

A CRISIS OF REPRESENTATION: THE LITERARY  
IDENTITY OF HIJABI WOMEN IN TURKISH NOVELS

İCLAL DİDEM BALTA

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2021

A CRISIS OF REPRESENTATION: THE LITERARY  
IDENTITY OF HIJABI WOMAN IN TURKISH NOVELS

Thesis submitted to the  
Institute for Graduate Studies in Social Sciences  
In partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy  
in  
Turkish Language and Literature

by  
İclal Didem Balta

Boğaziçi University

2021

TEMSİL KRİZİ: TÜRK ROMANINDA ÖRTÜLÜ KADININ  
EDEBİ KİMLİĞİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü  
Doktora Tezi

İclal Didem Balta

Boğaziçi Üniversitesi

2021

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, İclal Didem Balta, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all the sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution,
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature:

Date:

## ABSTRACT

### A Crisis of Representation: The Literary Identity of Hijabi Woman in Turkish Novels

This dissertation examines the ethical and problematic meaning attributed to hijabi woman identity representations in Turkish novels (1910-2017) in terms of narrative ethics. Hijabi woman, who is the subject of this dissertation, will be demonstrated masquerading as a guise or a marginal excess at the literary scene in the framework of the post-structuralist approach's information (Derrida, Lacan, Ahmed). Using the notion of "narrative progression," it explores the problematic conditions of production and reception of the hijabi typologies, which also strongly influences the woman's self-image. By focusing on three breaking points in the representation of the hijabi characters, this study argues that hijab carries a meaning that textualizes the woman image as a persona who lacks individual self-identity and agency elements. These breaking points, which are examined in four separate sections, also correspond with the periodization of the issue of hijab, respectively as "conversion" (1910-1960), "neglect" (1960-1997), "exclusion," and "inclusion" (1997-up to now) in this study. At each breaking point, the definition of hijabi characters changes, and they are categorized as "veiled," "headscarfed," and "turbaned" figures who exhibit the problematic aspects of modernization by their bodies. Hijab, as the primary signification of the "conversion," is examined as the boundary between a woman's self-identity and the representation of this in Turkish novels that function as a symbol for writers to manifest their political stands. This symbolic role requires the woman protagonist to get through mental, physical, and psychological stages that introduce unveiling as the criteria of abandoning the premodern lifestyle and

attaining the modern ideal. The different narrative strategies employed in materializing women refer that the problems inherent to women's representation do not progress solely in a chronology, but multiple dynamics make this open to inner differentiation. In this sense, the problematic identity of hijab unfolds cultural gender issue that essentially shows the symbolic value of the body. (See the Appendix for an extended abstract)

## ÖZET

### Temsil Krizi: Türk Romanında Örtülü Kadının Edebi Kimliği

Bu doktora tezi, Türk romanlarında (1910-2017) başörtülü kadınların kimlik temsillerine atanan etikle ilgili ve problematik anlamları anlatı etiğine dayanarak incelemektedir. Bu tezin konusu olan başörtülü kadınlar, post-yapısalcı yöntemin verileri (Derrida, Lacan, Ahmed) çerçevesinde edebi olaylarda *dış görünüş* ya da marjinal *aşırılık* kılığında gösterilmiştir. “Anlatısal ilerleyiş” kavramı kullanılarak kadının öz imgesi üzerinde keskin etkileri olan başörtülü kadın tipolojilerinin üretimindeki ve karşılanmasındaki problematik koşullar incelenmektedir. Başörtülü karakterlerin temsillerindeki üç kırılma noktasına odaklanılarak, bu çalışma, başörtüsünün kadının imajının bireysel unsurlardan ve faillikten yoksun bir karakter olarak metinleştirilmesi yönünde bir anlam taşıdığını tartışmaktadır. Dört ayrı bölümde incelenen bu kırılma noktaları başörtüsü konusunun dönemselleştirilmesiyle de örtüşmektedir: Sırasıyla bu çalışmada “dönüşüm” (1910-1960), “yok sayma” (1960-1997) “ayırma” ve “içerme” (1997-şimdi) olarak geçmektedir. Her bir kırılma noktasında başörtülü kadınların tanımlamaları da değişmiştir ve modernleşmenin problematik taraflarını bedenleriyle gösteren figürler “peçeli”, “başı kapalı” ve “türbanlı” gibi karakterize edilmiştir. Başörtüsü “dönüşümün” temel imleyeni olarak, kadının öz imgesi ve Türk romanlarında yazarların kendi politik duruşlarını ifade ettikleri bir sembol kullanımını olan temsili arasındaki sınır olarak incelenmiştir. Buna bağlı olarak, kadın ana karakter, başı açık olmanın premodern yaşam şeklini bırakmak ve modernlik idealine erişmek için bir kriter olarak gösterildiği birçok fiziksel, psikolojik ve ruhsal aşamadan geçmek zorundadır. Kadını maddileştirmek için uygulanan farklı anlatı stratejileri, kadın temsiline kendisinde olan problemlerin

yalnızca kronolojik olarak ilerlemediğini, birçok dinamiğin bunu iç ayrımlara açık hale getirdiğini göstermektedir. Bu açıdan, başörtüsünün problematik temsili kadın bedeninin sembolik değerini gösteren kültürel cinsiyet konusunu açmıştır.

## CURRICULUM VITAE

NAME: Didem Balta

### DEGREES AWARDED

PhD in Turkish Language and Literature, 2021, Boğaziçi University

MA in Cultural Studies, 2013, Bilgi University

BA in Comparative Lit., 2012, Bilgi University

### AREAS OF SPECIAL INTEREST

Modern novel, literary theory, woman studies, postmodern thinking, the representation of body/flesh and posthuman studies, hermenutics, visual culture, visual arts.

### PROFESSIONAL EXPERIENCE

Project assistant in BAP (Bilimsel Araştırma Projeleri), Boğaziçi University, 2018-2020.

Researcher in KONDA Research Company, Istanbul, 2015-2017.

### AWARDS AND HONORS

Tübitak PhD Scholarship, 2014-2018

Honors Degree, Bilgi University, 2012

Honors Degree as the Top student at the Dept., Bilgi University, 2012.

## PUBLICATIONS

### *Journal Articles*

Arvas B., D. İskender'in cinleri, *Varlık Dergisi*, 1130, 23-26.

Arvas B., D. "Küçük ağa yeniden doğarken." *Monograf: Edebiyat Eleştirisi Dergisi*. September 2016.

Arvas B., D. "Red is only a local color in *My Name is Red*". *Metafor*, vol.2., 2017.

Arvas B., D. "Eleştirinin büyübozumu: *Aşk* romanına gelen eleştirilerin sorgulanması", *Metafor*, vol.3, 2018.

### *Book Chapters:*

Arvas B., D. (2019). Gönüllü kurbanlığın cisim hali, *Sefile: Halid Ziya Uşaklıgil'in Sefile'sine kurbanlık mekanizmaları üzerinden bakmak*. In *Siyah Endişe: Bir Asır Sonu Anlatısı Olarak Halid Ziya Uşaklıgil Edebiyatı* (p. 23-33). İstanbul: YKY.

Arvas, D. (2021). Tersine dünya: Kırmızı'nın mirası masalında Gilgamiş'in ayak izleri. In *Çocuk Yazınında Metinlerarası İlişkiler: Metinlerarasılık, Yeniden yazım, Kültürel Adaptasyon* (p. 45-55). İstanbul: Erdem Yayınları.

### *Books:*

Arvas B., D. *Modernite İçinde Bir İnanç Deneyimi: Örtünme*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015.

### *Conference Proceedings:*

Arvas B., D. (2018) Elif Şafak'ın romanı *Aşk*'a eleştiri yöntemleri üzerinden bakmak. In *Bilkent Üniversitesi Edebiyat Buluşmaları, Ankara, Turkey, May-19-21*.

Arvas, B., D. (2018). Murathan Mungan'ın *Çador* romanında canavarımsı kadın imgeleri. In *Turkologentag 2018, Lehrstuhl für Turkologie, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Gesellschaft für Turkologie, Osmanistik und Türkeiforschung e.V. (GTOT), Bamberg, Germany, September 19-21*.

Arvas, B., D. (2018). Orhan Pamuk'un *Kırmızı*'sında renkli bir yerli imgesi. In *Yazıdan Söze – Lisans Üstü Sempozyumu, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul Turkey Oct-16-17*.

Arvas, B., D. (2016). *Sefile*'de kurbanlık mekanizmaları. In *Siyah Endişe – Bir Asır Sonu Edebiyatı Olarak Halid Ziya Uşaklıgil Edebiyatı, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Araştırma Merkezi, İstanbul, Turkey, April-6-7*.

## TEŞEKKÜR

Bu tezi sağladığı bursla beni maddi olarak destekleyen TÜBİTAK'a, 14442 no'lu projesiyle bu desteği sürdüren BAP'a, akademik yazımın nasıl sabır isteyen bir emek türü olduğunu bana öğreten ve bu çalışmayı yaparken incelikli bir şekilde beni gayrete getiren tez danışmanım Erol Köroğlu'na, değerli eleştirileri ve önerileriyle tezimin nihai haline kavuşmasına katkılarından dolayı jürimde yer alan Prof. Nazan Aksoy'a, Dr. Öğretim Üyesi Fatih Altuğ'a, Dr. Öğretim Üyesi Olcay Akyıldız'a ve Doç. Dr. Zeynep Uysal'a teşekkür ederim. Tezimi okuyup fikirlerini benimle paylaşan Selva'ya, Esra'ya, tezimle ilgili olduğunu düşündükleri ne varsa benimle paylaşan sevgili Zeynep ve Filiz'e teşekkürü bir borç bilirim. Bu güzel insanlarla yolumu keşiştiren Boğaziçi ve Bilgi Üniversitelerine, babama, anneme, odalara kapanıp çalışırken bana anlayışını esirgemeyen kızım İclal'e ve oğlum Mıkır'a da ne kadar teşekkür etsem az.

## İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ.....	1
1.1 Örtülü kadının edebi kimliği.....	17
1.2 Örtülü kadının tarihsel, kültürel ve psikanalitik kimliği.....	25
1.3 Kadın temsilindeki etik problematik.....	42
BÖLÜM 2: DÖNÜŞEN ÖRTÜLÜLÜKLER.....	52
2.1 <i>Seviye Talip</i> .....	74
2.2 <i>Sinekli Bakkal</i> .....	102
2.3 <i>Çalığışu</i> .....	121
2.4 <i>Sahnenin Dışındakiler</i> .....	136
BÖLÜM 3: ÖRTÜLEN MODERNLİKLER.....	153
3.1 İslâmcı kadın temsiline yaklaşırken son düzlük: Köy romanları.....	155
3.2 İslâmcı romanın devraldığı faillik meselesi: <i>Huzur Sokağı</i> .....	165
3.3 Örtülü kadının edebi temsilindeki çifte kırılma: <i>Halkaların Ezgisi</i> .....	196
3.4 <i>Halkaların Ezgisi</i> 'nden sonra gelen metinler.....	224
BÖLÜM 4: ÖRTÜLÜ KİMLİĞİ İKİYE BÖLEN TİPOLOJİLER.....	230
4.1 <i>Cüce</i> 'nin kutsal tülbentlileri.....	239
4.2 <i>Muinar</i> 'ın anonim türbanlıları.....	252
4.3 <i>Çador</i> 'u türbanlı bir 28 Şubat masalı olarak okumak.....	265
BÖLÜM 5: ÖRTÜLÜ DİYALOGLAR.....	284
5.1 <i>Kar</i> .....	285
5.2 <i>Şair Öldü</i> .....	318
5.3 <i>Sincaplı Gece</i> .....	335
BÖLÜM 6: SONUÇ.....	346

EK A: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	359
EK B: GÖRSEL MALZEME .....	366
KAYNAKÇA.....	368

## BÖLÜM I

### GİRİŞ

Türk romanında 1910-2017 yılları arasında (milli edebiyat döneminden bugüne dek) temsil edilen örtülü kadın kimliğinin ardındaki düşünsel-politik-egemen yapıları belirginleştirerek karakter anlatımındaki etik problematiği anlatı etiği çerçevesinde değerlendirecek olan bu tez çalışması giriş ve sonuç dâhil olmak üzere altı bölümden oluşmaktadır. Bu çalışmanın temel hedefi, örtülü kadınlar atlası olarak kat edilebilecek bir edebiyat tarihi okumasıyla yetinmeyip kadın failliğine/kimliğine ilişkin temel sorunsalları bulgulamak ve bu sorunsalları anlatı etiği yaklaşımı çerçevesinde konumlandırmaktır. Türkçe yazılmış romanda kimlik meselesini post yapısalcı ve hermenötik düşüncenin verileriyle okumanın Türkçe edebiyat incelemeleri alanına özgün bir katkı yapacağı inancıyla yola çıkılmaktadır.

Türkçe edebiyat tarihinde örtülü kadının romanlardaki temsiliyeti (1910-2017) genellikle İslamcı söylemin edebi türle buluşmasından doğan hidayet romanları üzerinden gerçekleşmiştir (Çayır, 2008, s. 2). Bu genellemenin sağladığı kolaylıktan dolayı edebiyat tarihi çalışmalarında örtülü kadın temsili İslamcı söylemin romanlarıyla başlayan bir temsil macerası gibi okunmaktadır.<sup>1</sup> Oysa konu edilen örtülü kadın temsillerinin Osmanlı romanından başlayan macerası ise kadın karakterlerin görünürlüğü üzerinden Türkçe roman tarihinin bütününe mührünü vurmuş bir temsil krizinden söz edilebilir. Örtülü kadın temsili Osmanlı'ya uzanan müstakil tarihine bakmak bile kadın öznenin İslamcı romanlardan farklı mecralarda bir karşılığının olduğunu söylemek için yeterli görünmektedir. Osmanlı

---

<sup>1</sup> Bu bağlamda Kenan Çayır'ın ve Ahmet Sait Akçay'ın incelemesi başta olmak üzere hidayetromanlarındaki kadın temsillerini sosyolojik ve edebi boyutlarıyla inceleyen hatırı sayılır nicelikte çalışmalar vardır. Çayır, 2008, Akçay, 2016.

romanında sunulan kadın suretlerindeki örtü<sup>2</sup> Meşrutiyet sonrasında bugüne kadar bir taraftan kadın karakterlerin modernleşme yolunda kat ettiği mesafenin denetlendiği negatif bir ölçü birimi olmuş, diğer taraftan kadın kimliğinin metaforlaştırılmasından doğan temsil krizlerinden yüksek düzeyli kendilik ifadeleri üretmeyi başarmıştır.

Örtülü kadının edebiyattaki kimlik temsillerine dair kalıplaşmış özelliklere değinen ve örtülülüğün edebi temsillerini kültürel, sömürgecilik sonrası, semiyotik, psikanalitik ya da feminist kuramlarla anlamlandıran, farklı öznellikler bağlamında inceleyen eleştirel metinler, bu kapsamlı temsil incelemesinde şüphesiz yol gösterici olacaktır. Bu tanımlar çerçevesinde ortak temalar ve kuramlar etrafında şekillenmiş metinlerle karşılaşma olasılığımız çok yüksektir. Bu tartışma ve kuram literatürünü odağına alan giriş bölümü, bu tezin hangi noktalarda mevcut çalışmalarla diyaloga girdiğini ve/yahut hangi noktalarda başka argümanlar geliştirdiğini açıklayacak ve daha önce üstünde durulmamış temaları gündeme getirecektir.

Bu alanda örtülü kadının edebi temsilini türsel ve tematik yönleriyle araştıran birtakım araştırmalardan söz edilebilir. Aynur İlyasoğlu'nun (1994) *Örtülü Kimlik:*

---

<sup>2</sup> Türk toplumu bağlamında İslami örtüden kastedilen ekseriyetle başörtüsüdür. Başörtüsü meselesinde üzerine tartışılan konuya hemen her zaman başla birlikte bütün bedeninin örtünmesi yani tesettür olmuştur. Birden çok biçimi ve anlamı olan ve bu bağlamda son derece kafa karıştırıcı bir kavram olabilen tesettürün İslami literatürdeki karşılığı, “örtmek”, “gizlemek”, “perdelemek”tir (Apaydın, 2001, s. 34). Kavramın kendisindeki çeşitlilik esas itibarıyla İslami örtünmenin tanımlandığı Kur'an-ı Kerim'de tesettürün belirli bir biçim üzerinden tarif edilmemiş ve sınırlarının muğlak bırakılmış olmasından kaynaklanır. Bu da tesettürü kültürel, yerel, kişisel bağlamdaki değişikliklere açık kılan özelliklerin başında gelir. Bundan dolayı bir dönemde görülen tesettüre diğer dönemlerde rastlanılabileceği gibi tesettür kavramının toplumsal karşılıkları dönemden döneme değişmiş olabilir. Örneğin dönemden döneme ve kişiden kişiye değişmek suretiyle manto, pantolon, yeldirme, çarşaf gibi sayısız biçimde ve tercihle sağlanabilir. Öte yandan kavramın kendisinde var olan bu belirsizlik her dönemde öne çıkan makbul ve makbul olmayan örtünme biçimleri olmasına zemin vermiştir. İdeal olan örtünmeye dair ayrımlar popüler roman türleri üzerinden de takip edilebilir bir ideal kadınlar atlası sunmaktadır. Örneğin, köy romanlarında tülbent, yemeni, peştamal öne çıkarken hidayet romanlarında cilbab, başörtüsü, padesü idealize edilmiştir. Bundan sonraki dönemde tesettür ekseriyetle tülbent, başörtüsü, türban gibi isimlerle anılır olmuştur ve bazen tülbent, bazen türban sembolik bir kullanım değer kazanmıştır. Buna karşılık ideal olmayan örtünme biçimleri ötekileştirilmiş ve aynı değer üzerinden itibarsızlaştırılmıştır. Bahsi geçen örnekler kırsal ve yerel tonlar taşıyan bir örtünme biçimini sergileyen *Yılanların Öcü* (Baykurt,1961), İslami tesettür örneği olarak çarşaf ve cilbabı gösteren *Kadınlar da Kadınlar Eziyor* (Şenlikoğlu,1982), ayırmacı bir sembol olarak türbanı temsil eden *Muinar* (Tekin, 2006) ve *Cüce* (Erbil, 2003) romanlarıdır.

*İslamcı Kadın Kimliğinin Oluşum Ögeleri* çalışması, İslamcı kadın yazarların edebi ürünlerini inceler ve inanç ile kadınlık arasındaki ilişkiye dair önemli değerlendirmelerde bulunur. Nazan Aksoy'un (2019), *Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet* adlı eseri Türkiye gibi özellikle kendi kuruluş dönemine dair arşiv eksikliği oluşmuş bir ülkede bu boşluğu dolduran otobiyografi türünde yazılmış olan kadın yazarların eserlerini inceler. Aksoy, kendi hayat hikâyesini yazarak söze hükmeden ve tarihsel akışa bireysel olarak dâhil olduğunu düşünen "sembolik seçkin"lerden olan Halide Edib, Sabiha Sertel gibi isimlerin otobiyografilerinden yola çıkarak Osmanlı'nın son döneminde sosyopolitik ortamın kadın hareketine hazırladığı modernleşmeci zemininin izlerini onların hayat hikâyelerinde sürer. Bu çalışmalar, Türkçe edebiyat tarihinde tek bir tür ya da döneme odaklanarak (örtülü) kadın temsillerini inceleyen metinler sunarlar. Bu tez çalışması modernleşme hedefi doğrultusunda edebî temsil alanında sergilenen kadın kimliğini oluşturan unsurları inceleyen bu araştırmalardan yararlanmakla birlikte çok sayıdaki eleştirel okumadan özellikle ikisini, Kenan Çayır'ın (2008), *Türkiye'de İslamcılık ve İslamcı Edebiyat* ve Ahmet Sait Akçay'ın (2012), *Bellek'teki Huriler: İslamcı Popülist Kültüre Eleştirel Bir Bakış* çalışmalarını odağa alarak diğer çalışmalarla da diyaloga girecektir. Çayır'ın Müslüman aktörün kimliğindeki değişimlerde modernizmin payını tartışan sosyolojik ve göstergebilimsel okumasından ve Akçay'ın İslâmci hidayet romanlarında kadın failliğinin kullanılma biçimlerine odaklandığı popüler kültür çalışmasından yararlanacaktır.

Çalışmaların her birinin değerini teslim ederek bir eksikliği görünür kılmayı deneyelim: Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana modern-geleneksel, laik-dindar yaşam biçimlerinin karşılaş(tırıl)masından doğan gerilime işaret eden eserlerin tümüne örtülü kadının kimlik temsillerinin üretildiği ortak kaynaklar olarak aynı

anda bakan ve birini ötekine yeğlemeyen bir okumadan bahsetmek mümkün görünmemektedir. Örtülü kadının kurgusal kimliğine yapılan müdahaleler ile ilgili yapılmış kapsamlı bir araştırma yok denecek kadar az olduğundan, yine bu tez çalışması örtülü kadının kimliğinin temsili ile ilgili bugüne dek yapılmış çalışmaların bir dökümünü sunmayı ve ardından bu temsilleri “başka türlü bir okuma” deneyimine açmayı amaçlamaktadır.

Cumhuriyet tarihi boyunca tartışmasız en çok örtülü kadın karakter temsili üretmiş hidayet romanları, cumhuriyet romanına ve makbul vatandaşa dönüştürülmüş Müslüman figürüne tepki gösteren karşı bir edebiyat olarak konumlandırılır (Çayır, 2008, s. 32). İslamcı söylemin edebi türle buluşmasından doğan hidayet roman türünün başkaldırısı, tek sesli edebiyat söylemi içinde bastırılan, yeterince temsil edilmeyenin (*underrepresented*) “öteki”liğinden biriken enerjiyi kendi özneliğini kurmak yönünde sarf etmesini sembolize eder. Hidayet romanları bu veçhesiyle Müslüman ve/yahut örtülü kadın kimliğinde yaşanan değişim üzerine eğilen araştırmacılardan pek çoğu için bir başlangıç noktasını teşkil etmiştir. Kenan Çayır (2008), *Türkiye’de İslâmcılık ve İslâmi Edebiyat* adlı çalışmasında bu değişimin öncellerini, İslamcı edebi söylemle başlatır ve türün kendi içinde geçirdiği evrimüzerinden tespit eder. Yazar İslâm’ı, aktörlerinden bağımsız sabit bir veri olarak düşünen özcü (*essentialist*) açıklamaların aksine İslam’ın ne söylediğini değil, aktörler tarafından nasıl yorumlandığını ve kurgulandığını önemsendiğini, bu analizi yapmasını mümkün kılacak malzemeyi de hidayet romanlarının içinde bulduğunu belirtir (s. 11-24). Hidayet romanının bir türü ya da alt türü olan “özeleştiril” romanlar aracılığıyla 1980’lerden itibaren İslâmcılık kavramını sürekli yeniden yorumlanan sosyal ve siyasal bir pratik olarak değerlendirir ve böylece dini kavrayıştan kimlik temsillerine kadar hidayet romanlarında yaşanan farklılaşmayı

edebi-tarihsel bir bağlamda açıklamış olur. Çayır'ın yaptığı analizin en kıymetli yönlerinden biri de özeleştirel romanların yalnızlaşan Müslüman kadının İslamcı ideallere karşı hissettiği hayal kırıklığını yansıtarak bu hissiyat üzerine bina edilen 28 Şubat (1997) sürecinde üretilmiş olan İslâmcı kadın anlatılarını etkilemiş olabileceğini tespit etmesidir (s. 34). Nitekim özeleştirel romanlar, İslamcı edebi söylemdeki kırılmaları Müslüman kadın aktörün kendi deneyimi üzerinden yansıtan bir içeriğe sahiptir. Bununla birlikte Çayır'ın örtülü kadın temsillerine sadece edebi bir malzeme olarak değil, doğrudan sosyal bir olgunun tezahürü olarak yaklaştığını söylemek gerekir. Bu çerçevede yazarın ortaya koyduğu okuma, Türkiye'de yaşanan sosyopolitik bir olguyu alıp metinlere giderek bu olgunun edebi göstergelerini incelemeye taliptir.

Bu tez çalışması, Çayır'ın çalışmasının aksine edebi metinlerden yola çıkarak tarihsel bağlamda yaşanan gerçekliğe uzanan bir okuma yapmayı ve hidayet romanlarıyla kendini sınırlamaksızın örtülü kadının kimlik temsillerinde işlevsizleşen faillik vasfını sorunsallaştıran eserlerin ürettiği anlamı ortaya koymayı deneyecektir. Bu bağlamda hidayet romanları üzerinden örtülü kadın temsillerinin edebiyatta izlediği yönü takip ederek İslamcı edebi söylem içerisinde önemli bir kırılma noktasını teşkil eden "özeleştirel" romanların İslamcılık algısındaki değişim ve dönüşümlerden nasıl etkilendiğine odaklanacaktır. Ayrıca söz konusu temsillerin bu müstakil kırılma haricinde ne tür kırılmalar sonucunda bugünkü örtülü kimlik konseptine evrildiği sorusunu her bağlam için yineleyerek bütünsel bir biçimde inceleyecektir.

