkadaşına tutkundu. Tanışmalarına da o sebep olmuştu” (1981e:79).

“Konu ve Vaka Örgüsü” başlığı altında *Dönemeç*'in devamı olduğunu belirttiğimiz *Güzel Ölüm*'de olaylar arası bağlantı kurmak maksadıyla bir önceki romanın özeti mahiyetinde cümlelere yer verilir. Bahri yaz tatilinde İstanbul'a geliş sebebini açıklarken başlarından geçeni, Yavuz'un nelere sebep olduğunu ayrıntılardan kaçınarak anlatır. Böylece, *Dönemeç*'in bütününde işlenen olay örgüsü Bahri'nin anlatımıyla özetlenmiş olur:

“-Uzun hikâye, diyerek arkasına yaslandı Bahri, bacısının düğünü için gelmişti. Bunu eve dönüş vesilesi yaptık, babam onları barıştırdı. Baba-oğul beraber çalıştıracaklardı bakkaliyeyi. Düğün Berat Gecesine rastladığı için, dedikodu olmasın diye, Yavuz'la beni oğlan evine gözcü gönderdiler. İçki içilmeyecekti güya... Yavuz ayyaşın teki. Şişe görünce duramadı, içe içe zom oldu. Eve dönünce de Dursun'a çattı. O da aksi, inat. Kapaştılar. Amcam üzerlerine geldi, Yavuz'u perişan etti. Mesele bu...” (1981e:148).

Rahatsızlanarak hastaneye kaldırılan Serpil'den iyi haberler almak umuduyla çaresizce bekleyen Şakir, son bir haftada yaşadıklarını hatırlar:

“Mr. Lambent'e uğradığı akşam gördüğü rüya, Remzi'nin yazmaya teşvik ettiği roman ve ona ait sahneler, Sarıyer'deki gün ve gece, Beylerbeyi'ndeki

öğle yemeği, Serpil’le dolaştıkları yerler, Aziz Mahmud Hüdayi türbesi ve Gülhâne Parkı, filozof Ekmel, romancı Ali, bir cinayet romanından çıkıp evlerine gelmiş gibi kendisini ve Bahri’yi şaşırtan Yavuz, bunlara hep aykırı bir tavır sürdüren Necati’nin kendine güveni, sonra Reha ve hikâyesini ballandıra ballandıra anlatmaktan zevk aldığı Emma-Andre ilişkisi” (1981e:225-226).

Bir Aşk Serüveni’nde, yaşadığı pek çok sıkıntıdan sonra artık hayata yeni bir gözle bakabilen, çevresinde olup bitenleri daha rahat değerlendirebilen Asuman, bu bilgi ve tecrübeyle beş yıllık okulunu son sınıfa kadar getirir. Ancak bu esnada yeniden karşılaştığı çocukluk arkadaşı Ekrem her şeyi alt üst eder. Genç kız, denizi seyrederken Ekrem’le rastlaştığı günden bu yana geçen bir aylık dönemi özetle hatırlar:

“Asuman bu duygularla camlı kapının dışındaki denize bakarken, Ekrem’le karşılaştıkları günden bu yana geçen bir aylık dönemi hatırladı. Derslerden sonra buluşmalar, uzun yürüyüşler, Sinematek dışında hep ilkokul hatıralarının anıldığı konuşmalar, konuşmalar... Birlikte ne çok şeyden söz etmişlerdi... Sanki bir ömrün hatıralarını bir aya sığdırmak telaşıyla her gün buluşuyor, konuşuyor, konuşuyorlardı...” (1995:14).

Memleket hasretiyle kavrulan Lütfiye Hanım, rüyasında Meram Bağları’nı görür. Konya’ya gitme hususunda ikna etmeye çalıştığı küçük oğlu Engin’e rüyasını özetleyerek anlatır:

“-(...) Yavrum, ben memleketi çok özledim. Teyzen, halan, herkes gözümde tütüyor. Beni otobüse bindirip gönderin. Ben gider bulurum onları. Bu gece Meram’ı gördüm rüyamda. Babaannen sağmış, halan hâlâ bekâr, Kemal de kaybolmuş...” (2002:11).

Rüyanın tesiriyle artan memleket özlemi karşısında mahzunlaşan Lütfiye Hanım bir garip suskunluğa bürünür. Öyle ki bütün bir ömrü film şeridi gibi gözünün önünden geçer:

“Meram Bağları’ndan başlayan hatıralarıyla ilk gençlik yıllarına, çocuklarıyla, ölen kocası ve genç yaşta kaybettiği küçük kızıyla geçen hayatının Konya’daki bölümünü yeniden yaşıyordu. Ardından Kemal’in askerliğini bitirdikten sonra evlenişi ve kaynana oluşu. Sonra da ilk torunu Ömer’in doğumu... Balbal Hoca’nın sohbetleriyle Hacıveysizâde’nin vaazlarına yetişmek telaşındaki Ramazan günlerinin unutulmaz hatıraları. İftarlar, sahurlar ve muhabbetler...” (2002:18-19).

3.3.6.6. Mektup Tekniği

Mektup tekniği, Mustafa Miyasoğlu'nun romanlarında farklı işlevlerde kullanılmıştır. *Kaybolmuş Günler*'de Ali İhsan'ın, ağabeyi Beşir'e gönderdiği mektup, Güner ailesi fertlerinin tanıtımına katkı sağlayıcı niteliktedir (s. 65, 69).

Dönemeç'te Şakir Bey tarafından Mehmet Ziver'in iki mektubuna karşılık yazılmış on bir sayfa hacmindeki mektup gerek nicelik gerekse işlevi bakımından diğer mektuplardan ayrılır. Günlük türü ve politika üzerine bilgiler vermesi, Şakir'in iş hayatı ve yaşamının son beş ayına ışık tutması gibi ayırt edici özelliklere sahiptir. Romanın ikinci mektubu ise Serpil tarafından Şakir'e gönderilmek üzere kaleme alınmıştır. (s.70-71, 168).

Bir Aşk Serüveni'ndeki mektuplaşmalar Asuman ile Ekrem çifti arasında yaşanır. Tarafların birbirlerine gönderdikleri birer mektup dışında henüz yazım aşamasında olan üçüncü mektupta Ekrem aşkını ilan eder (105, 135).

Yukarıda adını zikrettiğimiz romanların bakış açılarında, dil ve üsluplarında meydana gelen kısa süreli değişimler dikkat çektiğimiz mektuplar aracılığıyla gerçekleşir. Eserlerdeki birtakım merak unsurunun çözüme kavuşması da yine bu vesileyle mümkün olur.

3.3.6.7. Montaj Tekniği

Gürsel Aytaç'ın tanımıyla montaj “Yazarın gerçekliği çok boyutlu yansıtmak amacıyla çok çeşitli alanlardan hazır ifade kalıplarından yararlanması, bu kalıpları kendi romanının anlatım dokusuna ustalıkla monte etmesidir” (Aytaç, 2012:45).

Montaj tekniği uygulanırken üzerinde durulması gereken husus, yararlanılmak istenen parçanın şu veya bu maksatla kullanılmasından çok, romanın dokusuyla bütünleşip bütünleşmediğidir. Alıntı yapılan metnin, verilmek istenen mesajın anlaşılmasında destekleyici nitelikte olması aranacak kriterdir (Tekin, 2012:268-269).

Mustafa Miyasoğlu, romanlarında montaj tekniğinden çeşitli yollarla faydalanır. Edebî alıntılar, tarihî kaynaklar, ayet ve hadisler monte edilen belli başlı kaynaklardır. *Kaybolmuş Günler*'den vereceğimiz ilk montaj örneği, roman başkışısının bir anlık refleksinin sonucu meydana gelir. Beşir, birtakım kaygılarla dalgın dalgın çaya uzanırken nasıl olduğunu anlamadan bardağını devirir. Anlık

tepkiyle “eyvah” der. Ünlem ifade eden bu sözcüğün çağrışımından hareketle içindeki sese kulak vererek Tarhan’ın “Makber” şiirinin “ne yer ne yâr kaldı” (s. 77) dizesini seslendirir.

Güzel Ölüm’de Osmanlı şehzadelerinden biriyle görüşen Remzi, hanedan mensuplarına reva görülen muameleyi yakın kaynaktan dinleme imkânına erişir. Bu tesirle Osmanogulları’nın uğradıkları zulmün romanlaştırmasını Şakir’e teklif eder. Yazar, bir cihan devletine önderlik etmiş hanedan üyelerine uygulanan baskıyı gözler önüne sermek ve bunu kaynaklarla desteklemek amacıyla Remzi üzerinden çeşitli eserlerden iktibaslarla bulunur. Montajı yapılan parçalar sunulan fikirlere dayanak sağlamamakla birlikte vakanın akışına uygunluk gösterir:

“Remzi hangi sayfayı önce okuyacağına bir türlü karar veremiyor, bazan birine bazan diğerine göz atıyordu.

-Patlama birader, dedi. – Nihayet son sayfada karar kıldı. – Bak dinle “mevzuun dehşetini” şurda anlatıyor Kadir Bey: “... Gerçekten, hayata Dünya’nın en büyük devletini idare eden muhteşem saraylarda bir “şehzâde-yi civanbaht” olarak başlayıp yâdelerde üçüncü sınıf otellerin perişan odalarında, dayanılmaz bir vatan hasreti ve fakr-u zaruret içinde kıvranarak kurtuluşu intiharda bulan asil insanların hayatlarını dolduran faciaları kim, nasıl tasvir edebilir?!”

-İntihar mı dedin?

-Evet. Bak ne diyeceğim... Bunları sen tasvir edebilirsin Şakir. Adamı dinlerken, yolda kitabı karıştırırken, bu satırlara göz atınca, aklıma sen geldin. Bunu sen anlatabilirsin.

-Ben mi?

-Tabii sen. Bundan iyi roman konusu olur mu?

(...)

-Sen neden söz ediyorsun Allahaşkına Remzi, dedi.

-Anlamadın mı? Dinle öyleyse: “Tabutu alacaklıları tarafından haczedilen bir padişah, gömülecek bir yer alınamadığı veya verilmediği için cesedi Manş Denizine atılan bir şehzâde, tahnîd edilmiş tabutu yıllarca izbe kilise köşelerinde bekletilen bir sultan efendi... Ve nihâyet bakıye-i izamı –yani kemikleri- bile vatana kabul edilmeyen bir çok Osmanoglunun hazin talihsizliğine hangi Türk ve Müslümanın yüreği tahammül edebilir?! Bizi –millet olarak- yüzyıllarca zaferden zafere koşturmuş bulunan velinimetlerimiz fâtihi ecdadımızın bu bedbaht çocuklarının başına gelen faciaların dehşetinden hangi vicdan ürpermez?!” (1981e:47-48).

Olay örgüsüne bağlı olarak ruh hallerinde farklılıklar meydana gelen roman kişilerinin yaşananlar karşısında takındıkları tavırları ve iç dünyalarını ortaya koyma, belirginleştirme adına da montaj tekniğinden faydalanılmıştır. Aşka dair hislerin en güzel suretle dile getirildiği bir tür olan şiir başlıca başvuru kaynağıdır. Serpil’e ulaşamadığı için evlilik teklifine cevap alamayan Şakir’in duygu yoğunluğu ancak bu şekilde anlaşılır kılınabilir. Aşağıda alıntılatacağımız mısralar bunun güzel örnekleridir:

“İstanbul’un orta yeri sinema/Garipliğim, mahzunluğum duyurmanın
anama” (1981e:15, 55).

“Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur” (1981e:77).

Serpil’in hayata gözlerini yummasıyla derin bir kedere bürünen Şakir, acısını bir nebze olsun hafifletmek adına Remzi’yle görüşme ihtiyacı duyar. Arkadaşıyla olup dünyaya çekidüzen vermek ister. İçinde bulunduğu psikolojiden arınma yolları arayan Şakir birden Hilmi Ziya’nın “Âlemi düzeltmek arzusu insanın kendisine de düzen verir” (1981e:229) cümlesini hatırlar..

Miyasoğlu’nun, montaj tekniğinden yararlandığı bir diğer husus da ileri sürdüğü fikirlere dayanak sağlamak ve pekiştirmektir. Maddecî anlayışın eleştirildiği, aşkın yüceltici etkisine vurgu yapıldığı eserde bu zıtlıklar birtakım edebî alıntılarla desteklenir:

“Aşk derdiyle hoşem el çek ilâcımдан tabîb”

“Âşık-ı sâdık menem Mecnunun ancak adı var” (1981e:110).

68 Kuşağı adı verilen bir neslin açmazlarının en çok büyük şehirlerde ve özellikle de İstanbul’da görüldüğünü belirten yazar, bir roman yazmaya hazırlandığında, öncelikle büyük şehir ve onun kültürüyle hesaplaşmayı amaçlar. Bunu da Yunus’un, “Şehre varam feryad ü figân koparam” (s. 300) mısraı ile ifade ettiği duyguyu yaşamasına bağlar. Şakir Bey’in İstanbul’da yaşama isteği Yunus Emre’nin bu dizesiyle anlam kazanır.

Dönemeç romanından örnek göstereceğimiz son montaj tekniği ise hadis-i şeriflere dayanır. Eserin sonlarına doğru Tahsildar Sami’nin rehberliğinde Kayseri’nin tarihî ve kültürel bakımdan önem arz eden mekânları gezilir. Cuma namazını eda etmek için yakında bulunan bir camiye girilir. O gün ki hutbenin içeriği

cumanın anlamı ve önemi üzerinedir. Cami imamı, hutbenin tesirini artırmak için konuyla ilgili hadis-i şeriflerden yararlanır:

“-Muhterem kardeşlerim, hutbemizin mevzuu, cumanın manası ve mahiyeti. Allahü Azimüşşan Kur'an-ı Hâkiminde, iman edenlerin Cuma ezanı okununca camiye koşmalarını emrediyor. Alış-verişi bırakınız diyor. Dikkat buyurunuz! Hiçbir vakit alış veriş haram kılınmamış, yalnız cuma vaktinde dünya işlerini terkediniz denmiştir. Peygamber efendimiz şöyle buyuruyor: “Bir cemaat ya cumaları terkeder vazgeçer, yahut Allah kalplerini mühürler de sonra gafillerden olurlar.” Başka bir hadis-i şerifte de, üç cumayı terkeden münafıklarla bir tutulur, buyurulmuştur. Yine bir diğer hadis-i şerifte, cumartesi günleri yahudilere, Pazar günleri hristiyanlara, Cuma günleri de müslümanlara verilmiştir deniliyor” (1980:310-311).

Postmodern söylemde daha da belirginleşen metinlerarasılık, klasik romanlarda esere kültürel misyon yüklemekle ön planda olur. Kurmaca dünyanın anlatısı olmaktan çıkan roman, bilgilendirme görevi üstlenir. İşleyeceği konuyu sahip olduğu kültürel donanımına göre işleyen yazar, bu hususta iktibastan yararlanır (Koçakoğlu, 2012: 99).

Bir Aşk Serüveni'nde montaj tekniğine kaynaklık eden en önemli eser Andre Gide'in *Dar Kapı* romanıdır. Söz konusu yöntem Ekrem'in, adı geçen eserde Jerome-Alissa ilişkisini Asuman ile yaşadıkları duygu bağlamında değerlendirmesiyle uygulanır. Etkileyici çalışmanın birinci bölümünün sonunda yer alan “Dar Kapı” vaazında rahibin “hayata götüren kapı dar, yol sıkışıktır”, “Ve bunları bulanlar azdır.” Cümlelerinin tesirinde kalan Jerome'un, sayısı az bulunan bu kişilerden olmaya karar vermesi ve sarf ettiği şu sözler Ekrem'i Jerome ile kendini özdeşleştirmeye iter:

“Vaazın sonlarına doğru öyle bir ruhsal gerginliğe ulaşmıştım ki, âyin biter bitmez dayımın kızını görmeye çalışmadan kaçtım –gururumun etkisiyle-, kararlarımı (çünkü karar almıştım) şimdiden sınamak istiyor ve ondan hemen uzaklaşırsam ona daha çok layık olacağımı düşünüyordum” (1995:71).

İktibas edilen cümlelerden hareketle romanın merkezî kişinin yorumları bir kısım merak unsurunun giderilmesine de kapı aralar. *Dar Kapı*'dan alıntılanan ilgili kısımları yaşamının benzer yönleriyle ilişkilendiren Ekrem'in çıkarımlarını kendi ifadelerinden takip edebiliriz:

“Ekrem kendini düşündü, kendi kaçıyla Jerome’un uzaklaşma kararını karşılaştırdı. Evet, onunki karar, kendininki düpedüz bir kaçıştı. Neden ve kimden kaçıyordu? Asuman’dan mı, çevresinden mi, yoksa kendisinden mi? Yabancılaşma ile karşı karşıya geldiği kesindi. Yabancılaşmak, ama kime ve neye yabancılaşmak? Elbette kendisine, kendi dünyasına ve yaşadıklarına yabancılaşmak ürkütmüştü onu... Öyleyse Asuman’dan değil, ona da hoş görünmeyen bir çevreden kaçmıştı. Bunu neden ona söylememiştii? Çünkü Asuman’ın bu çevreden memnun ve onlarla mutlu olduğunu düşünmüştü. Gülüyor, konuşuyor, oralarda dolaşılıyor ve beni de arkasından sürüklüyordu. Bu sürüklenişe karşı çıkmam, onu götürüp mutlu edecek bir çevre bulmam mümkün değildi. O yüzden bir tek kaçış yolu açıldı benim için...” (1995:71).

Dayısının kızı Alissa’ya âşık olan ve çevresindeki insanlar tarafından aşkları normal karşılanan Jerome’un aldığı karara sâdik kalması beraberinde ruhsal gelişimi ve olgunluğu getirir. Böylelikle kendini daha iyi tanıma fırsatı bulur. Ekrem’in tek farkla yakınlık kurduğu ilişkinin Jerome’un bakışından yansıyan cümleleri önemli bir montaj örneğidir:

“... Alissa’ya olan aşkım kesin bir kararla bu yöne götürmeye başladı beni. Apansız bir iç aydınlanması oldu bu; ondan yararlanarak öz bilincime varabildim: İçine dönük, iyi açılmamış, bekleyiş içinde başkalarına pek kulak asmayan, orta derecede girişken ve yalnız kendisini ilgilendiren başarılarından başkasını düşünmeyen birisi olarak göründüm kendime” (1995:72).

Ne var ki Ekrem’in Jerome’dan çok önemli bir farkı vardır. Jerome ile sevgilisi arasında çevre ve kültür farkı yoktur. Bu yüzden Ekrem ona göre daha çaresizdir.

Dar Kapı’dan alıntılanan aşağıdaki cümlelerin sağladığı bağlantı ile Ekrem-Asuman aşkının ilahi boyutunun da hedeflendiğini göstermesi bakımından önemlidir:

“Tanrım, iyi biliyorsun ki, seni sevmem için ona ihtiyacım var.”

“Tanrım, yüreğimi sana vermem için onu bana ver.”

“Tanrım, sana sesleniyorum: Darda koyma beni” (1995: 94).

Yöntemin, aynı esasla gerçekleştirildiği, satırları iktibas edilen bir diğer eser Peyami Safa’nın *Yalnızız* romanıdır. Asuman’ın cesaretsizliği, çaresizliği karşılığını usta yazarın çalışmasında bulur:

“Cesareti yoktu. Kardeşi küçük ve yuvarlak bir francala diliminin saat camı takar gibi dikkatle yerleştirdiği jambona tereyağını sürerken hiçbir meseleyi ciddi konuşamazdı. Bir kaşı yukarı kalkmıştı. İri mavi gözlerinde parlayan iştahdan yüzünün niçin güldüğünü, onu hiç tanımayanlar da bir bakışta

anlayabilirlerdi. Fakat söylemeliyim. Yoksa çıldıracağım. Dün gece uyumadım”
(1995:152).

Sinemaya uyarlanan *Beyaz Gemi*’deki küçük çocuğun balık olma özlemini ve hüznünü anlayabilen Asuman, bu istekteki derinliğin ise ancak Ahmet Haşim’in “Göllerde o dem bir kamış olsam!” mısraını bilenlerce kavranabileceğini söyler.

Bir Aşk Serüveni’ne hareket noktası teşkil eden farklı iki kültüre sahip bireylerin bir arada yaşamalarının mümkün olup olamayacağı sorusunun Ekrem’deki cevabı “hayır” şeklindedir. Genç şairi bu düşünceye sevk eden ise Rudyard Kipling’in “Doğu doğudur, Batı da batıdır” çıkarımıdır. İçselleştirdiği bu yargı Ekrem’in Asuman’a sunamadığı gerekçenin ta kendisidir. Eserin önemli bir bölümünde etkili olan bu fikir iki âşğın bir araya gelmesiyle bir nevi çürütülür.

Yollar ve İzler’de Şeyh Edebalı Dergâhı’nı ziyaret eden Konya yolcuları, türbedarın anlatımıyla Osman Gazi’nin örnek kişiliğinde bir devletin muazzam surette gelişimi hakkında bilgi edinirler. “At sahibine göre kişner” atasözü ve “Nasılsanız öyle idare edilirsiniz” hadisi devlet yöneticisi ile millet arasındaki karşılıklı ilişkinin sahip olduğu ehemmiyeti vurgulamak maksadıyla metne monte edilen örneklerdir.

Annesinin Hakk’a yürümesi karşısında üzüntüsüne engel olamayan Engin’i teselli etmek Tarık Bey’e düşer. Ölüm karşısında her canlının çaresiz olduğunu belirten Tarık Bey bunu “İnnâ lillâh ve innâ ileyhi râciûn” ayetiyle açıklar.

Aysel Konya’ya geldiği geceden itibaren başına örttüğü, kayınvalidesinin Cuma Pazarı’ndan aldığı bordo siyah başörtüsünü yalnız olduklarında bile çıkarmaz. Örtüyü eşine yakıştıran Engin, yalnız oldukları bir sırada sevdiği bir divan şairinin şu beytini okur:

“O gül endam bir al şala bürünsün yürüsün

Ucu gönlüm gibi ardınca sürünsün yürüsün” (2002:175).

3.3.6.8. Tasvir

Mustafa Miyasoğlu’nun romanlarında yer alan tasvirlerin çoğu mekân üzerinedir. Mekân başlığı altında inceleyip örneklerini verdiğimiz bu hususa *Yollar ve İzler*’den alıntılatacağımız örnek dışında değinmeyeceğimizi belirtip önemli gördüğümüz bir şahıs tasvirini sunmakla yetineceğiz. *Dönemeç*’in ikinci önemli ismi

olan Bahri liseden sınıf arkadaşı Şükran’la görülecek olmanın endişesinden dolayı gözden uzak yerlerde buluşurlar. Sözleşilen böyle bir günde genç kız dış görünümüyle betimlenir:

“Parkta bir süre yürüdükten sonra, daha çok kadınların gezindiği, Mimar Sinan Camii’nin arkasındaki parka yakın boş bir kanepede bulup oturdular. Şükran’ın üzerinde havai maviden benekli bir elbise vardı. Gül kurusu renginde, ince buluzunu koluna almış, keçi derisinden yapılmış çantasını da dizlerine koymuştu. Bir elini buluzun altına sakladığından, ötekini ne yapacağını bilemiyor, sinirli sinirli çantasını karıştırıyordu. Yanındaki yüzü çilli ve üstelik ergencilik çıkaran kız ise son derece rahattı. Kendisini ilgilendiren pek bir şey olmadığından, sağa sola göz gezdiren, konuşulanları kaçırmamak için dikkat kesiliyordu” (1980:131-132).

Konya sevdalısı Lütfiye Hanım, Meram Bağları’nın güzelliğini dile getirmede oldukça zorlanır. Oraların ancak görmekle anlaşılacağı üzerinde durur. Gençliğinin Konya’sını rüyasında gördüğü şu şekliyle hatırlar:

“Türküleri dolduran yeşillik alabildiğine uzanıyordu. Her taraf yeşilin bin bir çeşidiyle dolu. Hafif bir rüzgâr, ağaçların, çubukların yapraklarını hışırdatıyor, otları, çiçekleri sallıyordu” (2002:7).

3.3.6.9. İç Çözümleme

Bir Aşk Serüveni’nde en belirgin iç çözümleme örneği asli şahıs adına yürütülen tahminlerde kendini gösterir. Yazar-anlatıcının, hâkim görüş açısından Ekrem’in zihnini okuyup çözümlemesi cümlelere aşağıdaki şekilde yansır:

“Ekrem de garip ve şimdiye kadar yaşamadığı sarkastik bir duyguyla tek tek hepsini süzdü. Sanki şöyle demek istiyordu her biri için: Sen hikâyeci taslağı, yazdığın şeyleri Ömer Seyfettin’den bu yana bir sürü hikâyeci yazdığı halde yeni bir matah gibi sunmaya çalışıyor ve dergilerde yayınlatabıyorsun. Benim adıma da kullanacağınız dergide bunların alâka göreceğini sanıyorsun. Sen müteşair kardeşim, benim şiirlerim seninkilere itibar kazandırmaz. Kimsenin alâka duymadığı şiirlerinin yeni bir dergide ne kadar ilgi göreceğini sanıyorsun? Şiiri yakalamaya çalışacak yerde, kulisin peşinde koşmakla bir yere gidemeyeceğini bilmelisin... Sen eleştirmen bozuntusu, yazamadığın şiirler yerine başkalarının yazdıklarını çekiştirmekle kariyer yapmaya çalışmanı fark etmediğimi sanma. Bununla bir yere gidemezsin. Önce bir eleştirmen için dünya görüşü ve estetik telâkki lâzımdır, bunu anlamadan Ataç türü ölçsüzlüklerle şu iyi bu kötü demenin hiçbir önemi yoktur... Ve sen aziz dostum Faruk, bu yeteneksizleri

toplayarak bir edebiyat akımı başlatacağını sanıyor ve Metin bacaksızını susturmayı bile beceremiyorsun, ben size ne söylerim bu hâlinizle? Evde nasıl açıklayacaksın bu küçük hesapları? Yani şunca yıldır tartışmalarımızdan da mı anlamadın bu sürpriz numarasını yutmayacağımı?” (1995:164-165).

Avukat Rasim Bey, evlilik bahsinin söz konusu edildiği bir konuşmada Ekrem’in yüzündeki renk değişikliğini meslekî tecrübelerden hareketle iç sesinde değerlendirmeye girişir. Bu yorumlama, anlatıcının aktarımıyla okuyucuya şu satırlarla yansır:

“Demek ki, o da rahat değil, diye düşündü, yoksa bu kış günü ne diye kalkıp buralara gelsin. Demek ki işin içinde bir sevda meselesi var. Çocuk buralara sığınmak için kalkıp gelmişti anlaşılan. Ama kaçmak çözüm değil ki, diye düşündü Rasim Bey, üstüne gitmeli ve ne yapacağına karar vermeli. Hayat gözünün yaşına bakmaz...” (1995:88).

Yollar ve İzler’de belli bir kırgınlığı, mesafeli münasebetleri ifade eden diyaloglar kişilerin birbirlerine bakışlarını da etkilemektedir. Bir anlamda nesiller arası çatışmanın da sergilendiği romanda Aysel’in, kayınvalidesine karşı tutumu yazar-anlatıcının hâkim bakış açısından en ince ayrıntısına kadar sergilenir. Genç kadının, kayınvalidesine yönelik bakışının iki yönünü kurgunun çeşitli yerlerinde iç çözümleme tekniğiyle görmekteyiz:

“Kayınvalideciğim henüz küsmemiş, manasız sürtüşmeden o da huzursuz ama! diye düşündü Aysel ve sormadan edemedi” (2002:15).

“İnşallah aramaz! Sen de suçluluk duygusundan kurtulamazsın kayınvalideciğim” diye düşünerek, içinden muzip muzip gülümsedi Aysel, sonra da acıdı: “Bu kadına hem kızıyor, hem de acıyorum. Ne olacak bizim hâlimiz Yarabbi?” (2002:16).

Konya’ya gidecek olmanın mutluluğu Lütfiye Hanım’ın davranışlarına da yansır. Geline karşı daha anlayışlı olur. Yaşlı kadının bu değişimi Aysel’i de şaşırtır. Kayınvalidesinin yaklaşımına anlam veremez:

“Yaşlı ve dul olmaktan mı bıktı, yoksa Konya’ya giderken her şeye yeniden başlamaya mı karar verdi acaba? Bu taşralı kadını bir türlü anlayamayacağım. Yaşlılık bir şey değil, anneannemi yıllarca dinledim, annem, babam da yaşıyor. Ama bununki onlardan çok başka. Hem bizi ailemden kıskanıyor, sık sık gitmemizi istemiyor, hem de bir türlü rahat vermiyor ki biraz nefes alalım. Evin her tarafı Lütfiye Hanım oldu” (2002:29).

Arkadaşlarından kiminin üniversite okuması, kiminin sosyal faaliyetlerde bulunması kiminin de çocuk büyümesi Aysel'i kendi hayatını sorgulamaya iter. Aysel bütün bunlardan yoksundur. Ailesinin telakkileri yüzünden, Lütfiye Hanım'a ölünceye kadar katlanmak zorundadır:

“Keşke okulumu bitirebilseydim de yapacak bir işim olsaydı, sabahtan Engin’le çekip gidebilseydim. O zaman ev tamamen Lütfiye Hanım’a kalır, ben de daha az karşı karşıya gelirdim” diye düşündü. “Hiç değilse bir çocuğumuz olsaydı... O zaman hayatımız çok başka olurdu...” (2002:54).

“Keşke diyordu içinden, keşke kayıinvalidem Konya’ya gidinceye kadar burada kalsa, sonra da Konya’da birkaç ay daha oturmayı istese de biraz kendime gelsem, arkadaşlarla düşündüğümüz şeyleri gerçekleştirecek ve yeni bir düzen kuracak fırsatı bulabilsem... Daha sonra belki kendimce yapacak işler bulur, bomboş geçen günlere bir anlam katacak meşgaleler edinirim diye düşünüyordu” (2002:68).

“Aysel, Konya’nın insanı ‘sıtma gibi yakalaması’ üzerinde duruyordu. Kendi kendisine, bilirim nasıl bir sıtmadır bu Konya, diye düşündü ve bu düşüncesini de yüksek sesle söylemekten kendini zor kurardı. Hayatına bir kâbus gibi çöken yaşlı kadın, onun evde yalnız geçen her saatini ‘sıtma’ gibi işgal ediyordu” (2002:153).

3.3.7. Zaman

Mustafa Miyasoğlu, yaşanan, ortaya konan zamanın zihniyetinden izler taşıyan; çevresini eleştirip değerlendiren bir sanat eserinin içinden çıktığı toplumdan etkilendiği gibi onu da etkilemesini yerelden evrensele uzanması ve çağına tanıklık etmesi bakımından önemli bulur. Bu etkileşimden mahrum olan bir romanın toplumla sağlıklı bir ilişkisi olamayacağını söyler.

Romanlarında nesnel zaman olarak cumhuriyetin 50. Yılı ve 70’li yılları tercih eden Miyasoğlu, buna yönelik bir soruyu şöyle yanıtlar:

“Cumhuriyet’in 50. yıldönümü özel törenlerle kutlandı ama o günlerde kaybedilmiş bir kuşak hiç kimsenin dikkatini çekmedi. Ben bunu Kaybolmuş Günler’e konu edinerek yaşanan günlerin iç tarihini yazmaya çalıştım. 68 Kuşağı bu romanda olduğu kadar içerden bir bakışla yazılmamıştır. (...) O neslin acılarını yakından yaşamış bir yazar olarak bunu benden başka yazan çıkmadığı için, kayıp kuşaklar 78’lilerde de görüldü. Bunun özel sebebi, o dönemde yaşamış olmam ve yaşadıklarına tanıklık etmemdir” (Babayiğit, 2006:61).

“Bir iki cümleyle, Cumhuriyet’in ellinci yılı için yapılan hazırlığı anlattım. Bu da hazırlandığı söylenen 50. Yıl Anıtı olmalıydı” ifadelerinden *Kaybolmuş Günler*’e konu edilen tarihi 1973 olarak belirleyebiliriz. Yazımı üç yıl gibi bir süreyi kapsayan *Kaybolmuş Günler* 1 Mart 1975’te tamamlanır. Ele alınan vaka 22 günlük bir süreci içerir. Yol gösterici şu iki önemli parçayı vaka zamanının tespiti adına önemli bulmaktayız:

“Nezihe’den ayrılıp Sahaflara gittiğim gün, (ki kastedilen gün vakanın 4. Günüdür.) yani dört gün önce, tanıdığım kitapçılardan bir kısmına girip çıktım, birtakım kitapları karıştırdım” (1975:127-128).

“Çok geçmez, ezan okunur birazdan. Yurdun kalabalığı da dağılır. Her şey sükûnet bulur. Ben de on beş gün önce terk ettiğim, bir daha uğramadığım yatağıma taşırım günlerdir sürüp giden yorgunluğumu” (1975: 233).

Vaka zamanının tespiti noktasında yine bir diğer ipucunu aşağıdaki kısımdan edinebiliriz:

“Bu bir haftayı, bu hafta içinde başımdan geçenleri yaşamamış olmayı; Nezihe ile karşılaşmamayı, onu böyle bırakmış olmamayı, Kâmuran’ı görüp bir şeyler hatırlamamayı, hep bir şeylerden kaçmak zorunda kalışımın doğurduğu güvensizliği hiç tanımamayı ne kadar isterdim” (1975:133).

Bu bir haftadan kasıt vakanın başladığı ve bu ana kadarki süreçtir. Haftanın sonunda Beşir’in yurttan ayrıldığını göz önünde bulundurursak ve cümlelerinden de yurttan ayrılışını 15 gün öncesine dayandırdığından 22 günlük zaman dilimi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Aktüel zamanı 1973 ağustos ve eylül aylarını tesadüf eden *Dönemeç*’in anlatma zamanı 10 Aralık 1979’dur. Yazar, diğer romanlarında olduğu gibi bu eserinde de vakanın geçtiği nesnel tarihi birtakım ipuçlarıyla okuyucusuna sunar:

“Gazetenin başlık kenarındaki tarihe baktı: 10 Eylül 1973. Dünün gazetesiydi. Demek ki Şakir Bey atlamıştı günün incisini” (1980:143).

“Mektubun tarihine baktı Şakir Bey: “8 Eylül 1973 / Beylerbeyi” yazılıydı” (s. 171). “Cumhuriyet’in ellinci yılıyla ilgili çalışmalara kadar pek çok şeyi şurasından burasından söz konusu etmişlerdi” (1980:294).

Vaka zamanı 6 günü kapsayan *Güzel Ölüm*, 1974 ağustosunun ikinci haftasında cereyan eder. Kıbrıs Barış Harekâtı (20 Temmuz 1974) ve Nihat Sami Banarlı’nın vefatı (13 Ağustos 1974) zamanın tespitinde belirleyici unsurlardır:

“Harekât başladığından bu yana yirmi gün olmuş” (s. 16).

“-Yahu, Nihat Sami ölmüş, haberiniz var mı?

-Hangi Nihat Sami, dedi Remzi, şu bizim Banarlı mı?

-Evet. Birkaç gündür hastaymış, Miraç kandilini kaçırmamış...

-Yaa, sahi bugün kandildi be... Nasıl da unuttuk... Sen de öyle değil mi?

-Hayır, dedi Şakir, isteksizliğini belli etmeden konuşmaya çalışıyordu, nasıl unutturum? Bu geceyi bütün dehşetiyle yaşadım. Nihat Sami’den daha genci öldü. Gam mı altmışını geçmiş biri öldüyse” (1981e:235).

“Memleketimizin tanınmış edebiyatçılarından Nihat Sami Banarlı, yakalandığı hastalıktan kurtulamayarak dün vefat etmiştir. 1907 doğumlu olan Nihat Sami Banarlı Dârülfünun mezunu olup Fransızca ve Farsça bilmekteydi. Evli ve bir çocuk babası olan Banarlı, bugün öğle namazına müteakip Fatih Camii’nde kılınacak cenaze namazından sonra, Edirnekapı’daki aile kabristanında ebedî istirahatgâhında tevdi edilecektir” (1981e:239-240).

Bir Aşk Serüveni’nin vaka zamanını 1971’in mart ve nisan ayları olarak tespit edebiliriz. Bunun en belirgin örneği, ölüm tarihini 21 Nisan 1971 olarak bildiğimiz Kemal Tahir’in vefatına dair sarf edilen cümlelerde ve “Yol Düşünceleri” bölümünün başlangıç satırlarında görebiliriz:

“Yeni Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’le yeni başbakan ve bakanlar kuruluna dair haberler, parti yetkililerinin afla ilgili görüşleri ve bunlara dair yorumların yanında, romancı Kemal Tahir’in kalp krizinden öldüğü haber-yazıyı da ilgiyle okudu” (1995:140).

“Mart güneşi pencereyi, balkonu ve Ekrem’in yattığı divanı nerdeyse büsbütün ısıtacak. Havalar bir açıyor, bir kapıyor, kış ayağını sürüyüp duruyordu” (1995:58).

Sınırlarını kesin ifadelerle çizdiğimiz vaka zamanı roman kişilerinin iç monologlarına ve iç çözümlemelerine de yansır:

“Niçin kaçıyorum, neden yalanlara sığınmıyorum, bana bu akli veren Feride Hanım’ın da bir şey yapabileceği yok, bir buçuk aydan beri sözünü de etmez oldu. Halbuki eskisinden daha sık görüşüp konuşuyoruz...” (1995:29).

Ekrem’le kendi ilişkilerini düşündü. Diş Kliniği’nde ilk karşılaştıkları günlerde yalnızca beraber olmayı, onunla konuşup görüşmeyi düşünüyordu, bir ay boyunca ondan ayrı geçen zamanı sanki yaşamamış gibi görüyordu. Bir ay süren ayrılıkları sırasında da hayatının en acı ve kahırlı günlerini yaşamıştı” (1995:199).

Kaybolmuş Günler, Dönemeç, Güzel Ölüm'de olduğu gibi *Bir Aşk Serüveni*'nde de vaka 1970'li yıllarda yaşanmasına karşın kurgunun yazıya aktarımı 2 Haziran 1995'te gerçekleşir.

Bir Aşk Serüveni'nde vaka zamanı bilinçli bir tercihin ürünüdür. Mustafa Miyasoğlu, böylelikle 70'li yıllarda Türk gençliğinin, Türk aydınının ikilemini ortaya koyma fırsatı bulmuştur (Miyasoğlu, 1999a: 180).

“Tesbih” hikâyesinin devamı niteliğindeki *Yollar ve İzler*'de olay örgüsünün başlangıcı adı geçen hikâyenin vaka zamanının bitiminin ertesi günü olduğu malumumuzdur. “Tesbih”in yazımının sona erdiği Ocak 1970 tarihini göz önünde bulundurduğumuzda vakası iki haftalık bir sürede gelişen *Yollar ve İzler*'in de aktüel zamanının 1970'in dışına taşmaması gerekir. Ancak romanda yer alan “12 Mart'ta da ortam o kadar karışık ki, Tarık Bey kimseyle siyasetten konuşmaz ve daha çok gazetesiyle çocukların derslerini takip eder görünürdü” (2002:135) cümlesi bu süreyi en az 1971'e kadar ileri bir tarihe taşımaktadır:

Hikâye ve roman arasında kurgu ve olaylar arası geçişlerin ustalıkla sağlanmasına rağmen zaman uyumunda görülen aksaklıklar eleştirilebilecek hususlardandır. Bu durumu vaka zamanı ile romanın yazım tarihi arasındaki süre farkına bağlayabiliriz. 1995'te tefrika edilen *Yollar ve İzler* ile 1970 tarihli “Tesbih” hikâyesi arasında 25 yıllık bir zaman söz konusudur. Bu süreçte yaşanan 12 Mart hadisesi de böylelikle esere dâhil edilmiş olabilir.

Bütün bunların dışında Mustafa Miyasoğlu'nun romanlarında zamana yönelik farklı kullanımlar da mevcuttur. Bu hususta dikkatimizi çeken ilk uygulama dönüm noktaları teşkil eden siyasi hâdiselerin eserlere yansımaları noktasındadır. Siyasi olayların yıkıcı etkisi aile fertleri ekseninde ele alınarak bu zaman dilimlerinin toplum üzerindeki tesiri özelden hareketle sunulmaya çalışılır. 27 Mayıs ve 12 Mart'ın sonuçları Kâmuran'ın ailesi çevresinde açıkça ifade bulmuştur. Anlatımın bir süreliğine genç kızın bakışından takip edildiği bölümde anlatıcının cümleleri bu durumu izah eder:

“Siyasi olaylardan biri 1960 devrimi. Büyükanneyi yatağa düşürdü radyo haberleri. Büyükbabamın birçok arkadaşını içeri attılar. Az kalsın babamı da götürüyorlardı. Tutuklandı, sonra şahit olarak dinlendi. Büyükanne yatağa düştü, üç yıl sonra da onunla birlikte konak da gitti. Annem her şeyi o kadar iyi becerdi

ki, doğduğu evi bir kat karşılığında müteahhide verdi babam. Eski konağın yerinde bir apartman var şimdi” (1975:207).

“Öteki de 12 Mart. Hasan’ın olaylarla ilgisi varmış. Yusuf’un paralarından onlara da vermiş, ben de sizdenim demiş. Gözaltına aldılar. Babam için yıkım oldu bu. Başımıza bu da mı çıkacaktı dedi. İflas etmek korkusuna da düşmüştü. Yusuf’un mallarına dokunamazsın demiş annem, metresinin hıncını çıkarmak istemiş. Dostları da kredi vermez oldular babama. Protesto oluyorum Kâmuran diyordu babam, ne demek olduğunu biliyor musun bunun; annem laf anlamıyor, rezil olacağız. Ah Hasan, ah diyordu. Annem onu babama karşı savunuyordu hâlâ; git bir şeyler yap, nasıl babasın diyor, bağırıp duruyordu. Sus dedi babam, Allah için sus. Ve yığılıp kaldı divana” (1975:207-208).

Konak ve daire gibi geleneksel ve modern yapıların sembolik kullanımlarını göz önünde bulundurduğumuzda büyükannenin ölümü Osmanlı’nın sona ermesi, konağın satılışı geleneksel değer yargılarının yerini Batı kültürüne bırakması, apartmana geçişle de Avrupai yaşama adım atılması arasında bağlantı kurulabilir.

12 Mart’ın tahrip edici etkisi ve bunun farklı tabakalara mensup bireylere değişen ölçülerde yansması zamanın siyasetle ilişkili yönlerini ortaya koyması bakımından önemlidir:

“Biz taşralı çocuklar biraz çekingenizdir, diye gülümsedi Faruk, bize anlayış ve alâka göstermeniz gerekir. Hem sonra 12 Mart üstümüze çok geldi. Bir sürü arkadaşımız yoktan sebeplerle nezaretlere alındı, polis dayağı yiyenlerimiz çok oldu. Bu da bizim moralimizi bozdu. Büyük şehir çocukları çabuk sıyrıldılar, çoğu zaman suç bizim üstümüze yıkıldı. Bu da moralimizi bozdu. Bunlar da toplumsal olgu, şöyle ya da böyle etkiliyor bizi. Bu 68 Kuşağı’nın her biri bir türlü yaralı, biliyorsunuz...” (1995:56).

27 Mayıs ve 12 Mart ihtilalleriyle birlikte baskıcı tutumun sebep olduğu mağduriyet, hak ihlalleri bu zaman dilimlerini hatırlatan ifadelerdir. Söz konusu zaman dilimlerinin Tarık Bey ve ailesine, çevresine yansımalarının ne şekilde gerçekleştiğini aşağıdaki cümlelerden takip edebiliriz:

“ - Yine mi siyaset, diye söylendi Nermin Hanım.

Tarık Bey eski demokratlardan biri olarak her zaman İnönü’ye kızardı ve bu yüzden genç yaşta Demokrat Parti taraftarı olmuştu. 27 Mayıs İhtilâli’nden sonra da neredeyse hapse atılacaktı. Yassıada Mahkemeleri sırasında, iki çocuklu bir genç kadın olarak, bu felaketin onları da vuracağından korkmuştu, çok şükür kocası kurtulabilmişti.

Tarık Bey'in o günlerde ağzını bıçak açmaz, haksız yere hapse atıldığına inandığı arkadaşları için üzüldü, onlara yardım edemediği için de kahrolurdu. Adnan Menderes ve arkadaşlarının yargılandığı mahkeme duruşmalarını naklen radyodan dinler, gelişmeleri gazeteden takip ederdi. O günlerde, iki tarafın aileleriyle de ilişkileri yoktu. Dolayısıyla başlarına gelebilecek herhangi bir tutuklama belası, tam bir faciaya dönüşebilirdi. Sabahlara kadar ne dualar ettiğini bir türlü unutamazdı.

Mahalledeki bazı arkadaşları Tarık Bey'den farklı bir konumda olmadıkları halde, ne tür töhmet ve sıkıntılar çektiklerini, işgüzar ihtilâlcilerin 'kuyruk' veya 'gerici' diyerek pek çok insanı suçsuz yere nasıl hapsedtiklerini duyunca, hallerine şükretmişlerdi. 12 Mart'ta da ortam o kadar karıştı ki, Tarık Bey kimseyle siyasetten konuşmaz ve daha çok gazetesiyle çocukların derslerini takip eder görünürdü" (2002:134-135).

Bireyler ruh hallerine göre pek çok konuda seçici davranabilirler. Hatırlamalarla geçmişe dönen Beşir, annesinin cenazesinin bir ikindi sonrasında toprağa verildiğini anımsayınca bulunduğu mevcut zaman dilimini bu açıdan değerlendirir. Zamanın, sanatkârane bir üslup ve sembollerle iç içe kullanımına örnek göstereceğimiz satırlarda aslî şahıs gün batışlarının hissettirdiği gurbet duygusunu annesinden ayrı kalışının hüznüyle özdeşleştirir:

"Böyle bir yaz günüydü. Mahallemize döndüğümde, akşam oluyordu. Eve giremedim bir türlü. Dünya bomboş görünüyordu bana. O günden sonra, bütün gün batışları sürekli bir gurbet duygusu uyandırır bende. Şimdi de öyle. Aşırı sıcaklarıyla günlerimin kahrolmasındaki etkisini unutmuş, acısını paylaşıyordum güneşin.

Batan günün son ışıkları Şehzade Camii'nin kubbesinde ve minarelerinde can veriyor, ölü ışıklardan bir kısmı da eski Bizans kemerlerini yalıyordu" (1975:35).

İnsanların his ve davranışları günün belirli vakitlerine bağlı olarak farklılık gösterdiği gibi zamanın etkileri de bireyin içinde bulunduğu ruh durumuna göre anlam kazanır. Gün batımıyla yalnız kalan insan, gündüzün aydınlığından sıyrılıp gecenin karanlığına karışır. Hayatın bitip tükenmeyen koşuşturmasından bir nebze olsun arınır. Kendi benliğiyle yüzleşerek pek çok duyguyu bir anda yaşar. Bu durumu zaman-psikoloji ilişkisiyle açıklayabiliriz. Beşir Güner'in yaşadığı karmaşa da bunun örneğidir:

“Gün battı, terasta da duramıyorum. Ortalık alacakaranlıktan geceye dönüşüyor. Benim için korkunç anlar. İçim içime sığmıyor. Sebepsiz hüznler, yönsüz öfkeler, kimliği belirsiz hatıralar, imajlar, birtakım görüntüler... Bu saatlerde kendimi unutmaktan başka yapabileceğim bir şey yoktur. Bilirim, kaç kere denedim direnmeyi, beceremedim” (1975:168).

Genel itibariyle tek tek romanlarda ele aldığımız zaman unsurunun bazı özellikleri bu eserler için genellenebilir mahiyettedir. Miyasoğlu’nun bütün romanlarında vaka zamanı kronolojik değildir. Metinlerin pek çok yerinde kronoloji kırılarak geçmişe dönülür. Vaka zamanını genişleten bu dönüşler birtakım hatırlamalar, çağrışımlar ve rüyalar vasıtasıyla gerçekleşir. Başta *Kaybolmuş Günler* ve *Dönemeç*’te olduğu gibi yer yer diğer romanlarda da toplumsal sorunları, kargaşayı yansıtmak isteyen yazarın zaman kurgusundaki karmaşayı bu şekilde açıklayabiliriz.

Stevick’in dediği gibi “Her romancının eseri, ister kendi zamanının meselelerini ele alsın, isterse bu meselelerden fildişi bir kuleye kaçıışı temsil etsin, açıkça veya imâ yoluyla yazıldığı zamanın sosyal olaylarının bir romanıdır” (Stevick, 1988:234).

Beşir Güner’in romanı diyebileceğimiz *Kaybolmuş Günler*’de bile sanatçı, toplum hayatını yansıtmayı önemser. Kaldı ki romanlarında bu anlayışı şiar edinen bir yazarın aktüel/sosyal zamana yer vermemesi düşünülemez. 27 Mayıs, 12 Mart, Cumhuriyet’in 50. Yılı gibi tarihler romanların tamamında meseleleriyle birlikte ele alınan sosyal zaman parçalarıdır. Söz konusu zamanlar yazarın dünya görüşü ve toplum üzerindeki tesirleri bakımından ele alınıp değerlendirilir.

Miyasoğlu’nun beş romanında da uygulanan metin içerisindeki özetlemelerle günler, aylar ve hatta yıllar süren olaylar birkaç dakika ile hatırlanır. Bu da vaka zamanının anlatma zamanı içerisinde özce sunulduğunu gösterir. Uygulama, olay örgüsünün gerektirdiği doğrultuda gerçekleşir. Örneklerini ve açıklamasını “Anlatım Teknikleri”nde ifade edeceğimizden dolayı ayrıntıya girmeyi uygun görmüyoruz.

“Öğleye doğru”, “ilk günlerde”, “belli günlerde”, “bugün”, “birazdan”, “bu akşam”, “bir süre”, “sabahleyin”, “öğleden önce”, “şimdi”, “bir süre sonra”, “yatsı”, “neden sonra”, “akşama kadar”, “son aylarda”, “ikinci serinliği”, “bir akşamüstü”, “iki ay kadar önce”, “o gün”, “bir zaman”, “gün doğmadan”, “üç akşam

önceki”, “bir ay önce”, “altı ay sonra” gibi örnekler de Miyasoğlu’nun romanlarında yer alan belirsiz zaman ifadeleridir.

3.3.8. Mekân

Mustafa Miyasoğlu’nun romanlarında İstanbul ve Kayseri iki önemli mekân olarak karşımıza çıkar. Bu iki şehrin dışında Konya ve Bursa da diğer belirleyici yerlerdir. Bahsi geçen merkezlerin özellikle tercih edilmesini sahip oldukları kültürel değerlerden ileri gelmektedir. Bunun yanında, edebiyatın, özel olarak da romanın doğrudan bir şehir kültürünü gerektirmesi sanatçıyı mekân olarak şehirlere yönelten bir diğer önemli husustur.

“Özellikle İstanbul, yine romanımızda örneklerini gördüğümüz sembolik mekânlar üzerinden toplumsal değişimin vitrini olarak işlenir. Bu yönüyle mekân-insan ilişkisinin Miyasoğlu’nun romanlarındaki temel meselelerden olduğu söylenebilir” (Coşkun, 2013: 27).

Yazar, romanlarında İstanbul’un çok zengin bir mekân olarak yer almasının sebebini şu cümlelerle anlatır:

“Pek çok romanımızda olduğu gibi herkes için İstanbul biraz hülyaların gerçekleştiği bir şehirdir. Büyük İskender’den beri biraz fatihlerin şehri sayılır; hepsinin burayı fethetme rüyası vardır. (...) Buraya ait olan evrensel bir şehre ait olmuş sayılır” (Miyasoğlu, 2011: 65).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Miyasoğlu, gerek türün Fatih’i olma gerekse hülyalarını gerçekleştirmek adına romanlarıyla bu şehri fethederek evrensel olana ulaşmayı hedefler. Ülke köklerinin bağlı olduğu Anadolu’yu da göz ardı etmeyen yazar, Yahya Kemal’in deyimiyle İstanbul’u mektep, Anadolu’yu da memleket bilir. Bütün kültür şehirleri gibi İstanbul’un da taşradan beslendiğinin bilincindedir.

Kendisi gibi 12 Mart sonrasında eser veren romancıların İstanbul’u konu eden romanlar yazmalarını ise, kültürel demokratikleşme ile açıklamaktadır. 68 Kuşağı adı verilen bir neslin açmazlarının en çok büyük şehirlerde ve özellikle de İstanbul’da görüldüğünü belirten yazar, bir roman yazmaya hazırlandığında, öncelikle büyük şehir ve onun kültürüyle hesaplaşmayı hedef edinir. Bunu da Yunus’un, “Şehre varam feryad ü figân koparam” mısraı ile ifade ettiği duyguyu yaşamasına bağlar.

Şehirlerin en önemlisi olarak gördüğünden İstanbul'u konu edinen bütün romancılarla yarıştığını itiraf ederek, İstanbul'u yazacak herkesi bu hesaplaşma ve yarışa davet eder (Miyasoğlu, 1998a: 117).

Yollar ve İzler, Güzel Ölüm ve Bir Aşk Serüveni'nde İstanbul'un tarihî öneme sahip yerleri ayrıntılı olarak anlatılıp peşi sıra bu değerlere karşı vefasızlıklar, ihmaller bir bir sıralanır.

Tanzimat, mütareke, cumhuriyet ve sonrası dönemlerde siyasi ve sosyal gelişmelere bağlı olarak toplumda da İstanbul'a karşı farklı bakış açıları gözlenir. Kimi zaman mekân, kişilerce tartışma konusu edilir. Başlı başına bir mesele olarak ele alınan şehir, Müslümanların mağduriyeti ve mazlumluğuyla özdeşleştirilir. Miyasoğlu bütün bunları *Güzel Ölüm*'de okuyucunun dikkatlerine sunar:

“Ara sıra Serpil'in geldikleri yeri haber vermek için söylediği birkaç kelime dışında, Hisar'a kadar Şakir tarih yorumunu sürdürüyor.

Konuşan Şakir'den çok Şakir'in benliğine sinen Fehim Bey'dir. Bunu çok sonra fark ediyor Şakir. Mustafa Reşit Paşa'dan İnönü'ye kadar sürüp gelen tarih çizgisinde, yaşadıkları günün ileri gelenlerini değerlendirmek pek o kadar zor olmuyor. Batıcı, batılşmacı devlet adamları elinde Boğaziçi Medeniyeti'nin ne hâle geldiğini gözleriyle görmüşçesine açıklıyor, durumunun tereciye tere satmak olduğunu farketmiyor. Serpil bütün bunları ilk kez dinleyenlerin şaşkınlığıyla bakıyor, yahut öyle görünüyor.

Emirgân'a geliyorlar. İskelenin yanında sulara bakarken, Eski İstanbul'un Tanzimatçıları gözünde doğuyu batının terkinde deneme tahtası olduğunu, Mütareke döneminde yaşayanlar için bir çeşit kaçılan dünya durumuna geldiğinin, Cumhuriyet'in ilk yıllarında ise, doğrudan doğruya mahkûm edildiğini söylüyor. 1950'den sonra da, bazı kişilerde büsbütün mazi hasretinin adıdır. Şakir ve nesli için tam anlamıyla bir hüznü duyudan başka bir şey değildir artık... Hakkı yenmiş, mazlum ve mahzun bırakılmış, dünya Müslümanlarının hâli gibi per perişan bir belde... Halbuki İstanbul “belde-i tayyibe”dir, bir kutlu şehirdir” (1981e:19).

“Yol boyu ışıklara baktı, bu şehrin hayatı çok garip diye düşündü. Bütün dünya Türkiye'yi konuşuyor, Beyoğlu hâlâ eğlencesinde, dedi. Barlar, pavyonlar, içkili gazinolar alabildiğine doldurmuş sokakları. Kimi dertten içermiş, kimi neşeden... İçsinler bakalım, sonu nereye varır...

Otobüs Tepebaşı'nı dönerken, Haliç, Eyüp sırtları, Fatih ve Süleymaniye Camileri birbiri peşinden gözlerine çarptı ve bu şehrin maneviyatını Şakir'e hatırlattı. İstanbul işte buydu, bu sefahat ve maneviyat iç içe, yanyana başka

hiçbir yerde bu kadar kesin sınırlarla ayrılmaz ve yarım saat içinde hiçbir şehir burdaki şehrayini gözler önüne seremezdi” (1981e:39-40).

Yukarıda Şakir’in bakışından yansıyan karamsar İstanbul tablosu, *Bir Aşk Serüveni*’nde Ekrem’in pozitif perspektifinden karşıt bir şekilde resmedilir. Bu husus farklı bakış açılarına sahip kişilerin aynı mekân üzerindeki yorum zenginliğini ortaya koyması bakımından ayırt edici özellik olarak gösterilebilir. İstanbul’un dünya tarihindeki yeri bir kez daha bu vesileyle hatırlatılır:

“Evet, diye düşündü Ekrem, evet, İstanbul’un Bizans yanları vardır ve bunu az çok ben de gördüm, biliyorum. Fakat öyle güzellikleri vardır ki İstanbul’un, bunları bir arada hiçbir yerde bulmak imkânı yoktur. O yüzden de İstanbul’un bu güzelliklerine meftun olanlar burayı terk etmemeli ve bir arada olmalıdır. Osmanlı sentezinin en vazgeçilmez güzellikleri İstanbul’da toplanmıştır. Napolyon bile İstanbul’u “dünyanın incisi” diye görmüş ve zabdetmek istemiş, ama Osmanlı ordusu en zayıf günlerinde bile onu püskürtmüştü. Fakat Fransız fransızlığını yaptı ve arkasında bir sürü oryantalist kılıklı casus bırakarak İslâm dünyasının parçalanmasına zemin hazırladı. Her şey, bütünüyle bir tesbihin tanelerine benzeyen Osmanlı birliği, Napolyon’un bu seferinden sonra İstanbul idaresinden kopmaya başladı” (1995:136).

Hikâye ve roman kişileri Anadolu’dan gelmekle birlikte, konu ve olayları İstanbul’dan seçen yazar, *Dönemeç*’te ise mekân olarak Kayseri’ye yer verir. Kendisiyle gerçekleştirilen bir konuşmada tercihini bu yönde kullanmasının sebebini şu cümlelerle açıklar:

“Büyük şehirlerde pek çok başlangıç bütün boyutları, zaafı ve eksiklikleriyle çabucak kavranılır, yahut öyle sanılır. O yüzden çok geçmeden örselenir; dedikoduyla, kısır çekişmelerle umutlar karartılır. Söz konusu ettiğim kültür hareketi, sosyal ve siyasal boyutları da kendinde taşıdığı için, özellikle taşrada yaşayan insanların gözüyle ortaya kondu. Çıkışındaki umutlar ve niyetler, roman kişilerinin ilişkilerinde, yaşayış ve düşünüşünde ele alınmaya çalışıldı. Kaybolmuş Günler’in kişileri büyük şehrin, özellikle İstanbul’un çalkantısı içinde bu kültür hareketini kendisinde iz bırakacak boyutlarda henüz kavramamışlardır. Çevrelerinin, yaşadıkları hayatın gereği olarak kavrayabildikleri de söylenemez. Onları daha çok meşgul eden şey, o güne kadar benimsedikleri değer yargılarının iflas etmekte olduğudur. Büyük şehir, bu boşluğu idrak ederek, yahut aktarma görüşlerin, telifçi tavrın geçersizliğini görerek, bu halimizle dünyada pek de önemli bir yerimiz olmadığını kavrayarak

olumlu bir çizgiye gelir. O zaman değişik alternatifler aramaya koyulur. Taşra ise böyle değildir. O tercihini çabucak yapar, kendisinden olanı, yahut öyle görüneni düşmanlarından çabucak ayırır. Çizgiler daha kesin ve keskindir. Düşüncesine ve inancına hayatını feda edebilir. O bakımdan tercihleri büyük şehirdekinden oldukça farklıdır. Bu yüzden, yeni bir kültür hareketini bütün boyutları ve olumlu yanlarıyla ortaya koyarken, bu şuurun en diri olduğu kişilerin bulunduğu çevreyi ele almam gerekirdi. Roman kişileri ancak bu çevrede gerçeklik taşıyabilirdi” (1999a: 141-142).

Mekân olarak seçilen Kayseri’nin tarihî ve coğrafi yanlarıyla tam olarak verilmemesinin sebebine yönelik bir soruya bu unsurların roman kişileri için önem arz ettiği ölçüde ve onların şuurunda, hayatında yer tuttuğu kadar yansıtıldığını belirterek açıklık getirir. Konu edinilen çevrenin, romancının doğum yeri bile olsa yazılan eserin bir şehrin monografisi haline sokulmaması gerektiğini savunur (1999a:142-143).

Şehrin maneviyatını oluşturan unsurlar, mimari özellikler, büyük şahsiyetler roman kişilerince bilinen yanlarıyla anlatılır:

“Harabeleri dolaştılar. Şehrin merkezindeki yıkıntıları, sur kalıntılarını, nevzuhur apartmanları geride bıraktılar. Beylikler devrinden kalma mezarlarda üç kulhüvallah bir elham okudular. Selçuklu ve Osmanlı kalıntılarının Roma Mezarı yanında ne kadar bakımsız durduğunu gördüler.

(...)

‘Sâhib-i belde’ bilinen Seyyid Burhaneddin ile Şeyh İbrahim Tennûrî’nin türbelerini gezdiler. Ruhaniyetlerine sığındılar” (1980:306-307).

Bu ülkeyi tanımak için Ankara gibi, İstanbul’un da yeterli gelmediğini söyleyen Miyasoğlu, kendini yetiştirmek isteyen Anadolu gençliği için İstanbul’u, “insanımızın ufku” olarak tanımlar (Miyasoğlu, 2011:65).

Dönemeç’in merkez kişisi Şakir Bey, Ankara’da öğrenim görmüş olması ve Kayseri’de yaşamasına rağmen İstanbul’a gitme isteğinden kendini alamaz. Bu durumun farklı iki sebebini figürün şu cümlelerinden belirleyebiliriz:

“Söz İstanbul’dan açılmasına rağmen, Şakir Bey bir türlü Serpil’i soramadı Mehmet Ziver’dan. (...) Ben bu kızı seviyorum galiba dedi kendi kendine Şakir Bey. (...)

Ne yapıp yapıp İstanbul’a kapağı atmalıyım, dedi yatağından doğrularak Şakir Bey (1980:295).

Beni İstanbul paklar artık... O kadar kirlenmişim, o kadar kararmışım ki...

Yozlaşmaların en sık görüldüğü yerlerde, en büyük saflıklar olurmuş. Ben de o saflığı istiyorum” (1980:300).

Anadolu’yu yurt edinerek Avrupa’ya akınlarda bulunan Selçuklu ve Osmanlı Devletleri, asırlar içinde muazzam bir kültür ve medeniyet inşa etmişlerdir. Miyasoğlu’na göre bu kültürün izleri, hatta tapu belgesi şehirlerdeki mimari yapılardır. Zira bu şehirlere kültürel kimlik kazandıran şeylerin başında bu yapılar gelmektedir (2010:376).

İstanbul ve Kayseri dışında Bursa, Bilecik gibi şehirler de Osmanlı tarihi içerisindeki yeri bakımından önemli merkezler olup Miyasoğlu’nun *Yollar ve İzler* romanında bu yönleriyle ele alınırlar. Gerek doğal şartların gerekse işgal güçlerinin etkisiyle tahrip edilen eserlerin, kaderlerine terk edilmesi roman kişilerince tepkiyle karşılanır. Tarihî değerlerin muhafazası yönünde toplumun duyarsızlığı yazarın eleştiri oklarına hedef olur:

“- Bursa’ya Osmanlı tarihinin dibâcesi derler, buradan girince Osmanlı’nın ilk yerleştikleri yerleri görmeden olur mu? (2002:121).

Bilecik’in fethiyle Osmanlı’nın devlet olma vasfını kazandığını, bu fetihten sonra Osman Gazi’ye Selçuklu Sultanı’nın tuğ, sancak ve kös gönderdiğini, bundan sonra Kayı Beyliği’nin Osmanlı Devleti haline geldiğini söyledi (2002:123).

“Bilecik’te kısa bir gezinti sırasında gördükleri eski eserlerin bakımsızlığı en çok Tarık Bey’in içini burktu. Osman Gazi adına oğlu Orhan Gazi tarafından yaptırılan caminin hâlâ onarılmamış olması, gerçekten hüznü verici bir durumdu. Yunan işgali sırasında tahrip edilen eserin yeni minaresiyle bazı duvarlarının dışında tamamen çökmüş ve terk edilmiş olması insanı kahrediyordu. Bu kadar tarihine ve tarihî eserlerine ilgisiz kalan millet az bulunur, diye düşündü Tarık Bey. Engin hayretle bakıyordu.

- Bunlar ne kadar bakımsız böyle, dedi şaşkınlıkla.
- Yahu, diyerek öfkesini ifade etti Tarık Bey, Yunanlılar bu eserin önemini, sembol değerini bilerek tahrip ediyor da bizimkiler bilmiyor veya önemsemiyor...

(...)

Büyük bir kaya kütlesi üstüne kondurulan dergâh ve türbeler, üç tarafı uçurum ve tabii bir kale görünümündeydi. Bir koridoru andıran yoldan girilen

külliyenin düşman işgaline uğraması mümkün değildi. O yüzden de pek az muhafızla korunduğu belli olan dergâhın, Osmanlı Devleti'nin kuruluş günlerinde pek çok gezgine veya kimsesize sığınak olduğu belliydi. Burada kalan ister derviş, ister misafir olsun, emniyette hissederdi kendini” (2002:129- 130).

