

# MÜSLÜMAN KADININ SESİ: İSLÂMCI ROMANLARIN KADIN YAZAR VE ANLATICILARI

THE VOICE OF MUSLIM WOMEN: FEMALE WRITERS AND NARRATORS OF ISLAMIST NOVELS

NESRİN AYDIN SATAR\*

## ABSTRACT

As a result of political, sociological, demographic, economic and global changes between the years 1970-1990, an urban religious-conservative community emerged in Turkey. A search for a new identity was the matter for this community who had been visible in the society in a way and the involving community gathered around a collective identity. It is possible to see and analyze the ideas according to the involving search for a new identity and Islamization policies taken as a mission of the Islamic community in the novels. In this study, two Islamic novels which are created by Muslim female writers and female characters of these novels are taken into discussion and involving changes are analyzed on the basis of female novels. Moreover, the responsibilities attached to female characters of the novels because of socio-political and socio-cultural conjuncture are mentioned. In this way, it is explained that how the inevitable influence of social and political changes of the period over the literature leads to the "prototype" novels by Islamist female writers.

**Keywords:** Islamist novel, female narrator, Muslim, identity, female literature, prototype

## ÖZ

Türkiye'nin 1970-1990 yılları arasında yaşadığı başta siyasi olmak üzere, sosyolojik, demografik, ekonomik ve küresel değişmelerin etkisiyle şehirli bir dini-muhafazakâr kesim doğmuştur. Toplumda bir şekilde görünür hale gelen bu kesim için yeni bir kimlik arayışı söz konusu olmuş ve ilgili kesim kolektif bir kimlik etrafında bütünleşmiştir. İslâmcı kesimin yeni kimlik anlayışına uygun görüşlerini ve bir misyon haline getirdiği İslâmleştirmeye politikalarını romanlar üzerinden okumak ve analiz etmek mümkündür. Bu çalışmada, 1970 ve 1980 yılları içerisinde Müslüman kadın yazarlar tarafından kaleme alınan iki İslâmcı roman ve bu romanların kadın kahramanları ele alınarak, bahsedilen değişimler kadın romanları temelinde incelenmiştir. Dahası ilgili romanların kadın kahramanlarına sosyo-politik ve sosyo-kültürel konjonktür gereği yüklenen sorumluluklara değinilmiştir. Böylece dönemin toplumsal ve siyasi dönüşümlerinin edebiyattaki kaçınılmaz etkisinin İslâmcı kadın edebiyatçıların "prototip" romanlarını nasıl oluşturduğu anlatılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** İslâmcı roman, kadın anlatıcı, Müslüman, kimlik, kadın edebiyatı, prototip

\* Araş. Gör., Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Edebiyatı Bölümü

## Giriş: 70lerden 90lara İslâmci Kırılma ve Yeni Kimlikler<sup>1</sup>

Oğuz Demiralp; altmışların sonu, yetmişlerin başında bir yanda Atatürkçülerin, öbür yanda Kemal Tahir ve Türk solunun Osmanlı'ya yeni bir gözle bakmaya yöneldiğini söyler. (2000: 93) Demiralp, ayrıca, Osmanlı'yla olumlu yönden ilgilenmeyi Cumhuriyet'e karşı bir edim 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 sonrasının koalisyon hükümetlerinin 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 (2004:573). 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. 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 etkililiğinin azaldığını söylemek mümkündür.

Böyle bir ortamda Cumhuriyetin seçkinci-pozitivist görüşlerinin toplumun bazı kesimlerinin (özellikle dindar, köylü, eğitimsiz kesim) ihtiyaçlarına cevap vermediği ve temelde din üzerine kurulan politik grupların Türkiye'de ideolojik bir boşluğu doldurarak bahsi geçen kesimlerin sesi olduğu söylenebilir (Yılmaz, 2000: 29). 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 Cumhuriyet Halk Fırkası'nın "din karşıtı" olduğu algısını uyandırdığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla, halkın kendi sesini, din faktörünü göz ardı etmeden duyuracak politik bir temsilciye olan ihtiyacını başlarda "İslâmi muhalefet" ile karşılanması normaldir. 1960'ların koalisyonlarındaki İslâmi temsilciler (MNP) siyasetin temel aktörleri haline geldiğinde İslâmi kesimin ve dolayısıyla bu kesimin ekonomik, sosyal ve kültürel etkisinin daha fazla hissedilmesi kaçınılmaz hale gelir.