Ahmet S. Akçay'ın (2012) *Bellek'teki Huriler: İslamcı Popülist Kültüre Eleştirel Bir Bakış* çalışmasının bu alanda yapılmış sayılı çalışmadan biri olarak İslâmi aktörlerin edebi-tarihsel bağlamdaki ortaya çıkışını sosyolojik açıdan yorumlayan Çayır'ın çalışması kadar önemli bir açığı doldurduğu söylenebilir.

Nitekim Akçay örtülü kadının hidayet romanlarıyla yakaladığı popülerliği kültürel bir okumaya tabi tutarken modernlik deneyiminin en çarpıcı noktasının “ötekiyle karşılaşma” olduğunu tespit ederek Çayır’ın İslâmi aktör tanımlamasına oldukça yaklaşır. Bununla birlikte Akçay’ın edebi tarihsel bağlamı incelerken temel sorunsalı Çayır gibi modernlik ile İslam arasındaki ilişki değil, modern İslam ve iktidar ilişkisidir. Bu tür bir okumanın yararı her şeyden evvel hidayet romanlarını alternatif bir modernlik olgusu olarak kavrayarak İslamcı edebi söylemi iktidar analizine tabi tutmasıdır.

Bu tez çalışmasında gerçekleştirilen hidayet romanı okumasının Akçay’ın (2016) bahsi geçen çalışmasından temel farkıysa kadının faillik sorununu konumlandırırken baz aldığı ölçütlerdir. Örtülü olma hâlini yalnızca İslamcı iktidar odaklarının etki alanında biçimlenen kimlik stratejileriyle sınırlandırmadan buna dair edebi-tarihsel bir okuma sunmayı hedefleyen bu tez çalışması, başörtülü kadını kamusal kimliği üzerinden yansıtma iddiasında olan hidayet romanlarında ortaya çıkan öznel kimlik yoksunluğunun ne ifade ettiğini anlamaya çalışır. Zira örtülü kadın failliğindeki sorun ne İslamcı-laik yönelimli romanlarla sınırlı kalan, ne de yalnızca örtülü kadını ilgilendiren bir mesele olmadığını açık bir şekilde sunmaktadır. Şu halde örtünme deneyiminin kadınlık/erkeklik kategorileriyle inşa edilmiş çerçeveleri kapsayan tarihsel, kültürel, cinsel ve ideolojik boyutları olan bir olgu olduğunu akılda tutarak bu zeminden örtülülüğün edebi temsiline yapılan geçişlerin incelenmesi elzem görünmektedir. Esas mesele örtülü kimlikte yaşanan temsil krizinin örtünmeye dair deneyim ve kimlik algımızı oluşturan kültürel kaynaklardan mı, temsil ekollerini belirleyen ideolojik kriterlerin ördüğü sınırlardan mı yoksa bunların ötesindeki bir sorundan mı doğduğunu çok yönlü bir biçimde tartışabilmektir.

Ayrıca bu tez çalışması bahsi geçen çalışmalardan yararlanmakla beraber örtülü kadının, sembolü olarak gösterildiği toplumsal çatışmanın, bu eleştirilenlerin üzerinde durdukları dindar-seküler kutupsallığı içinde işlemediğini, bunun sembolik sermaye<sup>3</sup> (*symbolic capital*) türlerini kollayan daha karmaşık bir ilişkiler ağı tarafından tayin edildiğini gösterir. Nitekim hidayet romanlarını yalnızca edebi eleştiri kuramının içinden yorumlamak bunları minör edebiyat bağlamında kavramsallaştırmanın dışarıda bıraktığı hegemonik erkeklik gibi sorunları görünmezleştirmekte ve kutupsallığı öne çıkarabilmektedir. Bu türe ait romanların çoğu esas itibarıyla kadının failliğini askıya alan bir *bildung* olarak nitelendirilebilecek dönüşüm motifini milliyetçi kadın-oluşum/olgunlaşma romanlarından devralmış görünmektedir. Kadının nasıl temsil edilmesi gerektiği tartışmasının ana eksenini oluşturan bu benzerlikler farklı edebi söylem biçimlerini aşan bir sorun olarak örtülü kadın temsilini tıkanma noktasına getiren temel meseleyi kadın kimliğinin, peşinen kabul görmüş bir faillik sorunuyla ilişkilendirilmesi olarak belirlemektedir. Bu anlamda söz konusu kesişim noktasından hareketle Cumhuriyet öncesi kadın oluşum/büyüme romanlarında ve hidayet romanlarında kadın kahramanları failleştirerek onları eylemlerinin öznesi pozisyonuna getiren ama aynı zamanda onları teslimiyetle kodlayarak şahsi farklılıklarını silen bazı klişeler ve semboller tespit edilmiştir. Bunlar “arayıştaki kahraman”, “bedensel/bilişsel dönüşüm”, “yuvaya dönüş” gibi klişeler ve kılık kıyafet gibi sembollerdir.

Bu çalışmanın edebiyat alanında yapılmış diğer çalışmalardan en temel farkıysa örtüyü, kadın kimliğinin ayrılmaz bir unsuru olarak kavraması ve örtü

---

<sup>3</sup> Sembolik sermaye, hegemonyanın ikna süreciyle bağlantılı işleyen bilişsel tabanlı bir sermaye türü olarak, tanıma ve yeniden tanımaya dayalıdır ve değer üretme süreci içerisinde yüksek/alçak kadınsı/erkeksi gibi hiyerarşik nitelendirmelere, sosyal ve algısal kategorilere içkindir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bourdieu, 1997, s. 21-45.

aracılığıyla ortaya konan ideal ve öteki kadınlar atlasını ayrımcı *doksalarımızı*<sup>4</sup> yansıtan bir mikrokozmos olarak görmesidir. Dolayısıyla örtünün ideal ve ötekilik özellikleri barındıran sembolik zemininde hem tematik hem ideolojik açıdan bireysel kimlik ve faillik sorunsalıyla ilişkilenen örtülü kadın temsilleri bu tez çalışmasının araştırma nesnesi olacaktır. Örtüye ve kadının örtülü varlığına atfedilen faillik sorunsalı anlam (*signification*) ve anlatı etiği (*narrative ethics*) arasında kurulan bir denklem çerçevesinde değerlendirilecektir. Paul Ricoeur (1977), Wayne Booth (1991), James Phelan (1989, 1996, 2005), Jacques Derrida (1996), Sara Ahmed (2006) ve Jacques Lacan (2013) başlıca kuramsal uğrak noktaları olacaktır. Bu noktalar ışığında örtülü kadının kimlik temsilleri kuramsal bir düzeneğe sıkıştırılıp nesneleştirilmeyecek; aksine hermenötikle etiğin birbirine baktığı, birbiriyle kesiştiği özgül temsiller olarak yorumlanacaktır. Baştan ayırıcı oldukları bilinciyle seçilmiş ve aşağıda, tezde ele alınma sırasıyla listelenmiş metinler bu çalışmanın iskeletini oluşturmaktadır:

- Halide Edip Adıvar (*Seviye Talip*; 1910) ve (*Sinekli Bakkal*;1935),
- Reşat Nuri Güntekin (*Çalılıkusu*; 1922, 1937),
- Ahmet Hamdi Tanpınar (*Sahnenin Dışındakiler*; 1973),
- Fakir Baykurt (*Yılanların Öcü*;1954),
- Yaşar Kemal (*Yer Demir, Gök Bakır*; 1963),
- Şule Yüksel Şenler (*Huzur Sokağı*;1972),
- Halime Toros (*Halkaların Ezgisi*; 1997),
- Nuriye Akman (*Örtü*; 2012),
- Leylâ Erbil (*Cüce*; 2003),

---

<sup>4</sup> Bourdieu sosyolojisinde artık sorgulanmayan görüşler, inanç ve gelenekler doksa (*doxa*) kavramının anlam evreni içerisinde yer alır. Eril tahakküm yapılarında *doxa*'nın olgusal ve işlevsel imkânlarına ve sınırlarına dair daha geniş bir tartışma için bkz. Bourdieu, 1997, s. 85-103.

- Murathan Mungan (*Çador*; 2003),
- Latife Tekin (*Muinar*; 2006),
- Orhan Pamuk (*Kar*; 2002),
- Sibel K. Türker (*Şair Öldü*; 2012),
- Cem Akış (*Sincaplı Gece*; 2017).

Bu tez çalışmasında yer alacak romanların tercih edilme sebebi en temelde örtülü karakterler ihtiva ediyor olmalarıdır. Fakat daha da önemlisi söz konusu örtülü karakterlerin çoğunluğunun fail oluşu ve geçirdiği olgunlaşma sürecinin sonunda failliğiyle çatışan bir iktadara koşulsuz bir teslimiyet göstermesidir. Bu karakterleri Türk edebiyatı tarihi açısından önemli kılan vasıflarıysa hemen hemen hepsinin kanonlaşmış nitelikte ve türsel anlamda temsil edici roman örneklerinde boy gösteriyor olmasıdır. Örneğin, *Seviye Talip*, *Sinekli Bakkal* ve *Çalığışu* milli bilincin biçimlenmesinde pay sahibi olan cumhuriyet öncesi kadın oluşum/olgunlaşma türünün öncü metinlerindedir. *Sahnenin Dışındakiler* ise aynı tarihsel bağlama cumhuriyet döneminden bakmasına karşın bahsi geçen romanlarla birlikte milli kimliğe dönük sorunsallaştırmanın önemli örneklerinden birini teşkil ettiği için aynı tema altında yer almıştır. *Yılanların Öcü* ve *Yer Demir, Gök Bakır*; köy romanı ve köy temalı toplumcu gerçekçi roman türlerinin ilk örneklerinden sayılmaktadır. *Huzur Sokağı*, İslami söylemin edebi türle etkileşmesinden doğan hidayet romanı türünün, *Halkaların Ezgisi* ise İslami karşıt söylem türünün kurucu metinleri olmaktadır. Nuriye Akman'ın romanıysa aynı türde kurucu metinden çarpıcı bir biçimde farklılaşan bir örnek olarak öne çıkmaktadır. *Cüce* ve *Muinar*, kadının kültürel kimliğini sorunsallaştıran modernist kadın yazımının önemli örneklerini teşkil ederken *Çador* kimliği aynı eksiklikle sorunsallaştıran başka bir metin sunmaktadır. *Kar* ve *Şair Öldü* toplumsal çatışmaya yol açan modernliğin arızalı

yanlarını örtülü kimlik üzerinden tespit eden postmodernist romanlardan sayılmaktadır. *Sincaplı Gece* ise aynı tespiti kültürel farkı indirgenmiş örtülü kimlik üzerinden yaparak kadınlığı sorunsallaştıran fütürist bir roman olmaktadır.

Görüldüğü bu romanlardaki örtülü karakterlerin hemen hepsinin ortak özelliği sallantıdaki fail pozisyonlarıyla bir dokunuşla dönüşecek ve/yahut toplumdaki gerçek konumunun farkına varacak olan kadına işaret ediyor olmalarıdır. Söz konusu karakterlerden pek çoğu olay akışına yön verebilecek ve eylemlerini üstlenebilecek kudrette oldukları halde içinde konumlandırıldıkları toplumsal çatışma koşulları içerisinde failliklerini göstermeleri neredeyse imkansızlaşmıştır. Ancak tam da bu failliği ve bu ikileminden dolayı kadın kimliği yok sayıldığı yerden kendini temsil edecek bir güç kazanır. Macide, Seviye, Rabia, Feride, Sabiha, Iraz Hala, Meryemce, Feyza, Nisa(n), Kadife, Elif, Emine gibi farklı dönemlerde ve edebi türler içerisinde yer alan ve birbirinden bütünüyle farklı toplumsal idealleri temsil eden karakterleri başörtülü olmalarının haricinde buluşturan en temel nokta da budur. Fail konumunda oldukları halde kendilerini ortaya koyarken yüzleştikleri sınırların benzerliğidir. Bu sınırlardan hareketle kadınların kendi sesleri ve duruşları olması/olmamasının hangi şartlara bağlandığını görünür kılmak ve kadının örtünme deneyimi içerisinde kendilik arayışının mümkünatını sorgulamak amaçlanmaktadır. Zira örtülü kadının belki de en çok failleştiği ve belirginleştiği anda fotoğrafını çekmenin bizi öteki kadınlığın silüetine yakınlaştıracığına ve bu enstantaneler ışığında cumhuriyet öncesi Türk edebiyatından bugüne gelen örtülü kadın kimliğinin edebi temsilindeki kırılma noktalarını ve eklemlemeleri kavramanın mümkün olacağına inanılmaktadır.

Örtülü kadın temsillerine yansıyan kimlik problemini okuma metoduna geçmeden önce kısa bir dönemselleştirme yapmak gerekebilir. Bu temsillere dair tezde takip edilen tarihsel hat, başörtüsü meselesi için bugüne dek yapılan

dönemselleştirmelerden farklılaşmaktadır. Örtülülük halinin temsillerini, farklı edebiyat ekoller bağlamında dönemselleştirecek olan bu çalışma incelediği kadın karakterlerin kimlik temsillerinden yola çıkar ve bu karakterleri geçirdikleri dönüşümler bağlamında inceleyerek dönemlere ayırmayı tercih eder. Bu doğrultuda mezkûr tez Cumhuriyet döneminin hem süre açısından uzun bir dönemine yayılmış hem de edebi söylem çerçevesinde gerçekleşen birçok değişim, dönüşüm ve kırılmanın merkezinde yer almış ya da yönlendiricisi konumunda olmuş örtülü kadın temsilini başörtüsü meselesi bağlamında üç döneme ayırmaktadır. Bunları modernleşme dönemi olarak özetlenebilecek Geç dönem Osmanlılardan Cumhuriyete sekülerleşme (1910-1960), Köy romanı ve İslamcı edebiyat dönemi (1960-1997), 28 Şubat sonrası dönem (1997’den bugüne kadar) şeklinde sıralamak mümkündür.

Bu dönemselleştirme bağlamında örtülü kadının kimlik temsilleri siyasi ve edebi söylemlerle ilişkilendirilirken siyaset ve edebiyat alanları arasındaki farklılıkları silme ve edebiyat tarihine var olmayan bir simetri atfetme tehlikesinden kaçınabilmek adına önemli kırılma noktaları öne çıkarılacak, böylece bir dönemden diğerine geçiş sağlayan pek çok istisna haller de görünür kılınacaktır. Bu bağlamda söz konusu dönemleri birbirinden farklılaştıran en önemli nokta söylem dilindeki değişim olarak kendini ortaya koymaktadır. Meşrutiyet döneminden itibaren “kadının kurtuluşu” polemikleriyle kadının eğitimi ve modernliğinin ölçüsünün ne olması gerektiği sorusu çerçevesinde tartışılan ve ekseriyetle kadın kimliğinde dönüşüm talebini öne çıkaran “tesettür meselesi”nin, cumhuriyet döneminde yasakçı ve yok saymacı bir söylemle “başörtüsü meselesi”ne dönüştüğünü, son döneme geldiğindeyse açıktan yapılan ayrımcılıkların kaynağını oluşturan “türban

meselesi” olarak anıldığını görürüz.<sup>5</sup> Bu çalışmanın üç ayrı bölümünde incelenen dönüştürme, yok sayma, ayırma örtülü kadın temsillerinde cisimleşen ötekiliğinin boyutlarını sunarak başörtüsü meselesini oluşturan her dönemde bir kırılmaya uğrar. Kırılmanın yönü yakın tarihte çatallaşarak “ayırma”nın haricinde “içerme”ye dönük alternatif bir güzergah izlediğinden son bölüm örtülü kadının edebi kimliğinin temsilinde beliren ötekilikten çıkış yönelimini açıklamaya çalışacaktır. Bu çalışmada bu dönemler ve dönemlerin öne çıkardığı eğilimler bazında Cumhuriyet döneminde sekülerleşen yaşam tarzı ile birlikte farklı toplumsal kesimler arasında keskin bir sınırı tayin eden örtünme meselesinin amilleri, başörtüsünün *anti*-modern bir sembol ve makbul olmayan bir vatandaş temsili olarak kuruluşa kadar götürülecektir. Böylece örtü motifi üzerinden kat edilen edebiyat tarihi aracılığıyla Türk edebiyatı ortamı da bir araştırma nesnesi ele alınacaktır.

Modern roman türünün Osmanlı devrindeki ilk uygulayıcıları olan Tanzimat romancıları kadını ilk kez örtüsüyle görünür kılarak örtülü kadın temsilinin değişmesine katkıda bulunmuş, böylelikle Cumhuriyet öncesi kadın büyüme/oluşum romanlarının kadın temsilinde yol açtığı kırılmanın zeminini hazırlamışlardır. Aynı zamanda İslam halifesi olan padişahın kadir-i mutlak gücünü kırarak kamuoyu desteğine ulaşabilmek için dini semboller alttan alta itibarsızlaştırılırken kadın meselesi hariçte bırakılmaz. “Kadının kurtuluşu” tartışmasında gündeme gelen eğitim ve evlilik gibi pek çok meselenin son halkası olarak tesettür, yenilikçilerle gelenekçiler arasındaki sınırı tayin eden bir deneyimi tanımlamaya başlar (Albayrak, 2002, s. 45). Bu soyut ayırlama cumhuriyetin erken dönemlerine gelindiğinde

---

<sup>5</sup> “Kadının kurtuluşu” tartışması ilk kez Tanzimat döneminde yapılmaya başlanmıştır. Dönemin süreli kadın yayınlarını inceleyen bazı çalışmalar 2. Meşrutiyet döneminin sonlarına gelinirken bu tartışmanın uzantıları tesettürü de kadın hürriyeti bağlamında sorunsallaştırmaya başlamış olduğunu tespit ederler (Osmanağaoğlu, 2015, s. 34 & Albayrak, 2002, s. 34-78). Cumhuriyet döneminde, özellikle 1970 darbesi sonrasında başörtüsü yasaklarının ilk kez yürürlüğe sokulmasıyla tesettür meselesi “başörtüsü” söylemiyle ifade edilmiş, 28 Şubat (1997) darbesi sonrasında “başörtüsü meselesi” ekseriyetle “türban” üzerinden sorunsallaştırılmaya başlanmıştır.

somut bir nitelik kazanarak çarşaf ve peçeye ilişkin olarak uygulanan tesettür reformuyla peçeyi yeni kadınlık modelinden usulca arındırır ve sonraki dönemlerde yüzle birlikte başın açıklığının da idealize edilmesini gündeme getirir. 1960'lardan itibaren örtülü kadının kamusal alan talebiyle ortaya çıkması ve görünürlüğünün artması başörtüsünün katı bir biçimde yasaklanmasını gündeme getirir. Bunun arkasından 1970'li yılların başında örtülü kadının varlığı ilk kez “dini bir kisve” olarak yasaklı kimlik hükmüne girer (Aksoy, 2005, s. 23). 1910'dan 1960'lara kadar ağırlıklı olarak geleneksellik ve modernlik ikileminde tartışılan “tesettür meselesi” ile yasak sonrası dönemde laiklik ve dindarlık bağlamında tartışılan “başörtüsü meselesinin” gidişatı, ne söylemsel ne de fiili anlamda bir olur. Daha öncesinde işletilen “dönüştürme” ve “yoksayma” politikasına rağmen cezalandırılmayan örtülülük kamusal alan sınırlamalarıyla diğer ifade biçimlerinden “ayrılır” ve yasaklanır. 28 Şubat darbesi sürecine gelindiğinde ise yasakçı türban söylemiyle birlikte kadınların bir kısmının yaşam hürriyetinin kısıtlanması söz konusu olur. Son on yıllara kadar hararetli bir tartışma konusu olan örtünme meselesinde, türbanlı kadını bölücü bir provokatör ve rejim aleyhtarı bir ajan olarak tanımlayan bir nefret söylemine geçiş yapılmış olması kullanılan söylem dilinin başörtüsü meselesinden farklılaştığının bir göstergesidir.

1995 genel seçimini takip eden süreçte REFAHYOL hükümetinin göreve gelmesiyle birlikte Türkiye’de siyasi ve toplumsal açıdan oldukça hassas bir döneme girilir. 28 Şubat süreci olarak adlandırılan bu dönem zaman zaman kişisel ifade kapsamında sayılan özgürlüklerin başörtülü iktidar ile başörtüsüz iktidar arasına sıkışarak askıya alındığı bir dönemdir. 28 Şubat 1997’de tam İslamcı iktidar, laik iktidarın başına geçmeye hazırlandığı sırada gerçekleştirilen “postmodern” askeri darbesi bu gidişatın önünü keser. Bu noktada askeri bir müdahalenin yaşanmasının

gerekçesi olarak İslamcı iktidarı temsil eden Necmettin Erbakan'ın istifaya zorlanmasına karşın tasfiye edilememesi gösterilmiştir (Aksoy, 2005, s. 45). Ancak darbe sonrası gidişatta İslami sermaye kuruluşlarına odaklanması esas hedefin İslamcı sermayenin büyümesinin önlenmesi olduğunu ortaya koymuştur. Bu nedenle söz konusu süreçte uygulanan yaptırımlar seçici bir mekanizmayla sembol alanlara ve isimlere yönelik olmuştur. Bu anlamda kuşkusuz en büyük fatura başörtülü kadınlara kesilmiş, örtülü kadınların tümü kamusal alandan tıd edilmiştir. Bu dönemde 1970'lerden beri devam eden ve her gelen siyasi iktidarla birlikte bir yasak, bir serbesti biçiminde işleyen kamusal alandaki başörtüsü yasakları, cumhuriyet tarihinde görülen en geniş sınırlarına ulaşarak havaalanları, belediyeler ve hastaneleri de kapsayacak biçimde yeniden tanımlanmıştır. Bu yasaklara meşruiyet kazandırmak için yürütülen ve başörtülü kadınları gizli rejim düşmanı olarak yaftalayan kültürel olarak ayrımcı kimlik politikaları, örtülü kadın kimliğini toplumun gözünde büyük ölçüde değişime uğratmış ve kadını yasaklı ve istenmeyen bir kimliğe, bir *persona non grata*'ya dönüştürmüştür. İdeolojik ve sınıfsal temelli toplumsal çatışma dinamiğinin cinsiyetçi bir yöne evrilışinin uzun soluklu etkileri o güne kadar yapılmış bütün örtünlülük tanımlarını gözden geçirmeyi bir zaruret kılar.

Bu dönemselleştirme yardımıyla edebiyat ve siyaset ilişkisi, iktidar değişiklikleri ve darbelerin "kadın meselesi"ni ve örtünmeyi söylemsel bir yapı ve fiili anlamda nasıl bir dönüşüme uğrattığı, kırılma anlarıyla yakından izlenebilecektir. Zira farklı dönemlerde politik alanda yaşanan güç mücadeleleri ve toplumsal kimlik krizinden çıkışın kadın giyimine yeni bir ölçü getirmek yoluyla aranmış olması, hükmedilen örtülü kadın temsilinde izlenen anlatsal stratejilerle yakından ilişkilidir. Örneğin, örtülü kadının edebi temsilini dönüştüren en büyük kırılmaların Tanzimat dönemi romanı ve İslamcı roman türleri aracılığıyla

gerçekleştirdiği düşünülür ve bunların birbirlerine zıt örtünme deneyimlerini yansıttıkları ortaya konur. Ancak İslami hidayet romanları, muhayyel okur için alınan ahlaki tedbirlerin Osmanlı romanından, Müslüman kadının olgunlaşma sürecini yansıtmak için kullandığı dönüşüm motifini ise milli kimlik romanlarından devraldığını görünür kılarak örtülü kadın temsilinin edebiyat tarihi içerisindeki yolculuğunda izlediği eklemlemeleri öne çıkartır. Bu tip bir benzerlik ilişkisine cumhuriyet dönemi köy romanlarında temsil edilen inançtan arındırılmış ve kırsal bir sembole dönüştürülmüş olan örtülü kadın temsili ile 28 Şubat süreci sonrasında üretilmiş olan ve başörtüsü yasağına dair politik bir yorum getiren romanlarda yüceltilen tülbentli kadın karakterler arasında rastlanır. Tüm bu önemli noktaları dönemsel gerçekliği içinde aydınlatılabilmek için tez içerisinde yapılan bölümlenme genel anlamda bu dönemselleştirmeye sadık kalacaktır. Bu kurgunun tek istisnasını Halime Toros'un (1998) *Halkaların Ezgisi* romanı teşkil eder. Yazılma ânı olan 28 Şubat sürecinin etkilerini çok boyutlu bir biçimde yansıtan Toros'un romanı, İslamcı söylemin içinden İslamcılığa dönük önemli bir eleştiri getiriyor olmasıyla hidayet romanlarından ayrı bir kulvarda değerlendirilmeyi hak etmektedir. Bir tez bütünlüğü sağlamak için bu dönemselleştirmeye bağlı kalacak olan bu çalışma *Halkaların Ezgisi*'ni İslami edebi üretime dâhil etmekle birlikte 28 Şubat (1997) süreci sonrasında farklılaşan örtülü kadın temsillerinin öncülü olduğu için her iki dönemi birbirine bağlayan bir eşik olarak görecektir. Zira romanın kadın ana karakteri Nisa(n), örtülü kadının edebi kimliğinde yarattığı kırılmanın sarsıntısıyla diğer temsilleri de yerinden oynatan, bir yandan İslamcı söylemin ürettiği kadın tipolojilerine tepki veren diğer yandan milliyetçilik ideolojisinin örtülü kadına getirdiği dönüştürmecî temsil kriterine ve yok sayılmaya direnen bir kimlik ve karakter olarak bu tezin merkezinde durmaktadır. Bu açıdan Nisa(n)'ın kendine

sorduğu ve devraldığı meselelere verdiği cevaplar, kadının yaşadığı başörtüsü deneyiminin temsiline yön veren kültürel tahakküm biçimlerinin kaynağının anlaşılması bakımından elzemdir.

