



T. C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

TÜRK İSLAM EDEBİYATI BİLİM DALI

İSLAMİ MODERN TÜRK EDEBİYATI'NDA KADIN ELİ:

**1970-2000 YILLARI ARASINDA YAZILAN İSLAMİ
ROMANLARDA "ÖTEKİ" VE "MÜSLÜMAN" KADININ
KADIN/YAZAR ANLATICI TARAFINDAN
KURGULANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nesrin AYDIN SATAR

BURSA - 2014



T. C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

TÜRK İSLAM EDEBİYATI BİLİM DALI

İSLAMİ MODERN TÜRK EDEBİYATI'NDA KADIN ELİ:

**1970-2000 YILLARI ARASINDA YAZILAN İSLAMİ
ROMANLARDA "ÖTEKİ" VE "MÜSLÜMAN" KADININ
KADIN/YAZAR ANLATICI TARAFINDAN
KURGULANMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Nesrin AYDIN SATAR

Danışman:

Prof. Dr. Bilal KEMİKLİ

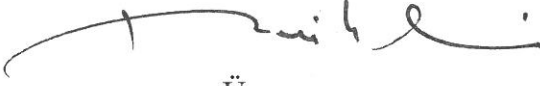
BURSA - 2014

T. C.

ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk İslam Edebiyatı Bilim Dalı'nda 701222016 numaralı Nesrin Aydın Satar'ın hazırladığı "İslami Modern Türk Edebiyatı'nda Kadın Eli: 1970-2000 Yılları Arasında Yazılan İslami Romanlarda "Öteki" ve "Müslüman" Kadının Kadın/Yazar Anlatıcı Tarafından Kurgulanması" konulu Yüksek Lisans Tezi Çalışması ile ilgili tez savunma sınavı, 26.01.2015 günü 10:50. - 12:30. saatleri arasında yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin/çalışmasının başarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.



Üye
Prof. Dr. Bilal Kemikli
Uludağ Üniversitesi

Üye
Yrd. Doç Dr. Murat Yurtsever
Uludağ Üniversitesi



Üye
Yrd. Doç. Dr. Erol Oğur
Uludağ Üniversitesi



26.01.2015

ÖZET

Yazar Adı ve Soyadı : Nesrin Aydın Satar
Üniversite : Uludağ Üniversitesi
Enstitü : Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı : İslam Tarihi ve Sanatları
Bilim Dalı : Türk İslam Edebiyatı
Tezin Niteliği : Yüksek Lisans Tezi
Sayfa Sayısı : 103
Mezuniyet Tarihi : 26.01.2015
Tez Danışman(lar)ı : Prof. Dr. Bilal Kemikli

İslami Modern Türk Edebiyatı'nda Kadın Eli:

1970-2000 Yılları Arasında Yazılan İslami Romanlarda "Öteki" ve "Müslüman" Kadının Kadın Yazar/Anlatıcı Tarafından Kurgulanması

Bu tezin konusu, 1970-2000 yılları arasında İslami roman yazan kadın yazarların, romanlarında kullandıkları üçüncü tekil şahıs/ müdahil anlatıcı tarafından iki uç noktayı temsil eden roman karakterlerini "Müslüman" ve "öteki" olarak kurgulamalarıdır. Bu konuyla alakalı olarak incelenecek eserler ise, Şule Yüksel Şenler'in *Huzur Sokağı*, Şerife Katırcı Turhal'ın *Müslüman Kadının Adı Var* ve Halime Toros'un *Halkaların Ezgisi* romanlarıdır. Araştırmayı, aynı dönemi temel alarak yapılan diğer araştırmalardan farklı kılan üç amaç bulunmaktadır. Bunlardan ilki, araştırmaya konu olacak üç temel eserin yazarlarının ve incelenecek kahramanların kadın olmasıdır. Böylelikle İslami romanın kadın eliyle şekillenen tarafının fark edilmesi sağlanmıştır. İkinci olarak, araştırmaya konu edilen eserlerde yalnız Müslüman kadın kimliğinin değil, Müslüman kadının birebir zıddı olarak çizilmiş; modern, medeni, batıcı "öteki" kadınının da kurgulanması irdelenmiştir. Nitekim üç romanda da Müslüman kadın kendini "öteki" üzerinden tanımlamaktadır. Araştırmayı özgünleştiren üçüncü farklılık ise, III. tekil kadın/yazar anlatıcının derinlemesine tartışılmasıdır. Anlatıbilim teorisi (*Narratology theory*) kullanılarak üçüncü tekil şahıs anlatıcının tezli/didaktik romanlardaki statüsüne değinilecek ve bu statünün kadın yazar tarafından nasıl kullanıldığına dikkat çekilmiştir.

Anahtar Sözcükler: İslami roman, kadın anlatıcı, Müslüman, öteki, kimlik, Anlatıbilim, İslami Modern Türk Edebiyatı

ABSTRACT

Name and Surname : Nesrin Aydın Satar
University : Uludağ University
Institution : Social Science Institution
Field : İslam Tarihi ve Sanatları
Branch : Türk İslam Edebiyatı
Degree Awarded : Master
Page Number : 103
Degree Date : 26.01.2015
Supervisor (s) : Prof. Dr. Bilal Kemikli

Woman's Hand in Islamic Modern Turkish Litature:

The Composition of 'the Muslim' and 'the Other' Woman in the Islamic Novels by Female Writer/Narrator Around the Years 1970 and 2000.

The subject of this thesis is; the construction of the novel characters as “Muslim” and “the other” representing the two extremes by the third person singular/intervening narrator that is used in the Islamic novels by women writers between the years 1970 and 2000. In this respect, the novels to be examined are *Huzur Sokağı* by Şule Yüksel Şenler, *Müslüman Kadının Adı Var* by Şerife Katırcı Turhal and *Halkaların Ezgisi* by Halime Toros. This research has three objectives that makes it different from other researches those have taken the same period into consideration. First of these is the selection of both writers and the characters of the novels to be examined as women. In this way, the recognition of the sides of Islamic novel shaped by woman hand is provided. Secondly, it is not only the identity of Muslim women but also “the other” modern, civilized, westernized women that are examined in the novels as the subject of this work. Indeed, Muslim wowed defines themselves by looking “the other” in all three novels. The third difference making this research unique is the deep discussion of the third person singular woman/writer narrator. By using Narratology theory, the statue of third singular narrator in assertive/didactic novels is mentioned and attention is drawn to how this statue is used by woman writer.

Keywords: Islamic novel, female narrator, Muslim, "the other", identity, narratology, Islamic Modern Turkish Literature.

ÖNSÖZ

Bu çalışma; 1970-2000 yılları arasında yazılan İslami/İslamcı kadın romanı yazarlarının, kullandıkları anlatı teknikleriyle romanlarındaki kadın karakterleri “Müslüman” ve “öteki” olarak kurgulamalarına dayanır. İslamcı kesimi inceleyen politik, sosyolojik ve psikolojik araştırmalara edebi bir alternatif yaratmayı amaçlayan çalışma, döneme dair incelemeleri roman türü üzerinden yürütür. Söz konusu kurgulamaları içeren ve araştırmanın konusu olarak belirlenen üç kadın romanı; Şule Yüksel Şenler’in 1969 yılında tefrika edildikten sonra 1971 yılında ilk basımı gerçekleşen *Huzur Sokağı*, Şerife Katırcı Turhal’ın 1989’da basılan *Müslüman Kadının Adı Var* ve Halime Toros’un 1997 tarihli *Halkaların Ezgisi*’dir. Bahsi geçen romanlardan *Huzur Sokağı* ve *Müslüman Kadının Adı Var* popüler İslamcı romanları temsil etmeleri ve her ikisi de aynı kategoride değerlendirilmesine rağmen, 1970’den 1980’e değişen “Müslüman kadın” ve “öteki” imajları arasında karşılaştırma alanı yarattıkları için seçilmişlerdir. Öte yandan *Halkaların Ezgisi* ise, 1990’dan itibaren neredeyse radikal bir şekilde değişen ve evrilen İslamcı romanların yerini alan ve karakterlerin İslamcı geçmişe dair yaptıkları özeleştireyi konu edinen bir roman örneği olarak ele alınmıştır.

Tezi benzer çalışmalardan ayıran ilk özellik, konusu İslam olan edebiyata dair kavramları ve içerikleri sorgulaması ve bu edebiyat içerisinde roman türünün nerede durduğunu/durabileceğini araştırmasıdır. Bu araştırmayı yapabilmek için, konusu İslam olan edebiyatla ilgili isim tartışmalarına değinilmiş, “İslam medeniyeti tesiri altındaki Türk edebiyatı”, “Ümmet çağı Türk edebiyatı”, “İslami Türk Edebiyatı,” “Türk-İslam Edebiyatı”, gibi adlandırmaların ne ifade ettikleri ve edebi sahaya dair neleri kapsadıkları incelenmiştir. Bu isimlendirmelerin temelde, Türklerin İslamiyet’i kabul ettiği dönemden Osmanlı Devleti’nin yüzünü Batı’ya döndüğü ve böylece edebi standartların da değiştiği 19.yüzyıla kadar olan dönemi ima ettiği görülmüştür. Dolayısıyla dönemlerin kapsadıkları edebi tür ve şekillerin de birbirlerinden pek farkı olmadığı söylenebilir. Tez ise,, konusu İslam olan edebiyatın halen sürdüğünü ve özellikle 1960-2000 yılları arasındaki dönemde bu edebiyatın roman türünde verilen eserlerle ilerlediğini göz önünde bulundurarak; bu yeni döneme dair yeni bir isimlendirme çabasını da güder.

Tezi farklılaştıran ikinci bir özellik ise, yukarıda isimleri sayılan romanların kadınlar tarafından yazılması ve kadın kahramanlarının inceleme alanı olarak seçilmesidir.

Araştırmayı konu olacak üç temel eserin kadınlar tarafından yazılması ve bu eserlerdeki kadın kahramanlarının incelenmesi, İslami edebiyat ve İslami roman türünün kadın eliyle şekillenen tarafının fark edilmesini sağlamak amacı güder. Bu romanlarının “anlatıbilim”e dayanarak incelenmesi ve anlatıcıların kadın yazar ile özdeşleşmesi de İslamcı edebiyat içinde bir kadın edebiyatı sahası olup olmadığını sorgulamaya yardımcı olur.

Bu araştırmanın birinci bölümünü teşkil eden giriş kısmında, konusu İslam olan edebiyata dair isimlendirme çalışmalarından bahsedilerek bu isimler, kapsadıkları dönem ve edebi türler açısından sorgulanmış ve birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Tüm bu sorgulamalardan ve karşılaştırmalardan sonra; roman gibi “modern” bir türün, konusu İslam olan edebiyatta özellikle 20.yüzyılın sonlarında bir kullanım sahası oluşturduğu düşünüldüğünde, bu yeni formların bütün bir kavramsal tartışmanın neresine oturtulacağı sorunu gündeme getirilmiş ve “İslami Modern Türk Edebiyatı” kavramı tartışmaya açılmıştır. Giriş kısmının ikinci bölümünde ise, İslami modern Türk edebiyatında romanın yeri ve nasıl kullanıldığından bahsedilmiştir.

Araştırmanın ikinci bölümü, “anlatıbilim” ve “anlatıcı” kavramları çerçevesinde İslami modern Türk edebiyatında romanın analizi üzerine kurulmuştur. Bu bölümde söz konusu kavramlar etrafında İslami romanda özellikle kadın yazarın anlatıcı olarak kendini romanın içinde konumlandırması ve olayları yönlendirmesi incelenmiştir. İslami romanda kadın yazar ve anlatıcıların detaylı analizinin konu edinildiği birinci bölümün ikinci kısmında kadın yazarlar tarafından oluşturulan kadın kahramanlar ve bu kahramanlara dönemin sosyal-politik ve sosyo-kültürel konjonktürü gereği yüklenen sorumluluklara değinilmiştir. Bu bölümde, İslami romanlar iki başlığa ayrılmış; özellikle 1960-1980 yılları arasında etkin bir yere sahip ve oldukça popüler olan, politik yönleri ve ahlaki yönlendirmeleri edebi niteliklerinden ağır basan romanlar “hidayet romanları” ismi altında incelenmiştir. Öte yandan, bilhassa 1990 yılından sonra yazılan ve İslamcı kesimdeki sosyal, kültürel, ekonomik ve politik değişimlerin etkisiyle didaktik söylemi geride bırakıp, geçmişe dair sorgulamalar ve iç hesaplaşmalar ile ilerleyen romanlar da “özeleştiril roman” ismiyle analiz edilmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde ise, yukarıda özellikleri zikredilen hidayet romanlarından *Huzur Sokağı* ve *Müslüman Kadının Adı Var* ile özeleştiril bir roman olan *Halkaların Ezgisi*’nden alıntılar verilmiştir. Dahası, bu alıntılar açıklanarak kadın yazar, anlatıcı ve kadın kahramanlar ile “öteki” haline getirilen kadınlar ve şeyler açısından

incelenmiş ve böylece her iki roman türü arasında bir karşılaştırma ya da çatışma sahası oluşturulmuştur.

Tezin sonuç bölümünde, bahsi geçen karşılaştırma/çatışma sahasının içinde yer alan benzerlikler ve farklılıklar irdelenerek tezin konusuna dair nitelikli bir açıklama yapılmış ve İslami modern Türk edebiyatında kadınlar tarafından yazılan romanların yerine ve niteliğine dair bazı saptamalardan bahsedilmiştir.

Bu tezi yazmama vesile olan çok değerli hocam sayın Prof. Dr. Bilal Kemikli'ye ve benden desteğini esirgemeyen Uludağ Üniversitesi Türk İslam Edebiyatı Bölümü kadrosundaki; Ali İhsan Akçay, Kenan Özçelik ve Olcay Kocatürk'e teşekkürü bir borç bilirim. Her zaman yanımda olan sevgili eşim İsa Satar'a da teşekkür ederim. Bu tezi, türlü zorluklara rağmen, beni bugünlere getiren biricik annem Hatice Aydın'a ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAY SAYFASI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR TABLOSU.....	ix

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. İSLAM VE EDEBİYAT: KAVRAMSAL TARTIŞMALAR BAĞLAMINDA YENİ BİR ÇERÇEVE DENEMESİ.....	2
1.2. MODERNİZM VE İSLAMİ EDEBİYAT.....	11
1.3. İSLAMİ MODERN EDEBİYATTA ROMAN: TARİHİ GELİŞİMİ VE TEMATİK KAYGILARI.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

ANLATIBİLİM VE ANLATICI KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE İSLAMİ MODERN TÜRK EDEBİYATINDA ROMAN TÜRÜNÜN ANALİZİ

2.1. GİRİŞ.....	25
2.1.1. “Anlatıbilim” ve “Anlatıcı” Kavramları Çerçevesinde Roman Türü.....	28
2.1.2. Türk Romanının Ortaya Çıkışı ve İlk Romanların İlk İslamcı Romanlarla Benzerlikleri.....	32
2.2. İSLAMİ ROMANLARIN KADIN YAZAR VE ANLATICILARI.....	36
2.2.1. Medeniyet Değişimin Kadın Aktörleri	36
2.2.2. Müslüman Kadının Sesi: İslami Romanların Kadın Yazarları ve Kahramanları.....	45

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BEN, BİZ VE ÖTEKİ:

İSLAMİ/İSLAMCI ROMANDA KADIN YAZAR/ANLATICI TARAFINDAN ROMANDAKİ KADIN KARAKTERİN KURGULANMASI

3.1. HİDAYET ROMANLARININ “BİZ” VE “ONLAR”I: MÜSLÜMAN VE “ÖTEKİ” KADIN KAHRAMANLAR	51
3.2. “BİZ”DEN “BEN”E: ÖZELEŞTİREL ROMANLARDA EDİLGEN MÜSLÜMANLAR VE ÖNEMSENMEYEN ÖTEKİLER.....	70
SONUÇ.....	83
KAYNAKLAR.....	87
ÖZGEÇMİŞ.....	93

KISALTMALAR TABLOSU

Kısaltma	Bibliyografik Bilgi
a.e.	Aynı eser
a.g.e.	Adı Geçen Eser
a.g.m.	Adı Geçen Makale
a.g.md.	Adı Geçen Madde
a.g.tb.	Adı Geçen Tebliğ
a.g.tz.	Adı Geçen Tez
a.y.	Aynı yer
b.a.	Eserin bütününe atıf
Bkz.	Bakınız
bkz. aş.	Eserin kendi içinde aşağıya atıf
bkz. yuk.	Eserin kendi içinde yukarıya atıf
C.	Cilt
çev.	Çeviren
der.	Derleyen
ed.	Editör
h.	Hicrî
haz.	Hazırlayan
k.g.	Karşı görüş
karş.	Karşılaştırınız
m.	Miladî
md.	Madde
nu.	Numara
p.	Page
S.	Sayı
s.	Sayfa
ss.	Sayfadan sayfaya
ty.	Basım tarihi yok
v.dğr.	Ve diğerleri
vb.	Ve benzeri
vd.	Ve devamı
Vol.	Volume
vr.	Varak
vs.	Vesaire
y.y.	Basım yeri yok

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1.İSLAM VE EDEBİYAT: KAVRAMSAL TARTIŞMALAR BAĞLAMINDA YENİ BİR ÇERÇEVE DENEMESİ

İslamiyet'in kabulü, Türklerin sosyal ve kültürel hayatını etkilediği gibi sanat ve edebiyat geleneklerini de etkilemiştir. Yeni din, edebi eserleri hem muhteva hem de şekil bakımından değiştirmiş ve bazen de dönüştürmüştür; diğer Müslüman toplumların edebi sahalarıyla etkileşime girilmiş ve sonuçta klasikleşen bir İslam edebiyatı oluşmuştur. Temelde din üzerine kurulu olan ve dini temalar işleyen eserler, Tanzimat Dönemi'ne kadar klasikleşmiş edebi alan içinde anılır. Tanzimat'ta yoğun olarak başlayan Batı ile etkileşimin edebiyata da yansması ve yeni muhteva ve şekillerin edebi eserlerde işlenir hale gelmesi; konusu İslam olan edebiyatın Türk edebiyat tarihi içerisinde nerede konumlandırılacağına dair tartışmaları da başlatmıştır. Tezin bu bölümünde, İslami edebi sahayı ifade eden adlandırmalara ve bu adlandırmaların çeşitliliğine dikkat çekilerek; konusu İslam olan edebiyatın, edebiyat tarihi içerisindeki yeri ve sınırları gösterilecektir. Buna ek olarak, söz konusu sınırları belirleyen faktörlerden bahsedilecek, Batı ile kurulan etkileşimin bu edebiyatı nasıl etkilediğine değinilecektir. Dahası bahsi geçen etkileşimin yok sayıldığı kimi adlandırmalar da göz önünde bulundurularak, konusu İslam olan edebiyatın sürekliliği de gösterilecektir.

Türk edebiyatı tarihiyle ilgili ilk çalışmaların sahibi olan M. Fuat Köprülü, edebiyatı bir bütünlük fikri temelinde inceleyerek, Türk edebiyat tarihi araştırmalarını hem Türklerin İslamlaşmasından önceye kadar götürür hem de yalnız Anadolu sahasını değil, bu saha dışındaki Azeri ve Çağatay sahaslarını da söz konusu bütünlük fikrinin oluşturduğu edebi araştırma alanına dâhil eder.¹ Köprülü'nün edebiyat tarihine dair yeni fikirleri Türk edebiyatının yeniden dönemselleştirilmesini de beraberinde getirir ve edebiyat tarihçileri arasında genel kabul gören malum tasnifi doğurur. Fuat Köprülü'ye göre Türk edebiyatı temelde üç tarihi kategoriye ayrılır:

1. İslamiyet'ten Evvel Türk Edebiyatı
2. İslam Medeniyeti Tesiri Altında Türk Edebiyatı

¹ Kadriye Yılmaz, "Mehmet Fuad Köprülü'nün *Bugünkü Edebiyat* Adlı Eserinden Hareketle Edebiyata Dair Görüşleri," *Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 14, (2008): 171-192.

3. Avrupa Medeniyeti Tesiri Altında Türk Edebiyatı ²

Yukarıdaki dönemselleştirme, edebiyat tarihi araştırmaları için belli tarihsel periyotlar başlığında pratik bir döküm yapabilme imkânı sağlasa da hemen her dönemselleştirme çabasında olduğu gibi bütünlük fikri gözetilmesine rağmen, “süreklilik” fikrini arka plana iter. Söz gelimi, birinci dönemi hazırlayan koşullar geçerliliğini yitirdiği anda ikinci dönemin başlatan yeni Şartların ve durumların doğduğunu düşündüren bu tasnif, geçiş evrelerini neredeyse yok sayar. Hâlbuki süreçler arasında bir önceki dönemi kendinden sonraki döneme hazırlayan ve böylece dönemler arasındaki süreklilik fikrini kanıtlayan geçiş aşamaları pekâlâ mevcuttur. ³

Köprülü’nün söz konusu tasnifi, özellikle süreklilik anlayışı açısından sorunlu olsa da dönemleri belirginleştiren farkları görünür kılmaması yönünden önem arz eder. Buna göre, dönemleri birbirlerinden ayıran temel farklardan biri “din” olgusudur. Türklerin İslamiyet’i kabulünden önceki edebi dönem ve bu dönemde verilen eserler ile İslamiyet’in kabul edilmesinden sonraki edebi saha arasında edebiyatın konusunu belirleyen tematik ve türsel farklılıklar mevcuttur. Dönemlere verilen isimler, bahsi geçen farklılıkların yalnız yeni bir din ile ilişkili olduğunu ima etse de, çoğunluğu İslamiyet’in getirdiği yeni yaşam, düşünce ve değerler ile ilgili olmakla beraber, edebiyatın değişimi etkileyen ve sosyal, siyasi ve ekonomik bazı ontolojik sebepler de mevcuttur. Dolayısıyla “İslam Medeniyeti Tesiri Altında Türk Edebiyatı” ismi söz konusu sebepler yüzünden sorunsallaşabilir. Örneğin, bu dönemin ilk yazılı eserleri arasında sayılan *Kutadgu Bilig*’in ortaya çıkışında yalnız İslam medeniyeti tesiri değil, söz konusu dönemde Türklerin devletleşmesi, yeni medeniyetlerle tanışmalarının etkisiyle yaptıkları kültür alışverişleri gibi sebepler de etkili olmuştur. ⁴ Sonuçta Köprülü’nün Türk edebiyatını belli dönemlere ayırması ve bu dönemlere verilen isimlerin, temel bazı kaygıları karşılamasına rağmen, sorunlu yönleri de vardır.

² M. Fuat Köprülü, **Türk Edebiyatı Tarihi** (İstanbul: Ötüken Yayınları):1981, 5.

³ Örneğin, Dede Korkut hikâyeleri, İslamiyet öncesi Türk edebiyatı ve İslamiyet etkisindeki Türk edebiyatı arasında bir “geçiş eseri” konumundadır. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sami L. Akalın, **Dede Korkut Kitabının Folklor Bakımından Değerlendirilmesi** (İstanbul: Yenilik Basımevi):1969.

⁴ Bilindiği üzere, *Kutadgu Bilig* Türklerin İslamiyet’ten sonra verdikleri ilk eserlerden biri olmasıyla olduğu kadar siyasetname formatı ve içeriğinde yazılmasıyla da önemlidir. Türklerin devletleşmesi, devlet yönetimine dair bilgilerin de önem kazanmasını sağlamıştır. Alegorik bir eser olan ve siyaset felsefesine dair ayrıntılı analizler yapıp, bilgiler veren *Kutadgu Bilig* incelemesi için bkz. Halil İnalçık, “Kutadgu Bilig’de Türk İdare Geleneği ve Adalet,” **Adalet Kitabı**, ed. Bülent Arı ve Selim Aslantaş (Ankara, Kadim Yayınları):2012, 1-21.

Bu iddiayı destekleyen durumların başında özellikle İslam ve edebiyat tartışmalarıyla doğrudan ilgili olan kavramsallaştırma ve isimlendirme çabaları gelir. Köprülü'nün “İslam medeniyeti tesirindeki Türk edebiyatı” ile neyi ve hangi dönemi ifade ettiğini anlamaya çalışan edebiyat tarihçileri, Türklerin İslamiyet’i benimsemelerinden sonra geliştirdikleri edebiyat ve bu edebi çerçevede ortaya koyulan eserleri kapsayacak daha geniş ve anlaşılır bir dönem ismi arayışına girerler. Böylece İslam dinini ve edebiyatı bir araya getirmeye çalışan birçok kavram ortaya çıkar. Fuat Köprülü; yukarıdaki dönemselleştirmeyi yaptığı eseri olan *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı kitabında “İslam medeniyeti tesirindeki Türk edebiyatı”nı “İslami Türk Edebiyatı” şeklinde özelleştirerek kitabın bir bölümünde incelemiştir. Bilal Kemikli, Köprülü'nün bu adlandırmayla en genel anlamda, Müslüman-Türk edibinin ortaya koyduğu eserleri inceleyen bilim dalını kastettiğini belirtir.⁵ Kemikli ayrıca, F. Abdullah Tansel'in de *Türkçe Dini Metinler* kitabının başlığında “Türk-İslam Edebiyatı” tabirini kullandığını söyler. Bu anlamda Köprülü ve Tansel'in isimlendirmelerinin yakınlığına dikkat çeken yazar, her iki edebiyat tarihçisinin de söz konusu isimlerle İslamlaşma sonrası edebi hayatımızın bütününe kastettiklerini vurgular.

Görüldüğü üzere, yukarıda anılan her iki adlandırmada İslam'ın yanı sıra “Türk” sözüne de vurgu vardır. Kemikli, söz konusu “Türk” kelimesinin belirli bir ırkı ifade etmekten çok bir “kültür coğrafyası” nı işaret ettiğini söyler.⁶ Kemikli'ye göre, herhangi bir eseri Türk-İslam Edebiyatı başlığı altında değerlendirebilmek için bu eserin etnik olarak Türk bir yazar tarafından kaleme alınması gerekmez; çünkü bahsi geçen kültür coğrafyası Türkçeden başka Arapça ve Farsçayı içeren zengin bir dil varlığını kapsar. Anlaşılacağı üzere, Türk kelimesi milliyetçi kaygılardan çok dilbilimsel bir vurguyu içerir. Dolayısıyla, adlandırmada Arap veya Fars değil de Türk kelimesinin kullanılması sorunsallaşır. Buna göre, “İslam” kelimesinin bütünlük ve birlik ifade eden anlamının yanında “Türk” kelimesi söz konusu bütünlüğün içinden kimi unsurları ayıklayarak indirgemek amacıyla mı yahut yine bu bütünlüğün içinde yalnızca belli bir kesimi ifade etmek için mi kullanıldığı konusu açıklanmaya muhtaç hale gelir. Kemikli, bu noktada bir eserin Türk-İslam edebiyatı başlığı altında incelenebilmesi için temel belirleyici hususun, bu eserin Türkçe-Arapça-Farsça dil varlığı içinde yazılan ve “Türk kültür değerleriyle uyumlu olan” bir biçimde kaleme alınması

⁵ Bilal Kemikli, “Türk-İslam Edebiyatının Tanımı ve Mahiyetine Dair Bazı Mülâhazalar,” **I. İslami Türk Edebiyatı Sempozyumu Kitabı**, ed. Yalçın Yaman (İstanbul: Sütun Yayınları): 2012, 19.

⁶ Kemikli, “Türk-İslam Edebiyatının Tanımı ve Mahiyetine Dair Bazı Mülâhazalar,” 20.

olduğunu belirtir.⁷ Her ne kadar milliyetçi bir bakışın yansıması olarak nitelendirilmeye uygun olsa da bahsi geçen belirleyici husustan kasıt, Arap yahut Fars dilinde yazılan ve dolayısıyla bu kültürlerin geleneksel kodlarıyla şekillenen kimi eserlerin Türkçeleştirilmesi söz konusu olduğunda yalnız dilin değil, geleneksel değerlerin de Türk kültürüne uyumlu hale getirilmesi gerektiğine vurgu yapmak, bir nevi “nitelikli adaptasyon” un Türk-İslam edebiyatı kapsamındaki yerine işaret etmektir. Örneğin, Bilal Kemikli’nin Ali Şeriatî’den aktardığına göre, “Şeriatî İslam ile birlikte *Şehnâme*’deki Rüstem-i Zâl’in hamasetinin yerini Rüstem-i Ferahzâd’ın trajedisinin aldığını; artık Beyaz Dev ve Simurg olayının değil, halife ve Hindistan papağanının konuşulduğunu söyleyerek İslam’ın her şeyi değiştirdiğini” ifade eder.⁸ Özetle Türk-İslam edebiyatı, farklı etnik kökenlerden gelen edebiyatçıların Müslüman kimlikleriyle belli bir kültür coğrafyasının dil varlığını esas alıp Türk kültür ve geleneğiyle uyumlu olarak kaleme aldıkları eserlerin tümünü ifade eder.

İslam ve edebiyat kavramlarını birleştirmeye çalışan başka bir dönemselleştirme çabası da Agâh Sırrı Levend’e aittir. Levend; *Ümmet Çağı Türk Edebiyatı* isimli kitabının önsözünde Türk toplumunun tarihte iki büyük çağ geçirdiğini, bunlardan ilkinin Türklerin kavim halinde yaşadıkları çağ olduğunu ve bu çağın Türklerin tarih sahnesinde görünmelerinden başlayarak İslam dinini kabul ettikleri zamana kadar sürdüğünü belirtir.⁹ Bu dönem, Köprülü’nün “İslamiyet’ten evvel Türk Edebiyatı” olarak isimlendirdiği dönemi hatırlatır niteliktedir. Levend’in üzerinde durduğu ikinci dönem ise, Ümmet Çağı’dır. Bu dönem, Türklerin İslam dinini kabul ettikleri tarihlerden 19.yüzyılın sonlarına kadar yani yaklaşık 900 sene sürer. Yazar bu çağın başlıca karakterinin, dinî hayatın hem topluma hem de edebiyata hâkim oluşu olduğunu söyler ve bu edebiyatın, eski bilimlere, inançlara, gelenek ve göreneklere dayandığını da ekler.

Görüldüğü üzere, Agâh Sırrı Levend’in niteliklerini belirttiği bu çağ, Köprülü ya da Tansel’in tanımlarından pek de farklı değildir. Ancak Levend’in kullandığı “ümme” kelimesinin ilgili döneme diğer edebiyat tarihçilerinden daha özel bir vurgu yaptığını söylemek mümkündür. Levend; Türklerin, 9.yüzyılın ortalarından başlayarak önce yer yer dağınık gruplar halinde sonra da Karahanlılar’la bir devlet olarak Müslümanlığı kabul

⁷ Kemikli, “Türk-İslam Edebiyatının Tanımı ve Mahiyetine Dair Bazı Mülâhazalar,” 20.

⁸ A.g.m.,20.

⁹ Agah Sırrı Levend, “Önsöz,” **Ümmet Çağı Türk Edebiyatı** (Ankara: Türk Tarih Kurumu):1962.

etmeleri durumunu, Türklerin “kavm” halinden “ümme” haline geçişi olarak anlatır.¹⁰ Bu anlamda edebiyatın İslamileştiği dönem, devletleşme ve dolayısıyla kurumsallaşma ile ilişkilendirilmiş olur. Öte yandan, Büyük Türkçe Sözlük’e göre “ümme” kelimesinin anlamı şu şekildedir:

“a. Din. b. Hz. Muhammed’e inanarak, onun yaptıklarını ve söylediklerini uygulayarak çevresinde toplanan Müslümanların tümü. c. Müslüman dinine bağlı olanların tümüne verilen ad.”¹¹

Yukarıdaki tanım Levend’in, edebiyat ve İslam’ın iç içe geçtiği dönemi neden ümme çağı olarak nitelendirdiğini açıklar niteliktedir. Şöyle ki, ilk Türk-İslam devleti olan Karahanlılar’dan başlayarak Osmanlı Devleti’nin yıkılmasına kadar devam eden Türklerin devletleşmesi süreci boyunca yalnız etnik kimliği Türk olan değil, ırk gözetmeksizin Müslüman olan herkes söz konusu devletlerin yönetimi altında yaşamışlar ve dinin merkezde olduğu köklü bir edebiyat geliştirmişlerdir. Arap ve İran topraklarının da kendisine katıldığı Osmanlı Devleti düşünüldüğünde Acem, Arap, Boşnak, Arnavut, Çerkez gibi farklı etnik kökenden gelen, ancak aynı dine mensup olan unsurların oluşturduğu edebiyat; bu özelliğiyle Levend tarafından “ümme”nin oluşturduğu edebiyat” olarak adlandırılmıştır. Levend’in adlandırılması “Türk-İslam Edebiyatı” adlandırmasındaki milliyetçi vurguyu taşımaktan çok dinin bütünleştirici ve homojenize yönüne vurgu yapsa da bu dönemselleştirme edebiyat tarihçileri tarafından rağbet görmemiştir.

İslam’ın edebiyat metinlerinin merkezi olarak işlendiği tarihi döneme dair bir diğer isimlendirme denemesi Necla Pekolcay tarafından yapılmıştır. Pekolcay, *İslami Türk Edebiyatı* başlıklı kitabının arka kapağında söz konusu kavramdan kastının ne olduğunu şöyle anlatır:

“İslami Türk edebiyatı kavramı, ilk yazılı ve sözlü mahsüllerinden başlayarak günümüze kadar geniş bir edebiyat çalışmaları alanını içine almaktadır. Gerek dinî-tasavvufî edebiyat çevresinde gelişen ve gerekse divan edebiyatı mektebine mensup

¹⁰ Levend, *Ümme Çağı Türk Edebiyatı*, 1.

¹¹TDK Büyük Türkçe Sözlük (online versiyon), s.a. “ümme”, Aralık 10, 2014’te erişildi, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5433a4f65a00f2.00770984

olmakla beraber dinî muhteva taşıyan eserler, İslami Türk edebiyatı kavramı içine dahil olmaktadır.”¹²

Pekolcay’ın tanımlamasında dikkat çeken husus, yazarın bahsi geçen edebiyatın “günümüze kadar” sürdüğünü söylemesidir. Diğer dönemselleştirme çabalarında, İslam edebiyatı kesin ve belki de sathî bir şekilde Osmanlı’nın batıya hem kültür hem de edebi arayışlar için yöneldiği ve devlet olarak yıkılma sürecine girdiği 19.yüzyıla birlikte sonlanmış olarak açıklanmasına rağmen, Pekolcay’ın tanımı “modern zamanlar”da da bu edebiyatın devam ettiğini belirtir. Bu anlamda bölümün başında ifade edilen “süreklilik” ve “bütünlük” fikirlerine vurgu yapan yazar, İslam ve edebiyatın birlikteliğini ifade etmek peşindeki tanımlamalara yeni bir dönemselleştirme imkanı tanır. Konusu İslam olan edebiyatın Cumhuriyet Türkiye’sinde de devam ettiği iddiasının yanında bu edebiyatın “günümüze kadar” ibaresinin de desteklediği gibi en azından kitabın ilk basımının yapıldığı 1967 yılına kadar sürdüğü de savunulmuş olur.

Öte yandan, yazarın kitabında bulunan “20. Asırda İslami Türk Edebiyatı Mahsulleri ve Başka Eserler” başlığı, bu yüzyıldaki edebiyatın temsilcisi olarak yalnız Mehmet Akif Ersoy’u alır.¹³ Kitap temelde her yüzyılın değerlendirildiği başlıkların altında ilgili yüzyılın İslami edebiyatına yön veren isimlerin hayatını ve edebi şahsiyetini anlatmayı esas aldığından 20.yüzyılda yalnız Ersoy’dan bahis olması şairin o yüzyıl için nitelikli bir temsil kabul edilmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Nitekim yazar, Mehmet Akif’in İslami edebiyatın 20. asırdaki temsilcisi olduğunu şöyle dile getirir:

“(…) [Bu yüzyılda] İslamcılığın edebiyatta başlıca mümessili Mehmet Akif olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu’nun son devresinde bu üç cereyanı birlikte kabul edenler, [Osmanlıcılık, Türkçülük ve İslamcılık akımları kastediliyor.] daha sonra da Türkçülük ve İslamcılığı beraber zikredenler bulunmuştur. Ancak Türkçülüğü (ideoloji olarak Türkçülük değil, çünkü Akif Müslümandır aynı zamanda milliyetçidir.) ve Müslümanlığı aynı kuvvetle benimseyip, şiirlerine aksettirmeyi bilmiş şair Mehmet Akif’tir, desem hatalı olmaz.”¹⁴

¹² Necla Pekolcay, *İslami Türk Edebiyatı* (İstanbul: Kitabevi):2002.