1 Başlıkta kullanılan ve çalışma boyunca da kullanılacak olan "İslâmci" kavramı dini bir öz taşımakla varlıklarını İslamla beraber politik ve radikal bir söyleme sahip olan hareketleri ifade eder.

İslâm'ın ve İslâmi 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 (Yılmaz, 2000: 27). 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 eğitim, sanat ve medya alanları İslâmi kesimdeki radikal değişiklikleri açıklamak için işlevseldir (Dönmez, 2009: 36). Örneğin; 70'ler ve 80'lerde üniversitelerin artması ve kontenjan sayılarının yükselmesiyle birlikte üniversitelere kırsal kesimden öğrencilerin girmesi; yükseköğretim imkânlarındaki kitleselleşmeyi doğurmuştur (Dönmez, 2009: 79). 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.<sup>2</sup> Görüldüğü üzere, Kemalizm'in özellikle siyaset sahnesinde kırılmasıyla görünürlük kazanan İslâmi kesim toplumsal değişimin başat aygıtlarından eğitimi kullanarak kendi sosyal değişimlerini de hazırlamıştır.

Toplumsal görünürlüğü sağlayan İslâmi kesim için yeni durumlarına uygun bir kimlik arayışı başlamıştır. Yeni İslâmi aktörler kendilerini Cumhuriyet'in yarattığı ve kentli kesimin temel kimliği haline gelen pozitivist/seçkinci aydınlığın karşısında konumlandırmak istemiştir. Vacit Ertan Yılmaz'a göre, modern hayat İslâmi kesime geniş bazı imkânlar sunsa da yozlaşmış, aşırı derecede Batıcı ve tabiatı İslâm'a aykırı özellikler taşıyordu (2000: 25). Bu duruma şehir hayatının sosyal ve ekonomik zorlukları da eklenince İslâmi öze eskisinden daha sıkı sarılma ve radikal İslâmi bir kimlik arayışı ortaya çıktı (Yılmaz, 2000: 26). İslâmi 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 İslâmi kesim için çözüm "kolektif

2 Söz konusu kurumlardan kast, 1962 yılından itibaren çeşitli illerde açılmaya başlanan Yüksek İslâm Enstitüleri, üniversitelerde açılan İslâmi İlimler Fakülteleri ve İmam-Hatip ve Anadolu İmam-Hatip Liseleridir. Din eğitimi ve öğretimi hakkında ayrıntılı ve kronolojik bilgi için bkz. (Gündüz, 1998: 543-557).

kimlik” olmuştur.<sup>3</sup> Bu bir anlamda Batıcı/Kemalistlerin oluşturduğu kimlikle benzer özellikler gösterir. Söz gelimi; Cumhuriyet, ilke ve inkılâplarının yürütülmesini bireylere bırakmak yerine ideal prototipler belirlemiş ve yeni rejimin yalnız bu prototipler gibi olarak uygulanabileceği ve devam ettirileceği 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.

İslâmi 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 (2000: 13-16). Örneğin, İslâmi 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 mit-sel bazı savlar atıldığı ve ideallerin bu savlar üzerinden belirlendiğini de söylemek gerekir: “Müslüman ideal insandır” veya “Ülkenin kurtuluşu dindar insanların elindedir” gibi.

Tüm bunlardan sonra, 1980 sonrası İslâmi kesimin durumu hakkında da bilgi vermek gerekmektedir. Şerif Mardin, Türkiye’de İslâmi hareketlerin yalnızca dine bağlı değerlerle açıklanmayacağını; ekonomi, ulaşım ve iletişim alanlarındaki gelişmelerin de bu hareketlerin dönüşümünde etkili olduğunu belirtir (Mardin, 1991: 217). Buna göre, 1960-1980 arasında özellikle kentleşme ve siyasi erkin değişimi ve uyguladığı yeni politikalar neticesinde görünürlük kazanan İslâmi kesimin, 80 sonrasında iktisadi dinamiklerin değişmesiyle kendilerine ait kolektif kimliğin sorunlu yönlerini görmeye başladıkları söylenebilir. Yılmaz’ın da belirttiği gibi, özellikle 80’lerden sonra,