Bununla birlikte söz konusu metinleri kronolojiyi takip eden belli dönemlere ayırırken tematik ortaklıkları olan romanları belli başlıklar altında toplayarak temel bazı kavramlar etrafında şekillendirmeyi uygun buldum. Bu sayede hem aynı döneme bakan fakat farklı zamanlarda yazılmış metinleri yan yana görme fırsatı doğacak hem de şekil değiştirmekle birlikte simgeselliği ihtiva ediş biçimi aynı kalan örtülü kadın temsillerinde değişmeyen ne olduğunu görmek kolaylaşacaktır. Bu tematik ortaklıklar etrafında düşünülen bölümler şöyle şekillendirilmiştir: Giriş'i takiben ilk bölümde gelen *Seviye Talip*, *Sinekli Bakkal*, *Çalığışu* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanlarını ortaklaştıran tematik unsur, kadının yaşam biçimini tepeden tırnağa değiştiren bir “dönüşüm” sürecinden geçerek geleneksel yaşam tarzına ilişkin kültürel/dini sembolleri ve vecibelerini terk etmesidir. Bu yüzden romanlarda tekrar eden dönüşüm motifinden yola çıkarak bu bölüm “dönüşen örtülülükler” olarak adlandırıldı. Takip eden bölüm hidayet romanlarından *Huzur Sokağı*'nda ve İslamcı karşıt söylemin romanları olan *Halkaların Ezgisi* ve *Örtü*'de yer alan dönüşüm geçiren kadınlara odaklanmaktadır. Buradaki kadın karakterlerin çoğu alternatif bir modernlik biçimi olarak örtülü bir kimlik sergilediklerinden romanları birleştiren ortak temaya “dönüşen modernlikler” denildi. Bu dönemin istisnai özelliğini köy romanlarında kimliği yoksayılarak otantik ya da erotik bir nesneye dönüştürülen kadın karakterler oluşturduğundan bu evre dönüşüm motifini değiştiren ara bir dönem olarak incelendi. Dördüncü bölümde yer verilecek *Cüce*, *Muinar* ve *Çador* romanlarında köy romanlarındaki otantik örtülü kadın tipiyle süreklilik arz eden bir örtülülük biçimi olan tülbentli kadın imajından ayırt edilen ve ötekileştirilen türbanlı

kadınlar “anonim türbanlılar, kutsal tülbentliler” teması etrafında toplandı. Son bölümde yer verilen *Kar*, *Şair Öldü* ve *Sincaplı Gece* romanları örtülü kadının temsillerindeki sorunlarla yüzleşerek diyalog kapısını açtıklarından bu bölümün teması “örtülü diyaloglar” olarak öne çıktı.

### 1.1 Örtülü kadının edebi kimliği

Örtülülüğün Türkçe romanda izlediği edebi-tarihsel akışın başlangıç çizgisi olan Osmanlı romanında dönemin içselleştirilmiş giyim teamülleri gereği dışarıda “çarşafı” ve “mütesettir”, evde (mahrem alanda) “açık” kadın durur. Osmanlı’nın son devrinde yaşanan mahrem kültürün nüvelerini yansıtan Tanzimat romanında örtülü kadın, anlatıcının müdahalesiyle romantik ilişkilerde “kazara” sevdiğine açık görünebilir ve aşka ilişkin meselelerde bu durum hoş görülür. Bu dönemin romanlarında sıklıkla bir kılık değiştirme aracı olarak kullanılan örtü, erkeklerin kadın kılığına girerek kadınların örtünmek zorunda olmadıkları mahrem alanlara sızmalarını ve sevdiklerine kavuşmalarını sağlar. Haremlik/selamlık ayırımından dolayı örtü bu dönemde kültürel bir giyim biçimi olan “dışarlık”tır (Mert, 1983, s. 43). Şartlar öyle gerektirdiği için “örtünen” Tanzimat romanındaki mütesettir kadınla yer değiştirecek olan modern Türk kadını Macide’nin, Rabia’nın, Feride’nin gelenekten ayırt edilen benlikleri ve bedenleri henüz “oluşum” aşamasındadır.

Meşrutiyet dönemine bakan *Seviye Talip*, *Sinekli Bakkal* ve *Çalığışu* romanlarında milli kimliğe dönük olarak yapılan sorunsallaştırma örtüyü, Doğulu olarak algılanmakla Batılı olma ideali arasında arzulanın dönüşümün sembolik odak noktası olarak konumlandırır. Ferace, peçe ve çarşaf gibi premodern yaşam tarzlarıyla ilişkilendirilen tesettür biçimleri bu bağlamda kadının yeni toplumun kuruluşunda milli özneye ve bir “partnere” dönüşmesinin sembolü olarak peçeyi,

tesettürden arındırır. Bu anlamda *Seviye Talip*'te feracenin renkli çarşafa dönüşmesiyle modernlik eşiğini atlamış sayılan Macide kadar şaşırtıcı olan, “işçi sınıfı” bir kadın şeklinde karşılaşılan Rabia'nın (*Sinekli Bakkal*) arkasına attığı peçenin eğitilmiş ve modern Türk kadınına sembolize edebilme gücüdür. Bununla birlikte *Sahnenin Dışındakiler* (1950) gibi milli kimliğe dönük sorunsallaştırmanın ağır bastığı Cumhuriyet edebiyatının geç dönem örneklerinde romanın yazılma anının da etkisiyle kadın karakterlerin örtüyle kurdukları ilişkinin daha mesafeli bir ilişkiye evrildiğine tanık oluruz. Tematik olarak yan yana dizilen bu örnekler küçük fırça darbeleriyle tesettürle oynayarak kadın temsilini değiştiren anlatıcıların örtünün simgesel gücünü nasıl temsil ettiğini ince bir ayarda yansıtır.

Bu dönemde kadının modernleşmesi ve özgürleşmesi teması sıklıkla kılık kıyafet, adabımuâşeret, okuryazarlık ve sanata merak gibi kültürel göstergeler üzerinden aydınlanmacı kadın hareketlerinin kurduğu politik söylem çerçevesinde işlenir. Örtünün söylemsel olarak değişerek tesettür meselesinin polemik hâline geldiğini ve bu değişimle birlikte toplumsal karşılıklarının da farklılaşmaya başladığını işaret eden kadın karakterler örtülü kadın temsilindeki ilk ciddi kırılmanın da habercisidir. Giriş'ten sonra gelen ilk bölüm, bu önemli değişimi bedenine işlenen ve kadının kendisiyle ilişkisinde baskınlaşan duygular üzerinden okuyacaktır. Hızla geride bırakılan bir bağlamın sembolü olarak temsil edilen örtünün, kadın karakterler için ne anlama geldiği sorusunun cevabı modern yaşama ayak uyduramamaktan kaynaklanan “utancı” vurgulayan örtünme biçimlerinin değiştirdiği beden algısında aranacaktır. Bunun için öncelikle kadın karakterlerin kendilerinden utanmalarına, örtülerini başka adlarla<sup>6</sup> anmalarına ve nihayetinde bedensel ve bilişsel anlamda topyekûn bir değişimden geçmelerine neden olan söz

---

<sup>6</sup> Halide Edip Adıvar'ın romanı *Sinekli Bakkal*'da (2008) “tesettür” yerine “esnaf sınıfı kadını giysisi” denirken (s. 145), Reşat Nuri Güntekin'in *Çalılıkusu* romanında (2010) birden fazla yerde çarşaf yerine “mahalli giyim adeti” denir (s. 201).

konusu utanç söyleminin kadınlık ile örtülülük arasında nasıl bir bağ kurduğu yakından incelenecektir. Böylece bu utancı kuran ama aynı zamanda bundan çıkış yolunu gösteren modern giyim dayatmasının makbul vatandaşlık tanımlarındaki payı aydınlatılacaktır. Cumhuriyet öncesi edebiyatta kadın karakterlerin durdukları bu edebi tarihsel an önemlidir; zira Macide, Rabia ve Feride gibi kadın karakterlerin örtülerinden utanmalarına rağmen failliklerini örtülü bir şekilde sürdürebildikleri son durak burası olur. Takip eden edebi tarihsel süreçte başını örten kadın ile faillik içeren bir kimlik bir daha uzun süre yan yana gel(e)mez.

Cumhuriyet'in erken dönemlerinde farklı temalar ve biçimlerle tekrarlanan edebi bir motif olarak dönüşüm ve/yahut olgunlaşma, başörtüsünün kadının başından boynuna inmesi şeklinde yansır. Samiha Ayverdi'nin *Batmayan Gün* (1939) ve *Yaşayan Ölü* (1942) romanlarında boyna inen ve örtüsüz bir dindarlığı sembolize eden başörtüsüne “şal” denir. Örtülü kadının varlığı, ideal kadın karakterlerin açıklıkla vurgulanan temsilleri arasında iyice görünmezleşerek edebi-tarihsel bağlamdan kaybolup giderken “dışarlık” diye bir örtünme biçimi yoktur artık, etek dizin ne altında ne de üstündedir.

Üçüncü bölüm 1950'li ve 1960'lı yıllarda popüler bir türe dönüşen köy romanları ve köy temalı romanlarda yeniden görünür olan yemeni, tülbent gibi örtüler genellikle yerelliği temsil eden kadın figürlerinin incelenmesiyle başlar. Bu örneklerde başörtüsü, kadının kimliği için bir anlam taşımadığı için görünmezleşir ve/yahut erotik bir nesneye dönüşürler. Bunlardan Fakir Baykurt'un (1954) *Yılanların Öcü* romanında İraz Hala, Yaşar Kemal'in (1963) *Yer Demir Gök Bakır* romanlarında Meryemce topluluğun yaşlı bilge kadını olarak akıl insan figürünü temsil ederek istisnaileşirler, ancak bu istisnalar köy romanları ve bunun işlendiği metinlerde dini semboller taşıyan figürleri akıl değil cahil olarak konumlandırılan

hâkim bir eğilim olduğu gerçeğini değiştirmeye yetmez. Aşağı yukarı İslamcı söylemin doğuşuna kadar süren bu dönem örtülü kadının yok sayılmasıyla ön plana çıktığı ara bir periyoda işaret eder.

Başörtüsü aracılığıyla sağlanan dönüşüm motifi kadın karakterin varoluş biçiminden duyduğu utançla birlikte tekrar ortaya çıktığında edebi pusulanın ibresi bu defa hidayet romanlarını göstermektedir. Başörtüsünün İslamileştirdiği başı açık kadın karakterlerin temel motivasyonu yine görüntülerinden ve yaşam tarzlarından duydukları utançtır. Açılırken de örtünürken de kadınların ruh hallerine yansıyan utancın ifadeleri bedenlerine de sirayet ederek mütereddit bir varoluş haliyle onları kuşatır. Bu durumun örtülü kadını kalıplaştırması ötekiliğini içselleştirmesine ve buna karşı tepkisel çıkışlar yaşanmasına yol açar. Örneğin yer verdiği örtülü kadın temsilleriyle mağdurun sesini duyuran hidayet romanlarının patlamasında ve 1970'ten 1990'ların ortalarına kadar etkili bir edebi üretim mecrası olmayı sürdürmesinde bundan önce gelen ve cahil/köylü/bağnaz tiplerleriyle bir utanç sembolüne dönüştürülen örtülü kadın karakterlerin etkili olduğu düşünülür (Çayır, 2008, s. 77). Bu dönemde yasaklanan başörtüsünün simgesel gücünü arkasına alan hidayet romanlarının kültürel alanda talip olduğu konumla birlikte edebi alanda da siyasette olduğu gibi iki farklı iktidar alanı kendini hissettirmeye başlar. Bu iki iktidar alanının edebiyata yansıyan çatışmasında Müslüman aktörün kamusal yaşamında tecrübe ettiği duygusal sürgünlüğünden biriken öfkeyi yansıtan başörtüsüdür. Örtünmeyi mümine olmanın ön şartı haline getiren ve hidayet kavramını erkeğin önceliklerine göre tanımlayarak kadın failliğini ikinci plana iten hidayet romanlarındaki kadın tipleri, örtüsüzleşmeyi modern kadın ve makbul vatandaş olmak için şart koşan milli kimlik romanlarındaki kadın karakterler gibi

problematiktirler.<sup>7</sup> Bunun için hidayet romanlarında kadının geçirdiği dönüşümü tam mânâsıyla kavramak için Batılılaşmaya geçiş sürecindeki kadın imgelerine geri dönmek gerekebilir. Kadın kimliğini dönüştüren deneyimin ilk olarak ne zaman ve nasıl kurulduğunu gösteren yaşanmışlıklardan birine Adalet Ağaoğlu'nun Cumhuriyet gazetesinde Mevhibe İnönü'nün ölümü (1992) üzerine yazdığı bir yazıda rastlanır. İsmet İnönü'nün eşi olan Mevhibe İnönü gibi Batılılaşmaya geçiş sırasında yaşamış kadınların tecrübe ettikleri “kusursuz dönüşüm” hikâyesinin arka planında yaşananlar, bu deneyimin travmatik veçhesine ışık tutar:

Bir günden ötekine tam karşıtıyla değiştirilmesi gereken bir hayatın ortasında, kendisi olmak...Mevhibe hanım aynı zamanda da Batılılaşmaya adımlarını ilk attıkları sıralarda geçirdikleri sarsıntıları içlerine gömmüş, orada yaşamış bütün o “kadınlar”ın bir simgesidir.“O kadınlar”, hiç dengeleri bozulmadan bütün “kem gözler” altından kalkabilen kadınlardı. Daha dün Arapça yazarken ertesi gün Latin alfabeyle okumaları, yazmaları gerekenler, “elin adamlarıyla” dans ederken dozu ayarlamaları kendilerinden büyük ustalık isteyenler, yaşmağı, çarşafı atsalar da giyinik görünebilenler. (aktaran Durakbaşa, 2015, s. 35)

Bu dönemde pek çok kadın, erkeklerden farklı bir hayat yükünün altına girdikleri halde yeni hayatın erkek düzen tarafından tanzim edildiği sırrı ideal kimlikten dışarı çıkmaz. Cihan Aktaş'a göre (1989) bunun nedeni bu geçiş evresinde kadınlardan beklenen değişimin yasayla değil, toplumsal kadınlık teamülleriyle aşamalı bir biçimde gerçekleşmiş olmasıdır:

İnsanlara artık daha farklı çok farklı, olduklarından farklı giyinmeleri gerektiği söylenmiştir. Geçiş döneminde belli bir kesimin temsil ettiği modern giyim tarzının yerleşikleşmesi ile yığınların iç ve dış dünyalarından kopmaları uyumsuzluklara ve kimlik bunalımıyla gelen çekişmelere neden olmuştur. Bu yüzden dindar kitle ile modern kitle arasında baş gösteren giyim kuşam anlayışındaki ayrılık, hayatın öteki bir takım ayrıntılarına dağılarak sürmüştür. (s.170)

---

<sup>7</sup> Nihan Simge Soyöz (2016), kadın kahramanların çocukluğundan itibaren büyüme süreçlerini yansıtan *Sinekli Bakkal*, *Çalılıkusu* ve *Sahnenin Dışındakiler* gibi romanların “kadın oluşum/olgunlaşma” türüne girdiğini iddia eder. Ancak bu tez çalışmasının bakış açısına göre kadın karakterlerin milliyetçi ya da İslamcı ideoloji doğrultusunda değişim geçirmeleri bağımsız bir kimlik oluşturma yönünde bir seyir izlemediğinden bununla bir tutulmayacak ve bu aşamaya bilişsel ve bedensel “dönüşüm” denilecektir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Soyöz, 2016, s. 15

Farklı kesimler için yeni bir kimliğe açılan kapı olan Cumhuriyet'in getirdiği giyim alışkanlıkları tıpkı Osmanlı tarihsel bağlamında yaşanan dayatmacı örtünme uygulamaları gibi “yığınlar için bir kimlik krizi” ve tarihsel bir kutuplaşma dinamiğinin de menşesidir (Aktaş, 1989, s. 171).

İslamcı romanda modernleşmeci paradigma doğrultusunda Müslüman kadın imgesini dönüşüme uğratarak vitrine sürülen farklı kıyafetler kuşanmış, okuryazarlık ve sanatsal ilgilerle donanmış modern kadının yerini başörtüsü örten, yasaklı kitapları okuyan ve namaz, zikir gibi dini ritüelleri yerine getiren tesettürlü kadın doldurur. Burada açıkça beliren, kaynağını her zaman oradan almaya da adlandırmalarını ve belirleniminin bir kısmını “öteki”yle kurulan ilişkiden alan “kimlik”tir. Ötekiyi inşa eden bu eğilim Aydın Uğur'un ifadesiyle (2004) “bireyi elde olmadan götürüp kim'in içine kilitler ve tek bir şey olmaya iter” (s. 24). Dolayısıyla kadın ister milliyetçi tezli romanların gösterdiği şekliyle “medeni” sayılan bir giyim tarzıyla, isterse de İslami romanların pek çoğunda olduğu gibi görüntünün İslamileşmesi kaygısıyla yansıtılsın kimliğini yok eden, ötekinin varlığının her yeri kaplamasıdır. Bu yüzden bu tür romanlar içerdikleri ve dışladıkları, ideal ve öteki olana dair tercihleri ile birbirine taban tabana zıt gibi görünseler de kadın karakterlerin giyim normu üzerinden dönüştürülme süreçleri ve bu süreçte geride bıraktıkları faillikleri açısından birbirlerine çok benzerler. Onları bir duygu nesnesi haline getiren unsur neredeyse aynıdır. Demek ki, örtüsünden arındırılan kadın temsiline tepkisel bir çıkış yapan ve kendi etki silsilesini üreten hidayet romanlarında yer alan mümine kadın temsilleri de aynı eksiklikle, “faillikle” malûdür. Bu olgu başörtüsünün modern değil, İslami bir kullanım değeri kazandığında bile statükonun değişmediğini ortaya koyarak kadının özerk bir kimlik

üstlenmesine imkân tanımayan bir geleneğin edebi kaynaklarına işlemiş olan eril tahakküm yapılarını ifşa etmiş olur.

Böyle bir dönüşümü takip ederek İslamcı kadının prototipi sayılan örtülü bir karakter temsiline yer veren üçüncü bölüm Şule Yüksel Şenler'in romanı *Huzur Sokağı*'nın tematik ve türsel/biçimsel incelenmesi ile devam eder. Hidayet romanlarının kurucu metni ile diğer İslamcı romanlar arasına giren zamansal fark yoluyla kadınların inançla ilişkilene biçimlerinin değiştiğini gösteren bakış açısını tespit etmek hedeflenir. Bu bölüm Halime Toros'un romanı *Halkaların Ezgisi* ve Nuriye Akman'ın *Örtü* romanlarındaki muhalif Müslüman kadın özneliğinin İslamcı karşıt söylem bağlamında incelenmesiyle tamamlanır.

Dördüncü bölüm darbe sonrası dönemde İslamcı kırılmanın yarattığı ikilemi görünür kılarak hem örtülü kimliği "ayrımcılık" üzerinden yansıtan hem de bu ayrımcılığı aşarak kadını "içeren" romanlara açtığı yeni rotaları takip eder. Bu bağlamda dördüncü bölüm *Cüce*, *Çador* ve *Muinar*'ın incelenmesini kapsar. Bunlarla eşzamanlı üretilmiş ve aynı döneme bakan *Kar*, *Şair Öldü* ve *Sincaplı Gece* romanlarını ise ayrı bir kulvarda ve bölümde değerlendirir. Bu ayrımın temel gerekçesi ilk grupta yer alan romanların örtülü kadınları diğer karakterlerden uzakta ve belirli bir mesafeden konumlandırmış olmasıdır. Bu bölüm söz konusu temsilleri merkeze alarak dışlamanın yöntemini belirleyen ve tek tek kadın bedenlerinin ötesinde kolektif bedenleri biçimlendiren korku, utanç, sevgi, tiksintiyi yansıtan duygu ekonomilerini çözümlmeyi amaçlar.

Beşinci ve son bölüm 28 Şubat sonrası dönemin ikinci grubunu meydana getiren *Kar*, *Şair Öldü* ve *Sincaplı Gece* romanlara ayrılacaktır. Örtülü karakterleri etik bir kaygı üzerinden konumlandıran anlatılarda değişen yalnızca örtülü karakterler değil, örtülü kadın algısının bizzatihi kendisidir. Nitekim bu romanlarda

yer alan karakterler demokratik bir kimlik temsilinin kendilerine tanıdığı özgürlük alanında edimsellik anlamında yapmak fiili ve failliğiyle yeniden ilişki kurup kendi kimliklerini kendi başlarına oluşturma imkânı bulurlar. Bu bakımdan kadına dayatılan toplumsal aidiyetler ve kimliği tanımlayan kriterleri en bozuk parçasından başlayarak tamir etme yoluna giden anlatılar varlık alanlarını bu sayede genişleten örtülü karakterler aracılığıyla yalnızca örtülü kadın kimliğinin Türk romanındaki temsil geleneğini değil, kadın temsilinin muhtevasını da değiştirmiş olurlar. Farklı bir kadınlık hâliyle kurdukları bu istisnai diyalogla seküler edebiyat alanında öze dönük bir kırılmayı başlatırlar.

Yukarıda verdiğim örnekler, metinlerdeki temsillerle birlikte örtünün alımlanış biçimlerinin dönemden döneme ve türden türe nasıl bir değişim geçirdiğini özetlemeye yöneliktir. İncelediğim pek çok metinde anlatıcı makbul olan ve olmayan giyim kuşamı, ideal ve öteki olanı örtü üzerinden kurup kendi iktidar alanına göre yeniden konumlandırır. Kadın bedeninin ve kimliğinin, başörtüsünün nerede duracağına bağlı olarak, bunun sınırlarını belirleyerek değişebildiğini gösteren kadının kimlik temsillerinden anlaşılacağı üzere asıl mesele hiçbir zaman örtünün varlığı ya da yokluğu değil, kadınlığı çepeçevre saran açıklık ya da örtülülüğün, ekseriyetle kadın bedeninin varoluşunun ölçüsünü tayin edebilme gücüdür.

Örtünmenin kadın karakterlerin boyun eğişinde, sergiledikleri uyum ve direniş biçimlerinde, müzakere etmelerinde, düzenle girdikleri pazarlıkta edindiği güçlü konum, Türk siyasi tarihinde de geniş bir toplumsal çerçeveye yayılmış bir deneyim olduğunu teyit etmektedir. Aldığı konum ve pozisyonlarla kendi evrim şemasını sunan örtülü karakterlerin kimlik temsillerinin hâlihazırdaki okuma kalıplarını aşan meta bir sembol olarak ortaya çıkması, Türk edebiyatı tarihi için de son derece özgül ve tekil bir olgudur. Bu sebeple bu tez çalışması, bu tekil olguyu

tesis eden dilsel ve edebi hareketleri yakından inceleyecek, kadınların kendilerinin yer aldığı bağlamsal bir değişimin odağında, yeni bir kimlik oluşturma çabası içinde modernleşmeyle birlikte gelen kimlik tanımlarından nasıl etkilendiklerini ve bunlara nasıl cevap verdiklerini öznellik pozisyonlarındaki değişimler üzerinden açıklamaya çalışacaktır. Nihayetinde örtülü kadın karakterlerin üretim ve alımlanma şartlarıyla nasıl kesiştiğini tespit ederek bunun siyasi açıdan işaret ettiği tarihsel vektörü ortaya koyacaktır.