¹³ A.g.e., 348-349.

¹⁴ A.g.e., 348.

Köşeli parantez içinde verilen açıklamalar bana ait.

Görüldüğü üzere, Mehmet Akif'in ilgili yüzyılda İslami Türk edebiyatı için "mümessil" seçilmesinin sebebi, Türkçülük ve Müslümanlığı eşit derecede benimseyip şiirine aktarabilmiş olmasıdır. Dolayısıyla, söz konusu edebiyat içinde yer alabilmek için yalnız İslami muhtevanın değil, aynı zamanda ırksal değerlerin de benimsenip eserde yer etmesi gerekir. Pekolcay, ideoloji olarak Türkçülüğü kastetmediğinin altını çizse de Akif'in bir "milliyetçi Müslüman" olduğunu vurgulamadan edemez. Dolayısıyla yazar herhangi bir görüş belirtmemiş olsa da aynı yüzyılda eser vermiş olan kimi yazarların, örneğin, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın İslami Türk Edebiyatı sahasına dâhil etmek mümkün değildir. Zira eserlerinde İslami kimi değerlerden bahsetse, hatta bu değerleri merkeze alsaydı Tanpınar, kendini de sanatını da milliyetçi kaideler üzerine kurmaz.

Necla Pekolcay'ın eseriyle değiştirdiği başka bir durum da İslam ve edebiyat terimlerini farklı bir başlıkta bir araya getirmesidir. Pekolcay kitabının ismi için "İslami Türk Edebiyatı" nı uygun bulur. Diğer isimlendirmelerde olduğu gibi başlıkta "Türk", "İslam" ve "edebiyat" kavramları geçmesine rağmen, "İslam" kelimesindeki aitlik eki (-î) ve "Türk" kelimesinin yerinin değişimi, Pekolcay'ın isimlendirmesini farklılaştırır. Sonuçta artık kavramın işaret ettiği şey; tarihi bir dönem -"ümmeî çağı edebiyatı"nda olduğu gibi- ya da kültürel yahut fizikî coğrafi bir yer -"Türk-İslam edebiyatı"nda olduğu gibi- değildir. Bu defa "Türk Edebiyatı" kavramına vurgu vardır. Böylece, "bütünlük" durumu anlatılır. Yani, muhteva ya da şekil yönünden birbirinden farklı birçok eseri içinde barındıran "Türk edebiyatı" kavramı isimlendirmenin temeline alınır. "İslami" terimi ise, bahsi geçen "bütünlük" fikrini indirger ve Türk edebiyatının kapsadığı tüm eserlerden içerik ve şekil bakımından "İslami" olanları anlatır. Özetle Pekolcay'ın tabiri, geniş bir edebi saha içinde belirli bir alanı vurgulamak için işlevseldir.

İslam ve edebiyat kavramlarını kaynaştırmaya çalışan tüm bu isimlendirme denemelerinden ve özellikle muhteva tartışmalarından sonra incelenmesi gereken diğer bir şey, konusu İslam olan edebiyatın belli şekli kaideleri ya da yalnız bu edebiyata özel bazı türler olup olmadığıdır. Bugün İslami Türk edebiyatı ya da Türk-İslam edebiyatı isimleriyle kurulan bölümler yahut yazılan kitaplarda esas alınan belirli formlar vardır. Söz konusu formların ya da daha özellikli bir söylemle, edebi türlerin ve nazım şekillerinin, temelde; "Klasik Edebiyat" olarak adlandırılan ve Osmanlı klasik edebiyatını ve formlarını kapsayan edebiyat ile örtüştüğünü söylemek mümkündür. Diğer taraftan, yalnız konusu İslam olan

edebiyata özgü bazı türler ve edebi şekiller de gelişmiştir. Örneğin, *Türk-İslam Edebiyatı: El Kitabı* ismiyle düzenlenen kaynak kitap, Türk- İslam edebiyatı başlığı altında incelenecek eserleri öncelikli olarak konularına daha sonra ise, ilgili konuları işleyen edebi türlere ayırmıştır.¹⁵ Buna göre, Türk-İslam edebiyatı eserleri temelde 4 ana başlığa ayrılır: Cenab-ı Allah ile ilgili edebî türler, Hz. Peygamber (s.a.s) ile ilgili edebî türler, Kur'an'a dayalı edebî türler ve diğer dinî konularda olanlar. Bu konu başlıklarının altındaki türlerden bazıları aynı zamanda klasik edebiyatın da inceleme alanı olan tevhid, münâcât, na't, mevlid, hicretnâme ile Yusuf u Züleyha, Süleyman-nâme, Halil-nâme gibi kimi mesneviler iken; bazıları ise, özellikle konuları gereği yalnız İslam diniyle ilgili olan akaîdname, manzum ilmihal, salât-nâme, Kur'an tercümesi, esma-i hüsnâ şerhi, gibi türlerdir. 1. İslami Türk Edebiyatı Sempozyumu'nda sunulan bildirileri toplayan aynı adlı kitapta¹⁶ ise, "Az Tanınan Bazı Türler" başlığı altında; şatahât, Kur'an falları, tövbe-nâme, tâc-nâme türleri de İslami Türk edebiyatı sahasındaki türler olarak incelenmiştir. Çalışma gereği incelenen aynı isimli kitaplarda da söz konusu türlerin ele alındığı görülmüştür.¹⁷ Sonuçta bahsi geçen edebi alanı belirleyen temel faktörün şekli öğelerden çok muhteva olarak belirlendiğini ve işlendiğini söylemek mümkündür.

Orhan Okay, ilahiyat fakültelerinde İslami edebiyatın, "dinî-tasavvufî konuları ihtiva eden edebî eserler" olarak kabul ve tedris edildiğini söyler.¹⁸ Bilal Kemikli de bir edebi eserin İslami sayılabilmesi için sunulduğu form fark etmeksizin konu olarak dini duygu ve düşüncüyü, dini kurum ve ritüelleri, dini tecrübe ve tasavvurları incelemesi gerektiğini belirtir.¹⁹ Okay ise, hem divan şiirine ait sayılan hem de Tanzimat'tan günümüze İslami edebiyatın içeriksel veya şekli niteliklerini kullanan eserlerin konumunu sorgular ve söz konusu edebî eserlerin nasıl adlandırılacağını sorunsallaştırır. "Gayri-İslami edebiyat", "İslam dışı edebiyat" ya da "profan/laik edebiyat" gibi isimlerin uygunsuzluğuna dikkat çeken Okay, çözüm olarak "İslam Sanatı" başlığını gösterir. İçine Abdülhak Hamit, Necip Fazıl, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi edebiyatçıları almayan ve bu anlamda dar bir kapsamı

¹⁵ Ali Yılmaz (ed.) **Türk İslam Edebiyatı: El Kitabı** (Ankara: Grafiker Yayınları):2012.

¹⁶ **I. İslami Türk Edebiyatı Sempozyumu Kitabı**

¹⁷ Konu gereği incelenen kitaplardan bazıları şunlardır: Nezahat Öztekin, **İslami Türk Edebiyatına Giriş ve Metin Şerhi** (İzmir: Ege Üniversitesi): 1993. Bilal Kemikli, **Türk İslam Edebiyatı: Giriş** (Bursa: Emin Yayınları):2014. Halil İbrahim Şener ve Alim Yıldız, **Türk-İslam Edebiyatı** (İstanbul: Rağbet Yayınları):2003.

¹⁸ Okay, "İslami Edebiyat Kavramı," **I. İslami Türk Edebiyatı Sempozyumu Kitabı**, 11

¹⁹ Kemikli, **Bazı Mülâhazalar**, "a.g.e.", 22.

olan İslami edebiyat kavramı yerine, sadece dine ve dinî olana değil, söz konusu dinin etkilediği bütün bir kültüre işaret eden İslam sanatı kavramı; hem dönemsel/tarihi ve coğrafi/milli hem de şekli/türsel sorunları ortadan kaldırır.

Fazla genel olmakla beraber İslami edebiyatın kapsayıcı, bütünsel ve sürekli olması gerektiğini vurgulayan bu yeni adlandırma pratikte kullanılsa bile teorik olarak konusu İslam olan edebiyat hakkındaki kavram kargaşasını yeniden düşünmek için oldukça yararlıdır. Daha önce de bahsedildiği üzere, genellikle 19.yüzyıla birlikte sona erdiği düşünülen İslami edebiyatın-tabii ki Pekolcay'ın sınırlı tanımlaması hariç- 21.yüzyılda halen devam ettiği konusu gündeme geldiğinde “İslam sanatı” kavramının düşündürdüğü süreklilik ve bütünlük fikirleri en azından söz konusu çağ için yeni bir isimlendirme çabası gerektirir. Mesela 19.yüzyıla birlikte yüzünü Batı'ya çeviren Osmanlı için yeni Batılı formlar ve edebî estetikle icra edilen “yeni” bir İslam edebiyatı mümkün müdür? Batı'dan kopya edilen yeni şekilleri ve özellikle roman türünü, söz konusu edebiyatı Cumhuriyet Türkiye'sinde ve modern zamanlarda sürdürmenin bir yolu olabilir mi? Ya da “modern” veya “yeni” kavramlarını “İslam” ile bir arada kullanmak doğru mudur?

1.2. MODERNİZM VE İSLAMİ EDEBİYAT

Türkiye'nin deneyimleri söz konusu olduğunda Batı ve modernitenin birlikte anılması ve birbirinin manasını yükleyen/paylaşan/karşılayan terimler olarak kullanılmasının temel sebebi Cumhuriyet Türkiye'sinin laikleşme politikaları ve Batı'yı her anlamda örnek alan inkılâp hedefleridir. Politik amaçlar ve reform kapsamındaki değişimlerin yalnız sosyolojik, ekonomik, kültürel ve siyasi yansımaları değil; edebî ve sanatsal izdüşümleri de olmuştur. Nitekim devrin siyasi erki, kendi meşruiyetini sağlamlaştıracak ve bunun halk tarafından da bilinmesini sağlayacak edebi eserlere ihtiyaç duyar. Edebi eserleri bir çeşit "ideolojik aygıt"²⁰ olarak kullanıp, siyasi fikirlerin propagandasını bu yolla yapma fikri, Cumhuriyet rejiminin temel düsturlarından sayılabilir. Öyle ki, dönemin edebi konjonktürünü inceleyen çalışmalara baktığımızda devletin inkılâplarını ve siyasi otoritesini onaylayan ve bunu yapmak için Osmanlı'nın olumsuzluklarını anlatan edebi eserlerin ve bu eserleri veren sanatçıların devlet tarafından düzenlenen yarışmalarda ödüllendirildiği, eserlerinin ders kitabı olarak okutulduğu ve hatta kimi sanatçıların Cumhuriyet Halk Fırkası eliyle milletvekili yapıldığını söylemek mümkündür.²¹ Selçuk Çıkla, C.H.F. tarafından hem tematik hem de şekli sınırları belli bir inkılâp kanonu²² oluşturulmaya çalışıldığı ve bu çabanın özellikle Cumhuriyet'in onuncu yılında yapılan edebi faaliyetlerle yoğunlaştığını belirtir.²³ Çıkla, söz konusu faaliyetlerin yeni rejimi meşru hale getirmek için eski olanı unutturmaya, hatta bazen kötölemeyi gerektirdiğini ifade ettiği araştırmasında, oluşturulan edebi kanonun rejimi meşrulaştırmak için nasıl kullanıldığını ilgili eserlerin konularına göre yaptığı tasnif ile şöyle açıklar:

“(1933) yazılıp devlet tarafından bastırılan 20 piyes, 3 roman ve 2 şiir kitabı içinde inkılâpları, cumhuriyeti, Atatürk'ü ve ilkelerini ön plana alanların sayısı 11

²⁰ Althusser'in "ideolojik aygıt" kavramıyla ilgili detaylı bilgi için bkz. Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, çev. Alp Tümerterkin (İstanbul: İthaki Yayınları):2003.

²¹ Selçuk Çıkla, "Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu," **Muhafazakâr Düşünce** 13-14 (2007): 52.Kasım 29, 2014'te erişildi,

http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/selcuk_cikla_kanon.pdf

²² Türk edebiyatında kanon kavramı, örnek kanonik eser ve sanatçılarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Nesrin Aydın Satar, "Günlük Beni'nin Sesi: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Günlüğünde Kişilik İnşası ve "Kanon Tanpınar"a Etkisi," (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2014).

²³ Selçuk Çıkla, "Cumhuriyet'in Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar," **Turkish Studies** 1 (2006): 45-63, Kasım 29, 2014'te erişildi, <http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayil/makale/cikla.pdf>

adet; Türk kimliğini, İstiklal Savaşı'nı ya da Osmanlı döneminin olumsuz hukuki-toplumsal işleyişini konu edinen eserlerin sayısı 14 adettir.”²⁴

Anlaşılabacağı üzere, cumhuriyet döneminde yeni rejimin kaidelerini benimsetmek için eski olanın olumsuzluklarından bahsetmek ve hatta reddetmek, devlet eliyle eser bastırabilmek için önemli bir etkidir. “Eski olan” ibaresi genellikle “Osmanlı ile ilgili olan” olarak anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, batılı değerlerin yahut profan/laik olmanın dinî değerlerin karşısında olmak olarak kodlanmasının Osmanlı Devleti'yle ilgisini sorgulamak gerekir. Bilindiği üzere Osmanlı, İslam dini üzerine kurulmuş bir devlettir. Hem devletin işleyişinde etkili olan her bir organın yürütülmesinde hem de sosyal hayatın ilerlemesinde din olgusu temel belirleyicidir. Devletin yönetiminde yaşayan insanlar çok farklı etnik kimliklere sahip olmakla beraber “milliyet”, “ırk”, “etnik köken” gibi kavramlar ancak devletin eski otoritesini kaybettiği 18-19.yüzyıllarda etkili olmuş; bu yüzyıllara gelene kadar ise, vatandaşlar yalnız dini esaslara göre yönetilmişlerdir.²⁵ Öte yandan, kültürel değerleri ve dolayısıyla geleneği şekillendiren temel etken de dindir. Edebiyat eserinin bahsi geçen değerlerden ve geleneklerden ayrılamaz olduğu düşünüldüğünde din olgusunun edebiyatın da ana eksenini olarak düşünülmesi kaçınılmaz olur. Bu çalışmanın konusu gereği ayrıntılı bir şekilde incelenmeyecek olan Osmanlı klasik şiirinin ve mensur edebi eserlerinin neredeyse tümü dini temalar içermektedir.²⁶ Sonuçta, Osmanlı edebiyatı, konusu İslam olan edebiyatın klasikleştiği edebiyattır, demek yanlış olmaz.

Laiklik ve din karşıtlığının birbirinin eşliği olduğunun düşünülmesi gibi siyasi açılımları ve açıklamaları bulunan ve birçok eyleyicisi olan bir konuyu ideolojik bir şekilde irdelemek çalışmanın konusu gereği mümkün değildir. Ancak genç Türkiye'nin yukarıda bahsi geçen edebi birikimin ve bu birikim oluşturduğu klasikleri ve kanonu bir tarafa bıraktığını, hatta tamamen yok saydığını söylemek mümkündür.²⁷ Hem milliyetçi politika

²⁴ Çıkla, “Cumhuriyet’in Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar,” 56.

²⁵ Osmanlı da dini hayat ve dini kaidelerin sosyal yaşama etkisiyle ilgili kapsamlı bir çalışma için bkz. Suraiya Faroqhi, **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla** (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları):1997.

²⁶ Osmanlı klasik şiirinde dinin etkisi ve tasavvuf geleneğiyle yoğrulmuş divan şiiri incelemeleri için bkz. Walter G. Andrews, **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı:Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek**, çev. Tansel Güney (İstanbul: İletişim Yayınları):2012. Kaplan Üstüner, **Divan Şiirinde Tasavvuf:14.ve 15.yüzyıl Divanlarına Göre** (Ankara: Birleşik Yayınevi):2007.

²⁷ Türkiye tarihindeki kültürel değişimler ve bu değişimlerin Türk kimliğine etkileriyle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Mehmet Kahraman, **Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar**, (İstanbul, Beyan Yayınları):1996. Mümtaz Turhan, **Kültür Değişimleri: Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik**, (İstanbul: Çamlıca

hem de inkılâpçı eğilimler söz konusu birikimi reddetme yoluna gitmiştir. Milliyetçi politika, Osmanlı şiir geleneğinin Arap ve Fars unsurlarıyla şekillenen karışık dilli, karışık anlamlı, karışık bir edebiyat olarak yorumlamış; öte yandan inkılâpçı eğilimler, eski olan her şeyi yeni düzenin kökleşmesi için birer tehdit unsuru olarak kabul etmeyi gerektirmiştir.²⁸ Bu durum Cumhuriyet edebiyatında belli bir edebi hiyerarşinin oluşmasına yol açmış, bahsi geçen politika ve eğilimleri baz alarak eser veren sanatçılar, örnek teşkil etmeleri açısından teorik olarak sıralanmışlardır.²⁹ Buna göre, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar, Reşat Nuri Güntekin gibi sanatçılara söz konusu hiyerarşide ayrıcalıklı bir yer verilirken, Atatürk'ün *Nutuk* adlı eseri de hiyerarşinin en üstünde yer almıştır. Sonuçta, terkedilmesi istenen bir geleneğin temelinde yer alan din faktörünü merkeze alan İslami edebi ürünler hiyerarşinin mensubu olamamıştır. Böylece, oldukça sorunlu olsa da laik/inkılâpçı Cumhuriyet edebiyatı ürünlerini dinsiz yahut dine karşı edebi ürünler olarak kodlama tutumunun sebebini açıklamak mümkün hale gelir.

Yukarıda bahsi geçen tutumu, Ahmet Kabaklı'nın *Türk Edebiyatı* başlıklı ansiklopedik kitabında "Yeni İslamcı Akım" başlıklı değerlendirmesiyle örneklendirmek mümkündür.³⁰ Kabaklı'nın yazısının giriş cümlesi "çarpıcı" bir gerçekle başlar: "Bir millet gibi, onun edebiyatı da uzun zaman kendinden yani kendi kültürünün kaynaklarından kaçamaz."³¹ Anlaşılacağı üzere, yazar bu ifadeyle, kendini ait hissettiği edebi geleneğin bir şekilde değiştiğini, ancak bu değişimin temelli olmadığını vurgulamak ister. Nitekim metnin ilerleyen kısımlarında Kabaklı, 1860'larda ilk ürünleri vermeye başlayan "Batı etkisinde Türk edebiyatı"nın kendi kök ve özlerinden uzaklaşarak "Avrupa'nınkine benzer" yepyeni bir edebiyat kurmak amacıyla ortaya çıktığını; bunun sebebinin ise, Batıya imrenmek ve dolayısıyla kendimizi küçümseme ve hatta kendimizden nefret olduğunu belirtir. Kabaklı, Cumhuriyet aydınlarının hepsi değilse bile büyük bir kısmının İslamiyet'in bizi geride

Yayımları):2010. Bedri Gencer, **İslam'da Modernleşme**, (Ankara: Lotus Yayınları):2009. Çinuçen Tanrıkorur, **Musiki Kimliğimiz Üzerine Düşünceler**, (İstanbul: Ötüken Neşriyat):1998.

²⁸ Hasan Bülent Kahraman, "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı-Temel Eserlerimiz," **Radikal**, Kasım 11, 2013. Ekim 19, 2014'te erişildi, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=2280

²⁹ Söz konusu sıralama, herhangi bir somut veriyle desteklenmemesine rağmen, dönemin sanatçıları zihinsel olarak böyle bir sıralama eğilimi içerisindedirler. Böyle bir zihinsel eğilim olduğunun kanıtı da dönemin edebi eserlerinin birbirleri arasındaki benzerliğe ve ortak tema ve şekillere sahip olmalarıdır.

³⁰ Söz konusu başlık altında Kabaklı, yeni İslami şiiri işlese de, yazarın İslam ve modernizm hakkındaki fikirlerinin İslami roman açısından da önemli olduğunu söylemek gerekir.

Ahmet Kabaklı, "Yeni İslamcı Akım," **Türk Edebiyatı IV** (İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları):2004

³¹ A.g.e., 668.

bıraktığına inandıklarını da ekler. Yazar'a göre klasik edebiyat da sırf bu inanış yüzünden ölmüştür:

“Büyük ölçüde İslam'a ve Osmanlı kültürüne dayanan (içinde Mevlana'lar, Yunus Emre'ler, Fuzuli'ler, Hacı Bayram'lar, Şeyh Gâlib'ler, Karacaoğlan'lar da bulunan) eski edebiyatımıza bütünüyle ölmüş gözüyle bakılmaktadır. Eski edebiyatımız, yeni Türk edebiyatının temeli, mazisi ve geleneği bile sayılmamaktadır.”³²

Görüldüğü üzere, konusu İslam olan edebiyat, eski edebiyat başlığı altında, Osmanlı'ya yani hükmü ortadan kalkana ait olduğu düşünülerek terk edilmiş; bu edebiyatın boşluğunu doldurmak için “yeni edebiyat” başlığı altında verilen eserlerin ise, bahsi geçen edebi geleneğin karşısında olarak yorumlanması kaçınılmaz olmuştur.³³

Kabaklı'nın, İslamiyet'in “Batı karşısında bizi geri bırakan suçlu(!)”³⁴ olarak görüldüğüne dayanan savı tabii ki, bir karşı savı da üretmiştir. Buna göre, İslamiyet'i suçlayanların karşısında; kültürden, gelenekten ve ahlaki değerlerden kopmaya sebep olan laik, Batıcıları suçlayan İslami kesim vardır. Bu kesimin ortak endişesi, Kenan Çayır'ın belirttiği üzere, Türkiye (ve İslam dünyası) nin Batılılaşma ve laikleşme yüzünden İslami özünü kaybettiği düşüncesidir. Dahası söz konusu kesim, modernleşmenin Batılılaşma şeklinde anlaşılması ve uygulanması sebebiyle Türkiye'de İslam'ın gerilediği, yolsuzluklardan cinsel sömürüye kadar bir dizi sorun ortaya çıktığına inanır.³⁵ Özetle, din olgusu; siyasi bir çerçevede ideolojik bir tartışma konusunun malzemesi haline gelmiş; “laiklik” kavramıyla beraber anılması; dini değerler ve politik konuların birlikte ele alınmasına sebep olmuştur. Sonuçta, İslam'ı konu edinen edebiyatın; Batıcı/laik yönelimlerin karşısında yer alarak politize olması kaçınılmaz hale gelmiştir.

İslami edebiyatın politikleşmesinin elbette söz konusu edebiyatın siyasi muhtevasıyla alakası vardır. Ancak ilgili muhtevanın klasik İslami edebi formlar yerine özellikle “roman” türünde sunulduğu söylenebilir. Bu anlamda paradoksal ve hatta ironik

³² Kabaklı, “Yeni İslamcı Akım”, 669.

³³ Osmanlı'nın 19.yüzyıla kadarki edebi alanını tanımlamak için “eski”, 19.yüzyıl ve sonrasında yani Batı'ya dönüşle başlayıp ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasıyla devam eden süreçteki edebi alanı nitelemek içinse “yeni” sıfatlarının kullanılması bile bu duruma örnek gösterilebilir.

³⁴ Kabaklı, **a.g.e.**, 669.

³⁵ Kenan Çayır, **Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara** (İstanbul: Bilgi Üniversitesi):2008, 6.

bir durum oluşur. Şöyle ki roman, modern bir türdür ve Batılı atalara sahiptir. Bu anlamda kendini Batılı değerlerin karşısında konumlandırın İslami kesim tarafından benimsenmesi dikkat çekicidir.³⁶ Öte yandan, Osmanlı'nın Tanzimat döneminde tanıştığı bu türün Türk edebiyatında uzun bir süre propaganda yapmak için kullanıldığını söylemek mümkündür. Tür; Tanzimat edebiyatında batılı değerler yerine yerli/Doğulu değerlerin savunuculuğunu yapmak (Ahmet Mithat romanları gibi), milli ve geleneksel olanı sahiplenmek (Namık Kemal romanları gibi); Cumhuriyet döneminde ise, bu defa Batılı/modern ve yeni olanın taraftarlığını yapmak ve gerçekleşen yenilikleri dikte etmek için kullanılmıştır. Tüm bu işlevsel arka plan düşünüldüğünde romanın İslami değerlerin propagandasını yapmak için kullanılması doğal görünür. Yine de İslami kesim içinde romanın modernle olan sıkı ilişkisini düşünerek, İslami edebiyatın bu form içinde sunulmasının karşısında duran bir grubun olduğunu belirtmek gerekir. Kenan Çayır, roman türünün İslami hareketin yükselmeye başladığı 1970'lere kadar bu çevrelerde benimsenen ve çok yazılan bir edebi tür olmadığını; aksine bireyin mahrem yaşamını ifşa ettiği için eleştirildiğini söyler.³⁷ Ancak bu durum, Çayır'ın da belirttiği gibi romanın İslami propaganda yapmak için bir araç olarak kullanılmaya başladığı 70'lerden sonra değişmiştir. Bu değişim ve değişime etki eden faktörlerden çalışmanın ilerleyen kısımlarında ayrıntılı olarak bahsedilecektir.³⁸

Tüm bunlardan sonra; geleneksel İslami edebi formların roman gibi modern formlarla birlikte konusu İslam olan edebiyatı şekillendirdiği düşünüldüğünde, yeni

³⁶ Tabii ki İslami kesim yalnızca roman yazmaz. Örneğin Ahmet Kabaklı, "Yeni İslamcı Akım" başlığı altında modern zamanlarda şiir yazan İslami kesime dikkat çekmiştir. Her ne kadar şekil ve form İslami kesimin düşüncelerini kitlelere aktarmak için özel bir öneme sahip olmasa da bu kesimin geleneklerle olan bağı reddedilemeyeceğinden, şiir türünün geleneksel ile romandan daha fazla ilişki kurduğu yadsınamaz. Yüzyıllar boyunca Osmanlı'da dini duygular ve değerler şiirle işlenmiştir. Mesnevi türünün hikaye anlatma geleneği bakımından romanın Osmanlı'daki atası sayılabileceğine dair görüş de bu türün şiirsel bir yanı olduğu gerçeğini değiştirmez. Dolayısıyla, roman türüne atalık yapabilecek yerli türler, bazı yönleriyle romanı hatırlatsalar da, bu yönler Batılı anlamdaki romanı tam anlamıyla karşılamaya yetmez. Bu anlamda, roman geleneksel bir türden çok, geleceğimize tam anlamıyla ait olmayan, Batılı bir türdür.

³⁷ Çayır, **Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara**, 7.

³⁸ 1970'lerden önce yazılan İslami içerikli romanlar da vardır ancak bunlar belirli bir başlık altında toplanabilecek kadar yoğun değildir ve paragrafta bahsi geçen sebepler yüzünden birçok eleştiriye maruz kalmışlardır. Örneğin, Hekimoğlu İsmail'in *Minyeli Abdullah* isimli kitabı 1967 yılında yazılmıştır ve popüler İslami romanın ilk örneği sayılmaktadır. Adem Çalışkan gibi bazı araştırmacılar, İslami romanları "tebliğci İslami romanlar" ve "entelektüel İslami romanlar" olarak ikiye ayırır. Hekimoğlu İsmail'in bu romanı tebliğci kategoridedir ve bu kategoride bir öncüdür. Dolayısıyla romanın yayım yılı 1967'den önce İslami yahut İslamcı kimi duygularla kaleme alınan romanlar yoktur gibi bir yargı anlamsızdır. Yazarın roman türünü tebliğ vazifesini gerçekleştirmek için araçsallaştırmasının ilk örneği ise *Minyeli Abdullah*'tır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Adem Çalışkan, "Cumhuriyet Devri İslami Türk Edebiyatı (1960-2000)," (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, 2002).

formların bütün bir kavramsal tartışmanın neresine oturtulacağı sorunu gündeme gelir.³⁹ Orhan Okay'ın "İslam sanatı" kavramının teoride bütünleştirici, sürekliliğe vurgu yapıcı ve bu anlamda doğru olduğu kabul edilse bile; fazla kapsamlı bulunduğundan "modern" ve "İslam" terimlerini daha indirgemeci ve bu anlamda pratik bir isimle bir araya getirmek gerekir. İslam'ın yeni olanla da ilişki kurduğunun ve bu ilişkinin sağlıklı ve incelemeye değer olduğunun altını çizmek ve İslami edebiyat araştırmacılarının dikkatini 20.yüzyıldan sonra da devam eden İslami edebi geleneğe çekmek için bu tezde ilgili dönemi içeren bir isimlendirme yapmak uygun görülmüştür. Böylece, tezin ilerleyen kısımlarında "Modern İslami Türk Edebiyatı" olarak incelenecek olan dönem; bilhassa yeni muhteva ve formlarla değişmeyen ama dönüşen İslami edebi geleneği anlatmak için kullanılacaktır.

İslami Modern Edebiyat, konusu İslam olan edebiyatın modern formlar ve temalarla yeniden üretilmesi ve dini öğelerin ya da yönelimlerin yanı sıra modern problemleri de yansıtılmasını içerir. Söz konusu problemler başta siyasî olmak üzere; kültürel, sosyal ve ekonomik kaygıları içerir. Buna göre, çağdaşlaşmanın (İslami kesim tarafından Batılılaşma ve dinî özü kaybetme ile eş anlamlı olarak kullanıldığı düşünüldüğünde) İslami kesime sirayeti kaçınılmaz olduğuna göre, bu olgunun beraberinde getirdiği yeni sorunlar bu kesimi de ilgilendirir. Söz konusu grup, karşılarında durduğu, elitist Cumhuriyetçi⁴⁰ kesimin tersine dinden ve dini merkeze alan geleneksel kodlardan uzaklaşmadan varlığını sürdürmek zorundadır. Bu zorunluluk kolektif bilince seslenen araçlara ihtiyaç duyar. Nitekim genç nesle; gelenek, ahlaki değer, dini eğilimlerden bahsetmek ve benimsetmek gerekirken bu ise, Çayır'ın ifadesiyle "Batı merkezli modernleşme sürecini eleştirmekle"⁴¹ ve İslamiyet ve modern kavramlarıyla ilgili tartışmalı konulara nitelikli cevaplar üretmekle olur. İslami kolektif bilince, söz konusu eleştirileri ve cevapları sunan araçlardan biri edebiyattır. İslami

³⁹ Günümüzde de şiirlerini aruz vezniyle yazan ve Divan ismiyle toplayan bazı şairlerin mevcudiyeti hem form hem de tema olarak ilgili isimlendirmelerinin içinde yer alabilecekken, yüzyıl olarak bu isimlendirmelerin dışında kalır. Bu durum da yeni bir isimlendirme çabasının zaruri kılar. Bu tarz modern divanlar ve Cumhuriyet döneminde aruz vezniyle yazılan ve Allah aşkını konu edinen için bkz. Ertuğrul Seyhan, **Gülzar-ı Tasavvuf** (Bursa: Uludağ Yayınları, 2005).ve Güneren, Şeyh Ahmet Rindî, **Son İkrâm** (İstanbul: Turgay Matbaası,1966).

⁴⁰ Bu tabirle anlatılmak istenen, tek parti ideolojisini benimseyen, Batıcı ve modernleşmeci bir tavırla geleneksel olanı yeni olanın karşısında ve onun yaygınlaşmasını engelleyen bir şey olarak gören, böylelikle dinin şekillendirdiği gelenekselden tam anlamıyla kopmayı hedefleyen kesimdir.

⁴¹ Çayır, **Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara**, 7.

Modern Edebiyat ise, en dar anlamda, bilhassa roman formuyla kaleme alınan ve İslami modern perspektifi yansıtan edebi eserlerin üst başlığı olarak düşünülebilir.⁴²

İslam dünyasının modernleşme serüveni ve bu serüvenin beraberinde getirdiği tematik ve türsel edebi değişim, yeni İslami sanat yahut edebiyatın temel ölçütlerinin neler olduğuna dair poetik yaklaşımları da doğurmuştur. Alev Erkilet, bahsi geçen yaklaşımların iki temsilcinin önderliğinde oluşan iki ana başlık altında toplanabileceğini savunur.⁴³ Bunlardan ilki Seyyid Hüseyin Nasr'ın başını çektiği gelenekselci anlayıştır. Erkilet'in aktardığına göre; Nasr geleneği, “ilahi kaynaklı ilkeler ve bu ilkelerin geleneksel medeniyetlerde asırlar boyu metafizikten şiire, müzikten siyasete kadar birçok alanda görülen uygulamaları” olarak ifade eder. Kutsal sanatı ise, “manevi ilkeleri doğrudan yansıtan ve Hakikatin vahiy kaynağından gelen bereket kanalına en kestirme yoldan ulaştıran sanat” şeklinde tanımlayan Nasr, Kur'an tilaveti ve hat sanatını; geleneksel sanat dairesi içine sokar.⁴⁴ Öte yandan Nasr, kutsal sanatın karşısına “dini sanat” kavramını koyar. Buna göre dini sanat; “ yöntemi ve dili artık geleneksel olmadığı halde, dini konu ve fonksiyonlara değinen anti-geleneksel sanat tipidir.”⁴⁵ Dahası, Erkilet'in de belirttiği gibi Nasr, dini sanatı oldukça kaba, çirkin ve neredeyse gayri-İslami bulur; çünkü bu dairenin kapsadığı ürünler geleneğin koyduğu sıkı kanunlara ve dolayısıyla geleneksel kanona hem şekil hem de içerik olarak uymazlar.

Alev Erkilet, modernleşme süreciyle birlikte İslam dünyasının hayattan kopuk olmayan, işlevsel ve yer yer zanaatkârlıkla iç içe geçen geleneksel üretim ve sanat biçimlerini (hat sanatı yahut ebru da olduğu gibi) neredeyse tamamen ortadan kaldırdığını ve böylelikle Müslüman sanatkârların Batılı anlamda; toplumsal yaşamın diğer alanlarından kopuk ve özerk bir alan olan modern sanat anlayışını benimsediklerini belirtir.⁴⁶ Yeni teknik

⁴² Bu adlandırmada, “İslamcı” değil de “İslami” kavramının kullanılmasının Kenan Çayır'la ortak bir kaygıdan ileri geldiğini söylemek gerekir. Çayır'ın da eserinin daha en başında belirttiği üzere “İslamcı” kavramı daha politik ve radikal bir söyleme vurgu yapar. Muhafazakâr kesimde elbette böyle bir vurguyu benimseyen bir grup mevcuttur. Tezin ilerleyen bölümlerinde de inceleneceği üzere, özellikle 70'lerde ve 80'lerde etkili olan bu grup yine de muhafazakâr kesime dâhil olanların tamamını ifade etmek için kullanılamaz. Nitekim 90'ların Müslümanları İslam'a dair söylemlerini politik ve radikal kaygılardan arındırmış gibidirler. Dolayısıyla, muhafazakâr kesimin homojen veya tektip bir oluşumdan çok heterojen ve içinde farklı sesler barındıran bir grup olduğunu ifade etmek için “İslami” kavramı daha uygun görülmüştür.

⁴³ Alev Erkilet, “ İslam Medeniyetinin Kesik Damarı: Arabeskten Pragmatizme İslami Edebiyat,” **Hece-Hayat Edebiyat Siyaset** 90-91-92 (2004):382.

⁴⁴ A.g.m., 382.

⁴⁵ A.g.m., 383.