3 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 yadsınmaz. 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 İslâm’ın yücelttiği “cemaat” ve “vahdet” fikirlerinin de görmezden gelinmesine sebep olabilir. İslâm 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 İslâmcı grupları ve bu grupların politizasyonunu etraflıca anlatmak içindir. Aynı kavram, bir şekilde ötekileştirilen Batıcı/modernleşmeci karşı taraf için de pekâlâ kullanılabilir. Dolayısıyla kavramın tek kullanım amacı, belli bir kesimin topluca politize olmasını anlatmaktır.

kendisini İslâmcı olarak tanımlayan gruplar; büyük şirketler, holdingler kurmaya başlamış böylece İslâmi oluşumlara destek vermişlerdir. Dahası ulusal düzeyde yayın yapan televizyon kanalları kurarak kamuoyunu etkilemeye çalışan bu kesim, daha önce de belirtildiği gibi toplumsal değişim aygıtlarından olan medyanın tüm imkânlarından yararlanmıştı (Yılmaz, 2000: 66). 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 geldiğinde İslâm'ın, kamuoyunun gündeminde daha çok İslâmi holdingler, İslâmi tatil mekânları, İslâmi güzellik salonları ve te-settür defileleri aracılığıyla gelmeye başladığını ve tüm bunların İslâmi orta sınıfın (bir anlamda İslâm burjuvazisinin) oluşumunun ve İslâmi aktörlerin farklılaşan/çoğulculaşan yaşam pratiklerinin yansımaları olarak görülebileceğini belirtir (Çayır, 2008: 10). 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.

Tüm bu dönüşüm ve değişim sürecinde göze çarpan en önemli hususlardan birisi ilgili değişmelerin genellikle kadın kimliği ve görünürlüğü üzerinden şekillenmesi ve sembolleştirilmesidir. Nitekim Türkiye'de kadın olgusu üzerinden siyaset yapan ve kadına atfettikleriyle onu adeta bayraklaştıran iki yönelim; modernleşmecî devrim ve bu devrimin karşısında politik ve toplumsal bir duruş sergileyen 80'lerin İslâmcı hareketidir (Göle, 2013: 19). Elifhan Köse, Türkiye'deki İslâmcılık ideolojisinin, Türk modernliğinin ürettiği cinsiyet rollerini tarihe ve toplum yapısına aykırı bulduğunu ve bu rolleri yeniden düzenlemeye soyunduğunu belirtir (Köse, 2014: 81). 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 İslâmcı 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 İslâmcı 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 örtü kadına has dini bir ritüelin temel eyleyicisi olmakla beraber, onun gelenek, Doğu, din ve böylelikle “ilkel” olanla bağıını temsil eder. Bu durumun tam tersi bir sembolleştirme ise, İslâmcı hareketin manifestosu gibidir. 80’lerin İslâmcıları, 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. Sonuçta her iki hareketin de kendi ideolojisini kadının görüntüsü/bedeni üzerinden şekillendirdiğini söylemek mümkün hale gelir.

Yukarıda değinilen İslâmcı kınılma ve yeni kimliklerin toplumsal sahadaki görünürlüklerin Müslüman kadın üzerinden sembolleştirilmesi, ilgili dönemlerin kendilerini Müslüman olarak tanımlayan kadın yazarlarının İslâmcı edebi saha içinde verdikleri eserlere de yansımıştır. İslâmcı kesimi inceleyen politik, sosyolojik ve psikolojik araştırmalara edebi bir alternatif yaratmayı amaçlayan bu çalışma, döneme dair incelemeleri roman türü üzerinden yürütür. Söz konusu kurgulamaları içeren ve araştırmanın konusu olarak iki kadın romanı belirlenmiştir. Bunlar; Şule Yüksel Şenler’in 1969 yılında tefrika edildikten sonra 1971 yılında ilk basımı gerçekleşen *Huzur Sokağı* ile Şerife Katırcı Turhal’ın 1989’da basılan *Müslüman Kadının Adı Var* isimli romanlardır. Bu romanlar popüler İslâmcı 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.