Bir yönüyle tarihe yolculuğun serüveni diyebileceğimiz *Yollar ve İzler*'de mimari yapılar bakımından Osmanlı-Selçuklu mukayesesine de tanık oluruz:

“Tarık Bey'in dikkatini çektiği Osmanlı-Selçuklu beraberliğini, Alâeddin Camii ile Kurşunlu Cami'yi karşılaştırırken fark etti. Mimar Sinan yapısı olan Kurşunlu, tipik bir Osmanlı eseri idi. Süleymaniye'yi yapan mimarın üslubu açıkça görülüyordu. Alâeddin Camii'nde ise, Orta Asya'dan gelen ustaların, mimarların üslubu görülüyordu. Birinde büyük ve kuşatıcı bir kubbe, diğerinde ise, birbirine bitişik pek çok kubbe dizisi...” (2002:138).

Tarihî kalıntılar, türbeler, mimari eserlerin yanında kültürel çeşitliliğe dikkat çekmek isteyen yazar, Mevlana diyarı olarak da anılan Konya'nın ilk devirlerden itibaren farklı kültür ve medeniyetlere beşiklik ettiğini figürleri üzerinden ayrıca vurgular:

“ - Evet, diye devam etti Engin, ama Mevlana'dan başka şeyler de var Konya'da. Hititlere ait eserlerle ilk Hristiyanlara ait kiliseler de var tabii, ama göze çarpan İslam mimarisi.

-Peki Karamanlis'le bir kısım Rumların Konya civarından gittiği söyleniyor, doğru mu?

-Evet, Türk asıllı Rumlarla Ermenilerin Konya civarında Mevlana zamanından beri bulunduğu hep öylenir. Onlar da mübadele sırasında gitmişler galiba” (s. 144).

“- Tabii tabii, Konyamız evliya yatağıdır. Mevlana Hazretlerinden başka daha pek çok evliyamız var...”

- Hacılar gidip gelirken ziyaret ediyorlar da anlata anlata bitiremiyorlardı” (2002:39).

Değişen çağla birlikte gelişen teknolojinin tabiat üzerindeki tahrip edici etkisi, küreselleşmenin getirdiği dayatıcı sistemin toplumları tek tip yaşantıya zorlaması değişimi kaçınılmaz kılar. Bu durumun sonuçlarını memleketi Kayseri'de müşahade eden roman kişisi önlenemez sürüklenişin çaresizliğini kavrayarak sistemi sorgular:

“(…) İstanbul'dan gelirken de, Kayseri'de dolaşırken de teknolojik medeniyetin her şeyi altüst ettiğini farketmişti. Tabiat hiç bu kadar müdahaleye uğramamış, insanoğlu çevresini hiç bu kadar kısa zamanda değiştirememişti.

Ardı ardına yapılan teknolojik yeniliklerle dünya gözle görülür biçimde değişmiş, küçülmüş ve Amerika'dan Japonya'ya kadar bir örnek hayat tarzı, mimarî yapılar ve siyasî sistemler yayılmaya başlamıştı. Artık ne Doğu doğu olarak kalabilir ne de Batı batı olarak dünyanın öteki kesimlerinden farklı kalabilirdi. Bunca hızla değişen şeyler arasında değişmeyen, değişmemesi gereken şeyler nelerdi ve neler değişmeden varlığını koruyordu?" (1995:64-65).

Mustafa Miyasoğlu'nun romanlarında açık mekânların yanında az da olsa kapalı ortamlara da yer verilir. Kapalı mekân tercihinin kişilikle olan bağlantısını irdeleyebileceğimiz en belirgin örnek *Kaybolmuş Günler*'dir. Eserin ana mekânı Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün İstanbul Fatih Camii Külliyesi'nde bulunan öğrenci yurduudur. Şüphesiz ki yazarın bu seçiminde eserin figüratif kadrosunun önemli bir kısmının öğrencilerden ileri gelmesi etkili olmuştur. Bununla beraber, kendi neslinin çıkmazlarını yaşayan Beşir'in, bulunduğu çevreyi tanımladığı şu ifadeler aslında arınmanın reçetesi hükmündedir:

"Bu mistik çevrede insan inanmasa da onlara katılmak ister. Huzur ve sükûna doğru bir yöneliştir bu. İşte öyle bir manası var bu cami avlusunun. Ama ben bunu istiyor muyum, bilmiyorum" (1975:21).

Beşir Güner'in içe dönük, sorgulayan, buhranlı kişiliğinden sıyrılarak kendi varoluşunu gerçekleştirip huzura erişti eserin sonunda bir berat gecesi yine bu kapalı mekânda meydana gelir.

Bakan kişinin psiko/kültür konumunu da yansıtan mekân unsuru, figürlerin psikolojik durumları ve toplumsal konumlarından etkilenerek oluşum gösterebilir. Beşir'in, psikolojik sorunlarını eşyaya yansıtarak hastalıklı ruh halini daha basit sebeplere bağlaması ancak mekân-psikoloji ilişkisiyle izah edilebilir.

"Battaniyeyi yokladım, sert kıllardan, yer yer yıpranmışlıktan başka bir şey yoktu. Her şey öylesine yıpranmış ve eskimiş ki, bunların arasında benim genç ve dinç kalmam mümkün görünmüyor" (1975:22).

Fakültenin duvarlarına tekrar baktım uzaktan. Baktım ve bu duvarların bir kişiliksizliği, kültürel karmaşanın şaşkınlığını mimarî biçimde yansıttığını düşündüm bir an. Biz, birbiriyle ve düzenle çatışan, toplumun yeni bir maceraya sürüklenmemesi için, Sıkıyönetimle durdurulan nesil ne kadar tutarlıysa, bu duvarlar ve bu duvarları oluşturan görüşler de o kadar tutarlıydı" (1975:98).

Toplumsal bir varlık olan insan, yaşamını birtakım sosyal normlara göre belirlemek zorundadır. Çoğunlukla yazılı olmayan bu kurallar bireylerin davranışları,

tercihleri üzerinde sınırlayıcı etkiye sahiptir. *Dönemeç*'te Bahri'nin, kız arkadaşıyla buluştuğu yerlere yönelik seçimi söz konusu baskının neticesidir:

“Bahri kızla dolaşırken onun kadar onun kadar rahat hissetmiyordu kendini. Akrabalar, iş çevresindeki tanıdıkları, büroya gelip giden çocuklar... Yalnız Bahri'yi değil, onun yaşındaki pek çok delikanlıyı genç kız gibi mahcup yapan ailesi kadar, belki de ondan da fazla bu çevreydi. O yüzden Bahri, Şükran'la buluştuğu günlerde hep tanıdıklarının göremeyeceği kadar köşelere gider, çoğunlukla kapalı yerlerde oturup konuşmayı tercih ederdi. Havaalar ısınmaya, Şükran da açık yerlerde buluşup dolaşalım demeye başladığı zaman, Bahri kaldıramayacağı kadar ağır bir yükün altına girdiğini anladı. İşin şakaya gelir yanı yoktu. Bilâl'in okulu biter bitmez, bağa göçme hazırlıklarına başlattı annesini” (1980:17).

Mevsimlerin kendine özgü hususiyetleriyle insanlar üzerinde farklılaşan etkisinin mekân birlikteliği dâhilinde gözlenen sonucunun bir örneğine *Dönemeç*'te rastlarız. Zaman ve mekânın insan psikolojisine yansımalarını aşağıdaki alıntıda görebiliriz:

“Ama Eylül'dür bu. Anadolu'da şıraların, salçaların başı beklendiği, eski evlerde hâlâ tandırı andıran iskemlelerin özlendiği günler başlamıştır. Tekir Yaylası'nda artık insana az rastlanır, Erciyes'in başında duman hiç eksik olmaz. Onun başı dumanlı oldu mu da, dertler deprenir, ocaklar sarsılır, insanlar tez canlı ve sinirli olmaya başlarlar” (1980:231).

Çağrışım gücüyle de roman kişilerinin hayatında yadsınamaz bir yeri olan mekân, zamanlar arası yolculuklarla figürlerin gizli kalan yanlarını da gün yüzüne çıkarması bakımından faydalıdır. *Yollar ve İzler*'den sunacağımız şu parça tespitimizi doğrulamaktadır:

“Bu arada Aysel arka odaya gitmiş, divana uzanarak genç kızlık günlerindeki rahatlığa bırakmıştı kendini. Şimdi kardeşi Rasim'in kaldığı bu oda onun bütün genç kızlık hayallerini, ders çalıştığı, üzüldüğü günleri hatırlatıyordu. Engin'le tanışmanın heyecanını yaşadığı bir mekân olarak onun hayatında çok önemli bir yere sahipti. Aysel'in “Meram”ı da buralarda yaşadıklarıydı...” (2002:37).

Romanlarında mekân tasvirlerine de başvuran Miyasoğlu, bu teknikten değişik şekillerde faydalanır. Realist tasvirler bir dekor kurmak amacıyla yapılırken romantikler ise kişilerin ruhsal durumunu, iç dünyasını ortaya koyma ve çözümleme adına işlevsel bir nitelikte gerçekleştirilir. Yazar, *Dönemeç*'te gerçekçi bir tutumla

olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak ve toplumu yansıtmak adına mekân tasvirine yer verir:

“Kerim Ağanın evinin avlusunda bir sıra kadın oturmuş, genç kızlar da ayakta dolaşıyordu. Yirmi, yirmi beş kişinin rahat rahat dolaşacağı kadar genişti bu avlu. Avlunun iki kenarında iki oda vardı. Alt katlardan biri ahırdan bozma mutfak ve kiler durumundaydı. Diğeri günlük oturma odası olarak kullanılıyordu. Üst kattaki odalara yanlardan iki merdivenle çıkılırdı. Kapılarının arası yekpare betonla birleştirilmiş bir balkon gibiydi. (...)

Recep Ustanın eviyle burayı bir sıra yonu taştan duvar ayırıyordu. Aralarında yalnızca cephe farkı vardı. Beri taraftaki evlerden biri biraz içerlek olduğundan, Recep Ustanın sokak tarafındaki odasının iki yana penceresi vardı. Bir de Erciyes’e bakan pencere yarım cumba ile öne çıkmıştı. (...)

Cumbalı odanın yanında eskiden geniş ve oldukça yüksek bir sofa vardı. Oda önündeki çıkma ile sofanın taşlığı avluya katılarak iki kardeşe yetecek kadar genişletilmişti. Sofadan arta kalan yer de iki katlı müstakil odalar haline getirilmişti. Sofa bozulmadan önce, burdan mutfağa, mutfaktan da odaya geçilirdi. Şimdi her yer müstakildi. Cumbalı oda misafir odası, yanındaki oda yatak odası olarak kullanılırdı. Mutfağın yanındaki oda da oturma odasıydı” (1980:50-51).

Romanın aynı tutumla ve benzer fonksiyonlara sahip bir diğer mekânı Kültür Derneğidir. Büyükçe bir iş hanının üst katında olan hem salon, hem büro olarak kullanılan bu dernekte cumartesi günleri çoğu zaman seminer ve konferanslar düzenlenirdi. Diğer akşamüstleri de işten çıkanların doldurduğu, gelip günün gazetelerini karıştırdığı bir çeşit kulüp gibi işlev görmektedir. Çoğu müdavimleri memurlarla öğrencilerdir. Ara sıra tam takır hâle gelen kitaplığında, işe yarar kitap pek yoktur.

Yazar, sadece dekor oluşturmak maksadıyla da realist mekân tasvirlerinden yararlanır. *Güzel Ölüm*’de Gülhane Parkı’nın betimlenmesi bu bakımdan dikkat çekicidir:

“Gülhâne Parkı, bir gün öncesinin kalabalığından arta kalan karpuz kabukları, yiyecek döküntüleriyle bir tatil sonrasının mahmurluğundaydı. Develer, filler, aslanlar kafes ardında duruyor, tek tük dolaşan ziyaretçilere boş gözlerle bakıyordu. Maymunlar, şempanzeler ve goriller, çocukların ilgisiyle yerlerinde duramıyor, kaplan ve sırtlanlar da deli deli bakan gözleriyle kafesleri içinde dört dönüyorlardı. Yazlık bahçeler, tatil akşamının kuruyemiş kabuklarını,

şişe artıklarını topluyor, masaları akşama hazırlıyordu. Köşedeki kahvede, karagöz ve kukla sahnesi perdelerini örtmüş, küçük seyircilerinin kahkahalarını donduran sevimli görüntüsüyle dikkati çekiyordu. Sık ağaçların ardında uzayıp giden Topkapı Sarayı'nın dış duvarları ise, Şakir'e garip bir ürküntü veriyordu” (1981e:171).

Kaybolmuş Günler'de Beyoğlu'nu anlatılırken teşbih ve teşhis sanatlarından yararlanılarak romantik tasvir örneği sunulur:

“Beyoğlu iyiden iyiye tenhalaşıyor bu saatlerde. İki saat önceki telaştan, o haliyle belirsiz bir hayvanın kımıldanışını andıran kalabalıktan eser görülmüyordu artık. Gece yarısına doğru birden boşanan salonların kalabalığıyla bir ara canlanan, sonra yeniden sessizliğe bürünen bu eski cadde, görülen yanlarıyla uykuya dalyor ve bizim gibi fıkaraalara da bırakıp gitmekten başka çare kalmıyordu” (1975:223).

Yine aynı romanda Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün İstanbul Fatih Camii Külliyesi'ne dair ayrıntılar, iç mekân tasviri olarak tanıtılır:

“Emniyete götürülenlerle yurdu terk edenlerden boşalan bu odaya bir süre başımı dinlemek için geldim. Kimse boş olduğunu bilmiyor. Teze çalışabilirsem iyi olur. Bura da, diğerleri gibi kubbeli, tek pencere, oyma kapılı ve altı yataklı bir oda. Pencereden cami avlusundaki çamlar ve Meşrutiyet artığı, fenerden bozma sokak lambaları görünüyor. Duvarlarda takvim ve bekâr resimleri...” (1975:20).

Dönemeç'te de kendi doğal şartları içinde insana özgü birtakım hususiyetlerle sembolleştirilen evlerin tasvirine aynı edebî sanatlarla mukabele edilir

“Farkında olmadan, konuşa konuşa sokağın başına kadar gelmişlerdi. Bu sokak Kerim Ağayla Recep Usta'nın gelin getirdiği, Yavuz'la Bahri'nin büyüdüğü sokaktı. Bu Anadolu şehrinin istimlâkten henüz yakasını kurtarmış, ayakta kalıp kalamayacağı belli olmayan üç beş eski mahallesinden birindeydi. Damları toprakla örtülüydü burdaki evlerin. Sırt sırta vermişti Anadolu insanı gibi. Çoğu da tek katlıydı. Kimisi bel vermiş duvarlarıyla kendiliğinden yıkılacak gibi duruyordu. Bazıları da sonradan onarılmış, kara taş üzerine tuğla ile ilâveler yapılmıştı” (1980:45-46).

Lütfiye Hanım'ın ilk gelinlik yıllarına dair hatırlarının betimlendiği bir diğer romantik tasvir örneğine *Yollar ve İzler*'de rastlarız:

“Türküleri dolduran yeşillik alabildiğine uzanıyordu. Her taraf yeşilin bin bir çeşidiyle dolu. Hafif bir rüzgâr, ağaçların, çubukların yapraklarını hışırdatıyor, otları, çiçekleri sallıyordu” (2002:7).

Klasik anlayışla kaleme alınan birçok romanın başında mekâna dönük uygulamada olaydan önce çevre tanıtılır. Mehmet Tekin bu durumu herhangi bir filmin başlarında verilen fon müziğine benzetir. İzleyicinin, bu müziğin eşliğinde gösterilecek filme hazırlanması gibi işte böyle de romanların başında yapılan mekân tasviriyle de okuyucu, izleyen sayfalarda anlatılacak olaya ısındırılır (Tekin, 2012: 157). Bu uygulamayı Miyasoğlu’nun *Kaybolmuş Günler*’inden aktaracağımız şu tanıtımla örnekleyebiliriz:

“Bir vakıf yurdunda kalıyorum. Öğrenciliğimin dört yılı bu medrese tipindeki odaların kubbelerindeki huzuru, sessizliği, toplayıcı birliği eskittim iyice. Üç ay öncesine kadar severek, isteyerek sığındığım bu Osmanlı işi bina da sıkıyor artık.

Eskiden medreseymiş burası. Binayı yaptıran Sultan, kendisine bir oda ayrılmasını isteyince, onun da imtihana girmesini şart koştukları söylenir.

Bir tepe üzerindeki bu külliye de benzerleri gibi caminin çevresinde kurulmuş. İki yandaki bloklarda yüzden fazla oda var. Büyük büyük helaları, bir oda genişliğinde banyo yerleri olan bu yurdun büyük kubbeli, mihraplı dersaneleri şimdi çalışma odası olmuş. Odalardaki ocaklara kalorifer petekleri konup koridorla avlu arası da cam bölmeyle ayrılınca, yarı modern bir duruma gelen bina, yurt görünümünü almış.

Medrese olduğu günlerde, bu odalarda ikişer kişi kalırmış. Şimdi çift yataklı ranzalar konarak altı kişi doldurulmuş. Dikine yatılabilse, kapı boşluğuna da bir ranza konurdu herhalde. Bizi adam yerine koymuyorlar anlaşılan. Belki de eskilerin üçte biri sayıyorlar, kimbilir... Köşedeki odalar biraz büyük, sekiz kişi kalıyor onlarda. Balık istifi... Soğuk günlerde pencere açılmadığından, ağıla dönüyor ortalık... Baca deliğini de kapamışlar, soğuk gelmesin diye. Halbuki...” (1975:11-12).

Mustafa Miyasoğlu’nun eserlerinde gerçekliğin yoğun bir biçimde aksettiği çevreler, roman kişilerinin düşüncelerinden yansıyan hayalî mekânlarla da süslenir. *Kaybolmuş Günler*’de Beşir Güner, tasarıları arasında yaşamak istediği evi şu cümlelerle tasvir eder:

“Hepsinden daha basit ve mütevazi bir ev. İstanbul’a yakın kasabaların birinde edebiyat öğretmenliği ve Nezihe’nin hamarat özeniyle döşenmiş üç oda.

Artırma salonundan, Kapalı Çarşı'dan alınmış eski konsol, ceviz kaplama ejater ve açılıp kapanan eski masaların üzerindeki, bitpazarından toplanmış birbirinden değişik tablalarda Bafra sigaraları... Sahaflardan alınmış ve özenle ciltlenmiş eski kitapların her birini bir köşede bırakıyorum. Ben gittikten sonra, Nezihe onları yerleştirerek odayı düzenliyor. Akşam da, işi bitenleri yerlerine koymamı söylüyor. Yapmacık bir tehditle, gücenmiş alınganlıklarla..." (1975:101).

Yazar-anlatıcı ve roman kişilerin dışında Andre Gide'le Tanpınar'ın Bursa ve Konya'ya dair yazılarının da eserde yer bulması söz konusu şehirler için farklı bakış açılarına kapı aralar. *Yollar ve İzler*'de seyahatten önce, roman kişileri bir çeşit ufuk yenilemek maksadıyla Bursa ve Konya'ya dair önemli edebî metinlerden de faydalanma gereği duyarlar. Sanatkâr bir üslupla romantik bir tanıtımın yapıldığı ilk örnek Andre Gide'in meşhur günlüğünden yansıyan Bursa izlenimidir:

"Her yerde bir durgunluk, sessizlik. Hava tarife sığmaz bir berraklıkta; gökyüzü düşüncem gibi aydın. N'olur! Her şeye yeniden başlamak ve yeni zahmetlere katlanmak! Heyecanın bir süt gibi süzüldüğü hücrelerde bu nefis yumuşaklığı bayıla bayıla duymak. Çamların gölgesinde, derin bahçeleriyle nazlı bir gül, safiyet gülü olan Bursa, gençliğimin seni görememiş, tanımamış olması nasıl mümkün oluyor? Daha şimdiden bende yaşayan bir anı mıdır? Bu caminin küçük avlusunda oturan gerçekten ben miyim? Nefes alana ben miyim? Ve seni seven ben miyim? Yoksa seni sevdiğimi mi hayal ettim? Eğer gerçekten ben olsaydım, bu kadar yakınımdan uçar mıydı bu kırlangıç?

(...)

-Yeşil Cami için de şunları yazmış Andre Gide: (s. 145). 'Bir dinlenme, berraklık, denge yeri, kutsal bir gök mavisî, kırılgı buruşuğu olmayan bir mavi; mükemmel bir zihin sağlığı...' (2002:145-146).

Başta Konya ve Bursa olmak üzere tarihî ve kültürel yönleriyle ön planda olan şehirlere dikkat çekilen *Yollar ve İzler*'de Miyasoğlu, başvurduğu farklı görüş açılarıyla bu şehirlerin kıymetini daha da belirginleştirir. Tanpınar'ın *Beş Şehir*'de üzerinde durduğu mekânlardan biri de Bursa'dır. Bursa'ya defalarca seyahat imkânı bulan sanatçı, şehrin insanı cezbeden tarihî vasıflarından etkilenir. Bu yerde farklı dönemlere ait bir zamanla bütünleşen şair, "Ne İçindeyim Zamanın" ve "Bursa'da Zaman" şiirlerinde zaman mevhumunu Bursa'ya has bir özellik olarak 'yekpare bir an', 'billûr bir âvize' kavramlarıyla açıklar:

“Bursa’ya birkaç defa gittim ve her defasında kendimi daha ilk adımda bir efsaneye çok benzeyen bu tarihin içinde buldum, zaman mefhumunu anında kaybettim ve daima, bu şehre ilk defa giren ve onu yeni baştan bir Türk şehri olarak kuran dedelerimizin yaşayışlarındaki halis tarafa hayran oldum.

(...)

“Bu şehirde muayyen bir çağa ait olma keyfiyeti o kadar kuvvetlidir ki, insan Bursa’da ikinci bir zaman vardır diye düşünebilir. Yaşadığımız, seviştığımız zamanın yanı başında, ondan çok daha başka, çok daha derin, takvimle, saatle alakası olmayan; sanatın, ihtirasla imanla yaşamış hayatın ve tarihin bu şehrin havasında ebedî bir mevsim gibi ayarladığı velut ve yekpare bir zaman...” (2002:147-148).

Tanpınar, daha çok ‘zaman’ unsuruyla resmettiği Bursa’nın aksine Konya’yı ‘rüya’ ve ‘serap’la açıklar. Bir diğer farklılık ise Bursa’daki zamansızlığa karşılık Konya’nın anlaşılmasında saat ve mevsimlere duyulan ihtiyacın ortaya konmasıdır. Tanpınar estetiğinde iki mühim yere sahip zaman ve rüya kavramları böylelikle Bursa ve Konya tanıtımlarında da kendini gösterir:

“Konya, tam bozkırın çocuğudur. Onun gibi kendini gizleyen esrarlı bir güzelliği vardır. Bozkır kendine bir serap çeşnisi vermekten hoşlanır. Konya’ya hangi yoldan girerseniz girin sizi bu serap vehmi karşılar. Çok arızalı bir arazinin arasından ufka daima açık oyunu, bir rüya gibi takılır. Serin gölgeleri ve çeşmeleri susuzluğumuza uzaktan gülen bu rüya, yolun her dirseğinde siline kaybola büyür, genişler ve sonunda kendinizi Selçuk Sultanlarının şehrinde bulursunuz.

(...)

Dışardan bu kadar gizlenen Konya içinden de böyle kıskançtır. Sağlam ruhlu, kendi başına yaşamaktan hoşlanan, dışardan gösterişsiz, içten zengin Orta Anadolu insanına benzer. Onu yakalayabilmek için saat ve mevsimlerine iyice karışmanız lâzımdır.

(...)

“Konya insanı ya sıtma gibi yakalar, kendi âlemine taşır, yahut da sonuna kadar yabancı kalırsınız. Meram bağlarının tadını alabilmek için ona yerli hayatın içinden girmek lâzımdır. Konya tıpkı Mevlevîlik gibi bir nevi initiation ister (2002:152-153).

3.3.9. Dil ve Üslûp

Hikâyelerini yazarak hayatları üzerinde düşünülmesini istediği insanların okuyanlarda kendilerini sorgulama isteği uyandırmasını ve nereden geldik nereye gidiyoruz şeklinde sorular sordurmasını isteyen Miyasoğlu, bunu yaparken de kullandığı dilin kültürümüzün değerlerini taşımasına özel bir önem verir. Çünkü hiç kimse kendisinden ibaret olmadığı gibi, kullanılan kelimeler de yalnız ses ve şekille o güne ait anlam karşılığında ibaret değildir (Miyasoğlu, 2011:64-65).

Genel anlamda sanat eserinin her şeyden önce bir dilde teşekkül ettiğini belirten yazar, dili de sanatçının dünyasına giden bütün yolların anahtarlarını, motiflerini, yenilik ve gelenek ilgilerini, kısaca bir dünya görüşünün bütün ipuçlarını ortaya koyan bir araç olarak değerlendirir (1998a:107). Özelde ise roman diline yönelik görüşlerini şu cümlelerle ortaya koyar:

“ Roman dili, bütün edebiyat türlerinden fazla olarak bir toplumun dilini ve duyarlılığını yansıtmaya imkânına sahiptir. Hatta şiir, hikâye ve denem türleriyle tiyatro ve sinemanın anlatımını da kullanabilecek özelliktedir. Bir toplumda yaşlı bir insanı konuştururken onun kullandığı Osmanlıca kelimeleri tırnak içine mi alacaksınız, yoksa yeni dildeki karşılığını mı yazacaksınız? Tarihi kişileri anlatırken dil büsbütün bir mesele haline gelir. Öte yandan yani kelimeler kullanarak “aydın” olmaya çalıştığını ortaya koyan bir kahramanı konuştururken onun kullandığı yeni kelimeleri nasıl yazacaksınız. Bütün bunlara elbette romancı kendince çözümler bulacak ve okuyucusunun rahatsız olamayacağı bir dil kullanacaktır” (Miyasoğlu, 1995:43).

Dilin aynı zamanda bir bakış açısı sorunu olduğunu göz önünde bulundurursak tercih edilen perspektifin beraberinde dil tercihini getireceği muhakkaktır. Çünkü seçilen bakış açısının gerisinde bir mizaç ve kültürün, bir psikolojinin varlığı bilinmelidir. Zira söz konusu bakış açısı eserin bütün unsurlarında olduğu gibi dil ve üslup üzerinde de güçlü bir tesire sahiptir (Tekin, 2012:181).

Mustafa Miyasoğlu, kaleme aldığı beş romanın dördünü aynı bakış açısından yansıtırken *Kaybolmuş Günler*’de tekil birinci şahsın bakış açısından sunulan bir dil örgüsüyle karşılaşırız. Bu durumu göz önünde bulundurduğumuzda sanatçının romanlarında dil ve üslup bakımından büyük farklılıkların olmadığını söyleyebiliriz.

Karşılıklı konuşmalara fazlaca yer veren yazar bu teknikten, roman figürlerinin kişiliklerini, özelliklerini, duygu ve düşüncelerini daha belirgin kılma; olay örgüsünü hareketliliği adına faydalanır.

Devrik cümleler, deyimler, atasözleri, ikilemeler Miyasoğlu'nun romanlarında dikkat çeken başlıca konuşma dili unsurlarıdır. Özellikle deyimlere fazlaca yer veren yazar, bu şekilde mensup olduğu milletin dil zenginliğine de vâkıf olduğunu gösterir. Sanatçının, romanlarında yeri geldikçe akışa uygun bir şekilde kullandığı deyimleri yer aldığı eserlerle birlikte şöyle sıralayabiliriz:

“ayak bağı olmak” (K.G. s. 32), “sus pus olmak” (K.G. s. 37), “başına çorap örmek” (K.G. s. 59), “çantada keklik” (K.G. s. 70), “kılı kırk yarmak” (K.G. s.93), “ağzından çıkan kulağı duymamak” (K.G. s. 130), “yakasını kurtarmak” (K.G. s. 136), “kuş gibi hafıflemek” (K.G. s. 142), “tepesi atmak” (K.G. s. 153), “sudan çıkmış balığa dönmek” (K.G. s. 182), “çene çalmak” (K.G. s. 203), “kanı beynine sıçramak” (K.G. s. 216), “çenesi açılmak” (K.G. s. 227), “ipin ucunu kaçırmak” (K.G. s. 239), “yüzüstü bırakmak” (D. s. 5), “kulak kabartmak” (D. s. 6), “el pençe divan durmak” (D. s. 12), “ateş püskürmek” (D. s. 38), “kan ağlamak” (D. s. 39), “ocağına incir ağacı dikmek” (D. s. 40), “küplere binmek” (D. s. 42), “aklını başına toplamak” (D. s. 47), “içi içine sığmamak” (D. s. 56), “içi kan ağlamak” (D. s. 57), “eli ayağına dolaşmak” (D. s. 58), “çenesini tutmak” (D. s. 99), “başgöz etmek” (D. s. 100), “eli ayağına dolaşmak” (D. s. 104), “süt dökmüş kedi gibi durmak” (D. s. 139), “başının etini yemek” (D. s. 197), “dili damağına yapışmak” (D. s. 205), “zil zurna sarhoş olmak” (D. s. 249), “kulak kesilmek” (D. s. 252), “başa çorap örmek” (G. Ö. s. 29), “çene çalmak” (G. Ö. s. 55), “ağzından yel almak” (G. Ö. s. 68), “gözü arkada kalmamak” (G. Ö. s. 86), “yakasını kurtaramamak” (G. Ö. s. 102), “har vurup harman savurmak” (G. Ö. s. 133), “canını dişine takmak” (B. A. S. s. 21), “eski köye yeni âdet getirmek” (B. A. S. s. 111), “göz kulak olmak” (B. A. S. s. 181), “damarına basmak” (Y. İ. s. 102), “gözü arkada gitmek” (Y. İ. s. 111), “ağzı kulaklarında olmak” (Y. İ. s. 136).

Deyimler kadar olmasa da yer yer ifade bulan atasözleri de Miyasoğlu'nun dil zenginliğini ortaya koyan unsurlardır. Başta *Dönemeç* olmak üzere diğer romanlarında geçen atasözleri aşağıdaki gibidir:

“Köprünün altından çok su geçti”(K.G. s.29), “akılsız başın taban çekermiş belasını” (D. s. 26), “Bekâra karı boşamak kolay” (D. s. 39), “Güneş balçıkla sıvanmaz” (D. s. 120), “Her yiğidin bir yoğurt yeyişi olurmuş” (D. s. 191), “armudun iyisini ayı yer” (D. s. 204), “Denize düşen yılana sarılır” (D. s. 146), “Ummadık taş baş yarar.” (D. s. 263), “Akşamın şerrinden sabahın hayrı iyidir.” (D. s. 297), “Su uyur düşman uyumaz” (B. A. S. s. 124), “Cana gelen mala gelsin” (Y. İ. s. 140), “Ölü aslandan diri kedi yeğdir” (Y. İ. s. 167).

Sözün anlamını ve etkisini kuvvetlendirmek için aynı, karşıt, anlamsız, biri anlamlı diğeri anlamsız iki sözcüğün tekrarlanmasıyla oluşan ikilemeleri de aşağıda olduğu gibi belirtebiliriz:

“vıcık vıcık”, “pırıl pırıl”, “paldır küldür” (K. G. s. 230), “süklüm püklüm” (K. G. s. 231), “puf puf” (K. G. s.234), “apar topar” (D. s. 40), “hayal meyal” (D. s. 200), “eğri büğrü” (D. s. 239), “çoluk çocuk” (D. s. 263), “ağır ağır” (D. s. 274), “apar topar” (Y. İ. s. 98).

Yöresel sözlerin yok denecek kadar az olduğu romanlarda söz konusu uygulamanın örneklerinde de hatalara rastlanılmaktadır. *Dönemeç*’ten alıntılarımız şu konuşma cümlesinde koyu renklerle gösterdiğimiz yöresel ifadelerde bile söyleyiş farklılığı dikkat çekmektedir. “binebiliyom”, “atabiliyom” sözcüklerinde “r” kullanılmazken devamında gelen “geçebiliyorum”da bu harfin kullanılması üslupta yapaylığa yol açmaktadır:

-N’olsun bacanak, işler kesat. Ne kırata **binebiliyom**, ne altı oku **atabiliyom**, ne de ak koyundan **geçebiliyorum**. Ne de olsa hemşerilik var işin içinde. Babası dağları bilem tapulmuş ya, oğlu profesörlükten tadalamamış da hükümeti karıştırmış” (1980:69).

Mustafa Miyasoğlu, roman kişilerinin psikolojik ve ruhi yapısını gerçekçi bir biçimde yansıtabilmek amacıyla *Kaybolmuş Günler* ve *Bir Aşk Serüveni* romanlarında psikoloji, sinema, dil ve edebiyat alanlarına özgü şu özel terimlere yer verir:

“Obsesyon” (K.G. s.21), “gramer”, “ idiom”, “phrases” (K.G. s. 30), “empotans” (K.G. s. 36), “narsisizm”, “egosantrizm” (K.G. s. 41), “exhibisyonizm” (K. G. s. 146), “metodik”, “perspektif” (K. G. s. 159), “taktî” (K. G. s. 194), “imâle”

(K. G. s. 194), “suare”, “fuayede” (B. A. S. s. 12), “depresif”, “obsesyon” (B. A. S. s. 29).

Miyasoğlu’nun romanlarında dikkati çeken dil sade, anlaşılır, açık bir yapıdadır. Bununla birlikte figürlerin bulundukları sosyal çevre, kültürel konum ve aldıkları eğitim eserlerin dil mekanizmasına da sirayet etmektedir. Bu bakımdan geleneksel kültürün öğretileriyle beslenen şahısların ifadelerinde Arapça ve Farsça kelime gruplarına sıkça yer verilir:

“tebdil-i mekân” (K. G. s. 64), “evrâk-ı metruk” (K. G. s.168), “nev-zuhur”, “erbâb-ı zühul” (K. G. s. 174), “âyine-i devran” (K. G. s. 84), “cenin-i sâkıt” (D. s. 117), “suret-i hak” (D. s. 119), “Belde-i Tayyibe”, “Makarr-ı Ulemâ” (D. s. 168), “âsâr-ı atika” (D. s. 185), “gayret-i diniyye” (D. s. 283), “medyun-ı şükran” (D. s. 298), “belde-i tayyibe” (G. Ö. s. 19), “bakıye-i izam” (G. Ö. s. 48), “kelâm-ı kibâr” (G. Ö. s. 60), “cihet-i askeriye” (G. Ö. s. 86), “ehl-i tarık” (G. Ö. s. 109), “emrû fevka’l-edeb” (G. Ö. s. 176), “savm ü salât” (s. 196), “emr-i vâki” (B. A. S. s. 24), “âdâb-ı muaşeret” (B. A. S. s. 186), “sılâ-i rahim” (Y. İ. s. 44), “hırs-ı pîrî” (Y. İ. s. 179). Sıraladığımız tamlamaların yanı sıra “mütereddi” (D. s. 25), “tekemmül” (D. s. 84), “murabaha” (D. s. 180), “cemâziyelevvel” (D. s. 187), “muazzep” (D. s. 197), “serâpâ” (D. s. 284), “mütehassıs” (G. Ö. s. 196, 217) gibi kullanım alanına sahip eski kelimeler de Miyasoğlu’nun romanlarının dil unsurlarıdır.

Figüratif kadrosunda azınlıkların da yer aldığı *Güzel Ölüm*’de az sayıda Fransızca ve İngilizce sözcük kullanması sanatçının yabancı dillere ilgisini göstermesi bakımından da önem arz eder. “mon ami perdu” (s. 25), “voi voi” (s. 27), “darling” (s. 30), “Bonsuvoir” (s. 31), “eksper” (s. 50), “derscription” (s. 118) eserde kullanımı olan yabancı kelime kadrolarıdır.

Öğrenim çağındaki bir genç (Beşir Güner’in hayatı anlamlandırma çabası, çatışmaları, çelişkileri ve kararsızlığı ekseninde birkaç neslin çıkmazlarını ortaya koyan *Kaybolmuş Günler*’in dil ve üslubu da bu çerçeveye üzere vücut bulur. Soru ve eksiltili cümlelerin metinde sıklıkla yer alması bu kaygının neticesidir. Anlatıcı ve bakış açısı bakımından diğer romanlardan ayrılan eserin dil ve üslubunun en belirgin özelliğini bu gibi sebeplerle açıklayabiliriz. Beşir Güner’in kişiliğinde sorgulanan kuşakların kaygıları, çatışmaları aslî şahsın sorularında kendini gösterir:

“Bizi halkın önünde sevimsizleştiren, sevgisizlikten hınç küpüne dönüştüren kaygılarımız, toplum ve insan konusundaki düşüncelerimiz tarih önünde nasıl değerlendirilecek? Eylemler, bastırılmış güçlerin patlayışı mı, gözü dönmüş bir ihanet mi, yoksa bir aldanış mı olarak mı görülecek? Sıkıyönetim kaldırılırsa, ders yapılabilir mi okullarda? Yapılsa bile, benim gibi kavganın ara verdiği yerde, öğrenmek için değil de sınıf geçmek için, ancak o kadar kitap okuyanlar ayak uydurabilecek mi? Bütün bunlardan sonra okul bitse olacak? Hiç biri açık ve kesin değil. En doğrusu, biz bir yanlış dönemin kurbanıyız. Hazırlıksız ve erken patlamaların. Bunları kimse istemedi. Bu ortamı kimlerin hazırladığı da belli değil” (1975:98).

“O, herkesin birbirine girdiği, sokaklarda adam öldürüldüğü günlerde ben nelerle, niçin uğraşıyordum? Benim için bir kaçış mıydı bu? Yoksa anlamsız bulmakta direndiğim bir kavganın inadına dışında kalma çabası için bulunmuş bahaneler miydi bütün bunlar? Fakat anlam dediğimiz de ne ki? O günlerde bir yığın not alıp, birtakım kitapları karıştırmakta direnmek, hayatı red, insanımızı alt üst eden toplum gerçeğini umursamama, bir çeşit kavgadan kaçış (ama hangi kavgadan) değil miydi? Tanpınar, “sahnenin dışındakiler” demişti elli yıl önceki benzer kişiler için, biz ne diyeceğiz kendimize?” (1975:157).

Hayatı, yaşananları, çevresindeki gelişmeleri tam olarak kavrayamayan, anlamlandıramayan Beşir Güner’in yaşam karşısındaki bu yetersizliği romanda tamamlanmamış cümlelere karşılık gelir:

“Bizi adam yerine koymuyorlar anlaşılan. Belki de eskilerin üçte biri sayıyorlar, kimbilir... Köşedeki odalar biraz büyük sekiz kişi kalıyor onlarda. Balık istifi... Soğuk günlerde pencere açılmadığından ağıla dönüyor ortalık.. Baca deliğini de kapamışlar, soğuk gelmesin diye. Halbuki...” (1975:11-12).

“-Ev mi arıyorsunuz?

-Evet..

-Sizin için mi?

-Hayır, evet benim için. İki odalı uygun bir şey.. Buralarda olursa iyi olur. Okula..

-Talebe misiniz?

-Evet, son sınıfım. Mezuniyete hazırlanıyorum.

-Ben sanmıştım ki.. Neyse, pansiyon ister miydiniz? Tek oda idare ederse” (1975:110).

Bütününe yer veremeyeceğimiz diğer tamamlanmamış cümleleri sayfa sayıları ile vermekle yetineceğiz: “K.G. s. 25, 41, 84, 103,123, 163, 193, 195, 224, 227.”

Sanatçının kontrolü dâhilinde gerçekleştirilen ve roman için zenginlik sayılabilecek bütün bu dil ve üslup özelliklerinin yanında söz konusu anlatım adına zaaf sayılabilecek kullanımlar da dikkatimize takılan hususlar arasındadır. Bu durumun örneği diyaloglarda farklı iki şekilde karşımıza çıkar. İlki “dedim”, “dedi” ibarelerinin *Kaybolmuş Günler*’de karşılıklı konuşmaların doğallığına gölge düşürecek biçimde kullanılmasıyla meydana gelir:

“Eyvah **dedim**, neler söylüyorsun Kâmil? Öyle **dedi**, insanların sokak ortasında öldürüldüğü bir günde bunların pek anlamı kalmıyor. Daha önce söylemiştin bunları, **dedim**. Evet **dedi**, insana bazı çevrelerde eşya kadar ancak değer verildiğini söylemiştim değil mi, şimdi eşya bile sayılmadığına inanıyorum. Sen **dedim**, iyice kötümserleşmişsin, ne oldu böyle? Boş ver **dedi**, çayı burda mı içelim, yoksa terasta mı? Sen bilirsin, **dedim**. Gel öyleyse **dedi**, mutfağa doğru yürüdü” (1975:143).

İkincisi ise figürlerin yaş, konum, eğitim düzeylerinin dikkate alınmayışından kaynaklanan kusurlar olarak yer bulur. Günümüz ve yakın geçmişteki gençliği göz önünde bulundurduğumuzda *Dönemeç*’te yer alan aşağıdaki konuşma cümlelerinin liseli bir gencin seviyesinin üzerinde bir zekâ ve bilgi birikiminin mahsulleri olduğu anlaşılacaktır:

“-Hocam, diye cevap verdi az önceki çocuk, bu yeni kurulan İslâm devletleri hakkında doğru dürüst fikir sahibi olamayacak mıyız? Mesela şu Libya... Her gün değişik haberler çıkıyor. Kimisi Arap milliyetçiliğinin gönüllüsü diyor, kimisi sosyalistliğini maske sayarak İslâmcı bir devlet adamı olduğunu söylüyor Kaddafi’nin. Bu kadar gazete yazılarından başka, iki üç tane kitap bile çıktı hakkında. Ama hâlâ karanlık bizim için. Osmanlı hakkında tuhaf şeyler söylüyor. Emperyalist falan diye, söylenmedik laf bırakmıyor. Bir de Türkiye’de okuduğunu söyleyerek sevdirmeye çalışıyorlar” (1980:148).

Düşünce üslubu, eleştirel ve sanatkârane üslup Mustafa Miyasoğlu’nun romanlarında öne çıkan başlıca üslup türleridir.

Sanat kaygısıyla birlikte bilgi ve fikir aktarmayı önceleyen yazar, roman figürleri vasıtasıyla savunduğu değerleri çoğu zaman doğrudan doğruya okuyucuyla

paylaşır. *Dönemeç*’ten alıntılatacağımız aşağıdaki parça, vaka akışını yavaşlatan, okuyucuyu bunalan, siyasete dair meselelerin yer aldığı düşünce üslubu için örnek teşkil eder:

“- Bakın, diyordu Şakir Bey, Amerika ile İngiltere Libya’yı boykot etmek için batılı devletleri işbirliğine çağırıyor. Belli ki, Kaddafi’nin petrolü bir silah gibi kullanmasından hoşlanmıyorlar. Amerikan ve İngiliz şirketlerinin %51 oranında millileştirilmesine dayanamadıkları belli. Petrol şirketleri, bağlı oldukları devletten mümkün olan her şeyi yapmasını isteyecekler. Bizimkiler boşuna mı Avrupa Ortak Pazarı’na karşı çıkıyorlar?

- Bu işin sonu nereye varır, dedi Bahri bıkkınlığını gizleyemediği bir ses tonuyla.

- Evet, dedi Şakir Bey, nereye varacağını Allah bilir ya, şimdilik söylenebilecek tek şey, tam anlamıyla bağımsız bir İslâm dünyasına...

- Türkiye’nin böyle bir dünyanın yeniden kurulmasında rolü olur mu gerçekten?

- Yıkılmasında rolü olduğu ölçüde beklenir bu...

- İyi, diye karşılık verdi Bahri gülümseyerek, öyleyse ben de karşıyım Ortak Pazar’a girilmesine. İş bununla bitiyorsa ben bu tezi sonuna kadar desteklerim (1980:156).

Kaybolmuş Günler’de Beşir Güner’in, kendi kuşağına yönelik değerlendirmelerini eleştirel üslup türüne dâhil edebiliriz:

“-Bırak canım şu çağımız insanını. Hangimiz ne kadar çağımız insanıyız?

Bıktım şu gerçek denilen şeyden de. Herkes gerçek deyip duruyor. Neyse, bu başka bir konu. Ne diyordum? Ha, evet. Asıl dert ondan sonra başladı. Kendimin, kendi kuşağımın çelişkisini gördüm. Biz düzen diyoruz, toplum diyoruz, insanımız diyoruz ama, aslında hiçbiri umurumuzda değil. Beğenmediğimiz bir eğitim düzeninin sokaklara döktüğü öğrencileriz biz. Çabaladıkça daha çok batan, harcanmış, horlanmış bir kuşağız. Birbirimizi bile sevmiyoruz. Umudun habercisi öfkelerimiz hınç oldu ve bizi nefret küpüne çevirdi. Hiç kimse sevmiyor bizi. Ne üniversite, ne halk, ne devlet iyi gözle bakmıyor bize. Yolda, otobüste, hatta evimizde bir garip bakıyorlar. Biz mi yabancılaştık, onlar mı umudunu kesti bizden, anlamıyorum. Ama açıkça görülen bir şey var; biz sevgisizleştik, sevimsizleştik” (1975:32).

Her ne kadar roman yazarlığı ön planda olsa da aynı zamanda şair olan Mustafa Miyasoğlu’nun şiirsel anlatımı nesirlerinde sanatkârane bir üslupla kendini gösterir:

“Bunların arasında bir an durup düşündüğümde, batan güneşle onu uğurlayan Şehzade Camii arasında bir kader birliği buldum. Dolunay bir gecenin

alacakaranlığına aldanıp güneş gömülüydü ama, yeniden doğması önlenemez gibiydi. Bir kameriyeyi renklendiren, kaçamak aşkları besleyen ay, bir dünyaya yetmezdi ve her zaman yaşayamazdı. Bir gün güneş doğacak ve ay yerine dönecekti ama, ben ne olacaktım? Bizim kuşağımızın güneşi hangisiydi? Minarelerin aleminde can çekişen güneşle bir kez daha göz gezdirdim çevreye” (1975:35).

3.4. Şiirleri

Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerini aşağıda; işlediği başlıca konular, şekli özellikleri, ahenk, dil ve üslup çerçevesinde inceleyeceğiz. Bunlara geçmeden önce Miyasoğlu’nun şiir anlayışını belirlemek uygun olacaktır.

3.4.1. Şiir Anlayışı

Şiiri, “şuurla şuuraltının arasından, kaynağı belirsiz bir yerden ortaya çıkan, o yüzden etkili olan ahenkli kimi zaman şaşırtıcı sözler” olarak tanımlayan Mustafa Miyasoğlu, kaynağı belirsiz olduğu için bu türün ilahi bir lütuf ya da şeytani bir desise olabilme ihtimalinden söz eder. Asıl gücünü günlük konuşmalardan farklı oluşunda arar. Güzel ve kalıcı şiirlerde yeni ve farklı söyleyişin bir arada bulunması gerektiğini belirtir (Miyasoğlu, 1999a: 264). Her ne kadar örnekleri olsa da şiirin oluşumunu yalnızca ilhamda aranmasının yanlışlığına dikkat çeken şair, bu yaklaşımın ne estetikle ne de şiir sanatıyla bağdaşmayacağını ifade eder. Sanatçı kişiliğini ortaya koyan şiirin oluşumunun sayıklamaları andıran çağrışımla, medyumlukla ilgisi olmadığını dile getirerek sözlerini şu cümlelerle sürdürür:

“Ürperti adını verebileceğimiz sanatçı kişiliğinin titreşimiyle, şuurla şuuraltının aralığından fışkıran duygu, düşünce ve kültür birikimiyle hayat tecrübesinin değişik bir terkididir ve kristalize söyleyişlerde ifadesini bulur. Şair yaratılan kişi bunları söylemeden, hiç değilse mırıldanmadan edemez. Çünkü bütün ruhunu kavrayan, benliğini sarsıp tüm yeteneklerini harekete geçiren bir duygudur. Ve şairliği hayatının anlamı ve onuru kabul eden kişi için sadece bir hareket noktasıdır. Göklerin armağanı ilâhi lütuf bu kadardır ve ilham diye ifade edilmek istenen husus da burada kalır. Sanatçı yani bundan sonra harekete geçer. Benliğini kaplayan öz, biçime kavuşarak şiire ulaşır. Şairin benimsediği kültürel ve estetik değerlerle yapısını bulur, şiir ortaya çıkar. Bu yüzdendir ki şiir, insanın, en azından şairinin mahremiyetidir, böyle oluşur, böyle yaşar, böylece etkisini sürdürür (1981d:142-143).

“İnsanın günlük kaygılarını aşan duygu ve düşüncelerin en kesif ifade biçimi” saydığı şiirin, çağına ve içinde yaşadığı topluma göre birtakım fonksiyonlar yüklenebileceğine değinen Miyasoğlu, bu işlevlerin her çağa ve başka toplumlara göre bazı farklılıklar göstermesini normal karşılar (1981a:85).

Şair, varoluşumuzun en keskin ifadelerinden biri olarak gördüğü şiiri, ön bilgisiz kavranamayacak kadar önemli ve varlığımızı temelden yakalayan duygu ve düşüncelerin ürünü olarak değerlendirir (1999a:60-61).

Mustafa Miyasoğlu’na göre şiir, “mümkünler dünyasına ait keşiflerden biridir”. Yaratılış aşkının en güzel eseri olarak, insan sözünün doruğunda, bütün söz sanatlarının da üstündedir. Bir yönüyle şair, kendinden başlayarak içinde yaşadığı toplumun duygu ve düşüncelerine biçim vermek durumundadır (1981d:143).

Bir toplumun duygu ve düşünce bütünlüğünün sağlanmasında şiirin belirleyici yönüne dikkat çeken sanatçı, aynı şekilde toplumun varoluşunu temellendiren değer yargılarıyla inançların da böyle bir fonksiyona sahip olduğunu ifade eder. Bunlarla yüzleşmeyen şiirin, kültür ve edebiyat gerekliliğini koruyamayacağını, giderek unutulmaya yüzütutacağını söyler (1981a:96).

Şiiri dil ve kültür olayı biçiminde, yaşanan hayatın saf olarak kendini ifade eden biçimi olarak ele alan sanatçı, bu edebî türün, insanın hayati değerlerinden ayrı düşünülemeyeceği sonucuna ulaşır. Buradan hareketle şiirin sosyal, siyasal, kültürel değerlerin ve şairinin tecrübesine, kişiliğine bağlı bir bileşke olarak belirdiğini dile getirir. Bu sebeple bir şiire yaklaşırken şairinin yaşadığı dönemin, dünya görüşünün, estetik ve kültürel değerlerinin kavranması gerektiğine inanır (1981d:146).

Edebî türler içerisinde daha çok bir ses, konuşma, çığlık, ahenk, bildiri, destan, dertleşme, bir sese kapılma şeklinde soyut vasıflarıyla değerlendirilebileceğini söylediği şiirin hemen her dönemde rastlanabilecek unsurlarını hayal-imağ, ses-ahenk, konu-tema biçiminde sıralar. Fakat bir de bu unsurlarla gerçekleştirilen, kaleme alınan şiirin özüne ait vasıflardan da bahseder ki ona göre şiiri şiir yapan asıl değerler bunlardır (1981b:193-194).

Şiiri ciddiye alan biri olarak, pek çok şairin aksine, yazdığı şiirler bir kitap bütünlüğüne ulaşmadan tek tek yayımlamayı uygun görmez. Bu sebeple uzun yıllar dergilerde şiir yayımlamaz. Şiiri bütün sanatların özü olarak kabul ettiğinden ondan kopamaz. Zira şiirden kopmayla sanattan, edebiyattan uzaklaşmayı eş tutar (1999a:

98-99). Şiirini çağdaş insanımızın çıkmazlarından ve özlemlerinden kendi dünyasına yansıyanları damıtarak ortaya koyduğu kırık dökük mısralar olarak tarif eden sanatçı, bundan dolayı ilk şiir kitabına *Rüya Çağrısı* adını verir (1999a:137).

Her sanat eseri gibi şiirin de bir şeyi anlatmak veya açıklamak için yazılmaması gerektiğini ifade eden şair, bu bakımdan türün nesirle farkını da ortaya koyar. Hayat ile şiir arasındaki ilişkiye dikkat çeken Miyasoğlu, şiirleriyle anlatmak istediklerini gerçekleştirmek istedikleriyle özdeşleştirir (1999a:148-149).

Şiiri propaganda aracı olarak görenlere de, usturuplu söz söyleme yolu sayanlara da katılmaz. Şiirin bütün dünyaya seslenen mesajında insanlığın bulunması gerektiğine inanan şair, ötesini mırıldanma, teselli, ağıt, şarkı, şairane avunma olarak görür (1999a:265).

Şiirin öz ve biçim olarak iki unsuru olduğunu belirten Miyasoğlu, şairliğin bir yaratılış meselesi olduğuna inanır. Ona göre güzellik-çirkinlik, korkaklık-yiğitlik gibi şiir de bir yaratılış meselesidir. “Yani şiir de öteki yetenekler gibi bir ‘dâd-ı Hak’ tır, iyi ve kötü yönlerde geliştirilebilecek bir kişilik belirtisidir”. Bu yüzden, ilim gibi ‘rızık’ sayılması ve öteki rızıklar gibi hesabının Allah’a verileceğinin bilinmesini ister (1981d:141-142).

Bir gönül işi olduğuna inandığı şiirde, zoraki söylemin şairi perişan, ortaya çıkacak ürünü de berbat edeceğine inanır. Yaratılıştan bu kudrete sahip kimselerin istese de şiirden yakasını kurtaramayacağını söyler:

“Şiire bir kere yakalanan, ona yakasını kaptıran, şiiri bırakamaz. O bıraktığını sansa bile, bu yanılgıya bütün dünya katılsa bile, o kişi eğer şair yaratılmışsa, şiir onu hastalığında, sağlığında, hatta ölüm döşeginde bile yakalar ve ortaya çıkarması için bütün gücünü kullanır. Ölümcül hastayı bile yatağından kaldırır.

İnsanoğlu çok şeye direnir. Direnebileceğini ummadığı acılara bile katlanır da, şiirin ısrarına dayanamaz” (Miyasoğlu, 1997a:10).

Yukarıda da belirttiğimiz üzere şiirin, şuurla şuuraltı aralığı denilen kaynağı belirsiz bir yerden ortaya çıktığını dile getiren şair, bir kez belirdikten sonra keskin bir şuur haline geldiğini de sözlerine ekler.

Hikâye ve romanlarında olduğu gibi diğer edebî eserlerinde de eskinin birikiminden yararlanılması gerektiğine vurgu yapan sanatçı, “Bu şiirlerle gönlünü

zenginleştiremeyen, iç dünyasına onlardan sesler ve renkler getiremeyen şair, ya fukara kalmaya ya da batıdan aktarma buhranlara düşmeye mahkûmdur” (1997a:12) yargısında bulunur.

Yaşadığı dönemin şartları gereği önünde bulunan iki yoldan biri olan ve öncülüğünü Necip Fazıl’ın yaptığı “inancı yüklenen şiir”e talip olup, sorumsuzluğa götürerek inkâra sürükleyen diğer yolu reddeder. Miyasoğlu’na göre inancı yüklenen şiir, kendi değerlerine sahip çıkmayı da gerektirmektedir. Bu düşüncesini şu sözlerle açıklar:

“Bir toplumda yozlaşma, başkalaşma yoğun biçimde yaşanıyorsa, şair orada yalnız kendi türküsünü söyleyemez. Gerginliği, tedirginliği, yönsüz öfke ve değer arayışı ister istemez onu çevresine yöneltir. Çünkü çevresine duyarlı bir şairin türküsü, ister istemez toplumun da türküsü olacaktır” (1997a:13).

Buradan da anlaşılacağı üzere Mustafa Miyasoğlu, “Sanat toplum içindir” görüşünü savunmaktadır.

Gelenekten istifade etmeyi yalnızca şekilde görenlere karşılık özde bir yönelişi ilke edinen şairin şiirlerindeki biçim çeşitliliği de kendini gösterir. Eski ve yeni tüm şiir biçimlerini kullanarak, edebiyatımızdaki en köklü şiir geleneğiyle bağlantı kurmaya çalışan sanat adamı, bu sebeple yüklendiği inancın gereklerinden başka hiçbir kurala sonuna kadar bağlı kalmaz:

“Biz bir dünyanın sözcüleriyiz. Şiirimiz de bu alanda en ciddi gelişmelerin öncüsü olacak bir şuur arayışının peşindedir. Bunu, az çok bütünlük gösteren şiirlerimin en önemli özelliği olarak belirtmek isterim” (1997a:14-15-16).

Miyasoğlu, çağımızı anlamak ve dilimizi bulmak için şiir geleneğimizden çağdaş şairlerimize, Asaf Hâlet, Orhan Veli, Nâzım Hikmet’ten İkinci Yeni şairlerine kadar önemli sayılan isimleri, benimsediği dünya görüşü açısından yeniden değerlendirir. Dünya görüşleri bakımından farklılık arz eden bu isimlerin oluşturdukları şiir dünyalarının bilinmesini ortak dilin şiir macerasının bilinmesi bakımından önemli bulur.

Şiirden beklentisini insanı onarmak, insana karşı çok yıkıcı olan bir çağdan onu korumak, yüceltmek ve yaratılış hikmetine yaklaştırmak gibi ifadelerle sıralayan şair,

bunun için şiirinin dilden dile, gönülden gönüle ulaşacak bir kıvamı bulmasını ister. Topluma ancak bu şekilde mâl olabileceğine inanır (1999a:266).

3.4.2. İşlediği Başlıca Temalar

Mustafa Miyasoğlu, şiirinde ferdî konularla birlikte toplumsal meselelere de yer vermiştir. Hikâye ve romanlarının aksine güncel politikaya, ideolojik kavga konularına pek girmemiştir.

Aşağıda görüleceği üzere, bir bütün hâlinde incelediğimiz Mustafa Miyasoğlu'nun şiirlerinde dikkat çeken başlıca konular şunlardır:

3.4.2.1. Aşk

Aşk, geçmişten günümüze hemen hemen her şairin üzerinde durduğu başlıca temalardan biri olmuştur. İçerisinde mutluluk, hüznün, umut, umutsuzluk gibi pek çok duyguyu barındıran aşk, Miyasoğlu'nun şiirlerinde de bu çeşitliliği gösterir. Bu konuda kaleme aldığı şiirlerinde sevgiliyi yücelten, idealize eden bir yaklaşım söz konusudur.

Miyasoğlu'nun, aşk ve acı hislerini özdeş olarak kullandığı ilk şiiri üç bölümden oluşan “Gece Sürgünü” (1973:42-45) dır. Daha sonraları kaleme aldığı bir kısım şiirlerinde de işleyeceği bu konuya dair dikkat çeken husus aşkın acıyı çağrıştırdığıdır. Karşı konmaz bir tesirle beliren aşkın tutsağı olan şair, uykulu gözlerin mahmurluğunda, zamanın durduğu, ölümün hatıra gelmediği, her an özlenen bir yerde yani sevgilinin gözlerinde umutla beklemektedir. Beklenen sevgilidir, sevgilinin gözbebekleridir. Yaşamın merkezi olarak ifade olunan gözler, dünyanın en bilinmez aydınlığına götüren ışıktır. Bu duyguların ifade edildiği şiirin ilk bölümü şöyledir:

“Gece hep bir kararda
Durup dinlenen küheylân
Yelesiz bir yaban akşamından
Sunulan armağan

Aşkın ve acının
Karşı konmaz gelişinde
Uyuyan güzellerin
Kapanan gözlerinde
Zamanın donduğu

Ölümün unutulduğu yerde
 Bir haber bekliyorum senden
 Gece gündüz özlenen o yerlerden
 Benim beklediğim sensin
 Senin gözbebeklerin
 Gözlerinden girilir dünyaya
 Dünyanın en bilinmez aydınlığına”

...

Sevmekten yorulan kalbine seslenen şair, onu bu hususta şöyle uyarır:

“Ey sevmekten yorulan kalbim
 Kalbimin aydınlığı
 Bu gelen aşktır acıdır
 Şiirin kan kardeşi
 Rüyanın çağrısıdır”

Şiirin ikinci bölümünde eski zaman aşklarına da değinen şair, ayrılık acısını birtakım ifadelerle ortaya koyar:

“Eski zaman aşkları yeni zaman aşkları
 Aşk ayrılıkları ölüm ayrılıkları
 Hepsinde içimizi ürperten bir karanlık
 Biz her gece sürekli bir güz yaşadık”

Bu dörtlüğün ardından aşk vesile kılınarak kadının, çocuğun, kısaca bir aile hayatının önemini ortaya koyan şu dizelerle eskiye duyulan özlem dile getirilir:

“Hepsi birer soru olur kalırım çengellerde
 Acı kahve sunulan kınalı ellerde
 Kadının hayat çocuğun neşe olduğu yerlerde
 Her şey bir mutluluktan o günler nerde”

Şairin “Şiir” (1978:35-36) adlı eseri, yüceltilmiş (idealize edilmiş) aşk duygusunun neredeyse zirveye çıkarıldığı bir metin olma özelliğine sahiptir. İlk etapta peygamber efendimize yazılmış izlenimi veren şiirde yer alan “Sen kararsız ve bungun küheylanım” dizesi bu ön görümüzü çürütmektedir. Zira çalışmalarını İslami duyarlılıkla kaleme alan bir şahsın bu dinin temsilcisi için sarf edeceği sözler değildir. Şiirin tamamında kutsallık atfedilen sevgili kusursuzluk ifade eden semboller ve mübalağalı bir anlatımla tanımlanır:

“Ellerin neye uzansa

Tuttuğun ben olurum
 Uzaklarda bir ateş yansa
 Işığında seni bulurum
 Bütün şarkılar sana adanmış
 Yazılmış ve yazılacak şiirler senin için
 Seni anmak için çalar saatler
 Bu ölümlü dünya senin için ayakta
 Suların su oluşu toprağın toprak
 Günler seni görmek için yollarda
 Sen kararsız ve bungun küheylânım
 Sahipsiz günlerimin karanfili
 Şarkılar bir hayatı bütünler
 Sen gelmiş ve gelecek sevgileri
 Seni anlatamaz ölümlü sözler
 Anla dilimdekini ey sevgili”

Şair, romantik aşk duygusunu o kadar yüceltir ki, üzerinde yaşadığımız ölümlü dünyanın, varlığının sebebini sevgiliye bağlar. Suların, toprağın ve günlerin var oluş sebebidir sevgili. Bütün şarkılar, yazılmış ve yazılacak bütün şiirler ona adanmak içindir. Zaman dahi, sevgiliyi anmak için vardır.

Romantik şairlerde ekseriyetle görülen aşk hissinin ona uygun bir tabiat ortamında sunulması anlayışına, Mustafa Miyasoğlu da sahiptir. “Sana Şiir” (2005b:14) adlı parçada bu hususa uyulmakla birlikte asıl vurgulanmak istenen, tabiatı önemli kılanın sevgili olduğu gerçeğidir. İçerik ve söyleyiş bakımından yukarıdaki şiirle benzerlik gösteren bu parçada da mübalağalı bir anlatımla sevgilinin idealize edilmesine tanıklık ederiz. Önce şiire bakalım:

“Dünya seninle bir başka güzel
 Sensiz çekilmez hayat
 Çiçekler hep sana bakar
 Sana söyler şiirini tabiat
 Gelirsin bir gülü koklar gibi
 Gülersin yüzünde güller açar
 Yalnız senin için geliyor bahar

Sensizlik bir kıyamet kopar gibi

Bir armağandır sana şiir

Bana ilâhî lütuf gibi”

Dünyanın yaşanırlığını sevgilinin varlığına bağlayan şair, onsuz bir hayatı çekilmez bir yük olarak görür. Bu gibi karşılaştırmalardan yola çıkarak sevgilinin varlığı ile yokluğu arasındaki fark ortaya koymaya çalışır. Tabiatın bile canlılığı ve yaşam kaynağıdır sevgili. Güldüğünde yüzünde güller açar. Bütün canlıların büyük bir heyecan ve iştiaqla beklediği bahar dahi sevgiliyi görmek için gelir. Bahar ki tabiatın canlılığı ve göz alıcı rengidir. Sevgili ise baharın geliş sebebidir. Onsuz bir hayatın varlığından söz edilemez. Şair, son beyitte ilahi bir lütuf olarak ihsan edilen şiirini bir armağan gibi sevgiliye sunar.

Benzetmelerin yoğun bir şekilde yer aldığı “Kelepçe” (2005b:28) şiiri, başlığından da anlaşılacağı üzere sevgiliye bağlılığın, esaretin, mecbur oluşun ifadesidir.

“Kesik dudakların kor

Yüzün menekşe

Ben senin peşindeyim

Gözlerin kelepçe

Bahar dallara yürüyor

Aşkın kalbime kan

Yanar bir yerlerde kor

Sesindir ruhuma akan

Saçların rüzgâr gülü

Bahtım bulanık suda

Kim susturdu bülbülü

Mahzun kader uykuda”

Şairi sevgiliye bağlayan onun gözleridir. Sonbaharda yapraklarını dökmüş ve asıl görüntüsünden uzaklaşmış ağaçlar, baharla birlikte rengârenk ve büyüleyici bir görünüme kavuşur. Bu mevsimde duygularda da kıpırdamalar görülür. Şair, “Aşkın kalbime kan” dizesiyle aşkı insanlar için hayati bir öneme sahip kalple eş tutmaktadır.