⁴⁶ A.g.m., 383-384.

ve araçlarla yürütülen yeni sanat anlayışı ise, İslami sanat ve edebiyatın yeniden tanımlanması zaruretini doğurur. Dolayısıyla, Erkilet tarafından sorulan iki soru, İslami sanat ve modern arasındaki ilişkinin ölçüsünü ve imkanını sorgulamaları bakımından önemlidir. Buna göre, Müslüman toplumların gençleri Batılı roman okurken, batılı ressamı tanıyıp batılı filmleri izlerken “verili koşullar altında geleneksel yöntem ve üslupları yeniden üretmenin zorluğu karşısında Müslüman sanatçı ne yapacaktır? Batılı sanat ve edebiyat yöntemlerini ve üsluplarını içersemenin, onları kullanarak İslam’ın evrensel mesajını iletmenin bir yolu var mıdır?”⁴⁷

Bu soruların cevabını Seyyid Kutup ve Muhammed Kutup’un çerçevesini çizdiği “İslamcı Yorum”da bulmak mümkündür. Gelenekselci yaklaşımdan farklı olarak İslamcı Yorum yukarıdaki sorunların İslam dünyasında cevapları olduğuna kanaat eder. Zira Seyyid Kutup’a göre İslami edebiyat, yönlendirici olmalı; Muhammed Kutup’a göre ise, Abbasilerin komşu ülkelerin kültür ve sanat birikimlerinden yararlanarak bir İslam Rönesansı’ı gerçekleştirdikleri gibi modern Müslümanlar da kendi fikrî, ruhî ve ideolojik kaynaklarını muhteva olarak barındırmak suretiyle Batı’nın tekniğinden yararlanmalıdırlar. Bu durumda, örneğin roman tekniğini kullanarak İslam’ın özünü ve temel değerlerini içeren bir İslam sanatı fikri mümkün olup, bu sanatla “yönlendirici” ve “modern” birtakım eğilimleri de taşımak mümkündür.

Mısırlı ve İranlı İslam düşünürlerinin fikirlerinin İslami modern Türk edebiyatı düşünüldüğünde nasıl uygulandığı çalışmanın temel eksenlerinden birini teşkil eder. Bu anlamda Batılı bir form olarak “roman” seçilip, özellikle 1970’lerle birlikte başlayan roman türünde İslam konulu eserler verilmesi incelenecek olup, öncelikle İslami edebiyatta romanın kullanılması ve içeriğin değişiminden kısaca bahsedilecektir.

⁴⁷ Erkilet, “ İslam Medeniyetinin Kesik Damarı: Arabeskten Pragmatizme İslami Edebiyat,” 384.

1.3. İSLAMİ MODERN EDEBİYATTA ROMAN: TARİHİ GELİŞİMİ VE TEMATİK KAYGILARI

Oğuz Demiralp; altmışların sonu, yetmişlerin başında bir yanda Atatürkçülerin, öbür yanda Kemal Tahir ve Türk solunun Osmanlı'ya yeni bir gözle bakmaya yöneldiğini söyler.⁴⁸ Demiralp ayrıca, Osmanlı'yla olumlu yönden ilgilenmeyi Cumhuriyet'in karşıtı olarak gören kalıplaşmış bakışın, Türk solunda özellikle o yıllarda sarsılmaya başladığını ve bu başlangıcın Osmanlı'yı yeniden kazanmak gerekliliğine vurgu yaptığını da belirtir. Türk solundaki bu değişim, koyu Kemalizm'in kırılması anlamına gelir. Bu durum elbette değişen siyasi erk ve yeni otoritenin söylemiyle yakından ilgilidir. Necip Tosun, 70'lerin ve sonrasında koalisyonlarının kültür-sanat programları ve icraatları söz konusu olduğunda, Türk siyasi hayatında önemli bir yer işgal eden MNP (Milli Nizam Partisi)- MSP (Milli Selamet Partisi)- RP (Refah Partisi)- FP (Fazilet Partisi)- SP (Saadet Partisi) çizgisinin o zamana değin var olan siyasi partilerden farklı olarak Batılı değil, yerli/Doğulu bir kültür politikası vaat ettiğini vurgular.⁴⁹ Dahası bu çizginin, "kendi milli kültürümüz ve sanatımızın yadsınıp yerine Batı kültür ve sanatının konulduğu, Batı'yı taklit hastalığı sonucu eskiden sahip olduğumuz değerlerin tümünün yıkıldığı" görüşünü benimsediğini de ekler.⁵⁰ Tüm bunlardan yola çıkarak, eski olanı reddedip Batı'ya uygun; siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel icraatlar yapan Batıcı/laik politikanın 70'lerden başlayarak hem düşünce hem de uygulama zeminlerinde aşağı edildiğini söylemek mümkündür.

Böyle bir ortamda Cumhuriyetin seçkin-pozitivist görüşlerinin toplumun bazı kesimlerinin (özellikle dindar, köylü, eğitimsiz kesim) ihtiyaçlarına cevap vermediğini ve temelde din üzerine kurulan politik grupların Türkiye'de ideolojik bir boşluğu doldurarak bahsi geçen kesimlerin sesi olduğu söylenebilir.⁵¹ 70'lerdeki kırılmaya kadar etkisini (özellikle tek parti döneminde) yalnız siyasette değil, sosyal alanda da kesintisiz bir biçimde sürdüren laik politikaların uygulamalarının özellikle eğitimsiz/az eğitilmiş halk üzerinde C.H.F.'nin "din karşıtı" olduğu algısını uyandırdığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla, halkın

⁴⁸ Oğuz Demiralp, "Aydaki Adam," **Kitap-lık** 40 (2000): 93.

⁴⁹ Necip Tosun, "Siyasi Partilerin Kültür Sanat Programları ve İcraatları," **Hece** 90-91-92 (2004): 573.

⁵⁰ A.g.m., 573.

⁵¹ Vacit Ertan Yılmaz, "Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar," (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2000), 29. Aralık 12, 2014'te erişildi, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd341f3c448e74a6de9d1d43441b86fccc51f2c66cd4bb152ee5d1e946a020f196>

kendi sesini duyuracağı ve bunu din faktörüyle yapacak politik bir temsilciye olan ihtiyacının başlarda “İslami muhalefet” ile karşılanması normaldir. 1960’ların koalisyonlarındaki İslami temsilciler (MNP) siyasetin temel aktörleri haline geldiğinde İslami kesimin ve dolayısıyla bu kesimin ekonomik, sosyal ve kültürel etkisinin daha fazla hissedilmesi kaçınılmaz hale gelir.

İslam’ın ve İslami aktörlerin görünürlük kazanması elbette yalnızca siyasi sahnedeki değişimlerle açıklanmaz. Değişen sosyo-ekonomik şartlar ile küresel dönüşümlerin etkisiyle Türkiye’nin modernleşmesi de söz konusu görünürlüğü desteklemiştir. Türkiye’deki hızlı kentleşme ve şehirlerin sayısındaki artış, köyden kente göçü büyük ölçüde etkilemiş; böylelikle şehirli bir dinî-muhafazakâr kesim doğmuştur.⁵² Söz konusu yeni kesim, şehrin daha önce cumhuriyet elitistlerine sağladığı eğitim, sanat ve medya alanındaki imkânlardan pekâlâ yararlanmıştı. Nagihan Dönmez’in “toplumsal değişimin aygıtları” olarak ele aldığı bu üç alan İslami kesimdeki radikal değişiklikleri açıklamak için işlevseldir.⁵³ Örneğin 70’ler ve 80’lerde üniversitelerin artması ve kontenjan sayılarının yükselmesiyle birlikte üniversitelere kırsal kesimden öğrencilerin girmesi; yükseköğretim imkânlarındaki kitleselleşmeyi doğurmuştur.⁵⁴ Dahası, yeni siyasi otoritenin eğitimin her alanındaki icraatlarının başında gelen ilahiyat kurumlarındaki düzenlemeler ve artış da dini kesimin genç neslini yetiştirmesine imkân tanımış, muhafazakâr kesimler için eğitimi cazip hale getirmiştir.⁵⁵ Görüldüğü üzere, Kemalizm’in özellikle siyaset sahnesinde kırılmasıyla görünürlük kazanan İslami kesim toplumsal değişimin başat aygıtlarından eğitimi kullanarak kendi sosyal değişimlerini de hazırlamıştır.

Toplumdaki görünürlüklerinin sağlayan İslami kesim için yeni durumlarına uygun bir kimlik arayışı başlamıştır. Yeni İslami aktörler kendilerini Cumhuriyet’in yarattığı ve kentli kesimin temel kimliği haline gelen pozitivist/seçkinci aydının karşısında konumlandırmak

⁵² Yılmaz, “Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar”, 27.

⁵³ Nagihan Dönmez, “İslami Popüler Romanlarda Müslüman Kimliğinin Değişimi,” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 19 Mayıs Üniversitesi, 2009), 36. Aralık 10, 2014’te erişildi, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd3e031db4041bf44dba2706d4001c9840bdc0a42fc75d11d877028e8875bea813e>

⁵⁴ A. g. e., 79.

⁵⁵ Söz konusu kurumlardan kasıt, 1962 yılından itibaren çeşitli illerde açılmaya başlanan Yüksek İslam Enstitüleri, üniversitelerde açılan İslami İlimler Fakülteleri ve İmam-Hatip ve Anadolu İmam-Hatip Liseleridir. Din eğitimi ve öğretimi hakkında ayrıntılı ve kronolojik bilgi için bkz. Turgay Gündüz, “Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Din Eğitimi ve Öğretimi Kronolojisi,” **Uludağ Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi** 7, 1998, 543-557.

istemiştir. Vacit Ertan Yılmaz'a göre, modern hayat İslami kesime geniş bazı imkânlar sunsa da yozlaşmış, aşırı derecede Batıcı ve tabiatı İslam'a aykırı özellikler taşıyordu.⁵⁶ Bu duruma şehir hayatının sosyal ve ekonomik zorlukları da eklenince İslami öze eskisinden daha sıkı sarılma ve radikal İslami bir kimlik arayışı ortaya çıktı.⁵⁷ İslami kesimin henüz 60'ların sonu 70'lerin başı gibi kentleşmesiyle "anomik bir kitle" haline gelmesi sorununu bireysel çabalarla çözmek mümkün olmamıştır. Bireysel kimlik arayışları yerine, toptan görünürlük kazanan ve dönüşen İslami kesim için çözüm "kolektif kimlik" olmuştur.⁵⁸ Bu bir anlamda Batıcı/Kemalistlerin oluşturduğu kimlikle benzer özellikler gösterir. Söz gelimi, Cumhuriyet, ilke ve inkılaplarının yürütülmesini bireylere bırakmak yerine ideal prototipler belirlemiş ve yeni rejimin yalnız bu prototipler gibi olarak uygulanabileceğini ve devam ettirileceğini öngörmüştür. İdeal kadın, ideal erkek, ideal öğretmen, ideal devlet adamı, ideal anne vs. olarak sıralanan bu prototipler etrafında toplanan kitleler, oluşan kolektif kimliğin paylaşılanları olurlar.

İslami kesimin her türlü görüş ve edimini Batıcı/laik kesimin karşısında konumlandığı düşünülürken kolektif kimliğin de söz konusu kesimle çelişik prensipler üzerine inşa edildiğini söylemek mümkündür. Nitekim Yılmaz, kolektif kimliği kurmak için yapılması gerekenleri şöyle sıralar: Farklılıkların vurgulanması, "öteki"nin oluşturulması, topluluğa ait tarihin "ortak hafıza" ve "mitleştirme" kavramları kullanılarak yeniden yazılması.⁵⁹ Örneğin, İslami kesimin kolektif kimliğini oluşturmak için bir "öteki"ne ihtiyaç duyduğu ve söz konusu ötekinin laik kesim olduğu aşikârdır. Tüm bu ortak kimlik belirleme çalışmaları neticesinde ortaya mitsel bazı savlar atıldığı ve ideallerin bu savlar üzerinden

⁵⁶ Yılmaz, "Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar", 25.

⁵⁷ A.g.m., 26.

⁵⁸ Yılmaz'ın kullandığı "kolektif kimlik" kavramı, belli bir kitle karşısında ortak hareket eden bir grubu ifade etmek için pratik bir kavram olsa da bazı sorunlu yönleri olduğu yadsınamaz. Öncelikle söz konusu kavram, özellikle 1990'larla birlikte yeni sosyal ve kültürel tecrübeler edinen ve bu tecrübeleri öz-eleştiri yapmak için kullanan gruplar için kapsayıcı değildir. Diğer taraftan "kolektif kimlik" kavramı İslam'ın yücelttiği "cemaat" ve "vahdet" fikirlerinin de görmezden gelinmesine sebep olabilir. İslam dininin toplu hareket etmeye, birlikte olmaya, hep birlikte gelişme ve ilerlemeye yaptığı vurgu, "kolektif" kelimesiyle tam olarak karşılanamaz. Zira "kolektif" sözcüğü, belli amaçlar ve ortak paydalar etrafında gruplaşmayı çağırırken; cemaat anlayışı, farklılıkları da içine almayı ve sağlıklı bir şekilde dönüştürmeyi anlatır. Ancak tez boyunca kolektif kimlik kavramının kullanılmasının nedeni, dindar kesim içerisindeki İslamcı grupları ve bu grupların politizasyonunu etraflıca anlatmak içindir. Aynı kavram, bir şekilde ötekileştirilen Batıcı/modernleşmeci karşı taraf için de pekala kullanılabilir. Dolayısıyla kavramın tek kullanım amacı, belli bir kesimin topluca politize olmasını anlatmaktır.

⁵⁹ A.g.e., 13-16

belirlendiğini de söylemek gerekir: “Müslüman ideal insandır” veya “Ülkenin kurtuluşu dindar insanların elindedir” gibi.

Mitleşen İslami kesimin artık eskisi kadar işlevsel olmadığı kesindir. Değişen siyasi çizgiyle beraber bu kesimin de politize olduğunu söylemek gerekir. Kolektif kimliğin içine bu kimliği taşıyabilecek farklı kesimlerden yeni insanları dâhil etmenin gerekliliğine ve bunun Allah’ın farz kıldığı işlerin başında geldiğine inanan (tebliğ) İslami kesimin yeni hedefi “İslamileştirme”dir. Bundan dolayı, kimi araştırmacılar, söz konusu kesim için “İslamcı” ismini kullanırlar. En azından 1960-1980 yılları arasında İslami faaliyetlerde bulunan kesim için “İslamcı” nitelendirmesinin kullanılması, bu kesimdeki politizasyonu ve kolektif kimliğin ideolojik hale gelmesini anlatması sebebiyle işlevsel ve açıklayıcıdır.

İslamcı kesimin 1960-1980 yılları arasında bir misyon haline getirdiği tebliğ yoluyla İslamileştirme politikalarının en iyi gözlenebildiği yer, bu kesimin kitlelere seslenmek için başat araç olarak kullandığı romanlardır. İslami edebiyat içinde 1960lı yılların sonundan itibaren gelişme gösteren romanlar; başlangıçta ahlak dışı olarak görülmesine rağmen, bu türde İslamcı eserler veren yazarların romanın araçsallığı hakkındaki görüşleri, türün kitlelere ulaşmadaki işlevselliği; bu türün ahlak-dışı görülmesinin yersizliğine dikkat çeker. Romanın İslami etiğin karşısında yer aldığını düşünen görüş, Çayır’ın alıntıladığı gibi Mehmet Metiner tarafından şöyle açıklanır:

“Roman ve hikâye okumak, vakit kaybının ötesinde günahı da. Çünkü roman ve hikâyelerde yazarlar kişi yaratırlardı ve onlara kendilerince kader giydirelerdi. Oysa yaratıcılık sadece Allah’a mahsustu. Bütünüyle gerçek olayların anlatıldığı hikayeler ve romanlar hadineyseydi, ama fiktif (kurgusal) kişi ve olay örgüsünün yer aldığı yapıtlar yalancılıktan öte anlam taşımazdı.”⁶⁰

Görüldüğü üzere, roman türünün bir kısım İslamcı edebiyatçı tarafından dışlanma sebeplerinden biri roman yazmanın neredeyse Allah’a şirk koşmak olarak algılanmasıyla ilgilidir. Dolayısıyla böyle bir türün tebliğ aracı olarak kullanılması imkânsızlaşır. Yine de daha önce de değinildiği gibi, Muhammed Kutup ve Seyyid Kutup’a göre, İslam’ın özünden

⁶⁰ Çayır, **Türkiye’de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara**, 30.

Tabii ki roman türüne dair bu dışlama, tüm dindar kesime aittir denilemez. Yine de söz konusu kesim içinde roman türünü olumsuzlayan kimi örnekleri göstermek, bu örnekler yaygın olmasa da türe karşı bakışın mahiyetine ve neticelerine dikkat çekmek için gereklidir.

kopmamak kaydıyla yeni türlerden yararlanmak, İslam ahlakına karşı çıkmak anlamına gelmez. Dolayısıyla, “herkesin kitap yoluyla davasını anlattığı bir dönem”de⁶¹ İslamcı kesimin kendi davasını roman yoluyla anlatmasında bir beis olmadığı sonucuna varılır.

Vacit Ertan Yılmaz da İslami romanların, kimlik ve kişiliğin İslamileştirilmesinde önemli bir payı olduğunu savunur.⁶² Buna göre, edebi metinler yoluyla geliştirilen İslami anlayış; kuru, soyut ve ideolojik modeline göre daha yumuşak ve zengindir. Metinler dikte edici olsa bile ideolojik ve propagandist bölümlerin arasına yerleştirilen aşk, arkadaşlık ve entrika gibi kurgular, olayların akışını hızlandırır ve daha köklü bir öğrenime imkân tanır. Ayrıca kolay ve anlaşılır dilli yazılan İslami romanlar her kesimden insana seslenmede oldukça etkili olur ve bazen yüzlerce baskı yapabilir. Romanların kolektif kimliğe uygun olarak görünür hale getirdiği Müslüman erkek ve kadınlar ile sosyal olay ve durumların İslami bir perspektifle çözülmesine dair öneriler; kitlelere kolay erişimle birleştirildiğinde İslamleştirme politikasının romanlar aracılığıyla kolaylaştığını söylemek mümkündür.

1960-1980 yılları arasında yazılan İslamcı romanların tematik analizini daha sonra yapmak üzere 1980 sonrası İslami kesimin durumu hakkında da bilgi vermek gerekmektedir. Şerif Mardin, Türkiye’de İslami hareketlerin yalnızca dine bağlı değerlerle açıklanmayacağını; ekonomi, ulaşım ve iletişim alanlarındaki gelişmelerin de bu hareketlerin dönüşümünde etkili olduğunu belirtir.⁶³ Buna göre, 1960-1980 arasında özellikle kentleşme ve siyasi erkin değişimi ve uyguladığı yeni politikalar neticesinde görünürlük kazanan İslami kesimin, 80 sonrasında iktisadi dinamiklerin değişmesiyle kendilerine ait kolektif kimliğin sorunlu yönlerini görmeye başladıkları söylenebilir. Yılmaz’ın da belirttiği gibi, özellikle 80’lerden sonra, kendisini İslamcı olarak tanımlayan gruplar; büyük şirketler, holdingler kurmaya başlamış böylece İslami oluşumlara destek vermişlerdir. Dahası ulusal düzeyde yayın yapan televizyon kanalları kurarak kamuoyunu etkilemeye çalışan bu kesim, medyanın tüm imkânlarından yararlanmışır.⁶⁴ Artık kendilerini kolektif bir kimlik üzerinden değil, bireysel başarılarla tanımlamaya başlayan kesimin üyelerinin bireyselleşme serüvenleri, ülkenin ekonomik dinamizminin elemanları haline gelmeleriyle başlamıştır. Kenan Çayır, 90lı yıllara gelindiğinde İslam’ın,

⁶¹ Dönmez, “İslami Popüler Romanlarda Müslüman Kimliğinin Değişimi,” 89.

⁶² Yılmaz, “Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar”,6.

⁶³ A.g.e., 24

⁶⁴ A.g.e., 66.

kamuoyunun gündeminde daha çok İslami holdingler, İslami tatil mekânları, İslami güzellik salonları ve tesettür defileleri aracılığıyla gelmeye başladığını ve tüm bunların İslami orta sınıfın (bir anlamda İslam burjuvazisinin) oluşumunun ve İslami aktörlerin farklılaşan/çoğulculaşan yaşam pratiklerinin yansımaları olarak görülebileceğini belirtir.⁶⁵ Dolayısıyla, dindar/muhafazakâr aktörleri bir önceki dönemde olduğu gibi kolektif bir kimlik üzerinden tanımlamak mümkün olmayıp, 90'ların Türkiye'sini kuran siyasi, sosyal ve ekonomik dinamiklerin her birinde yer alan üyelerin artık hem din hem de gündelik hayat söz konusu olduğunda farklı pratikleri deneyimledikleri söylenebilir. Böylece, 90'ların muhafazakârları kendi kimliklerini yaratmaya muktedir hale gelmişlerdir.

1960'lardan 1990'lara kadar farklılaşan İslami bilincin, modern İslami edebiyattaki izdüşümlerini de görmek mümkündür. Özellikle roman üzerinden incelenecek olan farklılar bilhassa tematik açıdan olmakla beraber, romanların yazılmasında da şekilsel değişiklikler göze çarpar. 1960-1980 arasındaki romanları, İslami popüler romanlar ya da direniş romanları, davet romanları⁶⁶ olarak adlandıran eleştirmenlerin tanımları yerinde olmakla beraber söz konusu romanların ortak bir başlık altında toplamak için en uygun isim Çayır'ın da kullandığı "hidayet romanları"dır. 90'larda aynı kesim tarafından bu defa bireysel serzenişler etrafında yazılan romanları ifade etmek içinse yine Çayır'ın uygun gördüğü "özeleştirel romanlar" adlandırması kullanılacaktır. Söz konusu başlıklara dâhil olan romanlara dair seçilen prototipler ve bu romanların analizleri ise, üçüncü bölümde ayrıntılı olarak yapılacaktır.

⁶⁵ Çayır, **Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara**, 10.

⁶⁶ Dönmez, "İslami Popüler Romanlarda Müslüman Kimliğinin Değişimi," 86.

2. BÖLÜM

ANLATIBİLİM VE ANLATICI

KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE

İSLAMİ MODERN TÜRK

EDEBİYATINDA ROMAN TÜRÜNÜN

ANALİZİ

2.1. GİRİŞ

İslami romanın özellikle bir başkaldırı, propaganda aracı olarak “İslami sanat”a dahil olmasına öncülük eden siyasi, sosyolojik, ekonomik ve psikolojik konjonktür; bu romana dair incelemeleri de etkilemiştir. İslami roman söz konusu olduğunda yapılan çalışmaların hemen hepsinin sosyoloji, politika, felsefe ve hatta halkla ilişkiler ve tanıtım gibi anabilim dallarına dâhil edildiğini söylemek mümkündür. İslami romanların yaygınlık kazandığı ve popüler hale geldiği yılları kapsayan 1970-1980 döneminin siyasi şartları ve bu şartlar içinde özellikle “İslamcı” kesimin hem toplumsal hem de politik bir figür olarak yükselmesiyle dönemin darbe ile sonuçlanması; İslami romanları, döneme dair siyasi olay ve durumların gözlenebileceği bir inceleme alanı haline getirmiştir⁶⁷. Ancak bu durum, İslami romanların araştırma alanlarını zenginleştirmesinin yanında bu romanları incelemek için edebi analizlere de ihtiyaç duyulduğunu hatırlatır. Bu bölümde; roman türüyle ilgili araştırmaların başat inceleme alanını oluşturan “anlatıbilim” ve “anlatıcı” kavramları kullanılarak, İslami romanın edebi boyutları anlaşılacaktır.

Önceki bölümde, İslami/İslamcı romanın “İslami sanat” içinde sayılmamasının ve neredeyse dışlanması sebepleri sıralanmıştı. Söz konusu sebepler arasında Seyyid Nasr’ın dikkat çektiği, edebî ve dolayısıyla kutsal nitelikli olmayan “dini sanat”, İslami romanın neden edebi incelemelerin konusu haline gelmediğini açıklayabilir. Şöyle ki Nasr, roman türünü, modernleşme sürecinde geleneklerinden kopmuş/kopartılmış Müslümanların geleneksel üretim biçimlerinin karşısında durması yönüyle eleştirmesinin yanında “İslami sanatın evrensel mesajının estetik ifadesi olan” İslami görsel sanatlar içinde de tanımlayamaz. Bu yüzden, Nasrcı sanat anlayışına göre, İslami romanın estetik yönü yoktur.⁶⁸ Zaten İslam sanatında Batılı türlerin ve temaların yeri olabileceğini savunan Seyyid Kutub ve Muhammed Kutub bile, söz konusu yenilikler yapılırken estetikten asla taviz verilmemesi gerektiğini belirtmiştir. Dolayısıyla, İslam sanatı söz konusu olduğunda, yeni türlerinin kabulü tartışmalarında temel kıstasın estetik olduğu söylenebilir.

⁶⁷ Bu durum, edebiyatın diğer bilim dallarıyla geçişkenlik arz etmesi sebebiyle son derece normal olmakla birlikte İslami romanların nitelikli edebi incelemelere konu olmaması ise, ilgi çekicidir. Politik ve dolayısıyla propagandist tarafı ağır basmakla birlikte sonuçta roman türünde kaleme alınan ve tematik olarak İslami olan olay ve durumlar hakkında edebi bir çalışma sahası oluşmaması, bu alanda yapılacak olan edebi akademik bir çalışmayı biricik ve önemli kılmaktadır.

⁶⁸ Erkilet, “İslam Medeniyetinin Kesik Damarı: Arabeskten Pragmatizme İslami Edebiyat”, 382-383.

Alev Erkilet, Türkiye’de İslami sanat ve edebiyatı estetik değer açısından şöyle değerlendirir:

“(…) Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, Türkiye örneğinde İslami sanat/edebiyat örneklerinin ne istenilen estetik düzeyi ne de ilkesel tutarlılığı yakalayabildikleri görülmektedir. (...) Türkiye’deki İslamcı yükselişin açık hale geldiği dönemin sanatsal ürünlerine bakılacak olursa bunların tam da Kutub’ların reddettiği anlamda aşırı didaktik ve vaaz/nasihah üslubunda metinler olduğu görülecektir.”⁶⁹

Görüldüğü üzere, Türkiye düzeyinde ele alındığında İslami sanatın edebiyatın estetik kural ve gereklerinden neredeyse yoksun olduğunu söylemek mümkündür. Bu anlamda, ülkemizde İslami romanla ilgili çalışmaların edebi araştırmalar için bir saha oluşturamaması anlam kazanmakla birlikte İslami edebiyata dair edebi incelemelerin yoksunluğunun yalnız bu romanın estetik kusurlarıyla açıklanması mümkün değildir. Bundan başka, önceki bölümde bahsi geçen dönemselleştirme ve kavramsallaştırma çalışmalarının/kargaşasının da söz konusu göz ardı edilmişlikle ilgisi yadsınamaz. Söz gelimi, İslami edebiyatın 19.yüzyıla ya da Osmanlı’nın yüzünü Batı’ya çevirmesiyle bittiğine dair dönemselleştirmenin problematik yanlarının da İslami romanın dışlanmasına sebep olduğunu söylemek gerekir.

⁶⁹ Erkilet, “İslam Medeniyetinin Kesik Damarı: Arabeskten Pragmatizme İslami Edebiyat”, 386.

2.1.1. “Anlatıbilim” ve “Anlatıcı” Kavramları Çerçevesinde Roman Türü

Anlatıbilim kitabının çevirmeni Bahar Dervişcemaloğlu, kitabın önsözünde, 1966’da, “anlatı” kavramının yapısalcılık kuramının konusu haline gelmesiyle birlikte bir disiplin olarak şekillenmeye başladığını ve o zamandan beri büyük gelişme gösteren anlatıbilimin; artık yalnızca dil ve edebiyat araştırmalarının değil; tarih, ilahiyat, sanat tarihi, psikoloji, felsefe ve iletişim alanlarındaki çalışmaların da konusu haline geldiğini belirtir.⁷⁰ Bu anlamda, disiplinlerarası bir kavram olan “anlatıbilim” her şeyden önce herhangi bir kaidesi bulunmayan “anlatı”nın bilimselleştirilmesi ve kurallar dâhilinde incelenebilir hale gelmesini içerir. Anlatı teorisine dair geniş çaplı ve detaylı bir kavramsal veri/tanım yahut teoriyi oluşturan ögesel bileşimlerden bahsetmek yerine en temel anlamda ve tezin de gerektirdiği şekilde anlatıbilimin araştırmacıya sunduğu imkânları tartışmak yerinde olacaktır.⁷¹

Manfred Jahn’ın belirttiği üzere, her anlatının bir öykü sunduğu ve öykünün de içinde karakterlerin yer aldığı bir olaylar dizisi olduğu düşünüldüğünde anlatının; karakterlerin hem sebep olduğu hem de başından geçen olaylar dizisini sunan bir bildirişim (*communication*) biçimidir.⁷² Mieke Bal da, bir anlatının temel bileşenlerinin; metin (*text*), mantıksal sıralanışla sunulan olaylar dizisini içeren öykü (*story*) ve öyküdeki olayları deneyimleyen kişiler (*actors*) olduğunu belirtir.⁷³ Bahsi geçen temel elementlerin yanı sıra; karakterler (*characters*), olaylar (*events*), anlatıcı (*narrator*), zaman (*time*), yer (*place*) ve öykü-dışı katılımcı olarak okuyucu (*reader*) da anlatının yan bileşenleridir. Anlatının okuyucu ile olan ilişkisi düşünüldüğünde ise, incelenmesi gereken unsurların başında; öykünün içindeki/kurmaca yazar (*fictional author*), öykünün dışındaki/gerçek yazar (*real author*); metin içi ve metin dışı okuyucu (*fictional/impied reader and real reader*) anlatıcı ve yukarıda zikredilmeyen muhatap (*narratee*) kavramları gelir.

⁷⁰ Bahar Dervişcemaloğlu, “Çevirmenin Önsözü” *Anlatıbilim* yaz. Manfred Jahn (İstanbul: Dergah Yayınları,2012): 7.

⁷¹ Anlatıbilim ile ilgili detaylı incelemeler için bkz. Mieke Bal, **Narratology: Introduction to Theory of Narrative** (Toronto: University of Toronto Press, 1997). Gérard Genette, **Narrative Discourse** (Newyork: Cornell University Press, 1980.)

⁷²Jahn, *Anlatıbilim*, 12.

⁷³ Özge Dağlı, “The Notion of the Unreliable Narrator in Novels by Ian McEwan and William Faulkner,” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi, 2011), 7. Aralık 10, 2014’te erişildi, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd38a580598a7218505e93952e75233288fa8a70d85acac78a1b3a5418c3641d8a5>

Anlaşılabacağı üzere, bir anlatı yalnız metin içi öğelerden oluşmayıp, metin dışı bileşenler de anlatının oluşmasında ve okuyucunun zihninde anlatının ne ifade ettiğine daha doğrusu okura ne demek istediğine dair bir bilginin üretilmesinde etkilidir. Örneğin, Nüket Esen, gerçek okurun gerçek yazarın bir imgesini oluşturabilmek için daima metin dışı bilgiye gereksinim duyduğunu, bir romandaki; önsöz, ithaf, epigraf, başlık, yayıncının adı gibi metin dışı bilgilerin okurun oluşturacağı yazar imgesine katkıda bulunduğunu söyler.⁷⁴ Böylelikle, okurun anlatının işlevini sorguladığı söylenebilir. Nitekim her anlatı (ideolojik olarak sınıflandırılmış olsun ya da olmasın) bir amaca binaen yazılır. Tam da bu noktada metin-içi anlatı unsurlarını incelemek kadar metin-dışı unsurların anlatının işlevini öğrenmek açısından nasıl kullanıldığını göstermek gerekir.

Böylece, söz konusu öğeler içinde öncelikle irdelenmesi gereken şeyin “anlatıcı” olduğu söylenebilir. Anlatının temel öğelerinden olmamakla beraber anlatıcı unsurunun metnin işlevine ve yazarın durumuna göre konumlanabilir olması yani değişkenliği bu unsura dair araştırmaları cazip kılar. Her anlatının anlatıdaki karakterlerden yahut bu karakterlerden birisi olarak kendinden haber veren bir anlatıcısı vardır. Gerard Genette, anlatı türlerine göre anlatıcıların da değiştiğini savunduğunu kitabında temelde iki çeşit anlatıcıdan bahseder.⁷⁵ Bunlardan biri; homodiegetik (öykü-içi) anlatıcı olarak karşımıza çıkan ve öyküyü öyküdeki karakterlerden biri olan bir öykü-içi anlatıcı tarafından anlatılması esasına dayanan, kabaca “I. Tekil Şahıs anlatıcı” olarak yorumlayabileceğimiz anlatıcıdır. Bu anlatıcı Jahn’a göre, anlatıyı odaklanma açısından daha sınırlı ve saf bir kavrayış düzeyinden anlatabilir.⁷⁶ Dahası bilgi durumları açısından birinci şahıs anlatıcılar, *sıradan beşeri kısıtlamalarla* sınırlandırılmışlardır.⁷⁷ Sonuçta aynı anda iki yerde bulunamazlar ve öyküdeki olayları deneyimleyen birer karakter ya da aktör olarak gelecekte ne olacağını bilmezler, kendi ölümlerini anlatamazlar ve diğer karakterlerin zihninden geçenler hakkında herhangi bir bilgileri bulunmaz.⁷⁸ Buradan yola çıkarak, homodiegetic anlatıcının anlatısının çoğu zaman çözülmesi zor olaylar ya da sırlarla örülü olduğunu söylemek mümkündür.

⁷⁴ Nüket Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006):25.

⁷⁵ Genette 1980 narrative discourse

⁷⁶ Jahn, **Anlatıbilim**, 72.

⁷⁷ Vurgu Jahn’a ait.

⁷⁸ A.g.e., 73.

Öte yandan, yine Genette'in tanımıyla heterodiegetic (öykü-dışı) anlatıcı ise, öyküde kahraman olarak yer almayan ve kabaca "III. Tekil Şahıs anlatıcı" olarak tanımlanabilecek anlatıcıdır. Öykü-dışı anlatıcı homodiegetic anlatıdan daha farklı bir doğaya sahiptir. Bu anlatıcı, öykü dünyasında hiçbir zaman karakter olarak yer almamasına rağmen, öyküye dair hemen her şeyi anlatması ve bilmesi ona "tanrısal" (*omniscient*) bir nitelik kazandırır.⁷⁹ Jahn'ın ifadesiyle "sınırsız bilgi ve otoriteye sahip olma zorunluluğu"⁸⁰ heterodiegetic anlatıcının, öykü karakterlerinin zihinlerinden geçenleri, bu karakterlerin başına gelecekleri daha doğrusu karakterler ve anlatının gidişatı ve öncesi hakkında her şeyin bilmesini sebeplendirir. Dahası, "tanrısal anlatıcı" metin-dışı olması hasebiyle genellikle yazar ile özdeşleştirilir. Anlatıya dair sınırsız bilgisi ve anlatının temel yaratıcısı olarak yazarın metnin anlatıcısı olduğu fikri doğru görünmekle birlikte oldukça şüphelidir. Bu anlamda III.tekil şahıs anlatıcının oldukça "kaypak" bir zeminde durduğu söylenebilir. Öte yandan, III.tekil şahıs anlatıcının öyküye dair her şeyi bilmesi sebebiyle yazar ile özdeşleşmesi fikri "ima edilen yazar" (*implied author*) kavramıyla çözülebilir. İma edilen yazar; gerçek yazarın metinden elde edilen verilerle oluşan ikinci kimliği olarak düşünülebilir.⁸¹ Sonuçta, ima edilen yazar, metindeki gerçek yazar değil, okurun kendi zihninde metinden devşirdiği normlar ve değerler çerçevesinde oluşturduğu yazar imgesidir. Yani, ne anlatıcı ne de gerçek yazardır.⁸²

Okurun metinle birlikte yazarı kurgusallaştırmasına benzer bir şekilde, belli bir amaca hizmet eden her metin ise, kendi kurgusal okuyucusuna seslenir. Yazarın, metnin imkânlarından sonuna kadar ve yine onun istediği şekilde yararlandığını hayal ettiği bu "ideal okur"un tamamen kurgusal olduğu söylenebilir. Jahn'a göre "ima edilen okur" (*implied reader*) olarak adlandırılacak bu kurgusal okur, bütün dinleyicilerin üstünde, bir metnin, okurun rolünü bütüncül bir şekilde yansıtmadır.⁸³ Anlatının muhatabı (*narratee*) olarak da düşünülebilecek bu okur, anlatının hitap ettiği kurgusal dinleyicileri

⁷⁹ Açıkçası İslami edebiyatta roman türünün bir yaratı yani Tanrı'ya başkaldırma anlatısı olduğunu savunanların dayandığı temel nokta bu anlatıcı türüdür. II. Tekil şahıs anlatıcının İslami romanlardaki analizi daha sonraki bölümlerde yapılacaktır.

⁸⁰ Jahn, **Anlatıbilim**, 23.

⁸¹ Dağlı, "The Notion of the Unreliable Narrator in Novels by Ian McEwan and William Faulkner," 13.