### Popüler İslâmcı Romanlarda “Biz” ve “Onlar”: Müslüman ve “Öteki” Kadın Kahramanlar<sup>4</sup>

İslâmcı kesimin 1960-1980 yılları arasında bir misyon haline getirdiği tebliğ yoluyla İslâmileştirme politikalarının en iyi gözlenebildiği yer, bu kesimin kitlelere seslenmek için başat araç olarak kullandığı romanlardır. İslâmcı romanların yazarları tıpkı Tanzimat dönemindeki ilk romanların yazarları gibi halkı eğitime amacını güderler ve bu amaç etrafında eserlerinde belli bir tezin savunuculuğunu yaparlar. İslâmcı romanların kadın yazarları da “tezli roman” ilkesine sıkı sıkıya bağlı kalarak, didaktik ve hatta neredeyse vaaz niteliğinde romanlar kaleme alırken erkek meslektaşlarıyla aynı

4 “İslâmcı roman” ya da “İslâmcı popüler roman” olarak ifade edilen, radikal ve politik bir söylem taşıyan tezli romanlar araştırmacılar tarafından özellikle konularına vurgu yapılarak “hidayet romanları”, “tebliğçi romanlar”, “davet romanları” olarak da ele alınmışlardır.

sorunsalların altını çizmekle ve bunlara çözüm aramakla meşgullerdir. Dahası bu meşguliyette “kadınca” bir duyarlılıktan iz bulmak neredeyse mümkün değildir. 70’lerin İslâmcı 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 bu tip romancılarının eserlerinde, İslâm’ın yeniden eski, güzel günlerine kavuşabilmesi ve özüne dönebilmesi için ellerinden geleni yapan, bu uğurda birlikte savaşıyor ve birbirlerinin yoldaşı olan birer mücahit ve mücahide olduklarını söylemek gerekir.

Cumhuriyet dönemindeki “aydın ve entelektüel yazar”ın Batı ve inklâplar konusunda “cahil” kalmış halkı eğitmek için kullandığı anlatı metotlarından olan; her şeyi bilen, tanrısal, III.tekil şahıs anlatısının İslâmcı romanların kadın yazarları tarafından hemen her romanda kullanıldığını söylemek mümkündür. Böylece her ne kadar romanı için cinsiyetsiz bir eda takınıp kolektif kimliğe atf yaptığını düşünse de yazar, okuyucuda Manfred Jahn’ın da belirttiği gibi okuduklarının bir kadın yazar tarafından yazıldığı izlenimini uyandırır.<sup>5</sup> Dolayısıyla İslâmcı kadın yazarların özellikle kadınlara ve genç kızlara seslendiği söylenebilir. Örneğin, incelemenin konusunu oluşturan prototip romanlardan biri olan *Müslüman Kadının Adı Var*’da, yazar Turhal, eserinin başına şöyle bir ithaf bölümü koymuştur: “Bu romanımı, kızlarımla 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 İslâmcı 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 İslâm 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 hanımlarını

5 Manfred Jahn “Lanser Kurabı” olarak bahsettiği anlatı kuralını şöyle açıklar: “Anlatıcının cinsiyeti ile ilgili metin-içi ipuçlarının yokluğu durumunda yazanın cinsiyetine uygun zamiri kullanın; yani yazar erkeğe anlatıcının da erkek olduğunu, yazar kadınsa anlatıcının da kadın olduğunu farz edin.” (Jahn, 2012: 63). Görüldüğü üzere Lanser Kurabı, kolektif bilinçle yazılan İslâmi 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.



örnek almalıyız. Çünkü en büyük isteklerimizden biri, tarihe adını yazdırmış, cennetle müjdelenmiş annelerimizle cennette komşu olmaktır. Onlara layık olmaya çalışmalıyız.” (Turhal, 1989: 90)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, yazar-anlatıcı 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 İslâmcı yazarlar da yine kadın üzerinden şekillendirdikleri cemiyet kurallarının emsalleri için özenilecek ve örnek alınacak bir dönem ve mekân belirlerler.

İslâmcı romanların kadın yazarları ayrıca polemik konusu yaratacakları ve kendilerini onun üzerinden tanımlayacakları bir “öteki” de belirler. Kenan Çayır, bu romanların yazarlarının sıkça “Türkiye’deki tarihsel ve güncel tartışmalara gönderme yaparak, mücadele ettikleri kesimlerle modernleşme, medeniyet, laiklik ve din anlayışı çerçevesinde polemige girdiklerini” söyler (Çayır, 2008: 56). İşte tam da bu noktada, Müslüman yazarın “öteki”si; modern, Batıcı, sözde aydın (Müslüman yazarlara göre), laik kesim oluverir. İnancından dolayı sürekli olarak haksızlığı uğrayan, aşağılanan, başına gel-medik iş kalmamasına rağmen davasından asla geri dönmeyen, çoğu zaman karşı tarafa kafa tutup sert çıkan güçlü Müslüman tiplerin karşısında; güçlü görünen, ancak zayıf yaradılışı 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 baş kadın kahramanı olan Dilara; 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 ise henüz ilkokuldayken öğretmenleriyle dini tartışmalara girer ve karşı tarafı ikna etmek ve onu yanlış yoldan döndürmek için bilimsel kanıtlardan yararlanmaktan geri durmaz (Şenler, 2013: 273-375).