Romantik aşk duyarlılığının yansıtıldığı bir diğer şiir “Sevda Gazeli” (2005b:68) dir. “sevda” redifi üzerine temellendirilen şiirde sevdanın mahiyeti, kapsamı, kudreti ve yüceliği üzerinde durulur:

“Yolları tutar sevda
Dağları aşar sevda

Kimse bilmez ne halde
Âşıkı yakar sevda

Leylâ Mecnun derdine
Gönlünü atar sevda

Ferhat ile Şirin’i
Dağlara satar sevda

Kerem’e Aslı için
Oyunlar oynar sevda

Bu dünyanın aslı ne
Herkesi sınar sevda

Yüreğimi kor eder
Odlara yanar sevda”

Hiçbir mekâna sığmayan, âşıklarını cayır cayır yakan efsanevi sevda örnekleri edebiyatımızda geçmişten günümüze kadar süregelmiştir. Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Kerem ile Aslı bunların başlıcaları ve en önemlileridir. Aşkın yüceliği, bu isimlerin efsanevi aşklarından hareketle anlatılır. Mecnun’u çöllere düşüren, Ferhat’ı dağlar aşırın, Kerem’i ateşlere yandıran bu aşktır. Mustafa Miyasoğlu, saydığımız hikâyelere telmihte bulunmakla birlikte aşkın büyüklüğünü desteklemek ve örneklemek için bunlara da değinmektedir.

Kavuşmanın verdiği mutluluk kadar ayrılığın hüznü de şairlerin zaman zaman başvurduğu temalardan biridir. Sevgiliden uzak düşmenin getirdiği duygu yoğunluğu öyle bir hal alır ki dayanılamayacak seviyeye geldiğinde rahatlama ihtiyacını da beraberinde getirir. Şair yaratılıştaki olan kimseler bu yoğunluğu kâğıda dökerek aşmaya çalışırlar. Mustafa Miyasoğlu, sevgilisinden ayrı kalmanın hüznünü “Eski Şarkı” (1978:14-15) şiirinde ortaya koyar. Bütün acılarla birlikte aşkı da kalbine gömen şair, sevdiğinin huzuru için üzüntüsünü gizleyip mutlu görünmeye çalışır. Bütün acıları göze alarak her an sevgilinin hayaliyle yaşar:

“Bütün acıları gömdüm – aşkı da
Güldüm sen mutlu olasın diye”

Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerinde Attila İlhan’ın da dediği gibi “Ayrılık sevdaya dâhil”dir. Zaman olur kavuşma vakti uzadıkça uzar. Şair, bu süreci temmuz ve cehennem gibi dünya ve ahiret hayatına ait iki farklı kavramla açıklamaya çalışır. Ayrılığın etkisiyle yürek yangın yerine döner. Öyle ki bu alev cehennem ateşinden farksızdır. Yakıp kavurur. Gönlünden yansıyanlarla gözüne perde inen âşık, baktığı her yerde karanlık bir hüznü görür. Zaman adeta sonbahardır:

“Uzun süren bir ayrılık denemesi
Yürek eski temmuzlardan bir cehennem taşır
Her yerde hüznün sergisi
Her şey biraz daha karanlık”

Sevgiliyle yaşanacak bir ömür düşüncesi dahi şairin, üstündeki ölü toprağı atmaya yetmektedir. Böylece hüznün ve keder yerini mutluluğa bırakır.

“Seninle yaşamış bir ömür düşünürüm
Büyür bahçemde sevda gülleri
Herkes üstüme üstüme gelir
Tutuşur içimde derviş gönülleri”

Sevgilinin habersiz çekip gitmesinden müteessir şair, “Ne Bir Söz Ne Vasiyet” (2005b:23-24) şiirinde kararsız günlerinin hüznünü dile getirir. Şair kadar, tabiatı hislidir bu durum karşısında. Günler bezgin, çiçekler kokusuz, menekşeler solgundur:

“Gittin
Ne bir söz
Ne vasiyet bırakmadan
Kalbim solgun bir menekşe
Günler bezgin
Kokusuz çiçeklerde
Özlemin hatırası
Belli belirsiz bir sızı”

“Gece Sürgünü”nde yaşamın merkezi olarak gördüğü sevgilinin gözlerini dünyanın en bilinmez aydınlığına götüren ışık olarak tanımlayan Miyasoğlu, bu

şiiirinde de benzer bir yaklaşım sergileyerek sevdiğinden ayrı düşmenin hüznünü gözler önüne serer. Umudun kaynağı olarak gördüğü gözlerden uzak oluş, şairi adressiz bırakır. Yersiz, yönsüz ve çaresizdir. Sevgiliye seslendiği son bentte içinde bulunduğu durumu anlatmak ister:

“Yüzüme bakar mısın
Burda hasret yarası
Şurda gurbet”

3.4.2.2. Karamsarlık

Sürprizlerle dolu bir hayatta hayal kırıklıklarının da yaşanması şaşırtıcı olmasa gerek. Beklentilerin sonuçsuz kalması, umulanın uzağına düşmek gibi seçenekler beraberinde karamsarlığı, umutsuzluğu ve kötümserliği getirir. Hayal dünyası ile mevcut olan arasındaki uçurumun yaşantılarla fark edilmesi söz konusu ayrımı görünür kılar. Kişi, içinde bulunduğu psikolojik durumun da etkisiyle her şeyden umudu kesip yılgınlığa düşebilir. Şairi, karamsarlığa iten sebep ve kaynakları aşağıda olduğu gibi adlandırabiliriz.

- Umutsuzluk

İnsanı bir yönüyle ayakta tutan umut bağladığı hayalleridir. Kişi, hayal ettiği müddetçe yaşamdan tat alır. Bunun için düşlerine umutla sarılması gerekir. Mevcut şartların yetersizliği karşısında beklentilerini karşılayamayan birey, isteklerine kavuşamamanın çaresizliğiyle hayata küser. Bu durum, davranışlarına, yaşantısına yansır. Mustafa Miyasoğlu, gerek kendine dair umutsuzluk hâlini gerekse çevresinden gözlemlediği bu karamsar tabloyu şiirlerinde dile getirmiştir.

“Kaçış” (1973:7) şiirindeki kaçma arzusu zaman veya mekâna dair alınan bir tavrın neticesinde istenen bir durumdur. Şairin kaçma isteğinin söz konusu unsurların her ikisinden kaynaklandığını göz önünde bulundurursak terk edilmek istenen yerin dünya olduğu sonucuna ulaşırız. Yaşam koşullarından, dünyevi sorumluluklardan dolayı umutsuzluk girdabına kapılan bireyler, kurtuluşu kaçmakta bulurlar. Kimileri bunu intiharla gerçekleştirir. Miyasoğlu da bu şiirinde yaşanan olumsuzluklardan arınmanın yolunu kaçışta buluyor:

“Aşkın bir ok gibi yüreğe
Avcının bir canavar gibi
Ve daha nelerin ne..

Anlatmak uzun sürer
Çıkalım buradan anne!”

“Her gün yeni bir dünya her an yeni bir doğuş” dizesinden de anlaşılacağı üzere hayatı sürprizlere açık bir serüven olarak nitelediği “Serüven” (1973:8-9) şiirinin ilk bendinde şair, inanca, fikre, gerçeğe ulaşmanın güçlüğünden, bu uğurda mücadele eden kişinin ancak kendi kaderini yaşayabileceğinden yakınlıkla umutsuzluğunu şu mısralarla ortaya koyar:

“İnanca fikre gerçeğe
Varamadan kapanırsın bir kale
Kapısından düşersin kendi sonuna
Her insan kendini yaşar yaşamak yetse”

Hayattan beklentileri sonuçsuz kalanların hayallere sığınması kaçınılmazdır. Böyle bir duruma maruz kalanlar için rüyalandaki dünya ideal gerçeğe dönüşür. Bütün olumsuzluklara rağmen varoluşun özüne güven tamdır:

“İçimizde bir şey var bizi aşmak isteyen
Rüyalandaki dünya ideal gerçek
Umut tasında korku bulutu
Başlamadan biten birçok serüven
Hayatın özüne biricik güven”

Sevgi, umut dünyayı yaşanılır kılan, insanı hayata bağlayan iki özel duygudur. Besleyip dirençli kılan bu hislerin yokluğu karşısında kişi, çaresiz ve güçsüzlük içinde eriyip gider. Miyasoğlu, “Gün Yarası” (1973:19-20) şiirinde sevgi ve umut ihtiyakıyla bekleyiş içindedir. Bu süreç uzun bir müddeti kapsamaktadır ki şairin gözleri kan çanağına dönmüştür:

“Ben ellerin elinde garip
İçinde çok ağladım gece
Karanlıktan daha kara
Gün yarası artıklarda”

Yalnızlığın tesiriyle garipleşen şairin umutları kırık, hayalleri ölüdür. Varlığını hissettiği tek şey korkudur:

“Boğaz boğaza geldim denizle
Bütün umutlarım kırık
Bütün hayallerim ölü

İçimde yıkanan korkuydu tek”

“Korku” (1973:24) şiirinde Mustafa Miyasoğlu, bireysellikten sıyrılarak içinde bulunduğu kuşağın umutsuzluğunu, yılgınlığını dile getirmektedir. İçerik bakımından *Kaybolmuş Günler* romanıyla benzerlik gösteren şiirde şair, toplumdaki haksızlıklar karşısında ne yapacağını bilemeyen gençlerin buhranını çaresizliğini ortaya koyar. Böylesi bir ortamda dışlanıp hor görülen gençler, hayatı korku ve keder yığını olarak algırlarlar:

“Attınız bizi bir çukura
Karanlığın sınırsız diplerinde
Gülmek ve ağlamak boşun
Sıkar mı bilmiyorum yaşamak
Yaşamak diz boyu korku ve kederde”

İçinde bulunduğu kuşağı çağların arta kalan mirası, insanlığın yitirdiği bir devir olarak tanımlayan şair, bütün olumsuzluklara rağmen umudunu yitirmez:

“Biz çağların arta kalan mirası
Biz insanlık acısını içinde duyan
Biz yaşamak gerçeğini yüreğinde
Sönmeyecek bir ateş gibi taşıyan
İnsanlığın yitirdiği bir devriz”

Kaybolmuş Günler’den alıntılatacağımız şu cümleler yukarıdaki dörtlükle gösterdiği benzerlik bakımından oldukça dikkat çekicidir:

“Biz düzen diyoruz, toplum diyoruz, insanımız diyoruz ama aslında hiçbir umurumuzda değil. Beğenmediğimiz bir eğitim düzeninin sokaklara döktüğü öğrencileriz biz. Çabaladıkça daha çok batan, harcanmış, horlanmış bir kuşağız” (1975:32).

“X ve Y Kavgası” (2005b:67) umutsuzluğa bağlı olarak karamsarlığa sebep olan önemli bir şiirdir. Üç dörtlükten meydana gelen şiirde yer alan “Belirsizlik, yarı karanlık, boşluk, can çekişiyor” gibi sözcükler söz konusu karamsarlığa işaret eden ifadelerdir:

“Belirsizlik kaplıyor
Her şey yarı karanlık
X ve Y tartışıyor
Boşlukta kalabalık”

İçine düşülen çıkmazın vahametini belirtmek isteyen şair, rüya ve hayal kavramlarının farkını da ortaya koyarak gelinen noktada bırakın rüyaları, hayallere dahi yer olmadığını sile getiriyor:

“Yalnız rüyanın değil
Hayallerin de sonu
Tarih can çekişiyor
Bunlar kimin oyunu”

Farklı yapıdaki düşünceleri reddederek kesin bir dille dünyayı uçan bir balona benzeten Miyasoğlu, insanoğlunu da başıboşluğundan dolayı ipi kopuk olarak niteler:

“Kim ne derse desin
Dünya uçan bir balon
İpi kopuk herkesin
X ve Y kavgası son”

- Yalnızlık

Mustafa Miyasoğlu’nu karamsar ruh hâline büründüren temel kaynaklardan biri de yalnızlık olgusudur. Yalnızlık onda ölümü hatırlatmaktadır. Aşılması güç olan bu durum sanatçının bakış açısına da tesir etmektedir. Pek çok şairde olduğu gibi Miyasoğlu da yalnızlığı iliklerine kadar hissetmiş ve bu tesirle şiirler kaleme almıştır. Onun yalnızlık duygusunu konu edindiği şiirlerinden biri “Zindan” (1973:21) dır. Ölüm korkusunu yakından hissettiren yalnızlığı, aşılamayan bir dev olarak tanımlayan şairin çevreye bakışı da bu doğrultuda şekillenir:

“Parmaklardan fişkırان o kızıl kanda
Hava o kadar ağır, kum öyle uzun ki
Ölüm korkusuyla kucak kucağa
Aşamadım bu dev yalnızlığı”

Yalnızlık her ne kadar buhrana götüren bir duygu olarak görülse de sevgi ve ölüm gibi o da mahşer gününün gölgesindedir. Her şeyin güzelliğinin biteceği o gün, geride kalacak olan, yalnızlığın ve aşkın sonsuzluğudur:

“Bunca yıldan geri kalan başka ne
Bir sevgi mi bir korku mu bizi sana bağlayan
Ve her şeyin güzelliği birden biter de
Sonsuzluğu kalır aşkın ve yalnızlığın”

“Yaprak” (1978:30-31) şiiri modern çağla birlikte farklılaşan, yozlaşan insan ilişkilerini ele alır. Dağılan aileler, çıkara dayalı birliktelikler, eleştirilen hususların başında gelir. Bu rezil dünyada insanın kendi ayakları üzerinde durması gerektiği vurgulanarak başkalarının desteğine muhtaç olanların sonunun yalnızlık olacağı belirtilir:

“Odalar büyük küçük
Herkes ayrı evlerde
Yaşamak bölük pörçük

Bir düş düşersin
Kimse tutmaz elinden
Kayar gider aydınlık

Bu dünya-yı denîde
Her gün bir yaprak düşer
Kalan soluk bir perde”

- Tek Düzelik

Yenilik ve değişikliklerden uzak tekdüze yaşantılar, insanda zamanla karamsarlık oluşturur. Oysa insanoğlu, tabiatı gereği değişime, gelişime, yeniliğe açık çok yönlü bir varlıktır. Günlerin getirdiği bu monotonlukla kişi kendisini bir kısır döngü içinde bulur. Mustafa Miyasoğlu da “Paranoya” adlı şiirinde, içine düştüğü tekdüze hayatın can sıkıntısını karamsar bir hava içinde sunmaktadır:

“Yeni bir dil bekliyor bu yeni dünya
Hayat belirsizlik çıkmazında
Birden kâbusa dönüyor rüya
Ya bırak beni sensizlik sokağında
Ya götür her şeyi biraz uzağa

Hep aynı şeyler hep aynı kâbus
Bu gördüğüm gerçekten rüya değil
Ruhumun mahşerini sora artık sus
Hep aynı şeyler hep aynı soluk ay
Susarak konuşmak çok daha kolay”

Burada şairin tekdüze geçen zamanlarının sebep olduğu can sıkıntısı şiirin dil yapısına da yansımıştır. Özellikle son bendin birinci ve üçüncü mısralarında “Hep

aynı şeyler hep aynı” söz öbeğinin vurgulu bir şekilde tekrarı, tekdüzeliği somut olarak ortaya koymaktadır.

3.4.2.3. Zaman

Modern Çağa Tepki

Çağının tanığı aydınlar, sanat anlayışları çerçevesinde kaleme aldıkları eserleriyle dönemlerini yansıtır. Özellikle, sanatlarını toplumun hizmetine adanmış münevverler, eleştirel bir tutumla vücuda getirdikleri çalışmalarlarıyla kitleler üzerinde yönlendirici bir etkiye sahiptir. İslami edebiyat çizgisinde kültür temelli eserler veren Mustafa Miyasoğlu, “Günah Çarşısı” (1973:25-26) şiirinde modernleşme adına köklerinden uzaklaşan anlayışı kıyasıya eleştirir. Modernizmin Batı eksenli gelişip yaygınlık göstermesi toplumumuzun temel dinamiklerinde hasara sebep olmuştur. Değer yargılarını yitiren bireylerin bu tutumu günlük yaşantılarına kadar aks eder. Bunun bir sonucu olarak açık seçik giyimleri ve cazibedar tavırlarıyla günaha davet çıkaran kadınlar şairin hedefindedir:

“Çarşıya girersin gözlerin kapalı
İnsanlar görürsün açık çıplak
Vitrinler boyu ışıltı yağmuru
Başsız ve sonsuz bir yığındasın
Karşı konmaz bir yoldur bu yürürsün
Yırtık paçalarda açık yüzlerde
Şehvet bir çağrıdır günaha doğru
Ve yeminler küfürler peşi peşine
Sözleri yalandı elbiseleri yalan
Gözüm kamaştı yalanlarından”

Yozlaşma, soysuzlaşma öyle bir hâl almıştır ki duvarlar dahi geçmiş zamanı hatırlayarak hislenir:

“Duvarlar hatırladıkça eski günleri
Ağlamak gelir derinlerinden”

Caddelere, sokaklara, çarşılarla taşan bu utancın farkında olan şairin başı eğik, yüzünde utanç vardır:

“Günah çarşısından geçtik utanç içinde
Başımız eğik yüzümüz kara”

Modernlik ve farklı görünme adına türlü kılığa giren bu kişilerle paylaştığı zamanı ellerinde bir kelepçe olarak görmektedir. Kısacası şair, istemediği bir zamana mahkûmdur:

“-Sahi mi söylüyorsun hah hah hah
Kubbeler dolduran bu şuh kahkaha
Ve destan yazdığım acılardan
Kahredilmiş bir çağın insanları
Ellerimde bir kelepçe bu zaman”

Mustafa Miyasoğlu’nun modern çağa tepki olarak yazdığı bir diğer şiiri “Güz” (1981c:22-23) adını taşır. Güz, sonbaharın halk ağzındaki karşılığıdır. Bu mevsimle birlikte tabiat canlılığını yitirir. Karamsarlık, hüznün, melankoli bu zaman dilimiyle özdeşleşen hislerdir. Miyasoğlu, bu şiirde söz konusu mevsimin özelliklerini öne çıkararak içinde yaşadığı modern çağla ilgi kurmak istemiştir:

“Akşamlar birden bastırır
Geceler hep sıkıntılı bugün
Gündönümü gelip çatmıştır
Hayat yeni bir ritme uymak üze
Güzdür güz başlamıştır
Çocuklar ihtiyarlar genç ölümler
Sokaklarda parklarda dağ başlarında
Korkulu günler yaşanmıştır
Tırnak tırnağa sürülmüş bıçak bıçağa
Her şey ayaklanmış
Dağları tutmuş intikam sevda
Kan başka bir hızla akmıştır
Belâlar kapılarda bacalarda
Hayat kendini yerlere vurmuştur
Sen kaçırılmış fırsatlarda”

Yaşanılan zamanla birlikte eski ritminden uzaklaşan hayatın gecelerinin sıkıntılı geçmesi, sokaklarda, parklarda, dağ başlarında ölümlerin artması, belaların hemen hemen her yerde belirmesi şairin tepkisine sebep olmaktadır.

Zamandan Kaçış

İçinde bulunduğu dönemin şartlarından bunalan her sanatçı gibi Mustafa Miyasoğlu da teselliyi çocukluk yıllarında arar. Bir daha geri gelmeyeceğini bildiği o günleri eserleriyle ayakta tutar. “Yaz Akşamları” (1973:52) şiirinde mevcut zamandan kaçarak kendi çocukluk hatıralarına sığınır. Bu yıllar şairin en mesut olduğu dönemdir. Rüya motifiyle özdeşleştirdiği çocukluk günlerinde ölümden dahi korkmamaktadır:

“Bir hatıra sıcaklığı yaz akşamlarından
Bütün saflığıyla bağ kokusu
Annemin dizinde büyüyen başım
Ve her nefes bir dağ kucaklayan
Rüyalar atmosferi en gerçek yaşım

Eski bahçelerin duvarlarında
Hepimize güneş çağlayanı
Gülümseyen umudun kapılarında
Aşkın ve acının ayak sesleri
Korkulacak şey değildi ayrılık ve ölüm”

İlkokul yıllarının yaz tatillerini dedesi Mustafa Ağa’nın çiftliğinde geçiren şair, tarlalarda çalışan mevsimlik ırgatlara yemek taşır, onların sohbetlerinde bulunur, dertlerini dinler. Böylelikle başkalarının hayatlarına dair bilgi ve ilgi sahibi olur. Yaz aylarını değerlendirdiği bu bağ evinin, konumu itibarıyla belli bir yükseltide bulunması ve sahip olduğu güzel manzarası Mustafa’nın hayal gücünü zenginleştirir.

“Sonbahar Dörtlüsü” (1978:20-24) Miyasoğlu’nun, çocukluk günlerini özlemle hatırladığı bir başka şiiridir. Dört bölümden oluşan şiirin ilk bölümünün ikinci ve üçüncü bentlerinde zamanın yok edici gücüne değinen şair, çocukluk günlerinin mutluluğunu belirgin bir şekilde şöyle hatırlar:

“Balıkçı teknesini durmadan döğür su
Ah çocukluk günlerim
Rüya evlerinde öğle uykusu”

Zamanla yalnızlaşan insan, tükenmişlik korkusuyla karşı karşıya gelir. Geçen senelerle birlikte geçmişine yönelik sorgulamalarda bulunarak hayatını gözden geçirir. Değerlendirilemeyen bir ömrün rahatsızlığını duyar vicdanında:

“Gün gün günahların karanlığı

Birikir içinde
Bir ömrün yanlışlığı”

Zamanın Gücü

Geçen ömürle birlikte hayallerini ve umutlarını yavaş yavaş yitiren şair, zamanın ezici gücü karşısında çaresizliğini “Zaman” (1978:13) şiirinde dile getirir. Özellikle ikinci ve üçüncü kıtalarda insanoğlunun aciziyeti kesin ifadelerle dikkatlere sunulur:

“Yufka yüreğimi zaman
Kaygısız deler de geçer
Her köşesinde bir umut
Umutsuzlukla savaşıır

İnsan o kadar mı küçük
O kadar mı zavallı
Geçen zamanı bir an
Bir an yaşatamaz mı”

“Sonbahar Dörtlüsü” (1978:21) nde de zamanın kudretinin açıkça ortaya koyan mısralar mevcuttur. Kasırgaya benzetilen zamanın önlenemez bir güç olduğu şöyle ifade edilir:

“Sonbahar yollarda yaprak yaprak
Zaman sanki kasırga
Şimdi akşam olacak”

Geçmiş Zamana Özlem

Geçmiş Zaman Aynası, Kaybolmuş Günler, Kültür Hayatımız gibi eserlerin de müellifi olan Mustafa Miyasoğlu, ait olduğu toplumun tarihine, kültürüne sadık bir sanatçıdır. Eserlerinin büyük bir kısmında bu değerlerin ehemmiyeti üzerinde durur. Geçmiş zamana duyduğu özlemi dile getirdiği ilk şiiri “Serüven” (1973:8-9) adını taşır. “Zümrüt” olarak nitelediği eski zamanlardan uzak kalmanın burukluğunu taşıyan şair, yaşadığı zaman dilimini ise sonsuz bir kışa benzetir:

“O zümrüt zamanları kaptırdık kalpazana
Şimdi her evin kapısında sonsuz bir kış
Meyvasını koparmadığım dallar uzakta”

“Sur Gazeli” (1978:40-41) adlı şiirde de mevcut zaman ile geçmiş arasında karşılaştırmalarda bulunarak Osmanlı dönemine dair özlemini dikkatlere sunar:

“Giden gitti ellere bazısı burada kaldı
Geçmiş günler gelir mi acısı surda kaldı”

Geçmiş günlerin tekrar yaşanamayacağının farkında olan şair buna rağmen umudunu yitirmez. Ay ışığına benzettiği umudunu bu karanlık günler için muhafaza eder:

“Bir ses belki binlerce yıldan sonra
Uyarır yol gösterir umut bu ilde kaldı”

“DESTAN ÇAĞLARI” genel başlığı altında kaleme alınan beşlemenin son halkası “Kurtar Beni” (1978:76)dir. Anadolu kapılarının Türklere açılması, Selçuklu ve Osmanlı devletlerinin dünya sahnesindeki yer ve öneminin ortaya konduğu ilk üç şiirin ardından dördüncü ve beşinci parçalarda Devlet-i Âliyye’nin eski gücünü yitirmesiyle birlikte beliren karamsar tablo resmedilir. Ayın karardığı, şarkıların sustuğu, bandoların mehter yerine ölüm sireni çaldığı bir devri yaşayan şair, Türk-İslam devletlerinin hüküm sürdüğü ihtişamlı günlere özlem duyar:

“Gün batmış
Ay karanlık
Korkular ininden uğramış
Yaban yaban
Gezer durur içimde

Şarkılar susmuş
Bandolar ölüm sireni
Ah küheylân küheylân
Gel kurtar beni
Bitsin bu devran”

3.4.2.4. Mekân ve Kent

Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerinde yer alan gerçek mekân adları, coğrafi isimler oldukça bir yekûn tutar. Bu mekânlar arasında zikredilenlerin büyük bir kısmı, şairin bizzat gezdiği, gördüğü, havasını teneffüs ettiği yerlerdir. Özellikle üniversite yıllarından itibaren, kısa süreli ayrılıklar dışında ömrünün sonuna kadar ikamet ettiği İstanbul, birçok şiirinde farklı yönleriyle ele alınır. Büyük İskender’den beri biraz fatihlerin şehri olan İstanbul, Mustafa Miyasoğlu için hülyaların gerçekleştiği bir kenttir. Şehirlerin en önemlisi olarak gördüğünden İstanbul’dan kopamaz.

Genel olarak eskiye duyulan özlemin anlatıldığı “Sur Gazeli” (D. s. 40-41)nde yer yer İstanbul’un büründüğü olumsuz tablo da gözler önüne serilir. Şair, İstanbul’un o eski ihtişamından eser kalmadığından yakınır. “Dersaadet”, “Sahipkıran” sözcükleriyle nitelediği İstanbul’un, eski önemini yitirişine, adının sadece Yahya Kemal’in eserinde kalışına üzülmektedir (Gür, 2010:76).

“O eski İstanbul’u yakmışlar orman gibi
Bir şairin dilinde adı “aziz”de kaldı
Dersaadet şimdi dul bir yosmadır meydanlarda
Gösteriler devrimler yasası sözde kaldı”

İstanbul’u sekiz kocalı bir dula benzettiği “İstanbul’un Kuşları” (1978:55-56) şiirinde Beylerbeyi, Üsküdar adı geçen semtlerdir. Miyasoğlu’nun bu olumsuz benzetmesi Tevfik Fikret’in meşhur “Sis” şiirini hatırlatmaktadır. Fikret de bu şiirinde İstanbul’u bin kocadan arta kalan dul bir kadına benzetir:

“Ey köhne Bizans, ey koca ferhû-i musahhiri
Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir;”

“İstanbul” (2005b:18-19) adlı şiirinde şair, şehrin karanlık yüzüne ışık tutmaktadır. Yasa dışı işler, ikiyüzlü insanlar, sahte ilişkiler, üzerinde durulan hususlardır. Bir noktadan sonra yaşanılır yer olmaktan çıkıp yaşamın kendisine dönüşen İstanbul, mafyaların, kaçakçıların cirit attığı bir mekân olur. Ölüm sessizliğine bürünen kentte kişilerin gizli saklı işleri dikkat çeker:

“Bir yerden sonra her şey İstanbul oluyor
Sürekli İstanbul’u yaşıyoruz akşam oluyor
Kırlı paralar dolanıyor mafialar kaçakçılar
Ne yandan baksan ağızları bıçak açmıyor
Herkes bir şeyleri saklıyor saklanıyor”

Fethi asırlar önce Hz. Muhammed tarafından müjdelenen İstanbul, bu yönüyle kutlu bir şehirdir. Defalarca farklı toplumlar tarafından kuşatılan kentin fethi 1453’te gerçekleşir. Uğruna binlerce hatta milyonlarca askerin feda edildiği şehrin toprakları şehit kanlarıyla suludur. Oysa emanet, ehil ellerde değildir. Ecdadın nice bedeller ödeyerek sahip olduğu bu kutlu belde günahın, batağın yatağı haline gelmiştir. Yaşanan acıların, zararların ardı arkası kesilmez:

“Sürekli acıları yaşıyoruz sürekli ziyanda
Ötede kanlı güller açıyor şehit kanları sebil

Muhacir yüreklerde hep hüzn ve acı ve dua
 Vakitlerden bir vakit huzurdayız kabul
 Yanıyoruz yakıyoruz ey koca İstanbul”

Süleymaniye Camii, I. Süleyman adına 1551-1557 yılları arasında İstanbul'da Mimar Sinan tarafından inşa edilmiştir. Mimar Sinan'ın kalfalık devri eseri olarak nitelendirilen Süleymaniye Camii, medrese, kütüphane, hastane, hamam, imaret, hazire ve dükkânlardan oluşan Süleymaniye Külliyesi'nin bir parçası olarak kurulur. Alanında yetkin kişilerce meydana getirilen mabet İslam'ın önemli ibadet mekânlarındandır. Klasik Osmanlı mimarisinin en önemli örneklerinden olan eser Mustafa Miyasoğlu'nun “Şaheser” (2005b:54) adlı şiirinde sade bir anlatımla övülür:

“Sinan’la Süleymaniye
 Taht kurmuşlar İstanbul’a
 Allah’ın adı yücelsin diye
 Emir verilmiş her kula
 Küllî iradeden çıkar külliye
 Bütün üstadlar seferber olur
 İslâm’ın mührü vurulsun diye
 Herkes kıyama durur
 Süleyman Sinan Yesâri
 Eşleri yok dünya üzerinde
 Gün gün yaparlar büyük eseri
 Her taşı bir altın değerinde”

Miyasoğlu, “Ayasofya” (2005b:55) şiirinde de İstanbul’un bu sembol mekânı üzerinde durur. Ayasofya, Bizans imparatoru I. Jüstinyen tarafından M. S. 532-537 yılları arasında İstanbul’un tarihî yarımadasındaki eski şehir merkezine inşa ettirilmiş bir kilisedir. 1453’te şehrin Türkler tarafından alınmasıyla birlikte Fatih tarafından camiye dönüştürülmüştür. 1935’ten beri ise müze olarak hizmet vermektedir. Fatih’in hatırası bu yapı Osmanlı zaferinin nişanesidir. İki farklı inancın en yüksek kültür seviyesidir:

“Fatih’in hatırası
 Osmanlı zafer tâcı
 İki dünya arası
 Büyük kültür mirâcı
 Ne kilise ne cami

Lâik bir mâbed oldu
 Perişan haller gibi
 Tarihe kemend oldu”

Kent, ya da büyük şehir, “Kentlerin Ölümü” (2003:33-41) adlı şiirde “melez bir kan”, “hayvan artığı”, “bir ölüm bulaşığı” benzetmeleriyle olumsuz bir surette karşımıza çıkar:

“Bu kentler ki melez bir kan
 Bu kentler ki hayvan artığı
 Bu kentler ki bir ölüm bulaşığı”

Söz konusu tekrarlarla da takınılan olumsuz tavır pekiştirilmektedir. Şairin bakış açısından yansıyan bu tutum, kentte yaşayan bireylere de sirayet etmektedir:

“Kentte bir adam
 Başında şapka elinde teşbih
 Yüzü geceye doğru elinde güneş
 Başı bir asrın karanlık savaşları
 İçinde ölümün sonu gelmez varoluşları”

1988-92 yılları arasında İslamabat’taki Yabancı Diller Enstitüsü’nde Yrd. Prof. olarak görevlendirilen Miyasoğlu, bu süre zarfında yurdundan ayrı kalır. Sanat çalışmalarına ara vermeden devam eden sanatçı, yabancısı olduğu bu topraklardaki gözlemlerini eserlerine yansıtır. “Pancâbî” adlı şiiri bu müşahedelerin bir ürünüdür:

“Lahor bahçeler cenneti
 Şalimar tarihî bir rüya
 Dört mevsim ayrı çiçeklerle
 Kar bilmeyen ayrı sokaklarda
 Yaşar Babür haşmeti
 ...
 Şimdi Pencâbî yüzlerde okunur
 Kayıp güzelliklerin hüznü
 Gülümser çaresizlikte bir umut
 Müşaere gecelerinde coşkulu
 Mahzun sesiyle eski santur”

Pakistan’ın ikinci büyük kenti olan Lahor, ülkenin kuzeydoğusundaki Pencap eyaletinin yönetim merkezidir. Şalimar bahçeleri, 1641 yılında inşa edilmiş ve Lahor şehrinde bulunan bir Moğol saray bahçesidir. Pek çok bitki türünü bünyesinde barındırması bakımından her mevsim ayrı bir güzelliğe sahiptir. Kar görmeyen

sokaklar, bu topraklarda uzun yıllar hüküm sürmüş Babür devletinin ihtişamından izler taşır.

Mustafa Miyasoğlu'nun şiirleştirdiği mekânlardan biri de Mescit-i Nebî'dir. Şair, "Peygamber Mescidi" (1981c:53) şiirinde bu yerin oluşum aşamasına dair bilgiler vererek Müslümanlar için önemi üzerinde durur. Şiirin metni şöyledir:

"Devenin çöktüğü o kutlu yerde
Elele verir bütün müminler
Çalışır bizzat peygamber de
Çoğalır dünyada ulu mabedler

Bir yanda Hücre-i Saadet
Bir yanda Ashâb-ı Suffa yatar
Gece gündüz ilim ibâdet
Ashâb-ı Suffa'dan hazır kıtalar

Peygamber Mescidi ilim beşiği
Yesrib git gide Medineleşiyor
İlk müezzin Bilâl-i Habeşî
Vahiyle ezan kesinleşiyor"

Peygamber efendimiz Medîne-i münevvereye hicret ettiğinde, Medîne'nin ileri gelenleri efendimizin bineği Kusvâ'nın yularını tutup, Peygamber efendimizin kendi evlerine misafir olmasını isterler. Onlara, devenin kimin evinin önünde çökerse, orada misâfir olacağını buyururlar. Kusvâ Medîne sokaklarından geçerek ilerler ve bugünkü Mescid-i Nebî'nin (Peygamber efendimizin mescidi) kapısının bulunduğu yere çöker. Resûlullah, Kusvâ'nın üzerinden inmez. Hayvan tekrar ayağa kalkıp yürümeye başlar. Eski yere dönüp çöker ve bir daha kalkmaz. Bunun üzerine Efendimiz, Kusvâ'nın üzerinden inip; "İnşâallah menzilimiz (ineceğimiz yer) burasıdır?" buyurur. Medineli Müslümanlar (Ensar), Allah rızası için bütün varlıklarını geride bırakıp hicret eden muhacir Müslümanlara ellerinden gelen yardımda bulunurlar. Mescidin inşasında Peygamber efendimiz de dâhil olmak üzere bütün müminler el ele verip çalışır. Mescit-i Nebevî'nin duvarına bitişik olarak kurulmuş olan ve "suffa" adı verilen gölgelikte yaşayan; genellikle genç, bekâr ve yoksul insanlar, vakitlerini efendimizin çevresinde geçirip ondan öğrendikleri ayetleri ezberlerlerdi. Bir yere İslam öğretilmek istendiğinde söz konusu öğreticiler

Kur'an ve sünnet öğrencileri olan bu kişilerden seçilirdi. İslamiyet'in kabulünden önce Yesrib olarak bilinen Medine-i Münevvere'de, hicretle birlikte İslâmi kimlik giderek belirginleşir.

3.4.2.5. İslam Coğrafyası

İç ve dış tehdit unsurlarıyla mücadele eden İslam coğrafyasında kan ve gözyaşı bir türlü sona ermemektedir. Gerek bulundukları jeopolitik konum, gerekse mensup oldukları din sebebiyle Emperyalist devletlerin saldırılarına maruz kalan İslam ülkelerinin pek çoğu çatışma ve kriz odağındadır. Olumsuz şartlar karşısında gelişim gösteremeyen bu toplumlarda baş gösteren istikrarsızlık, beraberinde iç çatışmayı meydana getirmektedir. Özellikle son dönemlerde yaşanan zulümler karşısında bir kısım Müslüman devletlerin tepkisiz kalması işgallere kapı aralamaktadır.

“Haksızlık karşısında susan dilsiz şeytandır!” düsturunu rehber edinen her duyarlı vatandaş gibi Mustafa Miyasoğlu da İslam coğrafyasında baş gösteren zulme, haksızlığa sessiz kalmamış ve eserlerinde bu insanlık ayıbını dikkatlere sunmuştur. “Kalbimin Coğrafyası” tabiriyle nitelediği bu yerlere duyduğu hassasiyetle kaleme aldığı ilk şiirlerinden biri “Efkârî” (1981c:27-32) adını taşır. Önce şiirin ilgili metnini görelim:

“Ay doğuyor batıyor
Sokaklar kan revan
Kardeş kardeşi vuruyor
Afgan dağlarında isyan
Acılı meyvalar veriyor
Biz buralarda per perişan

Mağrip şaşkın bir attır
Bağdat kanayan yara
Kahire çekilmez kahr
Tahran'sa yeni ufuklara
Kaygısızca uzanır
Dökülür sokaklara”

Afganistan'ın 1979'da Sovyetler Birliği tarafından işgal edilmesine tepki gösteren yerel güçler, Batı ülkelerinin de desteğiyle SSCB'ye karşı bir silahlı mücadele başlatmışlar ve pek çok bölgede egemenlik sağlayacak düzeyde başarı

göstermişlerdir. Verdiği büyük kayıplar nedeniyle Sovyet güçleri bölgeden çekilmek zorunda kalır. Bununla birlikte Afganistan’da iç savaş devam eder. Kuzey Afrika, Bağdat, Kahire, Tahran zulmün, belirsizliklerin yaşandığı başlıca yerlerdir.

Büyük bir kısmı Afgan çarşı ve pazar yerlerinin tasvirini içeren “Afgan Pazarı” (2005b:36)’nın son dördlüğünde ülke halkının maruz kaldığı acılar dile getirilir:

“Can satar ekmek alır
Çaresiz Afgan halkı
Hep acı sitem kalır
Arsız dünya pazarı”

15. Asırda Osmanlı idaresi altına girerek İslamiyet’i benimseyen Boşnaklar uzun yıllar bu şekilde varlıklarını devam ettirmişlerdir. Devlet-i Âliyye’nin güvenini kazanan topluluk, yönetim ve askerî kademelerde önemli görevlere getirilmişlerdir. Dağılma sürecinde Osmanlı topraklarından koparılan Bosna 1992’de bağımsızlığını ilan eder. Ancak bu tarihten itibaren üç yıldan fazla süren bir savaşa sürüklenir. Çok sayıda Bosnalı Müslüman hayatını kaybederken daha da fazlası yerinden yurdundan edilir.

Bosna Hersek’in Mostar şehrinden geçen Neretva Nehri üzerine Mimar Sinan’ın öğrencisi Mimar Hayrettin tarafından inşa edilen Mostar Köprüsü’ne ilk saldırılar Sırlar tarafından düzenlenir. Hırvatlar ise daha büyük tahribatta bulunarak köprüyü tamamen yıkarlar. Mustafa Miyasoğlu, tarihin zihnine kazınan bu barbarlığı “Mostarlı Aziz” ve “Mostar Köprüsü” şiirlerinde dile getirir:

“Mostarlı mimar Aziz konuşuyor
Acısı çok boyutlu
Bir yanda insanlar ölüyor
Bir yanda Mostar” (K. C. s. 39).
“İnsanı kahreden günler gördük
Tarihin hafızası kazındı gün gün
Ne onurlu yüzler gömdük
Mostar’da bugün çiçekler ölgün” (2005b:52).

Uzun seneler (1389-1913) Osmanlı hâkimiyetinde varlığını sürdüren Kosova, bu sürecin ardından Sırbistan Krallığı’na bırakılır. Bağımsızlık mücadelesi veren Kosova, Sırp baskısı ve askerî müdahaleleri sebebiyle bunu gerçekleştiremez. 1995’te Sırp ordusunun Kosova’ya girmesiyle birçok sivil halk hayatını kaybeder.

SSCB'nin dağılmasıyla birlikte bağımsızlığını ilan eden Azerbaycan, bu sürecin ilk yıllarında Ermenistan'la Dağlık Karabağ Savaşı'na girer. Savaş esnasında bölgedeki Hocalı kasabasında yaşayan Azeri siviller, Ermenistan'a bağlı kuvvetlerce toplu şekilde katledilir.

Doğu Türkistan, kanayan bir başka yaramızdır. Komünist Çin devletinin uyguladığı soykırım neticesinde milyonlarca Müslüman hayatını kaybetmiştir. Sahip oldukları rejim için İslam dinini büyük bir tehdit olarak gören Çin, İslami kültürü ön plana çıkaran her türlü faaliyeti şiddetle cezalandırmaktadır.

Mustafa Miyasoğlu, Bosna, Kerkük, Kosova Azerbaycan ve Türkistan'ın içinde bulunduğu bu olumsuz şartları “Puslu Günler” (2005b:42) şiirinde dile getirir:

“Beni senden seni benden kopardılar
Bosna Kerkük Kosova Azerbaycan
Kalbimin kırık dökük coğrafyası
Atalar yurdu koskoca Türkistan”

Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte sona eren dört asırlık Osmanlı hâkimiyetinin ardından Filistin yaklaşık bir asırdır felaketlerle boğuşmaktadır. Bunların başında da şüphesiz İsrail zulmü gelir. İsrail terörünün, katliamının, saldırılarının sonucunda pek çok masum Filistinli hayatını kaybetmekte, evlerinden yurtlarından edilerek sefaletle mahkûm edilmektedir. Tüm dünyanın gözleri önünde cereyan eden bu zulüm bir türlü engellenememektedir. Katliamlara kayıtsız kalmayan her vicdan sahibi gibi Mustafa Miyasoğlu da yapılanlara sessiz kalmayarak “Haymatlos” (2005b:44-47) şiiriyle tepkisini ortaya koymuştur:

“Filistinli bir çocuk
Ayağında terlik
Elinde çubuk
Geziyor Makpela tarlasında
Dilinde İbrahim Suresi
Küçük kafasında
Dünyanın dertleri
Çaresiz annesi
Mahpus babası”

İsrail-Filistin savaşının en büyük mağdurları kuşkusuz Filistinli çocuklardır. Henüz oyun çağında hayatın acı yüzüyle tanışan çocuklar küçük yaşlarında büyük

sıkıntılarla karşılaşır. Hayatını yitirenler, anne ve babalarının ölümüne şahit olanların tek dayanağı Allah'tır. Dillerinden dualar eksik olmaz.

İsrail, işgal ettiği topraklarda bağımsız Filistin devletinin varlığını kabul etmez. Bu düşüncesinin tüm dünya nezdinde de kabul görülmesini ister. Bu anlayış doğrultusunda Filistinli her çocuk haymatlostur, yani vatansızdır. Vatansız olanın özgürlüğünden de bahsedilemez:

“Filistin’de her çocuğun korkusu
Dünyada haymatlos dolaşmak
Vatansız yahut hapis olmak”

Hız. İbrahim'in soyu, iki oğlu olan Hız. İsmail ve Hız. İshak ile devam etmiştir. Hız. İshak'ın soyundan olan İsrailoğulları'na, tarih boyunca pek çok peygamber gelmiştir. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz: Hız. Yakup, Hız. Yusuf, Hız. Musa, Hız. Harun, Hız. Yunus, Hız. Eyüp, Hız. İlyas, Hız. Davud, Hız. Süleyman, Hız. Zekeriya, Hız. Yahya ve Hız. İsa. İsmail'in soyundan gelenler ise İslam Peygamberi Hız. Muhammed, onun ailesinden gelen imamlar ve en son olarak da İmam Muhammed el-Mehdi'dir. Şair bu soy akrabalığına vurgu yaparak İsrail'in gerçekleştirdiği zulmü kınamaktadır. Şiirde yer alan ilgili bent şu şekildedir:

“Şimdi birbirine düşman
İbrahim'in çocukları
Bazısı zâlim bazısı mazlum
Her gün savaş her gün kan
Sürekli kanun kaçakları
Kimi suçlu kimi masum
Biri vatandaş diğeri haymatlos
Dünyanın dört köşesinde
Biri serçe öteki karakoncolos”

Şair, her iki devletin konumunu belirlerken çeşitli karşılaştırmalardan yararlanır. Filistin “mazlum”, “masum”, “haymatlos”, “serçe” kavramlarıyla tanımlanırken İsrail “zâlim”, “suçlu”, “vatandaş”, “karakoncolos” ifadeleriyle ortaya konur.

Afrika kıtasındaki ülkeler 15. Yüz yıldan itibaren Portekiz, İngiltere, Fransa, İtalya ve Almanya gibi Batılı devletler arasında sömürge olarak paylaşılmış ve bu durum yakın geçmişe kadar devam etmiştir. Sömürgeci devletlerin bu tutumu Afrika toplumları arasında birtakım problemleri de beraberinde getirmiştir. Bunun sonucu

olarak kıtada iç savaş, açlık, yoksulluk baş göstermiştir. Her şeye rağmen kötü gidişatın düzeleceğinden umudunu kesmeyen şair, “Afrika’nın Açları” (2005b:53) şiirinde, yaşanan olumsuz tabloyu şöyle resmeder:

“Afrika’nın açları
Bir deri bir kemik
Mümin olmak suçları
...
Perdeleyin güneşi
Batılı zengin olsun
Kardeş vursun kardeşi

Bir gün biter bu oyun
Bütün çarklar kırılır
Afrika’da doğar gün”

3.4.2.6. Tarihe Yönelme

Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerinde kendini kuvvetle hissettiren önemli temalardan biri de tarihe yönelmedir. Dünya sahnesinde önemli başarılar elde eden Türk İslam devletlerinin şanlı mazisi şair için övünç kaynağıdır. Bunu dillendirmekten büyük mutluluk duyar. “DESTAN ÇAĞLARI” olarak nitelediği Selçuklu ve Osmanlı tarihini bu genel başlık altında bir biriyle ilintili beş dizi şiirle sunmaya çalışır. Serinin ikinci şiiri “2/ Dünya Kıyâma Durur” (1978:73)da Selçuklu ve Osmanlı devletlerinin tarihin seyrini değiştiren fetihlerine değinilir:

“Kutlu bir cumadan sonra
Malazgirt’te değişen zaman
Devrana kılavuz olur
Dünya kıyâma durur”

Malazgirt Meydan Muharebesi, 26 Ağustos 1071’de Büyük Selçuklu devleti ile Bizans İmparatorluğu arasında gerçekleşir. Alparslan’ın zaferiyle sonuçlanan muharebe Türklere Anadolu’nun kapılarını kesin olarak açar. Böylece Anadolu’da Türk tarihi başlamış olur.

Anadolu’nun Türkleşmesinde büyük payı olan Selçuklular, dünya tarihinde önemli değişiklikleri de beraberinde getirmiş ve kendilerinden sonra kurulacak olan Osmanlı devletine zemin hazırlamışlardır. Selçukluların dağılmasıyla birlikte meydana gelen boşluktan faydalanan Kayı boyu, kısa zamanda gelişerek altı asır

hüküm sürececek bir devletin temelini atar. Kuruluş dönemi hükümdarlarından Yıldırım Bayezid'in Timur'a esir düşmesiyle başlayan Fetret devri, Mehmet Çelebi'nin çabalarıyla aşılr. Sultan Mehmet Han'ın Konstantiniyye'yi fethiyle yükseliş devri başlar:

“Kader hükmünü sürsün diye
Selçukya Devlet-i Âliye olur
Alınır Konstantiniyye
İstanbul olur”

Serinin üçüncü şiiri “3/ Her Şey Kanunî Olur” (1978:74)da Fatih ve Sultan Süleyman dönemlerine değinilir. Fethin ardından Sultan ikinci Mehmet, Fatih olur. Orta Çağ'ın kapanmasıyla Yeni Çağ açılır. Anadolu'da Bizans egemenliği sona erer:

“İstanbul alındı – alınır
Fatih olur Mehmed-i Sâî
Bizans gecesi biter
Bir başka sabah olur
Bedrettin hani”

Osmanlı devleti, en geniş sınırlarına Kanuni Sultan Süleyman döneminde ulaşır. 1538 Preveze Deniz Zaferi'yle Akdeniz bir Türk gölü hâline gelir:

“Dürülür bükülür Endülüs haritası
Pîri – elbette – Reis olur
Akdeniz gölünde kadırgası
Devran Sultan Süleymanın
Her şey kanunî olur”

Sekiz yıllık saltanatı boyunca Doğu'ya seferler düzenleyen Yavuz, Ridaniye Savaşı ile Mısır'ı alıp İslam birliği yolunda önemli bir adım atmıştır. Mısır'ın fethiyle halifelik Osmanlı'ya geçmiş ve ilk Türk halife Yavuz Sultan Selim olmuştur. Böylece İslam dinince kutsal sayılan “Mekke ve Medine bölgesinin hizmetkârı” anlamına gelen ve İslam halifelerine verilen hâdim-ül-haremeyn unvanını alır:

“Devlet-i Âliye yıkılsın diye
Pir Sultan şâha kul olur
Mısır'dan sesi gelir Yavuz'un
Hâdim-i Haremeynim diye
Vahdet İslâmın kalesi olur”

Taht kavgaları Osmanlı Devleti’ni Batı karşısında zayıf düşüren, iç çatışmalara sebep olan önemli sorunlardan biridir. Tarih boyunca yaşanan taht mücadelelerinden yararlanan emperyalist devletler bu karışıklıklardan kullanarak fitne tohumları saçmışlardır. İkinci Bayezid ve kardeşi Cem Sultan arasında yaşanan taht mücadelesi bu bakımdan dikkate değerdir. Taht kavgasını yitiren Cem, Rodos şövalyelerine ve ardından Papa’ya sığınır. Bu durumu kullanan dış güçler, Devlet-i Âliyye’ye maddi ve manevi hasarlar verir. Şehzade Cem’in hayatı bu entrikalar içinde yitip gider. İkinci Bayezid’in ardından tahta çıkan Yavuz’un başarılarını oğlu Sultan Süleyman devam ettirir. Babasının aksine Batıya yönelen Kanuni, Viyana kapılarına dayanır ancak başarı sağlanamaz. İkinci Selim’le birlikte gerilemeye geçen Devlet-i Âliyye dış baskılar ve iç çekişmeler sonucunda dağılmanın eşiğine gelir:

“Cem Sultan kristal bir bardaktı
Kırıldı batı kapılarında
Genç Osman – daha çok genç
Düşer Hicaz yollarında
Tutunan çorak olur
Yavuza dünyalar dar gelse de
Viyana kapıları açılmaz ahfadına
Celâli isyanları lâle bahçeleriyle
Zaman devrini tamamlar Selîm-i Sâlis’de
Sonrası düz bir yol olur”

“DESTAN ÇAĞLARI” seri şiirlerinin devamı niteliğindeki iki bölümlük “Fetret Mesnevisi” (2005b:60-65)nin ilk bölümünde Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde yaşanan karışıklıklar, düşman kuvvetlerinin işgalleri, halkın millî mücadeleye desteği, kurtuluş yolunda atılan adımlar anlatılır:

“Birbirine destek verdi şeytanlar
Marmara’da demir attı düşmanlar
İttihatçı-İtilâfçı kanseri
Kuvâ-yı Millîye toplar askeri
...
Her cephede düşman talanı olur
Millî Mücâhede ilân olunur
Sarıklı sarıksız eşraf köylü
Silahlanır bütün Anadolu

Sodom-Gomore'ye taş çıkartan günler
Ar-namus duygusunu çatlatan günler”

Batılı emperyalist güçlerin Anadolu'nun içlerine kadar ilerleyerek işgallere başlaması Kuvva-yı Millîye birliklerinin oluşumuna zemin hazırlar. Bu düzensiz birliklerin yetersiz kalmasıyla topyekûn savaş ilan edilir. Yaşlısından gencine, kadınından erkeğine bütün halk bağımsızlık mücadelesi verir. Yegâne amaç bağımsızlıktır. Bütün bunlar yaşanırken ahlaki çözümlere de dikkat çeken şair, bu bakımdan yaşanan dönemi Sodom ve Gomore dönemleriyle özdeşleştirir.

3.4.2.7. Din

Gül yaradılışça, diğer çiçeklere nazaran rengiyle, kokusuyla, duruşuyla, asaletiyle göz dolduran bir mahiyete sahiptir. Bu ve benzeri pek çok özelliğinden dolayı İslam kültüründe gül, peygamber efendimiz Hz. Muhammet (SAV)'e duyulan muhabbetin, sevginin sembolü olarak kullanılır. Mustafa Miyasoğlu da *Hicret Destanı* kitabının aynı adlı bölümünde yer alan dokuz seri şiirde peygamber efendimizin çocukluğundan başlayarak o mübarek hayatına dair bilgiler verir. Serinin ilk şiiri “1/Seni Anmak” (1981c:43) adını taşır. Şiirin ilk iki bendi şöyledir:

“Seni anmak bir gülü koklamak gibi
Güllere su vermek
Hayata yeniden doğmak gibi
Dünya sensiz sürekli kargaşa
Sen gelmeden bir çöldü sanki
Seni unuttukça kanayan yara”

Hız. Muhammet (SAV)'in hayatta olduğu zaman dilimine “Asr-ı Saadet” denir. Mutluluk asrı olarak adlandırılan bu dönem onun vefatıyla sona erer. Nifak ve fitne tohumlarının etkisiyle kardeşlik duyguları zedelenir ve kargaşa ortamı oluşur. Hız. Peygamberimizden önceki döneme “Cahiliye” devri adı verilmiştir. İlâhi bilginin kaynağından yoksun bu ortam, şair tarafından bir çöle benzetilir.

İnşirah suresin ilk ayetinden alıntılanan mısra ile başlayan “2/Mucizeler Mahşeri” (1981c:44-45) şiirinde Efendimiz (SAV)'in yaşadığı mucizevî olaylar anlatılır. Elverişsiz iklim şartlarından dolayı Mekke’de doğan çocuklar daha sağlıklı yetişmeleri için yaşam koşulları uygun yerlere bir sütannenin yanına verilirlerdi. Kâinatın Efendisi de bu sebeple Sa’d oğulları kabilesinden Halîme’ye emanet edilir.

Fahr-i Âlem Efendimiz'in gelişiyle o sıralarda müthiş bir kıtlık ve kuraklığın hâkim olduğu Sa'd oğulları beldesinde bereket eksik olmaz. Mekke'de veba hastalığının belirmesi üzerine bu birliktelik bir müddet daha uzar. Kâinatın Efendisi, artık sütkardeşi Abdullah'la birlikte kuzuları gütmeye de başlar. Yine böyle bir günde sütkardeşiyle birlikte kuzuları otlatırken uzaklaşan kuzulara göz kulak olmak için Abdullah'ın yanından ayrılır. Karşısına beyaz elbiseli iki kişinin çıktığını görür. Elllerinde içi karla dolu tas olan bu kişiler nur yüzlü Efendimizi tutup göğsünü ve kalbini ellerindeki karla yıkarlar. Bu hadiseyle Peygamber Efendimizin mübarek kalbi, Cenab-ı Hak tarafından genişletilmiş olur. Peygamberimiz (SAV)'in en büyük mucizelerinden birisi de şüphesiz "Miraç hadisesidir. Efendimiz (SAV), Cenab-ı Hakk'ın daveti üzerine Cebrail Aleyhisselâmın rehberliğinde Mescid-i Haram'dan Mescid-i Aksâya, oradan ilahi huzura yükselmiştir. Miraç mucizesinin nasıl gerçekleştiği *Kur'an*'da "İsra" ve "Necm" surelerinde ilgili ayetlerle anlatılır. Semanın bütün katlarına uğrayarak pek çok peygamberle görüşür; geçmiş, gelecek her şey O'na gösterilir. Söz konusu hadiseler, şiirde şu şekilde ifade edilir:

"Elem neşrahleke sadrek"

"Allah göğsünü genişletse gerek

Dört yaşında süt annenin yanında

On yaşında yirmi yaşında kırk yaşında

Cebrail'i gördüğünde Miraç Gecesi'nde

Her şey gösterildi sana geçmiş gelecek

"İkra' bismi Rabbike'llezi halâk" dilinde"

Övülen, çok övülmüş manalarına gelen isimleriyle Efendimizi (SAV), semavi kitaplarda ve yakın çevresince farklı adlarla anılır. Söz konusu isimler nesiller boyu yeni doğan erkek çocuklarına verildi. Şair bu hususta şu dizelere yer verir:

"Tevrat seni Mahmud diye bildirdi

Annen İsa diliyle Ahmedim derdi sana

Deden Muhammed olsun adın dedi

Pek çok övülmüş manasına

Herkes böyle bildi böyle övdü

Bunlar örnek oldu Müslümanlara"

"Andolsun size kendinizden öyle bir Peygamber gelmiştir ki, sizin sıkıntıya uğramanız ona çok ağır gelir. O, size çok düşkün, müminlere karşı çok şefkatlidir,

merhametlidir” (Tevbe 128). Tevbe suresinden aldığımız bu ayette de görüleceği üzere Peygamber Efendimiz (SAV)’in, müminlere olan düşkünlüğü, şefkati, merhameti çarpıcı bir şekilde ifade edilmektedir. Onun bu ilgisi sadece dönemindeki insanları değil, kıyamete kadar gelip geçecek bütün ümmetini kapsamaktadır:

“Mucizeler mahşeri bir ömür sürdün
Hüzün eksilmedi yüzünden
Sen yaratılmışların en yücesi
Varlığın sebepti rahmetti insanlara
Miraç’ta bile ümmetim dedin”

Mustafa Miyasoğlu “3/Dillerde Yalnız Sen” (1981c:46) adlı şiirinde iki cihan serveri Efendimiz (SAV)’in yüceliğini, gönüllerdeki yerini şiirleştirir.

Kur’an-ı Kerim’de mealen yer alan “O peygamberlerin bir kısmını diğerlerinden üstün kıldık” (Bakara 253), “Gerçekten biz, peygamberlerin kimini kiminden üstün kıldık” (İsrâ 55) ayetlerinin de belirttiği gibi Allah’ın elçileri arasında da derece farkı vardır. Her peygamber kendi milletine geldiği halde Efendimiz (SAV), bütün âlemlere gönderilmiştir. Aşağıdaki ayetler söz konusu ifade için delil niteliğindedir:

“Biz seni bütün insanlara ancak müjdeleyici ve uyarıcı olarak gönderdik” (Sebe’ 28).

“Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik” (Enbiyâ 107).

“De ki: Ey insanlar! Gerçekten ben sizin hepinize, göklerin ve yerin sahibi olan Allah’ın elçisiyim” (A’raf 158).

Allah resulüne duyulan sevginin, bağlılığın dile getirildiği şiir şu şekildedir:

“Peygamber-i ekbersin
Dillerde yalnız sensin
Gönüller sana bağlı
Sen her şeyden evvelsin
Dillerde yalnız sensin

Zaman mekân senindir
Hepsi sana verildi
Ana baba yâr sensin
Yâr-ı gâr seni bildi
Hepsi sana verildi
Ebubekir Ömer Osman Ali

Sen hepsine sevgili
 Mekke Medine Kudüs
 Her yer seni tam bildi
 Sen hepsine sevgili”

Allah’ın ilk yarattığı şey “Nur-ı Muhammedî”dir. Hz. Âdem, Allah’ın emriyle başını kaldırıp baktığında arş-ı a’lâda Nur-ı Muhammedî’yi görür. Merak edip sorduğunda şu cevabı alır: “Bu nur senin zürriyetinden bir peygamberin nurudur ki onun ismi göklerde Ahmet, yerlerde Muhammet’tir. Eğer o olmasaydı seni yaratmazdım ve yerleri ve gökleri dahi halk etmezdim” (Kastalani, 1008:6). Bu muazzam gerçek, milyarlarca sene sonra, o nurun sahibi tarafından da dile getirilir. Bir gün ashaptan Cabir b. Abdullah el Ensari (r.a.)’nin “Ya Resulullah atam ve anam sana feda olsun. Allah Teâla hazretleri cümle eşyadan evvel halk ettiği ne nesneler bana haber ver” şeklindeki sorusuna Resul-i Ekrem Efendimiz (SAV) şu yanıtı verir: “Cemî’ eşyadan evvel senin peygamberinin nurunu kendi nurundan yarattı. Dahi şöyle eyledi ki o nur, Allah teâlanın kudretiyle dilediği yerlerde devredip gezdi. O zamanda ne levh ve ne kalem ve ne cennet ve ne cehennem ve ne melek ve ne gök ve ne yer ve ne güneş ve ne ay ve ne cin ve ne insan vardı. Hâsılı mahlûkattan bir nesne yaratılmış değil idi” (Kastalani, 1008:7). Efendimiz (SAV)’in verdiği cevaptan da anlaşılıyor ki yaratılan ilk şey “Nur-ı Muhammedî”dir.

Diğer yandan şair, “Hicret’e Doğru” (1981c:47-48) şiirinde ilk vahiyden itibaren hicrete kadar yaşanan gelişmelere yer vermiştir:

“Hira Dağından Sevr Mağarasına
 İlk vahiyden ilk devlete
 Gizli davetten açık davete
 Alaydan hakarete işkenceye
 Her biri bir destan olan anlarda
 Yapılmadık ne kaldı onlara”

Kırk yaşında peygamberliği bildirilen Muhammet Mustafa (SAV)’ya kırk üç yaşında da halkı davet etmesi emredilir. Hayatının bu döneminde bir köşeye çekilip yalnız kalmayı tercih eden Fahr-i Âlem, Hira dağına çıkıp oradaki mağarada ibadet eder. Yine böyle bir günde Cibril aleyhi selam, kendisine görünerek “İkra” diye başlayan şu mealdeki âyet-i kerimeleri getirir:

“Yaratan Rabbinin adıyla oku. O, insanı kan pıhtısından yaratmıştır. Oku! Rabbin sonsuz kerem sahibidir” (Alak 1-2-3).

Resul-i Ekrem’in davetine uyup da İslam’a ilk giren Hz. Hatice validemizdir. Sonrasında Hz. Ebubekir ile Hz. Ali İslam’la müşerref olurlar. Bu davetler ve katılımlar el altından yürütülür. “Hicr” suresinde yer alan “Şimdi sen, sana ne emredilmişse onu açıkça onlara söyle! O müşriklere aldırma! Seninle alay edenlerin haklarından gelmeye biz yeteriz” (Hicr 94-95) âyet-i kerimeleriyle birlikte Resul-i Ekrem (SAV), halkı alenen hak dine çağırmaya başlar.

İslam’a davetin karşılık bulması birtakım kimselerin çıkarlarına ters düştüğünden tepkiyle karşılanır. Bu durum, şiirin ikinci bendinde şu dizelerle ifade edilir:

“Putperestler aristokrat efendiler
Âdetler hurafeler köleler
Elele verip on üç yıl nasihate
Hak dine Peygamber tebliğine
Vahyin rahmetine bereketine
Karşı çıktılar direndiler”

Çevresinde “Muhammedü’l-Emîn” olarak adlandırılan iki cihan serveri, bu davetle birlikte pek çok düşman kazanır. Öyle ki, inanan bir avuç Müslüman’la birlikte türlü cefalara maruz bırakılırlar. Bu sebeple Resul-i Ekrem, Peygamberliğinin beşinci yılında Müslümanlara Habeşistan’a hicret etmelerini tavsiye eder. Böylece ilk hicret gerçekleşir. Kureyşli müşriklerin isteği üzerine Cenab-ı Hakk’ın kudretiyle gerçekleşen mucizede ay ikiye yarılr. Buna rağmen müşrikler sözlerinde durmayarak bunu sihir ve büyüyle açıklarlar.

“Küfrün artan şiddeti – üç yıllık muhasara
Kimi şair kimi mecnun kimi yalancı
Her biri kendini görür Peygamber aynasında
Mehtaplı bir gece tam ortada Hira Dağı
Ay ikiye bölündü – şahit olun insanlar
Habeşistan hicretleri müminler sığınağı”

Peygamberliğin onuncu senesinde Ebu Talib ve Hz. Hatice vefat eder. Her iki yakınının art arda hayatını yitirmesi Fahr-i Ebedî’yi oldukça üzer. Bundan dolayı bu seneye “Senetü’l-hazen” yani hüzn yılı denir.

Allah Resulü (SAV) İslam dinini tebliğ etmek için Zeyd b. Harise ile beraber gittiği Taif’te türlü eza ve cefalara uğrar. İslam dinine davet edilen Sakif Kabilesi’nin ileri gelenleri bu çağrıya uymadıkları gibi hakaretlerde bulunup Peygamber (SAV)’i taş yağmuruna tutarlar.