## 1.2 Örtülü kadının tarihsel, kültürel ve psikanalitik kimliği

Örtülü kadın, edebi anlatılarda problematik bir kimlik ve temsile değer görülmeyen bir varlık olarak mevcudiyetini sürdürür. Ancak örtünün ele alınış biçimlerindeki temel sorunlardan da biri olan “aldatıcı kadınlık” olarak semavi din kitaplarında tasvir edilmesinin tarihi, edebi alanda sorunlu bir kimlik şeklinde tanımlanmasından çok daha gerilere gitmektedir. Bu bakımdan kadın imgesinin sunduğu tarihsel arka planın örtülü kadının kimlik temsilinin de ilk nüvelerini oluşturmuş olduğu varsayılabilir. 20. yüzyılın sonlarında kadın tarihçilerin toplumsal cinsiyeti tarihin içine yerleştirmeleriyle birlikte kendine özgü bir tarihi ve bir gerçekliği olduğu anlaşılan özel alan bağlamında örtünme âdeti gibi kültürel farklılaşmalar ve analogiler önem kazanmıştır. Kadın temsillerinin jeneolojisini yapan düşünürler örtü ile kadınlık arasında kurulan sembolik bağı açığa çıkaran tarihsel bulgulara rastlamışlardır.

Bu isimlerden biri olan Meyda Yeğenoğlu'nun (2012) *Sömürgeci Fanteziler* başlıklı çalışması örtülü ve öteki kadınlık algısını sömürgecilik bağlamında masaya yatırır. Yeğenoğlu, örtülü kadını ötekileştiren bakışın Şarkiyatçılık söyleminin Garbiyatçılık söyleminden ödünç aldığı ve bu şekilde birbirini içine alan bir hakikat

kavramıyla uyuşan bir söylem ürettiğini iddia eder. Yeğenoğlu'nun "Kemalizm bağlamında hakikati ikame eden pozitivist gerçekçilik kavramının asıl ile değil, ötekisi olanla ilişkisi" olarak tarif ettiği durum Kemalist felsefe tarafından devralınan Batılı hakikat kategorisinin kökeninde yatan anlamlara dikkat çeker. Aydınlanmacı bilgi kuramının ilham kaynağı olan Isis efsanesinde hakikatin üzerinin örtülü olması ve bu hakikate ancak örtüyü kaldırarak ulaşılabilmesi bilgi ile ilişkilene biçimimizi kalıcı bir biçimde dönüştüren bir anlamlandırma biçimi olmuştur (2012, s. 23).

"Hakikate" giden yolun dişiliğin iması kılınan örtülerle çepeçevre sarılmış olduğu ve pozitivist ilerlemenin önünde bir engel teşkil ettiği düşüncesi bugün göze son derece eril bir fantezi gibi görünse de bilgi fetişizmine yön veren bir mittir. Peçeyi ötekileştiren tarihsel temsillerine işlenmiş aydınlanmacı motifler de bunların benzer bir bakış açısından çıkmış olduğuna işaret eden bulgular ortaya koyar. Örneğin Rousseau'nun örtüyü "aynı anda hem bir bilgi dalı hem de bir iktidar biçimi için elde tutulacak bir nesne" ve Müslüman kadınları "eğitilmesi veya düzeltilmesi, gruplandırılması, normalize edilmesi, dışlanması" vs. gereken varlıklar olarak tasnif etme düşüncesi şüphesiz bir tesadüf değil, Foucault'nun da bahsettiği gibi söz konusu ayrımcılığın sömürgeciliğin etki alanında geliştiği argümanını destekleyen bir bulgudur (s. 191). Hakikatin üzerindeki örtüyü kaldırma jesti bu anlamda yalnızca bilgiye değil, aynı zamanda bilgiyi mantığa uygun bir hale sokan "nesneleştirme" süreciyle iktidara ulaşmanın yolu olarak kabul edilmiştir. Bunun soyut bir anlamlandırma düzeyinde kalmayıp örtüyü bilgiye/iktidara muktedir olma arzusunun nihai hedefi olarak gören sekülerleşen toplumlar için "örtüsüzleştirme" uygulamaları kamusalığın dinsellikten arındırılmasının önemli bir aşamasını teşkil etmiştir.

Söz konusu kadınlık algısını kuruluşa kadar götüren Joan Riviere (1935), *Womenliness as a Masquerade* başlıklı çalışmasında şöyle bir yorumda bulunur:

“Kadın ile hakikat arasında kurulan olumsuz ilişkinin sembolü olarak peçedir ve tarihsel olarak önce peçe değil, dişiliğin aldatıcı bir kılık olarak kodlanması gelir” (s. 2). Bu iddiayla Riviere, aynı zamanda peçeyi şaibeli gözlerle süzen bakışın bizzatihi kendisinin dişiliğe/kadınsılığa yüklenen cinsiyetçi ve mizojinist anlamları gizlediğini öne sürer. Yazara göre kılık değiştirme ya da makyajla ilişkilenen bir maske ve persona olarak algılanan bütün kadınlık temsilleri “örtülü/aldatıcı dişilik” biçimlerinde tezahür eder ve erkek tarafından kabul edilmeme korkusunu ve onun gibi olma arzusunu yansıtır. Riviere’in (1935) bu konudaki fikri açıktır: “Aslına bakılırsa kılık kıyafet, makyaj gibi dişi/kadınsı olduğu düşünülen her şey aynı zamanda eril düzenin bir parçası, bir temsildir”(s. 4). Büründüğü aldatıcı kılığın içinde kadının otantik bir dişiliği taklit ediyor olması taklit edilen kadınlığı da bir “temsile” dönüştürür (Riviere, 1935, s. 3). Bu bakımdan kadını aldatıcılık ve tekinsizlikle bağdaştıran bakış açısı ile aldatıcı bulunan bir maske olarak alımlanan örtü imajının esas aldığı hakikat düşüncesi özünde aynı kabul edilir. Bu hakikat, erkeğin kadın hakkında yaptığı ve kadının aslında bir gayri-hakikat olduğu varsayımdır. Söz konusu varsayım kadınlığın alımlanmış biçimleriyle oynayarak ve bunları sembolik düzen içerisinde yeniden temsil ederek tarihsel bir kadın düşmanlığını, kültürel ve cinsel ayrımcılık üzerinden örtülü kadın düşmanlığına tercüme etmiştir. Bu algıda kadın bedenlerini gizlenmeye muhtaç şehvetin bölgeleri olarak varsayan “tehlikeli dişilik” (*dangerous feminine*) fikrinin bazı İslami söylemlerde ağırlık kazanmasının da önemli bir pay sahibi olduğu düşünülmektedir (Mernissi, 1995, s. 32).

Tarihsel bakış açısının su yüzüne çıkardığı cinsiyet ayrımcılığı aynı zamanda geçmişte hakikat nosyonuna dair farklı bir konsept olduğunu ortaya koymaktadır. Hileli bir oluş biçimi ya da bir hakikat yanılsamasının kadınlıkla eş anlamlı sayılması

büyük ölçüde semavi din kitaplarında geçen “Yaratılış” mitlerindeki kadınlık imajına dayandırılmaktadır (İlyasoğlu, 2015, s. 67). Bu yönde çok sık verilen örnek Eski Ahit’te yer alan “Yaratılış, Adem ile Havva” (1-4) babları, Adem ile Havva’nın cenneti terk etmeleri ile birlikte kutsallıktan çıkışlarının Adem’i bilgelik ağacının yemişini yemeye “ikna” eden Havva ile ilişkilendirilmesidir. Hatta bazı Tevrat yorumlarında “ikna eden” bir figür olarak yer alan yılanın simgelediği aldatıcılıkla aynı kefeye konulan kadın çekilen ebedi çilenin gerekçesi kılınır. Aldatıcılıkla vurgulanan kadınlık bunun sonucunda kaçınılmaz olarak bir “lanet”e<sup>8</sup> dönüşür (Houppert, 2011, s. 32). Bu noktalardan hareketle kadınlık imgesi ile dinsel hakikat arasında kurulan bu aslî karşıtlığın, hakikatin mutlak surette örtülü olması gerektiği kanısını yerleştirerek örtülülük ile dişiliğin bilinçdışında bir gayri-hakikat olarak kodlanmış olduğu varsayımı yapılabilir (İlyasoğlu, 2015, s. 67). Tarihsel olarak icat edilmiş hakikat-gayri hakikat ve bilgi nosyonları yardımıyla örtülü kadın temsiline sömürgeci dişilik algısını yansıtan oryantalist söylem içerisinde üretilen Doğulu ve Müslüman kadın söylenceleriyle ilişkiselliği açıklığa kavuşur. Örtülü kimlik temsilleri bu bağlamda şarkiyatçı, oksidentalist ve Kemalist söylemlerin oryantalizmden ve birbirlerinden ödünç aldıklarını katmanlarında muhafaza eden bir dokümadır.

Yukarıda verilen semiyoloji örtünün tarihsel süreçte ekseriyetle yalınkat bir doküma olmaktan ziyade sembolik katmanlarla dokunmuş gerçek bir zemin, bir palimpsest<sup>9</sup> olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim örtü bir yandan semavi metinlerde, efsane ve mitlerde mecâzî yönleriyle girift bir motif olarak işlenirken

---

<sup>8</sup> Bazı kaynaklara göre kadınların regl kanamasının Havva’nın bu davranışının bir karşılığı olduğu inancı ve bu kültürel inançla birleşen kadınlığın laneti olduğu efsanesi bu kıssaya dayandırılmaktadır. Pers ve Yahudi (Rabbânî) geleneklerinde yılanın regl dönemlerini yönettiğine inanılması ve ilk kadının yılan tarafından ayartıldıktan hemen sonra âdet görmeye başladığına yönelik efsanelere yer verilmesi yine bu kültürel inanın bir tezahürü olarak okunmaktadır. Bu konuda bkz. K.Houppert, 2011, s. 35.

<sup>9</sup> Bu yorum kaynağını Necdet Subaşı’nın örtünün tarihsel konumu hakkında yaptığı çıkarımdan alır. Bu konuda bkz. Subaşı, 2018, s. 15-35.

diğer yandan *gebende yasası*<sup>10</sup> gibi toplumsal düzenlemelerde patriarkal düzenin teminatının sembolü olarak pratik bir işleve dönüşür. Bu nitelikleriyle efsanelere konu olmakla kalmayıp hakikat algısını kökünden değıştiren, üstüne medeniyetlerin inşa edilip yıkıldığı; yakın tarihteki toplumsal çatışmaların, devrimlerin ve darbelerin yönlendiricisi konumunda olmuş örtünün bugün başörtüsünün alımlanma biçimlerinde etkin bir rol aldığı anlaşılmaktadır. Özellikle de Türk siyasi tarihinde oynadığı rol açısından değerlendirildiğinde örtünün mutlak olarak örtü olmadığı, yolunun dindarlık, laiklik, İslamcılık ve Kemalizm ile kesiştiği noktalarda iktidar olgularını açıklamak bakımından da bu önemi hak ettiği açıktır (Belge, 2018, s. 67).

### 1.2.1 Örtülü kadının kültürel kimliği

Tarihte bu bağlamda uygulanmış ve halen yürürlükte olan kılık kıyafet uygulamaları, kadınların örtünmesi, örtünmemesi ve/yahut örtülülüğün/örtüsüzlüğün nasıl/nerede/ne ölçüde kabul göreceğini bildiren yasalar, yasal düzenlemeler ve yazılı olmayan normatif yaptırımların hepsi kaynağını kamusal/özel alan algısından alır. Bu algıya bağlı olarak hemen her toplumsal/kültürel bağlamın gerekliliğine göre içeriği değışebilen sınırları tanımlı kılık kıyafet uygulamaları görülür. Bunlar uzun vadede kültürel adet ve gelenekler içerisinde biçimlenmiş giyim kodları olabileceği gibi üniter bir toplumsal yapıya öykünerek toplum üzerinde disipline edici yöntemler olarak uygulanan pratikler şeklinde de karşımıza çıkabilir. Örneğin, Türk kültürü gibi mahrem nüveleri barındıran toplumlarda kamusal alan-özel alan arasındaki ayırım, kültürel cinsleri ve cinsel töreleri daha belirgin bir sınıflandırmaya tabi tutan haremlik-selamlık yapısı içerisinde ortaya çıkmıştır. Ancak hoş karşılanmayan başı açıklık kısa sürede yerini örtülü olmanın çeşitli biçimlerde kısıtlandığı ve

---

<sup>10</sup> Çeneyi kilitleyerek kadınların ağızlarını açmasına mâni olan örtünme kuralına verilen ad. "Gebende". TemporaNostra. Erişim Tarihi: 19 Ağustos 2020. <http://www.tempora-nostra.de/BildSuche.php?id=574&s=Gebende&a=erg>

yasaklandığı bir duruma devretmiştir. Bu geçiş sırasında örtünün demode, geçmişte kalması gereken ve bugünün nizamına uymayan irticai bir kimliğe dönüşmesinin ve Batılı model karşısında aşağı görülen başka kültürlere ve etnisitelere atfedilmesinin örtünün modern kamusal dünyada var oluşuna ve kültürel olarak aktarımına sekte vurmuş olduğu düşünülmektedir (İnsel, 2001, s. 56).

Türk toplumunda sistem değişikliklerinin büyük ölçüde kadının yaşantısını etkileyen bir mefhumla dönüşmesinin en belirgin nedeni neredeyse kol kola giden millileşme ve çağdaşlaşma hareketlerinin aktörlerince erkeğin değil, kadının ulaşılması gereken ideal olarak tahayyül edilmiş ve toplumun temsilcisi kılınmış olmasıdır. Bu kadın temsiliyle önce kendinde, sonra ailede ve yakın çevrede ve bir ideal olarak toplumun tamamında dini inançtan arınmayı ve arındırmayı aydınlanmanın ön şartı kılmak ve bu sayede Türk kimliğinin Müslüman kimlikten farkını ortaya koymak hedeflenmiştir. Türkiye'nin uluslaşma tarihinde aydınlanmacı projenin düşünsel-politik-egemen kaynağını oluşturan Kemalizm, yüzyılı aşkın bir süredir siyasetin, devlet gerekliliklerinden bağımsız yönelimlere, farklı değer arayışlarına set çekerken yalnızca tek bir kimlikle değil, pek çok kimlikle de sorunlu bir biçimde ilişkilendirilmiştir. Nihayetinde her kimliğin bu şekilde birbirine ve kurucu bir ötekiye ontolojik bir biçimde bağlı olduğu otoriter devletçi yapı örtünün modernlikle macerası henüz başlamadan önünün kesilmesine yol açmıştır. Bu bağlamda Batılı medeniyete doğru yapılan rota değişikliği ile Türk kimliğinden ayırt edilen ve oryantalist söylemin etki alanında belirlenen kimliklerden biri de Müslüman Osmanlı kimliğiyle ilişkilendirilen örtülü kimlik olmuştur.<sup>11</sup> Bu yüzden

---

<sup>11</sup>AKP sonrası dönemdeyse “başörtülü kadınların tek bir ideolojik aidiyeti ve siyasi görüşü olabilir” dayatmasının örtülü kadınların kamusal konumlarını tehdit eden bir biçimde İslamcı iktidarın tekeline geçmiş olduğu düşüncesi zikredilir olmuştur. Ayrıca söz konusu tehdidin sivil görünümlü dindar erkekleri es geçip örtülü kadınları hedef seçtiği iddia edilmektedir. Bu yorum Nihal Bengisu Karaca'nın makalesinde yaptığı bir değerlendirmeye dayanmaktadır. “İlk Başörtülü Başsavcı”.

genel anlamıyla tesettür, İslami mahremiyet kuralını<sup>12</sup> sürdüren geleneksel Osmanlı toplumundan modern Türk ulus-devlet modeline geçiş sırasında kamusal ve özel alan arasındaki dolayımın mantığının farklılaşmasının bir sembolü olarak görülmüştür. Ancak dinselikten arındırılmış kamusal alan mantığının mahrem olanın varlığını kamusal alana taşımaya ve inancın toplumsal alanda bireysel ifadelerle ortaya çıkarak kendini bir kimlik olarak ayırt etmesine engel olan bir geçişsizliği dayattığı düşünülmektedir (Göle, 1991, s. 67 ve İlyasoğlu, 2015, s. 34).

Diğer yandan örtünme meselesi kamusal alanı çeşitli ideolojik yönelimlere göre tasnif eden, simgesel biçimde bölen ve kadın bedeni üzerinde haritalayan ideolojik yaklaşımları ve kadının buna karşı direnişinin ötesinde bu tezde ele alınacağı biçimiyle kadının toplumsal görünümü, varoluşu ve kadın bedeninin alımlanması üzerine çok derin yan anlamlar içermektedir. Zira “türban/başörtüsü” her şeyden önce kadının cinsiyetiyle ilişkilenen bir mesele olması bakımından kültürel menşeyli beden politikalarının iktidarla ilişkisi içerisinde iktidarın kendini mevzilendirdiği temel alanlardan biri olmaktadır. Bu da örtülü kadının varoluş ve temsil ediliş biçimlerinde toplumsal cinsiyetin tahakkümle olan ilişkisine, özeldeyse eril tahakkümün kurumsallaşma süreç ve pratiklerine temas etmeyi bir tercihten öte zorunluluk haline getirmektedir. Bu anlamda Pierre Bourdieu’nun (2011) *Masculine Domination* çalışmasında başvurduğu kavramsal sette yer alan “sembolik şiddet” (*symbolic violence*) ve “sembolik iktidar” (*symbolic power*) kavramları, özel bir vurguyla “örtülü” kadının edebi temsillerinin “beden” ve bedenle ilişkisinin “tahakküm” üzerinden analiz edilebilmesi için bir fırsat sunabilir.

---

*Habertürk*. Erişim:21 Eylül 2020. <https://www.haberturk.com/yazarlar/nihal-bengisu-karaca/2719298-ilk-basortulu-bassavci>.

<sup>12</sup> Nihat Özön’ün tanımlamasına göre örtü, “mahrem ve namahrem” sınırlarını, evliliğin mümkün olduğu veya olmadığı kişileri, böylece yabancı ve uzak durulması gerekenleri tanımlamakla birlikte toplumsal cinsiyet planında meşru bir alanın çerçevesini çizmektedir. Aktaran İlyasoğlu, 2015. s. 34.

Günümüzde kadınlık çalışmalarında öne çıkan temel tartışma noktaları; kadınlığın da tıpkı erkeklik gibi bir dizi karmaşık sosyo-kültürel etkileşimlerin ürünü olduğunun kabulüne dayanmaktadır. Bu doğrultuda kadınlıkla ilgili çalışma literatüründe yeknesak bir kadın kimliğinden söz edilemeyeceğine ve kadınlığın tarih aşırı bir kategori olmadığına işaret edilmektedir. Cinsiyet toplumsal cinsiyetten ayıran temel özelliğin de tam olarak bu özcü yaklaşımdan ayrılmayla ortaya çıktığı söylenebilir. Nitekim cinsiyet, kavradığı nesneyi her türlü kültürel bağlamın ve tarihin dışında değişmez bir öze sahip bir kimlik olarak değerlendirirken, toplumsal cinsiyet kavramı, tarihsel ve sosyokültürel bağlamların farklılaştırıcı etkisinin altını çizmektedir (Duerst-Lahti ve Kelly, 1995, s. 42). Kadınlık çalışmalarının sunduğu literatüre bakıldığında 1950’li yıllarda hâkim eğilimin özcü cinsiyetçi eğilimlerin etkisinde genel bir kadınlık idealizasyonuna yönelik olduğu görülür. Buna göre belirli bir kadınlık anlayışı öne çıkarılır ve kadınlık bir rol modeline indirgenir. Genelgeçer bir rol modeli olarak kadınlık nosyonuna yapılan bu vurgu, iktidarın kadınlık üzerindeki etkisini görünmez kılar. 1970’lerin ortalarından itibaren bu alanda yapılan çalışmalarda kadınlığın hâkim bir kadınlık modeliyle değişmez bir öze sahip olduğu fikrinden uzaklaşmaya başlanmıştır (Kandiyoti, 1998, s. 12-25). Takip eden on yıllardaysa kadınlık, toplumsal inşaya bağlı bir kategori olarak değerlendirilmiş ve toplumsal cinsiyet bağlamında farklı kadınlık pratikleri, modelleri üzerine yoğunlaşmıştır. 1980’li yıllar kadınlığın genel ve tarih aşırı (*transhistorical*) bir kategori olarak değil, tikellikler üzerinden giden ve belirli bağlamlar içinde biçimlenen toplumsal ve kültürel bir kategori olarak ele alınması eğiliminin güçlendiği yıllardır. Bu temayüle küçük bir örnek Fatema Mernissi’nin (1995), *Peçenin Ötesi: İslâm Toplumunda Kadın Erkek Dinamikleri* başlığını taşıyan çalışmasının “İslami feminizmi” kavramsallaştırarak dünyada bu alanda literatürün

önemli kaynaklarından birisi olmasıdır. Bu gelişmeye paralel olarak Türkiye’de Nilüfer Göle’nin (1991), *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme* başlıklı çalışması örtülü kadını ilk kez sosyolojik bir araştırmanın nesnesi olarak belirler.<sup>13</sup>

Her ne kadar bu tür araştırmalar kimi zaman kadınları akademik bir çerçeveye sıkıştırmak tehlikesini barındırsa da “kadınlık”ın belirli, sınırları tanımlanmış bir kadın grubuna özgü, yekpare bir kimlik olarak değil, evrensel ve genellemelerden çok daha karmaşık bir olgu olarak görülmesi bu eğilimin kazandığı gücü göstermesi bakımından önemli örnekler oluşturmuşlardır (Kandiyoti, 1998, s. 25). Örtülü kadınların yanı sıra lezbiyenlerin, işçi sınıfının, orta sınıfın, öğrencilerin kadın kimliğiyle kurdukları ilişkileri anlamaya ve açıklamaya çalışan bütün bu çalışmalarda açık veya örtük bir biçimde ortaya konan çok temel bir soru vardır: Herhangi bir alanda ortaya çıkan kadınlık biçimleri/temsilleriyle iktidar arasında nasıl bir ilişki vardır? Bu soru kadınlık çalışmalarının temelinde yatan bir sorunsal olarak 1980’lerin başında geliştirilen ve günümüzde hâlâ etkisini sürdüren eril tahakküm, “sembolik şiddet” ve “sembolik iktidar” kavramının altında yatan temel motiftir.

Bourdieu için “aslî olarak sembolik şiddetin uygulanmasına dayanan bir tahakküm modunun paradigmatik biçimi” olan “eril tahakküm” (*masculine domination*) sadece uygulanmasıyla değil, kendisine tabi kılmasıyla da en genel haliyle ezenle ezilen arasındaki ilişkinin kusursuz bir örneğini oluşturmaktadır (aktaran Kraus, 2006, s. 122). Eril tahakkümü icra edenlerin kendilerini meşrulaştırabilmelerini belirli bir dünya görüşü üstüne uzlaşılabilir doksa paradoksuyla açıklayan Bourdieu (2001), doksik bir düzenin tesis edildiği her yerde hükmeden ile

---

<sup>13</sup> Bu çalışmalar dışında alana katkıda bulunmuş olan Aynur İlyasoğlu (1995), Fatmagül Berktaş (1996), Cihan Aktaş (1982, 1985), Feride Acar (1991), Fatma Barbarosoğlu (2011), Fadime Özkan (2002), Nazife Şişman (2014) gibi isimlerin önemli araştırmaları bulunmaktadır. Kamusal alanda başörtülü kadın olma halini toplumsal açıdan yorumlayan bu çalışmalara yeri geldikçe değinilecektir.

hükmedilen arasındaki ilişkinin kolaylıkla yeniden üretilebildiğini söylemektedir (s. 1-2). Erkeklerle kadınların ve kadınlarla kadınların ilişkisinde belirginleşen dairesel ilişki tahakkümün dışarıya sızmadığı ve sürekli devridaim yapan kapalı bir devre gibi işler ve bu yönüyle aslında var olmadığı ilüzyonunu yaratır (Bourdieu, 1997, s. 268). Buna güncel bir örnek, “kadınların hegemonik erkekliğin unsurlarını kendilerine tahsis edebildiklerini ve inandıkları evrensel hakikatin dışında kendilerinden farklı gördükleri kadın gruplarını bu yolla baskılamalarıdır”(Connell & Messerschmidt, 2005, s. 846-847). Bu durum hegemonyanın işleyişini karmaşıklaştırmıştır; zira bugün tahakküme direniş için açılan pek çok cephe paradoksal biçimde iktidarın kendini güçlendirmesine neden olmaktadır. Şu halde “Kadın olmanın anlamı nedir?” ve “Bir kadın nasıl olmalıdır?” sorularına verilen yanıtlar da hegemonik erkekliğin<sup>14</sup> kazandığı konuma işaret etmekte olabilir. Bu noktalar ışığında her dönemde vitrine çıkarılan ideal ve öteki kadınlık modellerini ve genel anlamıyla eril tahakkümü düşünmek muhalif bakış açılarının ve ideolojilerin nasıl bastırıldığını, içerildiğini ve eklemelendiğini sorgulamayı zaruri kılmaktadır.