İslâmcı romanlarda 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 buluş çağına ermesine rağmen, kendi rızasıyla başını kapatmayı isteyen ikinci sınıf talebesi Başak da öğretmeni Ayten tarafından dayak yer. Ayten öğretmen de bu anlamda bir “öteki”dir. Nitekim *Huzur Sokağı* anlatıcısının bir başka öğretmen karakteri ağzından aktardığına göre, Ayten öğretmen ve onun gibiler “maneviyat düşmanları” tarafından yetiştirilen eğitim kadrosunun ders verdiği Eğitim Enstitülerinden yani “ahlaksızlık ve dinsizlik yuvaları”ndan gelmişlerdir (Şenler, 2013: 308). 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 sarışın” olarak tasvir edilir (Şenler, 2013: 297). Ayten Öğretmen’e atfedilen sıfatların tümünü, diğer İslâmcı romanların “öteki” kadın kahramanlarının hemen hepsinde görmek mümkündür. Türlü aşırılıklarla insan fitratından uzaklaşmış ve giyim ve yaşam tarzıyla Batı özentisi olarak çizilen öğretmen, bu anlamda popüler İslâmcı kadın romanlarının “öteki kadın” prototipidir.

Eğitim sistemine dair eleştiriler, özellikle üniversitelerde okuyan ve çoğunlukla yoldan sapan, kötü yola düşen Anadolu 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. Birçok kadın karakter de üniversite ortamında evrilir ve bu ortamdaki 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 liseyi dışarıdan okur (Şenler, 2013: 444). Zaten hem yazar/anlatıcı hem de anlatıcının vasıflandırdığı karakterler; eğitim kurumlarından gerçek bilginin alınamayacağına, bu kurumların İslâm medeniyetindeki şekillerinden bir hayli uzaklaşarak Batı kültürünü empoze eder hale geldiklerine inanırlar. Dolayısıyla bir kızın, eğer çok sıkı bir imana ve mücahide bir ruha sahip değilse böyle bir kurumda bulunması demek o kızın manevi açıdan yok olması artık cemiyet için bir hiç haline gelmesi demektir.

Öte yandan, yaşadığı hidayetle 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 İslâm 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 İslâmcı cemiyet içine katılmak pek zor olmamıştır.

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, İslâm 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 dadısının ilgili sureleri bilmeden namaz kılmasını anlayamaz ve eleştirir (Turhal, 1989: 60-61).

*Huzur Sokağı* geleneksel Müslümanları *Müslüman Kadının Adı Var*'da olduğu gibi spesifik bir şekilde eleştirmez. Bu durumun romanların yazılış tarihleri ve bu tarihlerdeki İslâmi konjonktürle alakası bulunmaktadır. *Huzur Sokağı*'nın 1969'da tefrika edilmeye başladığı ve 1971'de ilk baskısının yapıldığı göz önüne alınırsa, söz konusu yılların İslâmi/İslâmcı kesim için Ali Buluç'un ifadesiyle “kurucu misyon” üstlenildiği yıllar olduğunu söylemek gerekir (Muslu, 2011: 17). Dolayısıyla İslâmcı 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 (Şenler, 2013: 181). Bunların bir kısmı, “Müslüman olduğu halde kendi dinine düşman olmuş, bütün dini emirleri reddedip Kuran'a, peygamberimize ve hâşâ Allah'a küfreden dinsiz azınlıklardır.” Anlaşılacağı üzere, anlatıcı söz konusu kesimle radikal Kemalist, laik, Batıcı grupları kastetmektedir. Bahsedilen diğer kutup ise, Müslümanlığın hemen hiçbir icabını yerine getirmeyen, ancak Allah'a, Peygamberimize ve Kur'an'a inanan, dini

meselere hürmetkâr olmakla birlikte İslâm'ın vecibelerini yerine getirmediklerinden dolayı içlerinde daimi bir huzursuzluk ve üzüntü duyanlardır. Bir anlamda “kültürel Müslüman”<sup>6</sup> 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.