Hac mevsimi ve Sûku Ukaz panayırı günlerinde Mekke’nin dışına çıkıp, çevreden gelen kabilelerle görüşerek onları İslam dinine davet eden Resul-i Ekrem, Peygamberliğinin on birinci senesinde yine böyle bir hac mevsiminde Akabe yakınlarında Medine ahalisinden Hazrec kabilesine rast gelir. Resul-i Ekrem, Kur’an-ı Kerîm okuyarak onları hak dine çağırır. Peygamberin bu daveti karşılık bulur ve oradakiler İslam’la şereflenir. Evs’ler deu şerefe erişen bir diğer topluluk olur. Mustafa Miyasoğlu, yaşanan bu hadiseleri şiirin dördüncü bendinde şu şekilde dile getirir:

“Hüzün yılı onuncu yıl – iki dostun ölümü
Taif’de tebliğ tebliğlerin en zoru
Hira’dan himaye ile Mekke’ye dönüş
Akabe’de ilk biatler Evs’le Hazrec
Hicret denemeleri bir garip hüznü
Sonra sevinç yılı gece yolculuğu ve Miraç”

Evs ve Hazrec kabilelerinin imana gelmesiyle İslam dini Medine’de yayılma imkânı bulur. Düşüncelerine aykırı olan bu gelişme Kureys’in önde gelenlerini telaşlandırır. Bir araya gelen müşrikler Resul-i Ekrem’in öldürülmesi gerektiğine karar verirler. Bunun üzerine her kabileden birer kişi suikastı gerçekleştirmek için görevlendirilir. Cebrail aleyhisselam tarafından haberdar edilen Muhammet Mustafa (SAV)’ya hicret müjdelenir. Miyasoğlu, “5/Vakte Ermek” (1981c:49-50) şiirinde ele aldığı bu konuya şöyle başlar:

“Her gönülde bir devlet var
Hasret buna yol arar
Hicret çaresiz görünür
Gurbet evlere kurulur”

Fahr-i Kâinat, düşmanları yanıltmak amacıyla henüz çocuk yaşta olan Hz. Ali’den kendi yatağına yatmasını ister. Allah’ın izniyle Hz. Ebu Bekir ile yola çıkan Hazret-i Peygamber (SAV), müşriklere görünmeden Sevr dağına ulaşarak buradaki mağaraya sığınır. İçeri giren caniler, peygamber yatağında Hz. Ali’yi gördüklerinde

ne yapacaklarını şaşırırlar. Bunun üzerine takibe koyularak sevr mağarası önüne gelirler. Allah'ın hikmetiyle önüne güvercinlerin yuva yaptığı mağaranın girişi örümcek ağıyla kaplanır. Resul-i Ekrem'in, mağarada olamayacağına hükmeden müşrikler, dönüp giderler:

“Ebubekir dostuna yâr-ı gâr
Peygamber yatağında Haydar

Mağarada üç gün üç gece
Dillerde yalnız iki hece
Durmadan Allah Allah der
Peygamber dostuyla beraber

Dostluk budur bunların hâli
Yanında Ebubekir evinde Ali”

Üç gün üç gece kaldıkları mağaradan ayrılan Kâinatın Efendisi (SAV) ve Hz. Ebubekir'in Medine yollarında karşılaştıkları hadiseler ve bu kutlu şehre varış “Kervan” (1981c:51-52) şiirinde anlatılır:

“Son peygamber hicrete emir aldı
Mekke'den Medine'ye akıyor kervan
Dünya yeni zamanlara demir aldı
Artık İslam için dönüyor devran

Süraka batar çıkar kumlara
Süt verir köylünün cılız koyunu
Mevlâ ne güzel yardımcı onlara
Sonuçsuz kalır müşriklerin oyunu”

Kudeyd denilen bir yere geldiklerinde orada bulunan Ebu Ma'bed'in çadırının önünden geçerken yiyecek bir şeylerin olup olmadığını sorarlar. Alınan olumsuz cevap üzerine çok zayıf, bakımsız bir koyuna doğru yönelen Muhammet Mustafa (SAV), müsaade edildiği takdirde koyunu sağmak ister. Ev sahibinin izniyle o cılız koyundan defalarca süt sağlar. Ümmü Ma'bed'in çadırından ayrıldıkları vakit, Resul-i Ekrem'i ele geçireceklere yüz deve vaat edildiği haberini alan Süraka, Medine yolcularının önünü keser. Ancak atının ayaklarının kuma gömülmesi üzerine pişman olarak yardım ister. Efendimizin duasıyla kurtulan Süraka, takipte olan diğer müşrikleri yanlış yönlendirir (Ahmet Cevdet Paşa, 2002:82-83).

Hız. Peygamberin hicretini haber alan Medineli Müslümanlar şehrin dışına çıkıp İki Cihan Serveri'nin gelişini büyük bir heyecanla beklerler. Bir iş için evin damına çıkan bir Yahudi, uzaktan Fahr-i Kâinat ve Hız. Ebu Bekir'in geldiğini görür ve müjdeyi Peygamber âşıklarına ulaştırır. Bu sıcak günün yorgunluğunu taşıyan Resul-i Ekrem, şehre bir saat uzaklıktaki Kûba köyüne giderek Neccaroğulları'ndan birinin evine konuk olur (Ahmet Cevdet Paşa, 2002:86). Şair, Ensar ve Muhacirin vuslatını şu dizelerle dile getirir:

“Kuleden kervanı ilk gören yahudi
Mühim bir şehrin heyecanıyla
Beklediğiniz zât geliyor dedi
Kûba'da kavuşuldu Resulullâha”

Hız. Peygamber'in Medine'ye gelişi âdetâ bayram havasında kutlanmıştır. Çocuklar, kadınlar sevinç naraları atmışlardır. Muhammet Mustafa'yı kendi evlerine davet etmek için her aile adeta birbirleriyle yarışa girmişlerdir:

“Hoş geldin Peygamberler Peygamberi
Hoş geldin Medine'ye şehrimize
Gelişin zamanları yeniler gibi
Hakk'dan bir lütuf bir armağansın bize”

“8/Seriyyeler Gazveler” (1981c:54)'de Bedir, Uhud, Hendek savaşları; Hayber ve Mekke'nin Fethiyle birlikte İslam'ın yayılması üzerinde durulur. Şiir şöyle:

“Anlaşmalar seriyyeler gazveler
Gün gün İslam'ın devleti büyür
Zamana hâkim olur ilâhi sesler
Tebliğ'in heyecanı ruhları bürür
Bedirdi Uhudda Hendeki
Müminler sürekli imtihan olur
Hayber'in ardından Mekke'nin fethi
Bütün Arabistan Müslüman olur
Hakk'a yürüdü her biri sonra
Onları ölümsüzlük aldı
Geride fakir fukara
Ölüp dirilmek kaldı”

Resul-i Ekrem, birçok askerî seferde bizzat orduyu komuta ederken bazılarında ise cephe gerisinde kalmayı uygun görmüştür. Bu gibi durumlarda liyakat sahibi

kimseleri ordunun idaresi için görevlendirmiştir. Fahr-i Âlem'in bizzat iştirak ettiği savaşlara “Gazve”, fiili olarak katılmadıklarına ise “Seriyye” denir. Bedir, Uhud, Hendek, Hayber ve Mekke fetihleri Hz. Peygamber'in emir ve kumandasında gerçekleşen yirmi yedi gazveden bazılarıdır. Bunlar arasında yalnızca Uhud'ta İslam orduları mağlubiyete uğramışlardır. Şüphesiz ki bu gibi hadiseler pek çok insan için çeşitli yönleriyle birer imtihan vesilesi olmuştur. Elde edilen her zaferin ardından İslam daha geniş sınırlara yayılmıştır.

Peygamber Efendimizin en çok bilinen ismi Muhammet (SAV)'tir. Yerde insanların, gökte meleklerin ve Allah'ın övdüğü insan demektir. Bu kutlu isim, kutlu anne Hazret-i Âmine'ye, henüz hamileyken rüyasında talim edilmiştir. Denmiştir ki: “Ey Âmine, iyi bilmelisin ki, sen âlemlerin hayırlısına hamilesin. Doğduğu vakit adını MUHAMMED koyasın.”

Şerefli dedeye, adını ne koydun diye sorduklarında Abdülmuttalip: “Muhammed!” yanıtını verir. “Böyle dedelerinde olmayan adı koymaktan maksadın nedir?” dediklerinde ise “Maksat ve isteğim budur ki: Onu Allah ve halk pek çok övsünler” cevabını verir. Bu bakımdan maksat hasıl olmuş ve Fahr-i Kâinat, her vesilede övülmüştür (Ahmet Cevdet Paşa, 2003:13,16). Mustafa Miyasoğlu da “Naat” (2005b:13) şiirinde “Peygamberler peygamberi”, “İki dünyanın övücü” dizeleriyle Hâtemü'l-Enbiyâ'ya olan sevgisini, muhabbetini dile getirir. Söz Konusu şiir şöyle:

“Sana giden yollar temiz
Sana adanan sözler iyi
Seni bilir kalplerimiz
Peygamberler peygamberi

Kim seni överse şiirle
Kendisi övülmüş olur
Kim seni severse gönülden
Kendisi sevilmiş olur

İki dünyanın övücü
Ruhum canım efendim
Yaratanın sevinci
Sensin benim efendim”

3.4.2.8. Ölüm

İnsan hayatının bir parçası olan ölüm, edebiyatın da en önemli konularından biridir. Türk edebiyatında mühim bir yere sahip olan ölüm teması İslami duyarlılığa sahip sanatçılar tarafından daha bir önemsenir. Ölüm, her insanı olduğu kadar Mustafa Miyasoğlu’nu da düşündüren, zihnini meşgul eden bir var oluş gerçeğidir.

Şair, “Yorgun Gece” (1973:16) şiirinde ölümü sıra dışı bir nitelemeyle sevgilinin tuttuğu güle benzetir:

“Tuttuğum gül oldu sevgili, ölüm
O gece yorgun ve soluk
Yolların bittiği yerde bulurum
Bir gece ki bitmez yolculuk”

Ölümün olumlandığı ve ötelere duyulan iştiağın dile getirildiği son dörtlükte şair, ölümü yalnız başına beklemektedir:

“Artık ne annem var ne yıldız ne ay
Duyulur özlemi ölümsüz ruhun
Ve sen ey yorgun gece
Tutulan bir ay gibi solgunsun”

Yunus Emre, Mevlana, Necip Fazıl başta olmak üzere daha pek çok kimse gibi Mustafa Miyasoğlu da ölüme İslam düşüncesine uygun bir tavırla yaklaşır. Ona göre ölüm, ruhun bedenden ayrılarak ölümsüzlüğe kavuşmasıdır. Ve şair, bu ölümsüzlüğe büyük bir özlem duyar.

Miyasoğlu, bir kısım şiirlerinde ölüm özlemini dile getirirken bazılarında ise bu düşüncenin soğukluğundan yakınır. Aşkla birlikte mutluluğun belirdiği bir gün, ölümün kendini hissettirmesiyle bu sarhoşluktan ayrılan şair, ölümü yakasını tutan kötü bir kadına benzetir. “Gün Yarası” (1973:20) şiiri bu bakımdan Miyasoğlu’nun ölüm karşısındaki tavrının kısmen farklılık göstermesi bakımından dikkat çeker:

“Buram buram aşk tüttüğü gün
Başladığı yerde bitti sarhoşluk
Yakamı tutan kötü bir kadını ölüm
Kimbilir neden bu soğukluk”

Son dörtlükten de anlaşılacağı üzere şairi ölüm karşısında karamsarlığa düşüren sebep, içinde yaşadığı zaman dilimidir:

“Bir tufan sonrası zehir gibi bir zaman

Hangi sokağa girsem karşımda ölüm
Yolumu keser sahipsiz bir küheylân
Zümrüt zamanları aranır dururum”

Bir tufan sonrası zehre benzettiği bu zaman, şairi her an ölümle burun buruna getirmektedir. İçinde yaşadığı zamandan şikâyetçi olan sanatçı, zümrüt zamanların özlemini duyar.

Karamsarlığın hâkim olduğu “Kan” (1973:22-23) şiirinde her ne kadar umutsuzluk kendini gösterse de şairin hayata dair beklentileri vardır. Sahip olduğu düşüncelerin bilinmesi durumunda ölümün dahi asılacağını söyler. Bu denli güvenmektedir kendine:

“Hayat hikâyemi kimse bilmez
Sorulmaz artık hayvanla insanın farkı
Düşüncelerimi bilseler asarlar ölümü
Ve müzeye kaldırırılar elbiselerimi”

Bu dörtlük içerik bakımından Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Ben Ölecek Adam Değilim” şiirini hatırlatmakla beraber, “asarlar ölümü” söyleyişiyle de Necip Fazıl’ın “Ölüm Güzel Şey” şiirindeki “Ölümü de öldüren Rabbe secdeler olsun” dizesindeki “ölümü de öldürmek” imgesiyle benzerlik göstermektedir.

“Kentlerin Ölümü” (1973:33-41) şiirinde ise şair, hayatın bir gerçeği olarak gördüğü ölümü korkunun karanlığına tercih eder:

“Başımı dayadım bir gerçeğe
Sular uzak yalnız bir ölüm var
Çekilmez korkunun karanlığı”

Ölüm korkusundan arınan şair, bu duygunun hazzını diğer insanların da tatmasını istemektedir. Ölümünden sonraki sonsuz yaşama onları şu sözlerle davet eder:

“Gelin insanlar gelin
Bir ölüm ötesinin
Sesine kulak verin”

3.4.3. Şekil Özellikleri

3.4.3.1. Mısra

Mustafa Miyasoğlu, müstakil, kendi içinde tamamlanmış mısralar oluşturmakla birlikte birkaç mısradan meydana gelen cümle kurmaya da özen gösterir. Mısraı

değil cümle bütünlüğünü gözeterek anjanbımana başvurması şiirinde tahkiye unsurunun ön planda olmasından ileri gelir. Şairin “Serüven” (1973:8) şiirinden alındığımız şu mısraları başarılı anjanbıman örneği olarak gösterebiliriz:

“Gülen konuşan ölümler dünyasında
Yalnız değilim bir şeyler duyan”

Şiir yeteneği sınırlı olan bir şairin çok miktarda anjanbımana yer vermesi beraberinde acemilikleri getirmesi kaçınılmazdır.

“Yaşamak çelik tomurcukları koparmak
Gibi bir gün gelir ölüm”

Burada ikinci mısraın “gibi” edatıyla başlaması şairane söyleyişi bozmuştur. Bunun yerine,

“Yaşamak çelik tomurcukları koparmak gibi
Bir gün gelir ölüm”

gibi bir kullanım daha yerinde olabilirdi.

Mustafa Miyasoğlu’nun çeşitli şiirlerinden seçtiğimiz anjanbıman örneklerini şu şekilde sunabiliriz:

“Yürüyen dalgalarla başbaşa
Karış karış adımladım dünyayı
Yüreğim meydanlarda paramparça
Arar zümrüt bir zamanı” (1978:16).

“Masal akşamlarından
Biri gelir kurulur
Odsuz oğulsuz
Bir nice soru sorulur” (1981c:34).

Şairin mısra kurmada bazı zaaflarının olduğunu söyleyebiliriz. Genel anlamda şairane söyleyişten uzak nesir cümlelerinin kendini hissettirdiği mısra yapılarında tercih edilen sözcüklerin uyumsuzluğu okuyucuyu şiir atmosferinden uzaklaştırmaktadır. Kulak tırmalayan bu uyumsuzluk pek çok şiirde kendini gösterir. “Mucizeler Mahşeri” şiirinin “Allah göğsünü genişletse gerek” (1981c:44) dizesini bu duruma örnek gösterebiliriz.

Hiçbir şiiriyetin bulunmadığı bu mısraın, “gerek” sözcüğüyle sonlandırılması söz konusu zafiyeti daha da belirginleştirmiştir.

Mısraın uygun olmayan bir sözcükle tamamlanmasından kaynaklanan zayıf dize kurgusunun bir başka örneğine “Gün Yarası” şiirinde rastlamaktayız. Bahsi geçen şiirde yer alan “tek” sözcüğü bu zayıflığın sebebidir. Kafiye yapma endişesiyle tercih edilen sözcük bu bakımdan uygun kelime değildir. Bu durumun müşahedesi, dörtlüğün göz önünde bulundurulması suretiyle yapılması daha yerinde olacaktır:

“Boğaz boğaza geldim denizle
Bütün umutlarım kırık
Bütün hayallerim ölü
İçimde yıkanan korkuydu tek” (1973:19).

Yükleminin bulunduğu yer bakımından çoğunlukla devrik cümle kullanımına önem veren şairlerin aksine Miyasoğlu’nun şiirlerinde kurallı mısra yapısı da yer yer dikkat çekmektedir. Söz konusu örneklerin bir kısmını şu şekilde sıralayabiliriz:

“Akşamlar birden bastırır
...
Gündönümü gelip çatmıştır
...
Güzdür güz başlamıştır” (1981c:22).

“Yalnız tarih konuşuyor
...
Yalnız hatıralar yaşıyor” (2005b:25).

3.4.3.2. Nazım Biçimleri

Mustafa Miyasoğlu’nun şiirleri nazım şekilleri bakımından çeşitlilik gösterir. Onun şiirinde görülen başlıca nazım şekilleri şu şekildedir:

Düzenli Nazım Biçimleri

Çapraz Uyak

Dört mısralı bentlerden oluşan nazım şeklidir. Her dörtlüğün tek ve çift sayılı mısraları kendi aralarında uyaklıdır. Uyak düzeni şu şekildedir: abab-cdcd-efef...

Örnekler: “Söğüt” (2005b:50), “Ayasofya” (2005b:55), “Babam Usta Ben Kalfa” (2005b:71-72).

“X ve Y Kavgası” (2005b:67) şiirinin bir ve üçüncü dörtlükleri çapraz kafiye düzenine uygunken ikinci dörtlük yarı çapraz kafiye örgüsüyle farklılık gösterir.

Serbest Düzenli Nazım Biçimleri

Mevcut olan şekiller dışında, şairin kendi takdiri ve şiir anlayışı doğrultusunda ya da Batı ve Türk edebiyatındaki nazım biçimleri üzerinde yaptığı küçük değişikliklerle oluşturduğu biçimlerdir. Gerek mısra kümelenişi gerekse uyak örgüsü bakımından farklılık gösterdiği için bu şekilleri kesin sınırlar içine, kesin kurallara bağlamak oldukça güçtür.

Eşit Düzenli Biçimler

Bentleri eşit sayıda mısralardan meydana gelen bu şekillerde şiirin bütününde hecenin eşit, uyak düzeninin ise aynı olduğu görülür.

Üçlüler

Birinci ve üçüncü mısraları kendi aralarında kafiyeli, ikinci mısraları ise farklılık gösteren üçlükler. Örnek: “Yaprak” (1978:30-31), “Babil’de Bir Kadın” (2005b:49), “Afrika’nın Açları” (2005b:53).

Dörtlüler

Örnek: “Afgan Pazarı” (2005b: 36).

Beşliler

Bentleri beşer dizeden meydana gelen “3/Dillerde Yalnız Sen” (1981c:46) adlı şiirin mısralarının hemen hemen tamamına yakını yedi heceden müteşekkilen üçüncü bendin ilk dizesi on heceyle bu düzeni bozmaktadır.

Karışık Düzenli Biçimler

Bentleri oluşturan mısraların sayıları ve bu mısraların ölçüleri (hece sayısı) bakımından farklılık gösteren şekillerdir.

Dizelerin Hece Sayısı Değişik Olanlar

Bentlerin mısra sayısı eşit olan biçimlerdir. Ancak, mısraların hece sayısı farklıdır. Örnekler: “Başka İnsan” (R. Ç. s. 10-12), “Açtığımız Kapılar” (R. Ç. s. 13), “Sarhoş” (R. Ç. s. 14-15), “Yorgun Gece” (R. Ç. s. 16), “Gün Yarası” (R. Ç. s. 19-20), “Zindan” (R. Ç. s. 21), “Kan” (R. Ç. s. 22-23), “Korku” (R. Ç. s. 24), “Günah Çarşısı” (R. Ç. s. 25-26), “Savaş Diyalogu” (R. Ç. s. 27-28), “Galata Köprüsünde Bir

Akşam” (R. Ç. 29-30), “Bırakma Ellerimi” (R. Ç. s. 47-48), “Yaz Akşamları” (R. Ç. s. 52), “Rüya Çağrısı” (R. Ç. s. 53), “Yağmur Sonrası” (R. Ç. s. 54), “Yosun” (R. Ç. s. 55), “Bahar Kokusu” (R. Ç. s. 56-57), “Bir Gülü Andıkça” (R. Ç. s. 58-59), “Zaman” (D. s. 13), “Bir Başka Dünya” (D. s. 16-17), “Sonbahar Dörtlüsü” (D. s. 21-24), “Geçen Devrandır” (D. s. 28-29), “Sevda Şiirleri” (D. s. 32-33), “Sürgün” (D. s. 34), “Şiir” (D. s. 35-36), “Fetret ve Vuslat” (D. s. 57-58), “Sel” (D. s. 59-60), “Altın Çağ” (D. 63-64), “1/Bozkır Çiçekleri” (D. s. 72), “3/Her Şey Kanuni Olur” (D. s. 74), “5/Kurtar Beni” (D. s. 76), “Acılar Hatırası” (D. s. 77), “Ölüm Kalım” (D. s. 78-79), “Sen Yoksun” (H. D. s. 14-15), “Azap” (H. D. s. 19), “Güz” (H. D. s. 22-23), “Şairin Duası” (H. D. 39-40), “1/Seni Anmak” (H. D. s. 43), “4/Hicrete Doğru” (H. D. s. 47-48), “6/Kervan” (H. D. s. 51-52), “7/Peygamber Mescidi” (H. D. s. 53), “Seriyyeler Gazveler” (H. D. s. 54), “Naat” (K. C. s.13), “Sana Şiir” (K. C. s. 14), “Parklar ve Patikalar” (K. C. s. 16), “Yaşamak” (K. C. s. 17), “İstanbul” (K. C. s. 18-19), “Kalbimin Coğrafyası” (K. C. s. 21-22), “Pancâbi” (K. C. s. 25-26), “Gece Kraliçesi” (K. C. s. 27), “Kelepçe” (K. C. s. 28), “Zakkum” (K. 29-30), “Mostarlı Aziz” (K. C. s. 39), “Osmanlı Minyatürü” (K. C. s. 40-41), “Puslu Günler” (K. C. s. 42), “Mostar Köprüsü” (K. C. s. 52), “Paranoya” (K. C. s. 57).

Bentlerin dize sayısı değişik olanlar

Cem Dilçin, bu gruba dâhil olabilecek şiirlerin aynı ölçüye sahip olsa bile dizelerin kümeleniş yönünden farklılık gösterebileceğini söyler. Ancak bu durum Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerinde biraz daha farklı tezahür eder. Belirli bir ölçüye bağlı kalınmadan kaleme alınan “Ay Doğuyor” (1981c:12-13), “Bağış” (1981c:17-18) şiirlerindeki dizelerin farklılaşmasında düzenli bir yol izlenir. “Ay Doğuyor”un bir ve üçüncü bentleri üçer dizeden iki ve dördüncü bentleri ise altışar dizeden meydana gelir. “Bağış” şiirinin ilk bendi beş dizeden meydana gelirken, bir sonraki kısım tek beyit şeklindedir. Yine bu sıralama düzenli bir şekilde devam eder.

İlk bendi üç mısradan oluşan “Dürbün ve Harita” şiiri her yeni bent düzenli olarak bir ilave dize ile artarak ilerler. Son bent ise yedi mısradır.

Serbest Nazım

Ölçülü-Uyaklı Olanlar

Çeşitli uzunluktaki mısralar şiir içinde düzenlenişleri bakımından “Uzun ve kısa dizeleri düzenli olanlar” ve “Uzun ve kısa dizeleri düzensiz olanlar” olmak üzere iki gruba ayrılır. Miyasoğlu’nun şiirlerinde ilk gruba dâhil edebileceğimiz parçalar bulunmadığından incelememizi ikinci bölüm üzerinden devam ettireceğiz.

Uzun ve Kısa Dizeleri Düzensiz Olanlar

Bu tarz şiirlerde uzun ve kısa mısraların hece sayısında, kümelenişinde herhangi bir düzen endişesi yoktur. Kimi mısralar uyaklı olmakla birlikte, uyak örgüsü bulunmaz.

Örnekler: “Kentlerin Ölümü” (R. Ç. s. 33-41), “Gece Sürgünü” (R. Ç. 42-45), “Yağmur” (R. Ç. s. 60-61), “Gün Batımı Yollarda” (D. s. 18-19-20), “4/Viyana Kapıları” (D. s. 75), “Efkârî” (H. D. s. 27-32), “Anafor” (H. D. s. 33-38), “2/Mucizeler Mahşeri” (H. D. s. 44-45), “Münacaat” (K. C. s. 2-12), “Rahmet Bağış” (K. C. s. 15), “Ne Bir Söz Ne Vasiyet” (K. C. s. 23-24).

Divan Şiirinden Geliştirilen Nazım Biçimleri

Modern Türk edebiyatıyla birlikte, unutulmaya yüz tutan divan şiiri bir kısım şairlerce özde ve biçimde yapılan değişikliklerle yeniden işlenmeye başlamıştır. Bu modern örneklerde biçim ve içerik kaygısı güdülmemiştir. Ölçü ve uyak konusunda zorlamalar görülmez.

Beyitlerle Kurulan Biçimler

Gazel tipi

Mustafa Miyasoğlu’nun bu tarzda yazdığı dört şiiri mevcuttur. Bunlar “Hüzün Gazeli” (D. s. 39), “Sur Gazeli” (D. s.40-41), “9/Dua” (H. D. s. 55), “Sevda Gazeli” (K. C. s. 68) adlarını taşır. Hece vezniyle yazılmaya çalışılan şiirler arasında bütün mısralarının hece sayısı eşit olan tek şiir “Sevda Gazeli”dir. Hecenin 7’li kalıbıyla kaleme alınmıştır.

Mesnevi tipi

Bu şekilde yazılmış şiir adedi dokuzdur. Hece sayıları arasında düzensizlik görülen şiirler şunlardır:

“Küçük Mersiye” (D. s. 42-45), “Çiçekleme” (D. s. 46-47), “Denize Dökmek” (D. s. 48-49), “Temmuz mu Ağustos mu” (D. s. 50-54), “İstanbul’un Kuşları” (D. s. 55-56), “Perişan Hallerimiz” (H. D. s. 16), “5/Vakte Ermek” (H. D. s. 49-50), “Kül Kokusu” (K. C. s. 20), “Fetret Mesnevisi” (K. C. s. 60-65).

3.4.4. Ahenk

“Üslûbun bir niteliği olarak şiir ve nesirde kelime ve cümlelerin, âdeta bir musiki tesiri yapacak şekilde artarda getirilmesi ile sağlanan uyum” (Yetiş, 1988: 515-516) olarak da tanımlanan ahenk, modern Türk edebiyatında üsluba ait bir özellik olarak kendine yer bulur. Ahenk, şüphesiz ki şiirin vazgeçilmez unsurlarındandır.

Mustafa Miyasoğlu’nun, şiirinde ahengi sağlamak amacıyla başvurduğu yöntemleri şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

Ses Tekrarları

Kafiye

Mustafa Miyasoğlu, belirleyici olmasa da bir kısım şiirlerinde ahenk oluşturmak amacıyla vezin ve kafiye olanaklarından yararlanmayı ihmal etmemiştir. Ancak onun şiirlerinde bu unsurların kullanımındaki esneklik dikkat çekicidir.

Şair, her ne kadar karışık biçimler denese de şiirlerinin büyük çoğunluğu ses benzerliğine dayalı ahenkten beslenir. Kafiye, Miyasoğlu’nun şiirlerinde önemli bir unsurdur. Çeşitli kafiye türlerini uyguladığı şiirlerinde genellikle tam kafiye yer vermiştir. Onun şiirinde kafiyeler duygu, düşünce ve hayallere bağlı olarak ortaya çıkar. Zorlama oldukça azdır. Şiirindeki kafiye oluşumu çoğunlukla mısra sonundaki kelimelerin eklerinde kendini gösterir. Bundan farklı olarak şairin yetkin kafiye örneklerine de rastlamaktayız.

Örnekler:

“Başlamadan biten bir çok serüven
Hayatın özüne biricik güven” (1973:9).

“Sen seni bilmelisin eyvah kaçırdın ipi
Enseni kolla cânâ birazdan başlar tipi” (1978:52).

“Yunus’un hicreti denizde çile
Yahudi inanmaz Musa’ya bile” (1981c:50).

“Zakkum dal budak saldı
Dünyanın eli mecbur
Burda bir garip kaldı
Yaşasın ehl-i kubur” (2005b:30).

Zaman zaman zayıf kafiyele de yer verdiğini söylediğimiz şairin bu yönde örnek göstereceğimiz şiirlerinden yaptığımız alıntıların başlıcaları şöyledir:

“Boğaz boğaza geldim denizle
Bütün umutlarım kırık
Bütün hayallerim ölü
İçimde yıkanan korkuydu tek” (1973:19).

“Yağmurlu bahçe beyaz karanfil
Demet demet papatya
Yaşanmamış bir eylül” (1978:21).

Ünsüz Ahengi

Aliterasyon olarak da bilinen ünsüz ahengi, mısra içi veya şiirin tamamındaki benzeşen ünsüz seslerin belli bir düzen halinde tekrarlanmasıyla oluşur. İç ahengin sağlanması adına önemli görülen bu uyum, Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerinde de kendini gösterir. Şairin, “Gece Sürgünü” (1973:42-43) şiirini bu kullanıma örnek gösterebiliriz:

“Señ nerde başlarsın dünya nerde biter
Günah nerde başlar
Aşk nerde biter
Her gece koşan yorgun ve yabancı atlar
Gelir kapıda bekler
Aşkın ve aydınlığın tomurcukları
Bir sende patlar”

Görüldüğü gibi burada ‘r’ ünsüzünün 17, ‘n’ ünsüzünün ise 16 kez tekrarlanıp anlamla da ilişki kurularak belli bir ünsüz ahenginin sağlanmaya çalışıldığı dikkat çekmektedir.

Ünsüz ahengin belirgin bir şekilde ortaya konduğu şiir “Küçük Mersiye” (1978:42-45) adını taşır. Yirmi dört beyitten müteşekkil şiirin her mısraında çeşitli ünsüz seslerin tekrarıyla ahenk yakalanmaya çalışılmıştır. Ancak ünsüz ahenginde ideal olan ses sıklığının çok üzerinde ses tekrarı sağlandığından sıkıcılık baş gösterir. Örnek olması açısından şiirden seçilmiş beyitleri aşağıdaki gibi sunmaktayız:

“Hâra geldim Hira gördüm dâra çıktım bir gün
 Para tura sarı lira zehir zıkkım gördüğün
 ...
 Yalan yılan elde kalan şu bir kıl
 Çalan çırgan sade talan yüzyıl
 ...
 Dersaadeť ah saadeť hani devlet-i ebed-müddeť
 Adeeť üzre kapın çaldım medeeť sultanım medeeť”

Ünlü Ahengi

Assonans olarak da bilinen ünlü ahengi, mısra içi veya metnin tamamındaki ünlü seslerin tekrarıdır.

Örnekler:

“Bir mazlum bir mazluma dert yanıyorsa
 Saat başları hece taşları defterler dolusu
 Kim kimin yanında kimlerin eli kanımda
 Sorular sorulur cevaplara durulur paydos
 Uzaklara gidelim sus dostum sus” (2005b:19).
 “Yaşadım yaşamadım al kanlara boyandım
 Varlığım sana adadım bilinsin budur andım” (1978:45).

Ses Taklidi Sözler

Şair, şiirlerinde ses taklidi sözlere de yer vermektedir. Örnekler:

“- Sahi mi söylüyorsun hah hah ha” (1973:26).

Kelime Tekrarları

Mısra İçi Kelime Tekrarları

Aynı kelimenin bir mısra içinde birden fazla tekrar edilmesidir.

Bir Mısraın Aynı Kelimenin Tekrarından Oluşması

Örnekler:

“Yaban yaban” (1978:76).

“Avcılar avcılar

...

Canım canım

...

Çakmak çakmak

Gülüm gülüm” (1981c:28).

Mısralar Arası Kelime Tekrarları

Redif

Örnekler:

“Galata Köprüsünde herkesin akşamı

Suçlunun suçsuzun bildiğin akşamı” (1973:30).

“Sen nerde başlarsın dünya nerde biter

Günah nerde başlar

Aşk nerde biter” (1973:43).

“Kan rengi ufukta söylenen şarkı

Bizim şarkımızdı en güzel şarkı” (1978:15).

Şairin *Devran* adlı eserinde yer alan “Hüzün Gazeli” şiiri “getirir rüyalarım” redifi üzerine kuruludur. Altı beyitten oluşan bu şiirin her ikinci mısraında bu redif tekrar eder. Söz konusu şiirin bir bölümünü aşağıda alıntılanmaktayız:

“Yeniay gülüşün ilk yaz akşamlarıma

Bir mavi hüznün getirir rüyalarım

Duruşun çiğ bir renk olur pencerelerde

Korkulu bir niçin getirir rüyalarım

Bin hatıra sıcaklığı kış gecelerinden

İşıkli bir sütun getirir rüyalarım” (1978:39).

“Bir yerden sonra her şey İstanbul oluyor

Sürekli İstanbul’u yaşıyoruz akşam oluyor” (2005b:18).

Mısralar arası tekrar eden diğer redif örnekleri: 1978:23, 40, 42, 55, 56, 69, 75; 1981c:12, 18; 2005b: 5, 13, 17, 29, 38, 68.

Yarı Çapraz Tekrarlama

Örnekler:

“...

Sıkar mı bilmiyorum yaşamak
Yaşamak diz boyu korku ve kederde” (1973:24).

“Sen hiç çocuk olmadın

Umut olan sevgiyi
Sevgiyi sevgiliyi” (1973:35).

“...

Saçlarında şimşek çaktığını unutma
Unutma yaptıklarını sakın” (1978:17).

“Bürolarda sürekli yıldönümü kutlanır

Tek yanlı barışların önemi sıralanır

Sıralanır sınırlar Kapıkule Suriye

Sabah akşam el verir çeribaşı nereye” (1978:53).

Mısra Başı Tekrarı

“Bir acı mı bir korku mu

Bizi çekip çekip güldüren

Yoksa bir gül müdür derinden

Bizi kaldırıp kaldırıp yere vuran

Bizi hiç durmadan güldüren

Biz çağrılarının arta kalan mirası

Biz insanlık acısını içinde duyan

Biz yaşamak gerçeğini yüreğinde

Sönmeyecek bir ateş gibi taşıyan

İnsanlığın yitirdiği bir devriz” (1973:24).

“...

Bu kentler ki melez bir kan

Bu kentler ki hayvan artığı

Bu kentler ki bir ölüm bulaşığı” (1973:33).

“Kandır bu ölümün değişmez rengi

Kandır bu hiçlikten kurtarır beni

Kandır bu hem hayat hem ölüm

Kandır bu akışında bir muştı görürüm
Kandır bu yıkar artır acılarımı
Kandır bu tutar kurtarır varlığını” (1973:59).

“Hangi şehrin sokakları serin
Hangi kasabanın eşrafı iyi
Hangi beldenin uleması derin” (1973:69).

Mısra başı kelime tekrarları için diğer örnekler: 1973:16, 19, 34, 46, 54;
 1978:19, 28, 69; 1981c:16, 27, 55; 2005b:5, 13, 17, 48, 56.

İkilemeler

Örnekler: (Örnek mısralardaki ikilemeler altı çizili olarak yazılmıştır.)

- “Çizgi çizgi zaman zaman aşılın” (1973:13).
 “Buram buram aşk tüttüğü gün” (1973:20).
 “Bizi çekip çekip güldüren” (1973:24).
 “Karanlık yollarında ağır ağır” (1973:26).
 “Çekile çekile bir öfke olan” (1973:26).
 “Kabara kabara küfürle dolan” (1973:26).
 “Ay perde perde güneş gölge ardı” (1973:33).
 “Kırık dökük aynalar” (1973:35).
 “Külçe külçe omuzlarda taşınan” (1973:37).
 “Taşlara dokundum bir bir” (1973:40).
 “Siyah beyaz bir tablo Erciyes etekleri” (1973: 44).
 “Hatıralar annesi bitmez tükenmez sevgim” (1973:56).
 “Karış karış adımladım dünyayı” (1978:16).
 “Dalga dalga yayılan ordularla” (1978:17).
 “Sonbahar yollarda yaprak yaprak” (1978:21).
 “Odalar büyük küçük
 ...
 Yaşamak bölük pörçük” (1978:30).
 “Pırıl pırıl bir akşam saati” (1978:33).
 “Takır tukur boğaz çukur dile düştü sır” (1978:44).
 “Kırık dökük serzenişler” (1978:77).

“Elvan elvan çiçek açar silahlar” (1981c:18).

“Geride fakir fukara” (1981c:54).

“Çoluk çocuk” (1981c:32).

İfade Tekrarı

“Paranoya” (2005b:57) şiirinin dördüncü bendinde “hep aynı” ifadesinin dört kez tekrar edilmesiyle tekdüzeliğin can sıkıcı oluşu ortaya konmak istenmiştir:

“Hep aynı şeyler hep aynı kâbus

...

Hep aynı şeyler hep aynı soluk ay” (2005b:57).

Mısra Tekrarı

Mustafa Miyasoğlu’nun, ahenk sağlamada başvurduğu bir diğer yol da mısra tekrarıdır. “Galata Köprüsünde Bir Akşam” (1973:29-30) şiirinde “Neredesin ey rüzgârım” mısraı dördüncü altılı hariç her bendin beşinci dizesinde tekrarlanmıştır.

“Gece Sürgünü” (1973:45) şiirinde “Bir şafak kızılığı her yanıma kum” mısraı iki kez yinelenmiştir.

Fethi Gemuhluoğlu’na ithafen yazılmış “Bırakma Ellerimi” (1973:48) şiirinin üçüncü bendinin ilk ve beşinci mısraları “Tam tam tama tam meydanda kara adam” şeklinde tekrarlanırken son bendin üçüncü ve beşinci mısraları ise “İşte zümrüt bir zaman başladı gül dönemi” ifadelerinden meydana gelir.

“Evlerinde Gül Oya” (1978:25-26) mısra tekrarı bakımından oldukça zengin bir şiirdir. Şiirin her bendinin ikinci ve son mısraları farklı tekrarlardan oluşur. İlk bent “Tut yârim ellerimden”, ikinci bent “Durdum evler önünde”, üçüncü bent “Bu evler bu evlerde” dizelerinden meydana gelir. Dördüncü, beşinci ve altıncı bentlerin tekrar mısraları ise sırasıyla şu şekildedir: “Hey yârim diken yanıma”, “Ben hep istedim onu”, “Her şey yerli yerinde”.

Şair, kimi zaman da mısraları bazı değişiklikler yaparak tekrarlamıştır. Örneğin “Galata Köprüsünde Bir Akşam” (1973:29-30) şiirinde her bendin başında tekrarlanan mısra sırasıyla şu şekilde karşımıza çıkar: “Galata Köprüsünde bir akşam”, “Galata Köprüsünde o akşam”, “Galata Köprüsünde herkesin akşamı”, “Galata Köprüsünden geçtiğim akşam”, “Galata Köprüsünde bu akşam”.

Benzer bir uygulamaya “Bütün Ağaçlar Seni Söyler” (1973:51) şiirinde de rastlamaktayız. İlk bendin son mısraı olan “Bütün ağaçlar seni söyler” şiirin sonunda küçük bir değişiklikle müstakil olarak “Ve bütün ağaçlar seni söyler” şeklinde yer alır.

Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerinde, tekrarlanan mısraların diğer örneklerine şu eser ve sayfalardan ulaşılabilir:

1973:59, 60, 61; 1978:65-66; 1981c: 46; 2004b:3-5, 9, 11.

Bentlerin Tekrarı

“Kentlerin Ölümü” (1973:33-34), şiirinde yer alan şu dörtlük şiirin beş ve onuncu bendi olarak tekrarlanmıştır:

“Sıcak bir öğle sonrası
Ay perde perde güneş gölge ardı
Başımda dünün hatırası
İçimde güneş vardı”

Ses Dalgalanması

Vezin

Başarılı bir hece vezninin ahenk sağlamada etkili olabilmesi için durakların eşit sayıda ve tamamlanmış sözcüklere bölünmesi gerekmektedir. Sözcüklerdeki hecelerin bölünmesini gerektiren durak sistemi ahengi zedeler. Ancak kimi zaman kurallı durak sisteminin sebep olduğu tek düzelik, bazı şairlerce kırılmıştır (Çetin, 2004:263).

Mustafa Miyasoğlu’nun tamamını 7’li hece ölçüsüyle kaleme aldığı bu türden şiirlerde gerek kalıbın durak kurallarında görülen keyfilik gerekse bazı dizelerdeki hece sayısındaki düşüklük ve fazlalıklar ahengi zedeleyen kusurlar olarak göze çarpar.

Örnekler: “Söğüt” (2004b:50), “Babam Usta Ben Kalfa” (2004b:71-72), “X ve Y Kavgası” (2004b:67), “3/Dillerde Yalnız Sen” (1981c:46), “Afrika’nın Açları” (2004b:53).

Ünlem

“Ünlemler, şiirde sesi yükseltip alçaltmak suretiyle dalgalandırarak ahenk sağlayan unsurlardandır” (Çetin, 2004: 272).

Miyasoğlu’nun pek çok şiirinde bulunan bu ahenk unsurunun başlıca örnekleri aşağıdaki gibidir:

“Hey ya hey güllerin vakti geldi
İlk sen geldin bu kente umut geldi
...
“Hey ya hey bozgun bu kentte bir sonuçsa
Tutmuşam ellerinden düşmüşem yollarına” (1978:46).
“Ey kulluğuyla övündüğümüz Allah
Ey âlemlerin Rabbi” (2004b:9).
“Ey Vatikan Vatikan
İsa ne der din hani
Nedir bu dökülen kan” (2004b:53).

3.4.5. Dili ve Üslubu

3.4.5.1. Dili

Dil Sapmaları

Yazım Sapmaları

Büyük harflerle başlaması gereken din ve mezhep adları ile bunların mensuplarını bildiren sözlerin yazımında Mustafa Miyasoğlu’nun tercihi küçük harften yana olmuştur.

Örnekler:

“Ortadoğu gün doğdu sarsın **m**üslümanları” (1978:54).
“Bunlar örnek oldu **m**üslümanlara” (1981c:44).
“Kuleden kervanı ilk gören **y**ahudi” (1981c:52).

Yazımına büyük harfle başlanması gereken dil ve lehçe adlarının da küçük harfle başlanması bir diğer yazım sapması olarak karşımıza çıkar.

Örnekler:

“Ağlamanın arapçası farsçası” (2004c:21).

Şairin, yazım kurallarının dışına çıktığı bir diğer husus da küçük harfle yazılması gereken “peygamber” kelimesine büyük harfle başlamasıdır. Bu da onun hassasiyetini göstermesi bakımından önem arz eder. Böylece efendimize özel bir önem atfetmiş, onun mutlak anlamda büyük, ayrıcalıklı, kıymetli ve özel olduğu ilkesinden hareket etmiştir.

Örnekler:

“Hoş geldin **Peygamberler Peygamberi**” (1981c:52).

“Ashabıyla görüşüyor **Peygamber**” (1981c:53).

Metin içerisinde önemli görevler ihtiva eden noktalama işaretlerinin, şairin şiirlerinde yok denecek kadar az kullanılması dikkati çeken bir diğer husustur. Özellikle nokta ve virgül işaretlerine yer verilmemesi dikkatlerden kaçmamaktadır. Aşağıda yer vereceğimiz örneklerde birbiri ardınca sıralanan eş görevli kelime ve kelime gruplarını ayırmada dahi bu husus göz ardı edilmiştir:

Örnekler:

“Serçeler ekmek taşır Beylerbeyi Üsküdar” (1978:55).

“Boğaz boğaz olursun Çanakkale İstanbul” (1978:56).

“Bosna Kerkük Kosova Azerbaycan” (2004b:42).

“Sarıklı sarıksız eşraf köylü” (2004b:60).

Ses Sapmaları

Ünlü düşmesi

Örnek:

“Giden gitti ellere bazısı burda kaldı” (1978:40).

Mısırada bulunan “burda” kelimesi “burada” olmalıydı. Ancak 14’lü hece veznine uydurmak için “a” sesi düşürülmüştür.

“Hayat yeni bir ritme uymak üze” (1981c:22) mısraında herhangi bir şekil endişesi duyulmamasına rağmen “üzere” olması gereken kelimenin “e” sesi düşürülmüştür.

“Bir derebey eskisi” (1981c:34) mısraında da aynı şekilde bir ünlü düşmesi vardır. Buradaki “derebey” kelimesinin sonunda olması gereken “i” sesi bilinçli yahut farkında olmadan kullanılmamıştır.

“Burda hasret yarası

Şurda gurbet” (2004b:24) mısralarında “şurda” ve “burda” kelimelerindeki ünlü düşmeleri konuşma dilinden kaynaklanmaktadır.

Hece vezninin eşitliği açısından ünlü düşürülmesiyle ses sapmasının görüldüğü bir diğer şiir “Küçük Mersiye”dir. “İnsan bir gül vakterişir solar bir gün” mısraında yer alan “vakterişir” kelimesinde “i” sesinin düşürülmesiyle ayrı yazılması gereken sözcükler birleştirilmiştir. İfadenin aslı şu şekildedir: “vakit erişir.”

Ünsüz değişimleri

Örnek:

“Kalbimi bir kab içinde” (H. D. s. 37).

“Ad murad değil” (K. C. s. 40).

“Şükür vâcibolur baş keser devran” (1981c:52) mısraında bulunan “vâcibolunur” birleşik fiili herhangi bir ses olayına maruz kalmamasına rağmen birleşik yazılarak kelimenin “p” sesi “b”ye dönüşmüştür. Doğrusu ise “vacip olunur” yazımıdır.

İfade Sapmaları

Deyimleri yanlış kullanma

Kalıplaşmış söz öbekleri olan deyimlerin özgün yapısının bozulmasına şairin “Sel” şiirinde rastlarız.

Örnek:

“Acının tarlasında dost ekip düşman biçtik” (1978:59).

Burada “rüzgâr eken fırtına biçer” deyimini “dost ekip düşman biçtik” şekline dönüştürülmüştür.

Dilbilgisi Sapmaları

Kelimelere Yanlış Ek Getirme

Örnek:

“Herkesde bir çocuk sevinci” (1981c:52) mısraındaki “Herkesde” kelimesindeki “-de” eki yanlış eklenmiştir. Doğru kullanım “Herkeste” şeklinde olmalıydı.

Alışılmamış Bağdaştırmalar

Tamlamalar

Şair, kimi zaman, isim ve sıfat tamlamalarında alışılmamış bağdaştırmalara başvurmuştur. Bunlar özelliklerine göre şöyle tasnif edilebilir:

Teşhis Sanatına Dayalı İfadeler

Örnekler:

“kentlerin soğuk neşesi” (1973:38). Bu örnekte “neşe”, canlı varlıklara özgü bir duygu ve tavidir. Kent ise cansız bir oluşumdur.

“sağır geceler” örneğinde de bir zaman dilimi olan gecelere sağır denilerek insani özellikler atfedilmektedir.

“kayanın yeşil dili” (1973:55) mısraında kayaya insan ve hayvanlara özgü bir organ olan dil izafe edilmiştir.

“üzgün papatyalar” (1978:34) sıfat tamlamasında insanlara özgü bir duygu olan üzülmeye eylemi papatyalara yakıştırılmıştır.

Teşhis sanatına dair alışılmamış bağdaştırmaları, yer aldıkları mısralarda eğik olarak aşağıdaki örneklerde göstermekteyiz:

“Seni anlatamaz ölümlü sözler” (1978:36).

“Bir *mavi hüznün* getirir rüyalarıma” (1978:39).

“Dün bir eve girdim tuttum *güz yorgunu çiçekleri*” (1978:42).

Alışılmamış İsim Tamlamaları

Örnek: (Örnek mısralardaki alışılmamış isim tamlamaları, eğik olarak yazılmıştır).

“Her yerde *hüznün sergisi*” (1978:32).

“*Kar karanlığı* binlerce insan uyutulur” (1978:50).

“*Acının tarlasında* dost ekip düşman biçtik” (1978:59).

“Her gün başka bir *şarkının kurbanı*” (1978:70).

“Gönül kısıtılmış bir *ceylan çıkmazında*” (1981c:13).

“Bir zamandı ve sen *sabır çeşmelerini* tutmuştun” (1981c:14).

“Bodrum’da *ölümün İoncası*” (1981c:36).

Alışılmamış Sıfat Tamlamaları

Miyasoğlu, yer yer bazı isimlere, şiirselliği artırmak, hoş bir akis uyandırmak için gerçekte hiç uygun düşmeyecek sıfatlar yükler. Örnek: “zümrüt zaman” (1973:9). Bu sıfat tamlamasında “zaman” ismine “zümrüt” sıfatının getirilmesi alışılmışın dışında bir kullanımdır. Bu bakımdan yaygın kullanıma uygun değildir. Çünkü “zümrüt” gerek rengi gerekse hammadde olarak somut bir varlıktır.

“Firavun zamanlar” (1973:71) benzetmesiyle zamanlar arası benzeşim sağlanmıştır.

Ödünç Metinlere Müdahale

Şair, zaman zaman başka metinlere özgü bazı ifadelerden esinlendiğini görmekteyiz. “Galata Köprüsünde Bir Akşam” şiiri ses ve tekrarları bakımından Yavuz Bülent Bakiler’in “Cebeci İstasyonu ve Sen” şiirini anımsatmaktadır.

“Bırakma Ellerimi” (1973:47) şiirinde geçen “Pusu kurup vurdular dokuz yerinden bir günü” mısraı, Attila İlhan’ın “Cinayet Saati” şiirinin “haliç’te bir vapuru vurdular dört kişi” mısraından izler taşımaktadır.

“Fetret ve Vuslat” (1978:58) şiirinde yer alan “Gök ekini biçmiş gibi” ifadesi Yunus Emre’nin “Geldi Geçti Ömrüm Benim” şiirinden iktibas edilmiştir.

Şairin “Şaheser” (2005b:4) şiirinin “Her taşı bir altın değerinde” olan son mısraı, Nedim’in “İstanbul Kasidesi”nde yer alan “Bir sengine yekpâre Acem mülkü fedadır” mısraını hatırlatmaktadır.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte uygulamaya konulan inkılapları eleştirdiği “Fetret Mesnevisi”nde (2005b:62) yer verdiği “Onbeş milyon genç yaratır on yılda” mısraı “Onuncu Yıl Marşı”na yapılan ince bir göndermedir.

Konuşma Dili

Samimi Hitaplar

Örnekler: (Örnek mısralardaki samimi hitap ifadeleri eğik olarak yazılmıştır).

“Her şey bir başka *iki gözüm*” (2005b:38).

Deyimler

Örnekler: (Örnek mısralardaki deyimler, eğik olarak yazılmıştır).

“Gecenin *sabrı taşı* çatladı tohum” (1973:45).

“*Pusu kurup* vurdular dokuz yerinden bir günü” (2005b:47).

“İnsan insana *bakar kör olmak* içim sıkar” (1978:42).

“*Çar çur olmuş* bir dünya el altından kaçmıştır” (1978:44).

“*Çalan çırpan* sade talan bu yüzyıl” (1978:44).

“Yaşadım yaşamadım *al kanlara boyandım*” (1978:45).

“*Soluk soluğa olmak* mı olmamak mı” (1978:50).

“Acının tarlasında *dost ekip düşman biçtik*” (1978:59).

“*Yangını körüklüyor* sürekli savaş korkusu” (1978:60).

“*Gün gün erir* gece gelir” (1978:70).

“*Ekmeği kana bandım*” (1978:72).

“*Dilim çözülüyor* elimi uzatıyorum ay doğuyor” (1981c:13).

“*Yanıp yakılmak* benim için değil” (1981c:27).

“*Kılı kıpırdamaz* insanlığın” (1981c:35).

“*Bağrına taş bas* dostum” (1981c:35).

“*Belvermiş* duvarlarda” (2005b:25).

“*Başı bozuk*” (2005b:32).

“*Bir deri bir kemik*” (2005b:53).

“*Canına okumak* paşaların” (2005b:58).

“*Caka satmak* adına” (2005b:58).

“*Taşları yerine koymak*” (2005b:58).

“*İpi kopuk* herkesin” (2005b:67).

Atasözleri

Örnek: (Seçilmiş mısralardaki eğik yazılmış sözcüklerin oluşturduğu bütün, atasözlerine örnektir).

“Çivi çiviye söker ellerin hep gül diker” (1978:29).

“Eden bulur muhakkak” (2005b:59).

Cümle

Nesre Özgü Cümle Kuruluşu

Nesir, cümle yapısı ve kuralları bakımından şiire göre farklılık gösteren bir türdür. Kelimelerin seçilişi, bir arada kullanımlarındaki ahenk, yüksek ses kalitesi ve armoni şiirin nesre karşı üstünlüğünün bariz vasıflarıdır. Bundan dolayı mısraları nesre özgü cümle yapısıyla kurmak ahenksizliğe ve kuru bir anlatıma sebep olacaktır. Nesre özgü cümle kuruluşunun örneklerine Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerinde de rastlamaktayız.

Örnekler:

“Acılarımı içimde borçlarımı sırtımda taşısam da
Kendimden söz ederken ne kadar sıkılsam da
Leylâ ile Mevlâ arasında kalmış gibiyim
Ne yapsalar ne etseler susturamazlar beni
Ben hüzünlerin acıların sesiyim” (1981c:21).

“Miraç’tan sonrası hicrettir artık
Nasihat devri bitti diğer kavimler gibi
Müşriklerin azâbı yaklaştı yaklaştı
Peygamber izniyle bir kervan gibi
Mekke’den Medine’ye göç etti sahabe
Yesrib bir kutlu dâvet sahibi” (1981c:48).

“Böyle çorak bir dünyada
Allah’ın rengiyle boyanmış
Dostluklar arıyorum” (1981c:9).

Cümle Kuruluşundaki Aksaklıklar

Örnekler:

“Alttaki taş ben oldum olan” (1973:9).

- “Kibrit çöpünde uzaklaşan eşya” (1973:10).
 “Ellerim gecenin ipinde yürüyorum” (1973:45).
 “Ben o sevgilerle var” (1973:52).
 “İnsan insana bakar kör olmak içim sıkar” (1978:42).
 “Sen san sanki bir ömür uzak gün” (1978:68).
 “Ben benden uzaklara gidiyor” (1981c:29).
 “Herkes mağara korkusu yaşıyor” (1981c:43).
 “Hicret denemeleri bir garip hüznü” (1981c:48).
 “Nedir gözlerimin zaman uzak” (2005b:57).
 “Ruhumun mahşerini sora artık sus” (2005b:57).

Dilde Tasarruf Yolları

Ortak Kullanım

Şair, bazı şiirlerinde birkaç cümleyi bir yükleme bağlayarak dilde tasarruf yoluna gider. Bu noktada örnek olarak şu mısraları örnek olarak verebiliriz:

Örnekler:

“Başımda dünün hatırası
 İçimde güneş vardı” (1973:34).

Burada “vardı” yüklemi her iki mısra için ortak kullanılmaktadır.

Benzer uygulamanın bir diğer örneği “Devran” şiirinde de karşımıza çıkar. Burada da “demişler” çekimli fiili ilgili mısralar için ortaktır. Söz konusu şiirin ilgili kısmı şu şekildedir:

“Ayrılığın adına hicran demişler
 Kalbin kararmasına zindan” (1978:69).

Özel Adların Çağrışımlarından Yararlanma

Mustafa Miyasoğlu, içeriklerine uygun olarak birtakım şiirlerinde özel adların çağrışımlarından yararlanıp sanat anlayışının gereğine uygun düşen millî, manevî, tarihî ve toplumsal meselelere ışık tutar. Ciltlerce kitaplara konu olabilecek olaylar ve durumlar zikredilen isimler vesilesiyle çağrışımlarını da beraberinde getirir. Böylelikle amacına ulaşan şair, az sözle çok şey anlatmış olur. “DESTAN ÇAĞLARI” (1978:72-76) ana başlığı altında kaleme alınan beş ayrı şiirde geçen

“Malazgirt”, “Devlet-i Âliye”, “Konstantiniyye”, “Mehmed-i Sâni”, “Fatih”, “Sultan Süleyman”, “Selim-i Sâlis”, “Yavuz” özel adlarıyla karşılaşan okuyucu ister istemez şanlı Türk-İslam tarihine bir yolculuk yapar. Şairin de istediği budur. Zira o şanlı maziden geriye bir şey kalmamıştır. Emanet ehil ellerde değildir. Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde en ihtişamlı çağlarını süren İslam coğrafyası, son asırda ise kan ağlamaktadır. Bu durumdan müteessir olan şair “Efkârî” (1981c:30) adlı şiirinde söz konusu manzarayı ve coğrafyayı şu ifadelerle şiirleştirir:

“Mağrip şaşkın bir attır
Bağdat kanayan yara
Kahire çekilmez kahr
Tahran’sa yeni ufuklara
Kaygısızca uzanır
Dökülür sokaklara”

Burada şair, İslam ülkelerinin geldiği son noktayı gözler önüne sermektedir. Mısralarda yer alan özel adlar mensup oldukları ülkelerin başkentleri olup onların mevcut durumlarını karşılamaktadır.

“Afgan Pazarı” (2005b:36) adlı şiirinin son dördlüğü yer alan şu ifadeler Sovyet zulmüne maruz kalan Afgan halkının çaresizliğini, acılarını ortaya koymaktadır:

“Can satar ekmek alır
Çaresiz Afgan halkı
Hep acı sitem kalır
Arsız dünya pazarı”

“Mostarlı Aziz” ve “Mostar Köprüsü” şiirlerinde, köprüyle sembolleşen “Mostar” özel adı yakın geçmişte Bosna halkının uğradığı Sırp ve Hırvat mezalimini hatırlatmak üzere kullanılmıştır:

“Bosna Fatih hatırası
Sırp intikam alıyor
Sesler Osmanlı mirası
Mostar ölüme köprü oluyor” (2005b:39)

“Mostar Köprüsü’nde insanlar
Bir ruhu arar gibi
Mostar Köprüsü’nde havalar
Alevler kısar gibi” (2005b:52).

Özel ad çağrışımlarının yoğun bir şekilde görüldüğü diğer şiirler “HİCRET DESTANI” (1981c:43-55) genel başlığı altında yazılan dokuz parçadan meydana gelir. Dikkat çekilmek istenen dönem “Asr-ı Saadet”tir. Bu hususta zikredilen özel adları şu şekilde sıralayabiliriz: “Ahmed”, “Mahmud”, “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ali”, “Bilâl-i Habeşî”, “Miraç”, “Mekke”, “Medine”, “Hayber”, “Habeşistan”, “Arabistan”.

Kelime Kadrosu

Batı Kaynaklı Kelimeler

Örnekler:

“- Bonjur mösyö sör madam” (R. Ç. s. 26), “Sodom ve Gomore” (R. Ç. s. 39), “konfeti” (D. s. 22), “Raskolnikof” (D. s. 23), “Demokrasi” (D. s.52), “rock” (D. s. 52), “Konstantiniyye” (D. s. 73), “kristal” (D. s. 75), “hidrojen” (H. D. s. 28), “nitro gliserin” (H. D. s. 28), “aristokrat” (H. D. s. 47), “Lezbiyen”, “travesti”, “Nostaljik” (K. C. 31), “mail” (K. C. s. 32), “haymatlos”, “Demokles”, “cop”, “karakoncolos”, “konsolos” (K. C. s. 46-47), “sendrom” (K. C. s. 59), “Kongre” (K. C. s. 61), “pozitivist” (K. C. s. 64).

Arapça-Farsça Kaynaklı Kelime ve Tamlamalar

Örnekler:

“dünya-yı denî” (D. s. 30), “Dersaadet” (D. s.41), “Tanzimat” (D. s. 41), “mütareke” (D. s. 41), “Hâr” (D. s. 44), “dâr” (D. s. 44), “huri” (D. s. 44), “gılman” (D. s. 44), “Çerağan” (D. s. 49), “ferahfezâ” (D. s. 49), “dem” (D. s. 49), “Zâr” (D. s. 49), “Subh-i kâzib” (D. s. 54), “İrcii” (D. s. 58), “nihavend” (D. s. 59), “Sokrat” (D. s. 64), “Mağrip” (D. s. 68), “vâridât” (D. s. 74), “Hâdim-i Haremeyn” (D. s. 75), “Ashâb-ı Kehf” (H. D. s. 18), “Ba’de harabi’il Basra” (H. D. s. 30), “ân-ı vâhid” (H. D. s. 31), “Beyne’l-havf ve’r-recâ” (H. D. s. 33), “Od” (H. D. s. 34), “serâzâd” (H. D. s. 40), “Hırka-i saadet” (H. D. s. 40), “tecelli-i zât” (H. D. s. 45), “Yâr-ı gâr” (H. D. s. 46), “hurâfe” (H. D. s. 47), “muhasara”, “Yesrib” (H. D. s. 48), “Elestübirabbiküm” (K. C. s. 5), “Ehl-i Beyt” (K. C. s. 10), “A’raf” (K. C. s. 12), “ehl-i kubur” (K. C. s. 30), “Küllî” (K. C. s. 54), “Allahü ekber” (K. C. s. 61), “imtisâl” (K. C. s. 64), “ulemâ” (K. C. s. 69).

Anadolu Ağzlarına ve Halk Konuşmasına Ait Kelimeler

Örnekler: (Bu tür kelimeler örnek mısralarda eğik olarak yazılmıştır).

“Giden gitti *ellere* bazısı burda kaldı” (1978:40).

“Ah ey deniz ne çok gam bir kez yüzün *yusam*” (1978:44)

“*Hey ya hey* bozgun bu kentte bir sonuçsa”

Tutmuşam ellerinden *düşmüşem* yollarına” (1978:47).

“*Yudum* yıkadım o siyâhî ellerinizi” (1978:48).

“Ulu bir şâra *vardım*” (1978:72).

“*Tınmamışım*” (1981c:39).

3.4.5.2.Üslubu

Genellikle didaktik, lirik bir tavır takınan ve yalın üslubu tercih eden Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerinde karşımıza çıkan diğer üslup çeşitlerini şöyle sıralayabiliriz:

Hiciv Üslubu

Mustafa Miyasoğlu, toplumun aksayan yanlarını, bozulan devlet düzenini, adaletsizlikleri eleştirmekten geri durmamıştır. Modern çağa tepkinin dile getirildiği “Günah Çarşısı” (1973:25-26) şiirinde aslından uzaklaşarak Batı tarzı yaşantıya yönelen insanlarımıza yönelttiği yergiler önemli hiciv örneğidir:

“Günah çarşısından geçtik utanç içinde
Başımız eğik yüzümüz kara
Ellerin ve dillerin türlü işi var
-Bonjur mösyö söz madam
O sahte yüzlerde tükruk kan”

“Küçük Mersiye” (1978:42-45) şiirinde modern zamanla birlikte yaşanan usulsüzlüklere dikkat çeken şair, görevlerini kötüye kullanıp yolsuzluk yapanları da kıyasıya eleştirir:

“Yalan yılan elde kalan şu bir kıl
Çalan çırpın sade talan bu yüz yıl”

Hiciv üslubunun en yoğun görüldüğü şiir “Temmuz mu Ağustos mu” (1978:50-54) adını taşır. Toplum adına söz sahibi olan yöneticilerin sorumsuzluğu, adaletsizlikler, yanlış yaşam tarzı hicvedilen başlıca hususlardır:

“Bilinmez oyunların masabaşı barışı
 Ölülerin kanını harmanlama yarışı
 ...
 Saçma mı özün hayata yön vermesi
 Haklının her dönemde güçlüye ezilmesi
 ...
 Bürolarda sürekli yıldönümü kutlanır
 Tek yanlı barışların önemi sıralanır”

Devlet makamlarını şahsi çıkarlar uğruna işgal edip buralardan nemalananlar, düzene karşı yapılan darbeler, farklılaşan dil ve kültür “Fetret Mesnevisi” (2005b:60-65) şiirinde şairin hicivlerinden nasibini alır:

“Bir talan devri başlar el üstünde türediler
 Tecrübeli her biri bir dala tünediler
 ...
 Yeni bir toplum Ankara’nın ufkunda
 Onbeş milyon genç yaratır on yılda
 ...
 Kutladık her bayramı binbir hevesle
 Hâmanlar kiraladık havyarla besle”

Şairin daha önce üzerinde durduğumuz “İstanbul” (2005b:18-19), “Sinema” (2005b:31-32), “X ve Y Kavgası” (2005b:67) şiirlerinde de hiciv üslubu görülmektedir.

Hitabet Üslubu

Mustafa Miyasoğlu’nun şiirlerindeki hitabet üslubu, kitleleri coşturacak, sosyal ve siyasî sesleniş şeklinde değildir.

Örnekler:

“Ey sevmekten yorulan kalbim” (1973:43).
 “Ve ey çevre denilen hem zehir hem tat” (1978:15).
 “Çıkmaz sokakta unutulmuş
 Ben kaybedilen meydanlarda
 Seni aradım ey dost” (1981c:11).
 “Ey kulluğuyla övündüğümüz Allah
 Ey âlemlerin Rabbi” (2005b:9).

Epik Üslup

Vatan, millet, savaş, zafer, yiğitlik gibi konularda hamasi duyguların ifadesi epik üsluba “Savaş Diyalogu” (1973:27) ve “Fetret Mesnevisi” (2005b:60) isimli şiirlerde rastlıyoruz.

“Fetret Mesnevisi”nde Millî Mücadele ve sonrası yılların durumu gözler önüne serilir. Şiirden alıntılatacağımız şu parçalar epik üsluba örnek verilecek düzeydedir:

“Küstü bize üçler yediler kırklar

Bir menzile vardı sarıklılar

İttihatçı-İtilâfçı kanseri

Kuvâ-yı Millîye toplar askeri

Çanakkale sonrası çete savaşları

Bitip tükenmeyen yetim gözyaşları

Her cephede düşman talanı olur

Millî Mücâhede ilan olunur

Sarıklı sarıksız eşraf köylü

Silahlanır bütün Anadolu”

Övgü Üslubu

Şairin övgü üslubuyla kaleme aldığı şiirlerin hemen hemen tamamı Hz. Muhammet (SAV) Efendimiz’e yazılmıştır. Bunlar Efendimiz’in üstün niteliklerini, çevresine yaydığı güzellikleri, hayatını, insanlık için önemini içerir. Söz konusu üslubun yer aldığı şiirleri şu şekilde sıralayabiliriz: “1/Seni Anmak” (H. D. s. 43), “2/Mucizeler Mahşeri” (H. D. s. 44-45), “3/Dillerde Yalnız Sen” (H. D. s. 46), “4/Hicret’e Doğru” (H. D. s. 47-48), “5/Vakte Ermek” (H. D. s. 49-50), “6/Kervan” (H. D. s. 51-52), “7/Peygamber Mescidi” (H. D. s. 53-54), “Naat” (K. C. s. 13), “Sana Şiir” (K. C. s. 14).