Kadınlığın “iktidarın temsil ettiği kadın imajını” vurgulayan sembolik bir tahakküm modeli olarak ortaya çıkması belirli bir imaj setine gönderme yapmasına karşın bu imaj içinde bulunan tarih ve mekân içinde farklılık gösterebilir. Güzel olmak, iyi bir eğitim almış olmak, itaatkâr olmak, feminen/erkeksi olmak gibi unsurların yanı sıra anaç olmak, fedakâr olmak gibi. Bu tür özcü yaklaşımlar ilhamını belirli bir görme biçimine göre tanımlanan kadın modellerinden alır (Connell, 2019, s. 4). Örneğin Kurtuluş Savaşı kahramanı olarak bildiğimiz Nene Hatun ve Şerife Bacı gibi iffeti, fedakârlığı ve cesaretiyle öne çıkarılan örtülü kadın

---

<sup>14</sup> Bu kavramın temelinde Gramsci'nin hegemonya kavramına atıfla Connell'in tasarladığı “hegemonik erkeklik” kavramı durmaktadır. Kavram asıl değerini, erkeklerin kadınlara ve birbirlerine karşı kurdukları tahakküm ilişkilerinin inşasında kültür ve kurumlar üzerinden işleyen ikna (*persuasion*) ve rıza (*consent*) pratiklerine gönderme yapmasında bulmaktadır. Hegemoniyi erkeklik ekseninde değerlendiren söz konusu çalışma için bkz. Connell, 2019, s. 12-45.

imajlarındaki paralelliğin bu özelliklerle sınırlı kalmayıp bedensel olarak aynılaşmayla nihaleşmesi (özellikle heykelleri ve çizimlerinde) kadın modelleri arasındaki benzerliğin vardığı uç noktayı işaret etmektedir. Bu örneklerde bedenin doğuştan gelen özelliklerini değişmez özellikler olarak kabul eden eril tahakkümün kendi işleyişini bedenlere kazıması iktidarın bekâsı için bir gerekliliktir, zira Jarvinen’in dediği gibi düzenin icrası için önce “bedenlerin hareketleri üzerinden eril ve dişil farklılıklar yeniden” üretilmelidir (1999, s. 8). Tesettür gibi dinsel kadınlık pratiklerinin gerçekleştirilmesinde benzer öğretiler devreye sokularak bu yolla “iktidar tarafından şekillendirilmiş olan beden, habitusların hem kaynağı hem de aracısı” olarak belirlenir (Westhaver, 2006, s. 632). Kadının belirli alanlarda varlık göstermesinin şartı olarak dayatılan habitus<sup>15</sup> bu şekilde bedensel farklılıklara etik bir boyut ekler.

Kadından talep edilen bedensel dönüşüme ilişkin olarak giyim kuşam gibi pratiklere yapılan etik vurgu tahakkümün uygulandığı araçlar üzerinde düşündürür. Bu araçlardan en dikkat çekici olanı Bourdieu’nun (1997), şeyleri sözcüklerle yapmak gücü olarak açıkladığı “sembolik iktidar” kavramıdır (s. 23). Sihirli gibi görünen bu gücün kazanılması sembolik iktidarın şiddetine bağlıdır. “Sembolik iktidar” ortaya çıkış şartlarıyla ilişkili olarak algı ve eylem düzeyinde şekillendirdiği habitus’lar yoluyla iktidarın “görünmez ve kibar bir formu”nu oluşturur (Bourdieu, 1997, s. 138-139). Bu gücü sayesinde bedeni, bedenin hareketlerini ve tercihlerini kontrol eden eğilimlerin yeniden üretilmesini sağlayabilir ve mevcut düzen, tabi grupların onayı ve tanınmasıyla herhangi bir çaba sarf etmeksizin sürdürülebilir.

Kadınlık ve iktidar arasında kurulan ilişki, kadına bedenini nasıl kullanması gerektiğini öğreten “itaatkârlık rolü”nün eril tahakküm yapısına hizmet ettiğini

---

<sup>15</sup>Bourdieu sosyolojisinde önemli bir yer tutan “habitus” kavramı en genel anlamıyla toplumsallaşmış öznellik olarak tarif edilir. Yaşam tarzı haline getirilmiş bedensel pratikler habitus kavramının anlam dünyası içerisinde yer alır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bourdieu, 2003, s. 12.

ortaya koyar. Örneğin, Osmanlı ve Türk toplumlarında itaat, küçük bir kızın bir kadına dönüşüm sürecinde çarşafa girmesi ya da döpyes giymesi gibi bedeni üstünden işleyen farklı eğilimleri içselleştirmesiyle gerçekleşir. Cumhuriyet öncesi edebi tarihsel bağlamda örtü, kadının “iffetli” olma hâlinin ve “kapanışının” simgesiyken bundan sonra yaşanan söylemsel dönüşümle örtü iffeti değil, iffetsizliği kapatan, örten bir anlam kazanır (İlyasoğlu, 2015, s. 23). Bu örnekler yanlış temsil (*misrepresentation*) ve yanlış tanımanın (*misrecognition*) işleyiş dinamiğinde sınıf veya grupların üzerindeki tahakkümün görünmez kılındığına işaret ederek hegemonya pratiklerinin anlaşılmasında kadın bedenine daha fazla vurgu yapılması zorunluluğunu hatırlatır (Bourdieu, 1997, s. 102).

Bu anlamda Batılılaşma süreci içinde reformist ve muhafazakâr yazarların kendi konumlarını tesettür meselesiyle ilişkilendirerek bunu romanlarında temsil etmiş olmaları örtülü kimliğin yansıtılmasındaki problematiğin kuruluşuna ışık tutar. Bağlamsal olarak örtünün Batılılaşmanın ölçüsü ve toplumsal kimlikle ilgili meselelerin odağına çekilmesi kadın kılığının da modern ya da modernlik karşıtı olmanın bir simgesi, bir amblemi haline gelmesine yol açmıştır (Şeni, 1990, s.45). Yazarların hüviyetleriyle bağlantılı olarak siyasi alandan edebiyata taşınan bu tartışmanın can damarı siyasette olduğu gibi kadının kılık kıyafeti etrafında gelişir ve iki parametre ekseninde yer alır: “(Ulusal/dinsel) kimlik ayrımında başta namus ve iffet olmak üzere kadınlar için geçerli cinsel öğeler” (İlyasoğlu, 2015, s. 69). İffet, ahlak ve örtü arasında kurulan kültürel ilişkiye rağmen iffete, giyime ilişkin normlar kadın kimliğini hızla değişir ve bu değişimler hep “bizim olanı”, Türk kimliğinin içeriğini belirleyen modernlik ölçüsünü tayin etmeye yönelir. Atatürk (1923), kılık kıyafet devriminden önce bu ölçünün ilk sinyallerini vererek kadının kıyafetinin asrî

olması gerektiğini, kadın giysilerinde çok açık ve çok kapalı olmak üzere iki uç bulunduğunu ve bunların her ikisinin de yanlış olduğunu belirtmiştir:

Gerçekten de özellikle büyük şehirlerimizde kıyafetimiz bizim olmaktan çıkmıştır. Şehirlerimizde kadınlarımız iki aşırı kılık içinde görünüyorlar. Ya dışarıdan ne olduğu bilinmeyen çok kapalı, karanlık bir kılık ya da Avrupa'nın en serbest balolarında bile gösterilemeyecek kadar açık bir giyiniş. Her ikisi de dinimize aykırıdır. Yürüyeceğimiz yol büyük Türk kadınına çalışmamıza ortak etmek, hayatımızı onunla birlikte yürütmek, onu bilim, ahlak, sosyal ve ekonomik hayatta erkeğin ortağı, yardımcısı yapmaktır. Kılıklarında aynen Avrupa kadınına taklit eden giyimlerini aşırılığa götürenler düşünmelidir ki; her ulusun kendine özgü gelenekleri, alışkanlıkları, ulusal özellikleri vardır. Başkasını taklit eden millet ne o millet olabilir, ne de kendi ulusallığı içinde kalabilir. Bunun sonu da umulana varılmamanın acısıdır. Kapalı olmayan, fakat erdemli bir giyimle ilim ve sanat hareketlerine, sosyal hareketlere katılan kadını, dünyanın en tutucu milleti bile beğenir. (aktaran Göloğlu, 1972, s. 84-85)

Atatürk, "bizim olanı" kadının kılık kıyafetine ilişkin simgesel değerler üzerinden belirlerken Kemalizmin kendini özel olarak konumlandığı mevkiinin dönemsel olarak mutlak doğrular üretme kabiliyeti olduğu anlaşılır (İnsel, 2001, s. 12). Bu bağlamda mevcut ideolojik öğeleri din, gelenek, milliyetçilik ve çağdaşlık olan bir ulus-devlet modelinin tesettürün ölçüsü üzerinden bir araya getirilerek sunulduğu dikkat çeker. Devletin medeniyet idealindeki hassas sınır uçlarının koordinatlarını belirleyen kadın bedeni Batılılaşmanın dozu ve kimlik ile ilgili tartışmalar ekseninde bir odak oluşturur. Bunun en somut göstergesi idealize edilen kadının tesettürünün, otantik Türk kimliğinin Batılılaşma ile ilişkisini belirleyen hassas ölçüdeki gibi ne yüzü tamamen kapatan ne de büsbütün açıkta bırakan bir noktada durmasıdır. Zira aydınlanmacı sömürgeci söylemlere karşı geliştirilen savunmacı kimlik stratejisi oryantalist imgeleme kazanmış olan Müslüman kadının peçesiyle koruduğu mesafeyi Batılılaşmış kadın imajının alameti olan açıklıkla da korumak durumunda olan bir denge noktası konumundadır. Atatürk'ün betimlediği ideal kadın bu yüzden "ölçülü bir açıklıkla" tahayyül edilmiştir.

Bu bağlamda iktidar mücadelesinin sahnesi olan örtülü kadın bedeni “sembolik olanın belirleyiciliğine dayalı” yürüyen bir iktidar ve şiddet mantığını görünür kılar (Bourdieu, 2001, s. 25). Macide (*Seviye Talip*), Rabia (*Sinekli Bakkal*), Feride (*Çalılıkusu*) yakından bakıldığında bedenlere işlenen yaşam tarzında ifadesini bulan “habitus”un yeniden farklı sembollerle tanımlandığını ve iktidarın kendi dolaşımının tarihini yine aynı yoldan sildiğini gösterir. Bu bağlamda yer alan kadın karakterlerin Orta çağ dönemine atıfla “cahil”, “bastırılmış”, “dünyadan bihaber”, “erotize edilmiş” figürasyonlarla anılmasını sağlayan bağnazlık, hükmedilme gibi vasıfları aynı zamanda örtülü kadının değişmesini icap ettiren geleneksel imajını oluşturur (Akçay, 2016, s. 45). Bağnaz düşüncenin izlerinin örtülü kadın karakterlerde bulgulanıyor olması, yakıştırmanın gerçekliği ve tutarlılığından ziyade kullanıldığı söyleme dair bir şeyler söylemektedir. Örtünmenin ataerkil bir tahakküm modu olarak düşünölmeye başlanmasından itibaren cahillik ve kimlik yoksunluğu örtülü kadın karakterle bütünleşen sembolik bir özellik kazanmıştır. Edebi alanda yürüyen iktidar şiddetinin bir örnekleştirdiği kadın modellerini toplumsal meselelerden soyutlanmış ve kendisine biçilen rollerden ibaret simgesel objeler gibi yansıtan örtülü karakter/kimlik temsillerinin ne denli etik-politik angajmanlarla işlendiği sorgulanması zaruri olan problematik bir örüntü sunmaktadır. Bu bağlamda örtülü kadının algılanış ve temsil ediliş biçimlerinde yaşanan hızlı değişimin yarattığı ani şok etkisini bir zaman kapsülü gibi içinde muhafaza etmiş olan edebi metinler sembolik iktidar şiddetinin izlerini kadının kültürel kimliğine ve bu tezin merkezine taşıyan birincil veri kaynakları olurlar.

### 1.2.2 Örtülü kadının psikanalitik kimliği

Örtünün, kadını diğerlerinden ayırt eden kimlik farkını ifade etmek için bir imkân olarak ortaya çıkabilecekken aldatıcılık ve bastırılmışlık gibi özelliklerle öznel kimliğini devralan bir içeriğe bürünmesi pek çok yönüyle ilginç bir olgudur. Žižek konuya ilişkin “bugün örtünün demokratik sistemler içerisinde sosyal ve algısal olarak konumlandırılmamasının sebebi olan psikanalitik eğilimler”den bahsetmektedir (aktaran Ögütçen, 2017, s. 8). Žižek’e göre psikanalitik bağlamda kadın, örtü ve hakikat ilişki içerisinde (s. 9). Bu ilişkinin eksenindeyse kadının kendisi değil, kadınsı haz, erillik ve tümellik durmaktadır. Özgür Ögütçen (2017), kadına dair bu eksiklik nedeniyle örtünün algılanmasında ve zihinde canlandırılmasında kadını namevcutlaştıran bir eğilimin her daim devrede olduğunu belirtir: “Psikanalitik açıdan bakışın böyle (örtü gibi) travmatik bir biçimde kesmeye ihtiyaç duyması, hakikatin doğrudan yüzleşilmesinin imkânsız bir doğada olmasıyla aynı kapıya çıkar” (s. 2). Bu da hali hazırda bilinçdışı mevcut olan cinsel farkın, dışsal muadili bir örtüyle karşılaştığında bunu gözün görebildiği bir örtüye kolaylıkla çevirebildiği anlamına gelir. Bununla birlikte kadın özneyi aradan çıkaran ve bunun yerine örtüyü ikame eden görme biçimi, mevcut temsil sorununu ele almak için bir yandan bilinçdışı, fantezi, arzu, cinsiyetlenme (*sexuation*), öteki/fallus gibi kavramlar sunarken politikanın anlatsal-fantazmatik doğasını ve iktidarın cinsiyet eşitsizliğinin kadim kökenlerini anlamakta hayati araçlar sağlamaktadır (Ögütçen, 2017, s. 7).

Bunlardan biri de psikanalitik pencereden kadınlığı anlamlandırmakta başvurulan bu farkın simgesel olarak nasıl temsil edileceği sorusudur. Bu soru Lacan’I örtü fikrini ortaya atmaya sürüklemiştir. *Psikanalizin Dört Temel Kuramı* adlı çalışmasında Lacan (2013), göze batan bir kisve (*guise*) olarak okuduğu örtünün iki işlevi olduğundan bahseder: “Öncelikle bir şeyi saklar ve bu saklama ikinci bir

düzeyde iş görür, bir şeyi gösterir, saklama ediminin arkasında bir şey varmış gibi farz etmemizi sağlar” (s. 23). Buradaki saklama, bir nevi göstermedir. Bilinçdışında duran ve eril bir düzende kadınlığı temsil eden bir obje olarak örtü, bu durumda ancak bir göz ilüzyonu, bir fantazmagoridir (*phantasmagoria*) (s. 2). Zira örtüye belirli bir anlam verilmesi örtünün sömürgeci-tarihsel-psikanalitik dinamiklerini harekete geçirerek kadının kimlikle ilişkisinin bir aracısı gibi “görünmesine” ve belirli sonuçları dikte etme gücünü kuşanmasına yol açar. Bu da örtünmeyi, kadının kamusal alandaki özgürlüğünün yanı sıra beden sınırlarında bir tartışma konusu yapar; çünkü başörtüsü artık sadece bir örtü değil, kimliklerin belirlendiği, sınırların çizildiği bir anlam taşıyıcısı, simgesel bir “fazlalık” ve bir sömürü nesnesidir. Bu fazlalığın (*excess*) örtülü kadına bir eksiklik atfedilerek giderilmesi sürekli tekrarlanan bir durum olarak kısır bir döngüye yol açar ve bu süreç sonucunda kadın *kendi-olumsuzlamasında-temsil-edilme* gibi paradoksal bir konuma düşer (Lacan, 2013, s. 24). Lacan örtünün “tüm Arap toplumunu nitelemek için yeterli” bulunmasını “bakışın (*gaze*) göze (*eye*) zaferi” olarak nitelendirerek sömürgeci bir bakış açısından olumsuzlamanın kusursuz bir örneğini gösterir (s. 23).

Geçmişten bugüne kadının tarihsel ve kültürel temsil ediliş biçimi ile örtülü kadın arasında ortaya çıkan bu bağ ister sömürgeciliğin bıraktığı izler üzerinden sorunsallaştırılsın, ister psikanalitik bakış açılarıyla anlamlandırılınsın örtü imgesinin bertaraf etmeye çalıştığı şeyi dışa vurur: Bu “şey” aldatıcı bir hakikat olarak görülen “kadın”ın bizzat kendisidir. Örtüyü psikanalitik düzeyde saran bu çerçeve tarihsel kadın temsillerinde dişilik ile örtü arasında nasıl bir bağ kurulduğunu ve bu bağın zihnimizdeki kadınlık konseptlerini ne şekilde etkilemiş olabileceğini anlamamıza yardımcı olur. Buradan bakıldığında başörtülü kadının temsil edilmeyen kimliği, göze batan bir kisve (*guise*) ve dikkat çekici bir fazlalık (*excess*) ama aynı zamanda

bir acz olarak algılanan örtü fikriyle ilintilenir (Lacan, 2013, s. 4). Psikanalitik düzlemde açılmaya muhtaç bir kavram olması dolayısıyla örtünün toplumsal bilinçdışındaki karşılıkları kadın karakterlerin kimlik ya da faillik sorununu belirleyen temsillerinde onları eylemlerinin faili pozisyonuna getiren ama aynı zamanda tektipleştirerek onların şahsi farklılıklarını silen yanlışlığın ne olduğunu da açıklayabilir. Aynı çerçevede 28 Şubat sonrasındaki “türbanlı” kadın anlatılarına devredilmiş olduğundan bu dönemin kendine özgü farklılıklarıyla birlikte anlaşılmasını sağlamak noktasında da iş görecektir. Bu çerçeve aracılığıyla dışlamanın aldığı yadsıma, tiksinti, çekim gibi farklı duyguları cinsiyetçi ötekileştirmenin aldığı biçimler tek tek teşrih masasına yatırılacaktır. Nihayetinde dişilik algısının, örtülü kadını geçmişten gelen bir imge kılarak hem bir rivayete dönüştüren, hem de bir beden olarak onu “şimdi”de silen ayrımcılığı nasıl harekete geçirdiğini saptayacaktır.

Takip eden alt bölüm bu tez çalışmasının okuma yönteminin açıklanmasına adanmıştır. Kadının edebi kimliğinde örtünün konumunu kuramsal düzeyde açmayı deneyecek olan bu yöntem doğrultusunda romanlar yoluyla ortaya konmuş örtülü kimlik temsillerine özel bir etik kuram olan anlatı etiği (*narrative ethics*) çerçevesinde yaklaşılabilecek ve temsil meselesini incelerken roman eleştirisi bağlamında pek devreye sokulmamış kavramlar kullanılacaktır. Bu tez anlatının etik boyutunu açmakta yararlanılacak olan retorik anlatı kuramı (*rhetorical narratology*) ve anlatısal ilerleyiş (*narrative progression*) gibi kavramları yapısalılık sonrası hermenötik düşünceden ve anlatı etiğinden devralacaktır. Her ne kadar burada örtülü kadının kendi kimliğiyle ilişkisine dair kesin bir bilgi ortaya koyamayacak olsam da tüm mesele örtülü kadının edebi temsil alanındaki hareketini ve bunun açtığı etik

alanı gözler önüne sermektir. O halde öncelikli soru anlatsal kimliğin temsilinden ve anlatı etiğinden ne anlaşılması gerektiğidir.

### 1.3 Kadın temsilindeki etik problematik

Her şeyden önce felsefi bir kavram olarak “temsil” (*representation*), “gerçeklik” kavramıyla ve sanat özelinde, gerçekliğin sanat eserinde nasıl temsil edileceğiyle ilişkilendirilir. Gerçekliğe ulaşip ulaşamayacağımız ya da gerçekliğe hangi yolla; duyuları mı, aklı mı yoksa tecrübeyi mi kullanarak ulaşacağımız veyahut gerçekliği dil aracılığıyla temsil etmenin mümkünlüğü tartışmalı soru(n)lardır. Aristoteles’in (2010) *Poetika*’sında “dil aracılığıyla taklit eden sanat” olarak tanımlanan edebiyatın dış gerçeklikle ilişkisi her daim sorgulanmıştır (s. 20). “Kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişki nasıldır, kurmaca gerçek olanı ne kadar gösterir (yansıtır, aktarır vb.), edebiyatın aracı olan dilin bu ilişkiler yumağında özellikleri nasıl şekillenir?” türünden soruları çoğaltmak mümkündür. Böylesi sorularla uğraşan edebiyat disiplini içinde eleştiri de benzeri soruları metinlere yöneltir ve bu bağlamda eserler incelenirken kimi zaman belirli kriterler aranır.

Wayne C. Booth (2010), *Kurmacanın Retoriği*’nde bu durumdan bahseder: “Bazı eleştirmenler romanın gerçekliğe adil davranmasını, hayatı doğru yansıtmalarını, doğal, gerçek ya da capcanlı olmasını şart koşarlar. Diğerleri romanı bozulmuşluklardan, sanatsal olmayan unsurlardan, pek insanca öğelerden arındırmak ister.” (s. 42). Booth’un sözlerinden de anlaşıldığı gibi, sanatsal medyumlarla yansıtmının (görsel sanatlar, edebiyat vb.) gerçekliğe karşı bir tavır alması kaçınılmazdır. Bütün mesele bu tavrın “etik” olup olmadığıdır. Stendhal’ın ünlü romanı *Kırmızı ve Siyah*’ın unutulmaz açılışında kentte dolaşır dış dünyaya ayna tutan karakter okura “hayatı” temsil edeceğini vaat eden gerçek yazarı işaret eder.

Fakat aynadan yansıyan bu imaj bir yandan edebi temsilin tıpkı ayna gibi gerçekliği kırarak, çarpıtarak ve çerçeveleyerek görüntünün ötesinde bir dönüşüme uğrattığını açık ederken diğer yandan sanatsal temsilin gerçeklikle ilişkisinin doğasına dair bilgi verir. Sibel Irzık (2017), bu ilişkiyi kimliğin yansıtılması sürecinde sanatsal temsili kesintiye uğratan sınırlılıklarla açıklar: “Kültürel kimlik kaybı, travma, muhalif siyasi öznellikler, kolektif eylem biçimlerinin kurgulanması gibi deneyimlerin dil, tür ve kurgu olanakları dâhilinde öznel bir ifade bulmasını engelleyen sınırlar vardır” (s. 5). Irzık, açmazlarını bu şekilde ortaya döken, sınırlarını görünür kılan edebiyatın kendine özgü yapısının ona biriciklik katan yeteneği olduğundan emin konuşur:

Edebiyat kendi dilini çarpıtmalara uğratarak, söylediği sözlerin altını oyarak kendi sessizliklerini duyulabilir kılarak, söylenemez olanların izlerini taşıyabiliyor, temsilin sınırlarını hissettirebiliyor, iktidarın ve şiddetin dayattığı bu sınırların mutlaklaşmasını engelleyebiliyor olması edebiyatın kendi paradokslarını sahneleme yeteneği, temsili temsil edebilmesidir. Bu edebiyatı hem hayat hem siyaset için vazgeçilmez kılan niteliğidir (s. 5).

Benzersiz temsil yeteneğiyle edebiyat, metinler üzerinden kendi paradokslarını sergilemek konusunda son derece elverişlidir. Bu demektir ki, örtülülük ve buna benzer muhalif öznellikleri, siyasi grupları, norm-dışı olanı, zor deneyimleri, form düzeyindeki denemeleri insani yeni bir içerik anlayışı ışığında incelememiz ve aynı zamanda temsil sorunsalını etik bir alan üzerinden yeniden düşünmemiz gerektiğini anons eden edebiyatın kendisidir.

Wayne Booth, Adam Zachary Newton, James Phelan gibi isimler bu çağrışıyı işiterek edebiyatın etik alanını hermenötik bir anlatisallık fikrinden hareketle tanımlamış ve bunun kavramsal çerçevesini çizmiş olan isimlerdir. Newton, *Narrative Ethics* (1995) adlı çalışmasında “anlatı etiği” (*narrative ethics*) dediği bu alanı öykü yoluyla bireysel kimliğe ve bireyin ya da toplumun yaşam öyküsünde belirli olaylara odaklanan bir yaklaşım olarak açıklamıştır (s. 21). Anlatı etiği aynı zamanda metni ve bunun anlamını kültür ve politikayla geniş bir çerçevede

ilişkilendiren etik paradigmatik dönüşümün (*ethical turn*) önemli bir aşaması olarak kabul edilir. Temsil etiği olarak da adlandırılabilir anlatı etiği, hem bireyler hem gruplar için etik yansıtma ve tanı(t)manın temelini oluşturur (s. 23).