Anlaşılabacağı 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 İslâmcı kadroların radikal bir şekilde dönüştüğünü ve Batıcı kadrolarla hesaplaşmasının devam etmesinin yanında İslâm 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 attığı çeyiz ritüeli üzerinden de göstermek mümkündür. *Huzur Sokağı*'nda üniversite öğrencisi olan ve sonradan hidayete eren Seval'in üniversiteden ayrılmak istediği ve bunu gerçekleştirdikten sonra memleketine dönüp “hanım hanımcık çeyiz işleme”yi umduğu anlatılır (Şenler, 2013: 95). Seval, çeyiz yapmayı, ahlaksızlıklardan kaçmak için bir sığınak olarak görür 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 “zamanın put”u yakıştırmaya 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 (Turhal, 1989: 176-177). Anlatıcının, Müslüman kadınlara dair Dilara'nın ağzından yaptığı tespitler ile *Huzur Sokağı*'nin bu tür geleneksel ve özünde cinsiyetçi olan uygulamalara ılımlı yaklaşımı arasındaki çarpışma sahası oldukça önemlidir. Her ikisi de popüler İslâmcı roman başlığı altında incelenmesine rağmen, İslâmcı mücahide ruhunun iki romanda da farklı boyutlarda işlendiği açıktır.

80'lerin toplumun her kesimiyle bir şekilde savaştan 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

6 “Kültürel Müslümanlık” kavramıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Dellaloğlu, 2012).

ispatlama ve çevrelerindeki varlıklarından haberdar etme nosyonlarının genellikle erkek aktörler tarafından üstlenildiği de gözden kaçırılmamalıdır. Kadınlar ise bir şekilde bozulmadan tekellerinde tuttıkları İslâmi hayatı yalnız aile bünyesinde dejenere olmaktan korumakla yükümlüdürler. Bu durum *Huzur Sokağı*'na adını veren ütöpik bir Müslüman mahallesinin varlığını açıklamaya da 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 pırl pırl, şatafatlı eşyalara iç geçirerek bakmasınlar. (...) İmanlı hanımlar ve genç kızlar, daima mütevekkil ve kanaatkâr olmakla tarihte en mutena yeri işgal etmişlerdir...Kanaat kadının zinetidir. (...) 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...” (Şenler, 2013: 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 kollayan 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 İslâmi 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.

Peki, gerçek bir Müslüman kadının inancının temel göstereni olarak sunulan türban ve türbana eşlik eden kıyafetlerin tümü olarak tanımlanabilecek tesettür, İslâmcı romanların kahramanları aracılığıyla nasıl örneklendirilir? Daha önce kadın yazar/anlatıcının anlatısı boyunca kendine bir muhatap edindiği ve söz konusu muhatabı değiştirip dönüştürmeyi hedeflediğinden bahsedilmişti. Popüler İslâmcı romanların okuyucusunun (özellikle kadınlar tarafından yazılanlar) neredeyse tamamını oluşturan genç Müslüman kızların tesettür anlayışını şekillendirmek ve onlara gerçek tesettürün nasıl olması gerektiğini anlatmak da roman yazarının işidir. Anlatıcı, *Huzur Sokağı*'nin üniversiteli açık bir kızken hidayete erip kapanan ilk kahramanı olan Seval'in tarzından bahsedilirken; "kıyafeti kapalı olmakla beraber, en az bir Avrupalı manken kadar da şık ve modern" ifadeleri kullanılır (Şenler, 2013: 129). 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'in tesettürünün İslâm'a uygunluğundan çok; nasıl, hangi parçaları kullanarak kapandığı, 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 makalenin en başında da belirtildiği gibi; 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 de (2011:

20), başörtüsünün yalnız geleneksel Anadolu kadınına, özellikle de yaşlı kadınlara yakıştırılması ve bu durumun İslâmci kadın 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? Hele bir elli altmış yaşına gel..." tavsiyesiyle karşılaşır (Şenler, 2013: 160). *Müslüman Kadının Adı Var*'da Dilara'nın örtünmesine şaşırarak bir öğretmeni, "Ninememin örtüsü gibi başörtüler..." ifadesiyle başörtüyü eski zaman kadınlara yakıştırdığı ve çağdışı bulduğunu açıkça belirtir (Turhal, 1989: 130). 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'sinde 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*'nin yazarı Şule Yüksel Şenler olduğunu belirtir (Muslu, 2011: 21). Muslu ayrıca, Şenler'in dindar kadını elegant/şık kadına çevirdiğini ve bunun adına da "tesettür" dediğini ekler. Dönemin İslâmi 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.