Tanımlama Üslubu

Örnekler:

“Yakamı tutan kötü bir kadındı ölüm” (1973:20).

“Ellerimde bir kelepçe bu zaman” (1973:26).

“Kapanan bir şemsiyeydi gözlerin” (1973:38).

“Vurulan bir ceylandır gönlüm” (1978:34).

“Bakışın karanlık ve belirsiz bir mumya” (1978:60).

Tasvir Üslubu

Örnek:

“Haymatlos” (K. C. s. 44) şiirinden:

“Filistinli bir çocuk

Ayağında terlik

Elinde çubuk

Geziyor Makpela tarlasında

Dilinde İbrahim Suresi”

Yakarış Üslubu

Mustafa Miyasoğlu’nun dua içtenliği ve yakarış içeren şiirlerinin başında “9/Dua” (1981c:55), “Münacaat” (2005b:2-12), “Rahmet ve Bağış” (2005b:15) şiirleri gelir. “Münacaat”tan alıntılatacağımız şu bent, yakarış üslubuna verilebilecek güzel bir örnektir:

“Ey kulluğuyla övündüğümüz Allah

Ey âlemlerin Rabbi

Âhiret gününün sahibi

Senin olan kalbimizi

Sen temizle

Sana lâyük kıl

Kulluktan başka yolları çıkmaz

Kur’an’dan başka sözleri tutmaz kıl”

3.5. Denemeleri

3.5.1. Deneme Anlayışı

“Kültürel alanda doğrudan bir keşif” olarak tanımladığı deneme türünü bilgi vermesi, felsefi görüşleri ve ilmî araştırma sonuçlarını ortaya koyması bakımından önemli bulan yazar, sanat ve kültür alanındaki düşüncelerin de bu türle dile getirildiğini belirtir. Tanzimat’tan sonra bağımsız bir tür olarak edebiyatımıza dâhil

olan denemenin, en çok gelişme istidadı gösteren bir tür olduğuna dikkat çeken Miyasoğlu, bu türdeki yazılarını, değerli kılan hususun ele aldığı konulara yaklaşım tarzı olduğunu söyler. Denemeyi son derece akışkan bir tür olarak niteleyen sanatçı, bu özelliğin onun diğer türlerden yararlanmasına zemin hazırladığını ifade eder (1999a:63).

Oldukça geniş bir konu yelpazesine sahip olan denemelerinde kültürden sanata, gelenekten medeniyete, edebiyattan, tarihe, siyasete kadar daha pek çok alanda düşüncelerini ortaya koyan Mustafa Miyasoğlu böylece başta toplumumuz olmak üzere bütün insanlığı ilgilendiren meselelere ulaşmaya çalışır.

3.5.2. Denemelerinde İşlediği Başlıca Konular

3.5.2.1. Devlet, Siyaset ve Bürokrasi

Miyasoğlu, klasik siyasal İslâm düşüncesi bağlamında devlete kutsiyet atfetmektedir. Onun, devlet konusundaki görüşleri İbn-i Haldun, J.J. Rousseau ve Platon gibi filozoflar tarafından şekillenmiş ve eklektik bir biçimde İslâmi çerçeveye büründürülmüştür diyebiliriz.

Birbirine “organik” bağlarla ilişik insanlardan oluşan toplumu insan bünyesine benzeten yazar, devleti de onun kalbi olarak görmektedir. Bu nedenle önce devletin varlığı ortaya çıkmalı ki adaleti sağlasın, ortak çıkarları korusun ve bu da ülkeye ortak bir mutluluk versin (1981b:109).

Miyasoğlu, devlet düşüncesinin bütünlük arz etmesine önem göstermektedir. Öyle ki bütün müessesleriyle devletin herhangi bir şubesinde ortaya çıkacak ufak bir problem ilerde daha büyük sorunlara yol açacak ve bu da toplum üzerinde kendisini ahlak ve zihniyet bozukluğu olarak belli edecektir. Devletin sürekliliği ve İslâm medeniyetinin sıhhati devlet müesseselerinin tefessüh etmemesiyle mümkündür (1981a:49). Bunu gerçekleştirecek şeyler ise geleneğe bağlı kalmakla açıklanabilir. Miyasoğlu’nun düşünce dünyasında geleneğin iki karşılığı vardır. Birisi İslamiyet’in temel kaynakları diğeri ise bu kaynakların Türk millî kültürüyle yoğurulmuş şekli olan Osmanlı Devleti. Mutlu bir insan hayatı için temel koyucu hükmünde görülen devleti ikame ederken gelenekten yararlanılması gerekliliği bulunmaktadır. Bunun yolu ise yazar tarafından, *Kur’an* ve hadislerde belirtilen, dört halife döneminde ideal şekliyle uygulanan ilahi ölçülerin ortaya çıkarılması yoluyla ancak olabilir

(1981b:37). Bu durum devleti oluşturan diğer şubeler için oldukça sağlam bir temel inşa edecektir. Osmanlı'nın yıkılışını da devlet bağlamında ele alan yazar, özellikle zaatlarıyla Anadolu insanının yakasına yapışan Osmanlı'nın güçlü olduğu dönemlerde devlet kurumları arasındaki ilişkilerin işleyiş biçiminin araştırılmasının gerekliliğine dikkat çekilmektedir (2009a:56).

Temel devlet felsefesini bu minvalde oluşturan Miyasoğlu, Türk devletinin o dönemki durumuna ciddi eleştiriler getirmektedir. Eserlerin, Cumhuriyet sonrasında oluşturulan laik devlet anlayışının en sakat biçimde yorumlandığı dönemlerde yazılması nedeniyle Türk devleti oldukça sert eleştirilere hedef olmaktadır ve o dönem muktedirlere sorgulamadan itaat eden halk da bu eleştirilerden nasibini almaktadır:

“Kısaca ifade etmek istersek kabul edilmesi hiç mümkün olmayan bir mantıkla konuşuyorlar: ‘Türk devleti ne yapsa bizim için en iyisini yapar; onun hatası da başka bir sebeple mazurdur; belki de devletin âli menfaatleri için bazı fertler zarar görmüş olabilir, önemli değil, tazmin edilir. Önemli olan devletin bekası ve hâkimiyetidir’ (2009a:127).

Devleti şekillendiren unsurların başında siyaset mekanizması gelmektedir. Miyasoğlu yer yer demokratik düşünceye bağlı hoşgörü anlayışını siyasetin temeline oturtsa da, İslâm düşüncesi açısından dinî ve siyasi keskin iki ayrımın söz konusu olmayacağını söyleyerek laiklik ilkesine karşı bir tutum sergilemektedir. Kendi döneminin mevcut siyasi siteminde yapılması gereken değişiklikleri söylemenin yanında ideal olarak da İslâm toplumlarının yönetimini *Kur'an* ve sünnet esas alınarak zaman ve mekânın şartlarına göre geliştirilmesi düşüncesine sahiptir. Fakat bunu bir toplum mühendisliğine dönüştürmemek gerektiğini de vurgulamaktadır (1981b:39). Yazar, içinde bulunduğu dönem ve şartların farkındadır. Öyle ki, İmam Gazali üzerinden İslâm'ın [hicrî] 5.yüzyılda yaşadığı sorunlar üzerinde durularak günümüzde yaşanan problemlere de ancak bir müceddidin ortadan kaldıracabileceği çapta sorunlar olarak yaklaşmaktadır (1981d:84). Denemelerde bahsedilen *Kur'an* ve sünnetle idealize edilmiş devlet yönetimine geçmede siyaset önemli bir araçtır. Çünkü siyasi seçimler sonucunda ülkeyi yönetme erkini ele geçirecek iktidar Miyasoğlu'na göre mutlak amaç değil, sadece çoğalacak insan tipini oluşturmada yardımcı bir unsur olarak görülmelidir (1981b:107). Miyasoğlu, İslâmcılığın temel

koyucularından Mehmet Akif'in yer yer bazı hususlarda övmesinin aksine, Batı'yı tam anlamıyla bir ret içerisindedir. Bu bağlamda, tıpkı edebiyat üzerine olan fikirlerinde Batı'dan alınan şekli unsurların edebiyatımızı bozduğunu düşünmesi gibi Batılı politik düşüncenin İslâm siyaset anlayışından farklı niteliklere sahip olduğu üzerinde durmuş, bu iki yapıyı "birbirleriyle bağdaştırılmayacak iki dünya görüşünün ürünü" (1981b:34) olarak ele almıştır.

Siyasetin felsefesine yönelik görüşlerinin yansısı Miyasoğlu, bu geçişi sağlayacak dönemdeki siyasetin nasıl yapılması gerektiğine dair hükümlerde de bulunmuştur. Türk devlet geleneği üzerinde kafa yoran yazar, bu geleneğin bilgisine sahip olmadan, üzerinde yaşanan topraklarda siyaset yapılamayacağını iddia etmektedir (2005a:62). Denemelerde kültür ve gelenek konuları üzerinde hassasiyetle durulmaktadır ve siyasetin de bunlardan bağımsız olabileceği düşünülmemektedir. Halk kültürünün ihmal edildiği bir ülkede yönetimin son derece anlamsız konularla zaman kaybedeceği tehlikesi üzerinde durulurken ideal siyasi düzene geçişteki tehlikelerden birisi olarak popülist gerekçelerle halkın zaafının görmezden gelindiğinde ortaya çıkacak handikaplar dile getirilmektedir. Toplum hatalarının görülüp bunlara göre önlem alınmadığı, onların devamlı üstün özelliklerinden bahsedilip eksikliklerinin halı altına süpürüldüğü zaman politikacıların istismarcı tavırlarının devam edeceği, halkın tercihinine rağmen yönetimlerin toplum üzerinde hiçbir dönüştürücü etkisinin olamayacağı söylenmektedir (2005a:34). Siyasetçilerin bu türden hatalara düşmemesi için dikkat etmesi gereken önemli unsurlar tarih şuuru ve aktüel politik bilgi olarak görülürken, bu kurumların ülkemizde yeterince gelişmediği vurgulanmıştır (2005a:61). İstibdat konusuna da değinen Miyasoğlu, şunları dile getirmektedir:

"Bir ülkede istibdat yerleşmiş ve uzun süre tutunmuşsa, orada insan varlığını ruhi ve zihni hayatını tehdit eden bir atmosfer de var demektir. Bu atmosfer en çok insani ve İslami bir hayatın gelişmesini yerleşmesini tehdit eder. Yani istibdat veya otokrasi, en fazla İslam'ın tebliğ ettiği hayat ve insan anlayışına karşıdır." (2005a:68).

İstibdat, İslâmiyet'in gelişmesi önündeki en ciddi tehlike olarak okunurken, siyasi geleceğin tekâmülü için zihniyet değişikliğinin üzerinde durulmaktadır. Aksi takdirde kanunlar ve insanlar değişmesine rağmen oynanan oyunun hep aynı olacağı

söylenmektedir (2005a:94). Çünkü siyaset Miyasoğlu'na göre her şeyin sebebi değil, pek çok olgunun [bileşenin] sonucudur ve kültürel birikimi olmadan bu işle uğraşanlar ülkelerini ancak felakete götürebilirler (2005a:92).

İktidar siyasetin bir diğer bileşenidir ve devlet üzerinde yapılandırıcı etkiye sahiptir. Türkiye gibi ülkelerde iktidar olabilmenin sadece iyi icraatlarla değil [hatta büyük ölçüde] zihin yönlendirilmelerini kontrol altında tutabilmekle yani algı geliştirebilmekle alakalı olduğu üzerinde durulmaktadır (2005a:23). Siyasetin içerisinde “samimiyet” kavramının önemine dikkat çeken yazar, “samimiyezsiz tavırlarla köksüz ittifaklardan” sonuç alınamayacağı gibi, “haklarını aramaktan aciz olan [ideolojilerin] haklarıyla birlikte haysiyetlerini” de kaybedeceğini ve bu sonuçtan ortaya çıkacak olan oluşumların sadece politik mücadelelerinin değil her şeylerinin “onursuz” olacağı dile getirilmektedir (2005a:66).

Siyasetin en önemli argümanlarından birisi de liderdir. Miyasoğlu'nun zihninde bir liderin nasıl olması ve olmaması gerektiği hususları da oldukça nettir. Ona göre Bir siyasi lider, hayranlarının çokluğu ile değil, temsil ettiği değerlerin niteliğiyle önemlidir (1981b:115) ve gerilim politikasından medet uman bir siyasi yapılanmada, akıl almaz çatışmalar en fazla bedava kahramanlar ortaya çıkaracaktır (2005a:94). Denemelerde otoriter ve despot liderlere hayranlık duyan bir millet olduğumuz göz önünde bulundurulurken bu örneklem hilafet ve saltanat gücünü kaybettiğinde ortaya çıkan otoriteye çabucak alışmamız örneği üzerinden temellendirilmiştir (2005a,84). Miyasoğlu'nun liderlik hususundaki bir diğer önemli tespiti de, olağanüstü şartları istisna tutarak söylediği düşüncelerdir. Öyle ki bir lider istişare edeceği yeri iyi bilmeli, karizmatik olma adına sünneti ve insanlığın demokratik tecrübelerinin tümünü reddetmemelidir. Böyle bir lider sonuna kadar savunulamaz. Bu nedenledir ki “bâtını telakkinin İslâmi söylemle kurumlaşmış biçimi olan Şiilik, Türk ve İslam dünyasında fazla yayılmamıştır” (2005a,63).

İslâmi bazı kesimlerin aksine Miyasoğlu'nda Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk lideri Atatürk'e karşı olumsuz bir tavır söz konusu değildir. Aksine Atatürk, 1935 yılında memuriyet elbiselerini zorunlu kılmak isteyen bazı CHP delegelerini arayıp “Türk kadınının zevkine güveniniz” diyerek uyarması ile nazara verilmiş “Bu güveni ifade edecek şekilde annesinin eşinin ve kız kardeşinin başörtüsüne müdahale etmediği gibi seçtiği kadın milletvekillerinin de başörtülerini açmalarını

istememiştir.” (2009a:125) diyerek Atatürk’ü din karşıtı göstermeye çalışan insanlarla aynı fikirde olmadığını göstermiştir. Fakat Türkiye’de Atatürk’le alakalı ciddi bir probleme de parmak basmadan edememiştir:

“Türkiye Cumhuriyeti’nin Atatürk’e ideolojik bir tarzda sahiplenmesinden farklı bir tavır söz konusu iki ülkede de. İstiklal savaşı lideri Mustafa Kemal’den etkilenen Gandi ile Nehru’dan Hindistan, İkbâl ve Cinnah’dan Pakistan bir şeyler öğreniyor ve bu liderleri putlaştırmıyor da pek çok bakımdan onların örnek aldığı Türkiye, maalesef Atatürk’ü putlaştırıyor ve onun mesajını anlaşılmaz hale getiriyor.” (2009a:144).

Atatürk olumlanmasına rağmen, Türkiye’nin ikinci lideri İsmet İnönü olumsuz yönleriyle işlenmiştir denemelerde. Öyle ki, İsmet İnönü’nün cumhurbaşkanlığı döneminde başlayan bıyık kesme kampanyasının, Rusya’da Deli Petro’nun sakal kestirerek çağdaş medeniyeti yakalayıp kalkınacakları telakkisine çok benzediği (2005a:25) ifade edilmiştir.

Yazılarda siyasi konulardan çokça bahsedilen başlıklardan bir diğeri ise süper güçlerdir. Bu hususta İslâmcı ideolojiyi benimmiş son dönem aydınların genel görüşleri tekrar etmektedir. Buna göre başta birleşik devletler olmak üzere diğerk bütün süper güçler, dünyanın yönetimini ellerinde tutmakta, Müslümanların İslâmi özelliklere sahip bir devlet sahibi olmasını engellemekte, cemaatleşmenin önüne geçmekte köklü tedbirler almaktadırlar (1981d:15), yine bu güçler tarafından Müslümanların hayat hakları gayr-i Müslimlerin inisiyatifine verilmektedir (1981d:17). Buna gerekçe olarak da “biz”im “biz”olamayışımız, yani gelenekten dolayısıyla İslâm ve kültürümüzden kopuşumuz gösterilmektedir. Denemelerde yer yer dönemin politikalarına dair güncel konuları da tartışan Miyasoğlu, “Libya ile Mısır’ı birleşme rüyasından soğuk savaş havasına sokan da Batı’dır. Enver Sedat Batı’dan alacağı krediler adına İsrail’le şaşırtıcı anlaşmalar yapmıştır” (1981d:46) cümlelerinde görüleceği gibi keskin çizgisini bu konuda da sürdürmektedir. Miyasoğlu’nun siyasi düşüncelerindeki en önemli eksiklik, denemelerin tamamında görülen gerekçelendirememesi sorunudur. Öne sürülen fikirler, birer “iddia” olmaktan öteye geçememekte, kanıtlanma ihtiyacı duyulmaktadır. Yazar, İslâmcı romantizmin bir sonucu olarak Türklerin diğerk Müslümanlara hamilik yapma gereksinimi

bağlamında İslâm coğrafyasında olup bitenler karşısında muhassis edasını birçok yerde gözler önüne sermektedir:

“Afganlıya söyleyebilecek neyimiz var? Hele hele Azerbaycan’dan Türkistan’a kadar geniş bir coğrafya içinde Sovyet zulmü ve Rus çizmesi altında inim inim inleyen Müslüman Türklere hangi mazereti ileri sürerek ilgisizliğimizi haklı gösteriliriz?” (1981d:11).

Miyasoğlu’nun çeşitli siyasi konularda kaleme aldığı tipik bazı cümleleri konu başlıklarıyla buraya alıntılamanın, yazarın düşünce dünyasını ortaya koymak adına faydalı olduğunu düşünüyoruz:

AB: “AB’ye girilmesi veya girilmemesi bayram olmamalı. Kendi değerlerimizi ve değer hükümlerimizi koruyarak girersek gireriz, giremezsek kıyamet kopmaz. O yüzden av taraftarlarının bayram havasına girmesi bu bakımdan anlamsız” (2009a:127).

Afganistan: “Afganlıların uğradığı akıbeti düşmemek için Amerika ve Rusya’nın üzerimize gelmediği bir dış politika takip etmek gerekiyor” (1981d:43).

Mısır: “İsrail’in genişleme heveslerini bütün fanatıklığıyla savunan bugünkü yöneticileri, hiç şüphesiz Sedat yönetiminden pek kaygı duymuyorlar” (1981d:51).

Orta Doğu: “Mısır, Cezayir, Suudi Arabistan farklı mı? Onlar da başka başka yanlarıyla batıya bağlı ve bu bağımlılıktan ötürü bir dizi tutarsızlığa razıdır. İran’daki uyanışın Pakistan’dan sıçradığını gören ve öteki halkı Müslüman ülkelere de geçmemesini isteyen batılılara bu yüzden bağlıdırlar” (1981d:36).

Miyasoğlu’nun üzerinde durduğu en önemli konulardan birisi, İslâmcı ideolojinin hassasiyetlerine uygun olarak Orta Doğu’dur. Üçüncü dünya savaşının reel politığe döküldüğünde savaşın en yoğun biçimde yaşanacağı coğrafyanın orta doğu olacağını tahmin eden yazar (1981d:48), tüm bu huzursuzlukları önemli gelişmelere gebe olmak (1981d:53) şeklinde yorumlamaktadır.

Miyasoğlu, gerçekleşmesine kesin gözüyle baktığı üçüncü dünya savaşının Müslümanların geleceğini belirleyeceği ve hayat hakkını bütün devletlere karşı

ortaya koyacağı görüşündedir. Böyle bir savaşta, süper güçlerin İslâm coğrafyasını savaş alanı olarak belirleyeceğini düşünen yazar, Müslümanların buna hazırlıklı olması gerektiğini dile getirerek (1981d:45) kendi düşünce yapısı içerisinde rasyonel ve militarist bir tutum sergilemiştir. Miyasoğlu'nun en keskin yorumlarından birisi ise savaş üzerine söylediği şu sözlerde gizlidir: “İşte savaşla ilgili can alıcı paradoks burada: savaş insanları öldürerek uyumaktan kurtarıyor. Savaşı kimse açıkça savunmuyor ama savaşı da kimse yaşayamıyor” (2009a:77). Burada açıkça, savaşın insanları miskinlikten kurtardığı, kimsenin savaşı sevmemesine rağmen onsuz da yapamayacağı gibi oldukça tartışmalı bir yorum bulunduğunu söyleyebiliriz.

Siyasal veya toplumsal bir öğreti oluşturan, bir hükûmetin, bir partinin, bir grubun davranışlarına yön veren politik, hukuki, bilimsel, felsefi, dinî, moral, estetik düşünceler bütünü (TDK, 2005:936) olarak tanımlanan ideoloji, daha çok bireylerin siyasi bir topluluk halinde hareket edebilmelerinin göstergesidir. Türkiye ideolojiler açısından oldukça zengin bir ülkedir diyebiliriz. Dinî veya siyasi, legal veya illegal birçok ideoloji Türkiye’de barınmaktadır. Osmanlı Devleti yıkıldığında dört temel ideoloji ortaya çıkmıştı. Bunları; İslâmcılık, Türkçülük, Osmanlıcılık ve Batıcılık olarak sayabiliriz. Bunların ilk üçü İslamcılık, günümüzde sağ muhafazakâr ideoloji tarafından kabul görürken Batıcılık daha çok, kendisini sol olarak adlandıran kişiler tarafından benimsenmektedir. Miyasoğlu, özellikle sol kesimin aydınlarını Batıcı olmakla, Batı’nın değerlerini sorgulamadan kabul edip kendi değerlerine yabancılaşmakla itham etmektedir. Türkiye’nin geçmiş dönemlerde sağ ve sol ideolojiler bağlamında oldukça zor günler yaşadığını biliyoruz. Miyasoğlu ikilik karşıtlık üzerinden ele aldığı bu meselenin de sağ tarafında durmayı tercih etmektedir. Fakat sert söylemlerine rağmen iki kesim arasındaki diyalog yollarının kapanması taraftarı değildir (1981a:81). Yazar, ideolojik tercihlerin sağlam ve değişmez olması gerekliliğine inanmaktadır. Sorgulamanın, ideolojinin kendi sınırları içerisinde yapılması gerektiğini ima eden yazılarında ferdî bir macera olarak değişime onay verdiğini fakat “değiştim” sözcüğünün politik bir gösteriye dönüşmesine karşı olduğunu söylemektedir (2005a:18). Osmanlı’dan arta kalan dört temel ideolojik unsurun da devlet tarafından tanınması ve resmi ideolojiye dâhil edilmesi gerektiği gibi ilginç bir çıkış yapmıştır:

“Fikir akımlarından doğan bölünmelerin zararını çok gördükçe bunlar halkı motive edip daha ileri ufuklara götürecektir yerde garip umutsuzlukla halkta da bozulmalara yol açıyor. Bunu ortadan kaldırmanın yolu, bu dört köklü fikir akımının uzlaşma ile devlet tarafından benimsenmesi ve resmi ideolojinin yok sayıp yasakladığı gerçeklerin bir kültür şurasında tartışılarak asgari müştereklerin belirlenmesidir” (2003b:174).

Sağ ve sol ideolojinin yanında, düşünceleriyle herhangi bir tarafa ait olmayan entelektüel insanlar da Miyasoğlu’nun eleştirilerinden nasiplerini almışlardır. Yazar, bu türlü kişiler üzerine kalem oynattığında sözcükleri oldukça pejoratif bir hal almaktadır:

“Ortakiler: bunlar solcu ve İslamcı tavırları benimsememekte özel bir dikkat gösterirler, uğradıkları haksızlıklar alaka görmeyen eserleriyle ilgili konuşmalar ya da seminer metinleri biçimindedir. Ürpertileri daha çok estetik planda kalır ve bir kısmı da hazır yargıları benimsemekten öteye geçemez.” (1981a:153).

Devlet mekanizmasının yürümesi için gerekli en önemli araçlardan birisi bürokrasidir. Bürokrasi olmazsa, devletin varlığını devam ettirmesi düşünülemez. Fakat modern zamanlarla birlikte özellikle Foucault’un bürokrasiye getirdiği eleştiriler de ortadadır. Yazar, bu bağlamda Norveçli oyun yazarı Henrik İbsen’i nazara vermiştir:

“İbsen, Norveç’in bağımsızlığı yolunda çalıştığı kadar belki bundan da fazla, halkını uyandırmak onlardaki gizli şahsiyeti ortaya çıkarıp yeteneksiz idarecilere yozluklara ve toplumun temelini sarsan ikiyüzlülüğe yalancılığa karşı çıkmak için bütün gücüyle çalışmış...” (1981a:69).

Miyasoğlu’na göre daha da ilginç, İbsen’in bu oyunları bürokratlar tarafından kendi halkına düşman edildiğidir. Görüldüğü gibi, makam ve imkânın sağlayabildiği bazı ayrıcalıklar bürokratlar tarafından kötüye kullanılabilmekte bu da devletin işlerliği adına oldukça sorunlu bir hali ortaya çıkarabilmektedir. Miyasoğlu, bürokrasiyi bir sonuç olarak görür. Ona göre, eğer devlet iyileştirilmek isteniyorsa bunun yolu bürokratik zihniyeti düzeltmekten geçer (2005a:117).

Yazar, Osmanlı’nın son dönemindeki bürokratik mücadeleyi de karşıtlık üzerinden okur. Ona göre bunlardan birisi devlet ve toplum arasındaki bağları Batı normlarına göre düzenlemek isteğidir. Diğeri ise devleti kuran ve zor zamanında onu

ayakta tutmaya çalışan insanlar (1981b:67). Yazar bugün de hâla bu iki düşüncenin sürerliliğinin Türk siyasetinde devam ettiğini öne sürmekte, böyle söyleyerek sol düşünceyi Osmanlı'yı yıkmak isteyen bürokratik zihniyetin temsilcileri olarak işaret ederken muhafazakâr- sağ ideolojiyi ise Osmanlı'nın varisi olarak görmektedir. Miyasoğlu'nun çizdiği karışıklıkta olumlu bürokratlar Abdülhamit etrafında toplanırken, Osmanlı devletini yıkıma götüren bürokratlar Mithat Paşa, Hüseyin Avni Paşa ve kaptan-ı derya Ahmed Paşa'dan oluşmakta ve “cunta” olarak adlandırılmaktadır (2009a:121).

“Mithat Paşa ve yetiştirdiklerini nasıl birer Meftun Bey olduklarını bilmeyen yoktur. Kimilerinin meftun bey gibi içinden çıktığı çevre tarafından kapı dışı edilmemek için ne köklü tedbirler aldıklarını en türlü kanunlar çıkardıklarını ve “milli şef” gibi benzerini ancak diktatörlüklerde rastlanacak biçimde isimlerle korku saldıklarını herkes biliyor. Çirkin ve abus çehrelerini halkın sevgilisi yapabilmek için ayran kabartıcı sözler ve kandil tebrikleriyle sokaktaki adamın aklını çelmeyi de bilirler. Yıllardır aldıkları yol bir arpa boyundan biraz fazlacadır. Kasım efendileri kandırarak bol keseden yaptıkları masrafları ve alafranga maskaralıkların faturasını da ödeyebileceklerine durumu kurtaracaklarına ait umutları büyüktür. Hepsinin de M. Reşit Pasa benzeri bir yabacı akıl hocaları vardır. yapacakları Tanzimat'ın ilkelerini dikte ettirerek; gerisini kendine bırakmasını söyleyen akıl hocalarının niyetlerinden o kadar emindirler” (2009a:282).

Miyasoğlu, modern dönemlerde bürokratik anlayışı eleştiren bütün filozofları haklı çıkarır tarzda konuşmakta, Osmanlı döneminden itibaren Devlet-i Âlî'yi yıkıma götürdüğünü iddia ettiği bürokratlardan başlayarak Cumhuriyet dönemi ve daha sonrasında gelen bürokratik anlayışın hepsini yerden yere vurmaktadır. Bir devletin bütün sosyal çevreler tarafından benimsenmiş bir kültür politikası olması gerektiğini vurgulayan yazar, bazı dönemlerde eski “kültür ve edebiyatımızı bütünüyle reddeden veya yok sayan, tarihimizi cumhuriyet yönetimiyle başlatan pek çok devlet görevlisi olduğunu” dile getirmiştir. Bu görevlilerin sıradan bürokratlar olabileceğini çok görmemekle birlikte, edebiyat tarihimizle kültürel değerlerimizi reddedenlerin Millî Eğitim Bakanı ya da YÖK başkanlığı görevlerine getirilmelerinin tuhaflığına dikkat çekmiştir. Bunların “sorumsuzluk” olduğunu söyleyen yazar, bahsedilen durumun kültürel bir yozlaşmaya neden olduğuna temas etmektedir (2005a:187). 1999'daki

Marmara depremine de değinen Miyasoğlu, afetin ardından bürokratların, yani devlet olma yetkisini ellerinde bulunduranların “yıllardan beri yapılagelen yolsuzluk boyutuyla uğraşmak yerine afetten etkilenenleri susturdıklarını söylemiştir (2009a:54). Çözüm ise oldukça nettir: İlgilileri bilgili, bilgilileri de ilgili yapmak (2005a:80). Bunun sonucunda ideal devlet adamlığı ortaya çıkacaktır ki bu kültürün oluşmasının temelinde “milletin siyasi tarihi kadar sosyal tarihini de bilmek ve olguları doğru değerlendirebilmek için ‘seriü’l intikal’ sahibi olmak; tarih din, edebiyat folklor, musiki ve mimari gibi bütün bilgi dalları’na aşina olmak gibi özellikler bulunmaktadır. Çünkü “bir milletin karakteri ancak bu bilgilerle anlaşılabilir” ve nerede nasıl davranılacağı ancak bu sayede önceden kestirilebilir (2005a:82).

3.5.2.2. Batı Düşüncesi ve Batıcılık Eleştirisi

Miyasoğlu, İslâm medeniyeti ve Batı’yı birbirinin karşıtı olarak okumaktadır. Denemelerde, Batı hususunda olumlu düşüncelere rastlanmazken, tıpkı Peyami Safa’nın dediği gibi Batı bir zihniyet olarak ele alınmıştır. “Babil’in İştâr Kapısı” metaforuyla sembolize edilen Doğu medeniyetini parçalayıp Avrupa müzelerine götüren düşüncenin, tarihin bütün kültür ve medeniyetlerini kendisinin temsil ettiği görüşünde (2009a:96) olduğu dile getirilmiştir. Amerika’nın özellikle ekonomik imkânlarla dünyaya pazarladığı kendi yaşama biçimi Miyasoğlu tarafından Batı Avrupa menşeli olarak okunmuş ve bu kültürü “evrensel” görmenin yanlış olacağı üzerinde durulmuştur (2003b:20). Denemelerin hemen hepsinde Batı dünyası salt bir olumsuzlanmadan ziyade bizim kültürümüz üzerindeki etkileriyle de ele alınmış, bu bağlamda ortaya çıkan iç oryantalizm üzerinde durulmuştur. Öyle ki oryantalistler kafalarındaki Doğu ile gerçek Doğu arasındaki farkı bilmezlikten kaynaklanan (2005a:81) bir cehalet içeresindelerken, Türkiye’de de bu düşünceye yardımcı olan aydınlar oldukça fazladır. Bu aydınların sistemli çalışmalarıyla, edebiyat türlerinde Batılı şekiller ithal edildiğinden beri köksüzlükle birlikte yabancılaşma görülmeye başlandığı öne sürülmektedir (2003b:167). Bu yabancılaşma, yazara göre özentiliği de beraberinde getirmiştir. Aslında siyasal İslâmcı yazarların bu konuda da öne sürdüğü tezler, Miyasoğlu tarafından muhtasar hale getirilmiş; denemelerde özellikle Nobel ödülüyle ilişkilendirilen Orhan Pamuk ve Yaşar Kemal gibi yazarlar

eserleriyle bu küresel ve tek tip kültür oluşturmaya çalışan zihniyete hizmet ettikleri iddiası dillendirilerek “ikinci elden oryantalist” ifadesi ile yerilmiştir (2005a:149):

“Genel olarak Avrupalıların tasarladığı bir Doğu dünyası var. Buna oryantalizm diyoruz. Bizi olmadığımız gibi görmek kendi insanlarına da bizi iki farklı şekilde göstermek istiyorlar. Birincisi *İnce Memet*’te anlatılan feodal yapı... Yaşar kemal bu tezi doğrulamaya çalıştığı için pek çok batılı dile çevriliyor. İkincisi de esrarengiz ilişkilerin iç içe girdiği bir dünya tasavvuru. Bu yüzden doğan hızlan Orhan Pamuk için ikinci elden oryantalist ifadesini kullandı” (2005a:127).

Batı’nın, Nobel’i propaganda olarak kullanmasının yanında Pasternak, Sartre gibi edebiyat Nobel’ini kazanmalarına rağmen reddeden düşünürlerin de garip bir şekilde öne çıkarıldığı paradoksuna dikkat çekilmiştir.

Miyasoğlu’nun Batı’ya yakın gördüğü bazı yazarları eleştirmesi Orhan Pamuk ve Yaşar Kemal’le sınırlı değildir. O, bu meselenin kökenini daha eskilere götürmekte, Batıcılığın sistemli bir şekilde Tanzimat’la birlikte bu topraklara yerleştirilmeye çalışılan tehlikeli bir düşünce olduğu tezi üzerinden hareket etmektedir. Tanzimat sonrasında bütün aydınlarımız Batı’dan yara almış ve onun baskısını hissetmiştir. Osmanlı’nın Avrupa’ya öğrenci göndermesi sürecinin bir devamı olarak gelen öğrenciler tarafından Osmanlı devletinde oluşturulan Fransız kültürünün “dilini iyi bilmek şartı kültür hayatımızda kendisini kabul ettirdikten sonra” yavaş yavaş her düşünceli insanın vicdanında bir takım kalelerin yıkılmasına neden olduğu iddia edilmektedir (1981b:69). Batı kültürünün Tanzimat’tan itibaren bütün şubeleriyle kültürümüzü etki altına almaya çalıştığını söyleyen Miyasoğlu, bu toprakların 18. Yüzyılın sonuna kadar bütün müesseseleriyle İslâm kültür ve medeniyetinin içinde bulunmasına rağmen sonrasında Tanzimat’ı oluşturan bürokratik ve edebî oryantalistler eliyle Batı’ya yenildiğini öne sürmüştür. Bunun sonucunda da “toplumu çeşitli müesseselerle teşkilatlandıran devletle içinden çıktığımız medeniyet değerlerinin taşıyıcısı olan insan arasına doldurulması çok güç boşluklar girmiştir” (1981b:16). Özellikle Cumhuriyet sonrası, Batı medeniyetinin tahakkümü altına iyice girildiğini düşünen yazar, Osmanlıdan sonra kurulan devlet sisteminin özel ve resmî kurumlar tarafından desteklendiği bunun karşısında yerli kültürü destekleyenlerin ise sahipsiz bırakıldığını düşünür (2003b:202). Öyle ki, bu

düşünce yapısı kendisini estetik planda ortaya çıkarmış ve Batı hayranı olan düşünce adamlarının şekillendirdiği bir kültür kendi tarihine düşman olduğu için önce İstanbul, daha sonra Anadolu'nun diğer şehirleri yanlış imar planlarıyla talan edilmiştir. “Yeni”liğin “Batılı” olmak şeklinde anlaşılmasından dolayı klasik sanatlar can çekişmeye, toplumun öz sesini yansıtan edebî eserler de artık herhangi bir kimlik göstergesi barındırmamaya başlamıştır (2009a:56; 2003b:182).

Özellikle Cumhuriyet sonrasında oluşan entelektüel kesime dikkat çeken yazar, Türkiye'nin Batı hayranı olmasında bu yazarları yer yer suçlayıcı bir tavrın içine girdiğini söyleyebiliriz. Miyasoğlu, diğer çoğu konuda olduğu gibi meseleyi keskin karşıtlıklar üzerinden ele almaya devam eder. Ona göre Türkiye Cumhuriyeti'nde aydın kesim ikiye ayrılmaktadır. Söz konusu ikilemin bir ucunda “Batı'nın kültürel değerlerini benimsemiş; laik, liberal veya sosyalist düşüncelere yatkın, enikonu Batıcı” grup bulunurken diğer tarafta “doğulu olduğundan utanç duymayan sesi bastırılmaya çalışılan bir inanç”ın savunuculuğunu yüklenmiş kesim bulunmaktadır. İyi ve kötü olmak üzere çok net ayrımlarla birbirinden ayrışan bu iki kesimden ilki sesini daha fazla duyurmakta, devlet imkânlarını daha iyi kullanmakta, her zaman çoğunlukta olmalarına rağmen takındıkları elitist tavır nedeniyle halkla ilişki kuramadıklarından toplum nezdinde kabul görememişlerdir. Müslüman aydınları işaret eden ikinci grup ise, devlet imkânlarından yoksun ve azınlıkta olmalarına rağmen halkın içinde halkla beraber yaşamaktadır. Bu denkleme göre Batıcı aydınların büyük köprüleri atmaları dolayısıyla (bu sözlerle ima edilen Osmanlı kültür ve medeniyeti ile İslâmi değerler) çabalarının boşa gideceği ve bu toraklarda tutunmasının imkânının olmadığı öngörüsünde bulunulmuştur (1981a:35).

Miyasoğlu, Türkiye'de Batı yanlısı olarak tanımladığı yazarlara oldukça ağır eleştiriler getirmiştir. Lüsyen'den yaptığı “hiçbir Türk entelektüeli görmedim ki vatanperver olmasın. Yine hiçbir Türk entelektüeli yok ki vatanperver kalsın. ” (1999b:32) cümlesiyle, Türk düşünce insanlarının Batı etkisinden kendisini kurtaramayıp zamanla onların düşüncelerinin Türkiye savunucuları haline geldiğini nazara vermektedir. Denemelerde, Türkiye toplumundaki kültürel çatışmanın temeli, bu entelektüeller tarafından oluşturulan çağdaş Batılı toplum değerlerinin hazmedilmeye çalışılması ve millî kültürü temsil eden düşünce akımı arasında çizilmiştir:

“İşte bu bakımdan çağdaş batılı toplum değerleriyle milli kültür değerleri arasında tereddüt yaşayan aydın ve yönetici kesimin devlet ve millet arasında ister istemez ortaya çıkmış bir çatışmaya yol açtığı görülüyor” (2005a:72).

Bu aydınlar herhangi sabit bir düşünceye sahip olmaktan ziyade, Osmanlı ve daha öncesinden toprağımıza miras kalan kadim kültüre bir anti tez üretmek bağlamında önlerine gelen her düşünceyi savunmuşlardır ve kültür politikalarımız üzerinde de etkili olmuşlardır:

“Bin yıldan beri bu topraklarda yaşayan insanların kimliğini kül altında bırakmak için tarih öncesi ölmüş kültür ve kavimlerinin sözcülüğünü yapıyorlar yahut da gelecek konusunda akıl almayacak kadar ütöist bir tavır içindeler. Maalesef bu insanlar her dönemde bir yolunu bularak kültür politikamızı da etkiliyorlar” (2005a:15).

Miyasoğlu’na göre bu yazarlar aracılığıyla dilimize çevrilen Nazi aleyhtarı ve İkinci Dünya Savaşı’nın hastalıklı yönüne odaklanmış romanların etkisiyle girmedığımız bir savaşın buhranını yaşadık (1981b:205). İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ise sabit düşünceye sahip olamayan bu aydınlar, kendilerini Sovyet Rusya romantizmine kaptırmış ve “Küba Güney Amerika örneği Guavera Mao ve Allende hayranlığından sonra” tarihimize yönelmek durumunda kalmışlardır. Miyasoğlu, tespitlerinden sonra bu durumun aslında Marksistlerin Osmanlı tarihini okuma çabası değil, tarihî roman anlayışını post modern bir şekilde dönüştürmek için Batı tarafından ayartıldığını düşünmektedir (1981a:74). Bu çıkarım Kemal Tahir’i işaret etmektedir. Sonuç olarak Miyasoğlu Anadolu’ya, onun geleneğine ve tarihine saygı duyulması gerektiğini aksi takdirde bu çabanın aksine hareket edenleri kendi çocuklarının bile ciddiye almayacağını öne sürmüştür (2005a:51).

Miyasoğlu az da olsa muhafazakâr münevverlere de eleştiri getirmiş, onları da dilimizde karşılığı olduğu halde bazı kelimelerin Arapça ve Farsçalarını tercih etmelerinden dolayı “ukala” olarak nitelemiştir.

3.5.2.3. Edebiyat

Miyasoğlu, bir toplumun kültürü ve kimliği, radyo, televizyon ve yazılı basın yanında, bu tür günlük kullanım araçları ve eğlencelerine de yansıdığını söyledikten sonra bunların hepsine kaynaklık eden kültürün kimliğinde asıl etkili olan şeyin edebiyat anlayışı (1999b:24) olduğunu dile getirmektedir. Yazar edebiyata ise

herhangi Bir sınır çizmemektedir. En küçük insani ilişkiden, insan eli değen en küçük nesneden, idrakin ulaşabildiği son noktaya kadar her şeyi edebiyatın sınırları içerisine dâhil eder (2003b:177). Edebiyatın asıl gerçekleştirmesi gerektiğinin bilinç olduğu üzerinde durulduktan sonra, ima yoluyla Batıcı anlayışın, edebiyatı bir şuurdan ziyade kafa konforu haline getirdiği eleştirisinde bulunulmuştur (1981b:163). Miyasoğlu'nun İslâmcı anlayışında edebiyat da diğer her şey gibi “tebliğ ve İslâm düşüncesinin evrensel boyutlarını kavramaya yatkın bir kültür oluşturmak”tan ibarettir (1981b:158). Oluşturulan bu kültür ortamı bugünlerde en çok ihtiyacımız şey olan “nezaket” e zemin hazırlayacak ve güzelle çirkinin iç içe girdiği birçok ortamda örselenen bu duygu siyaset ve edebiyatın farkını da ortaya koyacaktır:

“Her şeyin birbirine karıştığı iyi ile kötünün güzelle çirkinin iç içe girdiği bir ortamda en çok incinen şey nezaket duygusudur. Siyasetin yaşanılan ortamda pek aldırmadığı, edebiyatın da diri tutulmasına çaba sarf ettiği duygu budur sanıyorum” (1981b:181).

Siyasete oldukça önem veren bu konuda düşüncelerini sık sık dile getiren Miyasoğlu'nun, söz konusu edebiyat olunca siyasetten uzak durmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Edebiyatın siyasetle bütünleştiği ülkelerde estetik duygusunun gönülden uzaklaşmasının etkili ve yaygın bir hale geleceğini söyleyen Miyasoğlu, siyaset ve edebiyat gündemi özdeş olan ülkelerin bir medeniyet inşa etme çabasını ertelediklerini vurgulamıştır. Bunun gerekçesi olarak da siyasetin içten dışa, edebiyatın ise dıştan içe nüfuz ettiği öne sürülerek bu iki kavramın aynı noktada az buluşabildiği tezi dile getirilmiştir. Siyasetçiler ve edebiyatçıların birbirleriyle anlaşamamaları da bu zıt manevi seyire bağlanmıştır (1981b:177). Yazarın gözünden, edebiyata siyaset kadar zarar veren bir diğer şey ise camianın içerisindeki bazı gruplaşmaların hizipleşerek adeta bir “edebiyat tarikatı”ne dönüşmesidir. Böyle bir ortamda insanlar kendi gruplarındakilerin her yaptığını beğenirken (2003b:33) yara alan şey ise edebiyattır. Denemelerde siyaset dâhilinde birçok ekonomik konuya da değinen Miyasoğlu, edebiyatın yaygınlaşabilmesi için toplumda maddi refahın olması gerekliliği üzerinde durmuş ve “ekmek meselesi” halledemeden ortaya büyük bir edebiyat konulamayacağı vurgulandıktan sonra şunları söylemiştir:

“Tasavvuf edebiyatının da tekkeler çerçevesinde görülmesi tesadüfi değildir. Demek ki, entelektüel faaliyet tümüyle şehirlere [zenginleşmeye] özgü bir nitelik taşır” (2009:a103).

Edebiyatın belirli bir kültürel birikim gerektirdiği, yaşanılan çevre ve mekânla paylaşılan evde kitap okuyan bireylerin yokluğunda, entelektüellerin ilgilerinin başkaları için can sıkıcı bir hal alabileceği gerçeği üzerinde durulmuş (2005a:49); Osmanlı edebiyatında anlatılan aşklar, “emsalsiz güzeller” ve “uslanmaz aşıklar”ı oluşturan temel faktörün çevre ve zamanın ruhu olduğu düşüncesi dile getirilmiştir:

"Eski zamanların klasik âşıkları, emsalsiz güzelleri ve uslanmaz âşıkları günümüzün edebiyatında yok. Bunlar belki hayatımızda olmadığı için edebiyatımız da yok denecek ama ben durumu buna bağlı görmüyorum. Hiçbir şey bugün olduğu kadar ortaya dökülüyor, hep güzelliklerden söz ediliyordu. Güzel şeyler ancak güzel şeylerden doğar çünkü. Edebiyatı “edeb” köküyle alakalı görenler sanatı biraz da böyle anlıyorlardı” (2009a:13).

Aynı şekilde, benzer kültürlerin benzer edebiyatlar ortaya koyduğu iddiası, Miyasoğlu’nun edebiyat hususunda çevreyi temel koyucu olarak gördüğü sonucunu da bize vermektedir. Örneğin Hristiyan kültürlerin ayrı dillerde birbirlerine benzer eserler üretmesi buna paralel olarak Müslüman Doğulu toplumların edebiyatı algılayış tarzlarının birbirlerine benzemesi (1981a:120) yazarın kültür ve bu bağlamda oluşan çevreyi edebiyatı şekillendiren ana unsur olarak görmesine neden olmuştur.

Eserlerinde bunu ne kadar başardığı tartışlsa da, Miyasoğlu, edebiyata farklı bir zaviyeden bakarak özellikle aruz ve Osmanlı edebiyatındaki ahenge dikkat çekerek, resimde, müzikte, mimaride olduğu gibi edebiyatta da ciddi bir matematiksel zekânın varlığına işaret etmektedir. O, cebiri bulup geliştiren insan mantığıyla aruzu oraya çıkaran zihnin benzer tarzda çalıştığını öne sürdükten sonra “Matematikte nasıl soldaki sıfırların bir önemi yoksa edebiyatta da gereği olmayan hiçbir sözün ve durumun anlatılmasının manası yoktur” (2005a:114) diyerek saf edebiyatın nasıl olması gerektiği hususunda da düşüncelerini paylaşmıştır. Kültür, medeniyet, ahlâk konularıyla alâkalı oldukça vurgu yapan Miyasoğlu (1981a:30), basın ahlâkı veya meslek ahlâkından bahsedilirken neden edebiyat ahlâkından bahsedilmediğini sorgulamış, bu bağlamda estetiğin muhafazakâr anlamdaki ahlâksızlığa feda edilemeyeceğini öne sürmüştür.

3.5.2.4. Eğitim

‘İnsanı yetiştirecek insanı yetiştirme’ düşüncesini ülkenin en önemli meselesi olarak gören (2005a:44) Miyasoğlu, eğitim konusunu farklı denemelerde sık sık gündeme getirmiş, zihnindeki eğitimin nasıl yapılması gerektiğini, mevcut durumdaki eğitimin eksikliklerini ortaya koymuştur. Ona göre ilköğretimle ortaöğretim, ortaöğretimle üniversite eğitimi arasında ders programı açısından oldukça ciddi bir kopukluk bulunmakta, dünyanın herhangi bir yerinde bulunmayan bu kopukluğun boşlukları acilen doldurulması gerekmektedir (2003b:150). Yazar okullarda temel olarak üç dersi ele almaktadır. Bunlardan edebiyat; insanın estetik zevkinin geliştirilmesi, tarih; kültür ve maneviyatına sahip çıkan nesiller yetiştirmesi, matematik ise öğrencinin zekâsının gelişimi için gerekli görülmekte aksi takdirde yapılacak üniversite imtihanlarının “Amerikan bilmececi” olmaktan başka bir işe yaramayacağı düşünülmektedir. Böyle bir eğitim sistemi yerleştirilmezse; tarih dersinin kendi tarihimizden çok ölü ve kimseyi ilgilendirmeyen ilk çağ tarihini okuyan, ömür boyu görmeyeceği coğrafyaların yeryüzü şekilleriyle ilgilenen, matematik dersinden korkan, kendi kültürüne yabancı, yabancı dil öğrenememiş, dünyayı tanımak telaşından kendi maneviyatını ihmal etmiş gençler ortaya çıkması muhtemeldir (2003b:153). Özellikle fıkra bilen öğretmenlerin varlığı, eğitimin zevksizliğini giderecek önemli unsurlardan biri olarak görülmekte (2009a:112), ilkokuldan itibaren test mantığına alıştırılarak “her şeyi tam öğrenme imkânına sahip olmayan” öğrencilerin içine düşme ihtimali bulunan kısır döngünün bu yollarla biraz aşılabileceği üzerinde durulmuştur.

Pakistan’da bir süreliğine üniversite ders de veren yazar, eğitimin monoton ve sıkıcı yönüne dikkat çekerek bu durumun özellikle dil eğitiminde dramalar ve senaryolar vasıtasıyla aşılması gerektiğini düşünmektedir:

“Sınıf içi çalışmaları, tekrarlar, ses ve videokasetlerinin kullanımı dokümanter ve drama gibi kültürel arka planı yansıtan bütün malzemeler yerinde ve zamanında değerlendirilmek üzere dil öğretiminde seferber edilirse kısa zamanda iyi sonuç almak mümkündür” (2009a:113).

Miyasoğlu yabancı dil konusu üzerine de kafa yormuştur. Eğitim ve öğretimin yabancı dille ve yabancı hocalar eliyle ve onlar tarafından hazırlanmış kitaplarla yapılmasının ruhen yabancılaşmayı da birlikte getireceğine inanmaktadır. Özellikle

yabancı bir dilin anaokuluna kadar indirgenmesi, yabancı öğretmenler tutularak çocuklara özel dersler verilmesi “gönüllü sömürgecilik” olarak adlandırılmaktadır ki (2005a:55) yazar bu ifadeyi Batı yanlısı aydınlar için denemelerin birçok yerinde tekrar etmektedir. Yabancı dille eğitim yapan kurumların arttığı belirtilen yazılarda, işin vahim tarafının bir yabancı dilin bu kadar öncelemesinin insanları kendi kültür ve maneviyatından edeceği, eğitim diline ise ana dille yön verilmesinin önünde bu durumun önemli bir engel teşkil ettiği dillendirilmektedir (2003b:126). Türkiye’yi bu duruma getirenlerin, ana dilini bilim ve kültür dili olarak görmeyen, bu işe kafa yormayan, “orta çağ” zihniyetine sahip ve tek söyledikleri “kahrolsun anadilimiz, çünkü bizi çağın gerisinde bırakıyor” (2005a:53) olan Batıcı aydınlar olduğu iddia edilmektedir. Miyasoğlu bir yabancı dilin öğrenilmesine karşı olmadığını da ısrarla vurgulamaktadır. O, yabancı dil öğrenmek ve o dille eğitim yapmak arasındaki farka değinmekte, birisinin gereklilik diğeri ise gönüllü sömürge olmak gibi bir işlev ifa edeceğinden bahsetmektedir:

“Bir de şunu ifade etmek gerekiyor: bir yabancı dili iyi öğrenmek başka, o dilde eğitim yapmak başka şey. Yabancı dil öğrenmeye karşı olmak elbet kimsenin aklına gelmez, elbette öğrenilmesi ve öğretilmesi gerekir. Fakat bizdeki bozuk eğitim düzeniyle değil yabancı dili öğrenmek- öğretmek, anadilimizi bile öğretmek mümkün değildir” (2005a:57).

Yazar, bilim ve teknik alanında Türkçeyi yetersiz gören ve bu nedenle yabancı dille eğitimi savunanlar için de, tarihte başarıya ulaşmış hiçbir milletin bunu yabancı bir dille başaramadığı tespitinde bulunmuştur. Hiçbir bilim adamının ve yöneticinin bilim ve teknikteki geri kalmışlığı anadiline bağladığının görülmediğini (2005a:56) söyledikten sonra kendi vecizesini oluşturmuştur: “Bir lisan bir insan iki lisan iki insandır tabii ama iki arada bir derede kalanlar da yarım adamdır” (2005a:57).

Yazılarda, Türk eğitimine yöneltelen eleştirilerin temelinde Batıcı zihniyetin oluşturmaya çalıştığı sistem gelmektedir. Yazar, yanlış değer yargılarıyla donanmış bir gençlik olduğunu birçok yerde ima ederken, bunun en önemli nedenini de “gönüllü sömürge” olmuş aydınların devletin eğitim ve kültür politikalarında etkin rol almasıyla ortaya çıktığını düşünmektedir (2003b:157). Bizzat yaşadığı sokak olaylarına bütüncül bir bakış getirmeye çalışan Miyasoğlu, bunu da Batı’ya yönelmiş

eğitim düzeniyle açıklamakta ve bu olayların ancak Batı'ya hizmet edeceğini dile getirmektedir (1981b:19).

Miyasoğlu'nun eğitim hususunda üzerinde durduğu bir diğer konu ise televizyon programları ve bunların gençler üzerindeki etkisidir. Okul-aile bütünlüğünün ders programlarıyla sarsıldığı, televizyon programlarıyla da toplum ve fert bütünleşmesinin önlendiği bir toplumun gündüz okulda öğrettiklerinin akşam televizyonda silinip süpürülmesi muhtemel görülmektedir. Bu durumun kimlik ve kişilik sorunları yaşayan insanlar ortaya çıkarması da tabiidir (2003b:154). Çizilen bu karamsar tablonun failleri ise Miyasoğlu'na göre okulları yapboz tahtası haline getiren politikacılarıdır:

“Bizden başka hiçbir toplum yeni yetişen nesillerine okulda öğrettiklerini basın yayın ve televizyon aracılığıyla evde ve sokakta silmeye çalışmaz. Okullar, politikacının her aklına eseni söyleyeceği veya uygulayacağı bir deneme tahtası değildir” (2005a:40).

Miyasoğlu, eğitimde içine girilen fasit dairenin ancak geleneğe geri dönüşle aşılabileceğine inanmaktadır. Özellikle kaynaklardan faydalanılarak çocuklar için eser vermenin gerekliliğine değinen yazar, çocuklar için yeni bir edebiyat geliştirilmesinin gerekliliğine değinmiştir. Bu işi oldukça zor ve önemli olarak nitelemiş, buna rağmen çalakalem yazılmış kitapların çocuk kitabı gibi sunulmasını basit ama problemi çözmekten uzak bir girişim olarak değerlendirmiştir. Ona göre oluşturulacak bu yeni çocuk edebiyatı, daha önce yazılmış birçok eserle hesaplaşma anlamına geldiği için yeni bir hikâye yazmaktan daha zor fakat en az onun kadar önemlidir (2003b:90). Bu süreçte izlenmesi gereken metot da yine kadim Türk İslâm kültüründen beslenmesi özellikle destan, masal, bilmece gibi folklorun farklı alanlarının da sürece dâhil edilerek özgün eserler ortaya çıkarılması şeklinde olmalıdır.

Şüphesiz ki bu durumu çözecek en önemli etkenlerden birisi de öğretmenlerdir. Dünyanın ilk öğretmenleri olarak peygamberler ve filozofları işaret eden yazar (1999b:115) öğretmenliği, bir meslek olmaktan ziyade “tavrı da beraberinde getiren farklı bir duyarlılık” olarak görmektedir. Dolayısıyla bu duyguya sahip olmayanların öğretmenlik mesleğini sürdürmesinin imkânsızlığına değinmektedir. Çözüm yolunda nasıl ki öğretmenlere oldukça büyük bir önem

düşüyorsa, mevcut kötü durumda da onların payı vardır. Miyasoğlu, eğitimin en ciddi sorununun, öğrencilerin en temel sorunlarına bile umursamazlıkla yaklaşan ve onları yanlış [Batılı] programlarla eğitmeye çalışan yetersiz hocalar olduğunu düşünmektedir (2005a:42).

Sonuç olarak yazarın düşüncesine göre eğitim problemlerini çözüme kavuşturmuş, iyi yetişmiş ve donanım sahibi insanlarla demokratik cumhuriyete ulaşılmaması durumunda ortaya çıkacak kötü siyasetin, beraberinde aldatmacayı getireceğine dikkat çekilmiştir (2005a:88).

3.5.2.5. Güzel Sanatlar ve Mimari

Miyasoğlu, güzel sanatlarla ilgili düşüncelerini müzik, resim ve mimari bağlamında aktarmıştır. Yazarın bu alandaki görüşleri de muhafazakâr izler taşımaktadır. Ona göre hayatımız, Türkçe sözlü Batı müziğini yansıttıkça halk kendisini ifade etmekte zorluk çekecektir. O yüzden bizim sanatçımız bizi anlatmak zorundadır. Kendini ve halkını en doğru biçimde ifade edemeyen ve başka kültürlerin sanatçılarının daha önce anlattığı şeyleri tekrarlayan insanlara sanatçı denilemeyeceği gibi yaptıklarına da sanat denemez (2005a:15). Miyasoğlu'nun Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "değişerek devam etmek, devam ederek değişmek" fikrini sık sık belirtse de zaman zaman değişimlere kapalı olduğunu Ferit Alnar'ın kanun konçertosu hakkında yaptığı yorumlardan anlayabiliyoruz. Müzikle ilgisinin amatör düzeyde olduğunu söyleyen sanatçı, kanun eşliğinde icra edilen konçertodan bir hayli etkilendiğini (1981a:164) söylese de daha sonra "kanun konçertosu... Evet, garabet isminden başlıyor." Dedikten sonra Yahya Kemal'in, hakkında "Vatikan'da mevlit dinliyor gibiyim" dediği Yunus Emre oratoryosundan da aynı bağlamda bahsetmiştir. Miyasoğlu, Batı zihniyetini sevmediği gibi Doğu ve Batı'yı birden bünyesinde barındıran postmodern sanat anlayışlarını da hoşgörüyü karşılamamaktadır. Roman başlığı altında, bazı postmodern romancılarla ilgili görüşlerine de değinilecektir.

Miyasoğlu'nun değindiği bir diğer güzel sanat ise sinemadır. Yazar, edebiyat gibi siyasetin sinemadan da elini çekmesi görüşündedir. Ona göre kültür bakanlığı desteği gören sinema yozlaşmaya başlıyor, sönüyor ve kültür politikasının içine giren her şey tükeniyor. Burada net olmayan şey şudur; Miyasoğlu bu eleştirileri kendi düşünce dünyasına uymayan bir hükümet nedeniyle mi yapıyor yoksa hangi hükümet

gelirse gelsin sinemanın kültür bakanlığı desteği almaması gerekliliği midir? Bunu bilemiyoruz. Yazılarda sinemanın pahalı bir sanat dalı olması nedeniyle bu hususta yatırım yapacakların asgari düzeyde sanat kültürü edinmesinin gerekliliği üzerinde durulmuştur.(1999b:77). Sinemanın adının yedinci sanat oluşu ise, diğer bütün sanat dallarına ait bilgi (görüntü, metin, müzik gibi unsurlar nedeniyle...) birikimi gerektirmesi ile ilişkilendirilmiştir (1999b:74).

Mimari eserler ise yöneticilerin hükmettikleri kitleleri otoriteye [Allah’a] bağlayışının standardı olarak tanımlanmış, ancak mimari eserler sayesinde bir medeniyetin anlaşılabilceği öne sürülmüştür. Bu minimal tarih olarak adlandırılan anlayışa oldukça yakındır (2005a:175). Minimal tarihte, medeniyetler hâkim güçlerin kaleme aldırıldığı taraflı metinlerle değil, ortaya koydukları eserlerle değerlendirilirler. Miyasoğlu, Anadolu ve Rumeli topraklarında Osmanlı ve Selçuklu dönemlerinden kalan çok sayıda tarihî ve dinî mimari eserler aracılığıyla tarihte büyük bir medeniyet kurup önemli bir kültürel mirasa sahip olduğumuz çıkarımına varmıştır. Bu eserler genç nesillere geçmişimizi anlatmak bakımından önem taşımaktadır Miyasoğlu’na göre. Çünkü Batı ve Batıcı zihniyet ona göre “bizim adam olmak için kendimizden uzaklaşmamızı şart” görmektedir (1999b:95).

3.5.2.6. Roman ve Hikâye

Mustafa Miyasoğlu, romanı diğer sanatlardan farklı bir yere koymakta ona daha büyük bir değer atfetmektedir. Ona göre roman, diğer sanat türleri arasında çağına en fazla tanık olan (1998a:16), en geniş imkânlarla sahip (1998a:23), ferdi ve toplumu bütün kültür değerleri içerisinde ele alan en kapsamlı türdür (2003b:205). “Şiir ve kısa hikâye sabırsızdır. Şiir buna imajlarla, çağrışımlarla ve ahenkli sözlerle ulaşmak ister. Kısa hikâye ise bir ana bir kişiye veya olaya geçmiş ve gelecek kaygılılarının perspektifinden yaklaşır. Roman ise kişileri olay örgüsü ve ortaya koyduğu dünya görüşü ile bir anlamın veya yorumun peşindedir” (1998a:56). Şiir hikâye deneme ve tiyatro, gerçeği ancak bazı boyutlarıyla kavrayıp yansıtabilme imkânına sahipken, Miyasoğlu’na göre roman, söz konusu gerçeği bütün boyutlarıyla kavrayabilecek genişliktedir (1981b:231). Kısacası yazar, okur-yazarlık seviyesinin bir medeniyet için ifade ettiği önemin aynısının roman ve kültür arasındaki bağla temsil edildiğini düşünmektedir (2003b:206).

Miyasoğlu, roman türünün belli başlı üç unsurdan oluştuğunu öne sürmektedir. Bunlar insan, çevre ve dramdır. Bu üç madde daha da detaylandırıldığında karşımıza insanın soyut ve somut göstergelerle arasındaki uyumsuzluğu ve hâkim değer yargılarıyla çatışmasının ilgi çekici olduğu öne sürülmektedir (1998a:22). Ona göre romanın en vazgeçilmez malzemesi insan hayatıdır. “Tarih toplum gelenekler dram efsane fantezi hayal felsefe hayalî ya da gerçekçi tasarılar, eleştiriler, aktüel bir insan hayatını ilgilendiren her şey ve bütün bunların kültürel yansımaları olarak etik, estetik ve dini yorumlar romanın malzemesidir” (1998a:65). Dolayısıyla roman ve hayat gerçekliği arasında bazı farklar görülmesi muhtemeldir. Roman gibi hayat veya hayattan alınmış roman ifadeleri aradaki bu farkı koymak açısından önemlidir. Romanın bir insanın hayatına diğer sanat dallarından daha fazla etki edebilme ihtimali işte bu benzerlik arasındaki bağdan kaynaklanmaktadır (1981b:231). Çünkü insanlar hayatın bütüncül yorumunu yaşadıkları vasıtasıyla öğrenemeyince daha aşkın bir güç arma ihtiyacı hissetmektedir. Böylelikle yeniden kurgulanan hayatlar üzerinden bu ihtiyaçlarını Miyasoğlu’na göre en tatminkâr bir biçimde gideren sanat türü romanda kendisini göstermektedir (1998a:55). Buna rağmen yazar, roman ve hayatın gerçeklikleri arasındaki farkın da gözetilmesi gerektiğini düşünmektedir. O, toplum için gerekli olan daha realist şeyler bulunabileceğini söyledikten sonra romanın bir hayat ürünü olduğu gerçeğini hatırlatmaktan da geri durmamaktadır.

Orhan Pamuk bir söyleşisinde roman yazarken çektiği en büyük sıkıntının Osmanlı dönemindeki sosyal hayatta gündelik diyalogların nasıl gerçekleştiğine dair elimizde herhangi bir bilgi olmamasını söyleyerek romanın sosyal işlevine dikkat çekmektedir. Miyasoğlu, romanların sosyal fonksiyon icra ettiğini düşünse de Osmanlı döneminde de mesnevilerin bu görevi yerine getirdiğini öne sürmekte (1981b:233) ve sürekli gelenekle sanat arasındaki bağın kurulması gerektiğini düşünen yazar mesnevileri de iyi bir romancı olabilmenin ön koşulu olarak düşünmektedir (1998a:52). Fakat dönemin ruhunu anlatması bakımından roman daha farklı bir konumda yer almaktadır. Çünkü zamanın ruhu bundan yüzyıllar öncesiyle oldukça farklılık göstermektedir:

“Roman, iç ve dış çatışmanın insanı sürekli çemberine aldığı kan revan günlerin çok kısa zamanda dünyanın öteki ucuna duyulduğu ve devlet toplum parçalanmasının insanın şahsiyetinde görüldüğü bir zamanın ifadesidir. (...)

Evet, roman deðiřti. Ama dikkat edilirse zaman da deðiřti. Biz de deðiřtik”
(1998a: 28, 31).

Miyasoğlu, romanın estetiği üzerine de kafa yormuş, kaleme alınan önemli eserlerin yapısına dair tespit ve tahlillerde bulunmuş ve bir romanın nasıl olması gerektiğini de kendince ifade etmiştir. Buna göre büyük romanlar ne sadece fert ne de toplumla ilgilenmelidir. Bir romanın önemli olabilmesi için, insan ve toplumu birlikte ilgilendiren konulardan bahsetmesi önemlidir. Bu bakımdan romancının dünya görüşünden bağımsız olmayacağını fakat eserlerinde bunu işleme tarzının önemli olduğu gerçeğini ve romancıya “sorumluluk” sahibi olduğunu hatırlatmaktadır (1998a:96). Bu bağlamda kaleme alınan bir romanda nelerin öncelenmesi gerektiğini yazar şu şekilde açıklamaktadır:

“Bir davanın savunulması için romanlar yazıldığını, tarihî bir görüşü veya politik bir tercihi savunabilmek için aktüel olayların roman görüntüsü içinde yeniden kurgulandığını görüyoruz. Bunların okunması roman adıyla piyasaya sürülmesi bir kültür veya dünya görüşü adına sevinilecek bir şey değildir.”
(1998a:73).