Paul Ricoeur (1983), *Time and Narrative* adlı eserinde hermenötik okuma yöntemini “anlatısallık” (*narrativity*) dediği bir metin anlamlandırma yöntemine dönüştürürken etiğe (*virtue ethics*) neden başvurduğunu şöyle açıklar: “Karakter anlatımı bir dolayımama sanatıdır ve yazar aynı metinle iki farklı okurla, iki farklı amaç üzerinden iletişim kurar. Başkalarıyla iletişim kurmanın etik yolu anlatısal kimlik olarak kendi tutarlılığını korumaktır. Bu, sözümü tutarak olur” (s. 246, çeviri bana ait). Bu sözlerle Ricoeur iki noktaya temas etmiş olur: Anlatısal yapının temelinde dolayımama yapan karakter anlatımı vardır ve dolayımamacı mantığı nedeniyle karakterin yansıtılmasında anlatının tutarlılığını korumak şarttır. Karakterin kendi hikâyesi üzerinden yansıtılmasını dış dünyayla bizim arasında köprü kuran anlatısallığın temeli olarak gören Ricoeur bu aracılık faaliyeti nedeniyle anlatının etik olana ihtiyacını da tanımlar. “Karakterle ilintilenen, ilişkilenen” anlamına gelen etik, hikâyesini dolayımama yoluyla aksettiren anlatının özünü teşkil eder (Simms, 1997, s. 21).

Ricoeur’e göre anlatının temel etik prensibi, karakterin bir kimlik olarak nasıl yansıtıldığına dayanır. Bu bağlamda etik, “anlatısal bir kimlik” ortaya koyan anlatıcının tutarlı biçimde sözüne sadık kaldığını göstermesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla anlatıcının temsil ettiği karakter ile anlattığı karakter, yani eylemi ile sözü arasında ortaya çıkan çelişkiler özel bir dikkatle incelenir ve anlatı etiği üzerinden değerlendirilir. James Phelan (1996), *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology* çalışmasında anlatının en basit düzlemde bir hikâye değil, biri tarafından birine belli bir durum hakkında belli bir amaçla bir şey

anlatmak eylemi olduğunu söyler (s. 23). Phelan'ın "karakter anlatımının biçimsel mantığı" diyerek tarif ettiği anlatısal yapının ima edilen yazar, muhatap, anlatıcı ve okur vasıtasıyla işleyişi Ricoeur'ün anlatısal düzlemde açıkladığı "dolayım" fikri ile bağdaşmaktadır. Phelan'ın Ricoeur ile birleştiği esas noktaysa anlatısallığın etikle olan ilişkisini karakterin yansıtılması üzerinden temellendirmesidir: "Karakter anlatımının prensiplerinin etik sonuçları vardır; çünkü karakter anlatısının biçimsel mantığı, verdiğimiz duygusal tepkilerin sorumlusudur" (1996, s. 94, çeviri bana ait). Ona göre karakter anlatımı, böyle bir dolayım sürecinden geçtiği için başkası adına söz almanın etik sorumluluğunu taşımaktadır.

Anlatı etiği ile ilgili temel düşünceler böylece dönüp dolaşp anlatısal kimliğin yansıtılması etrafında toplanır. Bunun nedeni anlatısal bir kimlik kurulurken mezkûr şemanın kendi ötekisini de kurmasıdır. Ricoeur anlatısallığın temelinde olan kendi kendisiyle özdeş sayılan bir Ben'in, Öteki'nin kapsadığı alanı yok ederek daha başlangıçta kendini şiddet yüklü bir şekilde kurmasını etik açıdan sorgulanmaya değer bulmuştur. Metinlerin kapsadığı etik alandan bahsederken bunun metinlerin ve anlamın dışında bir şey olamayacağını hermenötik anlatısallık düşüncesine dayandırmıştır:

Metinleri okumak insanın hayatını okumaktır. Çünkü metinler, insanın kendi hayatının anlatısal boyutunu gösterirler. Nasıl ki, edebi anlatılar okurlardan bunları tamamlama işini yapmalarını bekliyorsa, gerçek hayatlar da diğerlerini anlamlandırmayı bekler. Eğer hermenötik anlama giden bir rotaysa, okumak da birinin kendini anlamasının anahtarıdır. Eğer edebi hüküm etik bir hükümse, o zaman hayatta verilen kararlar da aynı doğrultudadır (Ricoeur, 1983, s. 246).

Bu ifade bizim kendi anlatımızla ilişkimiz sonucunda "diğerlerinin" anlatılarının da etik bir boyut kazandığı anlamına gelir. Nitekim okurun gerçekliği askıya alarak romanla yaptığı sözleşme belirli bir duygusal katılımı içerir ve Phelan'ın (2006) sözlerine kulak verirsek çoğu zaman bunun "mesafeli bir sözleşme" olduğunu

söylemek zordur (s. 34). Bu noktada Ricoeur, Phelan ve Booth gibi isimleri edebi anlatıyı bir “retorik” olarak okumaya sevk eden temel sebep şu olur: “Anlatının dolayımlyıcı mantığının okur üzerinde yaptığı ‘tuhaf etki.’” Anlatının doğrudan anlaşılmasını retorik etkisinin açıkça okur yönelimi inşası yapmak olduğunu söyleyen Booth bunun kaynağı olarak “ima edilen yazar”ı gösterir. Bu iki kavram yani “ima edilen yazar” (*implied author*) ve “retorik anlatı kuramı” (*rhetorical narratology*) böylece anlatı etiğinin temel kavramlarını teşkil eder.

Booth (1983), *The Rhetoric of Fiction* adlı çalışmasında ima edilen yazarı, yazar figürünün özel, anlatsal bir proje için kendine seçtiği ikinci kimliği olarak açıklar ve bu anlamda metindeki inanç, norm, varsayım, anlam ve amaçların metinsel kaynağı olarak ima edilen yazara işaret eder (s. 23). Booth’un tanımlamış olduğu kurgusal modelde retorik anlatı kuramı (*rhetorical narratology*) ima edilen yazarın anlatsal stratejisi olarak konumlanır. Bu tanımlama çerçevesinde retorik alan, ima edilen yazar başta olmak üzere anlatıcı, hikâye, teknik, durum, okur, amaç gibi anlatının farklı veçheleri arasındaki etkileşimden oluşan bir sinerjidir ve her anlatsal retorik okurun etik pozisyonunu etkilediği düşünülür (Phelan, 2006, s. 24).

Aynı zamanda bir hikâye söylemi modeli olarak tanımlanan retorik anlatsallık (*rhetorical narration*) kavramına başvurarak ima edilen yazar ile anlatıcının aktardığı değerlerin farklılığı üzerinden okur yönelimi inşası yapan kararsızlık noktaları (*instabilities*) izah edilebilir. James Phelan (1989), söz konusu noktaların birbiriyle karışmaması için hikâyedeki kararsızlık noktalarını *unstability*, söylemdekileri ise *tension* olarak adlandırarak birbirinden ayırır (s. 178). Phelan’a göre bazı anlatılar, kararsızlık noktalarının sunulması ve çözülmesiyle ilerlerken, diğer bazıları gerilimlerle, bunların haricindekilerse her ikisiyle birlikte ilerler (s. 54). Söz konusu anlatsal söylem modeli, anlatının bütününün bu iki kararsızlık noktasına

bağlı olduğunu göstermez. Bundan ziyade anlatıdaki bütün parçalar bir biçimde okurun anlatıyı bu noktalara bağlı olarak algıladığını ortaya koyar (s. 32). Phelan, bu algı yoluyla anlatıyı kuran “yazarın” kullandığı söylem diliyle “okura” karşı etik taahhütlerde bulunduğunu, bunun için de anlatılan durum ve anlatıda ifade edilen değerlere karşı okurun kendi ilkeleri ve tutumları olması gerektiğini belirtir (2005, s. 54). Bir başka deyişle okur, anlatıya karşı gardını hiç düşürmemelidir. Çünkü bunun yol açtığı etik sonuçlar yalnızca anlatılanın, söylem dilinin, yazılanın ve üretilenin etiğini ilgilendirmez, okurun anlatı karşısındaki pozisyonunu da denkleme dâhil ederek ortaya çıkan anlamı “okuma ve alımlama etiği” çerçevesinde değerlendirir.

Örtülü karakterin genel anlamıyla etik açıdan sorunlu görülmesinin gerekçesi gerçekliğe aykırı oluşu ile değil, kendi yaşam anlatısı içerisinde tutarlı bir kimlik olarak ortaya çıkmamasıdır. Örtüsüyle işçi sınıfını temsil eden ya da İslâm’ın bayrağı olarak yansıtılan kadın, anlatı etiğinin meselesi değildir; zira Phelan’ın (1996) dediği gibi okur, karakterlerin tercihleriyle ilgilenmez (s. 56). Anlatı açısından etik olan eylem, Ricoeur’ün temas ettiği gibi anlatının, ima edilen yazar ya da anlatıcı yoluyla yansıttığı karakteri bir kimlik olarak temsil ederken “sözünü tutması” ile tesis edilir (1983, s. 246). Zira okur olarak yargılarımız ve duygularımız, karakterlerin tercihlerine ya da bu tercihlerin onların başına gelen/gelmeyen şeyler açısından ne ifade ettiğine değil, anlatısal ilerleyişe (*progression*) yani metnin ne söylediği (*telling*) ile zaman içerisinde nasıl alımlandığı (*reception through time*) arasındaki farka bağlı olarak değişmeye açıktır (Phelan, 1996, s. 22). Ricoeur bunu doğrudan metnin ne söylediği (*telling*) ile ne gösterdiği (*seeing*) arasındaki fark şeklinde alır. Ona göre söz konusu farkı yaratan “metnin sembolik katmanında devreye giren ve bir şeyi, bir şey “olarak görme” (*seeing as*) biçimimizdir. Etik hüküm tam olarak burada verilir” (Simms, 1997, s. 23).

Bu tez de tam olarak bu ayrımı baz almakta, metnin ne söylediği ile ne gösterdiği arasındaki farkı yansıtan sembollere odaklanarak anlatının karakter temsilinde izlediği tutumu ve etik pozisyonunu söylem alanları üzerinden belirlemeye ve işaretlemeye çalışmaktadır. Özellikle anlatıcının bakış açısından yansıtılan örtülü kadının, kendinden çok örtüsüne verilen anlamları düşündürdüğü örnekler, anlatısal kimliği kendi olmaktan çıkararak etik sorunu da yeğin bir biçimde açıklamaktadır. Bu sorun Ricoeur'ün bahsettiği karakterin anlatısı ile gösterilen durum arasındaki farka dayanır ve bu fark anlatısal kimliğin bütünselliğini ve kendi hikâyesi içindeki tutarlılığını olumsuz bir biçimde etkiler (s. 23). Bunun ilk sinyali anlatıda karakter olarak belirlenmiş olan kadının hikâyesinden sapılarak, hâkim ideolojik yönelimin belirlediği toplumsal bir örtünme deneyiminin yansıtılmasına ağırlık verilmesidir. Karakterin kimliğiyle ilgili alt metnin kaynağını teşkil eden retorik alanda karakterin kendisi yerine sembollerin konuştuğu, örtülü kadına yönelik tahakkümcü tavrı kolaylıkla yakalayabileceğimiz bir derinliğe rastlanır. Bu tezde yer verilecek *Cüce*, *Muinar* ve *Çador*'un örtünme deneyimi aracılığıyla temsil ettikleri ideal ve öteki kadınlar arasındaki karşıtlığı kuran ayrımlar ve ayrımcılıklar genellikle kendilerini alt metinde gizlerler ama gizleyemedikleri gerçek yine aynı yolu izleyerek su yüzüne çıkar. Anlatıcılar tıpkı Zenîme (*Cüce*) ve *Çador*'un anlatıcısı gibi anlattıkları anonim örtülü kadınlar hakkında “kararsız”dırlar. Bu yüzden doğrudan tanışıp yüzleşemediği ve hakkında rivayet edilenden fazlasını bilmediği örtülü kadını gıyabi bir bilişsel sürecin nesnesi kılmak isterken yanlışlıkla onu bir fantezi nesnesine dönüştürürler. Bu bağlamda kadın artık bir duygu nesnesidir.<sup>16</sup>

Sara Ahmed (2006) duygu nesnesinin tabi olduğu duygu ekonomisi (*affective economies*) kavramını kültürel politikaların “bulaşıcı” bir türü olarak açıklar ve

---

<sup>16</sup> Sara Ahmed kültürel alanda ortaya çıkan sembolik göndermelerin etkisini “duygu nesnesi” (*emotional object*) kavramı üzerinden tartışır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ahmed, 2006, s. 12-25.

duyguları harekete geçiren böyle geniş etki alanlarına milliyetçi söylem biçimlerinde sıklıkla rastlandığını belirtir (s. 12). Ahmed'in örnek gösterdiği Fransız devriminin jenerik ismi Marianne'in tüm Paris'e dağılan heykelleri gibi milliyetçi heyecanla özdeşleşmiş kadın imgelerinin söylemsel bir yapı olduğunu düşünmek büyük anlatılara karşı bakış açımızı tümüyle değiştirebilir. Bu açıdan bakıldığında Marianne'in imgesinin sembolikleştirdiği kadın bedeni ile "yeşil dizi" denilen İslami romanların kapağını süsleyen örtülü kadının şuh imgesini temellük eden süreçlerin "duygu nesnesi" olmak bakımından aşağı yukarı benzer bir duygu ekonomisine bağlı olduğu anlaşılır. Zira kadının örtüsüne/giysisine sembolik bir değer biçen söz konusu örnekler aynı güç ilişkilerine bağlı olarak ortaya çıkar. Bourdieu'nun (2003) sembolik sermaye dediği bu değer, bu bağlamda başörtüsünün kullanım değerine bağlı olarak çıkar gruplarının iktidar sorununu çözmeye yönelik maddi bir karşılık olarak üretilir ve tıpkı gerçek piyasa koşullarındaki gibi tanımlama ve basmakalıplaştırma işlevleri aracılığıyla belirlenir (s. 19). Bu tez içerisinde formüle edildiği şekliyle örtünün "kullanım değeri"<sup>17</sup> olarak adlandırılan bu değer, sembolik bir zemin haline getirilen kadın bedenine biçilen emtia bedeline işaret eder. Bu bağlamda kadın "failliğinin" ortaya çıkabildiği tek zeminin karakterin giysisinden yaşam tarzına yapılan geçişlerle mümkün kılınması sembolüğün kadın bedenini işgali olarak nitelendirilebilir ancak.

Örtülü kimliğin söylenmezi söylemek ve anlatılmazı anlatmak gibi aporetik (ikircikli) meselelerde söylemsel ve fiili iktidar mücadelesinin sınırını tayin eden bir işlev görmesi belirli bir ekonomiye dâhil edildiğinin bir başka göstergesidir. Bu bağlamda iki şeyin arasında duran ve modern-antimodern, aydın-cahil, örtülü-örtüsüz ya da doğal-doğal olmayan, normal- normal olmayan, birey-birey olmayan ve saf-saf

---

<sup>17</sup> Bu tabir ilk olarak *Halkaların Ezgisi* romanının başkahramanı Nisa(n) tarafından İslamcı kadınların hayatları üzerinde onlardan bağımsız belirlenim yapan biz-öteki aidiyetinin canlandırdığı tahakküm ilişkilerine işaret etmek için kullanılmıştır. Toros, 1997, s. 50.

olmayan gibi ikilemlere dönüşen örtülü bedenler düzenin teminini sağlamak için kullanılırlar. Bu anlamdaki dönüşüm edebi alanda üretilmiş olan ideal ve öteki kadınlar katalogunun ihtiyaç duyuldukça güncellenmesini gerektirir. Örneğin 28 Şubat sonrası dönemde başı açıklık-kapalılık arasındaki karşıtlığı sembolize eden karakterler tülbent ile türban arasında varsayılan politik söylem farkına dayanan kadın temsilleriyle yer değiştirir. Kentli, eğitilmiş ve politik bir kimlikle ortaya çıkan türbanı; taşralı, eğitimsiz ve apolitik olduğu varsayılan tülbentten ayırt eden karşıtlıklar, yapılan ayrımcılığı yer değiştirerek gizler ve yeniden üretirler. Ancak kadının olay akışına yön verecek kudrette bir karakterken örtünme deneyiminin bir örneği olmanın ötesine geçemiyor olması hem mantıksal anlamda çelişkili hem de ilkesel açıdan sorunlu bir durum arz eder (Phelan, 1996, s. 54). Faillikleri bu şekilde yok sayılan karakterler, herhangi bir kimlik yerine kimlik üzerinden dolaymlanan egemen bir yapıyla bağ kurduğumuzu düşündürür. Öyleyse dönüşenin ne olduğunu tartışmalıdır. Kadın değişerek kendini dönüştürmüyorsa tam olarak neyi değiştirmektedir?

Görüldüğü gibi kuramsal kısımda da örtülü kadının edebi kimliğinden bahsederken söz ettiğim her şey örtülü kadın temsilinin ortaya çıkışını sağlayan ve aynı anda bütün bu ortaya çıkışların üzerini örten kimliksizliğe ve mahrumiyete ilişkindir. Çünkü ideal ve/yahut öteki olarak yansıtılan kimliği, bulunduğu konuma zımbalayan görme biçimi onun kimlik yarasıdır. Bu ontolojik yaradan dolayı örtülü kadın karakter ne örtünerek ne de açılarak örtünme tecrübesinin bir örneğine/deneğine dönüşmekten kurtulamaz. Zira onun belli bir kalıba sokulan, büyük anlamda kimlikle ilgili kaygıların odağı kılınan varlığı karşısında anlatıcı ideal ve öteki kadın modelleri aracılığıyla kadının failliğini istediği ölçüde askıya alabilecek bir güçle kuşanmıştır. Kuşandığı güçle kendi iktidar alanına göre makbul

kabul edilen ve kabul edilmeyen örtünmeyi yansıtır. Burada sözü edilen mahrumiyetin ürettiği anlam ve bunun etikle olan ilişkisine değinen bölümlere geçmeden önce şunu belirtelim: Anlatısal etik düşüncesi, aynı zamanda bu tür “görme biçimleri”yle sınırlanan kimlik algısını aşan yüksek düzeyli örtülü kadın temsillerini de açıklamaktadır. Bu bağlamda örtülü kadının kimlik alanını belirleyen sınırları aşması, var olmasının ölçülerini ve kriterlerini belirleyen çözümsüz ikilemi de aşması demektir. Dolayısıyla örtülü kadınların mecazi yanı ağır basan temsillerinden, karikatürize temsillerinden, ideolojik temsillerinden yansıyan mecaz ile hakikat, varlık ile yokluk, kimlik ile kimliksizlik arasında savrulup duran örtü imgesine dikkat edilmelidir. Çünkü eğer yeterince dikkatli bakılırsa bu savruluşlar sırasında örttüğü dokumanın kimliğini örtemediği kadınlar görülecektir. Örtülü kadın temsiliinin ürettiği anlamın, her zaman kadınlığın idealize edilme ve yok sayılma arasında bulduğu ölçülemez bir sınır tecrübesinin ifadesi olduğu bu şekilde ortaya konduktan bu kimliği belirleyen unsurları incelemeye geçilebilir.

## II. BÖLÜM

### DÖNÜŞEN ÖRTÜLÜLÜKLER:

#### CUMHURİYET ÖNCESİ KADIN OLUŞUM ROMANLARINDA ÖRTÜLÜ

#### KARAKTERİN KİMLİĞİ

Türk milliyetçi bilincin inşa sürecinde kadınlık ve erkeklik biçimlerinin makbul vatandaşa dönüştürülmesinin kadının edebi olarak temsil edilmesini nasıl etkilediği sorusu edebiyat tarihçilerinin her daim ilgisini çekmiştir. Ancak bu sorunun yanıtı için Cumhuriyet öncesi kadın oluşum/olgunlaşma<sup>18</sup> türünde romanlar yoluyla temsil edilen örtülü kadının dönüşümünü incelemek aynı sıklıkla başvurulan bir yöntem olmamıştır.

Bu bağlamda Osmanlı'nın son dönemlerinde idari sistemin ekonomik, sınıfsal ve ideolojik temellerinde yaşanan değişimin sembollere yansımalarıyla giyim kuşam, tavır ve bütün yaşam tarzıyla hedeflenen Batılılaşmacı istikamet doğrultusunda dönüştürülmesi fikri, ilk olarak Tanzimat'la birlikte ön plana çıkmıştır (Albayrak, 2001, s. 21). Medeniyet arayışı fikrinin bir nevî kimlik arayışıyla eş tutulmasının sebebi imparatorluğun içinden geçtiği krizdir. Bu kriz yalnızca idari, ekonomik yahut siyasi planda yaşanan kaosu değil, milliyetçilik akımlarının yükselişiyle birlikte toplulukların, kendi geçmişlerine dair zamanla kaybettikleri ve/yahut hiçbir zaman sahip olmadıkları, kimlik unsurlarına dönük bir arayışının da sonucudur. Bir Türk ya da bir Alman kimliğinin milliyetçi bağlamda yeniden tahayyül edilmiş olması bu bağlamın bir gerçeğidir.

---

<sup>18</sup> Büyümeye adını veren *bildung* sosyo-tarihsel bir olgu olarak aydınlanmanın eğitim ve birey anlayışlarıyla ilişki halinde, içsellikle dış dünya, bireysellikte toplumsallaşma, özel alanla kamusal alan arasındaki gerilimler içinde biçimlenir ve 20. yüzyılın sonlarında edebî alanda dile getirilmeye başlanan “kadın oluşum/büyüme romanları”na evrilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Soyöz, N., 2015, s. 21-25.

Kadın meselesini tahayyül edilen toplumsal kimliğin merkezine koyan modernleşmeci yaklaşıma göre medeniyet sorununun en önemli göstergesi kadının sosyal yaşamdaki konumudur (Denman, 2015, s. 32). Bu nedenle medeniyet arayışı gerek toplumsal yaşam tarzını modernleştirmeye yönelik uygulamaların odağı olduğu için gerekse de milli kimliğe açılan bir kapı olarak görüldüğünden kadın meselesiyle ilişkilendirilmiş ve önceliği kadının sosyal konumunu değiştirmeye vermiştir. Bu arayışa gerçekçi bir çözüm getirebilmek amacıyla kültürel alanlarda alternatif tekliflerin ortaya konduğu bir tür alıştırma süreci yaşanmıştır (İnsel, 2001, s. 45). Bu bağlamda medeniyet arayışının metaforu olarak üretilen ideal kadın modelleri, alternatiflerin ortaya döküldüğü, test edilerek değerlendirildiği *arge* çalışmalarını andırırlar. Meşrutiyet sonrası dönemde kadının kamusal kimliği olarak da adlandırılabilir sosyal konumu daha ziyade “vitri” toparlamaya odaklanan çözümlerle iyileştirilirken hane içindeki konumu aynı şekilde önemsenen bir mesele olmaz ve tam mânâsıyla değişmez. Türk edebiyatında somut bir karşılığın rastladığımız bu dönem, medeniyet krizinin adab-ı muaşeret öğrenen ideal kadın modelleriyle aşılmaya çalışıldığı toplumsal bir bağlama işaret etmektedir. Çizilen kadın karakterlerin medeni adab öğrendiklerinin en görünür alameti önce kendi bedenlerinde, sonra yakın çevrelerinde ve bir ideal olarak yaşadıkları toplumda gerçekleşen giyim kuşam değişimidir. Bu bağlamda kadın ana karakter önce şaşmaz biçimde “kimlik arayışındaki kahraman” olarak betimlenir. Aranan kimliğin bulunmasıyla buna uyumlanma diyebileceğimiz “bedensel/bilişsel dönüşüm” süreci başlar ve kadın karakter geçirdiği bu kapsamlı değişimin sonunda kamusalılığı tanımış ve sosyal bir statü edinmiş bir kadın olarak bu konumdan “yuvaya dönüş” yaparak geleneksel aile içerisindeki rolüne razı gelir. Bu unsurlar, modern/milli dönüşümün mahiyeti ve yönelimlerini görünür kılmaya kadar nasıl bir medeniyet ve

kimlik tahayyül edildiğini ortaya koyması bakımından da son derece ilgi çekici bir motif oluşturur.