Ancak 80'lerin mücahide ruhu 70'lerinkinden daha baskındır. Bu değişimi *Müslüman Kadının Adı Var*'da okumak mümkündür. Türbanın hâlâ 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 (Turhal, 1989: 176). Anlatıcı bu kıyafetin karakterine çok yakıştığını şöyle belirtir: "Üzerine aldığı büyük beyaz başörtüsü vücudu örtülüyor, tam bir İslâm hanımefendisi kıyafetine bürünüyor." Anlaşılacağı üzere, *Huzur Sokağı*'nda Müslüman kadınların giydiği kıyafetler için belirtilen renklerin uyumu yerine Dilara'nın tek 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 (Turhal, 1989: 93). Sonuç olarak, 70'lerden 80'lere Müslüman kadının kıyafet algısını değiştirdiğini ve bu durumun hidayet romanlarında rol model olarak gösterilen kadın kahramanların tesettür anlayışı üzerinden okunabileceğini söylemek gerekir.

İslâmcı kadın yazar/anlatıcının 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, İslâmi 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 İslâmi kesimde tepkiyle karşılanıyordu. Bir anlamda kadın erkek arasındaki aşkın konuşulması, yazılması tabuydu, ayıptı. Ama ben cesaret göstererek yazdım ve iyi ki de yazdım.” (Yılmaz, 2000: 104)

Şenler'in alıntıda bahsettiği kitabın *Huzur Sokağı* olduğu dikkate alınırsa, romandaki aşkın hidayete ermiş bir kadın ve Müslüman bir erkek arasında geçse bile kamusal hale getirilmesinin sakıncalı olduğunun düşünüldüğü anlaşılabilir. Ancak Şenler'in ifadesiyle cesaret gerektiren bu konunun, romanlarda neden kullanıldığı ve neden neredeyse bütün İslâmcı romanlarını belirli bir aşk temasına sahip olduğu gibi soruları doğurması kaçınılmazdır. Dahası bu tür romanları bir dönemin “best-seller”ı haline getiren şey, İslâmcı 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?

Söz konusu soruların her ikisinin de yazar/anlatıcı tarafından göz önünde bulundurulduğu ve İslâmcı romanların her iki soruya da cevap verdiğini söylemek gerekir. Vacit Ertan Yılmaz, bu romanların 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 (2000: 100). Buna göre, 50'ler ve 60'ların çok yoğun bir şekilde okunan, sinemaları yapılan, fotoroman haline getirilen aşk temalı popüler romanların kitlelere ulaşmadaki büyük başarısı İslâmcı 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. 1970'li ve 80'li yıllarda piyasaya çıkan ve büyük satış rakamlarına ulaşan İslâmcı romanlar (böylece bir kısım araştırmacıların bu romanlara “popüler İslâmi romanlar” demesi anlaşılabilir) 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. (2000: 99). Bir başka deyişle, Türk edebiyatında yazılmış popüler aşk romanlarının İslâmi versiyonları gibidirler. Yılmaz, aşk romanlarının; ahlaklı, namuslu, erdemli ve aşk uğruna türlü zorluklara katlanan karakterlerinin yerini, popüler İslâmcı romanların dindar, dini için tüm zorluklara katlanan ve İslâm'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 İslâmcı romanlardaki muadili de Batıcı ve İslâm düşmanı karakterler olmuştur. Tüm bu aynılıklardan sonra; İslâmcı 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, İslâmcı romanlarda 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 yol-  
daş, bir dava arkadaşı bulmak anlamına gelir. 70'lerde de kimi zaman vurgulanmakla birlikte bu dönemde yazılan İslâmcı romanlarda âşık olmanın his olarak okuyucuya daha çok yansıtıldığı görülür. Bu durumun elbette, söz konusu romanların popüler aşk romanlarının İslâmi 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:

“ (...)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 aşağıya bir şelale gibi dalga dalgaya dökülmüş gümrak bir saç yağmurunu. Göz alıcı beyazlıkta sedef gibi duru ve pınl pınl bir ten... Efsunlayıcı, şahane bir güzellik... (...) Bilal altüst olmuştu. (...)” (Şenler, 2013: 64)

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 İslâmcı 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 İslâmcı 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 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 Sokak*'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 anlatıcın romanın son cümlesi olarak belirttiği "Her işinde ALLAH rızası gözetenleri, işte Allah böyle mükâfatlandırır." ifadesi de Dilara'nın İslâmcı çabalarının ödülünü, bu çabalarını devam ettirebilmesi için kendisine bir "dava arkadaşı" sunularak aldığı kanıtlar niteliktedir (Turhal, 1989: 184). Son tahlilde, İslâmcı popüler romanların 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

Kadınlar tarafından yazılan İslâmcı romanların 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 romanlarda üç şekilde görünür. Öncelikle okuyucu, anlatıcının sesini karakterler bilhassa da kadın karakterler aracılığıyla

duyar. Özellikle hedef kitleye rol model olarak gösterilen ana karakterin muhatabına yaptığı ikazlar, İslâmcı yorumlar ve “öteki” ile çatışmalar; anlatıcının romandaki otoritesini sağlamlaştırır. Anlatıcının okuyucunun gözünde şeffaflaştığı anlatı alanlarından biri de olaylardır. Karakterlerin arasında geçen olaylarda, anlatıcın 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 salâhiyetle yönlendirebilmek için metne müdahale eden yazar/anlatıcı; okuyucunun neredeyse ensesinde gibidir.

Bunlara ek olarak; çalışmada ele alınan İslâmcı popüler romanlardan *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 gözetken muhafazakâr 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 roman da didaktik birer rehber kitap yahut birer kadın ilmihali niteliğindedir.

## Kaynakça

- ÇAYIR, K. (2008). *Türkiye’de İslâmcılık ve İslâmi Edebiyat: Toplu Hidayet Söyleminden Yeni Bireysel Müslümanlıklara*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi.
- DELLALOĞLU, Besim F. (2012). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*. İstanbul: Ufuk Yayınları.
- DEMİRALP, O. (2000). *Aydaki Adam. Kitaplık*, 40, 92-98.
- DÖNMEZ, N. (2009). *İslâmi Popüler Romanlarda Müslüman Kimliğinin Değişimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 19 Mayıs Üniversitesi, Samsun. 14 Ağustos 2016 tarihinde erişildi <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd3e031db4041bf44dba2706d4001c9840bdc0a42fc75d11d877028e8875bea813e>
- GÖLE, N. (2013). *İslâm’ın Yeni Kamusal Yüzleri: Bir Atölye Çalışması*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÜNDÜZ, T. (1998). Türkiye’de Cumhuriyet Dönemi Din Eğitimi ve Öğretimi Kronolojisi. *Uludağ Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 7, 543-557.
- JAHN, M. (2012). *Anlatıbilim*. B. Derviřcemalođlu (Çev.). İstanbul: Dergâh Yay.

- KÖSE, E. (2014). *Sessizliği Söylemek: Dindar Kadın Edebiyatı, Cinsiyet ve Beden*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MARDİN, Ş. (1991). *Türkiye’de Din ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MUSLU, H. (2011). *Changing Representations of Islamist Women in the Islamic Novels After 1980s*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul. 14 Ağustos 2016’da erişildi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd3aa6864b0e7704416bd88877cface4da8e27bd1ddd0d64790fd70cffc82062692>
- ŞENLER, Ş. Y. (2013). *Huzur Sokağı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- TOSUN, N. (2004). Siyasi Partilerin Kültür Sanat Programları ve İcraatları. *Hece* 90-91-92, 570-577.
- TURHAL, Ş. K. (1989). *Müslüman Kadının Adı Var*. İstanbul: Seha Neşriyat.
- YILMAZ, V. E. (2000). *Bir Kimlik Oluşturma Aracı Olarak İslâmi Popüler Romanlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara. 14 Ağustos 2016’da erişildi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=7d53ed97e31a8bd341f3c448e74a6de9d1d43441b86fced51f2c66cd4bb152ee5d1e946a020f196>