Yazara göre bir eser kalıcı olmak istiyorsa “orijinal ve kendine özgü nitelikleri olan” bir düşünce dünyasının sözcüsü olmak durumundadır (1998a:74). Miyasoğlu, “büyük bir romanın önceden vaz edilecek kaideleri yoktur” (1998a:57) dese de büyük romanlarda “çatışma”nın önemine de dikkat çekmektedir (1998a:22).

Denemelerde roman şehirli kültürün en önemli göstergesi olarak ele alınmaktadır. Nasıl ki şehirlere ait büyük romanlar varsa romancıları da içinden çıkaran önemli şehirler bulunmaktadır (2005a:163). Roman bu durumda bir medenileşme sembolü olarak ele alınırken roman, zamanın ruhunu yakalamak adına en önemli sanat dalı olarak nazara verilmektedir. Yazar mantık çerçevesinde roman sanatını neden bugünün en önemli uğraşı olarak gördüğünü açıkladıktan sonra, her ne kadar Batıdan girmiş bir form olsa da ona kayıtsız kalınmaması gerektiği üzerinde durmuş ve yaşadığımız hayata müdahalede bulunmanın etkili bir yolu olarak romanı göstermiştir (1981b:229).

Miyasoğlu’nun Batı hakkındaki olumsuz görüşleri roman üzerinden de devam etmektedir. Yazar, Batı’yı romanı algılayış biçimiyle eleştirmektedir. Okuyucu ve yazar arasında “şeref” ve “suç” gibi iki uç noktaya uzanan bir ortaklıktan söz

edilirken, bunun yalnızca batı toplumu için geçerli bir gerçek olduğu söylenmiş, romanın bizim için bir medeniyet inşa etmek bakımından aracı olması gerekliliği üzerinde durulmuştur. Ona göre Batı, romanın imkânlarını hep kötü yönde kullanmış, dolayısıyla yüz yıllık roman macerasında Doğu'ya ait herhangi bir “şeref” payı verilmediğinden roman aracılığıyla ortaya çıkan bütün “suç”ların sorumluluğunu da Batı'nın üstlenmesi gerekmektedir (1981b:247-248). Tanzimat'la birlikte başlayan edebî dönemle sanat hayatımıza giren roman, yazarın düşüncesiyle bizi medeniyetimizden koparmaya çalışmış, “değişik mecralarla geniş okuyucu kitlelerine seslenirken” basının üstlendiği fonksiyonla birlikte daha da etkili biçime sokulmuştur. Buna rağmen Batı için tek tip bir romandan bahsetmek mümkün değildir. Batı'yı küçümseyici bir tavırla ele alan bu cümlelerin devamında ise, onlar için “bile” tek tip romandan bahsedilemezken bizim gibi kadim bir medeniyete sahip topluluk için de aynı durumun savunulamayacağı dile getirilmiştir. Bu bakımdan Miyasoğlu'nun, romanın bir medeniyet krizi eşliğinde kültür hayatımıza girdiği tespiti önemlidir (1981b:226).

Roman sanatında birbiriyle etkileşim halinde üç unsurdan bahsetmek mümkündür. Bunlardan ilki roman ise, diğeri romancıdır. Miyasoğlu, Avrupa aydınlanmasını romancılar eksenli ele almış ve bizdeki medeniyet değişikliğiyle ilişkilendirerek roman dünyasını oluşturan kişilerin önemine dikkat çekmiştir. Böylelikle, romanın ve roman oluşturunun dünya üzerinde sosyal olaylar bağlamında diğer sanatçılara göre daha önemli etkisi olduğunu öne sürmüştür (1998a:13). Tabii Miyasoğlu'nun romancıdan beklentileri de gelenek ve muhafazakârlık ekseninde kesişmektedir. Romanın herhangi bir ahlâk kaidesi gözetme zorunluluğu olmadığını düşünen modern yazarların aksine yazar, “meslek ahlakı” olarak adlandırdığı bir beklenti içerisinde romancıdan. Üstelik romancının diğer meslek gruplarına göre sosyal yapıyı daha fazla etkilediği ve romanın gelecek kuşaklara bırakılacak belge değeri de olması nedeniyle bu ahlakın en çok romancılar açısından sorgulanması gerektiği öne sürülmektedir (1998a:12). Ayrıca geleceğe kalma amacıyla olan bir romancının mutlaka kendinden öncekilerin neler söylediğini bilmesi gerektiği de Miyasoğlu tarafından ortaya atılan bir başka iddiadır (1998a:46).

Miyasoğlu, romanın diğer sanatlara göre daha fazla tecrübe gerektirdiğini düşündüğü için iyi bir roman yazılmasının; şiir, resim ve müzik gibi diğer sanatlara

göre daha zor olduğunu iddia etmektedir (2003b:207). Romanı oluşturan enstrümanlardan sadece olay örgüsü yoğunluğunun estetik zevkten yoksun okurlar tarafından öncelendiğini belirten yazara göre önemli olan bakış açısı ve dil estetiğidir:

“Cahiller bir eserde macera arar, cinayet, kan davası, aşk faciası gibi. Biraz okumuşlar kendilerini duygulandıracak, hayatın katı gerçeğinden kurtaracak his ve hayal dünyasında nefes aldırarak şeylerden hoşlanırlar. Gerçekten okumuş ve okuduklarını hazmetmiş kişiler için ise bir sanat eseri, insanı düşündürmeli, görüşlerini yenilemeli ve hayat telakkilerini geliştirebilmelidir. (...) Bakış açısı ve kullandığı dil sebebiyle bir hikâyecinin ya da romancının yazdığı şey, isterse alelade, dümdüz bir hayat hikâyesi olsun, kullandığı dille bize ilgi çekici görünebilir” (1981a:59; 2003b:123).

Miyasoğlu, yazarın dünya görüşünü estetiğe tercih etme hususunda uyarılarda bulunmaktadır. Romanda dünya görüşünün muhakkak olması gerektiğini savunan yazar, estetik bir dile ve bakış açısına ulaşamamış romanı, dünya görüşünün kurtarmayacağını söylemektedir (1998a:112). Bu bağlamda son yüzyılda ortaya çıkan romanlar “kabulleri belli aydın çevreler, parti grupları veya cemaatler” için yazılmış olması bakımından eleştirilmektedir. Miyasoğlu’na göre Anadolu’nun büyük çalkantıları, trajedileri, gel-gitleri, yozlaşmalara itilişi dururken insanların küçük gruplarını düşünerek roman sanatını kullanmaları olmaması gereken bir durumdur. Böyle bir durumda, romanımızın yurt dışına açılıp ses getirebilmesine imkân yoktur (1998a:87). Politik düşüncelerini sanatının önüne geçiren romancı, bilimsel doğrularla çelişmesine rağmen araştırma sonuçlarını savunan bilim adamlarına benzetilmektedir (1998a:62). Bu yönlü durumun Türk romanında yüzeyselliği de beraberinde getirdiği öne sürülmektedir. Tarık Buğra ’nın *Küçük Ağa* ve Kemal Tahir’in *Esir Şehir* serisi dışında yukarıda bahsettiğimiz bir zihniyet değişimini anatomisiyle birlikte ele alan çalışmaların yok denecek kadar az olduğu yorumunda bulunulmuştur (1981b:267).

Roman sanatında etkileşim dâhilindeki üçüncü merkez ise okuyucudur. Miyasoğlu, romancıyı içinde yaşadığı sosyal şartlardan uzak ele almazken okuyucu ile arasındaki bağı aynı sosyal şartlar içerisinde gelmesiyle ilişik kılar. Böylelikle yazar, okuyucusunu bulur, okuyucu da yazarı kendi benimsediği şeyleri yazmak üzere zorlar (1998a:43).

Miyasoğlu, roman türlerinden genellikle modern roman ve tarihî roman üzerinde durmuş, modern roman eleştirilmek suretiyle; tarihî roman da ideal anlamda nasıl olması gerektiği bağlamında denemelerdeki yerini almıştır. Yazara göre modern roman “her şeyi sonsuz bir şimdiki” zamana sığdırmaya çalışmakla hata yapmaktadır. Modern romanın bir diğer eleştiri bağlamı ise Batı eksenli gelişmesidir. Gelenek hususunda oldukça muhafazakâr davranan Miyasoğlu, Türk modernleşmesinin Batıyla birlikte gerçekleşmesini ve köy romancılığından sonra Türk edebiyatında dominant konuma gelen bu akımı, Orhan Pamuk ve Oğuz Atay üzerinden eleştirmiştir. Orhan Pamuk genelde oryantalist bağlamda eleştirilirken Oğuz Atay ise marazî bir edebiyat geliştirmesi yönüyle olumsuzlanmıştır. Ona göre Orhan Pamuk, “*Binbir Gece Masalları*’nda her tarafından gariplikler fişkıran olağanüstülükler dünyasını kendi eserlerinde oluşturabilmek için çok çaba sarf ediyor. Başarıyor da. Fakat yazarlığı ciddiye aldığı kadar samimi bir iş olarak görmüyor. Topluma ve tarihe yalnız malzeme olarak bakıyor. Avrupalının istediği bir tarzda, ticari bir tavırla romanlarını yazıyor ve pazarlıyor. Altı tane roman yayınladı, dördünün çalıntı olduğu pek çok kişi tarafından ortaya konduğu halde adamın hiç aldıracağı yok. Okuyucu da bundan etkilenmiyor.” Oğuz Atay ise, “tutunamamanın savunmasını yapıyor hem de bu toplumun sert bir biçimde eleştirisini ortaya koyuyor ama bir değer ve inanç kaygısıyla yapılamadığı bunu hissettirdiği için bir oyun izlenimi veriyor insana. Sanki bütün bunlar gerçek değilmiş, anlatılanlar fantezi ya da kâbusmuş ve kahraman bunları önemseymiş gibi tekrar başa dönülüyor” (1981b:326). Miyasoğlu, Oğuz Atay’ın postmodern tavırlarından biri olan “yazı yazma oyununa” girişmesini “kurban gitmek” fiiliyle nitelerken, kitapta yer alan entelektüel yalnızlığı kıyasıyla eleştirerek yazarın okuyucuyla oyun oynamasını anlamlandırmaz ve bu duruma öfkelenir. Modernizmin gelenekten beslenen yerli bir çerçeve üretme çabalarının farkında olduğunu gördüğümüz Miyasoğlu, “...umarız ki 21.yüzyılda daha zengin imkânlar ortaya koyar” (2005a:201) diyerek bu konudaki iyi niyetini ortaya koymaktadır.

Miyasoğlu’nun tarihî roman konusundaki görüşleri ise postmodern anlayışın eleştiri getirdiği düşünceleri kapsamaktadır. Fakat klasik tarihî roman anlayışından bağımsız olarak romancının güçlü vesikalara sadık kalmak adına eserlerini yavanlaştırmaması gerektiğini düşünmektedir ve bu tür romancıları “zavallı” olarak

adlandırmaktadır (1998a:61). Tarihî romanı “tarih bilimi açısından olup bitmiş etkileri ve sonuçları artık herkes tarafından kabul edilmiş bir bakıma da kapanmış bir dönemi olgular ve belgeler çerçevesinde bilinen v bilinmeyen kişilerle anlatan edebî bir eser” (2009a:87) olarak tanımlayan yazar, tarihî roman açısından iki tehlikeye dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki romancının belli bir ideoloji veya dünya görüşü adına eser ortaya koyması iken ikincisi ise herhangi bir dünya görüşü kaygısı taşımadan postmodern bir anlayışla tarihî olguların ve belgelerin bir şov malzemesi gibi kullanmasıdır (2009a:87). Miyasoğlu tarihî romanın sınırlarını ise birinci dereceden tarihî figürler üzerinde herhangi bir oynama yapılmadan romancının kendi görüşleri doğrultusunda ancak ikinci dereceden figürler oluşturabileceğini düşünmektedir (2009a:86). Bu türde eser kaleme almak isteyen bir romancının nasıl olması gerektiği hususunda ayrıca şunları söylemektedir:

“[Tarihi roman kaleme alan] Romancı da bence her şeyden önce tarih şuurunu geleceğin dünyasında yapı taşı olacak değerler biçiminde anlayıp araştıran çalışmalarını insan sıcaklığına bürüyerek ortaya koyan, pek çok gerçeği ilk defa bulmanın ve bunun sevincini yaşayarak en güzel biçimde ortaya koymanın sancısını çeken insandır” (1998a:46).

Bu bağlamda onun örnek gösterdiği romancı ise Mustafa Necati Sepetçioğlu’dur. 1980’li yıllarda yayımladığı Çanakkale romanları dizisini oldukça başarılı bulduğu Sepetçioğlu’nun eserlerinin yeterince ilgi görmediğinden de yakınmaktadır (1999a:133).

Bu aşamadan sonra Miyasoğlu’nun, Türk romanıyla ilgili görüşlerini kronolojik olarak sıralamayı, yazarın düşünce dünyasına ışık tutması bakımından faydalı olduğunu düşünüyoruz. Yazar Tanzimat’la başlayan roman geleneğinde Ahmet Mithat’ın iyi bir giriş yaptığını düşünmekte fakat *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*’la ilk örneğini veren Türk edebiyatının yüz yirmi yıllık bir geçmişe rağmen kendine özgü bir gelenek oluşturamadığını düşünmektedir:

“Türk romanı yalanılan zihniyet çatışmasının farkında değil gibidir. Ahmet Mithat’ın iyi bir başlangıç sayılabilecek Felatun Bey ve rakım efendi romanı, konuya yaklaşım denemesi olmak bakımından ne yazık ki ilk ve tektir.” (1981b:267).

Bunun en önemli nedeni ise kültür ve inanç noktasında kendine özgü bir tutum geliştirememiş olmasıdır (1998a:90). Ahmet Mithat’ın Abdülhamit’le olan yakın

ilişkisini düşündüğümüzde muhafazakâr ve maneviyatçı bir yapıya sahip olan Miyasoğlu'nun, Türk edebiyat tarihlerinin Türk köy romanını Nabizade Nazım'ın *Karabibik* hikâyesiyle başlatmasını Batıcı aydınların dindar muhafazakârlara karşı aldığı ideolojik bir tavır olarak yorumlamakta, Ahmet Mithat'ın daha önce *Letaif-i Rivayat* dizinden çıkan "Bahtiyarlık" adlı uzun hikâyesine tarihlerde yeterince yer verilmemesinden yakınmaktadır (1981d:217).

Servet-i Fünun dönemi ve yazarları Miyasoğlu'nun eleştirilerinden en sert biçimde payına düşeni alır. Servet-i Fünun romancılarının Tanzimat yazarlarından farklı olarak toplumdaki ahlaki çöküşe önyak olduğunu düşünmektedir (1998a:101). Bu dönem romancılarının, toplumun çok önemli bir sarsıntılar geçirdiği ve devletin yıkımın eşiğine geldiği bir dönemde "yalnızca kendi gönül maceralarını" ve "tiksindirici entrikaları" anlatmaları dünyada herhangi bir benzeri olmayan bir "garabet" olarak tavsif edilmiştir. Servet-i Fünûn romancılarının Batı'nın Rönesans'la gelen bireyselleşme düşüncesi hususunda Türk edebiyatında bir kırılma noktası oluşturduğunu düşündüğümüzde, bu dünya Miyasoğlu'na yapay gelmektedir. Bu yapaylık ise, *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* romanları ile örneklendirilerek çağdaş Türk romancılarının da örnek bildiği ve benzerini yazmaya çalıştıkları taklit eserler oldukları ileri sürülmüştür (1998a:91). Halit Ziya, bu Türk toplumunun ahlaki değerlerini gözetmeden roman kaleme alan yazarlar arasında Tevfik Fikret'le birlikte en ağır eleştirileri alır Mirasoğlu'ndan:

"Halit Ziya *Aşk-ı Memnu* romanında çağdaş duyarlılığı yakalamasına, ilişkilerde yasak sınırları zorlayan ve birbirini yıpratarak kendini gerçekleştirmeye çalışan insanların fert olma çabalarını kendine özgü bir roman diliyle anlatmasına rağmen, hikâyede 19. Yüzyılın romantizminden kurtulamamıştır."

Tanzimat ve Servet-i Fünûn sonrası romandan Cumhuriyet dönemine kadar devam eden geçişten oldukça az bahseden romancı, kendi dönemine yakın olması itibarıyla Cumhuriyet dönemi roman ve romancılarıyla ilgili oldukça geniş bir şekilde düşündüklerini aktarmaya çalışmıştır. Miyasoğlu bu dönemdeki romanları altı ana gruba ayırmıştır⁵⁶:

⁵⁶ Bir başka yerde ise Miyasoğlu'nun tematik tasnif denemesi şu şekildedir: "Cumhuriyet romanının üç meselesi vardır. İstiklal savaşından uygun adımlarla inkılaplara geçiş. Köy ve eşkıya gerçeğinin bütün

a) Millî Edebiyatın Cumhuriyet Edebiyatına dönüşümünü sergileyen resmî ideolojik romanlar: Eserlerde belirtilmesi de bu tür romanların içine *Çalılıkı, Yeşil Gece* gibi romanları dâhil etmesi olasıdır.

b) Mistik ve metafizik konuları ele alan usta işi romanlar: Yazar, kendi muhafazakâr görüşüne yakın olan bu gruptaki romanları usta işi olarak nitelemiştir. Ayrıca denemelerin bir başka yerinde “Gelenek içinde aynı dili kullandıkları halde farklı tavır ve dünya görüşleri ortaya koyan” romanlar olarak detaylandığı bu başlığın içerisinde mistik ve metafizik ürpertiler sunan hikayeleri bağlamında Peyami Safa, Necip Fazıl ve Ahmet Hamdi Tanpınar, geçmiş zamanın peşinde nostaljik ve hatıra çeşnili hikayeleri bağlamında Nahid Sırrı, Abdülhak Şinasi ve Ziya Osman Saba, son olarak ise dinî ve mistik hayatı anlatan yeni hikâyeleri bağlamında Samiha Ayverdi, Safiye Erol ve Afet Ilgaz yerleştirilmiştir.

c) Sosyalist ideolojiye bağlı sosyal gerçekçi ve köy romanları: Yazarın eleştiri okları bu gruptaki romancılar üzerindedir. Miyasoğlu’nun “Cumhuriyet dönemi romanlarının çoğunda ihtiyarların hiçbir toplumda görülmeyecek kadar alay konusu yapıldığını” (2003b:106) söylemesi üstü kapalı bir şekilde köy edebiyatını işaret etmektedir. Bu edebiyatın dindarları hep kötü ve menfaat düşkünü modern kişileri ise hep iyi çizmesi (1998a:50) Miyasoğlu’nun eleştirdiği bir diğer noktadır. Yazar, köy enstitülerinin fikir babası olan dönemin Millî Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel’i de eleştirilerine dâhil etmektedir:

“Hasan Ali Yücel, tek tip insan üretmeye köylerden başlamıştır. Türkiye’nin insan kaynağı Anadolu köylüsüdür. İşe oradan başlamak gerekir diye düşünmüşler ve farklı bir mantıkla “her şeyi bilen insan” yetiştirmeye çalışmışlardır. Batılı klasiklerin çevirisini okuyan ama şiiri ve romanı bir türlü kavrayamayan garip bir yarı aydın oluşturan bu teşebbüsün çeşitli tartışmalara ve

dünyayı ifade ettiği iddiasıyla anlatılması. Sosyalizm havariliğinin tek kurtuluş yolu olduğu” (1998a:50) denilmektedir.

⁶ Miyasoğlu’nun Cumhuriyet dönemine dair kronolojik tasnif denemesi şu şekildedir: “Cumhuriyet romanı Kısaca ideolojik bir silah durumuna gelmiştir. Önce Kemalist örnekler ortaya çıktı. Sonra sosyalist daha sonra da Milliyetçi ve Müslüman yazarlardan bir kısmı ‘tezli’ romanın sınırlarını zorlayan ve birbiri peşinden kitapçıları dolduran kitaplar yazmaya başladılar. Bunlardaki yaygın özellik gerçeğin bir yüzüyle gösterilme eğilimidir. Dram yoktur ve insan tek boyutludur. Bugün bu çokluğun ortasındaki yokluğu yaşıyoruz” (1981b:268).

Kemal Tahir'in *Bozkırdaki Çekirdek* romanına konu olduğu ve bu okulların edebiyatımızda da ideolojik bir gruplaşmaya yol açtığı biliniyor" (2009a:170).

Yazar için Garip Şiiri nasıl ki eski edebiyatı yıkma amacıyla yapısökümcü tutumu ifade ediyorsa köy romanı da öyle şematik bir resmî ideoloji sözcüsüdür (2009a:166).

d) Köy romanlarının karşıtı tepkisel İslami halkçı ideolojik romanlar.

e) Egzistansiyalistler çizgisinde başlayan özentî üsluplarda modernist iddialı roman denemeleri.

f) Büsbütün dağınık yapılı şifreli post modern romanlar.

Miyasoğlu Cumhuriyet Dönemi Türk romanından, modern romana geçişteki en büyük iki açmazı geleneksizlik ve okuyucudan gördüğü ilgisizlik (1998a:89) olarak adlandırmaktadır. Bu dönem romanlarının kaleme alınma ve okunma nedenlerinin temel koyucusu olarak "ideoloji"yi gören yazar, edebiyat meraklılarının birtakım sosyal ve politik görüşleri tartışmak üzerinden eserlere yaklaştığı tespitinde bulunmaktadır ve "çoğu 'tezli roman' sınırlarını da aştığından" edebî olmak vasfını tamamen yitirmektedir (1981b:258). Darbelerle şekillendirilen Türk siyasetinden edebiyatımız da etkilenmektedir. Fakat Miyasoğlu, bu etkilenmenin olumlu yönde olduğunu düşünmektedir:

"Romancımız 1969'lara kadar tarihle olduğu kadar toplumla da realitelerden uzak kalmış adeta yapay kişiler ve o kişilerin metafizik ürpertiye alabildiğine uzak, psikolojiyle yetinen, sığ ve yabancı dünyalarına sürgün olmuştur işte 27 Mayıs sonrasının hareketli hayatı bunun anlaşılmasına,¹² Mart'ın 'sıkıyönetim'i de bu sürgünden kimi çevrelerin kurtulmasına yardım etmiş oldu" (1981b:253-254).

Miyasoğlu, bu döneme dâhil edebileceğimiz yazarlardan, Peyami Safa⁷, Kemal Tahir, Ahmet Hamdi⁸ ve daha sonrasında gelen Oğuz Atay'ı farklı bir yere koyar.

⁷ "Türk edebiyatında ilk olarak romanı bütün iç meseleleri ve Batı ölçüleriyle kendine dert edinen sanatı Peyami Safa olmuştur (1981b:239). Peyami Safa'ya gelene kadar Türk edebiyatında romanı bütün iç meseleleri ve Batı ölçüleriyle kendine dert edinen sanatımız yoktur" (1998a:36).

⁸ "Bizim için Tanpınar Tanzimat'tan önceki ve sonraki dönemlere ve bu dönemlerin en temel meselelerine bakarken, önemli bir dikkat ustasıydı. O sadece okunur ve verdiği bilgilerle düşünülürdü. Gerek şiir ve denemelerinde gerekse inceleme ve romanlarında ortaya koyduğu dünya önce yaşayıp duyduğu ve sonra da okuyup düşündüğü bir dünya olarak sadece bize ait bir realite idi. Kimisi onu milli sanatın estetiğini yapan bir kültür adamı kimisi hiç söylemediği türden mürtet görüşlerin müdafî

Genelde olumlu yaklaştığı bu romancılardan Peyami Safa ve Tanpınar'ı ele aldıkları konuların beraberindeki oyunlara kendilerini kaptırmasıyla, Oğuz Atay da içine girdiği entelektüel melankoliyle⁹ eleştirilirken Yakup Kadri'nin zihniyet farkına ana mesele olarak yaklaşmaması dile getirilir. "Edebiyat eşiği" olarak adlandırdığı estetik çizgiden Ahmet Hamdi'nin sınırdan durduğunu Kemal Tahir'in ise bu eşiği geçip geçmediğinin kendisi tarafından bile bilinmediği (1981b:267) öne sürülür. Kemal Tahir, roman tekniği açısından yer yer övülürken zihniyet bakımından Batılı görülmek suretiyle reddedilir: "Onun batısına düşmanlığı bile yeni bir Batı adıdır" (1981a:81). Miyasoğlu'nun Kemal Tahir hakkındaki görüşlerinin biraz ağır olduğunu düşünmekteyiz. Çünkü yazılacak romanın ideoloji tarafından istila edilmemesini öne süren bir yazarın, Kemal Tahir ile ilgili yaptığı değerlendirmelerin çoğu ideolojik bağlamı oldukça ağır basan yorumlardır. Örneğin Kemal Tahir romanı nasıl ele aldığından ziyade, zihniyeti açısından şu şekilde eleştirilmektedir:

"Kemal Tahir içinden çıktığı çevreden zor koptu. On yıla yakın bir zamandır çeşitli tartışmalara toplum gerçeğimizin çeşitli boyutlarına dikkat edilmesine yol açmasıyla önemlidir. Son birkaç eserinde yıllardan beri Müslüman çevrelerin yazıp-çizdiği ilk defa söyleme tavrına kaptırmıştı kendini" (1981b:250).

Fakat bunca eleştirilere rağmen estetik bağlamda bu dönemdeki üç roman ayrıcalıklı bir konumdadır: *Yalnızız*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*¹⁰ ve *Tutunamayanlar* (1981b:268).

kimisi de üretim tüketim ilişkilerinin irdeleyicisi bir romancı-düşünür olarak görmeye ve göstermeye kalktı. Bu son görüşü bir hayli tartışan meraklısı çıktığı gibi şiirini ihmal etmek gerektiğini bile kitabının yeni baskılarına ekleyenler görüldü. Yani Tanpınar'ın hakikati güme gider gibi oldu nerdeyse..." (1981b:297).

⁹ Miyasoğlu benzer bir entelektüalizm eleştirisini de Ahmet Hamdi'ye getirmektedir. Yazar, Tanpınar'ın yaşadıklarını düşündükleri ve hayatının birbirini tutmaması sonucundaki bocalayışından doğan ilahî bir ceza olarak yorumlamaktadır: "Hayri İrdal'ın roman boyunca bocalayışını Tanpınar bütün hayatıyla yaşamış ve eseriyle ödemiştir. Yaşarken anlaşılmaması, eserlerini basacak yayıncının bulunmaması da mükemmelliği ve ölümsüzlüğü bu dünya hayatının çerçevesinde görmeye çalışan yazara ilahî bir ceza olsa gerektir" (1981b:298-299).

¹⁰ "Tanpınar'ın başarısı herkesin düşündüğü gibi *Huzur* da değil *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ndedir. Bu roman kitaplaştığı tarihte yalnızca toplum değil aydınlarımız bile yanlış batılılaşmanın ve bu batılılaşmanın getirdiği gereksiz bürokratik yapıların farkında değildi. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün önemi Türkiye'deki sahte kurum ve kuruluşların işleyişini, aydınlarımızın yanlış tezlerle kapılışını ustaca ve hikâye geleneğimizdeki güler yüzlü mizaha açık bir anlatımla ortaya koymasındadır" (1998a:93).

Kadın duyarlılığını çağdaş hikâyeye kazandıran yazarlar olarak Tomris Uyar, Fûruzan ve Sevinç Çokum'u referans gösteren yazar, günümüz hikâyesinin ilk çağdaş kadın temsilcileri olarak da bu yazarları görür (2003b:41).

Günümüzde, olaydan ziyade anlatım ve bakış açısına önem vermektedir Miyasoğlu. Önceki yazılan romanlarda birkaç neslin hikâyesine yer verildiğinden hareketle günümüzde birkaç saatten bile roman çıkarabilen güçlü yazarların varlığından bahseden yazar, bugünün büyük yazarlarının, romanın çatısını kurarken zamana, alışılan akışın dışında özel bir yer vermiş olması gerektiğini önkoşul olarak koyar (1981:b237). Günümüzde Türk halkının yabancı yazarlara rağbet göstermesini “geçici” olarak niteleyen yazar, bu konuda yerli romancıların ümitsizliğe düşmemesi gerektiğini dile getirmektedir. Bu durumu şu şekilde gerekçelendirilmektedir: “Onların etkileri Türk yazarlarındaki gibi sürekli ve kalıcı değildir” (1998a:21). Sosyal yapının romandan ayrı düşünülmemeyeceği Miyasoğlu'nun bahsettiği bir diğer meseledir. Bugünün romanıyla ilgili ve mevzubahis hususta şunları dile getirmektedir:

“Görüldüğü gibi Türk romanını Türk toplumunun sosyal ve kültürel meselelerinden ayrı ele almanın imkânı yoktur. O yüzden de tek tek romanları ele alırken onların teknik başarılarının yanı sıra ele aldıkları problemler ve konular da söz konusu edilmelidir. Çünkü romanı insanın yaşadığı toplumdan soyutlamanın imkânı yoktur” (1998a:119).

Hikâye konusu Miyasoğlu'nun romana göre daha az üzerinde durduğu bir konudur. Bu hususta hikâyeye tür üzerinden eleştiri getirdiğini görmekteyiz. Hikâyeyi sanatın “gece kondusu” olarak gören yazar asıl şubelerinin ise şiir ve roman olduğu görüşünü yineler. Hikâye, günümüz şartlarında yazı sanatının büyüklük ve derinliğine ulaşabilecek kudrette görülmemektedir (1981d:190). Türk hikâyeciliğindeki en büyük problem de diğer türlerde olduğu gibi tanındıktır: Gelenekle bağının olmaması (1981d:186). Türk hikâyeciliğinin iki büyük ustası; Ömer Seyfettin ve Sait Faik, farklı türler denedikten sonra özellikle romanda istedikleri başarıyı yakalayamamalarının ardından hikâyeye yönelmeleri bağlamında okunmuşlardır. Miyasoğlu bu okuma üzerinden de hikâyenin değeri daha düşük bir sanat olduğu görüşündedir (1981d:191). Hayatını sadece hikâyeye adanmış isimlerden Kenan Hulûsi ile Fahri Celal'i kimsenin bilmediğini öne süren Miyasoğlu, bu türün

“hüviyetinde” gecekonduluk olduğunu iddia etmektedir. Miyasoğlu kendi dünya görüşüne uygun olan iki hikâyeciyi ön plana çıkarmaktadır: Bunlardan ilki, “taşralı tiplerin dramlarını başarıyla anlatırken farklı bir hikâye dili geliştirmesi” (2003b:42) ile Rasim Özdenören, diğer ise “varoluşçu bir üslupla özde geleneğe bağlantılı olay dizisine dayalı hikâye anlatımıyla Dede Korkut geleneğini devam ettiren” Mustafa Kutlu’dur (2003b:41).

3.5.2.7. İslâmiyet Çerçevesinde

İslâmiyet, Mustafa Miyasoğlu’nun düşünce dünyasını etkileyen en önemli unsurların başında gelmektedir. İslâm dinine ait bütün kavramlar, Miyasoğlu tarafından denemelerde ele alınmış, onun genellikle kültür, medeniyet ve sanat bağlamı üzerinde tartışmalar yapılmıştır. Bu açıdan bakıldığında yazarın İslâmiyet’in kutsal kitabı *Kur’an* üzerine söylediği şeyler, tartışılmazlığı, diğer dinlerin kitaplarına ait çelişkilerin *Kur’an*’da yer almadığı, evrensel niteliği etrafında şekillenmektedir. Yazara göre, bu durum, İslâm dinini diğer dinlerden ayıracı konumdadır (1999b:98). Denemelerde *Kur’an*’ın tahkiye bakımından oldukça zengin bir eser olduğu, bütün kültürlerdeki sanatçıların ilgisini çekebileceği söylendikten (1998a:75) sonra, İslâm’ın evrensel bağlamdaki insan tipinin tahkiyelerde yer bulabilmesi için hadislere ve tabakat kitaplarına başvurulması gerektiği öne sürülmektedir. Kutsal kitap, şairlerin etkisinden kendisini koruyabilen yegâne eser olabilmesiyle nazara verilirken, şairleri dolayısıyla edebiyatçıları muhatap alması yönüyle de ön plana çıkarılmıştır (1999b:107).

Batı dillerine kıyasla “gönül” ve “kalp” kavramlarının sadece İslâm kültürü çerçevesinde görüldüğü denemelerde nazara verilirken, Batı dillerinde bunların karşılığının olmaması, dolayısıyla bizdeki “aşk” ile Batılıların algıladığı “aşk” kavramı arasında farklılığın bulunduğu dile getirilmektedir. İslâm toplumundaki aşk kavramı içerisinde cinsel çağrışımlar bulunmaması itibariyle önemli görülmektedir (2003b:64).

Yazar, İslâmiyet’in kültüre göre dönüşebilirliğini olumlu görmektedir. İslâmiyet bizim kültürümüzü nasıl değiştirmiş ise bizim kültürümüzün de farklı bir İslâm yorumu getirdiği üzerinde durulmuş, onu kendi insanımıza ve tarihî şartlarımıza uygun biçimde yansıtabildiğimiz dile getirilmiştir (1981a:120).

İslâm'ın denemelerde üzerinde durulan bir diğer yönü ise edebiyatla olan kuvvetli bağıdır ve bu bağ Osmanlı edebiyatı üzerinden ele alınmış günümüzde ise bu bağı kaybettiğimiz serzenişinde bulunulmuştur:

“İslam kültürünün bir medeniyetin özünü oluşturduğu yıllarda, söz konusu ettiğimiz dua hali bir yaşama biçimiydi. O günlerde başlı başına birer tür olan tevhitler münacatlar yazılırdı edebiyat çevrelerinde. Kitaplar besmele ile başlar dua ile biterdi. Şimdi adeta bir isyan çağı yaşıyoruz. Dua etmek yerine yabancı bir hayata isyan tavrını yaygınlaştırmaktan hayır bekliyoruz. Hâlbuki tek umut duadır” (1981b:53).

Dinin edebiyata veya edebiyatın dine müdahalesi yazar tarafından normal karşılanmakta fakat bu hususta temel koyucu unsurun din olduğu, edebiyatın onun durumuna göre şekil alması gerektiği düşünülmektedir. İslâmiyet'in emir ve yasakları, yazarların diğer dinlerdeki gibi özgür davranamayacağını fakat bunun da onlara farklı bir hareket alanı oluşturabileceği üzerinde durulmuştur. “İslam dindir, edebiyat ise edebiyattır” diyerek iki kavram arasındaki sınırları keskin hatlarla çizen Miyasoğlu, dinin edebiyat zannedilmesinin dinin, edebiyatın din zannedilmesinin ise edebiyatın değerini azaltacağı görüşündedir. İslâm dininin yaratıcı tarafından konulmuş evrensel kurallarına vurgu yapıldıktan sonra, merkezin İslâm olduğu bu edebiyatların farklı kültürlerde “tema, konu hatta kavrayış ve ifade benzerlikleri” bakımından birbirine benzer ve güzel bir ortaklık içerisinde üretimde bulunduklarına temas edilmiştir. Fakat 20. Yüzyıla gelindiğinde, İslâm kültür ve medeniyetinin Batılı Hristiyan kültür karşısında gerilemesinden sonra “ölçülerini güzel örneklerini en önemlisi de değer yargılarını” kaybettiği tespiti yapılmıştır (1999b:109).

Miyasoğlu, İslâm'ı tanımanın tek yolunun Peygamberi tanımak, sevmek ve ona yaklaşmakla mümkün (1981b:43) olduğunu düşünmektedir. Çalışmalarda Hz. Peygamber'siz bir İslâm oluşturulma çabasına şiddetle karşı çıkan yazar, peygamber sevgisini şöyle tanımlamaktadır:

“Peygamber sevgisi Allah sevgisinin en emin kapısıdır ve zamandan mekândan fani varlık şekillerinden münezzeh Allah'a yönelebilenin tek yolu, Peygamber'in varlığında her şeyi yok etmektir” (2003b:72).

Kutlu doğum haftalarının Peygamber sevgisini sosyolojik bağlamda geliştirmesi için önemli bir vesile gören yazar, Türk halkı tarafından bu durumun yeterince idrak edilip değerlendirilememesinde “samimiyetten eser görülmeyen

muhabbetsiz sohbetlerin son yıllarda itibar görmesi ve ilim zihniyeti taşımayan insanların ukalaca sözlerinin ortama hâkim olması”nı (2003b:71) neden olarak görmektedir.

Özellikle sosyolojik konuları ele aldığı yazılarında Miyasoğlu, Müslüman dünyanın durumu, sorunları ve bunlardan çıkış yolları üzerinde durmuş, etraflıca çözüm önerileri sunmaya çalışmıştır. Kimi zaman tespitler halinde üzerinde durulan bu konu, bazen de yazarın entelektüel sancısı şeklinde bir serzeniş ve üzüntü olarak kendisini göstermiştir. İslâm dünyasının içinde bulunduğu mevcut durum Miyasoğlu’nu rahatsız etmektedir fakat Batı’yı merkeze alarak, onların yaşadığı Rönesans ve aydınlanma tarzında bir kültürel gelişimin İslâm toplumları için felaket olacağı öne sürülmektedir (1981d:76). Müslümanların asıl problemlerinin ashab-ı kiram dönemindeki temel kaynaklara dönmemekle yaşandığı öne sürülen yazıda, İslam dünyasındaki öze dönüş yolunda yeterince çalışma yapılmaması, yapılanların da anlaşılmasız olması eleştirilmektedir. Denemenin bu kısmında, Miyasoğlu’nu genel muhafazakâr çizgisinden uzakta, geçmişimizle bir hesaplaşma içine girmemiz gerektiğini söylerken bulmaktayız:

“Her zaman öğünüp durduğumuz bin yıllık tarihimize hesaplaşma çabası göstermeyince de kısa yoldan karalayıp inkâr edilir” (1981a:57).

Bu durumdan kurtulmanın yolu olarak ise, bugüne kadar olduğu gibi birbirinden ve dünya Müslümanlarının çektiği acılardan habersiz yaşayan “halkı Müslüman” ülkeler, günöbirlik mutluluklarla avunmaması ve mevcut durumun farkındalığından “afyon”a benzeyen (1981b:60) huzuruna kendilerini kaptırmaması gerekliliğı gösterilir. Müslüman ölkelerin, siyasi bağımsızlığını kazanmalarına rağmen kültürel bağımsızlıklarını kazanamadıkları, Batı’nın dominant kültürü karşısında kendi kültürünü muhafaza edemediğı de, denemelerdeki genel Batı algısına uygun bir şekilde bu kısımda da yer almaktadır (1981d:80). Mevcut durum karşısında yazar, Batı’nın yanında İslâm dünyasının da kendisine çekidözen vermesi gerekliliğı üzerinde durmaktadır:

“Doğı mazlum batı zalimken biz ne yapıyoruz? Yahut yapabileceğimiz şeyleri bir yana bırakıp kış uykusuna mı yattık, yoksa bir fetret devri mi yaşıyoruz? Her Türk aydının 15.hicriasında düşünmesi gereken en önemli konu budur, bu olmalıdır (m, 10-11). Bugünün Müslümanlarının sosyal ve kültürel

planda en önemli meselesi İslam'dan nasıl koptuğumuz ve yeninden hangi yollarla dönülebileceğimiz hususudur bence. Batılı ilişkilerin bizi nasıl aydınlattığı ya da kararttığı bu kopmayı açıkladığı ölçüde önem taşır” (1981b:120).

3.5.2.8. Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri

Miyasoğlu'na göre, tarih boyunca varlığını hissedecek ve çevresine hissettirecek kişiler hiç şüphesiz yönetici ve sanatçı durumundaki insanlardır (1981b:96). Sanatçı, bütünü habercisi olarak parçaları yoklayarak bütüne yani hakikate ulaşmaya çalışır. Bu durum, hayatın her bölgesinin [parçaları] söz konusu yapılması anlamına gelir (1981b:155). Sanatçının misyonu başkalarının yapamayacağı şeyi üstlenmek ve içinden çıktığı toplumun şuuraltındaki oluşumu, dün-bugün çizgisindeki yarınını belirlemektir (1981a:28).

Propagandist sanat anlayışına karşı çıkan Miyasoğlu, sanatçının “ilaç prospektüsleri gibi her şeyi apaçık anlatan eserlerle propaganda sloganları” üretmemesi gerektiğini (1981a:13) söylemektedir. Sanatçının, eserini dünya görüşü bağlamında herhangi bir zihniyetin ürünü olarak ele alabileceği, fakat bunu yaparken dil, kurgu, kişiler ve mesaj bakımından eserin sanatıyla bütünleşmesinin önemli olduğu üzerinde durulmuş ve ele alınan konunun estetik yönünün ön planda olması gerekliliğine dikkat çekilmiştir (2005a:106). Denemelerde sanatçının özgün bir tarzı olması üzerinde sıkça durulur. Miyasoğlu, bir metnin yazar ve şairlerinin kimliği hakkında bilgi vermesi gerektiğini, ancak bu şekilde yazarın kendini anlatabileceğini (2005a:131) söyler.

Sanatçı için değişim kelimesini uygun görmeyen yazar, onun tutarlı olması gerektiğini söyler. Onun topluma yön göstermesi gerekliliği ve konumu nedeniyle böyle olmasını bir zorunluluk olarak ifade eder (1998a:63). Miyasoğlu'nun yer yer birbiriyle çelişen düşünceleri vardır. Sanatçının değişmemesi tutarlı olması gerektiği hususundaki düşünceleri de buna örnek gösterilebilir¹¹. Yukarıda referans aldığımız

¹¹ Bu düşüncüyü desteklemesi bakımından; “Sanatçıyı politikacıyla meslek adamından ayıran nokta budur. Biri günün, zamanın ihtiyaçlarına göre çalışır. Diğereye yön veren şey ise kendisinin ve çevresinin anlamını belirleyip değiştirecek tutku ve geçim kaygısının üstündeki isteklerdir” (1981a:18) diyerek onun aşkın tutarlılığına dikkat çekmiştir.

pasaj sanatçıyı değişmemesi, tutarlı olması gerektiği yönüyle öne çıkarırken, diğer taraftan da “Bir yazı her şeyden önce yazanını değiştirmeli ve yenilemelidir. Başkalarına olan etkisi bundan sonra düşünülecek bir şeydir” (1981b:165) diyerek tamamen farklı bir şey ortaya konulmaktadır. Burada sorulması gereken soru şudur: Metin eğer bir yazarı değiştirmesi gerekiyorsa ve bu değişim önceden yazarın düşünce hayatına zıt gelen bir değişimse, bu durumda değişim mi yoksa tutarlılığın mı yüceltilmesi gerekmektedir?

Ahlâk en temel Miyasoğlu kurallarından birisidir sanatta. Öyle ki sanatçı da benimsediği dünya görüşünün ahlaki ölçüleri dışında bir kaygı taşımaması gerektiğini (1998a:61) söyleyerek batılı anlayışın yazara verdiği sınırsız özgürlükten ise kontrollü bir serbestiyetin kapılarını açar. Bu serbestiyetin kuralları, *Kur'an* ve yaratıcı tarafından ortaya konulmuştur ve bu kriterler bağlamında içinden çıktığı toplumun değer yargılarını da benimsemesi gereklidir sanatçının:

“Tanrı veya tarihin önünde hesap verdiğini unutmadan toplumu onun vazgeçilmez değerlerini benimsememeli. Kendi insanını sevmiyorsa, onun sanatını da sanatçısını da sevmez” (1981a:22).

Bu durumda sanatçının kaygı duyacağı yegâne şeyler inanç ve estetik üzerine olacaktır (1981a:26).

Sanatçının korunup kollanması konusunda Miyasoğlu, klasik devletçi zihniyetini tekrarlar. Bu hususta da devlete önemli görevler düşmektedir onun için. Bu bağlamda yazar şu örneği verir:

“Bir yerde bir genç dünyanın zevklerine kapılmış babasından kaçarak Allah’a yönelmek isterse, nereye sığınacaktır? Bir yerde bir sanatçı ebedi hakikate ulaşmak isterse çilesini nerede dolduracaktır? Bir yerlerde bir garip soyulmuşsa, nerede bir kâse çorba içip geceyi geçirecektir? Bir yerde evi yıkılmış bir aile babası varsa nerede gönlünü avutacaktır?” (1981d:105).

Ona göre, fikir ve sanat faaliyetlerinin her zaman himayeye, destek ve alakaya ihtiyacı vardır. Halk şairleri de saray çevresinde yaşayan geçmiş zaman şairleri de hep böyle anlayışlı yardım ve alakalarla eser vermiş, insanımızın ve kültürümüzün sözcüleri durumuna gelmiştir (1999b:147).

Türk sanatçıların Batıcı ve manevi değerlerine bağlı olmak üzere iki farklı grupta değerlendiren yazar, Türk sanatçısının kendi kimliğini bulmak istiyorsa her şeyden önce “liberal ve sosyalist ile batılı kalıpları kırmalı, kendini gerçekten bağımsız kılmalıdır.” demektedir. Miyasoğlu’nun Batı’dan bahsettiği ve onu eleştirdiği her alanda gelenekten bahsettiğini de söyleyebiliriz. Bu konuda da durum aynıdır. Eğer sanatçılarımız Batı’dan ve onun düşünce sisteminden kurtulup özgünleşemezlerse, öncülük fonksiyonu eda edemez, tutarlı ve sağlıklı bir eser ortaya koyamazlar (2003b:185).

Miyasoğlu, her sanat eserinin ilk önce dilinde teşekkül ettiğini ve o dil ile sanatçı, dünyasına giren bütün yolların anahtarlarının, motiflerin, yenilik ve gelenek ilgilerinin kısaca dünya görüşünün bütün ipuçlarını ortaya koyar (1998a:107). Bir eserin zamana karşı direnmesinde ve çağına tanıklık edebilmesinde, artistik gösteriler ve sloganların yeri olmadığını düşünen yazar (1981d:134) kalıcı eserlerin, millî kültür ve değer yargılarıyla örtüşebilen samimiyet ile yazılmış eserler olacağına inanmakta ve bu tavrın bütün klasik eserlerde kendisini gösterdiğini düşünmektedir (2003b:206). Sanatın kaynağının din mi tabiat taklidimi olduğu gibi anlamsız tartışmaların önemsiz olduğu, denemelerde dile getirilmiş, önemli olanın sanat kavramının her dönem güncelliğini devam ettirdiği düşünülmektedir (1981a:14). Yazar, sanat eserlerini insan ilişkilerinde önceden bilinmeyen gerçeklere ulaşmak yolunda bir çeşit keşif olarak görmektedir (2005a:105).

3.5.2.9. İnsana Dair

Hayat insanı bütünüyle kuşatan yegâne varlıktır. Zaman mekân gibi diğer unsurlar onun içine yerleşmiş, onunla birlikte var olmuşlardır ve insan için yaratılmışlardır. Miyasoğlu, hayatın garip bir şekilde zıtlıklardan oluştuğu, aykırı gözüken şeylerin hayatın her alanında bir bütünlük sergilediği (2005a:112) saptamasında bulunmuştur. Miyasoğlu, insanı iç ve dışa doğru olmak üzere iki şekilde ele alır. İnsanın içe doğru olan taraflarını kültür ve medeniyeti oluştururken dışa doğru onu devlet ve toplum şuuru kuşatmaktadır (1981a:42). Fakat içinde yaşanan toplum ve evren arasında belirsizliğini koruyan ancak sezilerek kavranabilen, sevgi, korku ve umut diyebileceğimiz bir takım duygularla yaklaşılabilen bazı ilişkilerin varlığı insana yön veren bir başka unsurdur. İnsan ve

Allah arasındaki ilişki, her ne kadar direkt olarak bahsedilmese de denemelerin en temel konusunu oluşturmaktadır. İnsanın içindeki bütün manevi ihtiyaçlar ona göre Allah'ı işaret etmektedir. Allaha inanmak ihtiyacı nasıl ki her türlü kaygının üzerindeyse, ona yaklaşma arzusunun da öyle (2003b:78) olduğu düşünülmektedir. Seküler dünyanın tüm dayatmalarına ve yaratıcıyı düşünmeden yaşama devam ettirme isteğine rağmen insanın içindeki ihtiyaç nedeniyle, “gizli güçlerle ve sırlı bilgilerle sır yolundan Allah’a ulaşmak çabasına” hiç kimsenin engel olamayacağı (2009a:184) üzerinde durulmaktadır. Allah hakkının kul hakkıyla özdeşleştirildiğini varsayarsak, Miyasoğlu inancın sosyal yönü üzerinde de şu tespitlerde bulunmaktadır:

“Eğer öncelikleriniz insani değerlerin ön plana geldiği yaratıcısının emirlerine kulak veren tabiat ve toplum emanetlerine karşı duyarlı ve belirli hassasiyetlere öncelik veren insanlar yetiştirmek istiyorsanız, ona göre bir programınızın olması gerekmektedir” (2005a:107).

Yazara göre insan için en önemli ama Allah'ın rızasını kazanmaktır. Allah'ın emirleri ve peygamberimizin sünneti dışındaki hayatın insanı mutlu etmeyeceği etse bile bu mutluluğun geçici ve bu dünya ile sınırlı olduğunu hatırlatılmaktadır (2005a:137).

İnsan ayrıca etkilenen bir varlıktır. Hayranlık ve sevmek arasındaki farkın bilmek ve bilmemekten ileri geldiği öner sürülmekte, insanların bilmedikleri şeyler kolayca hayran olabileceği, fakat aşına olundukça da hayranlığın azalmasına rağmen sevgi dolayısıyla etkilenmenin oluşacağı belirtilir (2009a:116). İnsanın birilerinden etkilenmesine rağmen bireylerin eksiliklerinin görülmesi ve söylenmesi gerekliliği üzerinde durur Miyasoğlu. Eğer böyle yapılmazsa büyük bir haksızlık yapılmış olacağı inancını taşır (2005a:109). İnsanlardaki hayranlık duygusunu tehlikeli bulan yazar, hayranlığın inancı getireceğini, bunun da diğerlerini tenkit eden ve sürekli vaatlerde bulunan politikacılar tarafından kullanılabileceği gerçeğine değinir (1981a:157).

Can sıkıntısı günümüzün en önemli sorunlarından birisidir. Miyasoğlu, Allah'ın yarattığı sistemde sıradanlık ve can sıkıntısını aşma yolları olarak hayaller, rüyalar ve sevdaları işaret etmektedir. İnsanı yaşadığı hayatın sıradanlığından kurtaran şeyler olarak ise rüyaları, hayalleri, hülyaları ve sevdaları olarak

görmektedir. “İnsan içinde bir huzursuzluk duyar bunu çeşitli telafi yollarıyla veya herhangi bir ilişkiyle ortadan kaldırmazsa, gönlünü bir hüznün kaplar” diyen yazar, bu hüznün ortadan kaldırılmasında ona yardımcı olacak unsurları dostluk, sevgili, ilahi aşk, nostaljik heveslerin ilham ettiği tarih sevgisi veya egzotik duyguların yönelttiği seyahat arzusu olarak sıralamaktadır (2009a:19).

Diğer bütün başlıklarda olduğu gibi Miyasoğlu insanı da edebiyatla bağdaştırmış, edebiyatı insana anlam katan bir unsur olarak gördüğünü dile getirmiştir. Kalem ve kâğıt [yani edebiyat] ilk insandan beri tebliğin aracı konumundadır ona göre (1981b:165). Devletlerin edebiyata yapacağı yatırımın insan yapılacağını söyledikten sonra Miyasoğlu şunları ifade etmektedir:

“Matbaa makinelerine televizyon kameralarına, radyo vericilerine harcananlar ise insanı ihmal ettikçe kayıptan başka bir anlam ifade etmez. Çünkü edebiyat hayatın her alanını kapsar” (1999b:38).

Miyasoğlu insanın modern “budalalık”larla aldatıldığını öne sürmekte, çağdaş dünyanın, yaşadığımız karmaşadan bizim nasıl kurtulacağımıza dair herhangi bir çözüm önerisi olmadığını dillendirilmekte bu durumda bilginin insan için faydasızlıktan başka bir şey ifade etmediği anlatılmaktadır. Fakat insanın bunu çok geç anlayacağını, anladığında ise tabi caizse işin işten geçmiş olacağını öne sürmektedir ve “O zaman ne aklımız ve ne de elde ettiğimiz ilmi seviye bizi kurtaramayacaktır. İşte o gün bizim ikinci yıkılışımız olacaktır” (1981b:48) demektedir.

3.5.2.10. Şiir ve Şaire Dair

Mustafa Miyasoğlu, Necip Fazıl’ı Modern Türk şiirinin miladı olarak görür ancak bu bireysel kabulünü genel geçer bir gerçeklik olarak yansıtması ilginçtir: “Modern Türk şiirinin Necip Fazıl’la başladığı herkesin kabulü.” (2009a:156). Miyasoğlu, savını desteklemek için Necip Fazıl’ın yurt içinde ve dışında nasıl alımlandığını açıklar. Necip Fazıl’ın İslâmi şair imajı çizmesi hem yurt içinde hem de yurt dışında en öne çıkan özelliğidir. Ne var ki İslâmi şiir yazmak, onun şiirlerinde bir estetik kaygı olmadığı anlamına gelmez. Bu durumu Miyasoğlu şöyle açıklar: “Bazı şiir ve hikâyelerinden sonra *Bir Adam Yaratmak* piyesini Arapçaya çeviren Dr. Muhammed Harb, Necip Fazıl ve benzeri sanatçıları Arapça’ya

çevirirken şu temel düşünceden hareket ettiğini söylüyordu: “Araplar sizin kadar edebî eserlerle İslami muhtevayı anlatmayı bilmiyorlar, bu eserleri gençliğe örnek olsun diye Arapça’ya çevirebiliyorum” (1999b:47). Harb’in sözleri, Necip Fazıl’ın şiirlerinde, içerikle bir araya geldiğinde eşsiz bir kompozisyon oluşturan bir estetik olduğunu ortaya koymaktadır. Eleştirmenler, Necip Fazıl’ın estetik yönünü öne çıkararak şairin estetik kaygılarını vurguluyor olsa da Miyasoğlu’na göre Necip Fazıl’ın asıl kaygısı İslâmi içeriğe sahipşiirler yazmaktır. Bu düşüncüyü onun şu sözlerinde görmek mümkündür: “Necip Fazıl, bugünkü özel İslami yayının ilk ciddi örneği olan *Çöle İnen Nur* adlı siyer denemesini hangi amaçla ortaya koymuşsa, ilk çağdaş mevlit denemesi olan *Esselam*’ı da aynı niyetle yayınlamıştır” (2003b:74). Necip Fazıl’ın İslâmi şiir vurgusu onun ideolojik çizgisi ile örtüştüğü için dikkate değer bir noktadır.

Necip Fazıl’ın şiirlerini ele almak için, şairin hayatının seyrini ve geçirdiği dönüşümleri incelemek şarttır. Miyasoğlu için Necip Fazıl, şiir anlayışı ve yazın tarzı ile döneminin en iyi şairlerinden biridir ve onun geçirdiği değişimlerin izini sürmek, yaşadığı dönemi ve sonrasını biçimlendiren dinamikleri anlamak adına önem arz eder: “Necip Fazıl’ı anlamak yaşadığımız çağda çok şeyi anlamaktır” (2003b:27). Miyasoğlu, Necip Fazıl’ı anlamak adına onun şiirlerindeki konular ve bunların geçirdiği dönüşümler üzerine eğilir. Şairin belirli unsurları, örneğin kadını, ele alışı ve onlara olan yaklaşımı ile fikir dünyası, bir zaman çizelgesine oturtulduğu zaman görülecek olan dönüşümlerin birbiriyle örtüşmesi, Necip Fazıl şiirleri ile ilgili dikkate değer bir unsurdur. Miyasoğlu, Necip Fazıl’ın kadınlarla ilgili görüşlerini ve bu görüşlerin, şiirinde nasıl evirildiğini şöyle açıklar: “Necip Fazıl’ın kadın anlayışı da zaman içerisinde kendi tekâmülüne paralel olarak değişir. Bir rüya uğrunda diyar diyar gölgesinin peşinden sürüklendiği ilk gençlik yıllarında kadın seksüel bir varlıktır. Akla düşünce onsuz edilemeyecek bir arkadaş... Zamanla kadın bir ürkek ceylan olur. Daha sonra beklenen sevilen ve bu dünya hayatından insanın yanından ayrılmayacak parçasıdır” (1981a:199). Görüldüğü üzere, Necip Fazıl’ın düşüncelerindeki dönüşümler ile paralel dönüşümler yaşayan kadın algısı, onun şiirlerinde iç dünyasını konu edindiğini gösterir. Diğer bir deyişle, şiirini düşüncelerini anlatmak için bir aracı olarak kullanır ancak bunu yaparken şiiri estetikten uzak, salt bir ideolojik söylem haline getirmez. Necip Fazıl ideolojisini

anlattığı *İdeolocya Örgüsü* başlıklı kitabında da benzer düşüncelerini dile getirir. Bu bakımdan Miyasoğlu'nun savlarının Necip Fazıl'ın kendisi ile ilgili öne sürdüklerinden farklı olmadığı anlaşılır: “*İdeolocya Örgüsü*, bilinen anlamda ütopya örneklerine yakınlık gösterse de asıl bizim kültürümüzde ortaya çıkan siyasetnameler arasında ele alınmalıdır. Dini, millî ve tarihi bir terkip çabası açıkça görülür. Öte yandan ütopyalar gibi ‘ameliye planında bir maksat gütmeyiz’, ‘saf fikir, tasavvur ve nazariye planında’ göstermekle kalır” (1981b:303). Diğer bir deyişle, Necip Fazıl, asıl amacı ideolojisini anlatan şiirleri yazmak da olsa, estetik kaygılarından ödün vermemiş, eserlerinin salt ideolojik olmasını istememiş ve kurguladığı ütopyanın gerçekleşmesi adına açık bir girişim çağrısında bulunmamıştır. Bu noktada Miyasoğlu, şairin kaygılarını açıklamak adına isabetli bir tespitte bulunur: “Necip Fazıl'ın asıl faaliyeti İslam düşüncesi etrafında aydınları toparlamak ve onun temel unsurlarını kavratmaya yöneliktir” (1981b:72). Necip Fazıl'ın esas yaptığı İslam'ı anlamak ve anlaşılmasını sağlamak olsa da eserleri sırf dinî eserler olmaktan uzaktır ve bu yüzden Necip Fazıl hâlâ bir din âlimi olarak değil şair olarak değerlendirilmektedir.

Miyasoğlu, Necip Fazıl'ı Türk şiirinin en önemli isimlerinden biri olarak görür, onun gözünde Necip Fazıl, Türk şiirinde Batılılaşmaya, diğer bir deyişle yozlaşmaya karşı duruşun güçlü temsilcilerinden biridir: “Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Necip Fazıl... Bunlar 1920- 1930 yıllarındaki eserleriyle Tanzimat sonrası Türk şiirinde, şiiri yalnızca şiir ve poetikadan uzak, insan problemleriyle ele aldıkları için bugüne kadar birçok kuşağı etkilemiş ve yüzyılın herkeçe kabul edilen klasikleri niteliğine ulaşmışlardır” (1981a:129). Miyasoğlu için Necip Fazıl, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in Türk şiirindeki yeri nesnel bir gerçekliktir. Bu üç isim, Türk kültürünün belli başlı öğeleri ile Türk şiirinin kimliğinin korumasında önemli rol oynamışlardır: “Şiiri gereksiz bir söz yığını haline getiren çoğunluğun karşısında Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Necip Fazıl şiirimize getirdikleri veya benimsedikleri değerlerle onur verdiler. Haşim Batılılaşma dönemimizde şiirin klasik ölçülerine, Yahya Kemal divan edebiyatının geleneksel değerlerine, Necip Fazıl da inanç temellerimize sahip çıktı” (1981a:87). Sözü edilen üç şairin çağdaşı olan diğer şairler için şiirde yenileşme hareketlerine uygun olarak yapılan değişimler göze çarpmakta iken,

Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Necip Fazıl'ın millî olanı savunan ve sahiplenilen duruşu, onları Türk şiiri için daha da önemli kılmaktadır.

Bununla birlikte, Miyasoğlu için Necip Fazıl, Ahmet Haşim ve Yahya Kemal sadece şiirin kurtarıcıları değil, aynı zamanda bir dönemin düşünce yapısının ve İslâm kültürünün de koruyuculuğunu yapmış ve bu yüzden önemli bir kimlik taşıyıcılığını üstlenmişlerdir: “Günümüzde Batıdan, onun zihni kalıplarından kurtulmaya çalışarak İslam düşüncesiyle aydınlanan Müslüman aydınlar bu üç şahsiyete çok şey borçludurlar. Giderek yaygınlaşan İslami neşriyat, batının yüzyıldan beri kararttığı zihinleri aydınlatırken çoğu zaman bu üç ismin açıklamalarından yola çıkmaktadır” (1981b:72). Miyasoğlu bu üç isim arasından özellikle Necip Fazıl'ı İslâm düşüncesinin temsilcisi olarak görmüş ve meselenin ideolojik yönünü onunla bağdaştırmıştır. Yukarıdaki alıntıda da açıklandığı gibi, Miyasoğlu için hem Müslüman aydınının hem de Türk gençliğinin düşünsel anlamda başvurduğu ve eserleriyle tatmin olduğu isim Necip Fazıl'dır: “Bugün her alanda başarılı olan Anadolu genci ilk ve kültürel kaynağını benimseyeceği veya başvuracağı değerleri Necip Fazıl'ın konferanslarında gördü ve öğrendi” (2005a:23). Burada, Miyasoğlu, millî kültürün devamlılığında Necip Fazıl'ın etkisinin yadsınamaz olduğu fikrini öne sürmektedir.

Mustafa Miyasoğlu; Necip Fazıl Kısakürek, Yahya Kemal Beyatlı, Ahmet Haşim, Asaf Halet Çelebi ve Mehmet Akif Ersoy gibi şairleri bir ekolün temsilcileri olarak görür. Türk şiirinde, bu şairlerin yaşadığı dönemlerde meydana gelen dönüşümlerin ise ancak onlarla anlamlı olduğunun altını çizer: “Hece vezni içinde Necip Fazıl kendi sesini ve üslubunu bulduğu için büyük. Asaf Halet Çelebi serbest vezni kendi dünyasını ifadede kullanabildiği için önemli. Ahmet Haşim'le Yahya Kemal'i daha kelime seçişlerinde fark edebiliyoruz. Onlar da aynı dergilerde eserlerini yayınladılar” (2003b:31). Bir ekolün temsilcisi olmak ve aynı misyon ile güdülenerek ürünler vermek, bu şairlerin ortak özelliğidir.

Miyasoğlu, kültür ve gelenek bağlamında Yahya Kemal'e de özel bir dikkat ile yaklaşır. Ona göre Yahya Kemal bir aydın olmanın ötesindedir: “Batıyı tanıyan ve tanımayan aydınlar arasında Yahya Kemal başlı başına bir fenomendir ve Paris'e giden Yahya Kemal'le oradan dönen Yahya kemal birbirinden çok farklıdır. Bu fark aslında yeni bir oluşumun farkıdır” (2003b:252). Aynı düzlemde Miyasoğlu'nun

Yahya Kemal'i tanımlamak için kullandığı diğer tabirler de dikkat çekicidir: "Yahya Kemal'in şairliği kadar fikir adamlığı da önemlidir" (2003b:253). Miyasoğlu, Yahya Kemal'e sadece şair demenin onun düşünsel tarafına ve bir kültürü şekillendiren eserler vermesindeki emeğine saygısızlık olacağını düşünür. Bu yüzden iddialı olarak tabir edilebilecek tanımlamalar da yapar: "Yahya Kemal bir bakıma 20.yüzyılın Sokrates'idir" (2003b:250). Miyasoğlu'nun bu tutumu Yahya Kemal'in düşünsel yönünü vurgulamak içindir, çünkü onun için Yahya Kemal sadece bir şair olmanın çok ötesindedir: "Dil, tarih, kültür konusunda Yahya Kemal'in görüşleri çağdaş Türk düşünürleri arasında toplumda bütünleşme açısından en fazla etkili olan şahsiyettir" (2003:250). Yahya Kemal, özellikle Paris seyahati sonrasında, orada edindiği gözlemler neticesinde evrensel olan kültürün bir parçası olmak için, yerel kültüre sahip çıkmak gerektiğinin ayrımına varmıştır. Bu yüzden seyahati sonrasında verdiği eserlerinde kendi kültür kodlarına yer vermesinin ve bunları bilinçli bir şekilde kullanmasının Yahya Kemal'in geçirdiği dönüşüm olarak öne çıkarılması ve onu uluslararası üne sahip, büyük bir Türk şairi kılan unsur olduğunun vurgulanması şarttır.