⁸² Kimi zaman ise, anlatıcının devamlı değişen bir bakış açısıyla (*alternating point of view*) anlatıda yer aldığı olur. Okuyucu bazen sınırlı bir anlatı bilincine sahip olan I.tekil şahıs anlatıcının sesini duyarken birdenbire anlatıcı sesi değişip III.tekil şahıs anlatıcı konuşmaya başlar. Bu değişim aynı sayfada olabileceği gibi, anlatının farklı bölümlerinde de görülebilir. Söz konusu anlatıcıya verilen isim ise, bahsi geçen belirsizliği vurgulayan "güvenilmez anlatıcı" (*unreliable author*) tabiridir. A.g.e., 11.

⁸³ Jahn, **Anlatıbilim**, 52.

içine alarak; ismi ya da kim oldukları açıkça belirtilmemiş, ima edilmiş ya da varsayımsal (*hypothetical*) gönderilerden oluşan geniş bir grubu kapsar.⁸⁴ Nüket Esen'in aktardığına göre, Gerard Prince, her anlatının yalnızca bir anlatıcı öngörmediğini, aynı zamanda bu anlatıcının hitap edeceği en azından bir muhatap da öngördüğünü belirtir.⁸⁵ Öte yandan Wayne Booth da Henry James'in "yazar karakterini yarattığı gibi okurunu da yaratır" sözünü alıntılar. Yazarın, metnin neredeyse tüm sorumluluğunu omuzlarına yüklediği muhatabın temel işlevi ise, anlatıcı ve gerçek okur arasında "aracılık" yapmaktır.⁸⁶ Böylece anlatıcı tarafından metinden doğru mesajı alması sağlanan gerçek okur denetlenir ve bir anlamda "güdülür".

⁸⁴ Jahn, *Anlatıbilim*, 53.

⁸⁵ Esen, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, 28.

⁸⁶ A.g.e., 29.

2.1.2. Türk Romanın Ortaya Çıkışı ve İlk Romanların İlk İslamcı Romanlarla Benzerlikleri

Önceki bölümde ifade edilen kavramlardan yola çıkarak, ne için yazılırsa yazılsın bir metnin gerçek düzlemde belirli bir karşılığı olduğu gibi, kurgusal düzlemde de kurgusal muhataplara karşı etkili bir bildirişim ağı kurduğu söylenebilir. Özellikle III.tekil şahıs anlatıcı önderliğinde okuyucuyla kurulan bu bağların etki düzeyinin ne olduğu ve okurdaki sonuçlarını, Türk edebiyatı açısından incelemek, romanın edebiyatımızda nasıl kullanıldığı anlamak açısından önemlidir. Nitekim kurgu, anlatıcı, anlatı, yazar gibi kavramların Batılı karşılıkları Türk edebiyatına roman türü ile girmiştir. Öte yandan, ilk romanları ve bu romanlardaki gerçek ve kurgusal iletişim metotlarını incelemek; İslami romanı araştırmak açısından da önem taşır. Şöyle ki, Türk edebiyatının ilk romanları da İslami romanlar gibi (en azından 1960-1980 yılları arasında yazılanlara benzer bir şekilde) propagandist unsurlar içerir ve belli bir kesimi eğitmeyi amaçlar. Hatta Türk edebiyatının ilk romanları, ilk İslami romanlara o denli benzer ki ikisine dair yapılan tematik ve yapısal eleştirilerin birebir aynı olduğunu söylemek mümkündür. Jale Parla, Türk edebiyatında romanın doğuşunu şöyle anlatır:

“Türk romanı, camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kurumunun ürünü olarak doğdu. Batılaşma süreci içinde benimsenen diğer kurumlar gibi, roman da tedbirli bir öykünmeyle, Batı modellerine göre yazıldı. Roman yazarı bir yenilikçi ve reformcu olarak tavır aldı, ama vesayetçiliği her zaman yenilikçiliğin önüne geçti. Çünkü roman yazarına göre ortada eğitilecek bir ile siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil bir vasi gereksinimi vardı.”⁸⁷

Parla'nın bu alıntıda üzerinde durduğu temel kavram olan “vesayetçilik” yani kendini belli bir kesimin vasisi/hamisi hissetme durumu; Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinin verildiği Tanzimat döneminde, roman yazan hemen her yazarın üzerinde taşıdığı temel sorumluluktur. Nitekim romanlar için seçilen konulardan anlatıcının pozisyonuna, odaklanmalardan iç seslere kadar tüm öğeler; yazarın söz konusu sorumluluğunun kurgusal düzleme de yansımalarına hizmet eder.⁸⁸ Bu dönemde, yazar tam bir hükümdar konumunu almış; romanı da daha önce hiçbir şekilde aşına olunmayan bir

⁸⁷ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990):78

⁸⁸ Alıntı ve daha ayrıntılı bilgi için bkz. Nesrin Aydın Satar: “Vuslat ve Denge: *Dürdane Hanım* ve *İntibah* Romanlarında Anlatısal Öğelerin Hamiliği,” **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi**, 2014, 163-172. Aralık 10, 2014'te erişildi, http://www.tekedergisi.com/Makaleler/332118240_10satar.pdf

dünyanın beraberinde getirdikleri (bu dönemde Batı'ya yönelişin had safhada olduğu düşünüldüğünde) karşısında şaşkın ve biçare kullarına yol gösterecek bir ferman niteliği kazanmıştır. Dahası, roman yazarlarına biçilen temel kaftanın “toplum mühendisliği” olduğunu belirtmek gerekir. Söz gelimi, bahsi geçen dönemin edebiyatçısı, karşısında dönüşmekte ve değişmekte hem de kimi zaman kendi geçmişini ve değerlerini hiçe sayarak (tabii ki yazara göre) değişmekte olan bir toplum vardır. Böyle bir durumda Batı'nın teknik imkânlarından faydalanıp, kendimize dair ahlaki değer ve toplumsal nitelikleri sonuna kadar korumak gerektiğini düşünen yazar için çözüm; fikirlerini en anlaşılır ve derli toplu bir biçimde ifade edebileceği roman türünü (o yıllar için özellikle tefrika romanlar) kullanarak okuyucusuna aktarmak olmuştur. Böylelikle yazar, değişen koşullar karşısında özünü koruyabilen bir toplum yaratmayı hedeflemiş; okurları gözünde neredeyse akıllı bir ebeveyn, nasihat veren ve ikaz eden bir bilirkişi haline gelmiştir. Sonuçta, ilk romanlar edebi nitelikleriyle değil, derli toplu bir öğretiler kitabı olmalarıyla dikkat çekmiştir.

İlk romanları okuyucusu için bir el kitabı, rehber haline getiren temel şey, anlatısal öğelerin en etkili biçimde kullanılmasıdır. Yazarın kendisine seçtiği kurgusal okurun ya da muhatabın, anlatıda verilmek istenen her türlü bilgiyi yazarın istediği biçimde alması ve özümsemesi için gerekli her şeyin, metinsel unsurlarla yapıldığını söylemek gerekir. Örneğin; anlatılmak için seçilen hikâye; genellikle Batı özentisi tiplerin başına gelenler, özünü koruyan iyi huylu karakterlerin ödüllendirilmesi (*Felâtn Bey ve Rakım Efendi* gibi); namusunu koruyan genç kızlar yerine insanı yoldan çıkararak aşüftelere uyanların başına gelenler (*İntibah* gibi); Batı'ya özenen sözde kibarların gülünçlükleri ve böylece yerden yere vurulmaları (*Araba Sevdası* gibi) gibi konuları içerir. Bu anlamda tematik seçim, mesajın karşı tarafa verilmesi yönünden etkili kullanılmıştır. Öte yandan, yazar çoğu zaman kurgusal okuyucusunu ve bu yolla irtibata geçtiği gerçek okuyucusunu yalnız bırakmamak için metne her daim müdahildir. Büyük bir çoğunluğu III.tekil şahıs anlatıcıyla yazılan bu romanlarda, Ahmet Mithat gibi kimi yazarların metindeki olay örgüsüne aniden dahil olarak ya da bazı yazarların da karakterlerinin sesiyle okuyucuna düşüncesini dolaylı yoldan aktararak müdahale ettiği görülür. Sonuç olarak anlatısal unsurları kullanan ilk roman yazarlarının, eserlerini okuyucularını kendi düşünceleri etrafında yönlendirmek için kaleme aldıkları söylenebilir.

Daha önce İslami romanların ilk romanlarla benzerliklerinin göz ardı edilemeyecek kadar çok olduğuna değinilmişti. Söz konusu benzerliklerden ilki, hem ilk romanların hem de İslami romanların değişen ve dönüşen (hatta bazen dönüşmeden değişen) toplumsal ortama tepki göstermek ve bu ortamı şekillendirmek amacıyla ortaya çıkmasıdır. Bu durumda, her iki grupta da tanrısal anlatıcının gerekliliği ve yazarın anlatıyı anlatıcı vasıtasıyla yönlendirerek anlatıya müdahil olması anlaşılabilir olur. Nüket Esen, bazı kurmaca eserlerin, içerdikleri inanç ve değerleri toplumda hazır bulmalarına rağmen, yeni bir değer ya da bir dünya görüşünü tanıtmayı amaçlayan eserlerde yeni malzemeyi yorumlayacak ve değerlendirecek bir anlatıcının varlığının yararlı olabileceğini belirtir.⁸⁹ Dolayısıyla, İslami romanların anlatıcısı; hem İslami kesimin batılı türlerle tanışması ve bunları kullanabilir hale gelmesi hem de temaları gereği yozlaşmış, Batılılaşmış ve özünden kopmuş bir toplumu yeniden aslına döndürecek İslami ahlak ve yaşayış değerlerini benimsetmeye çalışması ve böylece İslami aktörlerin Batıcı kültürün karşısında durabilir hale gelmesini sağlar. Öte yandan her iki grubun da propagandist tarafları vardır. Yazar her zaman kendine göre iyinin yanındadır ve yanında durduğu kahramanını diğer karakterlerin karşısında her daim yüceltir. Dahası söz konusu grupların karakterleri her zaman belli fikirlerin savunuculuğunu yapar. Genellikle yazarın kutsadığı ana karakter tarafından okuyucuya belli bir dünya görüşünü savunan propagandist bir tutum benimsetilir. Örneğin, İslami romanlarda iyiler aynı zamanda iyi Müslümanlardır. Ahlaklı, geleneksel değerlerle yaşayan bu insanlar mesela siyasi olarak asla tarafsız değildirler. Aksine, dönemin sol partilerinin karşısında duruş ve sağ görüşün yüceltilmesini roman kahramanlarının ağızından duymak mümkündür.

Bir başka benzerlik ise,, her iki grubun da “ilk” olmaları hasebiyle roman türü açısından kurgusal bazı sorunlar taşıması ve estetik öğeleri çoğunlukla ihmal etmeleridir. Özellikle 1960-1980 arası yazılan İslami romanlara dair temel eleştirilerin başında, bu romanlardaki estetik yoksunluk ve kullanılan dilin edebi niteliklere haiz olmaması vardır. Söz konusu eleştirilere bir örnek bölümün başında, İslami romanın edebi incelemelerin konusu olmamasıyla ilgili bir sebep olarak Alev Erkilet tarafından verilmiştir.

Tüm bu benzerlikler, İslami romanların ortaya çıktıkları 1960’lardan varlıklarını popüler olarak sürdürdükleri 1980’lere kadar ilk romanlara benzer bir şekilde oldukça “ilkel” bir yerde durduğunun göstergesidir. 1990’ların öznel arayışları ve bireysel kaygılarının

⁸⁹ Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, 24.

İslami romanların yeni konuları olmasıyla birlikte durum değişse de ilk İslami romanların hem yapısal hem de kurgusal olarak edebi anlamada sorunlu bir yerde durdukları söylenebilir.

2.2. İSLAMİ ROMANLARIN KADIN YAZAR VE ANLATICILARI

2.2.1. Medeniyet Değişiminin Kadın Aktörleri

Feminist edebiyat kuramcılarında biri olan Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (Kendilerine ait bir edebiyat) başlıklı eserinde İngiliz edebiyatında kadın yazarlar açısından üç dönem olduğunu söyler.⁹⁰ Bunlardan ilki; “Feminine/Kadınısı Dönem” (1840-1880) olarak anılan ve kadın yazarların erkek değerlerini ve ataerkil söylemi içselleştirerek, neredeyse erkek yazarları taklit ederek yazdıkları dönemdir. Söz konusu dönemde kadınlar, erkeklerin onların tekeline bıraktığı evlilik ve çocuk konuları hakkında erkeklerin söylemine uyarak yazarlar. İkinci dönem; “Feminist Dönem” (1880-1920) isimli dönemdir ve bu dönemde kadın yazarlar, erkek değerlerine karşı çıkıp başkaldırmışlardır. Üçüncü dönem ise, “Female/Kadın Dönemi” (1920 sonrası) dir. Bu dönemde kadınlar, açıkça kadın olarak tecrübelerini yazarlar; kendilerini keşfederler ve böylelikle erkek edebiyatından ayrı bir “kadın edebiyatı” ortaya çıkar.

Showalter’ın bu analizi, Türk edebiyatında ve özelde İslami edebiyatta kadın yazarların durumu ile benzerlik gösterdiği için önemlidir. Klasik Türk edebiyatında, tüm şairler tarafından kabul edilen ve değişmeyen kurgusal ve yapısal normların oluşturduğu şiir evreni içinde kadın şairlerin şiirlerini erkek şairlerinkinden ayırmak pek zordur. Yine de Evren Karataş’ın belirttiğine göre, Divan edebiyatı gibi katı kuralları olan bir edebiyat dairesinde az sayıdaki kadın şairin kadın kimliğini önceleyerek eser vermemelerini doğal karşılamak gerekir.⁹¹ Yine de bazı kadın divan şairlerinin şiirlerinde “kadınca bir duyarlılıkla” hareket ettikleri söylenebilir. Zehra Toska, Mihri Hatun’a dair yaptığı çalışmada bu kadın şairin kadınlara dair yerleşik bir algı olan “saçı uzun aklı kısa” deyimine nasıl karşı çıktığını, şairin aşağıdaki dizlerini aktararak kanıtlar:

“Çün nakıs akl olur dirler nisâ
Her sözün ma’zûr tutmaktır revâ
Lik Mihrî dâînin zannı budur
Bu sözi dir ol kâmil usludur
Bir müennes yiğ durur kim ehl ola

⁹⁰ Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, 140.

⁹¹ Evren Karataş, “Türk Kadın Yazarların Romanlarında (1980-2000) İşledikleri Konular ve Eğitim Kavramına Yaklaşımları,” (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009), 44. Kasım 12, 2014’te erişildi,
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd3e031db4041bf44db919572bc232a65ed6fbbd346e80b291ad99dd87636e3893e7c26eed24521347a>

Bin müzekkerden ki ol nâ ehl ola
Bir müennes yiğ ki zihni pâk ola
Bin müzekkerden ki bî idrâk ola”⁹²

Görüldüğü üzere, divan edebiyatı söz konusu olduğunda kadın şairlerden bazılarının kendi kimliğini ön plana çıkardığı sayılı şiirler; bu dönemde bir kadın edebiyatı oluşması için son derece yetersizdir. Sonuçta, divan edebiyatı için “erkek şairlerin tekelinde bir edebi saha” tanımlaması yanlış olmaz.⁹³ Bu durumun elbette, kadın edebiyatını doğuracak şartların hâlihazırda bulunmamasıyla alakası yadsınamaz. Osmanlı toplumunda kadınların erkekler kadar görünür olmamasını; onlara sağlanan eğitim ve çalışma imkânlarının kısıtlılığı ve toplumsal bazı ahlaki kaidelerle açıklamakla mümkündür.⁹⁴ Yine de Osmanlı’nın son döneminde, roman türünün ilk örneklerinin verildiği Tanzimat edebiyatında kadın yazarların da aynı türde eserler verdiğini belirtmek gerekir. Ancak bu eserlerin de erkek egemen dili kullandığı, kadın yazarlar tarafından yazılmalarına rağmen, kadın romanlarında “kadın” olgusuna yönelik ahlaki değer ve normların ataerkil düzenin gerektirdiği şekilde işlendiği aşikârdır. Bu duruma bir örnek vermek gerekirse Fatma Aliye Hanım’ın *Udi* isimli romanı incelemeye değerdir.⁹⁵ Romanda vefasız ve fuhuşa düşkün kocası yüzünden gün görmeyen ve ailesinden de kimse olmadığından geçimini yalnız kadınlar arasında ud çalarak sağlayan Bedia isimli kadın kahramanın, tek başına olmasına rağmen, hayatını iffet ve namus çerçevesinde idame ettirmesi anlatılır. Böylece okuyucusuna bir kadının her şeye rağmen, “temiz” kalabileceği mesajı veren romanda, III.tekil şahıs anlatıcı söz konusu mesajın etkili şekilde okuyucu tarafından alımlanmasını sağlamak için sık sık metne müdahalede bulunur. Aşağıdaki bölümde Bedia’nın, kocasının kendisini aldattığı çengi olan Helola adlı karakterle diyalogu bulunmaktadır. Helola’nın tek çaresinin geçimini fuhuş ve çengilikle kazanmak olduğunu söylemesi üzerine Bedia ona şöyle cevap verir:

⁹² Karataş, “Türk Kadın Yazarların Romanlarında (1980-2000) İşledikleri Konular ve Eğitim Kavramına Yaklaşımları,” 45.

⁹³ Bu ifade anlatılmak istenen, klasik edebiyat eserlerinin büyük bir çoğunluğunun erkekler tarafından kaleme alınmış olmasıdır. Öte yandan, klasik edebiyat eserlerinin “erkek” ve “kadın” kavramlarını bir mesele haline getirdiği ve böylece sorunsallaştırdığını söylemek mümkün değildir. Klasik kültür, muhtevasını oluşturan meselelere kadın ve erkek üzerinden bakmak yerine “er kişi” ifadesini kullanır. Bu bir anlamda, cinsiyet ayırmadan yalnızca insan olmaya atıf yapmaktır. Nitekim “er kişi” erkek olabileceği gibi kadın da olabilir. Bu konuyla ilgili *Atabetü'l-Hakayık*’tan bir örnek için bkz. Kemikli, **Türk İslam Edebiyatı: Giriş**, 45.

⁹⁴ Tabii ki aile gelenekleri ve yetiştirilme tarzları açısından bu çizginin dışına çıkmayı başarıp görünür olabilen; Fatma Aliye, Nigar Binti Osman gibi kadınlar mevcuttur. Ama bu kadınların da Osmanlı’nın son döneminde yaşadıkları göz ardı edilmemelidir.

⁹⁵ Fatma Aliye, **Udi** (İstanbul: Selis Kitaplar, 2002).

“Helola! Kendi günahkârlığını örtmek için deminden beri döktüğün felsefe kırıntılarını gerçekten şairane bir üslupla anlatıyorsun. Fakat sen bunları, yine senin hal ve mevkiinde bulunup da kendilerine mazeret bulmak isteyenlere kabul ettirebilirsin. Sefalet, açlık ve sefahat, zenginlik hususunda o kadar çene yorduğun, o kadar tafsilata girdiğin halde iffet hakkında pek önemsiz davranarak geçiyorsun! İffet sahipleri için bu böyle değildir. Onlar iffetlerinin muhafazası uğrunda senin dediğin açlık ve çıplaklıktan değil ölümden bile korkmazlar, çekinmezler. Hayatın muhafazasından bahsediyorsun! Onlar iffetlerinin muhafazası mümkün olmayacak ise, hayatlarının muhafazasını da istemezler. (...) Onlara bedel kuru ekmeğe kanaat ederler. Açlıktan ölmeye soğuktan donmaya razı olurlar. Onlar iffetten aldıkları lezzeti, temiz kalmakla hissettikleri huzuru hiçbir şeyde bulamayacaklarını bilirler. Sizin işveli tavırlarla buruşuk alınlarınızı, süzgün bakışlarınızı satarak edindiğiniz elmaslar ve ipekli giysilerle süslenmeniz, iffetin süslediği çehreler, bedenler yanında hiç kalır. Keşke hiç kalsa! O güzelliğe aydınlığa karşı simsiyah kalır.”⁹⁶

Görüldüğü üzere, Bedia tarafından Helola’ya karşı verilen demeç (bu arada çalışmayla pek ilgisi olmamakla beraber Helola’nın gayrimüslim olduğunu da unutmamak gerekir) iffetli bir kadının “manifesto”su niteliği taşır. Helola, tüm bir Tanzimat edebiyatının “iffetsiz, yoldan çıkarıcı” kadın prototipi sayılan Mahpeyker’den türemiş gibidir. Onun karşısında ise, yine iffetin ve namusun sembolü olan Dilaşub’un bir yansıması ise, Bedia’dır.⁹⁷ Ancak unutulmamalıdır ki hem Mahpeyker hem de Dilaşub, Namık Kemal’in kaleminden çıkmıştır. Böylelikle, erkek yazarın kadınlara dair sınıflandırması ve bu sınıflara atfedilen özelliklerin (namus kavramını baz alarak yapılan bir sınıflandırma tabii ki) kadın yazar Fatma Aliye tarafından da aynen tekrar edildiğini ve böylece birbirlerinin devam ettiricileri olduğunu söylemek mümkündür.

Fatma Aliye’den başka roman türünde eser veren Şukufe Nihal, Halide Nusret Zorlutuna, Müfide Ferit, Güzide Sabri, Kerime Nadir gibi kadın yazarlarımızın da genel anlamda söz konusu söylemi tekrar ettiklerini ve romanlarını genellikle aşk, ihanet ve entrika konularında kaleme aldıklarını; bazen de savaş, milliyet ve fedakarlık, analık gibi temaları da işlediklerini belirtmek gerekir. Öte yandan, en tanınmış kadın yazarlarımızdan Halide

⁹⁶ Fatma Aliye, *Udî*, 62.

⁹⁷ Bahsi geçen; Ali Bey, Mahpeyker ve Dilaşub Namık Kemal’in *İntibah* romanının kahramanlarıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Namık Kemal, *İntibah* (İstanbul: Özgür Yayınları, 2008).

Edip'in de söz konusu dönemde eser vermesine ve diğer kadın yazarlarla aynı söylemi sürdürüyor gibi görünmesine rağmen,, romanlarının alt metinlerinde kadınsal bir başkaldırıyı da okuyucusuna sunduğuna dair çalışmalar bulunmaktadır.⁹⁸ Tezin konusu gereği üzerinde detaylı bir inceleme yapılamayacaktır, ancak Halide Edip Adıvar'ın romanlarındaki “çift sesli söylem” vasıtasıyla erkek yazarların ve onların savundukları yerleşik fikirlerin karşısında kadınca bir tavır almasının cumhuriyet öncesi Türk edebiyatı içinde, bölümün en başında değinilen “Feminist Dönem”e işaret ettiği söylenebilir.⁹⁹

Cumhuriyet dönemine bakıldığında, daha öce de bahsedildiği gibi; edebi eserlerin siyasi erkin ve yeni rejimin taşıyıcılığı ve müdafaası söz konusu olduğunda pek önemli bir yerde durduğu aşikâr olmakla birlikte, bu dönemde kadın edebiyatçıların sayısı erkek edebiyatçılara oranla oldukça sınırlıdır. Yukarıda sözü edilen Halide Nusret, Şukufe Nihal (Başar), Güzide Sabri (Aygün), Müfide Ferit (Tek), Kerime Nadir gibi kadın yazarlar tek parti döneminde eser vermeye devam etseler de eserlerinde tematik olarak radikal bir değişim gözlenmez. Kadınların edebiyat sahnesinde yazar kimliğiyle ön planda olmamalarına rağmen,, erkek yazarlar tarafından dönemin edebiyatının ana kahramanları olarak oldukça sık kullanılmışlardır. Ramazan Gülendamlar, *Türk Romanında Kadın Kimliği* başlıklı eserinde, Türk kadınının “medeniliğin simgesi” olarak işlendiğini ve toplumda Tanzimat'tan beri yaşanan değişikliğin temelde kadınlar üzerinden gözlemlenebileceğini belirtir.¹⁰⁰ Gülendamlar, kadınların; toplumdaki statüleri, aile içindeki yerleri ve giyim kuşamlarıyla bir medeniyet dairesinden başka bir medeniyet dairesine geçen toplumumuzda değişimin “ölçü”sü, “gösterge”si ve “simge”si olduğunu belirtir. Dahası kadın, bu dönemde toplumun geri kalmışlığında (elbette Batı'ya karşı) bir odak olarak seçilip, ilerlemek için çözülmesi gereken bir “mesele” olarak gündeme gelmiştir.

Cumhuriyet döneminin (özellikle tek partili yılların) medeniyet değiştirmek için kendisine düstur olarak belirlediği ilkeleri ve ölçütleri kadın üzerinden yorumladığı ve bu yoruma dayanarak sarsılmaz bir “Cumhuriyet kadını” imajı yaratmaya çalıştığı aşikârdır.

⁹⁸ Esen, **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**, 140.

⁹⁹ Kadın edebiyatçıların yazdıkları metinlerde kimi zaman “çift sesli söylem” e yani metnin yüzeyinde erkek egemen söylemi kullanıp, alt metinde ise, kadınca bir duruş sergiledikleri söylenebilir. Halide Edip'in *Seviye Talip* bazı eserlerinde söz konusu söylemi görmek mümkündür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Hülya Adak, “Otobiyografik Benliğin Çok Karakterliliği: Halide Edib'in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet,” **Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, der. Sibel Irzık ve Jale Parla (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011): 161-179.

¹⁰⁰ Ramazan Gülendamlar, **Türk Romanında Kadın Kimliği** (Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları,2006):14

Şöyle ki, devrim başarılı olsa ve yeni bir Türkiye kurmak için siyasi adım atılsa da toplumun tamamının devrim için istenilen hassasiyeti gösterdiği ve devrimi içselleştirdiğini söylemek mümkün değildir. İlk tahlilde Türk devrimi, yalnız “üst yapısal kurumlar düzeyinde yapılmış” devletin kurumsal ve siyasi işleyişi değişmiş olmasına rağmen, toplumsal düzlemde gerekli dönüşüm bir anda gerçekleşmemiştir. Tek parti ideolojisinin kadroları, söz konusu sosyal değişimin toplum tarafından kabul görmesi için önce toplumu oluşturan en küçük birim olan “aile” kurumunun değişmesi gerektiğini ve bu değişimin de gelecek nesilleri hazırlayan “kadın”ı değiştirmekle olacağını bilincindeydi. Osmanlı’nın yüzlerce yıllık geleneksel birikimini nesilden nesle aktaran kadınların, bu geleneği kırarak “medeni” olmaları demek Türk devriminden istenilen sonucunun alınması demektir.

Tek parti kadrolarının kadın ve bedeni üzerinden gerçekleştirdikleri sosyo-politik tutum, büyük anlamda iş görmüştür. Verilen siyasi ve sosyal haklar neticesinde kadınlar toplumsal görünürlüklerini kazanarak mahrem çemberi kırmış ve temelde İslam dininin düzenlediği yaşam alanından çıkmışlardır.¹⁰¹ Yeni Türkiye ve Türk kimliğinin fikri kurucusu, bir anlamda “ideolojik babası” sayılan Ziya Gökalp’in ve bu fikirleri hem bir kadın olarak hem de “Cumhuriyet kadını”nın edebi görünürlüğünü sağlayarak uygulama alanı yaratan Halide Edip’in “yeni kadın” hakkındaki düşünceleri de Cumhuriyet ideolojisinin kadın üzerinden nasıl şekillendiğini görmek açısından önemlidir. Nilüfer Göle, dönemin başat ideolojik akımı olan Türkçülük ve ulusal kimlik arayışındaki Türkçülere göre yeni hayatın “milli aile” ve “milli terbiye” üzerine temelleneceğini belirtir.¹⁰² Ailenin yüceltilmesiyle birlikte kadının da gün ışığına çıktığını belirten Göle, Gökalp felsefesine göre, kadının milli aile ya da ulus gibi asil amaç için yüceltilmesinin kadının erdemiyle ters düşmeyecek şekilde olması gerektiğini söyler.¹⁰³ Buna göre kadın ne alafranga tüketen süs bebeği ne de sürekli fitne unsuru olarak tanımlanacak, “milleti” için “halkının” yanında erkeğinin “yoldaşı” olarak yer alacaktır. Nilüfer Göle, söz konusu kadın imgesini yaşadıkları ve yazdıklarıyla güçlendiren Halide Edip’in ise, “Kemalist kadın”ın öncülü olan “Yeni Turan kadını”ndan şöyle bahsettiğini belirtir:

“ (...) Ulusu için yararlı olmaya çalışan, siyasi alanda erkeklerin yanında yerini alan, buna karşı ‘müşfik’liğinden bir şey kaybetmeyen, ağırbaşlı, arkadaş, vatanın

¹⁰¹ Nilüfer Göle, **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme** (İstanbul: Metis Yayınları, 2011): 62.

¹⁰² A.g.e., 80.

¹⁰³ A.g.e., 80.

anası halkçı kadın tipi. Adıvar, *Yeni Turan*'daki kadın kahraman tipini betimlerken 'Bu bakışta katiyen, kadın ya da erkek, insana cinsiyet hatırlatan bir şey yoktu.' diye yazmaktadır; hatta kadın özellikle güzel de değildir, ama güçlüdür ve ulusuyla halkının yararı için mücadele etmektedir. Toplumsallaştıkça halka yakınlaşan, fiziksel görünümünde sadeliği koruyan, süsten sıyrılmış, neredeyse kadınlığını unutturmayı başarmış, ülkü sahibi faziletli kadınlar Cumhuriyet kadınlarının habercisidir."¹⁰⁴

Anlaşılabacağı üzere, Cumhuriyet ideolojisinin şekillendirdiği ve "sınırları belirlediği" yeni kadın en temelde bireysel yahut kendine/cinsine özgü sıfatlarla değil "işlevsel" tarafıyla anılmıştır. Dolayısıyla, devrimin ve inkılapların baş eyleyicisi olan erkeğin daima yardımcısı olmakla birlikte kesinlikle ona eşit değildir. Ramazan Gülendam da cumhuriyetin kadına verdiği hakların sosyal ve siyasi olmak üzere basitçe iki gruba ayrılabilceğini ve bu hakların "eşitlik" vaat etmesine rağmen, kadınları ikinci plana atan ve böylelikle ataerkil söylemin savunuculuğunu yapan özellikler taşıdığını belirtir.¹⁰⁵ Bu duruma örnek olarak medeni kanunda yer alan; "erkeğin evin reisi sıfatıyla aile birliğini temsil etmesi (md. 154)", "kadının çalışmasının kocasının iznine bağlanması (md.11)", "ailenin yerleşeceği evin, aile reisi olan erkek tarafından belirlenmesi (md. 152)" ve "kadının ancak aile gelirin katkısında bulunmak amacıyla çalışma hayatına girebilmesi (md.190)" gibi maddeleri örnek gösteren Gülendam, medeni kanunla kadının iyi bir "eş" ve "anne" olma sorumluluğunun vurguladığını belirtir.¹⁰⁶ Öte yandan, yazarın cumhuriyet yönetiminin kadınlara verdiği haklar konusundaki bir tespiti; bu hakların salahiyeti konusunda yeniden düşünmeye sevk etmesi yönüyle önemlidir. Yazara göre, Türkiye'de kadınlarla ilgili yapılanların, kadınların isteği, mücadelesi ve devletle karşılıklı oturup uzlaşarak alınmış kararlar olmadığı tersine bu hakların devletin ortaya koyduğu projelerin gerçekleştirilmesi amacı taşıyan hareketler olduğu göz ardı edilmemelidir.¹⁰⁷

Tüm bunlardan sonra cumhuriyetin belirlediği "yeni kadın" imajının, kadın hakları söz konusu olduğunda sorunlu kimi yönleri olduğunu söylemek mümkündür. Cumhuriyeti kuran kadroların yerleşik politik düzeni değiştirmekten başka bir "medeniyet değişimi"ni

¹⁰⁴ Göle, **Modern Mahrem**, 81.

¹⁰⁵ Gülendam, **Türk Romanında Kadın Kimliği**, 16.

¹⁰⁶ A.g.e., 17.

¹⁰⁷ A.g.e., 18.

hedeflediği ve genellikle dinin ve geleneğin belirlediği toplumsal kaide ve değerlere yüzünü çevirerek Batı'ya yöneldiği düşünüldüğünde; kadın imajının değişmesi için yapılan çalışmalar anlam kazanır. Geleneksel toplum yapısını oluşturan İslami ve moral değerleri hem görünüm olarak hem de içselleştirerek taşıyan geleneksel kadın imajının değişmesi, Kemalist medeniyet projesinin “sağlıklı” uygulanışı açısından son derece önemliydi. Nitekim kadınların kamusal alana çıkarak görünürlük kazanmaları; medeniyet dönüşümünü sergilemektedir.¹⁰⁸ Söz konusu dönüşümün ise, İslam medeniyetinden Batı medeniyetine doğru olduğu aşikârdır. Kemalist ideolojinin; kadının mahrem çemberini kırması, cinsiyetler arası tecrit duvarlarının yıkılması gibi sonuçları, İslam'ın düzenlediği yaşam alanının Batılı değerlerin etkisi altına girdiğini göstermektedir. Bu bir anlamda İslam ve cumhuriyetin, Kemalizm ve radikal dinciliğin, Batı ve Doğu'nun karşı karşıya gelmesini ve birbirinin zıddı olarak düşünülmesini destekler.

Türkiye'de kadın olgusu üzerinden siyaset yapan ve kadına atfettikleriyle onu adeta bayraklaştıran iki yönelim; modernleşmeci devrim ve bu devrimin karşısında politik ve toplumsal bir duruş sergileyen 80'lerin İslamcı hareketidir.¹⁰⁹ Elifhan Köse, Türkiye'deki İslamcılık ideolojisinin, Türk modernliğinin ürettiği cinsiyet rollerini tarihe ve toplum yapısına aykırı bulduğunu ve bu rolleri yeniden düzenlemeye soyunduğunu belirtir.¹¹⁰ Dolayısıyla, her iki yönelimin de kadına ona ait olması gereken hakları yeniden düzenleme ve böylelikle onu ihya etme amacına sahip olduklarını, ancak bu amaç etrafında kadını özgürleştirmek yerine onu ilgili topluluğun/cemaatin taşıyıcılığını yapan bir üye haline getirdiğini söylemek gerekir. Hem Kemalist ideoloji hem de İslamcı eğilim; kadın olgusunu erkek boyunduruğunda ve cemaatçi söylemler çerçevesinde problematik hale getirmiştir.

Kemalist ideolojinin, kadının görüntüsünden toplumsal ve bireysel rollerine, çalışacağı iş alanlarından yetiştireceği çocuğa kadar her şeyi belirlediği, belirlenen rol ve sorumluluklara dair prototipleri özellikle erkek yazınında kullandığı ve özendirdiği düşünüldüğünde İslamcı hareketin de bahsi geçen tüm edimleri halefinden taklit ettiğini belirtmek gerekir. Buna verilebilecek en iyi örnek, kadının örtünmesiyle ilgilidir. Modern cumhuriyet kadının özgürleşmesinin başat sembolü kadının örtüsünden sıyrılmasıdır. Çünkü

¹⁰⁸ Göle, **Modern Mahrem**, 100.

¹⁰⁹ Nilüfer Göle, **İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri: Bir Atölye Çalışması** (İstanbul: Metis Yayınları, 2013):19.

¹¹⁰ Elifhan Köse, **Sessizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden** (İstanbul: İletişim Yayınları, 2014): 81.

örtü kadına has dini bir ritüelin temel eyleyicisi olmakla beraber, onun gelenek, Doğu, din ve böylelikle “ilkel” olanla bağını temsil eder. Bu durumun tam tersi bir sembolleştirme ise, İslamcı hareketin manifestosu gibidir. 80’lerin İslamcıları, örtünün bir sembol olduğunu kabul etmekle beraber, bu sembolü kadını tutsak eden değil tersine onu en doğru ve dini sınırlar içerisinde nitelikli bir şekilde özgürleştiren kutsal bir nesne olarak yorumlar. Kadın örtüsüyle bir “fitne” unsuru olmaktan çıkıp, erkeklerin baskın olduğu kamusal alanda rahatlıkla bulunabilir. Bir anlamda örtüsü onu görünür değil görünmez yapar. Sonuçta her iki hareketin de kendi ideolojisini kadının görüntüsü/bedeni üzerinden şekillendirdiğini söylemek mümkün hale gelir.