Erich Auerbach (2014), bir dönemi anlamak için uzun ve ayrıntılı edebiyat tarihleri yazmaktansa “örnek oluşturacak metinler seçip bunlara yoğunlaşmanın ya da tek bir motifin evrimini belli metin parçaları üzerinden incelemenin” çok daha ufuk açıcı olabileceğini söyler (Akerson, s. 3). Bu sözlerle bir motifin edebiyat tarihindeki evriminin edebiyat ortamındaki güç ilişkilerini gösterme kapasitesine güvenmemiz gerektiğine işaret eden Auerbach’tan ilhamla simgesel bir zemin ve aynı zamanda bir konum olarak ortaya çıkan örtülü kimliği edebi bir motif olarak incelemek son derece heyecan verici olabilir. Bu sayede cumhuriyet öncesi ve sonrasında üretilen edebiyat eserlerinde güçlü bir gösteren olarak temsil edilen başörtüsünün ayırt edici vasıflarını kullanarak kadının temsilini toplumsal bir mücadele alanı olarak kuran ideolojik, cinsiyetçi ve sınıfsal temelli ayrımcılıkları ifşa etmek mümkün olabilir. Auerbach’ın edebiyat tarihi okumasına getirdiği alternatif yöntem doğrultusunda bu bölüm, hem başörtüsü motifi üzerinden edebiyat tarihini kat eden bir okuma yapmayı, hem de farklı dönemlerdeki başörtülü kadının kimlik temsillerini ortaya çıkararak bunların birbiriyle nasıl ilişkilendiğini ve nereye doğru evrildiğini anlamayı hedefler. Bu bağlamda *Seviye Talip* (1910), *Sinekli Bakkal* (1935), *Çalığışu* (1922-1937) ve *Sahnenin Dışındakiler* (1950) gibi farklı dönem ve türler içerisinde konumlanan romanların aynı bölümde ve aynı tema altında bir araya getirilmesinin temel gerekçesi bu romanlarda Cumhuriyet öncesi ve hemen sonrasında milli kimliğe dönük sorunsallaştırmanın kadın oluşum/olgunlaşma anlamına gelen kadın *bildung*’u üzerinden işlenmesidir. Kılık kıyafeti de içine alan bu sorunsallaştırmanın odağındaki kadın karakterlerin incelenmesi daima diyalog ve

çatışma hâlinde olan kadın temsilleri arasındaki kinetik bağı açığa çıkarılabilecek bir mahiyettedir.

Romanların sunduğu bu tür bir motifi takip eden ideal kadınlar atlasında iddialarını birbirlerinden farklı biçimlerdeki giyim tarzlarıyla ortaya koyan pek çokları arasında örtülü kadın temsilleri dikkat çeker. Örtülü kadınlar genellikle ideal medeniyet arayışına bir cevap olarak üretilen kadının modernleşmeden önceki halini temsil eden figürler olarak fazladan bir vurguyla karşımıza çıkarlar ve kabul ve reddettikleriyle düzeltilmesi gerekenin ne olduğuna işaret ederler. Bu tür romanlarda modernlik deneyimiyle tanışan kadın kahramanın örtüsünden utanmaya başlaması neredeyse bir kalıptır. Kadının tesettürle arasına giren “utanç” ideal kadın olmaya giden yolda karakterlerin gelenekçi yaşam tarzlarından vazgeçmelerinin meşru gerekçesi olur. Yani kadınlar açısından değişen beden, bellek ve bilinç dönüşümünün de ötesinde topyekûn bir yaşam tarzıdır. Bu bağlamda türsel ve biçimsel olarak büyüme-oluşum-olgunlaşma motifiyle ilişkilenen dönüşümün “vatandaş”, “eş”, “anne” rolleriyle modern topluma kazandırılan ideal kadın karakterlerin üretim mecrasını oluşturduğu rahatlıkla söylenebilir. Kadın temsilindeki bu işlevsel ve ideolojik kırılmayı yorumlayabilmek için örtünmenin geç dönem Osmanlı edebiyatı’nda nasıl yansıtıldığını örnekleyen temsil edici metinlere gitmek gerekebilir.

Osmanlı edebiyatında örtünme, açılma ve kılık değiştirme mecazları kurucu unsurlar olarak ön plana çıkmıştır (Uslu ve Altuğ, 2014, s. 97). Örtülü kadının klasik Osmanlı edebiyatının soyut bağlamından çıkıp gerçek bir karakter olarak edebiyat dünyasına girişi, türsel anlamda ilk roman denemelerinin yapıldığı Tanzimat edebiyatıyla birlikte gerçekleşir. 19. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla o güne kadar genellikle yetişkin erkek edebiyatı olagelmış klasik Osmanlı edebiyatının aksine,

Tanzimat romanının en sık ele aldığı konu, gençlerin başından geçen romantik aşk, evlilik gibi hadiselerdir. Bu bağlamda örtü, romantik aşkın önünde engel teşkil etmekten ziyade haremlik selamlık sistemi içerisinde kadının erkekle buluşmasını sağlayan ve bu sayede geleneksel toplumdan çıkışı temsil eden modern ulusun mikro temsilcisi “aile”nin kurulmasına yardımcı olan bir araç konumundadır. Bundan dolayı Fatma Aliye Hanım, Ahmet Midhat Efendi, İbrahim Şinasi ve Şemsettin Sami gibi bazı Tanzimat yazar-entelektüellerinin romanlarında anlatıcı, dönemin ahlaki normlarının baskılamasıyla kimi zaman anlatının olağan akışını bozacak şekilde anlatıya müdahale ederek kadının örtülü olduğunu yahut mahrem alanda bulunduğunu belirtmek durumunda kalır. Bu müdahaleler bazen anlatım hatası, bazense ahlakçı endişenin su yüzüne vurması biçiminde gerçekleşir. Söz konusu tercih müdahil anlatıcının metindeki en önemli vazifesinin okurun yanlış fikirlere kapılmasını önlemek olduğuna işaret eder. Karşıt cinsle karşılaşmalarda kadının tesettürlü olduğunun anlatıcı tarafından özellikle vurgulanması bu önlemlerden biridir.

Şinasi'nin “Şair Evlenmesi” (1860) ve Recaizade Mehmet Celalettin'in *Hayal-i Celal* (2017) metinlerinde kaçgöç ve haremlik selamlık ayrımlarının yol açtığı krizler ele alınır. İlk olarak 1875'te yayımlanan Şemsettin Sami'nin *Taaşşuk-i Talat ve Fitnat* (2018) ve 1890'da yayımlanan Fatma Aliye'nin *Muhadarat* (2010) adlı eserlerinde de bu krizlerin müsebbibi olan gençlerin birbirini görmeden nasıl romantik bir bağ kurulabileceği ve bu kurgunun nasıl inandırıcı olabileceği sorunlarına dair bir çözüm arayışı sezilir. Örneğin, *Taaşşuk-i Talat ve Fitnat* romanında Talat, Fitnat'la konuşabilmek için çareyi kadın çarşafı giyerek Fitnat'ın evine sızmakta bulur. Zira Talat'ın annesi Saliha Hanım ile eşi Rıfat Bey'in karşılaşma hikâyesinin de ortaya koyduğu gibi buluğa eren kadının örtünmesiyle

birlikte kadın ve erkeğin yaşam alanları ayrıldığı için âşıkların buluşabilmesinin tek çaresi budur. Osmanlı toplumunda kadının olgunlaşması ve örtünmesiyle değişen sosyal konumu Saliha Hanım'ın hikâyesinde resmedilir:

Annem bana yaşmak takmayı teklif eder idi. Ama ben –hâlâ ufağım diyerek istemez idim. Nihayet beni mektepten çektiler, mini mini bir ferace, bir yaşmak hazırladılar, ben babamın önünde: -Mektepten nasıl çekileceğim? Nasıl yapacağım? Ben cahil kalacağım diyerek ağladım, sızladım ise de fayda vermedi. (Şemsettin Sami, 2018, s. 24)

Bu örnekte görüldüğü gibi ileride değinilecek pek çok Tanzimat romanında da kadının büyümesi, genellikle örtünmesi ve okul yaşamının sona ermesinin ardından gerçekleşir ve bu olaylar arasında bir neden-sonuç ilişkisi gözetildiği sezdirilir. Fakat büyümeyle örtünme arasında işlenen bağ metinde açık değil, örtük bırakılmıştır. Bu vesileyle örtünmenin dindarlığın bir gereği değil, küçük bir kızın kadınlığa adım attığını gösteren bir âdetten kaynaklandığı vurgulanır ve kızlara mahsus eğitim imkânı vermeyen bu âdetlere dayalı düzen alttan alta eleştirilir:

“Merak etme kızım, ağlama kızım, bu âdettir. Kız on, on bir yaşını geçtiği gibi yaşmaksız, feracesiz sokağa çıkamaz. Biz âdetin haricinde nasıl hareket edebiliriz. Herkes sonra bizimle gülecek... Ama derslerini merak edeceksin. Senin derse sevdan olduğu vakit de kendi kendine o bildiğini ilerletebilirsin. Ben de sana bazı defa ders verebilirim... Ne yapalım? İşte hâlâ kızlar için mahsus mekteplerimiz, kadın hocalarımız yok ki.... Erkek mektebine on beş yaşında kız nasıl gidebilir?” diyerek bana teselli vermek istediysen de benim asıl keder ettiğim şey Rıfat Bey'in mürafakatı olduğundan hiçbir vech ile müteselli olmadım. (s. 25)

Yukarıdaki metin parçasında Tanzimat romancısının sıkça kullandığı romantik aşk teması bağlamında Saliha Hanım tarafından gündeme getirilen sorun erişkin kızların örtünmesi ve bu suretle modern eğitime erkekler gibi katılmaktan menedilmeleridir. Bu örnekler yoluyla daha önce sözü edilen milliyetçilik ve Osmanlı kadın mücadelesi hareketleri bağlamında tartışılan kadının kurtuluşu<sup>19</sup> meselesinin kadının eğitimi ve tesettürü gibi konular üzerinden nasıl işlendiğini ve yorumlandığını görürüz.

<sup>19</sup> *Kadın* (1908-1919) dergisini inceleyen Fatma Kılıç Denman, tartışmanın meşrutiyet öncesine dayanan güç ilişkilerini çözümleyerek söz konusu derginin iktidar sahasında oynadığı rolle bağlantılı

Ancak her halükârda Tanzimat romancısının modern eğitim ve kadınların özgürleşmesi gibi meseleleri olsa da romancı öncelikle bir hikâye anlatıcısıdır ve anlatacağı modern dünyanın temellerini oluşturacak romantik aşkın alt yapısını acilen kurması gerekmektedir. Dolayısıyla çözüm bekleyen esas problem böyle bir ortamda modern evliliğin nasıl gerçekleşeceği. Altan alta eleştirilen örtünme âdetinin aynı zamanda romantik ilişkiyi sağlayan tek çare olması bu çelişkinin bastırılmasını gerektirmiştir. Nitekim Fatma Aliye'nin romanlarında bu çelişki, kadın ile erkeğin buluşmasında oynadığı hayati rol nedeniyle görmezden gelinen bir şey olur.

Fatma Aliye, esas itibariyle kurmaca dışı eserlerinden 1892'de yayınlanan *Nisvan-ı İslam ve Tezahür-i Hakikat* (2012), Türk ailesi ve özellikle harem hayatı hakkında bilgi edinmek isteyen Batılı bazı kadınlarla yaptığı ve çok evlilik, câriyelik ve örtünme gibi çetrefilli kabul edilen konular üzerindeki görüşmelerden oluşur. Fatma Aliye'nin esas itibariyle buradaki çabasının Doğuyu yekpareleştiren bir bakışla yorumlayan oryantalist bakışın üstünlük kurmaya çalıştığı yerel kültürü oksidental bir anlam dünyasından hareketle savunmak olduğu anlaşılır. Bununla birlikte Avrupalı kadın karşısında Müslüman kadının pozisyonu, Şarkiyatçılık söyleminin Garbiyatçılığa karşı direnirken neyin neyi içine aldığı ve ödünç alınan noktaları görünür kılarak Şarkiyatçılıkla kurulan ilişkinin zeminine yerleşmiş olan çelişkiyi de ortaya çıkarır. Bu çelişki metne Fatma Aliye'nin kurmaca eserlerinden farklı olarak yazarın bir taraftan kadının başörtülü olmasının eğitimine yahut modern yaşama katılmasına engel teşkil etmediğini diğer taraftan kadının örtünmesi ve peçe takmasının şart olmadığını savunmasındaki ikircik üzerinden yansır. Benzer seyrinde *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yer alan makalelerinde yazar, Osmanlı toplumundaki

---

olarak nasıl bir ideal kadın tahayyül edildiğini tarihsel ve siyasi yönleriyle tartışır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Denman, 2015, s. 32- 76.

tesettür uygulamasını toplumsal düzenlemeden bağımsız ele alarak örtünme emrinin uygulanmasına zemin teşkil eden haremlük-selamlık sistemini dinin bir gereği değil, Osmanlı'nın geleneği haline gelmiş özel bir durum olarak niteler (Fatma Aliye, 1892, s. 68). Fakat buna mukabil Fatma Aliye'nin romanlarında kadın karakterler tesettürü dindarlıklarından ötürü yerine getirmezler ancak bu durum istisnasız hepsinin görünmez bir ahlaki endişenin metindeki varlığıyla çarşafı, feraceli ve peçeli bir biçimde tam tesettürlü oldukları gerçeğini değiştirmez. Örneğin, *Muhadarat* (1892) romanında Fazıla çarşafı tesettür için değil, kılık değiştirerek kendini gizlemek için kullanır (Fatma Aliye, 2012a, s. 271). *Udi*'de (1899) Bedia ve Helvila<sup>20</sup> çarşaflıdır (2012b, s. 38). *Hayal ve Hakikat*'te Vedat, *Enîn*'de ise Fehame, iç mekânda açık olmalarına karşın dışarıda her daim tesettürlüdür.

Fatma Aliye, Ahmet Midhat ile birlikte kaleme aldığı ve 1892'de yayınlanan *Hayal ve Hakikat* (2012) romanında kaç-göç<sup>21</sup> âdeti gereği anlatısal strateji olarak ilk görüşte aşkı hem mümkün hem de meşru kılan bir zemin olarak kurmak yolunu benimser. Böylelikle başörtüsünün anlatıdaki işlevlerinden birinin kadın ve erkeğin birbirinden kaçma vaktinin geldiğini görünür kılmak, dolayısıyla kahramanların birbirleriyle evlenebilmelerinin meşru zeminini sağlamak olduğu anlaşılır. Müslüman kadın ve erkeğin flört etmesinin hoş karşılanmayacağı bir toplumsal sistemde romantik ilişkiyi anlatmanın en makul yolu, çocukluktan gelen bir ünsiyetle birlikte görmeden âşık olunabileceği tezini ileri sürmektir. *Hayal ve Hakikat*'in bu bağlamda izlediği anlatısal strateji *Taaşşuk-i Talât ve Fitnât* romanıyla örtüşür.

---

<sup>20</sup> Bu romanın 1800'lerin sonunda çoğunluğu Müslüman olan Beyrut'ta geçtiği hesaba katılırsa Anlatıda bu ayrımın gerçekçi görünmek kaygısıyla kaleme alındığı da düşünülebilir.

<sup>21</sup> Kaç-göç olarak adlandırılan âdet Osmanlı'da birbirine mahrem olmayan yani İslami olarak birbiriyle görüşmesi yasak olan kadın ve erkeğin aynı ortamda bulunamayacağı durumlardan kaçınmasını anlatmak için başvurulan bir tâbirdir. Kaç-göç sisteminin Osmanlı toplumundaki uygulanma alanlarıyla ilgili tarihsel bir yaklaşım için bkz. İlyasoğlu, 2015, s. 45.

Fatma Aliye'nin başka bir romanı olan *Enîn*'de ise tesettür, aşka engel olmaması için kılıfına uydurulur. Önce Piraye ve Sabahat, Rıfat'ın yanına yeni taşınan komşularının kızı, Fehame'nin örtüsünden sitayişle bahsederler. Sonra anlatıcı, kadınların bahçelerde nasıl da başörtüsüz gezinebildiğini anlatarak Rıfat'ın Fehame'yi açık görebilmesinin alt yapısını hazırlar:

Evvelce pek çok para sarfıyla duvarlar çekilmiş ve yalıların parklarını teşkil eden kısımlara da komşular arasında çekilen duvarlar insan boyunda yüksek yaptırılmış olduğundan kendi parklarında gezinen komşular yekdiğerini göremezlerdi. Halk cihetleri ise inişli çıkışlı tepelerden vadilerden müteşekkil olduğu için yeldirme ve başörtüsü ile çıkılırdı (2012b, s. 57).

Rıfat bu sayede Fehame'yi neredeyse göğüs dekoltesine kadar görür ve bakıştıkları anda Rıfat kıza “bir seyyâli elektriğe kapılmış” gibi âşık olur (s. 115). Anlatıcı bu sahnede çarşafly kadınların ortasında “beyaz üzerine kendinden çiçekli bir müslin elbise” giymiş bir kadın üzerinde görsel bir kontrast yaratarak çarşafly kadınların yanında Fehame imgesini yoğunlaştırır (2012b, s.117-118). Fehame'nin etrafındaki kadınların çarşafının işlevi, onların örtülü olduklarını vurgulamak değil, onun güzelliğini ortaya çıkarmak ve romantik aşka alan açmaktır. Bu bağlamda başörtüsüyle yerine gelen tesettürün metindeki işlevi kadınların örtülü olduklarını ya da mahrem alanda bulduklarını vurgulayarak muhayyel okurun olası müdahalesini engelleyecek bir tür ahlaki hatırlatma yapmaktır. *Refet* romanında da otomatikleşen bu hatırlatmaya rastlanır. Refet, Mucip'i odasına almadan önce yeldirmesini giyip başını örter (2014, s. 192). Tanzimat romancısının dünyasında olduğu gibi Fatma Aliye'nin kurmaca metinlerinde de kahramanın örtülü olduğunun vurgulanması kadın ve erkek kahramanların karşılaşmalarının meşru altyapısını sağlamak işlevi görürken bu karşılaşmaların etkisini arttırmada ve romantik bağı kurmakta bir araç olarak kullanılır (İnce, 2018, s. 12). Görüldüğü gibi kadının başının ısrarla örtülü olduğunun vurgulanmasının basit bir anlatım hatası olmanın ötesinde bir “kullanım

değeri” vardır. Nitekim örtü, ilk aşamada ima edilen yazarın zihnindeki muhayyel okurdan doğabilecek tepkilerin önünü kesmek maksadıyla kullanılırken ikinci aşamada odağı gösterilmek istenen noktaya çeken bir anlatım biçiminin kurulmasına hizmet eder. Bu bağlamda örtünün temel işlevi Tanzimat romancısının temel kaygısı olan “kaç-göç” kuralını bastırarak biçimde kadın erkek münasebetinin meşru zeminini sağlamak olarak belirlenmiş ve bu yönde bir kullanım değeri kazanmıştır. Servet-i Fünun edebiyatındaysa örtü ekseriyetle kadın bedenini büyüten bir araç olarak karşımıza çıkar. Halid Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* (1896) ve *Aşk-ı Memnu* (1899) romanları, bulûğ çağına adım atan genç kızların çarşafıya töreni gibi sahneler aracılığıyla örtünmenin gündelik hayatta nasıl uygulandığını gösterirler. Büyümenin bir metaforu olan örtü, küçük kız bedenini olgun bir kadın bedenine dönüştüren bir araç olarak işlev kazanır. *Mai ve Siyah*’ın Ahmet Cemil’i, Lamia’yı ilk defa çarşafıyla gördüğünde bu yüzden mahcup hisseder, boynunu eğerek ve Lamia’ya bakamaz. *Aşk-ı Memnu*’daysa Behlül, Nihal’in büyüyen bir genç kız olduğunu ancak çarşafıya töreninden sonra idrak eder.

Tüm bu noktalar ışığında meşrutiyet dönemine kadar örtünün kaç-göç kuralının kaynağı olduğu halde dindarlık ahlakıyla ilişkilendirildiği örneklere rastlamanın güç olduğu, hatta aksi istikametteki örneklere daha sık rastlandığı ortaya çıkar. Bu bağlamda örtünme sorgulanmayan, son derece doğallaşmış bir adet ve bir teâmül olarak kökleşmiş bir konumda yer aldığından daha sonraki bağlamlar için söz konusu olacağı gibi bir gösteren ve aşırı yüklü bir sembol değildir. Bu sebeple tarihsel bir dekor gibi dikkat çekmeyecek bir roldedir. Kimi zaman Mustafa Reşid’in *Pembe Ferace*’sindeki (1892) kadın kahraman ve Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* (1898) romanında Periveş karakteri gibi hafifmeşreplik-örtülülük bağlantısı kuran örneklere bile rastlanabilir. Genel anlamıyla, örtünün, Cumhuriyet

öncesi romanlarda çoğu zaman mahremiyet kuralının art alanı gibi hareket ederek kadın ve erkeğe romantik aşkın kapılarını açan alternatif bir yol ve anlatısal bir araç olarak işlev gösterdiği açıktır. Bu bağlamda örtüyü görünür kılan ahlaki baskı altındaki romancının, modernleşme idealini kadın ve erkeğin romantik aşkı üzerinden kurgularken buna başvurmak zorunluluğudur.

Meşrutiyet döneminde “hürriyet” (özgürlük) ve “müsavat” (eşitlik) talepleriyle öne çıkan Osmanlı kadın hareketiyle milliyetçilik düşüncesinin kenetlendiği tarihsel bir ânı simgeleyen “kadının kurtuluşu” tartışması Ahmet Midhat Efendi, Şemsettin Sami, Fatma Aliye gibi pek çok Tanzimat romancısının bilfiil katılımlarıyla gerçekleşir (Albayrak, 2002, s. 54). Bu tartışma öncelikle kadının eğitimi, evlilik ve taaddüd-i zevcat (çok eşlilik) gibi meselelere odaklanarak eğitim hakkı, nikâh akdi, boşanma ve miras hakkı gibi meselelerde Osmanlı hukukunda yer alan ve kadının hilafına görülen birtakım kaideleri kadının lehine değiştirmeyi hedeflemiştir. Bununla birlikte Ferdan Ergut’un sözleriyle tartışmanın kadınlara odaklanmasının en temel gerekçesi kültürel aktarıcı olarak “yeni değerler sisteminin, yeni ahlakın ve yeni ailenin merkezinde de, eski ahlakın ve terbiyenin korunmasında da kadın”ın olmasıdır (2010, s. 23). Bu sebeple çocukları geleceğin potansiyel vatandaşları olarak gören Meşrutiyet ideologlarının toplum mühendislik projesine göre kız çocukları, erkek çocuklarından ayırt edilir.