Bu bağlamda, Miyasoğlu'nun hayatında büyük dönüşümler geçiren şairler üzerine eğilmesi de dikkate değer bir unsurdur. Necip Fazıl da Yahya Kemal de hayatlarında keskin çizgilerle çizilebilecek ölçüde büyük dönüşümler yaşamışlardır. Necip Fazıl'da bu dönüşüm manevi görüşlerindeki farklılıklardan kaynaklandıysa da Yahya Kemal için bu durum tamamen estetik kaygılar ve şiirin kapsamı ile ilişkilidir: "Dili ve dünya görüşüyle yerelden evrensele ulaşmaya çalışan bir şair... Böyle bir şairin başarısı risklidir ama başardığı zaman da sonraki yüzyıllara kalacak değerleri ifade etmiş olur. Yahya Kemal bu bakımdan yalnız 20.yüzyılın değil, sonraki yüzyıllarda da yaşayacak değerlerimizin şairidir" (2003b:253). Yahya Kemal, Paris seyahatinden sonra şiirlerinde bir reforma gitmiş ve kültürel öğelerin evrensele ulaşmada ne denli önemli olduğunun ayırdına varmıştır. Yahya Kemal'in bu tavrı onu çağdaşlarının Batı'ya yaklaşan üslubundan, dolayısıyla onların Batıcılığından ayrı bir yerde konumlandırırmış ve bugün Türk şiirinde durduğu yere gelmesindeki etkenlerden biri olmuştur. Miyasoğlu bu durumu şöyle açıklar: "Tanzimat sonrası Türk şiiri yüz yıllık bir gurbetten sonra kendi geleneğimizi anlayıp benimsememize engel olamamış çeşitli şekillerde onun formlarından faydalanma

çalışmalarına yol açmıştır. Bunda en büyük pay Yahya Kemal’le o geleneği ısrarla sürdüren, divan şiirinin dünyasını bazı yanlarıyla benimseyen çevrenindir” (1981a:132). Tanzimat sonrası Batıcılığından farklı bir izlek belirleyen Yahya Kemal Türk şiirinde geleneğin sürdürülmesinde önemli bir rol oynamıştır. Miyasoğlu, Yahya Kemal’i döneminde şiiri kendi özü ile yaşatan bir temsilci olarak görmüş, onun çağdaşları olan diğer şairlerden nasıl ayrıştığını şöyle betimlemiştir: “Alelacele üstünkörü okunan sanatçılar hakkında o sanatçıyı değilse bile, söz sahibini bağlar. Çünkü söz yani kelimeler haysiyettir. Bunun üzerinde en çok duran son zamanlarda Yahya Kemal olmuştur. Sözün ayağa düştüğü, şiirin dalkavukluğa başladığı bir dönemde ‘mısra haysiyetimidir.’ sözünün bir anlamı olsa gerek...” (1981b:289-290). Yahya Kemal’in şiirine ve bu bağlamda kültürel kodlarına verdiği önem dikkat çeker. Miyasoğlu’na göre, şairin kendisini kültürün devamlılığı için hizmet eden bir gönüllü olarak görmesi, onun eserlerindeki gelenek izlerinin hem nedeni hem de sonucudur: “Yahya Kemal’in şiirlerinden başka en az onlar kadar önemli olan yanı sohbet ve hatırat adamı oluşudur. Siyasi tarih tahsilinden gelen ve milli tarih görüşünün oluşmasında bir hayli katkısı olan bir adsız nefer gibidir bu konulardaki emeği...” (1981b:288-289)

3.5.2.11. Kültür

Miyasoğlu, kültürü toplumu değiştirecek yegâne unsur olarak görmektedir. Siyaset, edebiyat gibi yazarın önem verdiği diğer konuların bütün hepsi aslında Türk milletinin kültür hayatına yönelik çözüm önerileri barındırmaktadır (2005a:90). Miyasoğlu’na göre kültür insani ilişkilerin tümünü kapsar; onlardan etkilenir ve onların gelişimini etkiler (1999b:14).

Kültür; benimsenebilir bir dil ve din anlayışı, ortak bir dünya görüşü ve hayat anlayışı, Doğru ve kompleksiz bir tarih görüşü, anlaşılabilir bir sanat ve edebiyat telakkisi, geleneklerle yeniliklerin ortak motiflerde buluşabilmesi (1999b:13) gibi unsurlara ayrılmıştır denemelerde.

Yazar, içinde yaşadığımız dönemde gençlerin içinde bulunduğu kültür probleminin farkındadır. Onların birbirlerini menfi manada etkilediğini düşünen Miyasoğlu, bu durumu “Sen-ben çekişmesi, klikleşmenin ve takım oluşturma getirdiği bir rehabet ve tembellik”e bağlayarak daha da kötüsünün yeni neslin sanatla

ilgilenen kesiminin “saf sanat tutkusu tafraları atarak kimliksizliği savunur duruma” (2005a:109) gelmeleri gibi nedenlerle açıklamaya çalışmaktadır. Kültür hayatımızın en önemli yanlışlıklarından birinin bazı yanlışların toplumda kabul görmüş doğrular olduğu tespiti yanında bu durum da kitabın başka bir yerinde toplumun hazmedemediği yiyeceklere benzetilmiş ve buna neden olan bilim ve kültür değerlerinin gözden geçirilmesi gerektiği söylenmiştir (1999b:71). Miyasoğlu’na göre kelime ve kavramlarını yitirmiş bir toplumun anlaşılabilir olması daha kolay açıklanabilir. Çünkü “bir dil nasıl belli gramer yapısı ve kelime kadrosuyla oluşursa, kültür ve inançlar da o kelimelerden bir kısmının kavram değerini kazanan özel anlamlarla ifade edilmesiyle anlaşılabilir. Eğer bir kültür bütünüyle yaşanmıyor ve dil de onun anlaşılmasını engeller bir özellik kazanıyorsa, o hayat ve insan görüşü gündemden kaldırılmış demektir” (1981b:30). Aydınlarla halk, yöneticilerle sanatçılar anlaşamamışsa bunun sanat eserine yansımaları kaçınılmazdır. Sonuç olarak da toplum kendiliğinden kültür bunalımına girer ve kimlik tartışması gündeme gelir. Miyasoğlu bu noktada, yüzyıldan fazla bir zamandır kültür hayatımız sözünü ettiğimiz sarsıcı bir bunalımın yaşandığını, Osmanlı’nın son dönem aydınlarında başlayan kimlik krizinin bizi medeniyet krizine soktuğunu nihayetinde İstiklal Savaşı’na gelindiğini belirterek İstiklal Savaşı’ndan Cumhuriyetle birlikte gelen kültür bunalımının entelektüel hayatının oluşmasına imkân vermemesi üzerinde durmuştur (1999b:14).

İlginç biçimde Miyasoğlu ansiklopediye oldukça öne vermektedir. “Bir kültürün muhassalası” olarak görülen, bir milletin kâinat telakkisi olarak vasıflandırılan ansiklopedi, Batılıların diğer kültürlerle sızma girişimi olarak da öne çıkarılmıştır. Yazar nasıl bir ansiklopedi olması gerektiğine ise şu şekilde cevap vermektedir:

“Dini ve dünyevi bilgilerin bir kitapta toplanması gereke alfabetik ve gerekse sistematik olarak hazırlanan ansiklopedilerde gerçeğin doğru biçiminde ortaya konması geleceğin insanlarına emanet edeceğimiz yegâne mirasıdır” (2003b:198).

3.5.2.12. Batılılaşma Dönemi ve Yazarları

Mustafa Miyasoğlu, Tanzimat sonrasında başlayan Batılılaşma¹² çabalarına, bir değişim ve gelişim çizgisinden değil “yozlaşma” nokta-i nazarından yaklaşır. Yazar açısından Batılılığın yozlaşmayı doğurmasındaki asli sebep, Türk-Osmanlı aydınlarının Batı’ya yaklaşımlarındaki yetersizliktir. Kıta Avrupa’sında aydınlanmayı doğuran unsurlar ve sonrasında yaşanan değişim, aydınlar tarafından sebeplerle ve aralarındaki bağlantılarla değil yalnızca sonuçlara göre yorumlanmıştır. Bu, eksik aydınlanma içindeki Türk münevverleri de Batı’yı ya liberal ya sosyalist siyasi çizgilerde tanımıştır:

“Tanzimat için Batının “bikr-i fikr”i ile Doğunun “akl-ı pirane”sini birleştirmek gerekirdi. Aydınlanmak bu yeni fikirleri benimsemektir. Entelektüel için hangi batı sorusunun cevabı, ancak bütün batının tanınmasıyla mümkündür. Anlayamadıkları sosyal ve siyasal değişimlerin tarihi arasında çalkalanıp durdular. Aydınlar ise iki dünya savaşının artığı batıyı tanımakla kalmadılar, bunlardan ya liberal veya sosyalist olanını benimsediler” (1981b:69).

Bu açıdan Mehmet Akif Ersoy’un *Safahat*’taki Batı yaklaşımına benzer bir tutum görülse de, yazarın Batılılar karşısındaki genel tavrı kökten reddedici bir durumdadır. Osmanlı’nın son dönem müesseselerinin yeniden değerlendirilmesi gerektiği, yazılarda sıkça dile getirilse de bu müesseselerin tamamen kapatılması doğru bulunmamakta bunların getireceği sosyal ve kültürel sıkıntılar dile getirilmektedir. Tanzimat’la birlikte, geçmişin yok sayılması reddedilmesi Miyasoğlu’nun döneme dair eleştirilenin başında gelmektedir. Ona göre her toplumun, kendi realitesini hesaba katarak, Batı’ya benzemeden bu değişimi gerçekleştirmesi gerekir. “Sırf batılıları memnun etmek için onlara benzemek amacını taşıyan ve onların hayat tarzını benimseyerek karşılarında muvaffak olacağımızı sanan bir anlayışın gerçekleştirileceği Tanzimat’ı hazırlaması akıl almaz bir şey” (1981b:92) diyerek, Tanzimat’la birlikte dünyamıza giren ve bütün insanları

¹² Tanzimat döneminde Osmanlıyı etkileyen önemli felsefi akımlardan birisi olan rasyonalizm Miyasoğlu tarafından şu şekilde eleştirilmiştir: “Düpedüz insanın haddini bilmezliği, sınırlarını zorlayışıdır. Nitekim bozulan dinlere akıllarıyla biçim vermeye çalışmaları, yani reform bunun en belirgin örneğidir” (1981b:41); “Akılcılık tekkelerden ve onların anlayışından uzaklaşmış bir toplumda tabiidir” (1981d:110).

kapsayan özüyle değil sadece görüntüsüyle kültürümüzü etkileyen Batıcı tutum karşısındaki tepkisini dile getirir. Tabi, diğer kısımlarda sözü edilen bir iç oryantalizmin de bu tutuma yardım ettiği düşünülmektedir. Özellikle, basın, radyo, sinema ve tiyatro için “bizim dışımızdan bizi kundaklama, içimize yerleşme araçları” olarak bahsedilirken, bunların modern dönemde hepsinin birden televizyon ve kanallar vasıtasıyla hayatımıza girdiği ifade edilmektedir. Batı’nın aydınlanmasını getiren Rönesans dönemindeki Yunan ve Latin klasiklerinin yaşayan Batı dillerine çevrilmesiyle Hristiyan ortaçağının karanlık korkularının yerini yeniçağın insanına bıraktığı iddia edilirken, bizdeki Tanzimat aydınlanmasının bu tür bir öze dönüş ifade etmediği, aksine öz değerlerimizi tekrardan çok sert bir şekilde sarstığı söylenmiş ve bu bir “yabancılaşma dönemi” (1981b:81) olarak adlandırılmıştır.

Miyasoğlu, bu başlık üzerinde durduğu noktayı isimler üzerinden tartışarak belirtmiştir. Ve diğer hususlarda olduğu gibi burada da çizilen olumlu ve olumsuz tipler bulunmaktadır. Tanzimat dönemi yazarlarından kimileri Miyasoğlu tarafından oldukça övülmüş ve bu zor geçiş dönemindeki rollerle model olarak gösterilmiştir. Diğer tarafta ise oldukça yoğun bir şekilde eleştirilen yazarlar bulunmaktadır. Miyasoğlu’nun “Tanzimat’la birlikte Batılı kavram ve dünya görüşünün hayatımıza girmesi en belirgin şekilde kendini edebiyat eserlerinde ortaya koymuştur” (1999b:26) cümlesini de düşünürsek, yazarın bu konuda bazı edebiyatçılara karşı olumlu, bazılarına da olumsuz yaklaştığını daha net bir şekilde görebiliriz.

Ahmet Mithat, Miyasoğlu’nun övdüğü kişilerin başında gelmektedir. O, Ahmet Mithat Efendi, yaşadığı ve yazdıklarıyla devlet, toplum, okuyucu, yazar, konu ve mesaj karşısında aldığı tavırlarla ve o gün olduğu kadar bugün de benzersiz gözükten yanlarıyla üzerinde durmaya ve düşünmeye değer işçiliktir. Ayrıca ondan hareketle Osmanlı’nın düşünce ve hayal dünyasını yaşadığı dönemin sosyal ve kültürel boyutlarını kavramak kolaydır (1981d:213).

Osmanlı döneminde Sultan Abdülhamit’e yakınlığıyla da dikkat çeken yazar, “haçlı kuvvetleri karşısında bütün imkânlarını kullanarak çağın bilgileriyle donanma isteği”, “Doğu’yla Batı’yı Osmanlı insanında derleyip toplamak isteyen bir şuur”

olarak nitelendirdiği romancıyı birçok konuya eğilmesi bakımından¹³ önemli bulur (1981b:200). Miyasoğlu, Ahmet Mithat'ın romancılığını üçe ayırır:

- 1- *Letaif-i Rivayat* dizisinden romana uzanan Osmanlı'nın ahlâk, gelenek, eğlence ve günlük hayatı.
- 2- Günümüzden yakın geçmişe gezinti diyebileceğimiz tarih maceraları ve romanalar.
- 3- İki medeniyetin ilişkilerini ele alan ve Osmanlıcılık düşüncesini savunan zihniyet hikâyeler.

Miyasoğlu, Ahmet Mithat Efendi'nin gelenekten yararlanma konusunda öncü olduğunu söyledikten sonra onun roman üzerine yazılan ilk kitabı¹⁴ kaleme almasını nazara vermiştir (2003b:230). Gelenekten yararlanma konusu Miyasoğlu için önemlidir. O, Tanzimat'la birlikte geleneğin bertaraf edilerek batı kaynaklı bir türün benimsenmesi hususunda Ahmet Mithat'ı ayrıcalıklı bir yere koymakta, Ahmet Mithat dışındaki bütün yazarların insan ve toplum gerçeğini ifade yolunda eski anlatılarımızın imkânlarından mahrum olduğunu ifade etmektedir (1998a:49). Yazar, Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri dışındaki Tanzimat eserlerinde güler yüzlü bir Osmanlı portresi ortaya konulmadığından yakınmasının yanında (2005a:12) günümüzde onun daha iyi anlaşılıp okunabilmesi için mutlaka eserlerinin sadeleştirilmesi ve yeni nesiller tarafından anlaşılacak hale getirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Çünkü “Onun geliştirdiği anlatı dili ortaya konmadan kendimize ait bir roman dili oluşturabilmemiz mümkün gözükmemektedir.” (2003b:232)

Eserlerde, geleneğe bağlı olduğu için olumlu bir şekilde kendine yer bulan Muallim Naci'ye de değinmemiz gerekmektedir. Naci, Yahya Kemal'i hazırlayan önkoşul olarak yorumlanırken, onun şiirinin “Allah, peygamber, sultan, gurbet aşk tefahür, ölüm, rindlik” gibi temalarla (1981d:226) örüldüğü belirtilir.

¹³ “Böylelikle Ahmet Mithat Efendi İstanbul'un mahalli yaşamından Beyoğlu'ndaki azınlıklara, haclı seferlerinden Jön Türklere kadar pek çok sosyal ve siyasi meseleyi konu edinmiştir” (2003b:229).

¹⁴ Bir başka yerde şu şekilde bir yorum bulunmaktadır: “Ahmet Mithat'la üvey oğlu Hüseyin Rahmi'nin yazmaktan düşünmeye vakitleri yoktu. Birisi halka faydalı olabilmek için değişik anlatım yolları ararken diğeri de toplumun her kesiminden komiği yakalamaya çalışıyordu. Yine de bize ait romanın şartlarını ilk araştıran ve ona kendince tarifler getirmeye çalışan Ahmet Mithat Efendi olmuştur” (1981b:239).

Miyasoğlu, Abdülhakhamit'i yakalandığı ontolojik sorunlarla ele alırken, onu melankoli ve mustarip tarafımızı yansıtmaları bakımından değerlendirmiş, “bizi en fazla biz olarak” anlattığını düşündüğü bu şairin, “bizi anlatması” yönüyle okunulmaz olduğunu söyleyerek serzenişte bulunulmuştur (1981b:201).

Ahmet Vefik Paşa, Miyasoğlu'nun zihnindeki “sansür”ün nasıl olması gerektiği üzerinden ele alınmıştır. Yazar, sansürün olması gerektiğini ve eserlerin kültüre göre şekil alması ihtiyacını dile getirmiştir:

“Moliere adaptelerinde bunlardan daha fazla hesaba katıyordu mahalli şartları. Mesela bir karıkoca âşık üçgeninin Türkçeye uygulamaları bizde zina yasak ve çirkindir diyerek kişileri Rum ve Ermeni tipleri haline getiriyordu. Yani en basit hakikati Müslüman mahallesinde Müslüman mahallesinde salyangoz satmanın abesliğini biliyordu. Fakat bundan daha abes olanı da her gün satılan salyangozun neden sonra Müslüman mahallesinde de alıcı bulmasıdır” (1981b:283).

Cevdet Paşa'ya olan bakış açısı ise hayranlık seviyesindedir. Nevi şahsına münhasır bir devlet adamı oluşu dile getirildikten sonra onun, kültür geleneğinin şuurlu bir takipçisi olduğu dile getirilmiştir (1981a:48). Şeyh Galip nasıl ki divan edebiyatının son büyük temsilcisi olarak görülüyorsa Ahmet Cevdet Paşa'nın da Osmanlı devlet geleneğine bağlı son devlet adamı olarak görülmesi gerektiği ifade edilmiştir (1981b:168).

Tanzimat dönemindeki olumsuz tipler ise Jön Türkler ve özellikle de Namık Kemal'dir. Abdülaziz ve dönemin önemli bürokratlarından olan Mithat Paşa arasındaki güç mücadelesi üzerinden değerlendirilen Jön Türkler, Mithat Paşa'nın “Âl-i Osman yerine Âl-i Mithat”ı hâkim kılma isteğinde kullanılan piyonlar olarak görülmekte ve sonunda Abdülhamit'e sığınmak zorunda kaldıkları dile getirilmektedir. Mithat Paşa ise, Miyasoğlu'na göre Tuna valiliği sırasındaki tutumu nedeniyle sadece Taife sürülmesi değil aynı zamanda idam edilmesi gereken bir figürdür (1981a:148). Jön Türklerin, şehvetlerine yenik düşerek gittikleri Avrupa şehirlerinde “matmazel” bir “beautiful girl” veya bir “sinyorina” bulduklarını dolayısıyla onların düşünce dünyasına Avrupalı kadınların şekil verdiği ise başka bir teoridir. Fakat Miyasoğlu, bu yorumunu da diğer çoğu yorumu gibi örneklendirmemiştir (1981a:72).

Miyasoğlu için Tanzimat'ın günah keçisi Namık Kemal'dir. "Gazeteci mi, şair mi, devlet adamı mı, estetikçi mi yoksa bütün bunların toplamı mı" sorularıyla küçümseyici bir tavırla yaklaşılana Namık Kemal (1981a:137), Miyasoğlu'nun yüzyıldan beri olmayacağı anlaşılmayan Doğu-Batı sentezi (Eg, 89) oluşturmaya çalışması bakımından suçlanmaktadır.

Servet-i Fünûn topluluğu ise yazar tarafından tamamen olumsuz olarak ele alınmış, özellikle Tefik Fikret şiir, Halit Ziya ise roman alanında olmak üzere Miyasoğlu'nun eleştirilerinin hedefindedirler. Ona göre Servet-i Fünûncular, "tatlı su frengi" edasıyla ortaya koydukları salon edebiyatıyla, kendilerinden sonra gelecek olan ve cumhuriyet ile teşekkül edecek, tarihini yok sayan ve gelenekten kopuk edebî nesillerin ortaya çıkmasına neden oldular:

"Fakat işte bu salon edebiyatının benimseyicileri olan sonraki kuşaklar, hem Osmanlı'yı ve hem de onunla birlikte pek çok değeri de silip süpürdüler. Cumhuriyet kurulduğunda darmadağın içinden nasıl çıkılacağı nasıl değerlendirileceği belirsiz bir sürü Osmanlı eseri vardı ortada. Bunları yeniden ele geçirmek yerine kolay bir yol seçildi ve Ankara kültürü oluşturulmaya çalışıldı. Bunda gönüllü olanlar da kötü bir Servet-i Fünûncuların takipçisi durumunda kalan ve iflas ettiği için kısa sürede dağılan bir Fecr-i Atici ve arkadaşlarıydı" (1981b:132).

Servet-i Fünûn'un en önemli şairi Fikret'in şiir konusunda çok samimî olmadığı ima edilmektedir. Miyasoğlu'na göre şiirle resim çizme çabasında olan Fikret, nesre yaklaşmak isteğini destan çalışmasından sonra şiire en uzak alanlara yöneltir. Ayrıca şair Fikret, Sultan Abdülhamit'e Ermeniler tarafından gerçekleştirilen suikasta sevinmesiyle, Türk kurtuluş savaşında Yunanların İzmir'e gelmelerini "Akdeniz'in mavi gözlü çocukları medeniyet getiriyor" gibi cümlelerle destekleyenler arasında bir analogi kurmuştur (2003b:21).

Halit Ziya ise çok daha ağır bir şekilde "kavanoz edebiyatının romancısı" olarak tanımlanmış, özellikle *Aşk-ı Memnu*'da karşımıza çıkan gayr-ı meşru ilişki ve değişik cümle yapısı nedeniyle eleştirilmiştir (1981b:239).

3.6. Tiyatro Eseri

Burada Mustafa Miyasoğlu'nun tiyatro anlayışı özetlendikten sonra “Umut Suları”¹⁵ adlı tiyatro eseri üzerinde durulacaktır.

3.6.1. Tiyatro Anlayışı

Edebiyata ilgisi şiir ve tiyatroyla başlayan Mustafa Miyasoğlu, lise yıllarında okuduğu şiir ve tiyatro eserlerinin etkisiyle hüzün duygusuna bürünür. Tarık Buğra ve Anton Çehov'un hikâyelerinden sonra okuduğu piyeslerinin de etkisini şiir yoğunluğunda hisseder. İlk şiirleriyle tanıdığı Necip Fazıl'ın ruhi serüvenini merak eden yazar, üstadının *Bir Adam Yaratmak* adlı oyununu defalarca okur. *Para* ve *Reis Bey* eserlerini de felsefi özleri bakımından tiyatromuzun klasikleri arasında konumlandırır. İlk kez sahnede gördüğü Haldun Taner'in piyeslerini de gelenek ve yenilik arasındaki yaşadığı açmazı ironik yanlarıyla sahnelemedeki ustalığıyla önemli bulur (Miyasoğlu, 2003:46).

Mehmet Kaplan'ın danışmanlığında “Haldun Taner'in Tiyatroları” üzerine bir mezuniyet tezi hazırlayan Mustafa Miyasoğlu, bu vesileyle tiyatroya ve tiyatro edebiyatına dört elle sarılır. Öyle ki Mehmet Kaplan, Edebiyat Fakültesi'nde kurulması düşünülen Tiyatro Bölümü'ne onu asistan olarak almayı bile düşünür (Uçman, 2013b:25).

Tiyatroyu “Seyircisi, oyuncusu, metni ve o metnin yaşanılan devirle uzaktan yakından alâkası ve günümüze yorumlanabilecek özü ve kendine özgü kuralları olan, bütün sahne sanatlarının toplanabileceği bir sanat ve edebiyat dalı” olarak tanımlayan Miyasoğlu, bu türü, içinden çıktığı toplumun kültür esasları ve güncel problemleriyle kurduğu ilgi ölçüsünde gerekli ve önemli bulur (Miyasoğlu, 1995:161).

Tiyatroyu “hayatın en kesif ifade biçimlerinden biri” olarak gören yazarın, bu türde ortaya çıkan ilk ve tek eseri MTTB Tiyatrosu'nda sahnelenir. Mehmet Kaplan ve Haldun Taner tarafından çok beğenilen bu oyun, Devlet ve Şehir Tiyatroları repertuarlarına alınmaz. Bu durum, sanatçının tiyatroya küsmesine sebep olur. Artık, tiyatro onun için bir zaman çok emek verdiği ve böylece çok şey öğrendiği bir

¹⁵ Ne yazık ki şu ana kadar yayımlanmayan eserin, incelememize kaynak olan metni sanatçının küçük oğlu Emre Miyasoğlu'ndan temin edilmiştir.

gençlik tutkusunun adıdır. Yıllar sonra Türkiye Yazarlar Birliği temsilcisi olarak Repertuar Kurulu'nda görev alır. Kenan Işık'ın teklifiyle Ahmet Mithat Efendi'nin *Çengi* adlı romanını, "Dâniş Çelebi ve Çengi Sümül" adıyla sahneye uyarlar. Tiyatrosu olmayan bir şehirli kültürden söz edilemeyeceğini belirten Miyasoğlu, topluluk önüne çıkacak insanın tiyatro tecrübesi kazanması gerektiğini düşünür.

3.6.2. Konu, Özet, Vaka Kuruluşu

İlk şekli Ocak 1971'de yazılan "Umut Suları"nda 1968 sonrası öğrenci olayları ve bir "yurt" sembolü çevresinde toplumumuzun yaşadığı karmaşa anlatılmıştır.

Yurdun aynı odasını paylaşan öğrencilerden Recai'nin sesli bir şekilde şarkı söylemesi oda arkadaşı İsmail'in tepkisine sebep olur. İki arkadaşın tartışmaya tutuşması üzerine gerilen ortamı sakinleştirmek Orhan'a düşer. Pencerenin önüne götürdüğü Recai'ye, karşı dairenin penceresinden sokağı seyreden kızı göstererek ilgisini o yöne çekmek ister. Başarılı da olur. Kızla konuşması için telkinlerde bulunur. Umursamazmış gibi bir davranan Recai oradan uzaklaşır. Ancak aşk ateşinin ilk kıvılcımı düşmüştür yüreğine. Yalnız kalan Orhan'la İsmail, yaklaşan yurt temsilciliği seçimi üzerine konuşmaya başlarlar. Devrimci ve milliyetçi grupların çekişmesine sahne olan seçimlerin yapılacak yenisi için görüş alış verişinde bulunurlar. Orhan, aşırı uçta bulunmayan kimselerin bir topluluk oluşturmaları halinde yurdun problemlerinin sağ-sol çekişmelerinin dışında çözülebileceği fikrini ileri sürer. Bu düşünce, İsmail tarafından da kabul görür.

Aşağı yukarı benzer atmosferin hâkim olduğu ikinci tabloda farklılık gösteren sahne, Metin'in anne ve babasının, oğullarını ziyareti esnasında yaşanan diyaloglardır. Babasının, devrimcilere yönelik ağır eleştirileri oğlunun sahip olduğu görüşlerden habersiz olduğunu da göstermektedir.

Ayten ile Orhan'ın karşılıklı konuşmalarına sahne olan üçüncü tabloda nişanlı çiftin geriye dönüşleriyle birlikteliğin gelişim seyri gözler önüne serilir. Ayten, Orhan'ın kendisine karşı ilgisinin azaldığından yakınır. Bu değişime anlam veremez. Okulunu bir an önce bitirip hayata atılması hususunda tavsiyelerde bulunur.

Dördüncü tablo, ekseriyetle Metin ve Selim'in tartışmalarına sahne olur. Yer yer Orhan ve İsmail'in de dâhil oldukları konuşmalar kişilerin dünya görüşleri ekseninde savundukları değerleri ortaya koymaları bakımından önemlidir. Yaklaşan

seçim öncesi Selim'in entelektüel birikiminden yararlanmak isteyen Orhan, bu düşüncesini İsmail'e açar. Amacı Selim'i aday göstermektir. Bu vesileyle seçimi kazanabileceklerini düşünür. Selim'i ikna etmek için harekete geçerler. Devrimcilerin ve milliyetçilerin dışında üçüncü bir grup kurularak seçime girilirse temsilciliğin alınabileceğinden, yurda huzur getirebileceğinden bahsederler Selim'e. Ancak o, bütün bunların dışında kalmak ister. Taraf değiştirdiği için de İsmail'i eleştirir. Selim'i ikna edemeyeceklerini anlayan ikili, seçim öncesi gerçekleştirilecek ilk toplantıya iştirak için ayrılacakları esnada işitilen anonsla Orhan yurdun girişine çağrılır. Odaya tekrar döndüğünde işinin çıktığını öne sürerek toplantıya katılamayacağını söyleyip çıkar. Bu esnada içeri giren Recai, kendi ağzından aşk mektubu yazması için Selim'den ricacı olur. Selim'in biraz çekimser kalması üzerine İbrahim'e yönelerek ona yazdırır. Boş boğazlık yapan İbrahim, bu durumu Metin, Doğan, Cengiz ve Oktay gibi devrimci kesime mensup kişilerle paylaşır.

Yaklaşan yurt temsilciliği için devrimci grup da çalışmalarını hızlandırır. Metin, gürültü patırtı olmadan adil yollarla sonuca ulaşmak niyetindedir. Buna karşın Doğan, Cengiz ve Oktay gerekirse şiddete dahi başvurulması gerektiğini savunurlar.

Duygularını dizginleyemeyen Recai, nihayet Meral'e açılmaya karar verir. Parkta rastladığı genç kıza, bir gün önce İbrahim'e yazdırdığı mektubu uzatır. Yazılanları okuyan Meral, gencin kendisine olan ilgisini anlar ve onu kesin bir dille reddeder. Kızın terslemesini hazmedemeyen Recai, travma geçirir.

Seçimi kaybedeceğini anlayan devrimci grup, işi zorbalığa vurup, dışarıdan da destek alarak yurda baskın yapar. Baskın olacağını önceden haber alan gençler, hasta halde olan Recai'yi hastaneye götürmek üzere yurttan uzaklaştırırlar. Kısa bir süre odaya baskın yapan Doğan, Cengiz ve Oktay kendilerine engel olmak isteyen İsmail'i etkisiz hale getirirler. Metin'in müdahalesiyle devrimci grup yurttan uzaklaştırılır. Başına aldığı darbeye bayılan İsmail kendine geldiğinde olanlara engel olamadığından yakınır. Metin, arkadaşlarına güvenmekle hata ettiğinin farkına varır.

Bütün bu yaşananların ardından bir araya gelen gençler, öz eleştiride bulunarak toplum adına, insanlık yararına her güçlüğü birlik ve beraberlik şuuruyla karşı koyacaklarına dair söz verirler.

Bir yurt odası tasviriyle başlayan piyesin henüz başlarında Recai ve İsmail'in münakaşaya dönüşen ağız dalaşıyla hareketlenen vaka Orhan'ın araya girerek

Recai'nin dikkatini başka bir yöne çekmesiyle normal seyrine döner. Oyunun başlangıcında olduğu gibi her tablonun girişinde vakanın dışında gelişen parantez içi cümlelerle mekâna ve zamana dair bilgiler verilir.

Selim ile Doğan arasında yaşanan tartışma beşinci tablonun hareketli vaka parçasıdır. Metin'in araya girmesiyle bu hareketlilik normal seyrine döner.

Son tabloda devrimci grubun, yurda baskın yapacağı haberi alınması üzerine yaşanan telaş, kargaşa vakanın son hareketli unsurları olarak dikkat çeker.

Fazla hacimli olmayan "Umut Suları"nda merak unsurları bir hayli yoğundur. Yaklaşan yurt temsilciliği seçimini hangi grubun kazanacağı sorusu ana düğümü teşkil etmektedir. Ana düğüm, birinci tablonun sonuna doğru atılıp oyunun son perdesinde çözülmüştür.

An düğümü destekleyen ve vaka akışına yardımcı olan başlıca ara düğümler ise şu şekildedir:

Devrimci ve milliyetçi kesime karşı yeni bir grup oluşturma fikri destek görecektir mi?

Recai, çıkacağı güreş müsabakasını kazanabilecek mi?

Recai, duygularından Meral'e söz edebilecek mi?

Recai'nin, Meral'e beslediği karşılıksız aşkın sonucu ne olacak?

Recai, buhranlarından kurtulabilecek mi?

Metin, Selim'in hangi düşünceye mensup olduğunu öğrenebilecek mi?

Selim ile Metin'in giriştikleri tartışma ne şekilde sonuçlanacak?

Orhan ile İsmail, Selim'i yeni oluşturacakları gruba dâhil edebilecekler mi?

Yurt temsilciliği toplantısı ve nişanlısının daveti arasında kalan Orhan'ın seçimi ne yönde olacak?

Devrimcilerin, yurdu basacağı söylentisi gerçeklik payı nedir?

Selim ile İbrahim baskından önce Recai'yi yurttan uzaklaştırabilecekler mi?

Baskınla birlikte eşyaları dağıtılan, kitaplarına zarar verilen Selim'in tepkisi ne olacak?

3.6.3. Fikirler

Mustafa Miyasoğlu, “Umut Suları”nda fikir olarak tarihî, kültürel ve geleneksel değerlerinden uzaklaşan bireylerin buhranını, çıkmazını, karmaşasını işlemiştir.

Oyunda üzerinde durulan asıl fikir şöyle ifade edilebilir: “Bizi biz yapan değerleri tanımadan, yapacağımız yeniliklere onlardan bir ışık düşürmeden boşa kürek çekmiş oluruz.”

Ana fikri destekleyen yardımcı fikirleri ise şu şekilde sıralayabiliriz:

“İnsanımızın ilerlemesini engelleyen, gelenekleri değil, yoz zihinlerdir.”

“Birbirleriyle anlaşılamayan aydınların halkla iletişim kurması güçtür.”

“Halktan kopmuş aydınların, onlar için yapacakları hiçbir şey yoktur.”

3.6.4. Şahıs Kadrosu

“Umut Suları”nda aşırı değilse de bir hayli figür bulunmaktadır. Önem derecelerine göre farklılık gösteren figürlerin sayısı 17’dir. Meral’in Annesi, Adam, Kadın, Ali Dayı ve Kapıcı dışındakiler, 22-26 yaşlarında üniversite öğrencileridir. Yaşadıkları toplum katları bakımından benzerlik gösterebilirler de dünya görüşleri bakımından bölünmeler söz konusudur. Eserinde düşünce boyutu yoğun tipler oluşturan yazar, dünya görüşüne uygun veya karşıtı olduğu fikirleri bu figürler üzerinden sunmaya çalışır.

Konusunu bir öğrenci yurdu çevresinde gelişen olaylardan alan “Umut Suları”nda başkışı aramanın yersizliğine temas eden yazar, ancak ille de bir isim gerekiyorsa, bunun, sancıları su yüzüne çıkmış bir “yurt” olabileceğini sözlerine ekler.

Oyunda yer alan figüratif kadroyu sahip oldukları özellikler bakımından şu şekilde ele alabiliriz:

Recai

Tarih bölümü son sınıf öğrencisi olan Recai aynı zamanda iyi bir de güreşçidir. Güreş yapacağım diye gözü dünyayı görmez. İnancın anlamsız, sevginin suç bilindiği, kıpkızıl bir çöl ortasındaymiş gibi yapayalnız hisseder kendini.

Anlaşılmamaktan, kendini ifade edememekten yakınıır. Hastalıktan kaçır gibi kadınlardan kaçmaktadır. Buna rağmen gönlünü Ayten'e kaptırır. Sevgisine karşılık bulamadığından hastalanır.

Selim

Edebiyat Fakültesi'nde öğrenim görmektedir. Bir yıl kaldığı apartman dairesinin bakımsızlığından dolayı yurda yerleşmiştir. Hastalık derecesinde kitaplara düşkündür. Çeşitli dergilerde şiir ve yazıları yayımlanır. Entelektüel bir tiptir. Metin'in aksine düşüneyi önceler. Düşüncesiz bir eylemi anlamsız bir çaba olarak görür. Gelecek kaygısıyla henüz çocuk denecek yaşta tanışan Selim, on üç yaşından itibaren kendi ayakları üzerinde durmaya başlar. Aile imkânlarının elvermemesi sebebiyle hem okuyup hem çalışmaktadır. Herhangi bir siyasi gruba angaje olmayan Selim, bildiği doğrulardan hareket ederek yaşantısına yön verir.

İsmail

Milliyetçi kanat içerisinde yer alır. Hukuk Fakültesi'nde okumaktadır. Babası henüz İsmail doğmadan vefat etmiştir. Annesiyle zor günler geçirir. Yatılı yurtların soğuk duvarları, garip yüzleri arasında bile umutsuzluğa düşmemiştir. Her şeye rağmen iyimserdir. Ölçülerinin duvarlara değil gönüllere yazıldığı, aşkın bir kurtuluş, sevginin sebil olduğu, herkesin kendi gücüyle yükseldiği, değerlendirildiği, yanlışlıkların birbirini kovalamadığı, her şeyin bir tek kanuna, Allah'ın emirlerine göre düzenlendiği, her bakımdan daha iyi bir dünya düşlemektedir.

Metin Karagöl

Devrimci grubun lideridir. Devrimci jargonla konuşur. İki lafından biri devrim ya da devrimciliktir. Durağanlığı sevmez. Hayatın özünü eylemde görür. Düşüneyi geri plana iter. Halktan, ezilmişten yana bir düzenin kavgasını yaptığına inanır. Oyunun sonunda yaşananlardan ders alarak değişime uğrar.

Orhan Yazar

İktisat öğrencisidir. Ayten adında bir genç kızla nişanlıdır. Gerçek manada aşkın olmadığını düşünür. Bencildir. Kendi yaşayamadıktan sonra başkasının sahip olacağı mutluluğu önemsemez. Sağlam bir kişiliğe sahip değildir. Çıkarı söz konusu

olduğunda arkadaşlarını gözden çıkarabilmektedir. Öyle ki yurda yapılan baskın sırasında arkadaşlarını bırakıp kaçmak ister.

İbrahim

Başta klasik müzik olmak üzere Müziğe tutkun bir gençtir. Pili radyosunu elinden düşürmez. Fakültedeki hocalarını yetersiz görür. Derslerin, yaratıcı gücünü tükettiğine inanır. Kendisine küfür edilmesinden hoşlanmaktadır. Aldous Huxley'in *Yeni Dünya* adlı eserinden etkilenerek bir roman yazmaya karar veren İbrahim, romanında mensup olduğu kuşağın yaşantısını dile getirmek ister

Doğan

Akademi son sınıf öğrencisi olup devrimci grup içerisinde yer alır. Ancak onun karakteri Metin'inki kadar sağlam değildir. Yurt baskınının tek sorumlusudur. Metin'in bütün uyarılarına rağmen onu dinlemeyip Oktay ve Cengiz'in de desteğini alarak baskını gerçekleştirmiştir. Kadınlara olan düşkünlüğüyle de tanınır. Odasının duvarları kadın resimleriyle kaplıdır.

Ali Dayı

Yurdun giriş çıkışlarından sorumlu kapı görevlisiyken bazı geceler uyuduğu gerekçesiyle görev yeri değiştirilir. Hakkını savunamayan zayıf bir kişiliktir. İtaatkârdır. Hakkında verilen kararlara itiraz etmeden riayet eder.

Ayten

Orhan'ın nişanlısıdır. Orhan'ın her şeyine karışmaktadır. Onun, okulunu bir anca bitirip hayatını düzene sokmasını ister. Bu sebeple öğrenci hadiselerine karışmaması konusunda uyarılarda bulunur. Orhan'ın arkadaşlarından hazzetmez. Yer yer onlarla kendi arasında tercihte bulunmasını ister.

Meral

Recai'nin âşık olduğu kızıdır. Ancak Recai'ye kayıtsız kalır, onu küçümser. Gözü yükseklerdedir. Aştan ziyade mantığa önem verir. İyi bir hayat sürmek ister.

Eserde yer alan diğer figürleri şu şekilde sıralayabiliriz: Meral'in annesi, Adam (Metin'in babası), Kadın (Metin'in annesi), Oktay, Cengiz, Kapıcı ve Garson.

3.6.5. Zaman

Mustafa Miyasoğlu'nun, 12 Mart öncesinin bir kesitini vermek yolunda kaleme aldığı bu eserin ilk şeklinin Ocak 1971'de ortaya çıktığını göz önünde bulundurursak aktüel zamana ulaşmış oluruz. 12 Mart'ın gelişini birkaç ay önceden haber veren bu çalışmanın vaka zamanı 13 günü kapsamaktadır. Oyunun ilk tablosunda yurt temsilciliği seçiminin iki hafta sonra yapılacağından söz edilmektedir. Buna karşın vaka zamanı seçimden bir gün öncesine kadar sürmektedir.

Öte yandan, bir kısım figürün hatırlamalarıyla vaka, çerçevesi belli olmayan geniş bir zamana yayılmaktadır. Oyun, bir dönemin kesitini sunması bakımından da zaman yönünden önem taşımaktadır. 68 kuşağının acıları, buhranı, çıkmazları bir öğrenci yurdu etrafında irdelenmiştir.

Zamanı belirlememizde bize yol gösteren bir diğer ipucu da her tablonun başında mekân tasvirlerinden sonra zamanın yazar tarafından belirli bir düzenle verilmesidir.

Zaman geçişini belirtmek için kullanılan bir diğer araç da müziktir. Dördüncü tabloda araya giren müzik, bu bakımdan tablo sonlarındakilerden farklı tezahür eder:

“(Sessizlik. Sonra müzik. Zaman geçişini belirtmek için kullanılacak bu müzik, tablo sonlarındakinden farklı olmalıdır)” (s. 20).

3.6.6. Mekân

“Umut Suları”nda olaylar ekseriyetle dar-iç mekânlarda geçer. Olayların geçtiği asıl yer bir öğrenci yurdudur. Oyun, söz konusu yurda ait bir odanın ayrıntılı tasviriyle başlar:

“İkişer kişilik üç ranza panolara paralel olarak konmuştur. Kapı sağ yan sonda. Tavan örtülü de olabilir, açık da. Tepeden bir ampul sarkmaktadır. Masanın çevresindeki üç sandalyeden biri sahnenin tam ortasına gelecek şekilde öne konmuştur. Sağdaki ranza ile karşı ranzanın arasında çamaşır ipleri, duvarlarda düzensizce asılmış takvim, harita ve çeşitli resimler vardır” (s.1).

Piyesteki bazı figür ve olaylara göre mekânın değişmesine ışık oyunları yardımcı olmaktadır. Mesela Meral ile annesinin, Meral ile Recai'nin, Ayten ile Orhan'ın bulunduğu perdelerde, ışık sayesinde mekânda farklılık sağlanmıştır:

“Sahnenin sol yanı yurt kapısı. Solda kapıcı odası, sağında mektupların bulunduğu set. Telefon, telefon defteri ve anons tertibatı. Sağ yan Meral'in evi. Masa, sandalye, koltuk ve etajerde telefon görülür. Bir gün sonra, öğleye doğru.

(Önce sol taraf aydınlanır. Kapıcı, kulübesindedir. Doğan yanına oturmuş toto doldurur. İki kişi mektuplarını alır gider. Orhan girer, mektuplara bakar, bir şey bulamaz)” (s. 9).

“(Sahnenin sol yanı kararır, sağ tarafı aydınlanır. Meral sağdan girer, dalgın dalgın öbür yandan çıkar. Arkasından Recai ve İbrahim girerler)” (s.15).

Birinci, dördüncü, beşinci, altıncı, sekizinci ve dokuzuncu tabloları, öğrenci yurdunun çeşitli bölümlerinde sahnelenen oyunun ikinci tablosu, farklı olarak Meral'in evinde geçer. Üçüncü ve yedinci tablolar ise pastane ve parkta yaşanan olaylara sahne olur.

Ayrıca eserde Aksaray, Beyoğlu gibi mekân adlarına yer verilirken oyunun sahnelenmesinde isimlerinin anılması dışında bu mekânların herhangi bir katkı sağladığı söylenemez.

İşlediği konuya ve olaylara uygunluk göstermesi bakımından başarılı bulduğumuz mekân tercihlerinde Miyasoğlu'nun geniş-dış mekânlardan ziyade genellikle dar-iç mekânlara yönelmesi, piyesinin sahnelenmesini kolaylaştırması adına önemli ve gerekli gördüğümüzü söyleyebiliriz.

3.6.7. Dil ve Üslup

“Umut Suları”ndaki dil genelde yalın, canlı, işlek konuşma dili; üslup ise sade görünen, ancak yer yer sanatkârane bir söyleyiştir. Figüratif kadro içerisinde yer alan kişilerin kültür seviyeleri bakımından bir birlerine denk düşmesi oluşabilecek çeşitliliği önlemiştir. Buna rağmen yazar, figürleri kendilerine uygun bir dille konuşturur. Bunun en bariz örneğini devrimci grubun üyelerinde görmek mümkündür. Özellikle Metin'in devrimci jargon söylemi oyun boyunca kendini hissettirir:

“METİN – (Orhan'a) Sen ancak pis bir bürokratsın. Kokuşmuş burjuva düzeninin sosyal hayvanı... Siz devrimin kenelerisiniz, önce sizi temizlemeli” (s. 8).

Figürler arası çatışmaların yoğun yaşandığı piyeste zaman zaman hakarete ve argoya varabilen diyaloglara da rastlarız. Bu hususta metinden alıntıladığımız şu cümleleri örnek olarak sunabiliriz:

“RECAİ – (*Döner.*) Kes ulan, elime alırsam” (s. 12).

“ORHAN – Ulan İbo, kes sesini artık! Uyuyacağız eşek herif” (s. 19).

“DOĞAN – Defolsun itoğlu” (s. 23).

“Umut Suları”nın dikkat çeken dil özelliklerinden biri de konuşma dilini yansıtan ifadelerin çokça kullanılmasıdır. Aşağıda yer vereceğimiz söz dizimlerinde koyu harflerle gösterilen kelimeler bu durumun göstergesidir:

DOĞAN – **Hımm...** Soran olursa, Beyoğlu’na gidiyorum (s. 4).

...

SELİM – **Yoo**, sağ ol Ali dayı (s. 4).

Sanatçının hikâye ve romanlarında olduğu gibi tiyatro eserinde de deyim ve atasözlerine yer verilmiştir. Piyeste geçen başlıca atasözü ve deyimler şu şekildedir:

“Yerin kulağı var”, “küplere binmek” (s. 12), “Öküz altında buzağı aramak” (s. 19), “kafa ütülemek” (s. 21).

3.6.8. Sahneye Uygunluk Derecesi

İki bölüm, dokuz tablodan oluşan “Umut Suları” üç farklı mekânda geçmesine rağmen gerek dekorun sadeliği gerek ön planda olan figürlerin azlığı gerekse işlenen konunun ve iletilmek istenen mesajların açıklığı eserin sahnelenmeye uygun taraflarıdır.

Nitekim 1973’te MTTB Tiyatrosu’nda aynı görüşe sahip kimseler tarafından bir ay kadar sahnelenen oyun, epey bir ilgi görmüştür. Çeşitli tartışmalara yol açar ancak kamu tiyatrolarınca tercih edilmemesi yüzünden basılıp gün yüzüne çıkmamıştır.

SONUÇ

XVII. ve XVIII. asırlarda gelişme gösteren akılcı düşünceyle birlikte Batılı mütefekkirler, değişmez kabul edilen geleneksel değerlere ve düşünce yapısına cephe alırlar. Bu karşı çıkışla verilen mücadelenin kazanımları “Aydınlanma Çağı”na temel teşkil eder. Aklın yegâne güç olarak öncelendiği bu dönemde bilimin hızla ilerlemesine bağlı olarak teknolojik gelişmelerin yaşanması endüstrileşmeyi de beraberinde getirir. Dünyanın gözü önünde bütün bu gelişmeler yaşanırken, Osmanlı Devleti, önlenemeyecek bir çöküşün eşiğindedir. Savaş meydanlarında alınan yenilgiler, bozulan ekonomi, siyasi çekişmelere bağlı olarak beliren iç karışıklıklar Devlet-i Âliyye’yi Avrupa karşısında zayıf düşürmüştür. Batı’nın bu muazzam dönüşümü karşısında şaşkınlığını ve hayranlığını gizleyemeyen bir kısım rical, müsteşriklerin de telkinleriyle çareyi Batı’nın gelişim çizgisinde görür. Onlara göre, nasıl ki Avrupa, kendini geri bırakan Ortaçağ zihniyetinden arınarak aklın ve bilimin ışığında bu seviyeye ulaştıysa, öyle de Osmanlı Devleti, aynı yolu izleyerek içinde bulunduğu geri kalmışlıktan pek âlâ kurtulabilirdi. Bunun için de yapılması gereken ilk iş İslâmi duyarlılıktan sıyrılmaktı. Zira İslâmiyet, gerilemenin başlıca sebebi olduğu gibi gelişmeye de mani idi onların gözünde. Bu kararın, Batıcılık propagandası altında faaliyet zeminine dökülmesi tepki bulmakta gecikmez. İslâmcılık, dejenerasyonun boy gösterdiği böyle bir ortamda, çözümü İslâmiyet’te görenlerin katkılarıyla bir fikir akımı olarak ortaya çıkar. Kabul gören anlayışın aksine kurtuluşun İslâm’a sarılmakla mümkün olabileceğini savunan İslâmcılar, tezlerini bu esas üzerine temellendirirler.

XIX. yüz yılda bir fikir hareketi olarak beliren “İslâmcılık”, süregelen zaman ve zeminlerde mevcut siyasi konjonktürün belirlediği sınırlar ölçüsünde başta edebiyat olmak üzere çeşitli sahalarda faaliyetlerini sürdürmüştür. Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinin aksine tek parti diktasının hüküm sürdüğü 1923-1950 yılları arasında rejimin baskısına maruz bırakılan İslâmcı çevrenin faaliyet alanı sınırlandırılmıştır. DP’nin iktidara gelmesiyle birlikte yaşanan normalleşme süreci İslâmcı harekete de rahat bir nefes aldırılmıştır. Necip Fazıl’ın önderliğinde özgün bir

söylemle filizlenen “Yeni İslâmcı Akım”, 70’li ve 80’li yıllarda çeşitli süreli yayınları da araç ederek geniş halk kitlelerine ulaşmıştır.

Ana hatlarıyla çevrelediğimiz “İslâmcılık” hareketinin evirildiği “Yeni İslâmcı Akım” içinde kendine özgü bir yer edinen şahsiyetlerden biri de Mustafa Miyasoğlu’dur. Her ne kadar romancı yönüyle tanınmış olsa da Mustafa Miyasoğlu, şiir, deneme, hikâye, inceleme ve diğer edebî türler üzerinde yaptığı çalışmalarla da adından sıkça söz ettirerek edebiyat çevrelerinin takdirini kazanmıştır. Sanatçının bu çok yönlü şahsiyeti, sanata dair her türün kendine özgü bir anlatım tarzı ve her mesajın da en iyi ifade edilebilecek bir türü olduğuna inanmasından ileri gelmektedir.

Tezimizin “Sonuç” kısmında, türlerin incelenmesinde esas aldığımız sıralamayı göz önünde bulundurarak çıkarımlarda bulunmaya çalışacağız. Bu noktada tespitlerimizi sunacağımız ilk tür, yazarın hikâyeleri olacaktır.

Sanat hayatını üç devre halinde ele aldığımız Mustafa Miyasoğlu, hikâyelerinin tamamına yakınına birinci ve üçüncü dönemler içinde kaleme almıştır.

Hikâye türünde kalıcı olabilecek eserlerin mutlak surette geleneğin zengin birikiminden yararlanması gerektiğine inanan yazar, aksi yönde kaleme alınacak eserlerin özgünlükten uzak, kendi değerlerinden kopuk, yabancılaşmış bir anlayışın mahsulleri olacağından yakınıdır. Bu düşünce, Mustafa Miyasoğlu’nun genel sanat felsefesinin de temelini teşkil eder.

Hikâyeci kimliği geri planda olmasına karşın türün sahip olduğu imkânlarının çekiciliği, birtakım mesajların ancak bu yolla iletilme zorunluluğu sanatçıyı, hikâyenin farklı tesir gücünden yararlanmaya sevk etmiştir. Yapısı gereği kısa ve yoğun olması, insanın toplumdaki konumunu belirlemede, onu farklı biçimlerle ifade etmede daha geniş imkânlar sunması yazarın bu türe olan ilgisini kamçılamıştır.

Anadolu’dan İstanbul’a gelen insanlarımızın aşklarının, aile içi çatışmaların; tarihî ve siyasî olayların getirdiği sosyal değişimle artan problemlerin anlatıldığı hikâyelerde fikir unsurunun yoğunluğu ve bunun kurgu dışında gerçekleştirilmesi sanatın estetik yönünü zedelemekle birlikte iletilmek istenen mesajın, çoğu zaman, olay örgüsünden kopuk bir şekilde verilmesine sebep olmuştur. Vakanın heyecanını azaltan bu eğilim okuyucuyu kurmaca dünyanın atmosferinden uzaklaştırmaktadır.

Hayatının farklı dönemlerinden kesitleri hayal gücüyle harmanlayan yazarın, farklı bakış açılarıyla kurguladığı hikâyeler ekseriyetle otobiyografik mahiyettedir. Yaşadığımız dünyada karşılığı bulunan şahıslar, misyonları gereği millî, manevi, kültürel değerleri Batılı yaşam tarzının yüzeysel taklidine karşı savunma uğruna büyük fedakârlıklarda bulunmaktan çekinmezler.

“Mektup Tekniği” dışında bütün anlatım yöntemlerinin uygulandığı hikâyelerde zaman kurgusu kronolojik bir sıra takip etmez. Geçmişin hatıraları, toplumun tarihine etki eden sosyal ve siyasi hadiseler, anlatılanların temelini oluşturduğundan birtakım metotlarla kronoloji kırılarak mevcut zamandan geçmişe dönülür.

Mustafa Miyasoğlu, sanat anlayışının gereği ve sosyal sorumluluk bilinciyle bir kısım hikâyelerinde bireyden hareketle topluma ulaşmayı hedefler. Fertlerin tanık olduğu toplumsal, siyasal ve tarihî vakalar sosyal zaman etrafında eleştirel bir tutumla yansıtılır. Vaka zamanı çerçevesinde asıl hikâyenin dışında kalan Birinci Dünya Savaşı, İstiklâl Mücadelesi, Öğrenci Olayları, 27 Mayıs İhtilâli, 12 Eylül, 12 Mart, 68 Kuşağı, Körfez Savaşı gibi tarihî olaylara atıflar, zamanın tespiti bakımından hareket noktalarını teşkil eder. Ülkenin gelişimini sekteye uğratan askerî müdahalelerin yanlışlığı sebep ve sonuçlarıyla izah edilir. Çizilen portre ise olumsuz niteliktedir. Yarım kalan nice teşebbüs, felce uğrayan ekonomik hayat, sosyal ayrışma, hatalı uygulamaların getirdiği adaletsizlikler, korku ve panik havası bu zaman dilimleriyle özdeşleşen kavramlardır.

Yaşantısını çeşitli yönleriyle eserlerine konu eden Miyasoğlu’nun, hikâyelerinde kullandığı mekânlar yaşadığı, bildiği mekânlardır. Metinlerin gerçekliğini perçinleyen mekânlar bilinçli ve kasıtlı bir seçimin ürünüdür.

Yaşantılardan, toplumsal gerçeklerden yola çıkarak, hikâye kurgusunun gerektirdiği doğrultuda şahısların bulundukları toplum katlarının dil hususiyetlerini gözetken yazar, milletin dil zenginliğini, kültürünü olabildiğince yansıtmaya çalışır. Kullandığı deyimler, atasözleri ve terimler bu zenginliğin bir parçasıdır.

Anlaşılır bir Türkçe ile kaleme alınan hikâyelerde Arapça, Farsça tamlamalar, yabancı kelime ve cümleler yazarın düşünce üslubuna etki edecek önemde olmayıp olayların gerçekliği, konu ve şahısların kimliğinin belirginleşmesi adına mühimdir.

Birtakım kelime ve ifade sapmaları, imla ve yazım farklılıkları yazarın dili kullanma hususunda eleştirilebilecek kusurlarıdır.

Edebiyat türleri arasında herhangi bir ayırım gözetmeyen Mustafa Miyasoğlu, kapsayıcı ve çok sesliliğe sahip olmasından ötürü romana ayrı bir önem verir. Kalıcılığı yakalamak isteyen yazar, diğer bütün eserlerinde olduğu gibi romanlarında da toplumun tarihî ve kültürel değerlerinden yararlanmanın gereğine inanır. Yazara göre, bir sanat eserinin evrensel boyuta ulaşmasının olmazsa olmaz şartı “yerlilik”tir. İçinden çıktığı toplumun değer yargılarına yabancı kalan, eserin evrenselliğinden söz edilemeyeceğini söyler. Miyasoğlu’nun farklı türlerdeki çalışmaları bu açıdan incelendiğinde verilmek istenen fikirler arasında yerliliğin ortak fikir olarak bütün eserlerinde işlendiği görülecektir. Edebiyatımıza Batı’dan intikal eden roman türünde taklitçiliğe düşmemeye özen gösteren yazar, özgünlüğü yakalamanın yolunu köklü edebiyat geleneğimizde bulur. Klasik edebiyatımızdan yararlanarak çağdaş bir yorumlamaya ulaşılabileceğini her fırsatta dile getiren Miyasoğlu, bu iddiasını edebî sahaya da yansıtır. *Bir Aşk Serüveni*’ndeki Kerem ile Aslı motifi, *Kaybolmuş Günler*’deki *Hüsn ü Aşk*’tan alınma unsurlar şuurlu bir tercihin mahsulleridir.

Yakın geçmişte, toplum üzerinde derin izler bırakan tarihî olayların yol açtığı tahribat; buna bağlı olarak yok sayılan fertlerin çaresizliği, çelişkileri, bunalımları, kararsızlığı, çatışmaları, değerler karmaşası ve sebep olduğu şaşkınlık Miyasoğlu’nun, romanlarında irdelediği başlıca meselelerdir. Genç aydınların kaygıları, geleneksel yapısı parçalanan ailelerin toparlanma çabaları, geleneksel yaşayış ile yenileşme hareketleri arasındaki çatışma toplumda meydana gelen çözülmenin neticeleri olarak dikkatlere sunulur. Bütün bu kargaşa ortamı içerisinde millî kültür öğelerinden uzaklaşılmasıyla toplum hayatında beliren değişikliklerin deforme etkilerinden uzaklaşmaya çalışan roman kişileri kendilerini kurtaracak bir çıkış zemini arar. Bu noktada başvurulacak ilk kaynak değerlerimize özgü bir aşktır. Tanzimat’tan itibaren “aşk”ın Batılı değer yargılarıyla yozlaşmış bir vaziyette okuyucuya sunulması kasıtlı bir düşüncenin ürünü olarak günümüze kadar süregelmiştir. Bu anlayışı sürdürenler olduğu gibi karşısında duranlar da yok değildir. Eserlerini İslâmî duyarlılıkla kaleme alan Mustafa Miyasoğlu özellikle *Güzel Ölüm* ve *Bir Aşk Serüveni* romanlarında aşk temasına getirdiği farklı bakış açısıyla yeni bir yaklaşımın da yolunu açar. İlâhi boyutu olan bu duygu, sanatçının roman kişileri için kendini gerçekleştirme vasıtasıdır. Eski kültürümüzde algılandığı

hâliyle bu duyguyu ele alan yazarın başlıca hareket noktası ise geleneksel motiflerdir.

Yozlaşmanın, asimilasyonun yaşandığı bir toplumda fertlerin kendini gerçekleştirme adına bir diğer hareket noktası ise tarihî ve kültürel mirastır. Böylece mukayese imkânına erişecek olan birey, sahip olduğu değerlerin kıymetini anlayacaktır. *Yollar ve İzler*'de Bursa, Bilecik, Söğüt, Eskişehir, Akşehir ve Konya'nın tarihî ve kültürel mekânlarına gerçekleştirilen ziyaretler bu zaviyeden düşünülebilir.

Toplumun çekirdeğini teşkil eden aile için romanlarında ayrı bir parantez açan Miyasoğlu, aile ile toplumu eş değer görür. Toplumda meydana gelen parçalanmaların temelinde yatan sebebi geleneksel aile yapısındaki çürümeye bağlar. *Dönemeç*'te, Cumhuriyetle birlikte eski kültürümüzün gözden çıkarılmasının ardından yeni bir kültür hareketinin yıkıcı etkileri toplumun nüvesi konumundaki birkaç aile üzerinden sergilenir.

Bulduğu her fırsatta sahip olduğumuz değerlerin önemine vurgu yapan sanatçı, romanlarında bunu çeşitli vesilelerle somutlaştırmaya çalışır. Hedef gösterdiği kişilerin karşısına her bakımdan donanımlı, onlara üstünlük sağlayacak aydınları yerleştirerek tartışma ortamını oluşturur. Neticede üstün gelen taraf yazarın sözcülüğünü üstlenen şahıslar olur. Bu yöntem, gerek kurgunun ihtiyaç duyduğu çatışmayı gerçekleştirmesi gerekse iletilmek istenen mesajın pekiştirilmesi adına oldukça önemli işlevler görür.

Yeni İslâmcı hareketin temel rükünlerinden olan, başta dinî meseleler olmak üzere birtakım değerleri pozitivist anlayış doğrultusunda anlamlandırma çabalarını şiddetle eleştiren Miyasoğlu, roman kişilerinin, insanlarla ilişkilerini de bu prensibe uygun olarak şekillendirir.

Kurmaca dünyanın şahısları, ülke gündemini meşgul eden siyasi meselelere de kayıtsız kalmazlar. Siyasetin; ülke yönetimi, idaresi üzerindeki belirleyici etkisinin şuurunda olan kişiler, politikaya soyunma niyetinde olmamakla birlikte sahip oldukları dünya görüşleri ekseninde topluma fayda sağlamak maksadıyla bu atmosferin tamamen de dışında kalmayı düşünmezler.

Figüratif kadronun önde gelen isimleri, ekseriyetle orta tabakaya mensup, önemli eğitim kurumlarında öğrenim gören, kültürlü, idealist, entelektüel tiplerdir.

Düşünen, sorgulayan ve eleştiren bir yapıya sahip olan bu tipler, aydın olma sorumluluğunun yüklediği misyonla kendilerini geliştirir ve çevresine faydalı olmaya çalışırlar.

Vakanın sonlarına doğru ibretlik olayların tesiriyle iç muhasebeye tutuşan figürlerde tekâmül söz konusudur. Farklılaşan bakış açılarıyla yeni bir hayata yelken açan bireyler, ihtiraslarından arınarak hayatın manasını kavramaya çalışırlar. Bu noktadaki yegâne dayanakları İslâmiyet ve onun sunduğu ideal yaşam felsefesidir.

Mustafa Miyasoğlu, birinci tekil şahıs (ben) anlatıcının perspektifinden yansıyan *Kaybolmuş Günler*'in dışında kalan romanlarını üçüncü tekil şahıs (o) anlatıcının hâkim görüş açısından sunmuştur. Söz konusu bakış açılarının penceresinden kurmaca metinlere yön veren yazar, bunların dışında vaka örgüsünün müsaade ettiği ölçüde mektup, günlük, yansıtıcı bilinçlerden de yararlanarak kurguyu geniş alanlara yaymayı bilmiştir. Toplumsal kaosu, istikrarsızlığın, bozuk düzenin un ufak ettiği bir neslin çıkmazları bu imkânlar dâhilinde gözler önüne serilmiştir.

Diyalog, tasvir, geriye dönüş, özetleme, mektup, günlük gibi anlatım tekniklerinin yanında iç monolog, iç çözümleme, bilinç akımı, montaj gibi çağdaş anlatım araçlarını da kullanan yazar, türün geniş imkânlarından elinden geldiğince istifade eder.

Sanatçı, bütün romanlarında rüyalar, hatırlamalar ve çağrışımlarla zamanın akışını keserek geçmişe yönelir. Bu bakımdan romanlarındaki zaman unsurunda kronolojiden söz edilemez. Çerçevesi genişleyen zaman, geniş bir dilime yayılır.

Rüya mevhumu Miyasoğlu'nun eserlerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Roman kişileri rüyalardan hareketle hayati öneme sahip kararlar alabilmektedirler.

Sezai Coşkun'un ifadesiyle özellikle İstanbul'un, toplumsal değişimin vitrini olarak işlendiği romanların başlıca diğer mekânları Kayseri, Konya, Bursa, Bilecik gibi tarihî ve kültürel kimliği ön planda olan merkezlerdir. Adı, "68 Kuşağı" içerisinde anılan Mustafa Miyasoğlu, mensup olduğu neslin açmazlarının en fazla büyük şehirlerde, başta da İstanbul'da görüldüğünü belirterek bu şehrin kültürüyle hesaplaşmayı görev edinir. "İnsanımızın ufku" olarak nitelediği İstanbul'u, Anadolu gençliği için kendilerini gerçekleştirme adına bir fırsatlar şehri olarak niteler. İstanbul, yazarın bütün romanlarının istisnasız tek ortak mekânıdır.

Kullandığı dilin, kültürümüzün değerlerini taşımasına özen gösteren Miyasoğlu, dil ve üslup bakımından büyük oranda örtüşen romanlarında görülen devrik cümleler, deyimler, atasözleri, ikilemeler dikkat çeken başlıca konuşma dili unsurlarıdır. Atasözlerine ve özellikle de deyimlere fazlaca yer veren yazar, böylece mensup olduğu milletin dil zenginliğine vâkıf olduğunu gösterir.

Öncülüğünü Necip Fazıl'ın üstlendiği “inancı yüklenen şiir”i tercih eden Mustafa Miyasoğlu, sanat hayatı boyunca şiirin bu vahasında kalem oynatmıştır. Hikâye ve romanlarında olduğu gibi şiirinde de çağdaş insanımızın sorunlarını ele almaya gayret eden şair, bu bakımdan geniş bir konu yelpazesine sahiptir. Ferdî ve toplumsal meselelerin birliktelik gösterdiği şiirlerinde ağırlıklı olarak “Aşk”, “Karamsarlık”, “Zaman Problemi”, “Mekân ve Kent”, “İslam Coğrafyası”, “Tarihe Yönelme”, “Din” ve “Ölüm” konuları işlenir. Belirlediğimiz bu konular da oluşumları bakımından kendi içinde çeşitlilik gösterir.