Öte yandan her iki hareket kadının doğası üzerinden bazı roller tayin etme ve bunu tabi ki erkek aktörler yoluyla gerçekleştirme eğilimindedir. Batıcı/modernleşmeci hareketin kadına “müşfik”liğinden taviz vermeyen, itaatkâr eş ve milliyetçi ana rollerini yüklemesinin ve medeni kanunla kadına verildiği söylenen birçok “hakın” erkek otoritesi altında gerçekleşebilir olduğu düşünüldüğünde, erkeğin üstün (*superior*) kadının ise, ondan daha aşağıda (*inferior*) olarak düşünüldüğü açıkça görülür. Toplumsal cinsiyet teorisi (*gender theory*) birebir örnekleyen bu bakış açısı, İslamcı hareket tarafından da bir anlamda tekrar edilir. Nilüfer Göle, “profesör” ya da “doktor” unvanlarıyla yazan ve böylece “bilimsel bir iktidar” kullanan İslamcı erkeklerin kadın doğasının farklılığını ileri sürerek kadınların ev içi rollerini meşrulaştırmaya çalıştıklarını, bu erkeklerin; “güçlü erkek” ile “korunması gereken”, “çocuk kadın”, “duygusal kadın” arketiplerini sıkça kullandıklarını söyler.¹¹¹ Söz konusu arketiplere dini açıklamalar da getirilir. Aşağıdaki örnek, erkeğin dinen de “kavvam” sayıldığını kanıtlar niteliktedir:

“Ayet-i Kerime (Nisa suresi 34. Ayet¹¹²) erkek cinsinin kadın cinsine özgürlüğünü ifade eder. Tek tek her erkeği her kadından üstün olduğu anlamını taşımaz bu. Nice

¹¹¹ Göle, **Modern Mahrem**, 163.

Kadınların zayıf yaradılışı ve entelektüel kapasitelerinin erkeklerden daha az olduğunu kanıtlamak için yapılan bilimsel çalışmalar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Köse, **Sessizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden**, 39.

¹¹² Bu ayet-i kerimenin meali Elmalılı Hamdi Yazır’a göre şu şekildedir: “Erkekler kadın üzerine idareci ve hakimdirler. Çünkü Allah birini (cihat, imamet, miras gibi işlerde) diğerinden üstün yaratmıştır. Bir de erkekler mallarından (aile fertlerine) harcamaktadırlar. İyi kadınlar, itaatkar olanlar, ve Allah’ın korumasını emrettiği şeyleri kocalarının bulunmadığı zamanlarda da koruyanlardır. Fenalık ve geçimsizliklerinden korktuğunuz kadınlara gelince: Önce kendilerine öğüt verin, yataklarından ayrılın. Bunlar da fayda vermezse dövün. Eğer size itaat ederlerse kendilerini incitmeye başka bir bahane aramayın. Çünkü Allah çok yücedir, çok büyüktür.” Elmalılı M. Hamdi Yazır, “Nisa Suresi 34,” **Hak Dini Kur’an Dili**, c.2, İstanbul: Azim Dağıtım, 550. Öte yandan, aynı ayet-i kerime Mustafa İslamoğlu tarafından şöyle açıklanır: “Erkekler

kadınlar vardır ki bilgide, iş görmede, beden gücünde çok erkekten üstündür fakat tüm cins olarak erkek cinsinin, kadın cinsinden üstün yaratıldığı gerçektir. Hatta erkek işareti taşıyan sperm dahi kız işareti taşıyan sperminden farklıdır. Erkil sperm daha atılğan, başında ışık taşırken, dişil işaretli sperm daha az hareketlidir. (...) Tabiatta genellikle bütün canlıların erkekleri, dişilerinden daha tam, daha üstün yaratılmıştır. (...) İşte çalışmaya daha dayanıklı tedbir ve iradede daha üstün olan erkek, kadını himaye etmekle yükümlü tutulmuştur.”¹¹³

Anlaşılaçağı üzere, her iki harekette kadın üzerinden şekillendirdikleri sosyo-politik tutumlarına dair dayanak aramışlar, bunları bilimsel ve dini açıklamalarla güçlendirmeye çalışmışlardır.

İslamcı hareketin konu edildiğı 1980’lerin edebi sahasında hem erkekler hem de kadınlar tarafından yazılan romanlarda bu hareketin kadın prototiplerinin tüm çehreleriyle oluşturulduğunu söylemek gerekir. Bu anlamda dönemin toplumsal ve siyasi yönelimlerinin edebiyatta ne kadar etkili olduğı anlaşılmış olunur. Söz konusu kadın prototiplerinin detaylı bir analizini yine İslamcı hareketin kadın edebiyatçılarının “prototip kitap”larıyla birlikte daha sonra yapmak üzere, İslamcı kadın edebiyatına, roman türüne ve bu romanlardaki anlatıcı sese bakmak yerinde olacaktır.

kadınların koruyup gözeticisidir; çünkü Allah erkeklerle kadınları farklı alanlarda üstün yeteneklerle donatmıştır; bir de erkekler servetlerinden harcama yapmaktadırlar. Dürüst ve erdemli kadınlar hem (Allah’a) itaat eden, hem de Allah’ın koruduğı (İffeti eşlerinin) yokluğunda da koruyan kadınlardır. Sadakatsizlik etmelerinden çekindiğiniz kadınlara gelince: onlara önce öğüt verin, sonra yataklarında yalnız bırakın, nihayet (geçici bir süre) ayırın. Daha sonra size itaat ederlerse, aşırı giderek onlar aleyhine bir yol benimsetmeyin! Allah, gerçekten yücedir, büyüktür.” Mustafa İslamoğlu, “Nisa Suresi 34,” **Hayat Kitabı Kur’an: Gerekçeli Meal-Tefsir**, İstanbul: Düşün Yayıncılık, 2009, 157. Öte yandan, İngilizce’den Türkçe’ye çeviri bir meal için de bkz. Muhammed Esed, “Nisa Suresi 34,” **Kur’an Mesajı: Meal –Tefsir**, İstanbul: İşaret Yayınları, 2000, 143.

¹¹³ Köse, **Sessizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden**, 84.

2.2.2.Müslüman Kadının Sesi: İslami Romanların Kadın Yazarları ve Kahramanları

Bir önceki bölümde bahsedilen İslamcı politikanın kadınların kaleminden çıkan edebi eserlere nasıl yansıdığını incelemek için söz konusu eserleri işledikleri konulara göre yazıldıkları dönemlerin de etkisini gözetererek sınıflandırmak gerekir. Roman analizi yaparken temaları anlamayı ve romanları belirli kategorilere sokmayı amaçlayan pratik bir dönemselleştirme için Kenan Çayır'ın doktora tezinde kullandığı iki başlık, bu tez için de uygun bulunmuştur. 1970-1990 yılları arasındaki dönemde yazılan ve kimileri “best-seller” olan romanlar için “hidayet romanları” başlığı kullanılacaktır. 1990 ve sonrasında yazılan romanlar ise, “özeleştiril romanlar” ismi altında incelenecektir.

Kenan Çayır, 1970-1990 yılları arasında üreyen hidayet romanlarının “romana karşı roman” tavrıyla “Batılılaşma hastalığı”nı ithal eden ve Müslümanları olumsuz bir şekilde resmeden “Cumhuriyet romanı”nın karşısında, bu romanın negatif etkileriyle mücadele etmek, İslami mesajları iletmek ve “gerçeği” tasvir etmek gibi yükümlülükleri yerine getirmek amacıyla olduklarını belirtir.¹¹⁴ Dolayısıyla, özellikle 1980li yıllarda çokça yazılan ve bu yüzden edebi nitelikleri tartışmalı olan, çok satılan, popüler¹¹⁵ hidayet romanlarının “tezli” ve “İslamcı” bir eğilimi olduğunu söylemek gerekir. Çoğu erkek yazarlar tarafından yazılmakla birlikte hidayet romanları, İslami karakterler aracılığıyla; “İslam’da kadının rolü, İslam ahlakının gerektirdikleri, Batılılaşmanın olumsuz etkileri, modern çağın problemleri ve bu problemlere karşı İslami çözümler hakkında mesajları iletir.”¹¹⁶ Konular, aynı gruba dahil romanlarda hemen hemen hiç değişiklik göstermez ve genel anlamda şöyle sıralanabilir:

1. Batılılaşma ve dolayısıyla Batıcı/laik kadroların ve yaptırımların karşısında duruş
2. İslami aktörlerin (özellikle erkeklerin) Batılı ve yozlaşmış grupların çabalarına rağmen, kamusal yaşama katılma arzuları (bu anlamda “modern” in reddedilmesi yerine İslamileştirilerek benimsemenin vurgulandığını söylemek gerekir.¹¹⁷)

¹¹⁴ Çayır, **Türkiye’de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara**, 8.

¹¹⁵ Örneğin Mehmet Yardım, ünlü popüler hidayet romancısı Ahmet Günbay Yıldız’ın yirmi beş romanının yarım milyon sayıdan fazla sattığını belirtir. Öte yandan Şule Yüksel Şenler’in *Huzur Sokağı* romanı ise, 101.baskısını yapmıştır. Mehmet Yardım, **Romancılar Konuşuyor** (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000):168.

¹¹⁶¹¹⁶ Çayır, **Türkiye’de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara**, 9.

¹¹⁷ A.g.e., 11.

3. Roman kadrolarının en temelde İslamcı ve Batılılaşmış olarak ikiye bölünmeleri ve böylelikle birbirlerinin “öteki”sini oluşturmaları
4. Bireysel söylemin ve çabaların yerine “biz” söyleminin kullanılması ve böylece kolektif kimlik ve bilince vurgu yapılması (Müslüman kadın ve erkeklerin karşı grupla aynı fedakârlık ve duruşla savaşmaları, bu durumda üstün-alt cinsiyet vurgusunun yapılmaması kolektif kimliğin romanlarda kullanıldığını gösterir.)
5. Yazarların içinde buldukları dönemdeki sosyal-etik değerleri eleştirerek yozlaşmış, neredeyse ahlaksız insan ve durumlardan kurtulmanın tek yolunun İslami kaideler olduğunu vurgulaması
6. Kadınların toplumsal ahlakın biricik temsilcileri olarak tarif edilmeleri (bu romanlarda gerek görünüşleriyle gerekse de davranışları ve yaşantılarıyla İslamcı kolektif kimliğin görünürlüğünü sağlamak İslamcı kadının temel görevidir.)
7. İslamcı karakterlerin; ahlaksız ve dine karşı duyarsız tavırları yüzünden Batılı, Hristiyan ve ateist “öteki” tarafından sürekli zarar görmesi, ancak bu zararlara rağmen, onurlu ve tavizsiz bir duruş sergilemesi
8. Modern dünyada yaşayan Müslümanların örnek almaları ve “ideal Müslüman” imajının oluşturulması için sürekli İslam Altın Çağı olarak anılan Hz. Muhammed’in (s.a.v.) yaşadığı dönemin vurgulanması
9. Müslümanlara “öteki” olanın karşısında sağlam durabilmek için birlik ve yardım çağrılarının yapılması¹¹⁸

Anlaşılabacağı üzere, en temelde hidayet romanları; İslamcı hareketin yükseldiği ve “öteki”ne karşı kendine has eğilimleri ve kaideleriyle bir propaganda halini aldığı 80li yıllarda, dönemin Müslüman kadın ve erkek aktörlerinin sesini duyabileceğimiz ve nasihatlerini/vaazlarını dinleyebileceğimiz, kurgusal düzlemle harmanlanmış gerçek öyküleri sunarken, edebiyatın ve romanın yönlendirme işlevini kullanan birer manifesto gibidir. Bu dönemde yazılan hidayet romanlarının iki prototipi olan *Huzur Sokağı*¹¹⁹ ve *Müslüman Kadının Adı Var*¹²⁰ romanlarını da baz alarak bu türdeki romanların, romanlardaki kadın aktörlerin ve kadına dair tutumun detaylı bir analizi üçüncü bölümde yapılacaktır. Ancak şunu söylemek gerekir ki, bu romanların aynen Türk edebiyatındaki ilk

¹¹⁸ Yukarıda sayılan özellikler, genel olarak Kenan Çayır, Hazal Muslu ve Nagihan Dönmez’in çalışmalarından devşirilmiştir.

¹¹⁹ Şule Yüksel Şenler, **Huzur Sokağı** (İstanbul: Timaş Yayınları, 2013).

¹²⁰ Şerife Katırcı Turhal, **Müslüman Kadının Adı Var** (İstanbul: Seha Neşriyat, 1989)

romanlar ya da Cumhuriyet romanları gibi, belirli bir amaca hizmet etmeleri; birbirlerinden hemen hemen hiç farkı olmayan ve aynı söylem ve tutumları tekrar eden, propagandist yönü edebi niteliklerden yoksun İslamcı romanı doğurmuştur.

Öte yandan, daha önce de bahsedildiği gibi 1990'larla birlikte İslamcı kesimin değişen ekonomik, sosyal ve siyasi rolleriyle birlikte oluşan İslami burjuvazinin etkilerinin İslami edebiyata da yansımaları kaçınılmaz olmuştur. Hidayet romanlarının değişmez kolektif bilincinin cinsiyetçi kıstaslarla birbirinden ayırmadığı kadın ve erkek aktörler; 90'larda bireyselleşir ve kişisel hafızalarını yeniden gözden geçirir. Hidayet romanlarında kadın namusunun ve örtü ile birlikte görünür olmasının bayraklaştırılması ve bu durumun hem kadın hem de erkek aktörler tarafından kolektif bilince seslenmek için gıcunmadan kullanılması, 90'larda değişmiştir. Kenan Çayır'ın ifadesiyle burjuvazileşen İslam dünyasının erkek aktörleri "sakallarını keserek ve kravat takarak, daha az sancılı bir şekilde emek piyasasına ve kamusal yaşama dahil olma fırsatı bulurlar ve İslami ve "diğer" şirketlerde çalışmaya başlarlar."¹²¹ Buna rağmen, İslami kadın aktörler yerlerinde sayar ve kamusal yaşama çoğunlukla simgeleştirilmiş görüntüleri sebebiyle dahil olamazlar. Böylelikle kolektif bilinç, kadın ve erkek aktörlerin arasındaki eğitim ve statü farkının açılmasıyla çökmeye başlar. İşte bilhassa kadınlar tarafından yazılan romanlarda İslamcı erkeklerin eleştirilmesi ve İslamcı kesimlerin 1970-1980 döneminde kadınlara biçtikleri rollerden kurtulma çabası 90'ların özeleştiril romanlarını doğurur. Çayır, özeleştiril romanların; 80'lerin keskin, radikal İslami söylemini sorguladığını ve İslami kimliğin iç çatışmalarını görünür hale getirdiğini söyler.¹²²

Hem 80'lerin hem de 90'ların İslami yazarları arasında bulunan kadın yazarların söz konusu iki dönemde yazılan romanlarda birbirlerinden farklı bir duruş sergilediğini söylemek gerekir. Bu anlamda ikinci bölümün en başında Elaine Showalter'ın İngiliz kadın edebiyatına dair dönemselleştirmesinin İslami edebiyatın kadın yazarları açısından da geçerli olduğu savı desteklenmiş olur. Showalter'ın bahsettiği ilk dönem olan "kadınsı dönem"; İslami edebiyatta, hidayet romanları yazan kadın yazarları kapsar. Bu dönemde kadın yazarların (tabii ki roman yazımında kolektif bilincin büyük ölçüde etkili olduğu göz ardı edilmemelidir.) erkek yazarların söylemine ortaklık ettiklerini, erkek yazarların sesiyle

¹²¹ Çayır, *Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara*, 123

¹²² A.g.e., 129.

konuştuklarını ve karakterlerini belirlediklerini söylemek mümkündür. Kadın yazarlar yazdıkları hemen hemen bütün hidayet romanlarında III.tekil şahıs anlatıcı kullanarak muhataplarına karşı otoriter ve tabii ki yönlendirici bir duruş kazanmaya çalışmışlardır. Tanzimat romanlarındaki gibi olaylara ara ara müdahale eden ve ima edilen okurun olaylardan istenilen ölçüde etkilenmesini sağlamak için araya giren anlatıcı aslında çoğunlukla kadın yazardır. Manfred Jahn da “Lanser Kuralı” olarak bahsettiği anlatı kuralını şöyle açıklar:

“Anlatıcının cinsiyeti ile ilgili metin-içi ipuçlarının yokluğu durumunda yazarın cinsiyetine uygun zamiri kullanın; yani yazar erkekse anlatıcının da erkek olduğunu, yazar kadınsa anlatıcının da kadın olduğunu farz edin.”¹²³

Görüldüğü üzere Lanser Kuralı, kolektif bilinçle yazılan İslami romanlarda anlatıcının cinsiyetini ayırt etmek için son derece işlevseldir. Buradan yola çıkarak, hidayet romanlarının kadın yazarlarının en temelde kadın anlatıcılar vasıtasıyla okuyucularına mesaj verdiğini söylemek gerekir. Yine de unutulmamalıdır ki, yazar çoğu zaman anlatıcı yahut karakterler ağzından dolayı olarak fikirlerini beyan etmek yerine; doğrudan doğruya kendi olarak da metinden okuyucuya sesini duyurabilir.

Öte yandan, özeleştirel romanların kadın anlatıcıları III.tekil şahıs anlatıcı kullanmakla birlikte, kimi zaman I.tekil şahıs ve III.tekil şahıs anlatıcıyı aynı anda kullanabilir. Daha önce de bahsedildiği üzere; bu değişen odak, “güvenilmez anlatıcı” kavramının temelini oluşturulur. Hidayet romanlarının kendinden ve davasından emin ve odağını değiştirmeyen, yönlendirici anlatıcısı; özeleştirel romanlarda “ben” ve “o” arasında gidip gelmektedir. Bu durum, İslamcı kesimin 80’lerden 90’lara yaşadığı değişimin kadın romanlarında da anlatsal öğeler açısından etkili olduğunu gösterir niteliktedir.

Özeleştirel romanların kadın kahramanları da tıpkı anlatıcılar gibi tutarsızdır. Değişen koşullara ayak uydurmakta zorlanan, bıkkın ve nedencidirler. 90’ların İslami romanları bir birey ve “özne” olarak İslami örtülü kadının sistemle olan kırgın mücadelesini anlatırken, bu kahramanların 80’lerdeki konumlarına dair hayal kırıkları, yalnızlık hisleri ve sessizliklerinden bahseder. 90’ların örtülü kadını, bu simgenin getirdiği sorumluluklar altında ezilmiş, propagandalar ve başkaldırılardan yorulmuş ve “öteki” ile olan savaştan

¹²³ Jahn, **Anlatıbilim**, 63.

bezmiştir. Bu kadın artık laikleri ve örtüye karşı olanları eleştirecek sert dili kullanmak yerine bol bol özeleştirir ve hayal kırıklarını yansıtacak iç konuşmalar yapar.¹²⁴ Öte yandan İslamcı erkek yazarların da 80’lerde Müslüman kadına yüklenen sorumluluklardan duydukları rahatsızlıkları özeleştiril bir şekilde dile getirdikleri olmuştur. Mehmet Efe, *Mızraksız İlmihal* adlı kitabında bu durumdan şöyle bahseder:

“ (...) Hepimiz kenetlenmiştik. Hatta hiçbir zaman olmayacak kadar, halk da yanımızda yer almıştı. Okuduğumuz, biriktirdiğimiz her şeyi pratize etmek, eyleme geçirmek için fırsat olmuştu bu yasak. Protestolar, eylemler, forumlar, tartışmalar, nutuklar, toplantılar, dilekçeler, tutuklanmalar, mahkemeler, gazeteler, dergiler filan... Adeta can havliyle yapışmıştık başörtülerine kızların. Bayrak olmuşlardı, slogan olmuşlardı, sembol olmuşlardı; namusumuz, umudumuz, ebedi kurtuluş vesilemiz olmuşlardı.”¹²⁵

Görüldüğü üzere, yalnız kadın yazarların değil, 90’ların İslamcı erkek yazarlarının da kadın aktörlere dair özeleştiril bir tutum içinde olduklarını söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, hidayet romanları ve özeleştiril romanların kadın yazarlarının, bu romanların yazıldığı iki dönem arasında değişen siyasi, sosyal ve ekonomik konjunktüre büyük oranda bağımlı kalarak roman yazdığını söylemek mümkündür. Bir sonraki bölümde incelenecek olan üç prototip eserde de İslami/İslamcı kesimin yaşadığı değişim ve dönüşümlerin kadın yazarların perspektifinden nasıl işlendiği; değişen anlatıcı, tema, kahramanlar, olaylar, mekanlar ve yazar müdahaleleri açısından ele alınacak; böylece İslami romanların kadın yazar ve anlatıcılarıyla kadın kahramanları hakkında nitelikli bir veri oluşturulmaya çalışılacaktır.

¹²⁴ Hazal Muslu, “Changing Representations of Islamist Women in the Islamic Novels After 1980s,” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011), 66. Aralık 7, 2014’te erişildi, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd3aa6864b0e7704416bd88877cfac e4da8e27bd1ddd0d64790fd70cffe82062692>

¹²⁵ Mehmet Efe, *Mızraksız İlmihal* (İstanbul: Kaknüs Publication, 1997):16-17.

3. BÖLÜM

BEN, BİZ VE ÖTEKİ:

İSLAMİ/İSLAMCI ROMANDA KADIN

YAZAR/ANLATICI TARAFINDAN

ROMANDAKİ KADIN

KARAKTERLERİN KURGULANIŞI

3.1.HİDAYET ROMANLARININ “BİZ” VE “ONLAR”I: MÜSLÜMAN VE “ÖTEKİ” KADIN KAHRAMANLAR

Tezin bu bölümünde, İslamcı kadın yazar/anlatıcılarının özellikle 1970-1980 yılları arasındaki dönemde yaygınlaşıp popüler hale gelen hidayet romanlarında “Müslüman” ve “öteki” kimliklerini kurlmaları incelenecektir. Siyasi, sosyal ve ekonomik değişim ve dönüşümlerin beraberinde getirdiği kültürel dalgalanmaların hidayet romanlarında ele alınışı; “biz” olgusu üzerinden işlenecektir. Bunların yanısıra, “Biz” imajını kuran ve cemaat fikrini perçinleyen ortak hareket ülküsünün en temelde; eğitim, ahlak, geleneksel kültür, aşk, moda gibi kavramlar üzerinden gerçekleştiği gösterilecektir.

Daha önce İslamcı romanlarının yazarlarının tıpkı Tanzimat dönemindeki ilk romanların yazarları gibi halkı eğitme amacı güttüklerine ve bu amaç etrafında eserlerinde belli bir tezin savunuculuğunu yaptıklarına değinilmişti. İslamcı romanların kadın yazarları da “tezli roman” ilkesine sıkı sıkıya bağlı kalarak, didaktik ve hatta neredeyse vaaz niteliğinde romanlar kaleme alırken erkek meslektaşlarıyla aynı sorunsalların altını çizmekle ve bunlara çözüm aramakla meşgullerdir. Dahası bu meşguliyette “kadınca” bir duyarlılıktan iz bulmak neredeyse mümkün değildir. 70’lerin hidayet romanlarının kadın yazarları aynı dönemdeki erkek yazarlarla ortak amaçlara cinsiyetçi bir söylemin çok uzağında, ülkücü bir tavırla erişmeye çalışırlar. Söz konusu tavrın özellikle kendini salt bir birey olarak değil “kolektif kimlik” içinde kodlamak ve bu kimlik çerçevesine yerleştirmek ile ilgili olduğu aşikârdır. Dolayısıyla ister kadın isterse erkek olsun hidayet romancılarının eserlerinde, İslam’ın yeniden eski, güzel günlerine kavuşabilmesi ve özüne dönebilmesi için ellerinden geleni yapan, bu uğurda birlikte savaşan ve birbirlerinin yoldaşı olan birer mücahit ve mücahide olduklarını söylemek gerekir.

Cumhuriyet dönemindeki “aydın ve entelektüel yazar”ın Batı ve inkılâplar konusunda “cahil” kalmış halkı eğitmek için kullandığı anlatı metotlarından olan; her şeyi bilen, tanrısal, III.tekil şahıs anlatısının İslamcı romanların kadın yazarları tarafından hemen her romanda kullanıldığını söylemek mümkündür. Böylece her ne kadar romanı için cinsiyetsiz bir eda takınıp kolektif kimliğe atıf yaptığını düşünse de yazar, okuyucuda daha önce Jahn’dan alıntılandığı gibi okuduklarının bir kadın yazar tarafından yazıldığı izlenimini uyandırır. Dolayısıyla İslamcı kadın yazarların özellikle kadınlara ve genç kızlara seslendiği söylenebilir. Örneğin, bu bölümde incelenecek prototip romanlardan biri olan *Müslüman*

Kadının Adı Var romanında, yazar Şerife Katırcı Turhal eserinin başına şöyle bir ithaf bölümü koymuştur: “Bu romanımı, kızlarımın şahsında, örtüleriyle ilim tahsilinde cihad eden bütün mü’min kızlara ithaf ediyorum. (...)” Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere kadın yazar bir anlatıcı olarak en temelde kadın okuyucusuna seslenir ve yazdıklarından özellikle onun feyz almasını ister. Dolayısıyla İslamcı kadın romanlarının öncelikli muhatabı kadın okuyuculardır. Dahası kadın yazar bunu yalnız giriş bölümlerinde değil, anlatıcı sıfatıyla romana müdahil olduğu ve böylece okuyucuyu yönlendirmek istediği yerlerde de yapar. Böyle durumlarda anlatıcının özellikle genç kızlara seslendiğini, hem de İslam cemiyetinin ahlakının ve temizliğinin temel belirleyicisi olarak “biz” kimliği içinden seslendiğine şahit olmak mümkündür. *Müslüman Kadının Adı Var*’da anlatıcı genç kızlara şöyle hitap eder:

“Bizler Avrupa’nın fahişeleri değil, Asr-ı Saadet’in hanımlarının örnek almalıyız.

Çünkü en büyük isteklerimizden biri, tarihe adını yazdırmış, cennetle müjdelanmış annelerimizle cennette komşu olmaktır. Onlara layık olmaya çalışmalıyız.”¹²⁶

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, yazar-anlatıcı tıpkı erkek anlatıcılar gibi kadın ahlakının ve edebinin muhafaza edildiği takdirde cemiyetin de muhafaza edilebileceği düşüncesini taşır ve bu amaç için örnek olarak “Altın Çağ” olarak da nitelendirilen Asr-ı Saadet hanımları ve onların yaşam tarzları gösterilir. Tek parti dönemi kadrolarının Batıcı siyasetlerini kadın üzerinden tanımlamalarına ve bu kadınlara Batı giyim ve hayat tarzını empoze etmelerine benzer bir şekilde İslamcı yazarlar da yine kadın üzerinden şekillendirdikleri cemiyet kurallarının emsalleri için özenilecek ve örnek alınacak bir dönem ve mekân belirlerler.

Hidayet romanlarının kadın yazar anlatıcılarının metinlerine müdahalelerini ayrıntılı olarak daha sonra tartışmak üzere yazarların, hidayet romanlarına yüklenen işlevi gerçekleştirme çabasının metinde nasıl görünür olduğuna değinmek gerekir. Hidayet romanlarının temel amacının belli bir kesimi belli kaidelere yönlendirme ve söz konusu yönlendirmenin yönlendirilen özneye son tahlilde yeni bir kimlik kazandırmak olduğu düşünüldüğünde, yazarların bu kimliği besleyen bir “öteki” yaratması kaçınılmaz hale gelir. Kenan Çayır, hidayet romanı yazarlarının sıkça “Türkiye’deki tarihsel ve güncel tartışmalara gönderme yaparak, mücadele ettikleri kesimlerle modernleşme, medeniyet, laiklik ve din anlayışı çerçevesinde polemiğe girdiklerini” söyler.¹²⁷ İşte tam da bu noktada, Müslüman yazarın “öteki”si; modern, Batıcı, sözde aydın (Müslüman yazarlara göre), laik kesim

¹²⁶ Turhal, *Müslüman Kadının Adı Var*, 90.

¹²⁷ Çayır, *Türkiye’de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara*, 56.

oluverir. Çayır, hidayet romancılarının karakterlerden çok bahsi geçen ve “biz” ve “öteki” imajlarıyla beslenen iki değer sistemini temsil eden “sosyal tipler” yarattığını bu yüzden belirtmiştir.¹²⁸ İnancından dolayı sürekli olarak haksızlığı uğrayan, aşağılanan, başına gelmedik iş kalmamasına rağmen, davasından asla geri dönmeyen, çoğu zaman karşı tarafa kafa tutup sert çıkan güçlü Müslüman tiplerin karşısında güçlü görünen, ancak zayıf yaradılışlı ve fikirli olan, yozlaşmış, kültürüne ve dolayısıyla özüne yabancılaşmış Batıcı, özentili tipler vardır. Bu durum erkek karakterler için geçerli olduğu kadar kadın karakterler için de geçerlidir. Örneğin *Müslüman Kadının Adı Var*’ın Dilara’sı; kendinden büyüklere, babasına, öğretmenlerine, erkek ve kadın arkadaşlarına dini ve inancı için var gücüyle saldırır ve onlar tarafından ezilmek istenmesine, önüne her türlü engel konulmasına rağmen, asla yılmaz. *Huzur Sokağı*’nda romanın baş kadın karakteri Feyza’nın kızı Hilal küçük yaşına rağmen, henüz ilkokuldayken öğretmenleriyle dini tartışmalara girer ve karşı tarafı ikna etmek ve onu yanlış yoldan döndürmek için bilimsel kanıtlardan yararlanmaktan geri durmaz. Aşağıda alıntılanan ve Hilal ve öğretmeni arasında geçen diyalogda; Hilal anlatıcı tarafından yapılan vurgularla küçük yaşına rağmen, devleşmiş, öğretmeni ise, Hilal’in karşısında (okuyucunun gözünde) bir hayli küçülmüştür:

“ (...) Bütün çocuklar şaşkınlık içindeydi. Biraz evvelki **ince**, narin ve güzel kız çocuğu ayağa kalktı. Öğretmen:

-Söyle Hilal, dedi...

Hilal kendisinden emin bir halle:

-Öğretmenim, benim anladığıma göre siz, Allah yoktur, demek istiyorsunuz değil mi?

-Evet, Hilal...

-Peki, yeryüzündeki bütün bu dağları, taşları, gökleri, denizleri, ağaçları, ırmakları, hayvanları, insanları yaratan kimdir öğretmenim?

-Bütün bu senin saydıklarının hepsi tabiattır Hilal...

-Peki, tabiatı kim yarattı öğretmenim?

-Tabiat ana yarattı yavrucuğum...

-Ya tabiat anayı yaratan kimdir?

¹²⁸ ÇAYIR, *Türkiye’de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara*, 60.

(...) Öğretmen, bu son derece çalışkan ve zeki talebesi karşısında zor duruma düşmekten çekiniyordu. (...) Öğretmen Hanım ne söyleyeceğini kestiremedi. Ne desindi, nasıl cevap versindi? Talebesinin sorduğu soru öyle dehşetliydi ki... Gayri ihtiyari içinden “Bu kız şeytan mıdır, nedir?” diye geçirdi. (...) ¹²⁹”

Anlaşılabacağı üzere hidayet romanlarında Müslüman kadın imajı daha küçük yaşta şekillenir. Müslüman kadın, kız ve çocuklar yaşları ne olursa olsun bir davaya sahiptirler ve davaları için sınıfta kalmayı, dayak yemeyi, aşağılanmayı göze alabilirler. Nitekim Hilal, öğretmenleriyle inancı uğruna çekişmesi ve yasaklamalara rağmen, başörtüsü kullanması, diğer çocukları “yoldan çıkarması” gibi sebeplerle birkaç kez okul değiştirmek zorunda kalmıştır. Hilal’in başörtüsü ve namaz konusunda etkilediği çocuklardan biri olan ve İslam’a göre buluğ çağına ermemesine rağmen, başını kapatmayı göze alan ikinci sınıf talebesi Başak da öğretmeni Ayten tarafından dayak yer. Ayten öğretmen de bu anlamda bir “öteki”dir. Aşağıdaki anlatıda Ayten öğretmenin Başak’a ders bitiminde, okul bahçesinde başörtü taktığı için nasıl dayak attığı anlatıcı tarafından şöyle aktarılır:

“(…) beni görür görmez öğretmenimin yüzü öyle bir hal aldı ki korkumdan orada bayılacak gibi oldum. Sonra birden yırtıcı bir aslan gibi üzerime atıldı. Bir yandan başımdaki örtüyü hırsıyla çekiştirip dururken, diğer yandan da ‘Seni gidi küçük yobaz seni... Kimden öğrendin bu paçavrayı başına bağlamayı? Söyle... Söyle diyorum sana!’ diyerek kafama, gözüme, belime nereme gelirse şiddetli şekilde vurdu. Vuruyordu... Nihayet örgülü iki saçımı öyle bir kavrayıp, eline öyle bir dolayış doladı ki acısından yerimde duramıyordum. Ellerine doladığı saçlarımı yukarı aşağıya çekiyor, başımı duvarlara vuruyordu.(…) O bir türlü hıncını alamıyor ve “Söyle... Bir daha takmayacaksın bu paçavrayı değil mi? Bir daha görürsem bunu başında, o beynini patlatırım senin!’ diye avaz avaz bağırıyordu...”¹³⁰

Görüldüğü üzere, Ayten öğretmen bir “öteki” olarak neredeyse hayvani sıfatlarla, insan dışı bir varlık olarak çizilmiştir. Küçük bir çocuğa karşı içinde sevgi buldurmeyen, yüreği taşlaşmış olarak anlatılan bu kadının, hidayet romanlarının en çok eleştirilen kurumlarını içine alan eğitim sistemine dâhil olması manidardır. *Huzur Sokağı* anlatıcısının bir başka öğretmen karakterin ağzından aktardığına göre, Ayten öğretmen ve onun gibiler “maneviyat düşmanları” tarafından yetiştirilen eğitim kadrosunun ders verdiği Eğitim Enstitülerinden

¹²⁹ Şenler, *Huzur Sokağı*, 273-375.

¹³⁰ A.g.e., 330-331.

yani “ahlaksızlık ve dinsizlik yuvaları”ndan gelmişlerdir.¹³¹ Ayten Öğretmen’in söz konusu ahlaksızlığın vücuda gelmiş hali olarak okuyucuya tanıtılması da eğitim sisteminin nasıl özünden kopmuş insan-dışı varlıklar yetiştirdiğine bir kanıt teşkil ettiğini göstermek içindir. Bu kadın, aşırı mini etekli, aşırı makyajlı ve aşırı laubali, hafif hareketleriyle dikkat çeken, yılan gibi soğuk bakışlı ve sarışındır.¹³² Ayten öğretmene atfedilen sıfatların tümünü, diğer hidayet romanlarının “öteki” kadın kahramanlarının hemen hepsinde görmek mümkündür. Türlü aşırılıklarla insan fitratından uzaklaşmış ve giyim ve yaşam tarzıyla Batı özentisi olarak çizilen öğretmen, bu anlamda hidayet romanlarının “öteki kadın” prototipidir.

Eğitim sistemine dair eleştiriler özellikle üniversitelerde okuyan ve çoğunlukla yoldan sapan, kötü yola düşen Anadolulu saf kızlar yahut zengin anne-babaların Batıcı, özentisi, ahlaksız, sınır tanımaz ve bedenini bir meta haline getirmekten kaçınmayan zengin kızlar üzerinden anlatılır. Yazarlara göre, eğitim sistemi “bozuk” olanları düzeltmekten aciz olduğu gibi, düzgün olanları da bozmaktadır. *Huzur Sokağı*’ndaki ibretlik karakterlerden Zeynep böyledir. Zeynep’in romandaki tek işlevi okuyucuya ilim öğrenme temennisiyle İstanbul’a, üniversiteye gönderilen bir genç kızın özünü kaybederek dininden uzaklaştığı takdirde başına neler gelebileceğini göstermektir. Zeynep’in hikâyesi ayrıca Müslüman ve ahlaklı bir kızın, bir “öteki” haline gelmesine dair aşamaları göstermesi yönüyle önemlidir. Üniversiteye başladığı ilk senenin sonunda karakterimizin önce kıyafetleri değişir, makyaj yapmaya başlar, elbiseleri kısalmış, uzun saçları yerini kısacık, kuaförde şekilden şekle giren saçlara bırakır, etrafında kız arkadaşlardan çok erkek arkadaşları vardır ve namazını bırakır.¹³³ Dini gereklerden ve İslamcı cemiyetin ahlak anlayışından koparak “biz” den “ben” e geçen kadın karakterin sonu ise, intihardır. Gayrimeşru bir hamilelik yaşayan Zeynep, çocuğunu istemeyen erkek arkadaşı yüzünden hayatına son verir. Bu durum bir anlamda anlatıcı yazarın Zeynep’in kaçınılmaz sonu olarak yorumladığı bir nevi cezadır. Kolektif kimliğinden ve dolayısıyla dâhil bulunduğu cemiyetten ayrılarak “ben” olmak isteyen (bunun en önemli göstergesi Zeynep’in adını değiştirmesi ve kendisine Zeynoş denmesini istemesidir.) kadının (ya da erkeğin) sonu çoğunlukla ölüm ya da ölümden beter bir hayattır.