Beşerî ve ilahi yönleriyle irdelenen aşk, işleniş olarak da zenginlik içeren bir konudur. Sınırlarını beşerî aşkın çizdiği şiirlerde içerik ve söyleyiş bakımından yer yer aşırılıklar gözlenmektedir. Geleneksel edebiyatımızın klasik motifleri olarak dikkat çeken Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı, Ferhat ile Şirin örnekleri, sanatçının farklı türdeki eserlerinde olduğu üzere şiirinde de zenginlik uyandıran çağrışımlar olarak göze çarpar.

Umutsuzluk, yalnızlık” ve tek düzeliğin yol açtığı yalnızlık yanında “Modern çağa tepki”, “Zamandan kaçış”, “Zamanın gücü”, “Geçmiş zamana özlem” şeklinde beliren zaman problemi Miyasoğlu’nun şiirlerinin temel meselelerindendir.

Şairin, “Kalbimin Coğrafyası” lafzıyla sınırlarını çizdiği İslâm coğrafyasında bir türlü dinmeyen kan ve gözyaşına sebep olan zulüm, çatışma; bu duruma tepkisiz kalan Müslüman devletlerin tutumu eleştirilerden nasibini alır. Bu olumsuz tablo karşısında dahi yılgınlığa düşmeyen sanatçı, tarihe yönelmek suretiyle teselli bulur. Zira bütün yaşananlara rağmen Türk İslâm devletlerinin övgü dolu şanlı bir mazisi vardır. Osmanlı ve Selçuklu tarihlerinin şiirsel bir özetle sunulduğu parçalarda “Destan Çağları” olarak nitelenen bu tarih, gerçekleştirilebilecek dirilişin de kaynağıdır.

Mustafa Miyasoğlu, hemen hemen bütün eserlerinde çeşitli yönleriyle ele aldığı “din” konusunu şiirlerinde belirgin bir tema olarak işlemiştir. “Hicret Destanı”

genel başlığı altında kaleme aldığı dokuz seri şiirde doğumundan başlayarak Efendimiz'in o kutlu hayatına dair bilgiler verir.

Ölüme duyduğu özlemi dile getirdiği şiirlerle bu düşüncenin soğukluğundan yakındığı şiirlerin içerik bakımından tezat teşkil etmesi, şairin tavrını sorgulamamız için belirleyici değildir. Zira şair, bu çelişkiyi yaşamakla birlikte ölüm korkusundan arınarak insanları, ölüm ötesinin sesine kulak vermeye çağırmıştır.

Özde, yerliliği savunmasına rağmen ortak dilin şiir serüveninin bilinmesi adına farklı anlayıştaki şairlerimizi dünya görüşü bakımından yeni bir değerlendirmeye tabi tutmuştur.

İmkân bulduğu ölçüde geleneksel değerlere ve kültürel birikime göndermelerde bulunan şairin bu anlayışı şekilden ziyade özde bir yaklaşımdır. Tarihten günümüze devreden şiir birikiminin bütün olanaklarından yararlanmaya çalışan Mustafa Miyasoğlu, eski ve yeni şiir biçimlerini kullanarak edebiyatımızın şiir geleneğiyle bağlantı kurmaya çalışmıştır. Şiirlerindeki biçim çeşitliliği de bunun göstergesidir.

Roman, hikâye ve şiirlerin yanı sıra denemeleri de bulunan sanat adamı, bu türdeki eserlerini diğer edebî türlerle anlatamadığı, ancak bilinmesini istediği birtakım kültür ve medeniyet değerlerinin irdelenmesine hizmet etmesi amacıyla kaleme almıştır. Bu vesileyle tarihî ve kültürel köklerimize seyahat eden yazar, düşünce dünyamızdan, değişen yaşamımıza, edebiyat geleneğimizden edebî türlerimize –özellikle roman düşüncesi ve Türk romanına- büyük Türk klasiklerinden edebî portrelere kadar kültür hayatımızı yansıtan daha pek çok meseleyi konu edinmiştir. Ekseriyetle edebiyat, gelenek, medeniyet konuları üzerinde durarak bir gönül medeniyetinin inşasına hizmet etmiştir. Denemelerinde ayrıca bir vefa örneği olarak tanınmış şahsiyetler yanında, geniş kitlelerce haklarında az malumata sahip olunanlar üzerinde de durmuştur. Bu türden kitapların isimlerinden hareketle bile sanatçının edebî portresinin çizilebileceğini söylemek pek âlâ mümkündür.

Dâhil olduğu bir söyleşide saf edebiyat türlerini kendine daha yakın hissettiğini dile getiren düşünce adamı, inceleme ve derleme çalışmalarını belli bir şuurun oluşması için kültür faaliyeti olarak yürüttüğünü sözlerine ekler. İnceleme türü altında konu edindiği Necip Fazıl Kısâ Kürek, Asaf Hâlet Çelebi, Ziya Osman Saba ve Haldun Taner gibi sanatçıların kültür hayatımızdaki yerini, şahsiyetini, eserlerini ve tesir çevrelerini ortaya koymak istemiştir.

Emek vererek üzerinde çokça çalıştığı tiyatro türünde kaleme aldığı ilk ve tek oyunu “Unut Suları”nın kamu tiyatrolarınca rağbet görmemesi üzerine bu türden soğumuştur. Bunun da etkisiyle çalışmalarını farklı türlere kaydıran yazar, ayrıca Ahmet Mithat Efendi’nin *Çengi* adlı romanını sahneye uyarlamıştır.

Babil’den Tac Mahal’e kadar görüp tanıdığı, anlatmaya değer bulduğu izlenimlerini, bize ait bir ismin değişmiş şekliyle adlandırarak bir araya getirdiği *Zügüdar*’da çeşitli sebeplerle Güneydoğu Asya’ya yolu düşmüş insanımızın hikâyesini dile getirmiştir.

26 Kasım 1975’ten başlayarak 18 Nisan 1999’a kadar kendisiyle gerçekleştirilen konuşma ve soruşturmalara verdiği cevapları bir araya getirerek oluşturduğu *Sanat ve Edebiyat Konuşmaları*, bu yönüyle Mustafa Miyasoğlu portresinin bütüncül ifadesidir.

Dede Korkut Kitabı’na yönelik sadeleştirme çalışmasıyla yeni kuşaklar için bir kültür hizmetini yerine getiren Miyasoğlu, benzer tutumla eserler ortaya koyan Ahmet Mithat Efendi’nin *Çengi* romanını da aynı yöntemle günümüze taşımıştır.

İslâmi düşünce ve duyarlılıkla yazılmış şiirlerden derlediği *Çağdaş İslami Şiirler Antolojisi*’yle İslâmi edebiyata katkıda bulunan şairin oluşturduğu bir diğer antoloji de gül konulu parçalardan oluşan seçkidir.

Yeni neslin anlayabilmesi adına, her sayfanın altına bugün bilinmeyen kelimelerin karşılıklarını vererek *Safahat*’ı yayına hazırlamıştır

Öncülük ettiği bir ekip çalışmasının neticesinde ortaya çıkan *Suffe Kültür Sanat Yıllığı*’yla, İslâmi edebiyat ve sanat faaliyetlerine dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

Türk toplumuna önemli hizmetlerde bulunmuş bir şahsiyetin kendi milletinin aydını tarafından nasıl anlaşılıp kabul gördüğünü ortaya koyma adına *Necip Fazıl Armağanı*’nı yayına hazırlamıştır.

Bütün bu incelemenin sonunda diyebiliriz ki Mustafa Miyasoğlu, yaşadığı zamana tanıklık etmiş kendine özgü tavrı ve yaklaşımıyla, gözlemci kişiliği, misyon sahibi bir yazar olarak topluma ayna tuttuğu eserlerinde bir dönemin sosyal, siyasi, kültürel ve tarihî portresini gözler önüne sermiştir.

MUSTAFA MİYASOĞLU VE ESERLERİNDEN SÖZ EDEN KAYNAKLAR

1. İsimler Sözlüğü ve Ansiklopediler

Çağdaş Yazarlar Ansiklopedisi (2001); İstanbul, Yapı Kredi Yay.

IŞIK, İhsan (2001); *Türkiye Yazarlar Ansiklopedisi*, Ankara, Elvan Yay.

IŞIK, İhsan (2006); *Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi*, Ankara, Elvan Yay.

KARAALİOĞLU, Seyit Kemal (1978); *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*, İstanbul, İnkılap ve Aka Kitabevi.

KURDAKUL, Şükran (1980); *Şairler ve Yazarlar Sözlüğü*, İstanbul, Broy Yay.

NECATİGİL, Behçet (1975); *Türk Edebiyatında İsimler Sözlüğü*, İstanbul, Varlık Yay.

ÖZKIRIMLI, Attila (1990); *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi, V. C.*, İstanbul, Milliyet Yay.

TEKİN, Arslan (1995); *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (1975-1990); İstanbul, Dergâh Yay.

2. Eserlerinden Söz Eden Kitaplar:

AKBAŞ, A. Vahap (2006); *Düşünceyi Uyandırmak*, İstanbul, Konak Yay.

_____ (2005); *Rahvan Saatler*, İstanbul, Nisan Bulutu Kitapları.

_____ (1997); *İnziva Notları*, SESAV Yay.

AYTAÇ, Gürsel (2001); *Edebiyat Yazıları IV*, Multilingual Yay.

AYVAZOĞLU, Beşir (1996); *Geleniğin Direnişisi*, İstanbul Ötüken Yay.

_____ (1997); *Altı Çizili Satırlar*, İstanbul, Timaş Yay.

KEKEÇ, Ahmet (2002); *Kalanlar*, İstanbul, Birey Yay. (Yeni baskı: *Kanamalı Haydut*, Selis Yay. 2005).

YAVUZ, İbrahim Ulvi (1999); *Türkiye’de Roman Sanatı ve Gelişimi*, İstanbul, Beka Yay.

YAZICI, Hasan (1998); *Bahtsız Çağa Tutulan Ayna*, İstanbul, Burak Yay.

3. Dergi Özel Sayıları:

MTTB Tiyatrosu “Umut Suları” oyunu özel dergisi, MTTB, İstanbul, 1973.

Seviye Dergisi Mustafa Miyasoğlu Özel Sayısı, Çorum, Mart-Nisan 1999.

Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı, Ankara, Mayıs-Haziran Temmuz, 2002.

Sarmaşık Kültür Dergisi Mustafa Miyasoğlu Özel Sayısı, İstanbul, Aralık 2006.

Berceste Dergisi Mustafa Miyasoğlu Özel Bölümü, Kayseri, Ekim 2006.

4. Mustafa Miyasoğlu ile Eserleri Hakkında Yapılan Tezler:

BABAYİĞİT, Sema; “Mustafa Miyasoğlu’nun Romanlarının Tahlili”, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara, 2002, (Bitirme Tezi).

BEKTAŞOĞLU, Savaş; “Mustafa Miyasoğlu ve Güzel Ölüm”, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tokat, 1997, (Bitirme Tezi).

HAMMAM, Sabri Tevfik; “Mustafa Miyasoğlu ve Eserleri”, Sohaj Üniversitesi, Kahire, 1998, (Yüksek Lisans Tezi).

OĞUZKAN, Ali; “Mustafa Miyasoğlu’nun Edebî Eserlerinin İncelenmesi”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü, Samsun, 1988, (Yüksek Lisans Tezi).

ULU, Mukaddem; “Mustafa Miyasoğlu’nun Güzel Ölüm ve Bir Aşk Serüveni Adlı Romanları Üzerine bir İnceleme”, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun, 2000, (Bitirme Tezi).

KAYHAN, Beyan; “Mustafa Miyasoğlu – Hayatı, Sanatı ve Eserleri”, Erciyes Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Kayseri, 2001, (Bitirme Tezi).

KOCA, Hayati; “Mustafa Miyasoğlu’nun Romanları ve Romancılığı”, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana, 2002, (Yüksek Lisans Tezi).

TOPCU, Ahmet; “Mustafa Miyasoğlu’nun Hayatı, Sanat – Edebiyat Anlayışı ve Eserleri”, Selçuk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Konya, 2002, (Bitirme Tezi).

ÖZERDEM, Zeynep; “Mustafa Miyasoğlu’nun Romanlarında Din”, Doğu Akdeniz Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Araştırma Enstitüsü, Gazimağusa, 2013, (Yüksek Lisans Tezi).

5. Yabancı Dillere Tercüme Edilen Eserleri:

“Kaybolan Ev” adlı hikâyesi, Dr. Muhammed Harb tarafından “El Beytü’l Mefkud” adıyla Arapça’ya çevrildi ve *El Belağ* adlı dergide yayınlandı (20 Nisan 1980).

Savaş Diyalogu ve Hicret Destanı adlı şiirleri, Dr. Muhammed Harb tarafından “Melhamatü Hicre” adıyla Arapça’ya çevrildi ve *El Belağ* adlı dergide yayınlandı (25 Ocak 1981).

“Pencabi” ve “Galata Köprüsü’nde Bir Akşam” adlı şiirleriyle “Kavun Meselesi” ve “Beşinci Peygamber” adlı hikâyeleri, Emekli Albay Masud Akhtar Shaikh tarafından Urduca ve İngilizce’ye çevrildi; Pakistan’daki dergilerde yayımlandıktan sonra, Masud Akhtar Shaikh’in hazırladığı antolojilerde yer aldı (1990 - 2005).

Yollar ve İzler adlı romanı, Emekli Albay Masud Akhtar Shaikh tarafından “*Roads and Footprints*” adıyla İngilizce’ye çevrildi Meram / Konya Belediyesi tarafından yayınlandı (2003), İslamabad’da Türk Büyükelçiliği’nde Pakistanlılara tanıtıldı.

Güzel Ölüm adlı romanı, Dr.Sabri Tevfik Hammam tarafından Arapça’ya çevrildi, Kahire’de yayınlandı (2008).

6. Genel Olarak Değerlendirme Yazıları:

BALCI, İbrahim; “Miyasoğlu ve Umut Suları’nda Kırk Yıl”, *Milli Gazete*, 22 Aralık 2007.

DİLİPAK, Abdurrahman; “Mustafa Miyasoğlu’nun Kitapları Üzerine”, *Milli Gazete*, 1 Eylül 1975.

GENÇOSMAN, Affan (Mustafa Aksay); “Evet Öğretmenim”, *Milli Gazete*, 1997.

GÜVEN, Ali Murat; “Hayatıma Yön Veren En Önemli Adamın Günü”, *Yeni Şafak*, 23 Aralık 2007.

KOÇAK, Hüzeyme; “Karanlık Edebiyatı ve Konak’ın Yürüyüşü”, *Merhaba* (Konya), 28.11. 2003.

SUBAŞI, Muhsin İlyas; “Mustafa Miyasoğlu ve Üç Yeni Eseri”, *Küçük Dergi*, Mart 1981.

YILMAZ, Bünyamin; “*Kaybolmuş Günler*’den Kaybolmayan Değerlere”, *Milli Gazete*, 25 Aralık 2006.

7. Şiirlerinden Söz Eden Yazılar:

AKALIN, Tarık Behlül (Abdurrahman Dilipak); “*Rüya Çağrısı*”, *Yeni Devir*, 5 Eylül 1976.

AKALIN, Oğuz (Gülbüz Azak); Bir Gökkuşağı; “*Şiirler*”, *Doğuş*, 16-31 Mart 1986.

AKAY, Hasan; “Mustafa Miyasoğlu’nun Şiirlerine Bir Yaklaşım Denemesi”, *Milli Gazete*, 28 Temmuz - 4 Ağustos 1979.

_____; “*Devran*”, *Sedir*, Şubat 1980.

AKBAŞ, A. Vahap; “*Devran*”, *Hisar*, Mart 1979.

_____; “Mustafa Miyasoğlu’nun ‘*Şiirler*’i”, *Yeni Devir*, 6 Mart 1984.

AKENGİN, Yahya; “Yeni yayınlar; *Rüya Çağrısı*”, *Hisar*, Ekim 1973.

BAŞOĞLU, Ali (Bekir Oğuzbaşaran); “*Rüya Çağrısı* Yayınlandı”, *Milli Gazete*, 23 Eylül 1973.

BOZTOPRAK, Galip; “*Rüya Çağrısı*”, *Milli Gazete*, 26 Ağustos 1974.

ÇOKUM, Sevinç; “Gönül İklimlerinden”, *Türkiye*, 2 Nisan 1997.

DİLİPAK, Abdurrahman; “*Rüya Çağrısı*”, *Yeni Devir*, 5 Eylül 1976.

KOÇAK, Hüzeyme; “*Kalbimin Coğrafyası*”, *Yedi İklim*, Temmuz-Ağustos 2005.

MARAŞ, M. Atilla; “Mustafa Miyasoğlu’nun Şiirleri”, *Sedir*, Nisan 1980.

ÖZAYDIN, Ali Rıza; “*Bir Güllü Andıkça*”, *İslâmî Edebiyat*, Ocak-Şubat-Mart 1999.

- ÖZÇELİK, Mustafa; “Mustafa Miyasoğlu’nun Şiirleri”, *Mavera*, Nisan 1984.
- ÖZDAMAR, Mustafa; “Miyasoğlu’nun Şiir Dünyası”, *Milli Gazete*, 27 Mayıs 1987.
- ÖZER, Mustafa; “Umut Suları’ndan *Rüya Çağrısı*’na”, *Milli Gazete*, 1 Eylül 1974.
- SUBAŞI, M. İlyas; “Hüzün ve Miyasoğlu”, *Türk Edebiyatı*, Eylül 1981.
- UÇMAN, Abdullah; “1973’ün Şiir Kitapları; *Rüya Çağrısı*”, *Yeni Sanat*, Şubat 1974.
- ÜNLÜ, Özcan; “*Bir Gülü Andıkça*”, *Türkiye*, 24 Temmuz 1997.
- Yeni Düşünce; “Miyasoğlu’nun Yeni Kitabı *Şiirler*”, *Yeni Düşünce Dergisi*, 16 Aralık 1983.

8. Hikâye, Gezi ve Romanlarından Söz Eden Yazılar:

- AKA, Ahmet; “Bir Kimlik ve Kişilik Hikâyesi; *Yollar ve İzler*”, *Merhaba (Konya)*, 4 Mayıs 2002.
- AKBAŞ, A. Vahap; “Kıraatnâme / Mustafa Miyasoğlu’nun Romanlarına Dair”, *Düş Çınarı*, Eylül-Ekim 1999.
- AGAR, Mehmet Emin; “*Güzel Ölüm* ve Roman Dünyası”, *Zaman*, 06 Ağustos 1998.
- AYVAZOĞLU, Beşir; “Miyasoğlu’nun romanı; *Güzel Ölüm*”, *Tercüman*, 18 Temmuz 1987.
- BATUR, Ünal Şemsi; “Miyasoğlu’nun Yeni Romanı”, *Milli Gazete*, 19 Haziran 2002.
- BOSTAN, Hayri; “Mustafa Miyasoğlu’nun Son Romanı *Bir Aşk Serüveni* Üzerine”, *Akit*, Ocak 1996.
- BOZTOPRAK, Galip; “Yerli Düşüncenin Romanı”, *Milli Gazete*, 23 Eylül 1975.
- _____; “*Dönemeç* Üzerine”, *Sedir Dergisi*, Şubat 1980.
- ÇORAKLI, Süheyla; “Manasını Kavrayarak Ölümü Güzel Göstermek”, *Cuma*, 29 Ekim Kasım 1999.
- _____; “İnsanı Mecazi Aşktan Hakiki Aşka Götüren Roman: *Bir Aşk Serüveni*” *Cuma*, 11-17 Şubat 2000.

- DOĞAN, D. Mehmet; “*Yollar ve İzler*”: *Vakit*, 20 Mart 2002.
- DURMAN, “Nurettin: Romanımız Var mı?”, *Akit*, 14 Ocak 2000.
- DURMUŞ, Enver; “Miyasoğlu’nun Roman Anlayışı ve *Güzel Ölüm*”, *Yeni Devir*, 20 Ocak.
- ERSÖZ, Mehmet; “İki Roman Üzerine”, *Milli Gazete*, 15 Mayıs 1977.
- FEYZİOĞLU, Muin; “Mustafa Miyasoğlu ve İki Eseri”, *Erciyes*, s.34, Mart 1981.
- HAKKI, Ruşen; “*Geçmiş Zaman Aynası*”, *Kocaeli gazetesi*, 16 Şubat 1977.
- _____; “*Kaybolmuş Günler*”, *Kocaeli gazetesi*, 22 Mart 1977.
- KARAKOÇ, Bahattin; “*Güzel Ölüm*”, *Kültür ve Sanat*, Kasım 1982.
- KEKEÇ, Ahmet; “Beşir Güner”, *Akit*, 20 Aralık 1998.
- KELEŞ, Kemal; “Bir Romancıyla Gelen”, *Yeni Devir*, 17 Mayıs 1983.
- KIZILTUĞ, Fırat; “*Zügüdar*”, *Bizim Külliye*, Eylül-Ekim-Kasım 2007.
- MARAŞ, Mehmet Atilla; “*Güzel Ölüm* Yahut Bir Aydının Romanı”, *Mavera*, Haziran 1982.
- MARAŞOĞLU, Mehmet; “Edebiyat 1980”, *Mavera*, Ocak 1981.
- Muştı Dergisi*; “*Kaybolmuş Günler*”, 1977.
- NİYAZİ, Mehmet; *Yollar ve İzler*, *Zaman*, 29 Kasım 2004.
- OĞUZBAŞARAN, Bekir; “*Güzel Ölüm*”, *Zaman*, 26 Kasım 1987 (ve *Erciyes*, Mart 1988).
- ÖZDEMİR, Şemsinur Bektaş; “Para İçin Roman Yazmak Ruhunu Satmak Gibi Bir Şey”, *Zaman*, 3 Temmuz 2002.
- PAYAM, Nazım; “*Yollar ve İzler*”, *Bizim Külliye*, Eylül-Ekim-Kasım 2007.
- SAVAŞ, Metin; “*Bir Aşk Serüveni Üzerine*”, *Türk Edebiyatı*, Ağustos 2000.
- TÖRENEK, Mehmet; “*Bir Aşk Serüveni*’ni Okurken”, *Yedi İklim*, Mart 1996.
- TOPUNGÜÇ, Erdem; “Nedir Buhranı Beşir’in?” *Çağa Kıyam Dergisi*, Mayıs 1978.
- TURİNAY, Necmettin; “Geçen Yılda Roman”, *Hamle*, 14 Şubat 1983.

YALÇIN, Alemdar; “Yeni Yayınlar; *Kaybolmuş Günler ve Dönemeç*”, Hisar, Ankara, Aralık 1980.

_____; “1982’nin Romanları”, *Doğuş Edebiyat*, Ankara, Ocak 1983.

YAVUZ, M. Ertuğrul (Ahmet Kekeç); “İyi Bir Roman Okumak İster misiniz?” *Yeni Şafak*, 23 Mart 2002.

YILMAZ, Durali; “Güzel Ölüm’ün Güzel Başarısı”, *Türk Edebiyatı*, Mayıs 1982.

9. Denemelerinden Söz Eden Yazılar:

ALBAYRAK, Özlem; “*Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*”, *Yeni Şafak*, 4 Şubat 1998.

BOYNUKARA, Hasan; “Mustafa Miyasoğlu’nun Roman Düşüncesi Üzerine”, *Yedi İklim*, Şubat 2001.

DURMUŞ, Enver; “*Muhacir*”, *Milli Gazete*, 21 Kasım 1982.

KAHRAMAN, Kemal; “*Edebiyat Geleneği*”, *Muştu*, Mart 1978.

KOCAKAPLAN, İsa; “*Muhacir ve Edebiyat Geleneği*”, *Türk Edebiyatı*, Mart 1981.

MENGÜÇ, Mehmet (Sedat Yenigün); “*Edebiyat Geleneği*”, *Milli Gazete*, Mart 1975.

ÖZER, Mustafa; “*Edebiyat Geleneği Üzerine*”, *Milli Gazete*, 13 Ağustos 1975.

SELVİ, Işıl İlknur; “*Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*”, *Kitap Haber*, Eylül-Ekim 1998.

_____; “*Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*”, *Yeni Asya*, 26 Haziran 1998.

UYGUNER, Muzaffer; “*Edebiyat Geleneği*”, *Türk Dili*, Eylül 1975.

YAR, İsa; “*Edebiyat Sohbetleri*”, *Berceste*, Ağustos 2004.

10. Tiyatro Eseri ve Uyarlamasından Konu Eden Yazılar:

a. Umut Suları Oyunuyla İlgili Yazılar

AKSOY, Mehmet; “*Hareket, Klâsikler Ayakta*”, Haziran 1973.

BAŞARAN, Nihat; “Üniversite Tiyatrolarının Önemi ve Umut Suları”, *Hisar*, Mayıs 1973.

BİÇER, İsmail Hakkı; “Tiyatro ve Biz”, *MTTB Tiyatrosu, Umut Suları Dergisi*, Mayıs 1973.

MTTB Gençlik Bülteni; “Umut Suları Sahneye Konuyor, 16 Mart 1973.

UĞUREL, R. Tekin; “MTTB”, *Türkiye Gazetesi*, 19 Nisan 1973.

b. Çengi Oyunuyla İlgili Yazılar

AKAGÜNDÜZ, Ülkü Özel; “Ahmet Mithat’ın *Çengi*’si Tiyatro Sahnesine Geliyor”, *Zaman*, 20 Mart 2003.

_____ “Ahmet Mithat’ın ‘*Çengi*’si Hayal Perdesine Yansıdı”, *Zaman*, 11 Ekim 2003.

ATMACA, Efnan; “*Çengi Romanı* Müzikale Uyarlanıyor”, *Akşam*, 11 Mart 2003.

ÇALIDİS, Nena; “Büyü, Cin ve Bugün”, *Cumhuriyet*, 7 Ekim 2003.

KALKAN, İbrahim; “Çengi Yahut Daniş Çelebi”, *Vakit*, 20 Ekim 2003.

ÖZ, Hale Kaplan; “Tiyatroya ‘Çengi’ Geliyor”, 20 Mayıs 2003.

ÜNLÜ, Özcan; “Biz’den Bir Ses”, 8 Ekim 2003.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

- AKBAŞ, A. Vahap; (2013a); “Devrinin Efendisi Bir Aydın”, *Ay Vakti*, S. 146, s. 4-6.
- _____ (2013b); “Azizim Mustafa Bey”, *Dil ve Edebiyat*, S. 57, s. 30-33.
- _____ (2013c); “Bir Kültür Adamının Ardından”, *Berceste*, S. 135, s. 47-49.
- AKTAŞ, Şerif (1984); *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara, Birlik Yay.
- AYTAÇ, Gürsel (1975); *Romancı Yönüyle Heinrich Böll*, Ankara, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay.
- _____ (2012); *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Ankara, Doğu Batı Yay.
- BABAYİĞİT, Sema (2006); “Mustafa Miyasoğlu ile Bir Söyleşi”, *Sarmaşık Kültür* (Söyleşi), S. 10, s. 60-61.
- BESCELİ, Rıfat (2013); “Bir Dostun Ardından”, *Berceste*, S. 135, s. 50-51.
- BOLAY, Süleyman Hayri ve İsmail Kara (1981); “İslâmcılık”, *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul, Dergâh Yay. s. 424-430.
- BOSTAN, Hayri (1995); “Mustafa Miyasoğlu ile Roman Üzerine Bir Söyleşi”, (Söyleşi), *Türk Edebiyatı*, S. 266, s. 42-44.
- _____ (2006); “Hocamız Mustafa Miyasoğlu”, *Sarmaşık Kültür*, S. 10, s. 32-33.
- BOURNER, R. ve Real Quellet (1989); *Roman Dünyası ve İncelemesi*, (Çev. Hüseyin Gümüş), İstanbul, Kültür Bakanlığı Yay.
- BOYNUKARA, Hasan (1997); *Romanda Bakış Açısı ve Anlatılış*, İstanbul, Boğaziçi Yay.
- BULUT, Şevket (1977); “Geçmiş Zaman Aynası”, *Hisar*, S. 160, s. 24-25.
- COŞKUN, Sezai (2013); “Türkçenin Usta Bir Kalemi Mustafa Miyasoğlu”, *Türk Edebiyatı*, S. 479, s. 26-27.
- ÇAĞLAROĞLU, Taha (2004); *Yürek Sorgusu*, İstanbul, Karakalem Yay.
- ÇAKIR, Hasan (2002); *Öykü Sanatı* (2. Baskı), Konya, Çizgi Kitabevi Yay.

- ÇAYIR, Kenan (2008), *Türkiye’de İslâmcılık ve İslâmi Edebiyat (Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara)*, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.
- ÇETİN, Nurullah (2012); *Roman Çözümleme Yöntemi* (11. Baskı), Ankara, Öncü Kitap.
- ÇETİN, Nurullah (2004); *Şiir Çözümleme Yöntemi* (2. Baskı), Ankara, Öncü Kitap.
- ÇETİŞLİ, İsmail (2009); *Metin Tahlillerine Giriş/2 (Hikâye-Roman-Tiyatro)* (2. Baskı), Ankara, Akçağ Yay.
- ÇOKUM, Sevinç (1982), “Güzel Ölüm”, *Yeni Düşünce*, S. 49, s. 18.
- DOĞAN, D. Mehmet (2013); “İslâmcılık: Bir Adlandırma Meselesi”, *Türkiye’de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi (Sempozyum Tebliğleri)*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yay. s.120-128.
- DOĞAN, Koray (Aralık 1979), “Kaybolmuş Günler Hakkında Birkaç Söz”, *Küçük Dergi*.
- EL KASTALANİ Ahmed b. Muhammed (1008); *Mevahibü’l-Ledünniye Tercümesi*, (Çeviren: Abdülbaki), C. 1.
- ERDOĞAN, Mehmet (1996); “Değişim ve Edebiyat”, *Dergâh*, S. 71, s. 8.
- FORSTER, E.M. (1982); *Roman Sanatı*, (Çeviren: Ünal AYTÜR). İstanbul: Adam Yay.
- GÜNDÜZ, Osman (2006); “Cumhuriyet Dönemi: Roman 1960 Sonrası”, *Türk Edebiyatı Tarihi 4*, İstanbul, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- GÜR, Âlim (2010); *Bir Söz Dedi Cânân Ki (Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Gazel)*, Konya, Palet Yay.
- _____ (2012); “II. Meşrutiyet Döneminde İslamcılık ve Bu Düşüncenin Edebiyata Yansıması”, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı* (2. Baskı), Ankara, Akçağ Yay. s.373-427.
- GÜRLEK, Dursun (2013); “Kırk Yıllık Dostum Mustafa Miyasoğlu”, *Türk Edebiyatı*, S. 479, s. 28-29.
- İLBAK, Üzeyir (Eylül 2013a); “Mustafa Miyasoğlu’nun Ardından”, (Söyleşi), *Dil ve Edebiyat*, S. 57, s. 48-59.
- _____ (2013b); “”Azizim Ağabey: Mustafa Miyasoğlu”, *Dil ve Edebiyat*, S. 57, s. 18-23.

- KABAHASANOĞLU, Vahap (Şubat 1983), “Güzel Ölüm”, *Boğaziçi*, S. 8, s. 27-28.
- KABAKLI, Ahmet (2008); *Türk Edebiyatı, Cilt-IV* (14. Baskı), İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yay.
- KAPLAN, Mehmet (2012); *Şiir Tahlilleri 2/Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* (21. Baskı), İstanbul, Dergâh Yay.
- KARA, İsmail (1987); *Türkiye’de İslâmcılık Düşüncesi (Metinler/Kişiler I)* (2. Baskı), İstanbul, Risale Yay.
- _____ (2013); “Türkiye’de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi Üzerine Birkaç Not”, *Türkiye’de İslâmcılık Düşüncesi ve Hareketi (Sempozyum Tebliğleri)*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yay. s. 15-43.
- KARAKOÇ, Sezai (2007); *Edebiyat Yazıları II (Dişimizin Zarı)*, İstanbul, Diriliş Yay.
- KARPAT, Kemal (1962); *Türk Edebiyatında Sosyal Konular*, İstanbul, Varlık Yay.
- KISAKÜREK, N. Fazıl (2009); *Konuşmalar* (5. Baskı), İstanbul, Büyük Doğu Yay.
- KOÇAK, Hüzeyme Yeşim (Mayıs-2004); “Devrim Otomobili”, *Yedi İklim*, S.170, s. 80.
- KOÇAKOĞLU, Bedia (2012); *Anlamsızlığın Anlamı Postmodernizm*, Ankara, Hece Yay.
- KOMİSYON (1982-1988), *Suffe Kültür Sanat Yıllığı 1982-,983, 1984, 1985-86, 1987-88*, İstanbul, Suffe Yay.
- KOMİSYON (1993-1994), “İslamcı Edebiyattan Söz Edilebilir mi?”, *Thema Larousse/Tematik Ansiklopedi*, C. 6, İstanbul, Milliyet Yay. s. 106-107.
- KUNDERA, Milan (2012); *Roman Sanatı* (Çeviren Aysel Bora), (4. Baskı), İstanbul, Can Yay.
- MİYASOĞLU, Mustafa (1973); *Rüya Çağrısı*, İstanbul, Hisar Yay.
- _____ (1975); *Kaybolmuş Günler*, İstanbul, Yeni Sanat Yay.
- _____ (1976); *Geçmiş Zaman Aynası*, İstanbul, Nakışlar Yay.
- _____ (1978); *Devran*, İstanbul, Çağrı Yay.
- _____ (1980); *Dönemeç* (2. Baskı), İstanbul, Elifbe Yay.
- _____ (1981a); *Edebiyat Geleneği* (2. Baskı), İstanbul, Elifbe Yay.
- _____ (1981b); *Devlet ve Zihniyet* (2. Baskı), İstanbul, Elifbe Yay.

- _____ (1981c); *Hicret Destanı*, İstanbul, Elifbe Yay.
- _____ (1981d); *Muhacir*, İstanbul, Marifet Yay.
- _____ (1981e); *Güzel Ölüm*, İstanbul, Suffe Yay.
- _____ (1983); *Şiirler*, İstanbul, Suffe Yay.
- _____ (1988a); *Haldun Taner*, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- _____ (1988b); *Çağdaş İslami Şiirler Antolojisi*, İstanbul, Üveys Neşriyat.
- _____ (1993); *Asaf Hâlet Çelebi*, Ankara, Akçağ Yay.
- _____ (1995); *Bir Aşk Serüveni*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- _____ (1997a); *Bir Gülü Andıkça*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- _____ (1997b); *Çengi*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay.
- _____ (1998a); *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- _____ (1998b); *Pancur*, İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- _____ (1999a); *Sanat ve Edebiyat Konuşmaları*, Ankara, Akçağ Yay.
- _____ (1999b); *Kültür Hayatımız*, Ankara, Akçağ Yay.
- _____ (1999c); “Hayat Hikâyem ve Sanat Hayatım”, *Seviye*, S. 12, s. 3-5.
- _____ (1999d); *Ziya Osman Saba* (Genişletilmiş 2. Baskı), Ankara, Akçağ Yay.
- _____ (1999e); *Gül Şiirleri Antolojisi*, İstanbul, Tuzla Belediyesi Kültür Yay.
- _____ (2002); *Yollar ve İzler*, İstanbul, Ufuk Kitapları.
- _____ (2003a); *Devrim Otomobili* (2. Baskı), İstanbul, Konak Yay.
- _____ (2003b); *Edebiyat Sohbetleri*, İstanbul, Konak Yay.
- _____ (2003c); *Zügüdar*, İstanbul, Konak Yay.
- _____ (2005a); *Bir Gönül Medeniyeti*, İstanbul, Marmara Medya.
- _____ (2005b); *Kalbimin Coğrafyası*, Konya, Romantik Kitap.

- _____ (2005c); *Necip Fazıl Armağanı* (6. Baskı), İstanbul, Konak Yay.
- _____ (2006a); “Bize Özgü Bir Romanın Peşine Düşüm”, *Sarmaşık Kültür*, S. 10, s. 62-73.
- _____ (2006a); “Bin bir Günlük”, *Sarmaşık Kültür*, S. 10, s. 84-92.
- _____ (2006b); “ Romanları Üzerine Mustafa Miyasoğlu ile Bir Konuşma” (Söyleşi), *Berceste*, S.52, s. 17-21.
- _____ (2009a); *Zamansız Bahçeler*, İstanbul, Konak Yay.
- _____ (2009b); *Dede Korkut Kitabı* (Genişletilmiş 4. Baskı), Ankara, Akçağ Yay.
- _____ (2009c); *Necip Fazıl Kısakürek* (5. Baskı), Ankara, Akçağ Yay.
- _____ (2010a); *Safahat/Mehmet Âkif Ersoy* (2. Baskı), İstanbul, Konak Yay.
- _____ (2010b); “Roman ve Şehir Kültürü”, Hece/Türk Romanı Özel Sayısı (2. Baskı), Ankara, Hece Yay., S. 65-66-67, s. 369-381.
- _____ (2011); “Sanat Hayatımdan Çizgiler”, *Dil ve Edebiyat*, S. 33, s. 62-66.
- _____ (2013); “Ben Nasıl Ben Oldum?”, *Dil ve Edebiyat*, S. 57, s. 72-73.
- MİYASOĞLU, Mehmet (2006); “İlk Gözağrısı’nın Gözünden Babası”, *Sarmaşık Kültür*, S. 10, s. 44-45.
- MİYASOĞLU, Eren (2006); “Babamla Hikâyemiz”, *Sarmaşık Kültür*, S. 10, s. 25-26.
- MİYASOĞLU, Emre (2013); “ Gümüş Kanatlı Kartalım” *Ay Vakti*, S. 146, s. 20-21.
- “Mustafa MİYASOĞLU’nun Kronolojik Hayat Hikâyesi” (2006); *Sarmaşık Kültür*, S. 10, s. 80-82.
- MORAN, Berna (2012); *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1 (Ahmet Mithat’tan A. H. Tanpınar’a)*, İstanbul, İletişim Yay.
- OKAY, M. Orhan (2011); *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* (3. Baskı), İstanbul, Dergâh Yay.
- OKAY, M. Orhan ve Âlim Kahraman (2001); “İslamcılık (Edebiyatta)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 23, İstanbul, s. 70-71.

- OĞUZBAŞARAN, Bekir (2013); “Mustafa Miyasoğlu’na Dair”, *Ay Vakti*, S. 146, s. 8-9.
- ÖZ, Asım (03 Ekim 2013); “Mustafa Miyasoğlu’nun Yayınlanmamış Söyleşi”, (Söyleşi), <http://www.sondevir.com/soylesi/150797/mustafa-miyasoglunun-yayinlanmamis-soylesisi.html> (30.06.2015).
- ÖZCAN, Azmi (2001); “İslamcılık (İkinci Meşrutiyet)”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C. 23, İstanbul, s. 62-65.
- ÖZDENÖREN, Rasim (1999); *Ruhun Malzemeleri*, İstanbul, İz Yay.
- SATOĞLU, Abdullah (2013); “Kıvrak ve Füsunkâr Kalemikle Miyasoğlu da Gitti...”, *Berceste*, S. 135, s. 42-43.
- STEVÍCK, Philip (1988); *Roman Teorisi*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, Gazi Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Matbaası.
- ŞAHİN, Durdu (1999); “30. Sanat Yılında Mustafa Miyasoğlu ile Sanat ve Edebiyat Üzerine, (Söyleşi), *Seviye/Mustafa Miyasoğlu Özel Sayısı*, S. 12, s. 16-18.
- Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C. I /A-İ; C. II /K-Z, İstanbul, YKY.
- TEKİN, Mehmet (2012); *Roman Sanatı - Romanın Unsurları I* (10. Baskı), İstanbul, Ötüken Neşriyat.
- TEZCAN, Gülcan (2006); “Bize Özgü Bir Romanın Peşine Düştüm”, *Sarmaşık Kültür*, S. 10, s. 62-73.
- TUNAYA, Tarık Z. (1962); *İslâmıcılık Cereyanı*, İstanbul, Baha Matbaası.
- TURİNAY, Necmettin (1996); *Geleneğin Dünyası, Yeniliğin Ufukları* (2. Baskı), Ankara, Akçağ Yay.
- Türkçe Sözlük* (10. Baskı), Ankara, 2005, TDK Yay.
- TÜRKÖNE, Mümtazer (2003); *Siyasi İdeoloji Olarak İslamcılığın Doğuşu*, Ankara, Lotus Yay.
- UÇMAN, Abdullah (2013a); “Hâtıralar Arasında Mustafa Miyasoğlu”, *Türk Edebiyatı*, S. 479, s. 20-25.
- _____ (2013b); “Mustafa Miyasoğlu İçin”, *Dil ve Edebiyat*, S. 57, s. 24-29.
- YALÇIN, Alemdar (2005); *Çağdaş Türk Romanı*, Ankara, Akçağ Yay.
- YARDIM, Mehmet Nuri (2000); *Romancılar Konuşuyor*, İstanbul, Kaknüs Yay.

-
- (2013a); “Mustafa Miyasoğlu’yla Konuşmalar”, *Türk Edebiyatı*, S. 479, s. 30-33.
-
- (2013b); “Mustafa Miyasoğlu’nun Çocukluk ve Gençlik Yılları”, *Berceste*, S. 135, s. 66-69.
- YETİŞ, Kâzım (1988); “Âhenk”, *İslam Ansiklopedisi*, C. I, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, s.516-517.
- YILDIRIM, Ergün (2013); “İslamizm, İslamlaşma ve İttihad-ı İslam”, *Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi ve Hareketi (Sempozyum Tebliğleri)*, İstanbul, Zeytinburnu Belediyesi Kültür Yay., s. 99-119.
- YILMAZ, Durali (Mayıs 1982); “Güzel Ölüm’ün Güzel Başarısı”, *Türk Edebiyatı*, S. 103, s.28.

DİZİN

A

Abdullah Cevdet	2
Abdullah Gül.....	28
Abdullah Saraçoğlu	14
Abdullah Satoğlu	23, 50
Abdullah Uçman	18, 22, 25
Abdullahussagîr	10
Abdülaziz	2, 382
Abdülhak Şinasi	89, 189, 361
Acâib-i Âlem	10
Afet Ilgaz	361
Ahmet Ağaoğlu.....	5
Ahmet Cevdet Paşa.....	302, 303, 304, 382
Ahmet Hamdi Akseki	5
Ahmet Hamdi Erkan	20
Ahmet Hamdi Tanpınar	10, 89, 189, 352, 361
Ahmet Kot	12
Ahmet Midhat Efendi	10
Ahmet Mithat	24, 40, 52, 54, 56, 89, 359, 360, 380, 381, 385, 402
Ahmet Mithat Efendi.....	24, 40, 52, 54, 56, 89, 380, 381, 385, 402
Ahmet Naim	2, 4
Ahmet Özdemir.....	26
Ahmet Vefik Paşa.....	382
Akif İnan	12
Alaeddin Özdenören	12
Alemdar Yalçın	143
Ali Nar	19, 20
Ali Nihat Tarlan	51, 152, 161
Anton Çehov	115, 384
Arif Ay	12
Armağanı.....	41, 43, 44, 53, 54
Arnavutlar-Solyotlar	10
Asaf Halet Çelebi	53, 375
Asaf Hâlet Çelebi	35, 36, 401
Aşk-ı Memnu	360, 383
Aylık Dergi	12

B

Bâbiâli'de Sabah	51
Beckett	12
Bediüzzaman Sait Nursi	5
Bekir Oğuz Başaran.....	26
Bekir Oğuzbaşaran	17
Beşir Fuat	2
Beyanu'l-hak.....	3
Beyânülhak	5
Bilgi	32, 129
Bilig	51

<i>Bin Bir Gece Masalları</i>	56
<i>Binbir Gece Masalları</i>	358
<i>Bir Adam Yaratmak</i>	373, 384
<i>Bir Aşk Serüveni</i> ..xiv, 29, 31, 54, 130, 149, 150, 160, 164, 165, 168, 174, 176, 188, 203, 207, 213, 224, 229, 230, 233, 235, 236, 240, 241, 246, 247, 260, 397	
<i>Bir Gönül Medeniyeti</i>	35, 55
<i>Bir Gülü Andıkça</i>	xiv, 26, 33, 51, 54, 310
<i>Büyük Doğu</i>	11, 17, 50
<i>Büyük Kapı</i>	152, 168

C

<i>Cahit Zarifoğlu</i>	12, 50
<i>Celâleddin-i Harzemşâh</i>	9
<i>Cemaleddin Afgani</i>	2, 3
<i>Cezmi</i>	9

Ç

<i>Çağdaş İslami Şiirler Antolijisi</i>	40
<i>Çağdaş İslâmî Şiirler Antolojisi</i>	25, 53
<i>Çalkuşu</i>	361
<i>Çengi</i>	25, 40, 52, 54, 385, 402
<i>Çöle İnen Nur</i>	373

D

<i>Dar Kapı</i>	152, 160, 233, 234
<i>Dede Korkut Kitabı</i>	39, 53, 56, 402
<i>Demir Bey</i>	10
<i>Deneme</i>	12, 29, 46, 333
<i>Devlet ve Zihniyet</i>	34, 52
<i>Devran</i>	xiv, 32, 33, 52, 294, 315, 327
<i>Devrim Otobili</i>	54
<i>Dil ve Edebiyat</i>	32
<i>Diriliş</i>	11
<i>Dostoyevski</i>	12, 36, 89, 110, 189
<i>Dönemeç</i> ..xiv, 31, 52, 133, 140, 142, 147, 148, 158, 159, 163, 165, 167, 171, 196, 203, 205, 206, 207, 210, 215, 216, 218, 220, 228, 230, 232, 235, 239, 241, 244, 247, 248, 252, 254, 259, 260, 263, 264, 398	
<i>Dursun Gürlek</i>	24

E

<i>Ebubekir Eroğlu</i>	12
<i>Edebiyat</i> ..xii, 11, 13, 17, 18, 21, 22, 26, 28, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 47, 50, 52, 54, 72, 85, 91, 93, 125, 129, 133, 150, 161, 168, 174, 176, 178, 189, 190, 199, 213, 219, 346, 363, 384, 389, 397, 402, 429	
<i>Edebiyat Geleneği</i>	33
<i>Ekrem Ocaklı</i>	19, 20, 42, 52
<i>Elmalılı Hamdi Yazır</i>	6
<i>Elmalılı Muhammet Hamdi Yazır</i>	5
<i>Emin Nihat Bey</i>	56
<i>Endülüs Tarihi</i>	9

<i>Engizisyon Tarihi</i>	9
Enver Sedat	338
Erdem Beyazıt	12, 20
Ertuğrul, Babanzade	2
<i>Esselam</i>	373
<i>Eylül</i>	8, 12, 71, 73, 75, 76, 94, 96, 97, 99, 120, 239, 252, 360, 396

F

Fahri Celal	365
Fahri Celâl	56
Faruk Kadri Timurtaş	51
Faulkner	12
Ferit Kam	4
<i>Filiz</i>	32, 50
Füruzan	364

G

<i>Geçmiş Zaman Aynası</i> 29, 52, 60, 61, 80, 81, 82, 86, 88, 90, 91, 101, 102, 107, 116, 119, 120, 122, 124, 126, 127, 283	
<i>Gelişme</i>	12
Giritli Aziz Efendi	56
Gönüllü	10, 151
<i>Gül Şiirleri Antolojisi</i>	25, 41, 54
<i>Güldeste</i>	12
<i>Güzel Ölüm</i> xiv, 31, 53, 133, 144, 148, 159, 163, 164, 165, 167, 172, 196, 203, 204, 207, 211, 216, 222, 228, 231, 239, 241, 246, 253, 261, 397	

H

Haldun Taner	17, 18, 25, 35, 37, 53, 56, 384, 401, 429, 430
Halide Edip	10
Halim Sabit	5
Halit Ziya	56, 360, 383
Hâmit	10
<i>Hareket</i>	xii, 11, 12, 13, 25, 52
Hasan Ali Yücel	362
Hasan Nail	14
Henrik İbsen	341
<i>Hicret Destanı</i>	xiv, 32, 33, 52, 296, 400
<i>Hikmet, İttihâd-ı İslâm</i>	5
<i>Hisar</i>	25, 32, 51, 52, 89, 189, 246
Hüseyin Avni Paşa	342
Hüseyin Rahmi	56, 381
<i>Hüsn ü Aşk</i>	52, 89, 106, 130, 178, 397
Hüzeyme Yeşim Koçak	71

İ

İbn-i Haldun	334
<i>İbni Mûsâ</i>	10

İbnülemin Mahmut Kemal.....	23, 26
<i>İdeolocya Örgüsü</i>	374
İhsan Sezai	12
<i>İki Hud'akâr</i>	10
İmam Gazali	335
İskilipli Âtîf Efendi	6
İskilipli Mehmet Âtîf	5
<i>İslâm Mecmuası</i>	5
İsmail Fenni	2, 4
İsmail Hakkı İzmirli	4
İsmail Kara	2
İsmail Kılhoğlu	12
İsmet Özel	12

J

J.J. Rousseau	334

K

Kafka	12, 89, 110, 189
<i>Kalbimin Coğrafyası</i>	xiv, 33, 55, 289, 310, 400
<i>Karabibi</i>	360
<i>Kayıbolmuş Günler</i> xiv, 26, 31, 52, 130, 133, 134, 157, 158, 163, 165, 170, 201, 202, 203, 207, 208, 215, 218, 219, 226, 230, 238, 239, 241, 244, 247, 251, 254, 255, 258, 260, 261, 263, 264, 277, 283, 397, 399	
Kemal Tahir	56, 240, 346, 357, 362, 363
Kenan Hulusi	365
<i>Kıyam</i>	12
<i>Kültür Hayatımız</i>	34, 54, 283

L

<i>Letaif-i Rivayat</i>	360, 381
<i>Letâif-i Rivâyât</i>	40
<i>Livâü'l-İslâm</i>	5

M

M. Attila Maraş	12
M. Ragıp Karcı	12
M. Şemsettin Günaltay	5
Manastırlı İsmail Hakkı	4
<i>Mavera</i>	11, 52
Mehmet Akif	2, 5, 10, 89, 336, 375, 379
Mehmet Akif Ersoy	2, 5, 375, 379
Mehmet Ali Aynî	4
Mehmet Kaplan	17, 18, 37, 39, 51, 152, 384
Mevlut Ceylan	12
<i>Millî Gazete</i>	27, 52
<i>Millî Gençlik</i>	32, 51
Mithat Paşa	342, 382
Mizancı Murat	10

<i>Muhacir</i>	34, 52, 286
Muhammed Abduh.....	2
Muhammed Harb	33, 43, 373
<i>Mûsâ bin Ebi'l-Gâzân yâhud Hamiyyet</i>	10
Mustafa Kutlu	365
Mustafa Necati Sepetçioğlu	52, 359
Mustafa Sabri Efendi.....	6
Mümtazer Türköne.....	3

N

Nabizade Nazım	360
Nabizâde Nâzım	56
Nahid Sırrı.....	361
Namık Kemal	2, 9, 89, 382, 383
Naşit Özcan	40
<i>Nazîfe</i>	10
Necip Fazıl	10, 11, 12, 20, 33, 35, 36, 43, 44, 50, 53, 54, 89, 110, 132, 168, 189, 268, 305, 306, 361, 372, 373, 374, 375, 376, 384, 394, 400, 401, 436
Necip Fazıl Kısakürek	10, 35, 36, 43, 53, 89, 189, 375, 436
<i>Nur Baba</i>	10
Nuri Pakdil	12
Nurullah Çetin	128, 201

O

Orhan Okay.....	9, 43
Orhan Pamuk.....	343, 344, 354, 358

Ö

Ömer Seyfettin	55, 89, 110, 236, 365

P

<i>Para</i>	77, 85, 101, 168, 314, 384
<i>Paris'te Bir Türk</i>	10
Peyami Safa	10, 20, 56, 189, 234, 343, 361, 363
Platon	334

R

Rasim Özdenören.....	12, 20, 47, 365
Raşit Akçay	37
Reis Bey.....	384
<i>Renan Müdafaaamesi</i>	10
Reşat Nuri.....	10
<i>Roman Düşüncesi ve Türk Romanı</i>	34, 54
<i>Rüya Çağrısı</i>	xiv, 32, 33, 51, 52, 267, 310

S

<i>Saatleri Ayarlama Enstitüsü</i>	364
<i>Safahat</i>	10, 41, 42, 379
Safiye Erol	361
Sait Faik.....	89, 110, 365
Sait Halim Paşa	4
Samiha Ayverdi.....	361
<i>Sanat ve Edebiyat Konuşmaları</i>	54
<i>Sarmaşık Kültür</i>	32, 51, 53, 54
<i>Sebil</i>	52
<i>Sebilürreşad</i>	4, 5, 41
<i>Sedir</i>	52
Semih Güngör	36, 53
Sevinç Çokum.....	145, 364
Seyyid Ahmed Han	2
Seyyid Emir Ali	2
Seyyit Bey	5
Sezai Coşkun	399
Sezai Karakoç.....	6, 12, 51
<i>Sırat-ı Müstakîm</i>	4, 5
<i>Sırat-ı Müstakim-Sebilürreşad</i>	3
<i>Siyasi İdeoloji Olarak İslamcılığın Doğuşu</i>	3
Stevick.....	84, 165, 170, 179, 180, 185, 244
<i>Suffe Kültür Sanat Yıllığı</i>	42, 43, 44, 53
Süleyman Hilmi Tunahan	7

Ş

Şaban Abak	12
Şehbenderzade Filibeli Ahmet Hilmi	4
Şeref Akbaba.....	26
Şeyh Galib	52, 160
Şeyhülislam Musa Kazım	4
Şeyhülislam Mustafa Sabri	4

T

<i>Taaşuk-ı Talat ve Fitnat</i>	360
<i>Târık</i>	10
Tarık Buğra	357, 384
Tarık Z. Tunaya.....	6
<i>Tasavvuf</i>	5, 348
<i>Terci-i Bend</i>	9
<i>Tercüman-ı Hakikat</i>	40
<i>Terkib-i Bend</i>	9
Tevfik Fikret.....	2, 89, 285, 360, 383
<i>Tezer</i>	10
<i>Tohum</i>	32
Tomris Uyar	364
Turan Koç	12
<i>Turfanda mı Yoksa Turfa mı</i>	10

<i>Tutunamayanlar</i>	364
<i>Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi</i>	40
<i>Türk Edebiyatı</i>	14, 32, 36
<i>Türk Yurdu</i>	5

U

<i>Umut Suları</i>	37, 51, 129, 134, 384, 385, 387, 388, 391, 392, 393, 428

Ü

<i>Üzeyir İlbak</i>	24

V

<i>Vahap Akbaş</i>	12, 23, 24, 26, 164
<i>Vâveylâ</i>	10
<i>Vehbi Hatiboğlu</i>	12
<i>Volkan</i>	3, 5
<i>Vurun Kahpeye</i>	10

Y

<i>Yahya Kemal</i>	36, 43, 89, 110, 189, 245, 285, 352, 374, 375, 376, 381
<i>Yakup Kadri</i>	10, 56, 363
<i>Yalnızız</i>	152, 234, 364
<i>Yaşar Kemal</i>	343, 344
<i>Yeni Devir</i>	34, 52
<i>Yeni Sanat</i>	12, 31, 52
<i>Yeşil Gece</i>	10, 361
<i>Yollar ve İzler</i> .. xv, 29, 32, 54, 55, 153, 155, 162, 165, 169, 178, 188, 198, 203, 205, 207, 213, 225, 235, 237, 241, 246, 249, 250, 252, 254, 256, 398	
<i>Yönelişler</i>	12
<i>Yusuf Akçura</i>	5

Z

<i>Zamansız Bahçeler</i>	35, 55
<i>Ziya Gökalp</i>	5, 198
<i>Ziya Osman Saba</i>	25, 35, 36, 53, 361, 401
<i>Ziya Paşa</i>	9
<i>Züğüdar</i>	37, 55

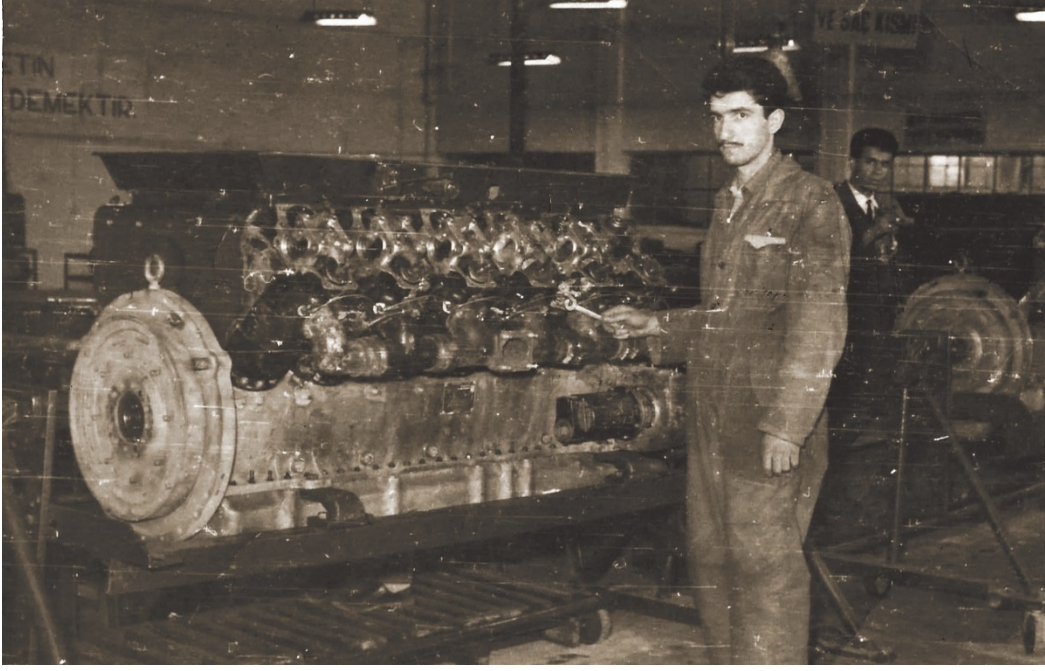
EKLER



İlkokul yıllarından



Genç Miyasoğlu



Kara Kuvvetleri'ne bağlı Anatamir Tank Tamirhanesi ıraklık Okulu'nda



Üniversite arkadaşlarıyla birlikte



Millî Türk Talebe Birliği'nden arkadaşlarıyla



MTTB'de "Umut Suları" adlı oyunun gösteriminden sonra



Genç Miyasoğlu, Edebiyat Fakültesi'nde



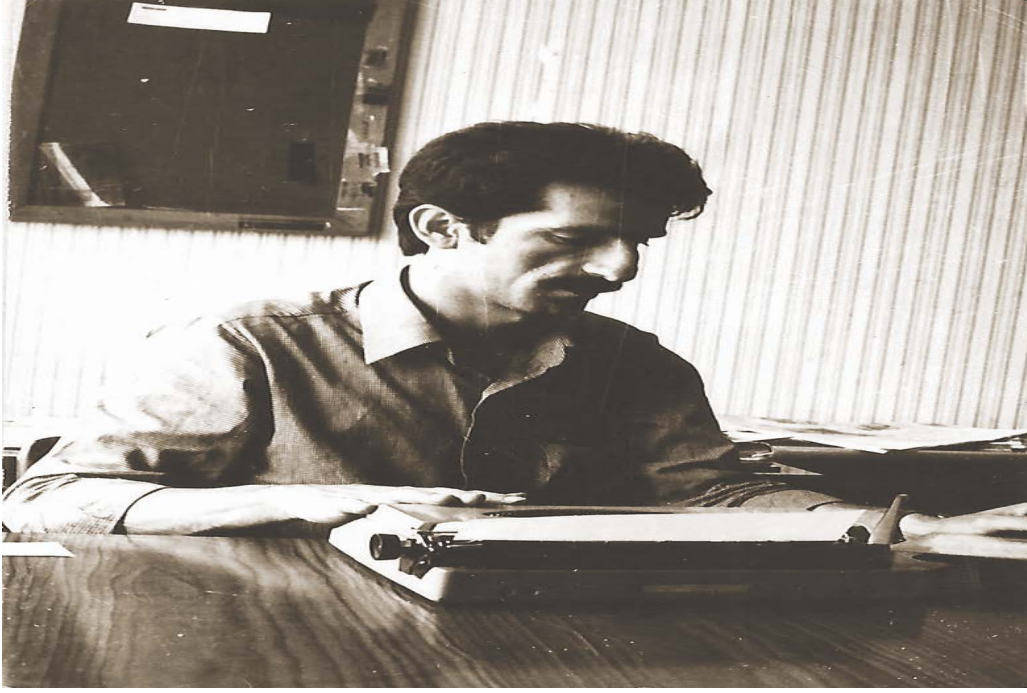
Mustafa Miyasoğlu Hocası Haldun Taner ile birlikte



Mustafa Miyasoğlu Hocası Haldun Taner ile birlikte



Mustafa Miyasoğlu, askerde arkadaşlarıyla birlikte (Ayakta bulunanlar arasında sağdan ikinci sırada)



Daktilo başında edebiyat çalışmalarını yürütürken



Güneşli bir günden



Evliliğinin ilk yıllarında Mustafa Miyasoğlu Eşi Nilüfer Miyasoğlu ile birlikte



Pakistan'da görevli olduğu yıllardan



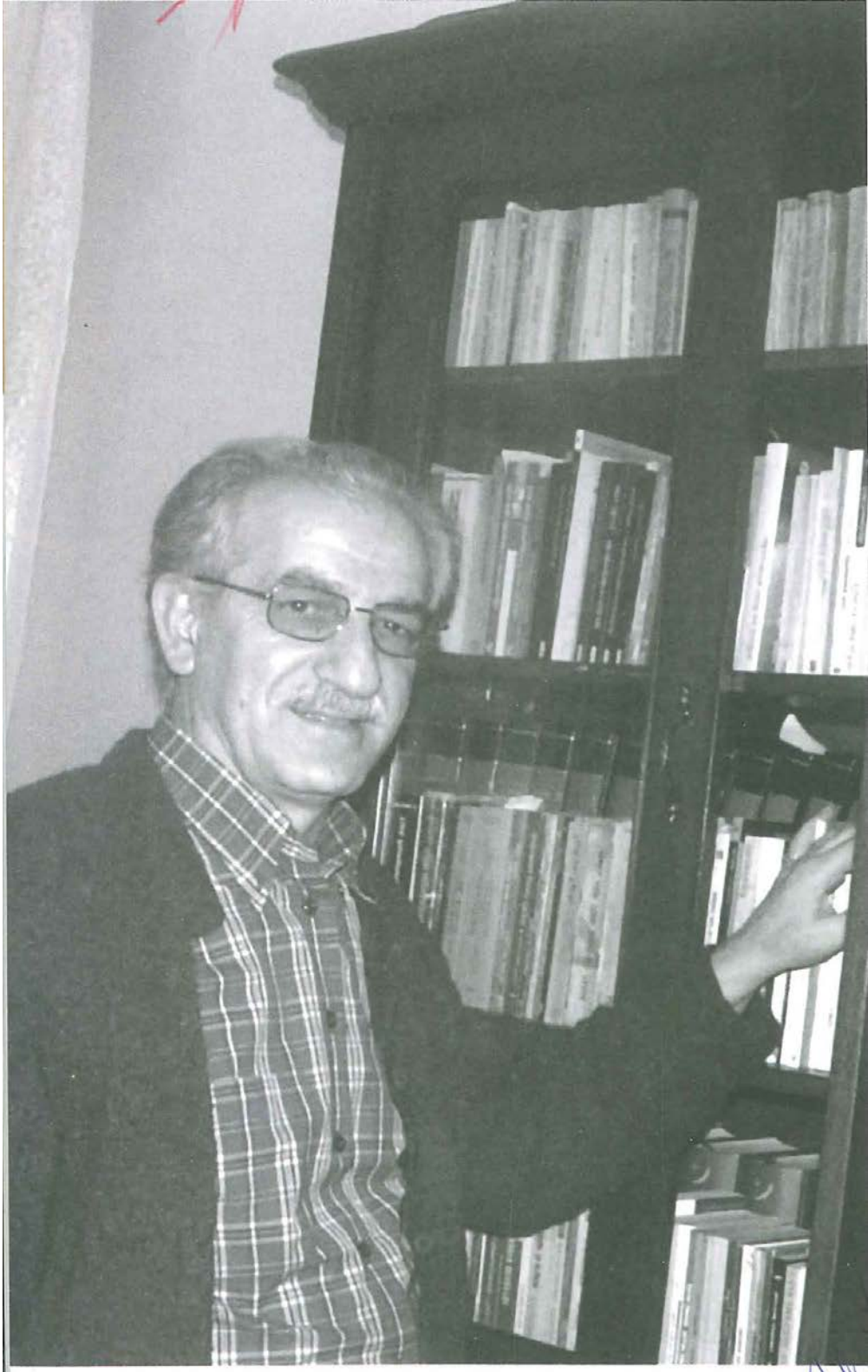
İlerleyen yaşlarında Mustafa Miyasoğlu



Eşi Nilüfer Hanım'la birlikte



Ortanca Oğlu Emre Miyasoğlu ile



Miyasoğlu Çok Sevdiği Kitapları ile Birlikte



İbrahim Zarifoğlu, Muzafer Doğan, Mustafa Miyasoğlu, Fatih Uğurlu



Necip Fazıl Kısakürek Anma Programı 2012



Vefatından Önce Hasta Yatağında Miyasoğlu



Miyasoğlu'nun Cenaze Namazından