Zeynep karakteri sağlıklı bir ötekileştirme örneğidir ve “kadın öteki” lerin giyim, yaşam ve düşünüş tarzını aşamalarıyla yansıtır. Kız çocuklarının en temelde aile görgü ve

¹³¹ Şenler, *Huzur Sokağı*, 308.

¹³² A.g.e., 297.

¹³³ A.g.e., 25-26.

terbiyesiyle yetiştirilmeleri ve ailelerin durumuna göre “öteki” yahut “biz” olarak ele alınmalarının yanında birçok kadın karakter de üniversite ortamında evrilir ve bu ortamdan etkilenir. Feyza’nın kızı Hilal, tüm çalışkanlığı ve üstün zekâsına rağmen, başını açmak ve üniversite gibi bir ahlaksızlık ve fuhuş yuvasına girmektense okumamayı tercih eder. Hem ortaokulu hem de lise,yi dışarıdan okur.¹³⁴ Zaten hem yazar anlatıcı hem de bu anlatıcının vasıflandırdığı karakterler; eğitim kurumlarından gerçek bilginin alınamayacağına, bu kurumların İslam medeniyetindeki şekillerinden bir hayli uzaklaşarak Batı kültürünü empoze eder hale geldiklerine inanırlar. Dolayısıyla bir kızın, eğer çok sıkı bir imana ve bir mücahide ruhunu sahip değilse böyle bir kurumda bulunması demek o kızın manevi açıdan yok olması artık cemiyet için bir hiç haline gelmesi demektir. Örneğin, *Huzur Sokağı*’nın anlatıcısı üniversiteyi betimlemeye şöyle başlar: “İstanbul Üniversitesi Fen Fakültesi’nin kantinindeyiz. Fakat insanın burasının fakülteye ait bir bölüm olduğuna inanası gelmiyor. Adeta Hollywood burası.”¹³⁵ Görüldüğü üzere daha betimlemenin en başından üniversitenin talebelerine bilim öğretme ya da sağlıklı bilgi verme kabiliyetine sahip olmadığı vurgulanarak buranın bir ilim yuvası değil Batı’nın küçük bir minyatürü olduğu (Hollywood benzetmesiyle) gösterilmiştir. Betimleme kızlı-erkekli grupların anlatılmasıyla şöyle devam eder:

“(…) Kızların hemen hepsi, Hollywood aktrislerinden farksız. Kiminin saçları bir baloya, bir kokteyle gidecekmişçesine kuaförden çıkmış, kiminin ki ise, süpürge gibi dümdüz, sırtlarından aşağı salkım saçak salınmıştı. (...) Ya makyajları? Aman Ya rabbim! O ne maskaralıktı öyle. (...) Kimi Allah’ın verdiği beğenmeyerek kaşlarını tamamen yolmuş, çıplak teninin üzerine siyah boyayla değişik, fakat gülünç bir kaş şekli çizmişti. Kimi de kirpiklerini vıcık vıcık rimellere boyayıp tel tel ayırarak kıvrırma makinesiyle yukarıya doğru kıvrıdığı yetmiyormuş gibi (...) Kiminin dudakları yaldızlı pembe rujlarla kimininki kan kırmızı boyaarla boyanmıştı. Ruh asaletinden, fazilet duygularından, ahlak kaidelerinden mahrum yetiştirilmiş, zavallı varlıklardı bunların çoğu. (...) Hâsılı burası ilim ve irfan yuvası olması icap eden bir üniversite binası değil de bir maskaralıklar mahşeri, bir karnaval meydanıydı sanki. (...) Bu kızlara üniversite talebesi demeye insanın dili

¹³⁴ Şenler, *Huzur Sokağı*, 444.

¹³⁵ A.g.e., 16.

varmazdı... Barlarda vazifeleri gönül eğlendirmekten ibaret olan konsomatris kızlardan ayırt edilemeyecek kadar aşağı bir zavallılık içindeydiler.”¹³⁶

Görüldüğü üzere, özellikle kızların ahlak-dışı hareketleri ve giyim tarzları kadın anlatıcının ve dolayısıyla okurun gözünde onların birer “fahişe” den farklı olmadıklarına dair bir imaj çizerek üniversitelerin salahiyetinin birçok sorunlu yanı olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Öte yandan, yaşadığı hidayete tam anlamıyla prototip bir mücahideye dönüşen ve üstelik üniversite okuyan *Müslüman Kadının Adı Var*’ın Dilara’sı eğitim sistemindeki ötekilere dair tanımını da *Huzur Sokağı*’ndakinden pek de farklı değildir. Üniversitelerde bir İslam mücahidesi yetişmesinin çok zor olduğu fikrini hidayete sonradan eren bir karakter olarak kıran Dilara, unutulmamalıdır ki hidayete ermeden önce de birçok üstün meziyete ve ahlaklı huya sahiptir. Tıp fakültesini birinci olarak bitirecek kadar zeki, övülmeyi sevmeyen, erkeklerle asla yüzgöz olmayan, şımarıklıktan nefret eden, ailesine ve memleketine düşkün, içinde insan ve doğa sevgisi olan Dilara için hidayete ermek ve İslamcı cemiyet içine katılmak pek zor olmamıştır. Yine de söz konusu hidayete üniversite ortamından ve içinde bulduklarından tiksinsesinin vesile olduğunu söylemek gerekir. İstememesine rağmen, mezuniyet partisine katılan Dilara’yı bu ortamdan soğutan asıl şey bedenlerini zevk metaı haline getiren genç kızlar, “öteki” lerdir. Kahramanımız onu İslam hakkında düşünmeye sevk eden ortamı şöyle tasvir eder:

“ (...) Bir yandan yanan sigara dumanları, bir yandan da kızların terle karışmış boya kokuları birleşmiş, adeta taşmış tuvalet havasını andırıyordu. Ama o topluluktaki insanlar lağım işleriyle uğraşanların lağım kokusunu fark etmedikleri gibi, bu pis havadan hiç rahatsız olmuşa benzemiyorlardı. (...) Ama bunların hiçbirisinden zevk almayan biri köşesinde adeta büzülüp kalmış, tepinen bir salon dolusu insanı tiksintiyle seyrediyordu. (...) İşte eğlence metaları birkaç saatlik zevk için, erkeklere gülücükler dağıtıyordu bol bol. (...) Dilara bunu ilk defa düşünüyordu. (...) Arkadaşının o sözleri -çok neşeli ve güzel olmalıyız. Erkekler böyle kızlardan hoşlanır.- onda bir şok etkisi yapmıştı...”¹³⁷

¹³⁶ Şenler, *Huzur Sokağı*, 16-19.

¹³⁷ Turhal, *Müslüman Kadının Adı Var*, 9.

Dilara her ne kadar feminist bir başkaldırıyla hidayet yoluna girse de bu durum onu *Huzur Sokağı*’nın Feyza’sından pek de farklılaştırmaz. Feyza da erkek gücüne muhtaç olmadan çalışmış, yalnız kendi emeğiyle kızını büyütüştür. Feyza bunlara yaparken asla toplumda ön planda olmamıştır, erkeklerle diyaloga girmemiştir. Bu anlamda helal dairededir. Dilara kadınların erkeklerin keyifleri için birer araç olmalarına başkaldırır, ancak bunu feminist bir söylemle değil, İslam’ın ahlak anlayışına dayanarak yapar. Dilara’nın

Görüldüğü üzere, romanın anlatıcısının Dilara'nın gözünden okuyucuya aktardığı "tikindirici" sahneyi oluşturan kalabalığın büyük bir kısmı, kadınlardır. Buradaki kadınların da *Müslüman Kadının Adı Var*'da eleştirilen sözde okumuş, ancak insanlığını ve kadınlığını kaybetmiş kadınlardan pek farkı yoktur. Dolayısıyla, hidayet romanlarının "öteki kadın" karakterlerinin benzer duyarlılıklarla çizildiğini ve temel özelliklerinin birebir aynı olduğunu söylemek gerekir.

Her iki romandaki baş kadın kahramanların karşısında durdukları "öteki" kadın yalnız Batıcı, ahlaksız, bedenini meta haline getiren, sözde aydın kadın değildir. Hem Dilara hem de Feyza, anlatıcıların yönlendirmesiyle "geleneksel Müslüman kadın" tipiyle de hesaplaşırlar. İlk olarak, Dilara'nın; sayesinde kapandığı ve Hak yoluna girdiği, İslam dininin icaplarını ve Allah'ın emirlerini öğrendiği dadısından bahsetmek gerekir. Bu kadının anlatıda vurgulanmak istenen başat özelliği; "geleneksel Müslümanlık" ı yani; sorgulanmadan, bir önceki nesilden miras kalmış ve değiştirilmeden devam eden dini ritüelleri barındıran Müslümanlığı uygulamasıdır. Örneğin, Dilara İslam hakkında bilgisiz olduğunu fark ettiği ilk anda yaşlı dadısının yanına giderek ondan dini hakkında malumat almak ister. Kadın ise, İslam'ın ve imanın şartlarını sıralayarak ona namazı öğütler ve öğretir. Ne zaman ki Dilara, Hacı Baba lakaplı kitapçının dükkânına giderek dininin gerekleri ve içeriği hakkında kapsamlı bir okuma yapar o zaman dadısının inancını sorgulamadan yerine getirdiği birtakım uygulamalarla kısıtlamasını eleştirmeye başlar. Dilara ve dadısı arasında geçen aşağıdaki konuşma, genç kızın geleneksel Müslümanlığı sorgulamasına örnek niteliğindedir:

"(...) Dadısıysa kültür yönünden Dilara ile dertleşecek kapasitede değildi.

-Ah kızım, okumak kim, biz kim? Beş vakit namazımı kılırsam ona şükrediyorum. Bizden geçmiş, diye kestirip atıyordu. Dilara'nın kafası almıyordu bu vurdumduymazlıkları... İslam o kadar basit miydi bir namazla geçiştirilecek? Bir gün dadıya sordu:

-Dadıcığım, günde beş vakit Rabbin huzuruna duruyorsun hamdolsun. Söylers misin bana, dudakların kıpır kıpır ne söylers hâlıkına?

(...)

daha çok, kadınların erkeklerle evlilik dışında bir araya gelmeleri, zina etmeleri ve erkeklerle uygunsuz, haram ortamda bulunmalarına bir karşı duruştur.

-A kızım, sorduğun soruya bak? Ne diyeceğim, tabii büyüklerden öğrendiğim sureleri, duaları okuyorum.

(...) Şu yaşlı kadın yetmiş küsur yıl eline hiç kitap almamış ki. Şimdi okuma yazma öğrensün, ilim yapsın. (...) Genç kız birden şu gerçekle karşı karşıya geldi. Aman Allah'ım, şu kadının ve binlerce mü'minin Allah'la arasındaki bağı koparmak için her yolu denemişler. Kul ile Allah arasındaki lisanı bile yok etmişler. Ama yine de Allah'ın yardımıyla başaramamışlar. (...) Üzülme dadıcığım. Sana Allah'ın emirlerini gereği gibi aktarmayan, oku nidasını iletmeyen, Kur'an'la senin bağı koparan Ebu Cehiller düşünsün. (...)"¹³⁸

Anlaşılabacağı üzere, dadının sorgulamadan bazı dini pratikleri uygulaması da "onlar" ve "biz" arasındaki çatışmaya bağlanmış, böylece iyi kalpli Müslüman bir kadının diniyle arasındaki mesafenin sebebi, kadının kişiliği yahut tercihi değil "Ebu Cehiller" nitelemesi altında birleşen "ötekiler" olarak gösterilmiştir. Bu anlamda anlatıcının; "Batıcı öteki" ile geleneksel Müslüman öteki arasında tercih yaptığını ve en temelde Batıcı kesimi sorunsallaştırdığını eklemek gerekir.

Huzur Sokağı geleneksel Müslümanları *Müslüman Kadının Adı Var*'da olduğu gibi spesifik bir şekilde eleştirmez. Bu durumun romanların yazılış tarihleriyle ve bu tarihlerdeki İslami konjonktürle alakası bulunmaktadır. *Huzur Sokağı*'nın 1969'da tefrika edilmeye başladığı ve 1971'de ilk baskısının yapıldığı göz önüne alınırsa, söz konusu yılların İslami/İslamcı kesim için Ali Bulaç'ın ifadesiyle "kurucu misyon" un (*constitutive mission*) üstlenildiği yıllar olduğunu söylemek gerekir.¹³⁹ Dolayısıyla İslamcı kesim bahsi geçen yıllarda bir şekilde dindar olan insanları düzeltmek yerine daha çok dindar olmayan ve çoğunlukla din ile alay eden, dini bir yobazlık emaresi olarak gören kesimle uğraşmakta, onlara karşı kendi varlıklarını kanıtlama çabasını göstermektedir. Örneğin, *Huzur Sokağı*'nın Feyza'sı Türk halkının Batıcı ve laik siyaset anlayışı sebepleriyle kutuplaştırıldığını ve temelde üç parçaya bölündüğünü belirtir.¹⁴⁰ Bunların bir kısmı, "Müslüman olduğu halde kendi dinine düşman olmuş, bütün dini emirleri reddedip Kur'an'a, peygamberimize ve haşa Allah'a küfreden dinsiz azınlıklardır." Anlaşılabacağı üzere, anlatıcı söz konusu kesimle radikal Kemalist, laik, Batıcı grupları kastetmektedir. Bahsedilen diğer kutup ise, Müslümanlığın hemen hiçbir icabını yerine getirmeyen, ancak Allah'a,

¹³⁸ Turhal, *Müslüman Kadının Adı Var*, 60-61.

¹³⁹ Muslu, "Changing Representations of Islamist Women in the Islamic Novels After 1980s," 17.

¹⁴⁰ Şenler, *Huzur Sokağı*, 181.

Peygamberimize ve Kur'an'a inanan, dini meselelere hürmetkar olmakla birlikte İslam'ın vecibelerini yerine getirmediğinden dolayı içlerinde daimi bir huzursuzluk ve üzüntü duyanlardır. Bir anlamda “kültürel Müslüman”¹⁴¹ olarak nitelendirebileceğimiz bu grubun, Müslümanlar içinde bir kutup olarak anılmasına sebep ise, tıpkı geleneksel Müslümanlarda olduğu gibi ilk grubu teşkil eden Batıcı kadro ve bu kadronun siyasi anlayışıdır. Feyza'nın bahsettiği üçüncü grup da hayatın her anında dini emirlere riayet eden “gerçek Müslümanlar”dır.

Anlaşılabileceği üzere, *Huzur Sokağı*'nin kaleme alındığı yıllar göz önünde bulundurulduğunda, anlatıcının geleneksel Müslüman tipiyle hesaplaşmadan önce karşısında durması gereken ve dinin asıl düşmanları olarak kodlanan kesim vardır. Ancak *Müslüman Kadının Adı Var* romanının ilk baskısının 1989 da yapıldığı dikkate alınırsa aradan geçen yirmi yılda İslamcı kadroların radikal bir şekilde dönüştüğünü ve Batıcı kadrolarla hesaplaşmasının devam etmesinin yanında İslam dinini bir anlamda yüzeysel olarak yaşayanlara, geleneksel Müslümanlara karşı da bir tavır sergilendiğini söylemek yanlış olmaz. Bu değişimi toplumsal cinsiyet algısının kadınlara bir gereklilik olarak atfettiği çeyiz ritüeli üzerinden göstermek mümkündür. *Huzur Sokağı*'nda üniversite öğrencisi olan ve sonradan hidayete eren Seval'in üniversiteden ayrılmak isteği ve bunu gerçekleştirdikten sonra yapmayı umdukları karakterin ağzından şöyle aktarılmaktadır:

“(…) Önüme, bana İslami hayatı yaşattırarak imanlı bir başka kimse çıkıncaya kadar evlenmeyeceğim. Hem zaten okumaktan da vazgeçtim. Memleketime, evime dönüp, hanım hanımcık, çeyiz işleyeceğim kendime. Ahlaken böylesine çökmüş bir cemiyette okumaktan da ikrah ettim zaten.”¹⁴²

Yukarıdaki alıntıda Seval'in çeyiz yapmayı, ahlaksızlıklardan kaçmak için bir sığınak olarak gördüğünü ve bu anlamda 80'lerin sonundaki radikal, başkaldıran, savaştan mücahidelerden farklı bir konumda olduğu bellidir. Oysa *Müslüman Kadının Adı Var*'da çeyiz konusunun üzerinde detaylı bir şekilde durulur ve anlatıcı tarafından “zamane put” u yakıştırmaları bile yapılır. *Müslüman Kadının Adı Var*'ın anlatıcısı Seval'in düşüncesindeki kadınlara adeta savaş açmış, okumayı terk ederek çeyiz yapmak ile uğraşan kadınları hususiyetle kınamıştır. Anlatıcının Dilara'nın sözleriyle muhatabına seslendiği ve onu yüksek sesle uyardığı

¹⁴¹ “Kültürel Müslümanlık” kavramıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Besim F.Dellaloğlu, **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi** (İstanbul: Ufuk Yayınları, 2012).

¹⁴² Şenler, *Huzur Sokağı*, 95.

aşağıdaki alıntı; 70'lerden 80'lere değişen İslamcı kadın önceliklerini analiz etmeye yardımcı olacaktır:

“(…) Sevgili peygamberimiz şöyle buyuruyor:

Benim ümmetim iki şey yüzünden helak olacaktır.

1. İlmî terk etmekten,

2. Mal yığmaktan.

Maalesef bu iki vahim haber, Müslüman hanımların üzerindedir. Kadınlarımız okumayı terk etmişlerdir. Ömründe bir kitap bitirmemiş kadınlar çoğunlukta. Okumayı sevmiyorlar. (...) Anneler kendileri okumadıkları gibi kızlarını da okutmuyorlar. Kurslar, burslar için avuç dolusu paralar dökerken İslam ilmi için kızlarını ihmal ediyorlar. (...) Ne yazık ki Müslüman kadınları, Allah'ın emrinden alıkoyan, şimdi en çok çeyizlerdir. (...) Kendinin ve kızının en kıymetli ömrünü ve göz nurlarını çeyizler uğruna tüketiyorlar. Şimdi bu put değil de nedir? (...) Müslüman kadınlar hep böyle cahil kalmaya kararlı olursa, halimiz ne olur acaba?”¹⁴³

Anlatıcının, Müslüman kadınlara dair Dilara'nın ağzından yaptığı yukarıdaki kaygılı tespitler ile *Huzur Sokağı*'nin bu tür geleneksel ve özünde cinsiyetçi olan uygulamalara ılımlı yaklaşımı arasındaki çarpışma sahası oldukça önemlidir. Her ikisi de hidayet romanı başlığı altında incelenmesine rağmen, İslamcı mücahide ruhunun iki romanda da farklı boyutlarda işlendiği açıktır. *Huzur Sokağı*'nda kadın; bir savaşçıdan çok İslam'ın ahlaklı, edepli, hanım hanımcık yüzüdür. Dini için savaşabileceği yerler bellidir. Örneğin Feyza, çevresindeki diğer kadınlara örnek olmakta ve onlara dinin gereklerini anlatarak tebliğ vazifesini üstlenmektedir. Bundan daha fazlasını yaptığı zamanlarda, örneğin okul yönetiminin karşısında durduğu ve dinin savunduğu vakitlerde genellikle zayıf bünyesi keskin başkaldırılarına yenik düşer ve hastalanır. Zaten kızı Hilal'le aldıkları kararla birlikte kızının lise,yi açıktan bitirmesinin daha iyi olacağına aksi takdirde kızın ve kendisinin çok yıpranacağına kanaat ederler. Oysa Dilara bir tıp öğrencisi olarak devam ettiği eğitim hayatını yarıda bırakmayı ya da doktor olarak zorlu şartlar altında ve türlü aşağılamalara maruz kalarak çalışmaktansa evde oturmayı asla aklına getirmez. O hem profesörlerle, hem erkek ve kız arkadaşlarıyla, hem babasıyla ve toplumun hemen her kesiminden insanla her zamanda ve mekânda tartışma alanı yaratır ve dinini savaşçı bir mücahide olarak savunur.

¹⁴³ Turhal, **Müslüman Kadının Adı Var**, 176-177.

Dilara karakteriyle anlatıcının yapmak istediği şey yine anlatıcının ağzından, bir Müslüman Kadınlar Vakfı ideali etrafında şöyle belirtilmiştir:

“(…) Kadınların da İslam’ın çerçevesinde neler başarabileceğini, kafasını kuma gömmüş aydıncıklara, kadını eve hapsedip İslam’a hizmetten, cihattan mahrum eden sözde Müslümanlara da ispat edeceğiz.(…)”¹⁴⁴

Alıntı da dikkate alındığında, her iki romanın kadın anlatıcıların yine kadın karakterlerine farklı roller yüklediği ve bu rollerin en temelde dönemin sosyal ve siyasi arka planıyla da bağdaştığı anlaşılmış olur. 80’lerin toplumun her kesimiyle bir şekilde savaştığı ve onları kendi varlığına inandırmaktan çok var olduğunun ve yerleşikliğinin farkında olan mücahit ve mücahidelerin oluşması için, 70’lerin hazırladığı siyasi başarı ve ekonomik bağımsızlık tabii ki etkilidir. 70’lerde Müslümanların kendilerini ispatlama ve çevrelerindeki varlıklarından haberdar etme nosyonlarının genellikle erkek aktörler tarafından üstlenildiği de gözden kaçırılmamalıdır. Kadınlar genellikle bir şekilde bozulmadan tekellerinde tuttukları İslami hayatı yalnız aile bünyesinde dejenere olmaktan korumakla yükümlüdürler. Bu durum *Huzur Sokağı*’na adını veren ütopyik bir Müslüman mahallesinin varlığını da açıklamaya yardımcı olur. Sokağın bozulmadan kalması ve yeni inşa edilen Avrupalı apartman ve apartmana taşınan tiplerin beraberlerinde getirdiği Batıcı değerlerden korunmasında öncelikli görevin erkek başkahraman Bilal tarafından kadınlara verilmesi bu yüzdendir. Bilal, apartmanın inşasından sonra henüz apartman sakinleri evlerine yerleşmeden mahallenin kadınlarını camiye toplayarak onlara şöyle bir vaaz verir:

“(…) Sokağımızın muhterem hanımefendileri ve kıymetli kız kardeşlerim, sakın, sakın, o pırıl pırıl, şatafatlı eşyalara iç geçirerek bakmasınlar. (...) İmanlı hanımlar ve genç kızlar, daima mütevekkil ve kanaatkâr olmakla tarihte en mutena yeri işgal etmişlerdir... Kanaat kadının ziynetidir. (...) Kıyafet mevzuuna gelince, sokağımızdaki mazbut giyimli, imanlı ve asil genç kız ve hanımlarımızın, Avrupa’nın sokak fahişelerinden farksız kıyafetteki benliklerinden kopmuş, açık saçık, mini etekli, müstehcen kıyafetli bu nevi süfli kadın ve kızlara gıpta nazarıyla bakarak, bu kepaze kıyafetli kadın ve kızları kendilerine örnek alabilecek kadar küçülebileceklerini görmeyi dahi abes görmekteyim...”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Şenler, *Huzur Sokağı*, 179.

¹⁴⁵ A.g.e., 58.

Bir erkeğin kadınlara uyarı niteliğindeki bu sözleri sokağın ahlakının ve bu yolla huzurunun korunabilmesi temel görevin kadınlara düştüğünü göstermektedir. Bu anlamda kadınların sosyal alanda yapacakları savaşların sınırları da belirlenmiş olur. Kadın, mahallesini yani kendisini bir şekilde koruyan ve kötülüklerden uzak tutan alanı korumakla, bu alana cebren girenleri de onları bir nevi görmezden gelmek suretiyle bertaraf etmekle mükelleftir. Kadın anlatıcı da bu sorumluluğu erkek karakterinin baskın sesiyle muhatabına iletmiştir.

Alıntıda da vurgulanan giysi konusunun üzerinde her iki romanda sıkça durulur, ancak iki yazarın da İslami giysi vurgusunun son tahlilde birbirinden farklı olduğunu söylemek gerekir. Söz konusu durumun, yukarıda bahsedilen sebepler dâhilinde 70'lerden 80'lere değişen Müslüman kadın imajıyla alakası vardır. Diğer taraftan “tesettür” ün şekilleri ve niteliği değişiklik göstermekle beraber tesettüre yüklenen anlam kesinlikle değişmez. Tesettür her zaman (1970-1990 arası kastediliyor.) Müslüman bir kadının kolektif kimliğe dâhil olabilmesi ve bu kimlik üzerinden kendini tanımlayabilmesi kısacası “gerçek bir Müslüman” olabilmesi için başat koşuldur. *Huzur Sokağı*'nda Feyza'nın gerçek bir Müslüman gibi yaşamaya karar vermesinden sonra yaptığı ilk şey örtünmek olmuştur. Son derece keskin hatlarla bir Batı özentisi olarak çizilen kocası Selim'e artık Müslüman bir kadın olduğunu ve dolayısıyla örtüneceğini söyleyen Feyza'nın temel gerekçesi hakiki Müslümanlığın örtünmeyi gerektirmesidir. Feyza, kapanmak istemesinin sebeplerini şöyle sıralar:

“(…) Bu yaşlardan itibaren bütün kadınlar, eğer hakikaten Müslümanlarsa, örtünmeye mecburdurlar. Bu Allah'ın emri... Üzerinde münakaşa edilmez!”¹⁴⁶

Peki, gerçek bir Müslüman kadının inancının temel göstereni olarak sunulan türban ve türbana eşlik eden kıyafetlerin tümü olarak tanımlanabilecek tesettür, hidayet romanlarının kahramanları aracılığıyla nasıl örneklendirilir? Daha önce kadın yazar/anlatıcının anlattığı boyunca kendine bir muhatap edindiği ve söz konusu muhatapı değiştirip dönüştürmeyi hedeflediğinden bahsedilmişti. Popüler hidayet romanları okuyucusunun (özellikle kadınlara tarafından yazılanlar) neredeyse tamamını oluşturan genç Müslüman kızların tesettür anlayışını şekillendirmek ve onlara gerçek tesettürün nasıl olması gerektiğini anlatmak da hidayet romancılarının işidir. Anlatıcı, *Huzur Sokağı*'nın üniversiteli açık bir kızken hidayete erip kapanan ilk kahramanı olan Seval ve görünmeci Zuhâl'in tarzından şöyle bahseder:

¹⁴⁶ Şenler, *Huzur Sokağı*, 161.

“Seval’in kıyafeti kapalı olmakla beraber, en az bir Avrupalı manken kadar da şık ve moderndi. Üzerinde çağla yeşili, zarif bir pardösü, başında yine aynı tonda, desenli, çok değişik bir biçimde bağlanmış, ipekli bir başörtü vardı. Çanta, ayakkabı ve eldivenleri gösterişliydi. Zuhâl ise, tam yaşına giden spor bir kıyafetle en az yengesi kadar güzel ve modern bir kapalı kıyafet içindeydi. Onun da üzerinde camgöbeği süetten spor bir pardösü, başında ekose atkılı bir eşarp vardı. Eldivenleri, çantası ve içindeki bluzu da aynı ekose kumaştandı.”¹⁴⁷

Görüldüğü üzere, her durum ve mekânda Müslümanlara korkunç etkilerinden bahsedilerek yerilen ve kültürü, ahlakı, kadın-erkek ilişkileri ve ebeveyne karşı tutumuyla sürekli aşağılanan Avrupa, üstelik tesettür gibi olmazsa olmaz dini bir gösterge söz konusu olduğunda etkili bir karşılaştırma ve benzeşme alanı olarak sunulmuştur. Avrupalı bir mankenin şıklığı ve modernliği tesettürlü bir kadının ulaşması gereken seviye olarak gösterilmiş, Seval ve Zuhâl’in, İslam’a uygun olarak kapanıp kapanmamalarından çok; nasıl, hangi parçaları kullanarak kapandıkları, bu parçalardaki uyum ve modernlik ön plana çıkarılmıştır. Bu alıntı okuyucunun aklına şöyle bir soru getirebilir: Neden Müslüman genç kızları muhatap alan böyle tezli bir romanın örnek gösterileni tertemiz, dindar ve sade bir Anadolu kadını yerine Avrupalı bir mankendir?

Bu sorunun cevabının 70’lerde Müslümanlara ve özellikle örtülü kadınlara bakış ile ilişkisi olduğuna söylemek gerekir. Tek parti yıllarında Batıcı bir stille giyinen yeni Cumhuriyet kadını kendini şehirle, bir anlamda medeniyetle özdeşleştirirken; başörtüsü dini bir sembolden ziyade bir gelenek olarak Anadolu’yu yani kırsal kadına, dolayısıyla daha eğitimsiz, bilgisiz ve aydınlanmaya muhtaç olana yakıştırılıyordu. Çok partili hayata geçiş ve sonrasında özel sektörün teşviki ve daha sonra da liberal ekonominin benimsenmesiyle köyden kente göç artmış, gelenekselle bağdaştırılan başörtüsü böylelikle şehirlerde de görünür hale gelmiştir. Hazal Muslu, 1950lerden sonra Müslüman kadınların başörtüsüyle birlikte toplumsal değişimin öncüsü olduklarını ve bu kadınların üniversitelerde ve kamusal kurumlarda boy gösterdiğini belirtse de¹⁴⁸, başörtüsünün yalnız geleneksel Anadolu kadına, özellikle de yaşlı kadınlara yakıştırılması ve bu durumun hidayet romanlarında işlenmesi 90’lara kadar sürmüştür. Örneğin, *Huzur Sokağı*’ndaki Feyza başını örtme kararını kocasına açıkladığında Selim’in, “ (...) daha bu yaşta nineler gibi örtünmeye ne sebep var?

¹⁴⁷ Şenler, *Huzur Sokağı*, 129.

¹⁴⁸ Muslu, “Changing Representations of Islamist Women in Islamic Novels After 1980s,” 20.

Hele bir elli altmış yaşına gel...”¹⁴⁹ tavsiyesiyle karşılaşır. *Müslüman Kadının Adı Var*’da Dilara’nın örtünmesine şaşırarak bir öğretmeni, “Bir türlü anlayamıyorum bunları... O kadar garibime gidiyor ki. Üzerlerinde böyle cübbe gibi yerleri süpüren pardösüler... Ninemin örtüsü gibi başörtüler...”¹⁵⁰ sözleriyle başörtüyü eski zaman kadınlarına yakıştırdığı ve çağdışı bulduğunu açıkça belirtir. Başörtüye karşı alınan bu tavır, elbette Müslüman kadınların kendi kıyafetlerini cazip hale getirmesini ve genç kızları tüm bu karşı düşüncelere rağmen, başörtüsüne özendirmeyi gerektiriyordu. Böylece modern zamanların modern tesettür anlayışı doğmuş, yaşlı ve “cahil” kadınlarla özdeşleştirilen başörtüsünün yerini Avrupalı bir mankenle, yani karşı tarafın giyim anlayışını yansıtanla ilişkilendirilen “türban” almıştır. Dönemin politik durumu sebebiyle daha siyasi olmakla birlikte “türban” 70’lerin Türkiye’inde başörtüsünün gelenekselliğinden sıyrılmış ve çağa ayak uydurmuş yeni bir örtünme şeklidir. Hazal Muslu, 70’lerde başörtülü kadının temsilini değiştiğini ve bu değişimin öncülerinden birinin de *Huzur Sokağı*’nın yazarı Şule Yüksel Şenler olduğunu belirtir.¹⁵¹ Muslu ayrıca, Şenler’in dindar kadını elegant/şık kadına çevirdiğini ve bunun adına da “tesettür” dediğini ekler. Dönemin İslami dergilerinde (örneğin *Seher Vakti*) Şenler’in adıyla anılan ve yine onun tarafından çeşitli illerde konferanslar verilerek tanıtılan “şulebaş” denilen türban modeli bahsi geçen tesettürün “moda” haline gelen yönü olarak yorumlanabilir.¹⁵²

Ancak 80’lerin mücahide ruhu 70’lerinkinden daha baskındır. Bu değişimi *Müslüman Kadının Adı Var*’da okumak mümkündür. Türbanın hala siyasi bir anlamı olmakla beraber, *Huzur Sokağı*’nda sıklıkla vurgulanan türbanlı kadının şıklığı ve modaya uygunluğuna *Müslüman Kadının Adı Var*’da rastlanmaz. Örneğin; Dilara’ya hediye olarak krem rengi bir kumaştan harmaniye dikilir.¹⁵³ Anlatıcı bu kıyafetin karakterine çok yakıştığını şöyle belirtir: “Üzerine aldığı büyük beyaz başörtüsü vücudu örtülüyor, tam bir İslam hanımefendisi kıyafetine bürünüyor.” Anlaşılacağı üzere, *Huzur Sokağı*’nda Müslüman kadınların giydiği kıyafetler için belirtilen renklerin uyumu yerine Dilara’nın tek

¹⁴⁹Şenler, *Huzur Sokağı*, 160.

¹⁵⁰ Turhal, *Müslüman Kadının Adı Var*, 130.

¹⁵¹ Muslu, “Changing Representations of Islamist Women in Islamic Novels After 1980s,” 21.

¹⁵² Şule Yüksel Şenler ile dönemin kıyafet anlayışı ve hidayet söyleminin kitlelere benimsetilmesi konusunda iki röportaj için bkz. Muharrem Coşkun, “Şule Yüksel Şenler ‘gerçekleri’ anlattı...” *Belge Haber*, Aralık 7, 2014’te erişildi, http://www.belgehaber.com/haber.php?haber_id=3753 Necla Bayraktar ve Hasan Hüseyin Kemal, “Onları ben tanıştırdım,” *Yeryüzü Haber*, Aralık 7, 2014’te erişildi, <http://www.yeryuzuhaber.com/onlari-ben-tanistirdim-haberi-6541.html>

¹⁵³ Turhal, *Müslüman Kadının Adı Var*, 176.

renkli ve muhtemelen desensiz kıyafeti ile yine *Huzur Sokağı*'nda vurgulanan değişik baş örtme çeşitleri ve renkli, desenli başörtüler yerine Dilara'nın renk belirtilmeyen ve boyutuna dikkat çekilen başörtüsü arasındaki farklılık; 70'lerden 80'lere değişen Müslüman kadın imajını da vurgular. 80'lerde hidayet romanlarında tesettürü özendiren vurgulardan çok, vücut hatlarını belli etmemenin üzerinde durulmuştur. Örneğin Dilara'nın örtündükten sonra ilk kez yurda gidişi ve giydiği kıyafet anlatıcı tarafından şöyle betimlenmiştir:

“Dilara, doğru kaldığı yurda gitti. Üzerinde vücut hatlarını belli etmeyecek şekilde, gayet bol, açık renk pardösü, omuzlarını göstermeyecek şekilde örtülmüş bir eşarpla yurdun kapısından içeri girdi. (...)”¹⁵⁴

Sonuç olarak, 70'lerden 80'lere Müslüman kadının kıyafet algısını değiştiğini ve bu durumun hidayet romanlarında rol model olarak gösterilen kadın kahramanların tesettür anlayışı üzerinden okunabileceğini söylemek gerekir.

İslamcı kadın yazar/anlatıcının hidayet romanlarında üzerinde durduğu, sınırlarını belirlediği ve karakterleri vasıtasıyla muhataplarını bu sınırlara teşvik ettiği bir diğer konu da aşktır. Vacit Ertan Yılmaz'ın Şule Yüksel Şenler'den aktardığı aşağıdaki alıntı, İslami romanlarda aşk konusunu işlemenin hiç de kolay olmadığını kanıtlar niteliktedir:

“ O devirde böyle bir roman yazmak cesaret işiydi, kadın erkek arasındaki duygusal ilişki o zamanlar İslami kesimde tepkiyle karşılanıyordu. Bir anlamda kadın erkek arasındaki aşkın konuşulması, yazılması tabuydu, ayıptı. Ama ben cesaret göstererek yazdım ve iyi ki de yazdım.”¹⁵⁵

Şenler'in alıntıda bahsettiği kitabın *Huzur Sokağı* olduğu dikkate alınır, romandaki aşkın hidayete ermiş bir kadın ve Müslüman bir erkek arasında geçse bile kamusal hale getirilmesinin sakıncalı olduğunun düşünüldüğü anlaşılmış olur. Ancak Şenler'in ifadesiyle cesaret gerektiren bu konunun, romanlarda neden kullanıldığı ve neden neredeyse bütün hidayet romanlarını belirli bir aşk temasına sahip olduğu gibi soruları doğurması kaçınılmazdır. Dahası hidayet romanlarını bir dönemin “best-seller”ı haline getiren şey, İslamcı kesimin gençleri arasında böyle bireysel ve gizli aşk mevzularının merak edilmesi midir? Yoksa belli bir ilgi uyandıracığı tahmin edildiği için mi romanlarda aşk teması sıklıkla kullanılır?

¹⁵⁴Şenler, *Huzur Sokağı*, 93.

¹⁵⁵ Yılmaz, “ Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar,” 104.

Söz konusu soruların her ikisinin de yazar/anlatıcı tarafından göz önünde bulundurulduğu ve hidayet romanlarının her iki soruya da cevap verdiğini söylemek gerekir. Vacit Ertan Yılmaz İslamcı hidayet romanlarında kurgunun aşk üzerinden ilerlemesini pratik bir sebeple açıklayarak, hidayet romanlarının kendilerinden bir önceki neslin popüler romanları olan aşk romanlarını hem tema hem de kurgu yönleriyle taklit ettiklerini ve bu durumun onları popüler aşk romanlarının devamı yaptığını belirtir.¹⁵⁶ Buna göre, 50ler ve 60'ların çok yoğun bir şekilde okunan, sinemaları yapılan, fotoroman haline getirilen aşk temalı popüler romanların kitlelere ulaşmadaki büyük başarısı İslamcı yazarları da etkilemiş ve daha geniş bir okuyucu evrenine ulaşmak için roman kurgusunu ve bu kurguya bağlı olarak değişen karakterleri aşk temasıyla oluşturmak cazip hale gelmiştir. 1970li ve 80li yıllarda piyasaya çıkan ve büyük satış rakamlarına ulaşan hidayet romanları (böylece bir kısım araştırmacıların bu romanlara “popüler İslami romanlar” demesi anlaşılmış oldu) Yılmaz'ın ifadesiyle; Kerime Nadir, Muazzez Tahsin Berkan gibi yazarların kaleme aldığı ve bir dönem geniş bir okuyucu kitlesi tarafından takip edilen romanların devamı niteliğindedir.¹⁵⁷ Bir başka deyişle, Türk edebiyatında yazılmış popüler aşk romanlarının İslami versiyonları gibidirler. Yılmaz, aşk romanlarının; ahlaklı, namuslu, erdemli ve aşk uğruna türlü zorluklara katlanan karakterlerinin yerini, hidayet romanlarının dindar, dini için tüm zorluklara katlanan ve İslam'ı yaymak için uğraşan karakter aldığını söyler. Dahası, bir anlamda aşk romanların “öteki”si olan ve kahramanların vuslatının karşısında duran zalim, gaddar, acımasız, kötü karakterlerinin hidayet romanlarındaki muadili de Batıcı ve İslam düşmanı karakterler olmuştur. Tüm bu aynılıklardan sonra, hidayet romanların, popüler aşk romanlarının okuyucu kitlesini hedef alarak, kendi konuların aşk romanlarının iskeletine birebir yerleştirdiğini söylemek mümkün hale gelir.

Öte yandan, her iki roman türünde de aşk teması ortak kullanılmakla birlikte, hidayet romanlarında aşkın belli dini sınırlara riayet edilerek çizildiğini ve bu sınırların 70'lerden 80'lere daha da katılarak devam ettiğini söylemek gerekir. Öyle ki, insanlar arasındaki beşeri aşkın, klasik edebiyat metinlerindeki benzer bir şekilde insanı gerçek aşka yani Allah aşkına götürmesinin altı sıklıkla çizilmesine rağmen,, 80'lerde aşkın bir “amaç” haline geldiğini vurgulamak gerekir. Buna göre âşık olmak, kutsallık atfedilen davaya bir yoldaş, bir dava arkadaşı bulmak anlamına gelir. 70'lerde de kimi zaman vurgulanmakla birlikte bu

¹⁵⁶ Yılmaz, “ Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar,” 100.

¹⁵⁷ A.g.e., 99.

dönemde yazılan hidayet romanlarında âşık olmanın his olarak okuyucuya daha çok yansıtıldığı görülür. Bu durumun elbette, 70'lerde yazılan hidayet romanlarının; popüler aşk romanlarının İslami sahadaki ilk veçheleri olmasıyla yakından alakası vardır. Örneğin, Bilal Feyza'ya sesini ilk duyduğu anda ona âşık olmuştur. Aşağıdaki pasajda Bilal'in Feyza'nın sesini ilk duyduğunda ve onu ilk kez gördüğünde hissettikleri şöyle anlatılır:0

“ (...) Kalbi tekrar deli deli çırpmaya başladı. İnsiyaki bir hareketle, uykuda geziniyormuşçasına doğruldu. Büyülenmiş gibi eli perdeye gitti. Ve ömründe hiç yapmadığı bir hareketle perdeyi açıp sesin sahibini görmek için dışarı baktı. (...) Bilal ne yaptığını bilmez halde kızıdan gözlerini ayıramıyordu bir türlü. En mahir bir ressamın fırçası dahi böyle bir güzellik tablosunu canlandıramazdı. Simsiyah, omuzlarından aşağı bir şelale gibi dalga dalga dökülmüş gümrah bir saç yağmuru. Göz alıcı beyazlıkta sedef gibi duru ve pırıl pırıl bir ten... Efsunlayıcı, şahane bir güzellik... (...) Bilal altüst olmuştu. (...)”¹⁵⁸

Feyza hakkında Bilal'in gözünden verilen tüm ifadeler, genç kızı divan şiirinin ulaşılmaz ve güzeller güzeli sevgilisi; Bilal'i ise, daima maşukunun peşinden koşan âşık olarak anlamamızı sağlasa da, Bilal dindar ve İslamcı bir erkek aktör olarak çabuk toparlanır ve kendini kızın güzelliğine kaptırmaz. İlk görüşte derin duygular hissetmesine rağmen, Feyza'nın onu tavlama için yaptığı türlü oyunlara asla aldırış etmez ve içinde bir şekilde oluşan aşkı öldürmek için mazbut bir kızla hemen evlenir. Nitekim İslamcı aşkın sınırları katidir. Özellikle dindar erkek kahramanın aşk için yanlış yapmaya ve muhafazakârlığına gölge düşürecek bir yola girmeye (hele ki bu aşk içinse) hakkı yoktur. Gerçekten sevdiği kadınla birlikte olmanın tek yolu bu kadının sağlıklı ve kökten bir değişim sürecinden geçerek erkek karaktere layık hale gelmesidir. Örneğin, Feyza Bilal'i ömrünün sonunda bir kez görebilmek ve onun aşkına layık olabilmek için birçok badire atlatmış; yanlış bir evlilik yapmış, zulüm görmüş, parasız kalmış, ancak asla dininden ve onun gereklerinden vazgeçmeyerek değişim sürecini başarıyla tamamlamıştır.

Bazı farklılıkları olmakla beraber aşk mevzubahis olduğunda *Müslüman Kadının Adı Var*'da da Dilara'nın İbrahim'e layık hale gelebilmesi ve onunla evlenebilmesi için edilgen öğrenci kişiliğinden sıyrılıp, inancı uğruna herkesle mücadele eden, tam donanımlı bir dava arkadaşı, bir mücahide haline gelmesi gerekir. Zaten anlatıcının istediği hale geldiğinde Dilara'nın sevdiği kişiyle beraber olması için çaba sarf etmesine gerek olmamış ve Allah'ın

¹⁵⁸ Şenler, **Huzur Sokağı**, 64.

yolunda türlü zorluklarla karşılaşan ve tebliğ vazifesini yerine getirmek için hiç düşünmeden doktorluğunu icra etmek üzere Mekke'ye giden kadın kahramanın istediği eş adayı da ona neredeyse altın tepsi de sunulur. *Huzur Sokağı*'nın kavuşamayan, ancak Feyza ölüm döşegindeyken bir araya gelebilen âşıkları, *Müslüman Kadının Adı Var*'da evlenirler, ancak bu aşkta hissi duygulardan çok belli bir amaç için verilen kararların etkisi olmuştur. Nitekim anlatıcının romanın son cümlesi olarak belirttiği “ Her işinde ALLAH rızası gözetenleri, işte Allah böyle mükâfatlandırır.”¹⁵⁹ ifadesi de Dilara'nın İslamcı çabalarının ödülünü, bu çabalarını devam ettirebilmesi için kendisine bir “dava arkadaşı” sunularak aldığını kanıtlar niteliktedir. Son tahlilde, hidayet romanlarının aşk temasını sıklıkla kullandıklarını, ancak bu kullanımın kadın ve erkeğin karşılıklı etkileşimlerinden çok kadının erkeğe layık hale gelebilmesi için yaptıklarının sebebini açıklayan bir içeriğinin olduğunu söylemek gerekir.

Sonuç olarak, kadınlar tarafından yazılan hidayet romanlarının kadınca bir duyarlılıkla kaleme alındığını söylemek mümkün olmasa bile en temelde kadın bir muhataba yine kadın yazar/anlatıcı tarafından seslenildiğini belirtmek mümkündür. Söz konusu anlatıcı hidayet romanlarında üç şekilde görünür olur. Öncelikle okuyucu, anlatıcının sesini karakterler bilhassa da kadın karakterler aracılığıyla duyar. Özellikle hedef kitleye rol model olarak gösterilen ana karakterin muhatabına yaptığı ikazlar, İslamcı yorumlar ve “öteki” ile çatışmalar; anlatıcının romandaki otoritesini sağlamlaştırır. Anlatıcının okuyucunun gözünde şeffaflaştığı anlatı alanlarından biri de olaylardır. Karakterlerin arasında geçen olaylarda, anlatıcının tuttuğu tarafa; kahramanlar arasındaki seçime ve böylece belli bir “ötekileştirme” yapıldığına dair işaretler verilir. Anlatıcının görünür olduğu üçüncü kurgusal öge ise, anlatsal müdahalelerdir. Muhatabı yazarın istediği ölçüde ve onun istediği salahiyyetle yönlendirebilmek için metne müdahale eden yazar/anlatıcı; okuyucunun neredeyse ensesinde gibidir.

¹⁵⁹ Turhal, *Müslüman Kadının Adı Var*, 184.

3.2.“BİZ”DEN “BEN”E: ÖZELEŞTİREL ROMANLARDA EDİLGEN MÜSLÜMANLAR VE ÖNEMSENMEYEN ÖTEKİLER

Tezin bu bölümünde, hidayet romanlarından farklı olarak özeleştirel bir eğilimle, bilhassa 1970-1980 yılları arasındaki “biz” olgusuna dayanan Müslüman kimliğini eleştiren kadın romancıların, söz konusu yıllarda “biz” kimliğinin daha çok erkek-egemen bir gruba ifade ettiğini savunmaları anlatılacaktır. Ayrıca, erkek-egemen “biz” içinde kendilerine ve konumlarına dair samimi bir söylem arayan 90’ların aydın kadın Müslümanlarının, kadınların giysileri ve bedenleri üzerinden büyüyen İslamcı davanın sonunda İslam burjuvazisinin oluşmasına tepkisine ve bu sınıf içinde kendilerini konumlandıramayışına dikkat çekilecektir. Dahası, kendini Müslüman cemaatinin içinde göremeyen Müslüman kadının “Müslüman” ve “öteki” algılarının değişmesi gösterilecektir.

Daha önce feminist edebiyat kuramcısı Elaine Showalter’ın İngiliz edebiyatında kadın yazarlar için üç dönem belirlediğini ve esasında bu analize dair bölümlerin Türk edebiyatı açısından da geçerli olabileceğine değinilmişti. Dolayısıyla, hidayet romanı yazan kadın yazarların kolektif kimliğin bir yansıması olarak kadın edebiyatına dair belirleyici bir noktada durmadıkları ve böylece Showalter’ın “Kadınısı Dönem” olarak tanımladığı dönemin içinde yer aldıkları söylenebilir. Peki, İslami modern kadın edebiyatının yine Showalter’ın ifadesiyle; kadınların erkek değerlerine başkaldırdıkları ve kadınca bir duyarlılıkla eserlerini kaleme aldıkları bir dönem var mıdır? Bu sorunun cevabını 1990’ların İslami kadın romanlarında bulmak mümkündür. Dahası, Showalter’ın özelliklerini belirttiği döneme ismini veren “feminist” kavramı; 90lı yıllarda “türbanlı feministler” olarak adlandırılan bir grup kadın yazar için bile kullanılmıştır. Öyleyse, “türbanlı feminist” ifadesinden ne kastedildiğini ve bu dönemde kadınların kolektif kimlikten uzaklaşarak erkeklerden farklı bir yazma alanını kullanmalarının sebeplerini açıklamak yerinde olacaktır.

1989’da yazılan ve hidayet romanları çerçevesinde ele alınan *Müslüman Kadının Adı Var* romanı Duygu Asena’nın 1987’de kaleme aldığı *Kadının Adı Yok* isimli romanına tepki olarak yazılmıştır.¹⁶⁰ Romanın sonuna, yazar Şerife Katırcı Turhal, Müslüman kadının aslında Allah’ın bahşettiği ve İslam aracılığıyla edinilen her hakka doğuştan sahip olduğu, erkeklerle üstünlük yarışına girmenin mantıksızlığına dikkat çektiği bir bölüm ekler. Romanın sonuna adeta bir haykırış ve başkaldırı olarak eklenen bu bölüm, Duygu Asena’nın

¹⁶⁰ Duygu Asena, *Kadının Adı Yok* (İstanbul: Ata Yayınları, 1987).

nezdinde tüm feministlere hitap ederken aslında 90'ların İslamcı feminist yazarlarına ve özeleştirel romanların kendini erkeğin karşısında bir türlü konumlandıramayan türbanlı kadınına da bir şeyler söyler. Turhal, bu bölümde Kur'an'da kadınlardan bahsedildiğini, Allah'ın kadın erkek ayırmadığını söyledikten sonra yanlış anlaşıldığını düşündüğü bazı meselelere değinir. Bunlar, kız çocuğunun rızasız evlendirilmesi ve çok eşlilik hususlarıdır. Turhal, bu hususlara açıklama getirdikten sonra feministlere şöyle seslenir:

“Şimdi soruyorum, TÜRKİYE’Lİ ÇAĞDAŞ KADIN HAKLARI diye kadınları aldatanlara:

Kadını korumak; sokaklara açıkta satılan mal gibi sergilemek midir?

Her an modanın esaretinde kılıktan kılığa sokmak mıdır?

Kadına özgürlük deyip, gece gündüz hem ana, hem eş, hem iş kadını yaparak sömürmek midir?

Erkeğin işini de yükleyip, zamanından önce yıpratmak mıdır?

Ve çalışan bu hanımları, belediye taşıtlarında balık istifi gibi taşımak mıdır?

Kadını korumak isteyenler önce bunları halletmelidirler. KADININ ADI YOK diyenler, kendi ürettikleri dünya yaşamında, yok edilen kadını anlatmaktadır. Kadının adı yok diyenler, ancak kendilerini tarif etmişlerdir. İSLAM’da kadın çok değerlidir ve öyle kalacaktır. Bunu, kadını en güzel şekilde yaratan ALLAH belirlemiştir.”¹⁶¹

Şerife Katırcı Turhal’ın adeta bir manifesto niteliğinde kaleme aldığı bu sözler, temelde Batıcı/Kemalist feminist kadrolara atfedilse de feminizm dalgası İslamcı sahada 90lı yıllarda etkisi arttırmaya başladığında, bilhassa erkek yazarların bu duruma dair sert tavırları olduğu ve kendilerini erkekler ile kıyaslayan kadınları yanlış yaptıkları konusunda uyardıkları görülür. Ancak kadınlar feminizmi ve felsefesini, bir önceki dönemin İslamcı kadının sembolü haline getirdiği “türban” ile yaparlar. İşte bu durum bu kadınların “türbanlı feministler” ismiyle anılmasına neden olmuş ve Türkiye’de İslam ve feminizm kelimelerinin bir arada kullanılmasının ilk örneği olarak 1987’de *Nokta Dergisi* tarafından “Türbanlı Feministler Dosyası” oluşturulmuştur. Dosya, dönemin *Zaman Gazetesi*’nde “Feminist Bayanların Kısa Aklı” başlıklı bir yazı yayımlayan Ali Bulaç’ın yazısına tepki olarak doğan

¹⁶¹ Turhal, **Müslüman Kadının Adı Var**, 189-190.
Vurgular yazara ait.

ve aynı gazetede peş peşe Mualla Gülnaz, Tuba Tuncer, Sabire Öztürk, Yıldız Kavuncu ve Halime Toros tarafından kaleme alınan karşıt yazılarla büyüyen tartışmalar sonrasında ortaya çıkar. ¹⁶²

Tüm bu tartışmalar, İslamcı kadının kolektif kimlikte kendini ifade edemeyip, kadınca bir başka kimlik edinme isteğiyle ilgilidir. Elbette bu istek, 90'lardaki İslamcı algının radikal anlayıştan kopmasıyla açıklanabilir. Kenan Çayır, 90lı yıllarda Nilüfer Göle'nin ifadesiyle "İslam'ın yeni kamusal yüzleri" nin ortaya çıktığını ve yeni İslami aktörlerin yine yeni kurulan İslami radyo ve televizyonlarda ve iş yaşamında görünür olduğunu söyler.¹⁶³ 90'larda siyasi alanda etkisini devam ettiren (en azından 28 Şubat'a kadar) İslamcı siyasi erkin varlığı, Müslümanların ekonomik olarak güçlenmeleri, artık köylü değil kentli olarak anılmalarını ve kültürel ve ahlaki değerlerine uygun bir yaşam sahası kurmalarını kolaylaştırmıştır. Kadınlara ayrı bir havuzda yüzebilme ve kendilerine ait bir plajda güneşlenebilme imkanı yaratan İslami tatil mekanları, tesettüre yeni bir yorum getirerek özgünleştiren İslami moda evleri, çalışma ve ticaret hayatında ortaklık vaat eden İslamcı dernekler (MÜSİAD, Hak-İş vs.), İslami medya kuruluşları, İslami eğitim kurumları söz konusu yaşam sahasını kuran öğelerden bazılarıdır. Kenan Çayır'ın "İslami orta sınıf" olarak nitelendirdiği sosyal tabakayı kuran yeni kentli aktörler ve profesyonellerin modern dünyaya tam anlamıyla girmeleri ise, bazı çelişkileri de beraberinde getirmiştir.¹⁶⁴ Bahsi geçen çelişkiler içinde tezin konusuyla alakalı olan en önemli nokta ise, kolektif kimliğin yani "biz" in yerini bireysel tasavvurların almasıdır. İslami kesimin erkek aktörlerinin "sakallarını keserek ve kravat takarak" iş dünyasında yer edinmelerinin karşısında kadın aktörlerin türbanlarıyla bu dünyadan dışlanmaları ve zorunlu olarak ev hayatına yönlendirilmeleri; kadın ve erkek arasındaki makasın açılmaya başladığının¹⁶⁵ ve dolayısıyla kolektif kimliğin iş göremez hale geldiğinin bir kanıtıdır. 70'ler ve 80'lerde siyasi partilerin kadın kollarında görev alan, ancak buna rağmen, aynı partilerin yönetiminde yer bulamayan, İslamcı kesimin bir dava nesnesi haline getirdiği türban için üniversite önlerinde eylem

¹⁶² Bahsi geçen tartışmalarla ilgili bkz. Ali Bulaç, "Feminist Bayanların Kısa Aklı," *Zaman*, Mart 17, 1987. Mualla Gülnaz, "Ali Bulaç'ın Düşündürdükleri," *Zaman*, Eylül 1, 1987. Tuba Tuncer, "Kımin Aklı Kısa," *Zaman*, Eylül 1, 1987. Tuba Tuncer, "Kadınlar, Yine Kadınlar," *Zaman*, Eylül 15, 1987. Sabire Öztürk, "Kavramlar yerli yerinde mi?," *Zaman*, Eylül 29, 1987. Yıldız Kavuncu, "İslam'da Kadın ya da İpek Böceği," *Zaman*, Eylül 29, 1987. Halime Toros, "Feminist Kime Derler?," *Zaman*, Eylül 15, 1987. Mualla Gülnaz, "Biz Kimiz?," *Zaman*, Eylül 15, 1987.

¹⁶³ Çayır, *Türkiye'de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara*, 122.

¹⁶⁴ A.g.e., 123.

¹⁶⁵ A.g.e., 123.

yapan, türlü zorluklarla üniversite okuyan, ancak okul bitince yine türbanları yüzünden işsiz kalan, romanlarda örnek gösterilen mücahideler gibi “öteki”yle var gücüyle savaşan ve tebliğ vazifesini yapmak için her yere gitmeyi göze almasına rağmen,, evlenip evinin hanımı olması salık verilen İslamcı kadınlar; kendilerine verilen sorumlulukları sorgulamaya başlar. Bu minvalde oluşan yeni İslamcı kadın söylemi ise, Kenan Çayır’ın da belirttiği gibi, kadınların ev içi ve ev dışı (mesleki-kamusal) rollerini bir arada barındıracak tutarlı bir kimlik geliştirmekte yaşadıkları zorluk üzerine kurulmuştur. Her ne kadar çelişkiler ve arada kalmışlıklarla örülü bir yerde olduklarını bilseler de “yeni” İslami kadınlar, deneyimledikleri şeyin çözümünün olmadığı düşünürler ve bu anlamda ümitsiz bir tablo çizerler. Hem İslami bir görünürlüğe s

ahip olup hem de erkeklerin bulunduğu konuma erişebilmenin birlikte imkansız olduğuna inanan İslami kadın söyleminin; yaşadıklarının farkında, arada kalmışlık hissiyle gergin, ümitsiz, kendini gerçekleştiremeyeceğini bilen ancak yine de derli toplu bir kimlik ve bu kimliği üretecek bir geçmiş arayışında olduğu söylenebilir.

İslami kadın kimliğine dair arayışların görünür olduğu alanların başında bu dönemde yazılan İslami romanlar gelir. Tezin bu bölümünde, yukarıda sayılan tüm siyasi ve sosyal arka planın şekillendirdiği yeni İslami kadın imajını, bu kadın iç çatışmalarını, sorgulamalarını ve 70’ler ve 80’lerin olmazsa olmazı sayılan kimi sembollere bakışını analiz edebilme imkanı tanıyan Halime Toros’un 1997 yılında kaleme aldığı *Halkaların Ezgisi* isimli kitap incelenecektir.¹⁶⁶ Hidayet romanlarında kullanılan III.tekil şahıs anlatıcı ara ara olmakla birlikte metinde özellikle başlarda I.tekil şahıs (ben) anlatısının da kullanıldığını ve böylece okuyucuya müdahil değil tecrübeli ve samimi bir şekilde yaklaşan anlatıcıdan yararlanıldığını söylemek gerekir. Özetle roman, kişilik bölünmesi yaşayan ve bölündüğü iki kişiliğini Nisa ve Nisan olarak isimlendiren kadın kahramanın arada kalmışlık hissini paylaşmayı hedefler. Nisa, bu kahramanın İslamcı yönü; Nisan da daha modern yönünü işaret etmesine rağmen, karakterin kişilik bölünmesine sebep olan şey Nisa ve Nisan’ın bir arada yaşamasının imkânsızlığıdır. Hem kocası hem de çevresindekiler tarafından Nisa olmaya zorlanan karakterin, Nisa’ya biçilen rolleri üstlenmemek için verdiği mücadele ve bu mücadele sonucu eşinden ve çevresindekilerden kopması kadın kahramanın trajedisini oluşturur. Romanı özeleştiril hale getiren şey de söz konusu kişilik bölünmesi ve karakterin her iki kişiliğine dair sorgulamalarıdır.

¹⁶⁶ Halime Toros, **Halkaların Ezgisi** (İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1997).

Halkaların Ezgisi'ni hidayet romanlarından ayıran şeylerin başında 70'ler ve 80'lerde İslamcı kadın ve erkek aktörler arasında, kolektif kimliğin şekillendirdiği kolektif uyumun bozulması, zarar görmesidir. Kadın aktörlerin ifadesiyle bu uyumun bozulmasındaki temel etken belli bir eğitim düzeyine sahip olmalarına rağmen, siyasi kimlikleri “türban” ile görünür hale gelen kadınların erkeklerin aksine hem devlet kurumlarında hem de özel sektörde çalışmak için yer bulamamalarıdır. Devlette “başörütüsü yasağı” sebebiyle iş bulamayan kadın aktörler, Müslüman erkeklerin önderlik ettiği özel kuruluşlardan ise, “bacı” olarak görüldükleri için dışlanırlar ve bu durum kadınların kendilerini aşağılanmış hissetmelerine böylece erkeklerin uyumu bozduklarını düşünmelerine sebep olmuştur. Aşağıdaki pasajda, Müslüman erkeklerin “bacı”lara karşı tavırlarının ikiyüzlülüğüne dikkat çekilir:

“ Seksenli yılların sonu, doksanlı yılların başı... Dört yıllık üniversiteleri altı yılda bitirebilmiş, geri dönmüş, okulu bitirmiş olanlar çalışmak üzere devletin kapısını tıkatıyorlar:

-Kim o? , diye soruyor devlet.

-Biziz, biz, aç kapıyı, diyemiyorlar. Susup bekliyorlar. Kapı açılmıyor. Bunun üzerine araya hatırlı kişiler, etkili adamlar sokuluyor. Kapı hafiften aralanıyor, kim olduğuna bakılıyor. Yerine göre durumuna göz yumulup dairelerin en ücra köşelerinde unutulmak üzere içeri alınıyorlar. “Buna da şükür” diyor kadınlar. Çünkü özel sektör Müslümanları bacılarının namuslarına, dinlerine hanel gelmesin diye onları işe almazdı. Kamu sektörü Müslümanları da onları en dip odalara iter, sonra da gidip güzel kızlarla şık bayanlarla sabah kahvesi içerlerdi. (...) Yine de bacılarına selam vermeyi ihmal etmezlerdi; tıpkı odalarında bazı kadınlara çay ısmarlamayı, ağzının içine düşmeyi, gözlerini akıtarak bakmayı ihmal etmedikleri gibi...”¹⁶⁷

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere İslamcı kadın aktörler, iş dünyasındaki erkekleri samimiyetsiz bulmakta, onların davalarından çoktan vazgeçtikleri gibi İslam'a da uygun bir vaziyette bulunmadıklarına inanmaktadır. Böylelikle 80'lerin uyum içindeki beraberlikleri, dava evlilikleri ve kapalı, homojen çevreleri bozulmuş; erkeklerin samimiyetsizlikleri ve bir zamanlar “dava arkadaşı” olarak nitelendirdikleri kadınlara “bacı” olarak bakmaları söz konusu homojen toplulukta başka grupların da yer alabilmesine sebep olmuştur. Erkeklerin

¹⁶⁷ Toros, *Halkaların Ezgisi*, 105.

samimiyetsizlikleri yalnızca çalışma hayatındaki davranışları değil, önceden eleştirdikleri her şeyi 90’larda yapmaları ve ayrıca Müslümanlığı da karıları aracılığıyla gösterebilmeleridir. Romandaki kadınlardan birine göre erkekler, Müslüman görünmek istedikleri zaman türbanlı karılarını yanarında taşıyarak; tersi bir durumda da modern kıyafetleriyle dilediklerini yapabilirler. Böylece 90’larada Müslümanlığın dindarlık ya da muhafazakarlıkla değil, “imaj” ile görünür olduğunu söylemek gerekir. Bu durumdan romanda, I.tekil şahıs anlatısıyla şöyle bahsedilir:

“Ama benim adalet duygumu zedeleyen daracık pantolonların, ifil ifil gömleklerin ve tıraşlı yüzlerin rahatlığı değildi. Tanınmamalarıydı o halleriyle. Üstelik kadınlardan daha çok tanınmaya ihtiyaçlarının olduğu bir toplumda... İnsan o kılıkla iyiyi de kötüyü de pekala yapardı. Namazını kah kılar kah kılmazdı. Orucunu kah tutar kah tutmazdı. Kah tanınır kah tanınmazdı. Kah korunur kah korunmazdı. Zihin ve duygu dünyasındaki değişiklik giysilerinden anlaşılmazdı. Bir haber değeri taşımaz, dedikodu malzemesi olmazdı. Eğer Müslümanlığından kuşku duyanlar olursa karısını yanına alıp ortalıkta dolanması yeterdi. Eğer Müslüman olduğundan kuşu duyanlar varsa karısıyla ortalıkta görünmemesi kafi gelirdi.”¹⁶⁸

Anlaşılabacağı üzere, “türban” erkek için bir “karvizit”¹⁶⁹ gibi görülmesine rağmen, kadın için onu türlü zorluklarla yüzleştiren ve ona belli bir din, kimlik, siyasi taraf, ahlak yükleyen ağır bir sorumluluk olarak görülür. Bu durumda 80li yılların “akbulutlardan daha beyaz örtü”sü,¹⁷⁰ “kadının kabuğu”¹⁷¹ 90lı yıllarda üzerine yine erkekler tarafından yüklenen türlü anlamlar sebebiyle Müslüman kadını, hayatın hemen her evresinde müşkül bir durumda bırakmaya başlamıştır. Türbanın yüklendikleri Müslüman kadına ağır gelmeye başladığında türbandan vazgeçmenin aynı zamanda ona yüklenilen her türlü anlamdan da vazgeçmek olduğunun farkına varır. Buna göre, *Müslüman Kadının Adı Var*’da “kadının iffetinin bayrağı”¹⁷² olarak ele alınan türbanın yokluğunun, bu defa kadını “iffetsiz” bir duruma sokması kaçınılmazdır. Türbanın kadınlara yüklediği ve onlara ağır gelen sorumluluklardan *Halkaların Ezgisi*’nde şöyle bahsedilmiştir:

¹⁶⁸ Toros, *Halkaların Ezgisi*, 111-112

¹⁶⁹ İlgili benzetme için bkz. Toros, *Halkaların Ezgisi*, 109.

¹⁷⁰ Turhal, *Müslüman Kadının Adı Var*, 98.

¹⁷¹ A.g.e., 52.

¹⁷² A.g.e., 89.

“Tahsin, nekahet dönemindeki bir hastaya nasıl davranılırsa öyle davrandı. Beni aldı, beni sardı, beni örttü, beni öptü... Hoşlanmadım. Üçüncü sınıf mağaza kokan hırkam, sentetik örtüm ve küçük çengelli iğnelerimle neye dönüştüğümün, daha ilk günden, pekala farkındaydım. O da tabii. Yarattığı esere şöyle biraz uzaktan ve hayranlıkla bakan sanatçı edasıyla karşıma geçip, daha ölçülü, daha duyarlı, daha merhametli, davranmak gibi bana karşı, sanıyorum bu tür şeylerdi, çünkü alnımdan öpmüştü tarihi filmlerden apartılmış bir jestle, adımın sonuna “Hanım” eklenmişti. Ben de artık, “höst, yav..k, hadi be!” gibi şeyler söylememeliydim sinirlenince. Bunları bile... Ki söyledim. “lâ havle” demeliydim mesela çok öfkelenirsem, gözlerimi yere indirmeliydim. Ya da hiçbir şey söylemeyerek tavrımı koyabilirdim. Sıradan bir kadın değildim ki ben! Hanımım... Hanım hanımcığım... Gizemliyim, farklıyım, tuhafım, her şeye rağmen,im, herkese rağmen,im... Evde sorun çıkarmaz, kokmaz bulaşmaz, küfretmez, ayak diremez, kahkaha atmaz, her lafa karışmaz sükut abidesiyim. (...) Radyo istasyonlarından şarkı isteyebilecek kadar terbiye ettiler bizi. Bizim bir radyo istasyonuna telefon açıp şarkı isteyecek kadar medeni cesaretimiz vardır. Teşekkür edecek kadar terbiyemiz. Yemek yapacak, dikiş diyecek kadar el becerimiz. Evi idare edecek kadar ekonomi bilgimiz. Kocayı idare edecek kadar siyasetimiz...”¹⁷³

Seçilen pasaja göre, örtünen kadının evle eşleştirilmiştir. Bu kadının; eve dair bilmesi gerekenler dışında kalan ekonomi, siyaset gibi disiplinlerden yalnız ev ile ilişki kurabilecek kadar yararlanması yeterlidir. Pasajda dikkat çeken ve hidayet romanlarıyla karşılaştırma sahası yaratan bir diğer nokta ise, temelde erkek aktörün eyleyici, kadın kahramanın ise, edilgen oluşunun değişmemesidir. Nisa(n)’nın örtünmesini en başta eşi Tahsin istemiş, bir anlamda bu duruma vesile olmuştur. Bu vesilenin kendini hiçbir yere, zihniyete ve zamana ait hissetmeyen bir kadın doğurduğu ve sonuçta olumlu olmadığı düşünülse de bu Tahsin’in isteğinin gerçekleştiği sonucunu değiştirmez. Nisa(n)’nın, onu hidayete erdiren kişi olarak Tahsin’e karşı sorumlulukları ve ona layık olabilmek için yapması gerekenler, geçmesi lazım gelen merhaleler vardır. Bu tıpkı incelenen iki hidayet romanının kadın kahramanları Feyza ve Dilara’nın onların hidayetlerine vesile olan Bilal ve İbrahim’e layık olabilmek için yaşadıklarına benzer. Feyza Bilal’e layık, tam donanımlı Müslüman gelebilmek için çocuğunu babasız büyütmeyi, parasızlığı, aşağılanmayı, yok sayılmayı göze almıştır. Dilara

¹⁷³ Toros, **Halkaların Ezgisi**, 26-27-28.

ise, sıradan bir öğrenciden, herkese ders veren ve etrafındaki kimseye tartışmaktan çekinmeyen bir mücadeleye dönüştükten sonra İbrahim ile evlenebilmiştir. Nisa(n) da Tahsin için kendine (nefsine) zor gelen şeyleri terk etmeyi, ev ile özdeşlemeyi ve en önemlisi de çok rahatsızlık duyduğu bakışları ve görünür olmayı en azından bir süre için (tekrar açılana kadar) göze almıştır. Nisa(n)'ın tam bir Müslüman kadın imajı çizilebilmesi için gerekli olan temel şeyin neden “türban” olması gerektiğini sorgulaması ve türbanın gerçekten bir “olmazsa olmaz” olup olmadığını anlamaya çalışması da en temelde kadının görünür olması ve çevredeki tüm bakışları kendi üzerinde hissetmesiyle ilgilidir. Kadın kahramanımızın kişiliğini bölen, onu örtülü ve örtüsüz iki kadın karaktere ayırıp böylece iki farklı değerler sistemi içinden konuşmasına sebep olan şey de söz konusu görünürlük durumudur. Nisa(n), ayrıca kimsenin dikkatini çekmeden, sokakta özgürce yürümek isteğine duyduğu özlemin sebebi olan türbanın, dinin kadınlara emrettiği bir şey olduğunu asla reddetmez. Onun eleştirisi, türbana ağır sorumluluklar yükleyenlere ve özellikle de erkeklerdir. Nisa(n), son tahlilde giysinin kendisini değil, giysiye yüklenen anlamı ve bu yükleme sonucunda bireylerin önemini yitirip, sadece görünüşün diğer insanların yargılarını etkilemesini eleştirir. Aşağıdaki alıntı bu eleştiriyi örneklendirmesi açısından önemlidir:

“(…) Öyle olsun istemesek de biricik referansımız örtü, sakal, cübbe, asa, takke, gül suyu, esans oldu. (...) Gövdeler kendi başına bir anlatım biçimine dönüşüyor. Bir gövdenin kaldırabileceğinden daha çok ANLAM yükleniyor. Dile hiç ihtiyaç kalmıyor. Bütün sakallılar iyi, bütün örtülüler ahlaklı, dini bütün oluyor... Alnının kaç kez secdeye değdiği, nerelerde onurunu koruyabildiği, nerelerde onursuzlaştığı, SORULMUYOR. (...) İnsan değerlendirmelerinde biricik ölçüt görünüşler oluyor. (...)”¹⁷⁴

90'ların, hatta 80'lerin üzerine yapılan çalışmalarda, bu yıllarda özellikle hakikatin içinin boşaltıldığını ve imgeye yüklenen anlamaların revaçta olduğuna değinilir.¹⁷⁵ Bu durumun dönemin sosyo-kültürel arka planıyla alakasına daha önce de değinilmişti. Ancak simgelerin çoğalmasında ve kişilerin ya da olayların belli simgeler aracılığıyla ifade bulması imajları arttırmış böylece giysiler, dış görünüş, moda; kişilik, ruh ve bireysel geçmişten daha önemli hale gelmiştir. Bu anlamda Nisa(n)'nın dini bir gerekliliğin meşruiyetini

¹⁷⁴Toros, **Halkaların Ezgisi**, 83.

Vurgular yazara ait.

¹⁷⁵ Bahis geçen döneme dair “imaj” ve “imge”lerle ve bunların oluşturulmasıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Can Kozanoğlu, **Cilalı İmaj Devri: 1980'lerden 90'lara Türkiye Starları** (İstanbul: İletişim Yayınları, 1992).

sorgulamaktan öte bir yerde durduğu ve onun anlamını boşaltarak bir imaj, imge haline getirenlerle ve buna hâlihazırda izin verenlerle hesaplaştığını belirtmek gerekir. Kadınların neden bu temsiliyeti tek başlarına üstelendiğini sorgulamak ise, tabii ki “biz” söyleminin de bir kurgudan ibaret olduğunu gündeme getirir. Söylem ve hakikat arasındaki bağın gevşemesi ve belli bir imajla yargılanmasının ağırlığı Nisa(n) tarafından şöyle anlatılır:

“(…) Sanki tek başıma temsil ediyordu her şeyi. Bütün “suç”u tek başıma taşıyordum. Müslümanlar yer yarıp da içine girmişlerdi. Ya da gizlenmişlerdi. Her yerde olduğu gibi, burada da BİZ, bir saymacadan ibaretti. BİZ, dilde yaşayan bir aidiyet ve sahiplenişti. Konuşurken bir kullanım değeri taşıyan BİZ, sokakta öylesine yalnız kalakalmaktan başka bir ey değildi.”¹⁷⁶

Özeleştiril romanlarda, sorgulanan kavramlar yalnız türban ve “biz” söylemi değildir. Hidayet romanlarında anlatıcının iddia ettiklerini kanıtlamak için yararlandığı örneklem evreni de eleştirel hale gelmiştir. Bu evren; modern zamanda canlandırılması hedeflenen, geçmişte kalmış altın yılları içine alan Asr-ı Saadet dönemini ve kitaplarından örnekler verilen İslam düşünürlerini kapsar. *Müslüman Kadının Adı Var*'da kadınların İslam'da her daim önemi olduğunu vurgulamak için Saadet asrında “adını tarihe şanla yazdıran mübarek annelerimiz”den¹⁷⁷ ve bu örneklerin, anne olan bir kadının kutsal olduğunu kanıtladığından bahsedilirken *Halkaların Ezgisi*'nde Asr-ı Saadet'de kutlu kadınların yalnız anne olmadıkları söylenir. Dahası bu dönemde yaşayan kadınların farklı kimliklerine dikkat çekilir. Örneğin Hz. Hatice'nin Hz. Muhammed (s.a.s.) ile evlendiğinde daha önce iki kez evlenmiş olduğu, çocuklar doğurduğundan, peygamberden 15 yaş büyük olduğundan bahsedilir. Dolayısıyla Hz. Hatice'nin bekareti o gün için aşılması gereken bir tabu değildir. Ya da Hz. Ayşe'nin kısır olması da peygamberimizin karısı olmasına ve onun tarafından çok sevilmesine mani olmamıştır. Bu durumda anlatıcı muhatabına şu soruyu yöneltir: “Dul, yaşı geçkin ve kısır kadınların makbul olmadığına dair tarihe kayıt düşen erkekler, Peygamber'in bu kadınlarını nasıl sevdiğini unutmuşlar mıydı?”¹⁷⁸ Modern zamanlarda kadınların bireysel kişiliklerinden çok dış görünüşleri ve bedensel özelliklerinin ön plana çıkarıldığı düşünüldüğünde (moda geleneği de düşünölmeli) bu soru son derece anlamlıdır. Öte yandan, *Müslüman Kadının Adı Var*'da savunulan çok eşlilik, *Halkaların Ezgisi*'nde yine Asr-ı Saadet'ten örneklerle açıklanmıştır. Buna göre, Peygamberin

¹⁷⁶ Toros, *Halkaların Ezgisi*, 49-50.

¹⁷⁷ Turhal, *Müslüman Kadının Adı Var*, 188.

¹⁷⁸ Toros, *Halkaların Ezgisi*, 209.

damadına, kızı Hz. Zeynep'in üstüne evlenmemesi şartını koştüğünü hatırlatan Nisa(n), hidayet romanlarının yazarlarının ona gibi, "üstümüze 'kuma' geldikçe nefsimizi terbiye ediyoruz diye sağda solda konuşup yastık altlarında ağlamayı" anlamsız bulur. Asr- Saadet döneminden bir kadınla, Hz. Atike binti Zeyd ile konuşan (daha doğrusu konuştuğunu hayal eden) Nisa(n) bu kadına şöyle seslenir:

"(şimdi) kadınlar ve erkekler bol bol anarlar sizi. Yere göğe koyamazlar. Yere göğe sığmadığınız için hayata da sığmazsınız. Büyük gelirsiniz. Zaten daha çok çilekeş ve itaatkar kadın imgeleri olarak tahammül edilebilir size hayatın içinde."¹⁷⁹

Bu sözleriyle Nisa(n), Asr-ı Saadet döneminin kutsallaştırılmasına ve böylece yalnızca bir imaj haline gelmesini eleştirmiş olur. Dönemin kadınlarının yalnızca annelik, itaatkarlık, çilekeşlik gibi yönlerinin vurgulanarak modern Müslüman kadının hizaya getirilmeye çalışıldığını ve bunun o dönemin kadınlarını gerçek-dışı hale getirdiğini düşünen Nisa(n); hem Atike hem de diğer kutsal kadınların aslında insani kimi yönleri olduğuna ve bunları yadsımanın mümkün olmadığına değinir.

80'lerin Müslüman kadın ve erkek aktörleri yönlendiren bir başka eyleyicisi de İslam fıkıh kitapları ve İslami düşünürlerin kitapları iken 90'larda bu kitapların kadın konusunda verdiği hükümler de sorgulanır. Nisa(n) kadının bir "şehvet objesi" ya da erkeği yolundan saptıran, baştan çıkarıcı bir şeytan olarak anlatılmasına öfkelenir. Peygamberimize sevdirilen üç güzel şeyden biri olan kadının nasıl şeytani bir imgeye dönüştüğünü bir türlü anlayamayan Nisa, 70'ler ve 80'lerde sorgulanmadan okunduğunu hidayet romanlarından anlayabileceğimiz bu tür kitapları şöyle sorgular:

"(Tahsin) Nisa'nın İslam külliyatını okurken takındığı öfkeli tavrı anlamaya çalışıyor. Nisa'nın kendine duyduğu saygının hep yara aldığını, erkeğin sınır tanımaz şehvetinin niçin bu kadar fitrata bağladığına akıl sır erdiremediğini hatırlatıyor. En yakınındaki insana, yani Tahsin'e dönüp: "Sokakta gördüğün her kadın seni kışkırtıyor mu?" diye soruyor. Cevabını bildiği bir soruyu sormasına öfkelenen Tahsin, dudaklarından dökülecek bir "Hayır" lafını Nisa'ya çok görüyor. Onun o kadar çok ihtiyaç duyduğu sözü söylemiyor. Buradan başlayıp sonu kadın-erkek ilişkisine, tesettüre gelen tartışmalar yapmak istemiyor. Bu yüzden "Saçmalama" dediğini hatırlıyor. SAÇMALAMA!

¹⁷⁹ Toros, **Halkaların Ezgisi**, 224.

Kavga ya da suskuya dönüşecek bir konuşma Nisa'nın ısrarıyla biraz daha sürüyor: 'Kadınlar her şeyden bu kadar utanmasalar artık. Biraz da erkekler utansın. Biraz da onlar haya duysunlar. Herkes kendi bedeninin, ahlakının, gözünün, kulağının efendisi olsun. Köşe başında bir 'kuyruk karaltısı' gördüğü zaman peşine takılmasın. Bunu bir hakka dönüştürmesin. Siz bütün erkekler kadınların örtünmesi konusunda mutabıksınız. Ama erkeğin nefsinin örtmesi, erkeğin gözlerini yere indirmesi, nefsin örülmesinin kadının örtünmesinden daha ahlaklı ve anlamlı bir eylem olduğunu düşünmek gündeme gelmiyor hiç.' SAÇMALAMA!"¹⁸⁰

Alıntı, Nisa(n)'nın bu sorgulamalarının yeni bir "öteki" yarattığını da kanıtlar niteliktedir. 70'ler ve 80'lerin hidayet romanlarının "öteki"leri karakterleri, görünüşleri, statüleri ve aidiyetleri belli, spesifik bir grubu teşkil eder. Hidayet romanlarının anlatıcılarının bu gruptan korkmaları ya da çekinmeleri, kendilerini karşılarında ezik hissetmeleri mümkün değildir. Çünkü anlatıcılar, düşmanlarını tanırlar ve onların kendilerine nereden saldıracaklarını, hangi sorularla dinlerini imtihan edeceklerini bilirler. Bütün hidayet romanlarında öteki kadının sarı saçlı, abartılı makyajlı, mini etekli, dar pantolonlu, sözde aydın olarak resmedilmesi bu yüzdendir. Hidayet romanı anlatıcısı düşmanın kim olduğuna dair sorgulama ve analiz yapmasına gerek kalmadan savaşıacağı kişi ya da kişileri savaşmak için karşısında hazır bulur. Ancak özeleştiril romanların "öteki" sinin belirli bir kimlik ya da formatı çoğu zaman yoktur. Yukarıdaki alıntıda "öteki" artık ataerkil İslam külliyyatıdır. Hidayet romanlarının dava arkadaşı ve hidayete erdirenleri olan erkekler, özeleştiril romanlarda ötekileştirilmiştir. Alıntıda Tahsin Nisa'yı anlamakta güçlük çeker ve ona verdiği tek cevap "saçmalama"dır. Dolayısıyla dava arkadaşının saçmaladığına kanaat eder. Bu anlamda özeleştiril romanın kadın kahramanı erkekleri ötekileştirirken, erkeklerin de onu ötekileştirildiğini söylemek mümkün hale gelir. Kolektif uyumun bozulması ve "biz" söyleminin altının oyulması; "öteki"nin tanımını da değiştirmiştir. Hatta bu tanım o denli değişmiştir ki karakterin yaşadığı kişilik bölünmesi sonucu oluşan iki yeni kişilik de birbirlerinin ötekisi olarak anlatılmıştır. Nisa ve Nisan hidayet romanlarının modern ve İslamcı gruplarıyla tam anlamıyla özdeşleşmeler de son tahlilde bu gruplar arasındakine benzer bir zıtlık ve çatışma alanının taraflarıdır.

Sonuç olarak, özeleştiril romanların hidayet romanlarından çok farklı bir yerde durduğunu söylemek gerekir. Dönemin politik, sosyal ve kültürel arka planıyla son derece

¹⁸⁰ Toros, **Halkaların Ezgisi**, 182-183.

giriş bir alakası olmakla birlikte değişen Müslüman kimliğinin kendi özüne ya da öz kabul ettiğine dair eleştiri ve sorgulamalarının yine Müslüman aktörler tarafından yapılması ilginçtir. “Biz” den “Ben” e dolayısıyla kolektif ve destansı İslamcılıktan edilgen ve sorgulayan Müslümanlığa geçen muhafazakâr kesimin İslamcı bir imge olarak kadın konusunu işlemesini, özeleştirel kadın romanlarından takip etmek mümkündür. Bu romanlarda; kolektif uyumun bozulması, İslami kadın kimliğinin tartışmaya açılması, İslami kimliğin iç çatışmaları ve çatırdamaları, Asr-ı Saadet’in sorgulanması ve “öteki”nin sınırlarının ve tanımının değişmesi gibi konular irdelenerek; söz konusu konulara çözüm üretmek yerine 70’ler ve 80’lerle belli bir karşılaştırmaya maruz kalan konular daha problematik hale getirilir.

SONUÇ

Bu çalışmada, öncelikle Türklerin İslamiyet’i kabul ettiği dönemden başlayarak Osmanlı Devleti’nin hüküm sürdüğü 16.ve 17.yüzyıllarda klasikleşen; konusu İslam olan edebiyatın türlü dönemselleştirme çabalarına rağmen, günümüzde de devam ettiği savunulmuştur. Tematik, yapısal ve edebi açıdan radikal bir değişim göstermekle birlikte konusu İslam olan modern edebiyatı içine alan herhangi bir edebiyat tarihi dönemi olmamasının sebepleri sorgulandığında, 20-21.yüzyıllarda bilhassa roman türüyle varlığını sürdüren bu edebiyat sahasının göz ardı edilmesinin çeşitli nedenleri olduğu saptanmıştır. Buna göre, roman türüyle devam eden İslami edebiyatın sorunlu yanlarının başında yapısal durumu gelir. Batı’ya ve dolayısıyla “modern” e ait bir tür olarak kabul edilen roman türüyle kaleme alınan İslami nitelikli konuların, gelenekselle bağdaştırılan İslami edebiyat ile neredeyse paradoksal bir çatışma alanı arz ettiğinin düşünülmesi; 19.yüzyıl sonu 20.yüzyıl başı itibariyle İslami edebiyatın sonlandığının iddia edilmesine sebepleri olur. Osmanlı’nın yüzünü Batı’ya döndüğü, sosyo-kültürel ve sosyo-politik açılardan değişmeye ve dönüşmeye başladığı bahsi geçen dönem, Osmanlı edebiyatını da etkilemiş; tematik ve türsel bazı değişimlere neden olmuştur. Örneğin; daha önce klasik şiirin konusu edilmeyen “vatan”, ”millet”, ”hürriyet”, “savaş” gibi konular gazelerde yahut kasideler de işlenmeye başlamış, kullanılan dil çoğunlukla milliyetçi tutumlar hasebiyle sadeleşerek Türkçeleşmiştir. Öte yandan, söz konusu kavramları kitlelere duyurmada divan edebiyatının klasik türlerinden daha fazla iş görecek yeni Batılı türler ortaya çıkmış; roman, tiyatro, hikaye türünde verilen eserlerde İslami geleneğin elden gittiği, halkın dini duyarlılıkla savaş halinde olunan diğer milletlere karşı birlik olması gerektiği; bu modern türler aracılığıyla halka duyurulmuştur. Ancak yine de edebiyat tarihçeleri, bahsi geçen türleri İslami edebiyatın sahası içinde dahil etmemişlerdir. Ümmet Çağı Edebiyatı, İslam Medeniyeti Tesirindeki Türk Edebiyatı, Türk İslam edebiyatı gibi adlandırmalarda milliyetçi bir duyarlılıkla vurgulanan İslam edebiyatı, ilk kez Necla Pekolcay tarafından “İslami Edebiyat” adı ile anılmaya başlanmış ve 20.yüzyılının ortalarına kadar sürdürülmüştür. Yine de Pekolcay’ın İslami edebiyatın modern temsilcisi olarak yalnız Mehmet Akif’i ele alması, İslami ahlaki ve kültürel değerler ile İslami başka temayülleri eserlerinde konu edinen, dönemin diğer yazar ve şairlerini (Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi) dışarıda bırakmıştır.

İslami romanların İslami edebiyat içerisinde yer bulamamasının nedenlerinden biri de İslamcı tavidir. Belli bir siyasi söylemle, aşırı didaktik neredeyse vaaz niteliğinde kaleme

alınan bu İslamcı romanların edebi nitelikten yoksun olmaları; edebiyat tarihçilerin bu romanları dışlaması ve söz konusu romanlar üzerine hiçbir edebi-akademik çalışma olmamasını da beraberinde getirmiştir. Türk edebiyat geleneği içerisinde yazılan ilk, ilkel romanlara benzeyen İslamcı romanlar; edebi ve sanatsal kaidelerden çok kitlelere seslenebilmeyi ve onlar için bir rehber kitap oluşturabilmeyi hedefler. Tek parti yıllarında muhafazakar kesimin kentlerden çok kırsalla özdeşleştirilmesi, İslami kültürel ve ahlaki değerlerin de göz ardı edilmesine neden olmuştur. Ancak Türkiye'nin çok partili hayata geçmesi ve özellikle 70li yıllarla birlikte İslamcı koalisyon hükümetleriyle Kemalizm'in etkisinin kırılması; muhafazakar kesimin kent ile buluşması ve Cumhuriyet'in yarattığı aydın, Batıcı, ilerici kentli imajıyla hesaplaşmaya başlamasına neden olmuştur. Kendi varlığını yerleşik kentlilere kanıtlamaya çalışan muhafazakar kesim; hem modern ile özdeşleştirdiği şehir imgesinden etkilenmemek hem de “öteki” olan laik, Batıcı kesime varlıklarını benimsetmek amacıyla bireysel başkaldırıları yerine “kolektif kimlik” dahilinde toplanıp bir karşı tavır sergilemeyi uygun bulmuşlardır. İşte yeni İslamcı romanların edebi niteliklerden çok didaktik bir söyleme önem vermesinin sebebi, söz konusu kolektif kimliği tüm hatlarıyla belirleyip kitlelere bir el kitabı mahiyetinde sunmaktır.

İslamcı edebiyatçıların hem “modern” bir tür olan roman türünü kullanmaları hem de bu türü kullanırken edebi kaidelere riayet etmemeleri, bu edebiyat döneminin İslami edebiyat tarihçileri açısından yok sayılmasına neden olsa da, bu durum konusu İslam olan edebiyatın devam ettiği gerçeğini değiştirmez. Böylece, tezde ister İslami isterse İslamcı bir öyle yazılmış olsun; modern zamanların modern edebi türleriyle ilerleyen bu yeni edebi sahanın dahil olabileceği yeni bir dönemselleştirme çabasına girilmiş ve “İslami Modern Türk Edebiyatı” isimlendirmesi yapılmıştır. Bu isimlendirme, hem modern Türk edebiyatı sahası içinde değerlendirilen roman türünü içine alması hem de İslami edebiyatın modern edebiyatla olan bağlantısını ortaya koymasından uygun görülmüştür.

İslami modern Türk edebiyatına ya da İslami edebiyat sahası içinde roman türünü inceleyen edebi-akademik bir çalışma olmaması, İslami romanla ilgili yapılan akademik çalışmaların ise, politika, sosyoloji, felsefe ve tarih disiplinleri içinde değerlendirilmesi; bu romanların edebi kaidelerle gelişen edebi bir çalışmanın konusu olabileceğini düşündürmüştür. Romanlar hakkında edebi bir analiz yapılması, söz konusu romanların yazıldığı dönemlerin politik, sosyolojik ya da ekonomik arka planını görmezden gelip

yalnızca edebi niteliklere odaklanmak anlamına gelmez. Unutulmamalıdır ki edebiyat, toplumsal olay ve durumları yansıtan ve özellikle “yeni tarihçilik”¹⁸¹ anlayışı kapsamında tarihi dönemlere kaynaklık eden eserleri barındıran, böylelikle disiplinlerarası çalışmalara elverişli bir disiplindir. Yine de bu çalışmada romanların analizini edebi kaidelere uygun bir şekilde inceleyebilmek için “anlatıbilim” teorisi kullanılmıştır. Bu teori, eserlerin gerçekte ne ifade ettikleri ve okuyucu ile kurdukları iletişimin çok boyutluluğunu göstermesi yönüyle son derece önemlidir. Tezde kullanılan anlatı öğelerinin başında gelen “anlatıcı” kavramı da böyle bir duyarlılıkla ele alınmıştır. Kadın yazarların kaleme aldıkları eserlerde anlatıcının da dişil özellikleri olduğunu gösteren veriler sıralanarak, kadın yazar/anlatıcıların okuyucu kitlelerine ve muhataplarına nasıl seslendikleri ve onları nasıl yönlendirdikleri anlatıbilim teorisine dayanılarak anlaşılmasına çalışılmıştır.

Tezde ele alınan hidayet romanlarından *Huzur Sokağı* ve *Müslüman Kadının Adı Var*’ın kadın yazar/anlatıcılarının, romanların yazıldıkları dönemin hem kadın yazarlara hem de kadın okurlara biçtiği sorumlulukları, kolektif kimliğin bütünleştirici yönüne temas ederek gocunmadan yüklediklerini söylemek mümkündür. Dolayısıyla, kadın üzerinden oluşturulan ahlaki ve kültürel değerler sistemi içinde kolektif uyumu gözeten muhafazakar kesim için hesaplaşma kaygısı güdülen tek grup; Batıcı, laik, Kemalist, sözde aydın “öteki”lerdir. Romanlarda anlatıcının taraf tutmasına, Müslümanların türlü olaylarla aşağılansalar bile her zaman kazandıklarına, karakterlerin ağzından kurgusal ötekiler nezdinde gerçek gruplarla savaşıldığına şahit olmak mümkündür. Aralarında çabucak değişen politik süreçlerin sosyal hayata yansımından doğan bazı farklılıklar olsa da her iki hidayet romanı da didaktik birer rehber kitap yahut birer kadın ilmihali niteliğindedir.

Öte yandan, 90lı yıllarda yazılmaya başlanan “özeleştiril romanlar” belli yönlendirme ve vaaz niteliğindeki seslenmelerle şekillenen hidayet romanlarından oldukça farklı bir konumdadır. 70’ler ve 80’lerin siyasi şartları ve bu şartların beraberinde getirdiği ekonomik özgürlük alanıyla oluşan ve artık varlıklarını kanıtlama gibi bir endişeleri olmayan kentli muhafazakar kesimin yerleşik hale gelmesi ve böylece İslam burjuvazisinin yahut orta sınıfın oluşması; bu kesimin edebiyatına da sirayet etmiştir. Anlatıya her daim müdahil olan, yüksek sesli III.tekil şahıs anlatıcı yerine; özeleştiril romanlarda samimi ve tecrübeli iç

¹⁸¹ “Yeni tarihçilik” anlayışıyla ilgili ayrıntılı bilgi ve bu anlayışla incelenen çeşitli edebi kaynaklar için bkz. Cemal Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken: Dört Osmanlı: Yeniçeri, Tüccar, Derviş, Hatun* (İstanbul: Metis Yayınları, 2012).

konuşmalar yapan, hesaplaşmalar yaşayan I.tekil şahıs anlatıcılar kullanılmıştır. Kolektif uyumun bozulması sonucunda İslamcı kesimin erkek aktörleriyle hesaplaşmaya başlayan kadınlar, sembolleştirildiklerinin farkına varmışlardır. Üzerlerine yüklenen sorumluluklarının ağırlığına dikkat çeken özeleştiril romanların kadın yazarları için tek çözüm, okuyucuya hislerini dökmek ve tecrübelerini aktarmaktır. *Halkaların Ezgisi* böyle bir duyarlılıkla kaleme alınmıştır.

Sonuç olarak, bu tez hem ele aldığı tür hem de işlediği konu bakımından konusu İslam olan edebiyata dair yeni bir tanımlama arayışını ve bu edebiyatı konu edinen edebi-akademik bir araştırma sahasının var olabileceğini gösterme çabasındadır. Bu çaba, tez boyunca tartışılan kavramlar, dönemselleştirmeler ve anlatıbilim teorisinin verileriyle desteklenmiştir. Özellikle 1970-2000 yılları arasında farklı edebi türler ve tematik kaygılarla gelişen İslami modern Türk edebiyatı eserlerini göz ardı edilmişlikten kurtarmayı hedefleyen araştırmacının, sonraki araştırmacılara tavsiyesi ise, bahsi geçen edebi sahaya daha duyarlı yaklaşımları ve bu saha içinde verilen eserleri akademik çalışmaların konusu haline getirmeleridir.

KAYNAKLAR

- Adak, Hülya. “Otobiyografik Benliğin Çok Karakterliliği: Halide Edib’in İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet.” **Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**, der. Sibel Irzık ve Jale Parla. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, 161-179.
- Akalın, Sami L. **Dede Korkut Kitabının Folklor Bakımından Değerlendirilmesi**. İstanbul: Yenilik Basımevi, 1969.
- Althusser, Louis. **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki Yayınları, 2003.
- Andrews, Walter G. **Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek**. çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Asena, Duygu. **Kadının Adı Yok**. İstanbul: Ata Yayınları, 1987.
- Bal, Mieke. **Narratology: Introduction to Theory of Narrative**. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Bayraktar, Necla ve Hasan Hüseyin Kemal. “Onları ben tanıştırdım.” **Yeryüzü Haber**. Aralık 7, 2014’te erişildi, <http://www.yeryuzuhaber.com/onlari-ben-tanistirdim-haberi-6541.html>
- Bozdoğan, Sibel ve Reşat Kasaba. (ed.) **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2014.
- Bulaç, Ali. “Feminist Bayanların Kısa Aklı,” **Zaman**, Mart 17, 1987.
- Coşkun, Muharrem. “Şule Yüksel Şenler ‘gerçekleri’ anlattı...” **Belge Haber**. Aralık 7, 2014’te erişildi, http://www.belgehaber.com/haber.php?haber_id=3753
- Çayır, Kenan. **Türkiye’de İslamcılık ve İslami Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara**. İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2008.

Çıkla, Selçuk. “Cumhuriyet’in Onuncu Yıl Dönümü Anısına Yapılan Edebî Yayınlar.”

Turkish Studies 1 (2006). Kasım 29, 2014’te erişildi,

<http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayi1/makale/cikla.pdf>

_____. “Türk Edebiyatında Kanon ve İnkılâp Kanonu.” **Muhafazakâr Düşünce** 13-14 (2007). Kasım 29, 2014’te erişildi,

http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/selcuk_cikla_kanon.pdf

_____f

Dağlı, Özge. “The Notion of the Unreliable Narrator in Novels by Ian McEwan and William Faulkner.” Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Üniversitesi, 2011. Aralık 10, 2014’te erişildi,

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd38a580598a7218505e93952e75233288fa8a70d85acac78a1b3a5418c3641d8a5>

Dellaloğlu, Besim F. **Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi.**

İstanbul: Ufuk Yayınları, 2012.

Demiralp, Oğuz. “Aydaki Adam,” **Kitap-lık** 40 (2000), 92-98.

Dönmez, Nagihan. “İslami Popüler Romanlarda Müslüman Kimliğinin Değişimi.”

Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 19 Mayıs Üniversitesi, 2009. Aralık 10, 2014’te erişildi,

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd3e031db4041bf44dba2706d4001c9840bdc0a42fc75d11d877028e8875bea813e>

Eagleton, Terry. **Edebiyat Kuramı: Giriş.** Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Erkilet, Alev. “İslam Medeniyetinin Kesik Damarı: Arabeskten Pragmatizme İslami Edebiyat.” **Hece-Hayat Edebiyat Siyaset** 90-91-92 (2004), 381-389.

Efe, Mehmet. **Mızraksız İlmihal.** İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1997.

Esed, Muhammed. **Kur’an Mesajı: Meal –Tefsir.** İstanbul: İşaret Yayınları. 2000.

Esen, Nüket. **Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Faroqhi, Suraiya. **Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla**. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1997.

Fatma Aliye. **Uğı**. İstanbul: Selis Kitaplar, 2002.

Gencer, Bedri. **İslam'da Modernleşme**. Ankara: Lotus Yayınları, 2009.

Genette, Gérard. **Narrative Discourse**. Newyork: Cornell University Press, 1980.

Göle, Nilüfer. **Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme**. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Göle, Nilüfer. **İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri: Bir Atölye Çalışması**. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

Gülendam, Ramazan. **Türk Romanında Kadın Kimliği**. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2006.

Gülnaz, Mualla. "Ali Bulaç'ın Düşündürdükleri." **Zaman**, Eylül 1, 1987.

_____. "Biz Kimiz?," **Zaman**, Eylül 15,1987.

Güneren, Şeyh Ahmet Rindî. **Son İkrâm**. İstanbul: Turgay Matbaası, 1966.

Gündüz, Turgay. Türkiye'de Cumhuriyet Dönemi Din Eğitimi ve Öğretimi Kronolojisi." **Uludağ Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi** 7, 1998, 543-557.

İnalcık, Halil. "Kutadgu Bilig'de Türk İdare Geleneği ve Adalet." **Adalet Kitabı**. ed. Bülent Arı ve Selim Aslantaş. Ankara, Kadim Yayınları, 2012.

İslamoğlu, Mustafa. **Hayat Kitabı Kur'an: Gerekçeli Meal-Tefsir**. İstanbul: Düşün Yayıncılık, 2009

- Jahn, Manfred. **Anlatıbilim**. Çev. Bahar Dervişcemaloğlu. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- Kabaklı, Ahmet. **Türk Edebiyatı IV**. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2004.
- Kafadar, Cemal. **Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken: Dört Osmanlı: Yeniçeri, Tüccar, Derviş, Hatun**. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Kahraman, Hasan Bülent. “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı-Temel Eserlerimiz. **Radikal**, Kasım 11, 2013. Ekim 19, 2014’te erişildi, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=2280
- Kahraman, Mehmet. **Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar**. İstanbul, Beyan Yayınları, 1996.
- Karataş, Evren. “Türk Kadın Yazarların Romanlarında (1980-2000) İşledikleri Konular ve Eğitim Kavramına Yaklaşımları.” Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, 2009. Kasım 12, 2014’te erişildi, <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd3e031db4041bf44db919572bc232a65ed6fbbd346e80b291ad99dd87636e3893e7c26eed24521347a>
- Kavuncu, Yıldız. “İslam’da Kadın ya da İpek Böceği.” **Zaman**, Eylül 29, 1987.
- Kemikli, Bilal. **Türk İslam Edebiyatı: Giriş** (Bursa: Emin Yayınları): 2014.
- _____. “Türk-İslam Edebiyatının Tanımı ve Mahiyetine Dair Bazı Mülâhazalar.” **I. İslami Türk Edebiyatı Sempozyumu Kitabı**. ed. Yalçın Yaman. İstanbul: Sütun Yayınları, 2012.
- Kozanoğlu, Can. **Cilalı İmaj Devri: 1980’lerden 90’lara Türkiye Starları**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1992.
- Köprülü, M. Fuat. **Türk Edebiyatı Tarihi**. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1981.
- Köse, Elifhan. **Sessizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2014.

Levend, Agah Sırrı. **Ümmet Çağı Türk Edebiyatı**. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1962.

Moran, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Muslu, Hazal. “Changing Representations of Islamist Women in the Islamic Novels After 1980s.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, 2011. Aralık 7, 2014’te erişildi,

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd3aa6864b0e7704416bd88877cface4da8e27bd1ddd0d64790fd70cffc82062692>

Namık Kemal, **İntibah**. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.

Okay, Orhan. **Kültür ve Edebiyatımızdan**. Ankara: Akçağ Yayınları, 1991.

Öztekin, Nezahat. **İslami Türk Edebiyatına Giriş ve Metin Şerhi**. İzmir: Ege Üniversitesi, 1993.

Öztürk, Sabire. “Kavramlar yerli yerinde mi? .” **Zaman**, Eylül 29, 1987.

Parla, Jale. **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.

Parla, Jale ve Sibel Irzık (der.). **Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

_____. **Don Kişot’tan Bugüne Roman**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Pekolcay, Necla. **İslami Türk Edebiyatı**. İstanbul: Kitabevi, 2002.

_____. **İslami Türk Edebiyatı Metinlerini Tetkik Metodları**. İstanbul: Fatih Yayınevi, 1986.

Satar, Nesrin Aydın. “Günlük Beni’nin Sesi: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Günlüğünde Kişilik İnşası ve “Kanon Tanpınar”’a Etkisi.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2014.

_____. “Vuslat ve Denge: Dürdane Hanım ve İntibah Romanlarında Anlatısal Ögelerin Hamiliği.” **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi**, 3/3.

(2014). Aralık 10, 2014'te erişildi,

http://www.tekedergisi.com/Makaleler/332118240_10satar.pdf

Seyhan, Ertuğrul. **Gülzar-ı Tasavvuf**. Bursa: Uludağ Yayınları, 2005.

Şener, Halil İbrahim ve Alim Yıldız. **Türk-İslam Edebiyatı**. İstanbul: Rağbet Yayınları, 2003.

Şenler, Şule Yüksel. **Huzur Sokağı**. İstanbul: Timaş Yayınları, 2013.

Tanrıkorur, Çinuçen. **Musiki Kimliğimiz Üzerine Düşünceler**. İstanbul: Ötüken Neşriyat:1998.

TDK Büyük Türkçe Sözlük (online versiyon), <http://www.tdk.gov.tr/>

Tosun, Necip. “Siyasi Partilerin Kültür Sanat Programları ve İcraatları.” **Hece** 90-91-92 (2004): 570-577.

Toros, Halime. **Halkaların Ezgisi**. İstanbul: Kırkambar Yayınları, 1997.

_____. “Feminist Kime Derler? .” **Zaman**, Eylül 15,1987.

Tuncer, Tuba. “Kimin Akli Kısa.” **Zaman**, Eylül 1, 1987.

_____. “Kadınlar, Yine Kadınlar.” **Zaman**, Eylül 15,1987.

Turhal, Şerife Katırcı. **Müslüman Kadının Adı Var**. İstanbul: Seha Neşriyat, 1989.

Turhan, Mümtaz. **Kültür Değişmeleri: Sosyal Psikoloji Bakımından Bir Tetkik**. İstanbul: Çamlıca Yayınları, 2010.

Üstüner, Kaplan. **Divan Şiirinde Tasavvuf:14.ve 15.yüzyıl Divanlarına Göre**. Ankara, Birleşik Yayınevi, 2007.

Yaman, Yalçın (ed.). **1.İslami Türk Edebiyatı Sempozyumu**. İstanbul: Sütun Yayınları, 2012.

Yardım, Mehmet. **Romancılar Konuşuyor**. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000.

Yazır, Elmalılı M. Hamdi. **Hak Dini Kur'an Dili**. c.2. İstanbul: Azim Dağıtım.

Yılmaz, Ali. (ed.) **Türk İslam Edebiyatı: El Kitabı**. Ankara: Grafiker Yayınları, 2012.

Yılmaz, Kadriye. "Mehmet Fuad Köprülü'nün Bugünkü Edebiyat Adlı Eserinden Hareketle Edebiyata Dair Görüşleri." **Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi** 14 (2008).

Yılmaz, Vacit Ertan. "Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslami Popüler Romanlar." Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, 2000. Aralık 12, 2014'te erişildi,

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd341f3c448e74a6de9d1d43441b86fceed51f2c66cd4bb152ee5d1e946a020f196>

ÖZGEÇMİŞ			
Adı, Soyadı	Nesrin		AYDIN SATAR
Doğum Yeri ve Yılı	BURSA		12.02.1988
Bildiği Yabancı Diller ve Düzeyi	İngilizce (iyi)		
Eğitim Durumu	Başlama - Bitirme Yılı		Kurum Adı
Lise,	2002	2006	Çemberlitaş Anadolu Lise,si
Lisans	2006	2011	Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Yüksek Lisans	2011	2014	Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Doktora			
Çalıştığı Kurum (lar)	Başlama - Ayrılma Yılı		Çalışılan Kurumun Adı
1.	2013	-	Uludağ Üniversitesi- İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Edebiyatı Bilim Dalı, Arş. Gör.
2.			
3.			
Üye Olduğu Bilimsel ve Mesleki Kuruluşlar			
Katıldığı Proje ve Toplantılar			
Yayınlar:			
Diğer:			
İletişim (e-posta):	nesrin.satar@gmail.com		
	Tarih İmza Adı Soyadı	26.01.2015	