Türk vatandaşlığı söz konusu olduğunda toplumsal cinsiyet boyutu, yalnızca başörtüsünün değil, vatandaşlık kimliğinin biçimlendirilmesinde de temel dinamiklerden birisi olmuştur. Örtülü vatandaş kimliği, farklı sebeplerle bu boyutu en bariz yansıtan vatandaş tipi olarak II. Meşrutiyet Devri’nden bu tarafa moderniteyle kurulan gerilimli ilişkinin sembolik odak noktasında yer almıştır. Ancak yurttaşlık bilincinin aşılması sürecinde örtülülüğün sorunsallaştırılması

noktasına hemen gelinmemiş, bu durum kendi içerisinde bir dizi aşama halinde gerçekleşmiştir. Bu aşamaların başında Malûmat-ı Medeniye dersinin zorunlu ilköğretim eğitimine dâhil edilmesi gelirken bundan sonraki aşama kadın ve erkeği siyasi bir özne olarak tahayyül eden anlayış çerçevesinde kız çocuklarını modernleşme projesine eklemleyen bu eğitimin erkeklerinkinden farklı bir biçimde, farklı bir içerikle icra edilmesi olmuştur. Eğitilmiş kız çocuklarının biyolojik üretkenlikleri ve çocuk eğitimindeki pratik yararlarının farkedilmesi ile birlikte onları kültürün aktarıcısı ve ulusal topluluğun ideolojik yeniden üretiminin sağlayıcısı konumuna getiren ve erkeklerden farklı bir eğitime tabi tutarak özel alandaki işlevleri üzerinden ayırt eden özel bir müfredat oluşturulmuştur. Örneğin, Ali Seydi'nin bu doğrultuda kız çocukları için kaleme aldığı ve ders olarak okullarda okutulan *Terbiye-i Ahlâkiye ve Medeniye* çalışmasında vatandaşlık eğitiminin önemi özel alandan hareketle vurgulanır (s. 52). Amaç genç kızların gelecekteki yaşamlarında vazifesini bilen “müdrük kadınlara” dönüşmesidir:

İşte bu kitap; kızın sana vaziflerini öğretecek, istikbalde iyi, hayırlı, mesut bir kız, bir kadın olmanın için lazım gelen şeyleri sana talim edecektir. Öyle ise burada göreceğin şeylere; sözlere ziyadesiyle dikkat et. Yap! Denilen hareketleri yap. Yapma! Denilen hareketleri yapma. (...) Ne gibi şeylerin yapılmasını, nelerin yapılmaması iktiza edeceğini bilmek istersen vazifeni bil. Vazifelerini öğrenmek için sözlerime itaat et (aktaran Üstel, 2019, s. 53)

Fusun Üstel, Ali Seydi'nin çalışmasının çok eşlilik, görücülük kurumu ve tesettür olmak üzere Tanzimat'la birlikte aydın ve muhafazakâr kesimin tartışmaya başladığı konulara girilmeden steril bir zeminde ilerlediğini ve kadının geleneksel konumunu modern aile içinden kurgulamaya çalıştığını tespit eder (s. 53). Ancak Malumat-ı Medeniye dersinin gördüğü işlevlerden biri medenilik (millilik) bilincinin yerleştirilmesi ise diğeri bunun “ahlaki” ve “hukuki” boyutunu tesis ederek eski yönetim anlayışının ekarte edilmesidir. Bu boyutların eklenmesiyle icra edilen yeniden toplumsallaşma programı dâhilinde *Ancien Régimé*'i yansıtan ahlak ve

hukukun bir uzantısı gibi görülen dini unsurlardan olan örtü çok geçmeden istenmeyen bir vatandaş imgesiyle temsil edilecektir. Bunda hem Tanzimat bağlamında yürürlüğe konan Kanun-i Esasi'nin toplumcu sözleşmecî anlayışı yansıtan maddelerinin vatandaşlık kimliğinde din vurgusunu ortadan kaldırmış olması, hem de birey-devlet ilişkisi boyutunda yeni vatandaşın davranışlarını düzenleyen erdem ilkelerinin dini ahlak ve bunun pratiklerini özel alana doğru itmesi etkili olur. Bu gelişmeler dindar kimliğin vatandaşlık bağlamında sorunsallaştırılmasının hem gerekçesi hem de sonucu olarak tarihteki yerini almıştır.<sup>22</sup>

Vatandaşlık bilincini aşıl原因an “Malûmat-ı Medeniye ve Ahlakiye” dersinin bu bağlamdaki en önemli işlevi vatandaş olmanın niteliklerini “beden-akıl-ruh” ekseninde adım adım inşa etmesi ve böylelikle bunun yöntemini göstermesidir (s. 74). Bu süreçte öncelikle bedendir vatandaş. Bedenini iradi bir biçimde eğiten meşrûti vatandaş aynı zamanda davranışlarına rasyonel aklın rehberliğinde yön veren kişidir. Bu sebeple doğru yanlış davranışlar sevap-günah sınırlarını aşarak rasyonel bir temel üzerinden değerlendirilir. Milliyetçilik eğitiminin Meşrutiyet döneminde yürütülen “kadının kurtuluşu” tartışmasına yansımaları da yine beden üzerinden gerçekleşir. Bu dönemde Avrupalı giyim ve moda gibi gündemlerin gittikçe artan bir seyirle milliyetçi temalarla ilişkili bir biçimde ifade edildiği görülür (Mert, 1983, s. 12). İdeal kadın vatandaş tipinin kim olacağı sorusu Türk kimliğinin sınırlarını tayin eden bir polemik meselesi haline gelir ve bu meseleye yeni rejim ve yeni sistem

---

<sup>22</sup> Malumat-ı Medeniye dersinin içeriğini oluşturan Jöntürk yazarlarından Ahmet Saki'nin din ve vicdan özgürlüğüne ilişkin yaklaşımları günümüzdeki bazı tartışmaları hatırlatır niteliktedir. Yazarın din ve vicdan özgürlüğünü bir yandan savunurken diğer yandan da bunun bir “şer aleti” olarak kullanılma olasılığına dikkat çekerek dini yaşayışın toplumsal hayatta hiçbir biçimde etkili olmaması gerektiğini savunan görüşleri din özgürlüğünü tümüyle özel alanın konusu olarak ele alır. Bu çerçevede Doktor Hazık, “Hukuk-i diniye” ünitesinde dinin “özel alan” ve vicdanların ötesinde rol oynamasının tehlikelerine dikkati çeker. Meşrutiyet döneminde inşa edilen makbul vatandaş kimliğine dair kuramsal dayanakları olan bir tartışma için bkz. Üstel, 2019, s. 32-74.

içerisinde belirginleşen ilerlemeci modernleşme çizgisi üzerinden çözüm bulunur. Tesettür gibi dinsel anlamda hassas konulara derinlemesine girmekten kaçınarak kadın özgürlüğünü savunan reformist çizgideki süreli yayınlar ve romanların döneme dair oluşturduğu literatür kadınlar arasında başlayan ve tesettürdeki değişimi esas alan bu ideallik yarışına ayna tutar. Tesettürün edebi temsilindeki ilk kırılma noktasını teşkil eden söz konusu değişimin daha önce dindarlık ahlakı üzerinden konumlandırılmayan çarşaf ve peçenin “namus” ve “iffet” gibi kavramlarla ilintilenen dini bir motif olarak tanımlanmasıdır. Aynı çerçevede *Kadınlar Dünyası* (1913-1921) dergisinde yapılan tartışmalarda gereksizliğinden dem vurulan tesettürün önemsizleştirilmesi ile eş zamanlı olarak yüzün açıklığıyla idealize edilen modern kadın kimliğinin vurgulandığını görürüz.

Resimli musavver bir dergi olarak yayın hayatına başlayan *Kadınlar Dünyası* dergisi aynı dönemde üretilmiş romanların aksine kadınların başı açık olarak göründükleri kültürel bir mecra olarak dikkati çeker. Bunun yanı sıra tesettür meselesini tartışmaya açarak örtünmenin gereksizliğini tartışmasıyla bir ilk olur (Sancar, 2014, s. 12). Dergi yazarlarından Emine Seher Ali bu konuda şöyle der:

Kadınlar setre-i haricilerini atsin, diyenler hangi maksada hizmet ediyorlar bu sözü söylemekle neyi murat ediyorlar, biz bunları anlamıyoruz [...] Ancak fazla taassupta mahal olmadığına eminiz. Çünkü din bize bu kadar şiddetle saklanmak emrini vermemiştir. Bugünkü tarz-ı tesettür bir çok muzır şeylerle beraber bize İran’dan intikal etmiştir (aktaran Osmanağaoğlu, 2015, s. 32).

Yazarın, tesettürün aşırılığını vurgulamak için kullandığı “taassup” sözcüğü meşrutiyet ideologları tarafından zikredilen ve daha sonra Atatürk’ün Cumhuriyet’in kuruluşundan hemen sonra kılık kıyafet devrimini tanıtmak için yaptığı pek çok halk konuşmasında gelenekçi safların aşırılığına atıfta bulunmak için kullandığı bir nitelemedir. Dergi yazarının Osmanlı’daki tesettür biçiminin İran’dan gelen “muzır bir şey” olduğunu söylemesi Osmanlı’nın tarihsel olarak sürekli çatışma halinde

sevimsiz İran imgesiyle özdeş kılınan mevcut örtünmenin reddi anlamını taşır. Bu dönemde tesettürün değişmesi gerektiğini ileri süren *Kadınlar Dünyası* ve *Kadın* gibi süreli yayımlar ile tesettürün gerekliliğini savunan *Sırat-ı Müstâkim* (1908-1912) ve kapatıldıktan sonra yayın hayatına *Sebilürreşad* olarak devam eden (1912-1925) gibi gelenekçi/hilafetçi politik çizgideki dergiler arasında önemli bir polemik yaşanmıştır. Bu polemige dinin temellerine dönük bir sorgulamanın kabul edilemez olduğunu ileri sürerek müdahil olan Şeyhül İslamlığın Kur'an ve hadislerle tesettürü meşrulaştıran bir beyanname yayınlamasıyla tesettür meselesi büyüyerek siyasi bir boyut kazanmıştır (Albayrak, 2002, s. 256). Bu tartışmayı inceleyen tarihsel kaynaklar kadın meselesi dahilinde ele alınan tesettür konusunun Garbiyatçı yenilikçiler ile Şarkiyatçı gelenekçileri birbirinden keskin bir biçimde ayıran bir söz düellosuna dönüştüğü yorumunu yaparlar (Albayrak, 2002, s. 256).

Dönemin reformist isimleri arasında sayılan Doktor Abdullah Cevdet'in tesettürün kadınların eğitiminin ve gelişmesinin önünde bir engel teşkil ettiği yönündeki iddialarına karşılık *Sıratı müstakim*'de hazırlanan karşı yazılar ve okur mektupları bu tartışmanın kendi silsilesini ürettiğini ortaya koyarlar. Osmanlı toplumundaki kadınları Avrupalı kadınlarla kıyaslayarak bunların tesettür gibi adetler nedeniyle kendini geliştiremediğini öne süren Doktor Cevdet'e Mehmet Akif Ersoy ve Musa Kâzım gibi farklı siyasi konumları paylaşan isimler tesettürün kadının eğitiminin önünde bir engel teşkil etmediğini söyleyerek karşı çıkarlar (Safa, 1999, s. 67). Meşrutiyet devrinin en hararetle polemigine dönüşen bu meselede reformların yasal çerçevesini oluşturanların çoğunluğu erkek olduğu için tartışmaya erkek hakimiyeti damgasını vurur. Bunun yanında Abdullah Cevdet'in tesettürle ilgili olumsuz görüşlerine karşılık vermek isteyen bir kadın okurun mektubu dikkat çeker:

Mesturiyet, mestur şekliyle Avrupalı kadınları, Müslüman kadınlardan daha fazla mesturdur. Mesturiyetten murad, validemizi, hemşehrimizi, kızımızı,

zevcemizi bir çuvala koyup ağzını bağlamak ve onları hayvanlaştırmak hiç değildir. Hakiki Müslümanlığın murad ettiği mesturiyet başka... Hem ervahların sandığı mesturiyet yine başkadır.

Evvela Doktor Cevdet'in Avrupalı kadınların daha mestur olduklarına dair ifadesini asla kabul etmem. Örtünmenin hikmetine inanan biri olarak örtünmekten hangi ailenin zarar gördüğünü merak ediyorum. Hem Doktor Cevdet hakiki Müslümanlığın murad ettiği örtünmenin başka olduğunu söylerken bunu izah etseydi de biz de anlasaydık keşke. (s. 248)

Kuşkusuz bu mektup 1910'da *Sırat-ı Müstakim* dergisinde yayınlandığında bunun kadınların tesettür reformuna verdikleri tepkiyi genelleyen bir örnek olduğunu iddia etmek indirgeyici olmak tehlikesini barındırır. Yine de bu tepki, dergi okurlarından bir kadının kendini ilgilendiren bu meseleyi nasıl algıladığını ortaya koyması bakımından büyük önem taşır. Zira mektubun son satırlarında genele yayılmış örtünme biçiminin Müslümanlığın gerektirdiği örtünme olmadığını iddia ederek eleştiren Doktor Cevdet'in kadınlara örtünmeyi öğretmeye kalkan eril üsttenci tavrından duyulan rahatsızlık dillendirilmiştir.

Öte yandan kadının sosyal ve özel konumu üzerine yapılan bu polemiklerde tartışmanın içeriğinin gerçek bir eleştiriye tabi tutulmadığı, bunu ya toplu bir biçimde kabul eden ya da reddeden bir kutupsallık içerisinde ele alındığı dikkat çekmektedir.<sup>23</sup> Söz konusu tartışmanın büyük bir değişim getirmemesi ve kadının yaşı, sosyal statüsü ve medeni haline vb. göre nasıl giyinmesi, davranması, kısacası ne şekilde yaşaması gerektiğini söyleyen başka bir egemenin beklentilerine göre uyumlanmış olması meselenin sorunsallaştırılış biçiminindeki yanlışlığın neticesi gibi görünmektedir. Yine de kadın mücadelesine zemin teşkil eden kadın meselesinin tartışılmasının kadınlar açısından eğitim, boşanma ve miras hakkı gibi meselelerde çeşitli kazanımları olduğu göz ardı etmek önemli bir gerçeği gözden kaçırmak

---

<sup>23</sup> Bu yoruma bu dönemde yapılan tartışmaların gidişatını şaşılacak bir detaycılıkla takip eden Sadık Albayrak'ın çalışmasında döneme dair verilen genel bilgiler sonucunda ulaşılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Albayrak, 2002, s. 72-89.

demektir. Denman, kadın hareketinin bu bağlamda dönemin egemen güçleriyle ilişkisinin çok yönlü bir etkileşim ve müzakere içerisinde yürüdüğüne dikkati çeker:

Kadınlara ilişkin konuların modernleşme, gelişme, kalkınma meselesi olarak görülmesi, kadının özne olarak görülememesinde en büyük engeldi. Oysa kadınlar, sadece reformların, tartışmaların pasif objeleri değil, görüş sahibi yazarlar ve okurlar olarak da sahnede idiler. Fakat bu kadınların, üst sınıf elit kadınlar olması ve yönetici elite olan kuvvetli bağları, onları güçlü kılıyordu. Eğitimin toplumun her kesimine yayılmaması, Osmanlı kadın hareketini elit bir sınıf içinde kalmaya mahkum edecekti. Jön Türklerin kadınlara görevler yüklemesi ve onları modernleşmenin taşıyıcıları olarak kurgulaması, kadınları “objeler” olarak tanımlayamaz. Kadın hareketi ve yönetici üst sınıfın kadınlar üzerine oluşturdukları projeler, birlikte ve karşılıklı etkileşim içinde var olmuştur. Dolayısıyla kadınları obje veya nesne olarak değerlendirmek, eksik bir değerlendirme olacaktır. Elit kadınların feminist dilekleri, erkeklere karşı görünmek istememeleriyle çeliştiğinden yönetici sınıf ile bu sınıfa yakın olanların aralarındaki ilişki kadınların Şarklı olmanın bilinçliliğiyle aile içindeki statü ve konumlarının yükseltilmesi, eğitim, basın, hayır cemiyetleri alanında var olabilmeleri gibi şartlarla kabul edilmiş bir pazarlık görünümündeydi (Denman, 2010, s.28).

Bu noktada tesettür tartışmasının taraflarının savundukları fikirlerin taban tabana zıt görünmesine rağmen çok temel bir ortaklıkları olduğu ileri sürülebilir. Karşıt pozisyonlar arasındaki farkı eriten kadının sosyal alanda rol almasını öz menfaati açısından değil, toplumsal ve içtimai faydası nedeniyle savunan bakıştır. Örneğin reformist İslamcı Mehmet Akif Ersoy ve gelenekçi Musa Kâzım’ı birleştiren kadının eğitim almasını Kur’an ayetleriyle ve Peygamberin eşlerinin hayatından örnekler vererek desteklemek dışında kadının annelik ve kadınlık vazifesini asla ihmal etmemesi gerektiği noktasında uzlaşmaları olur (s. 256). Reformcuların bu çelişkili tavrı aile içinde ataerkilliği olduğu gibi koruyan “Batılı patriarka” ile ilişkilendirilir (Osmanağaoğlu, 2015, s. 27). Şerif Mardin’in “tesadüfi İslamcılık” olarak adlandırdığı bu durum, milli kimliğin inşasında Batılılık ikileminden çıkış stratejisi olarak izlenen seçici modernlik anlayışını örnekler (Mardin, 2004, s. 35).

Bu doğrultuda *Kadınlar Dünyası*’nda yazan kadın yazarların tesettüre mesafeli oldukları gibi aynı zamanda Avrupa modasına da karşı olduklarını ve

giyimde millileşme ve milli ürünlerin kullanılması çağrısında bulduklarını görürüz (Mert, 1983, s. 78). Edebi olarak örtülü kadın temsilinde en radikal değişimlerden birinin gerçekleştiği 1908-1921 arası dönemde modern ya da geleneksel giyime itibar edilmemesi, aynı zamanda bu noktada millileşme olanaklarının aranması kadının toplumsal olarak temsilinin sembolik bir kimlik arayışına kilitlenmiş olmasından kaynaklanır. Çimen Günay Erkol (2011), kadının kurtuluşu tartışmasının edebi yansımalarını değerlendirirken bu kilit noktanın altını çizmektedir:

Türk edebiyatında kadınlık, modernleşmeye ilişkin kaygıların ve beklentilerin ortaya döküldüğü bir öz sorgulamanın en önemli bileşenidir. Gerek kadınlık gerekse kadın özgürlüğü üzerine söylenenler ülkedeki sosyopolitik karmaşalardan yalıtılmış bir polemik konusu olarak karşımıza çıkmaz; her iki mesele de dönemin egemen ideolojileri tarafından biçimlendirilir ve politikanın farklı sorunlarıyla yoğrulur. Bu konuların ele alınışında erkek yazarların edebiyat dünyasındaki egemenliği nedeniyle fallosantrik (erkek merkezli) bir dil belirginleşir. Zamanla kadınlığa ilişkin motifler değişse de, fallosantrik dilin kurulmasına temel oluşturan süreçlerdeki devamlılık metinler arasında incelenmesi gereken bir süreklilik yaratmaktadır. (s. 7)

Erkol'un bahsettiği gibi kadın temsilinin edebi-tarihsel süreçte eril bir dilsel yapı hâkimiyetindeki değişimi, örtülülüğün de Tanzimat döneminden bu yana benzer bir seyirle Türk edebiyatındaki söylem dilini kuran fallosantrik süreçler içerisinde dönüşüm geçiren bir yapı olarak yer aldığını düşündürür. Bu yöndeki söylemsel dönüşüm, kadının kurtuluşu tartışmasını biçimlendiren *Kadın ve Kadınlar Dünyası* gibi kadın yayınları tarafından ele alınan tesettürün modernlik/ilericilik/medenîlik gibi olumlu anlamlar yüklenen ideal kadın temsilleriyle olumsuz bir karşıtlık içerisinde vurgulanmasıyla gerçekleşir. Bugüne kadar din ekseninde süregelen toplumsal/kültürel boyutları olan çatışmanın menşeyini oluşturan da modernlikle dinselliği böyle kaba bir ayrıma tabi tutan bakış açısı olmuştur. Bu süreçte öncelikle dine özgü namus anlayışı iffeti temsil eden tesettürle, tesettüre alternatif olarak belirlenen milli namus ise ölçülü bir açıklıkla eşleştirilmiş ve iffet böylece yerini erdeme bırakmıştır.

Benzer bir dönüşüm hikâyesine ışık tuttuğu için bu noktada Afsaneh Najmabadi'nin *Women with Moustaches and Men with Beards* (2005) adlı çalışmasında cinsiyet ve cinselliğin İran modernleşmesindeki hâkim etkisine dair yaptığı tartışmaya değinmek anlamlı olabilir (s. 34). Najmabadi genel olarak İran modernleşmesinde milliyetçiliğin rolünün vurgulanmasını hedefleyen ve “Namus-i İslam” kavramını “Namus-i İran” olarak değiştiren milliyetçi perspektifi dilsel bir analize tabi tutar. Yazarın değerlendirmesi dini bağlamda kullanılan namus kavramının milliyetçi düşünce tarafından temellük edilmesinin hegemonyanın devri olduğu yönündedir (s. 10-22). Bunun Türk modernleşmesindeki muadili “iffet” ile “erdem” kavramları arasındaki yer değişimidir ve bu fark milliyetçi dönem edebiyatında rastlanan azımsanmayacak sayıdaki kadın karakter yoluyla yansıtılmıştır. Bunlar milli düşüncenin geleneksel dünyadan devraldığı fallosantrik yapıyla kendisini kurumsallaşmış bir fallusa dönüştürmesinin izlekleridir.

Bu hikâye Türkiye'deki modern kadın ile erkeğin inşasında önemli bir işlevi olan ve bu bağlamda modernlik kültürü ve politikalarını derinden etkilemiş “kadının kurtuluşu” tartışmasının evrildiği noktada tesettür anlayışını değiştirmeye dönük atılımların hayata geçirilmesinin hikâyesidir. Cumhuriyetin hemen öncesine denk gelen bu dönemde tesettür ve özellikle de peçeden kadınları özgürleştirmek gerekçesiyle din üzerinden halifelikle yönetilen toplumun denetimini ele geçirmek için girişilen mücadelenin simgesel odak noktası olmuştur. Ne var ki, bu mücadelede başvurulan kavramlar bile birbiriyle çakışacak kadar benzeyen, özünde kadının ve vatanın denetimini baskıyla almayı hedefleyen eril iktidar örtüntülerini takip etmiştir. Kadının özgürlüğünü temel alan bir tartışmanın “kadının kurtuluşu” başlığı altında yapılmaya başlanmış olması bile kadını kurtaracak olanın kendisinin değil, kadının dışındakiler olduğunu düşündürerek bu meselenin egemen kaynaklarla ve kadını

ikincilleştiren patriarkal söylemlerle ilişkisini görünür kılar. Aynur İlyasoğlu'nun (2015), bu konudaki fikri şudur: “Türkiye'nin durumunda simgesel nitelikte hayati bir öge olan kadının giyim kuşamı, kültürel kutuplaşmanın en belirgin ögesi olarak ortaya çıkmış ve bu farklılaşma, kimlikler temelinde modernliğe atıfta bulunma ya da tepki gösterme eksenleri üzerinden gelişmiştir” (s. 65).

Bu argümanlar Türk toplumunun modernleşme sürecinde tahayyül edilen milliyetçi kimliğin genele yayılmasının örtülü kadının din, ahlak ve namus gibi cinsiyetçi stratejilerle temsil edilmesi sonucunda gerçekleşmiş olduğu iddiasını güçlendirir. Söz konusu iddianın esas dayanağı giyim kuşamına belirli bir anlam ve biçim verilerek değiştirilen ve tektipleştirilen kadın bedenidir. Örtülü kadın kimliğinin anlaşılması ve yansıtılmasındaki sorunun kaynağına inmek üzere bakışımızı bugün başörtüsü ayrımcılığına zemin veren edebi söylem alanından uzaklaştırıp milliyetçi kimlik bağlamında sorunsallaştırılan tesettüre çevirdiğimizde kanonik eserlerdeki sabık örtülü kadın tanımları dikkatimizi çeker.

Diğer tüm sesleri bastıran söz konusu olumsuz örtülülük söylemlerine karşılık bu akordu zaman zaman bozan aykırı sesler süregiden monoloğu kesintiye uğratır. Kadınların yaşam tarzlarına bir ölçü getirmeyi amaçlayan giyim normuna isyan eden pek çok karakter temsili, milli kimliğe dönük sorunsallaştırmayı da gözler önüne serer. *Seviye Talip* (1910) ile *Sahnenin Dışındakiler* (1950) gibi kadın oluşum anlatılarında bunun örneklerini ihtiva eder. Bu sayede “dönüşen”, “razı gelen” ve kendini “teslim eden” kadınların yanında “direnen” ve herhangi bir norm çağrısına kulak asmayan Seviye ve Sabiha gibi başkaldıran kadın temsillerine rastlamak da mümkün olur. Varlığı hissedilen toplumsal ve ahlaki ölçüt bazı aykırı sesler sayesinde ilk tematik vurgu olan özgürlüğü ne tam olarak bastırır ne de bertaraf eder.

Zengin bir retorik alanda buluşarak milliyetçi anlayış içerisinde bir dönem ağırlık kazanmış olan özgürlük anlayışının kadınlar konusunda düştüğü çelişkileri yansıtır.

Bu açıdan bakıldığında peçesizleşen kadın kahramanın izlediği yol ve bu yolda görünür kıldığı edebiyat ve siyaset arasındaki güç ilişkileri, örtünün edebi alanda dönemsel olarak nasıl konumlandırıldığını ve buna karşılık nasıl bir anlam ürettiğini belirlemek açısından irdelenmesi gereken önemli bir veri kaynağı teşkil eder. Bu amaç doğrultusunda bu bölüm kadına ve erkeğe verilen eski ve yeni rollerin bir nevi belirleyicisi olan kadının örtüsünden hareket edecektir. Milliyetçi edebi söylem içerisinde yeni yaşam ve giyim normu çerçevesinde örtüsüzlüğü öğrenmiş kadınların sergilediği dönüşüm yakından izlenerek örtüleriyle değişen ilişkilerine odaklanılacak ve nihayetinde örtülerinden dolayı içselleştirdikleri utanç duygusunun altında yatan tahakküm ilişkileri ortaya çıkarılacaktır. Utanç duygusunun bu bağlamda ele alınan kadın karakterler tarafından iki şekilde içselleştirildiği iddia edilecektir. Bunlardan ilki; *Seviye Talip* ile *Çalığısu*'nda örtüyle özdeşleştirilen geleneksel bir değerler dünyasında geri kalmışlığın, cahilliğin sembolü olarak görüldüğünü hissederek bu utancı içselleştiren Macide ve Feride'dir. İkincisi de Rabia ve Sabiha'nın yaptığı gibi örtünün işaret ettiği varsayılan erişkin kadınlık hâlinden ve fettan dişilik biçiminden utanarak örtüyle aralarına bir perde çeken kahramanlardır.

Bu bölümde incelenecek eserlerin tamamı farklı zamanlarda yazılmış olmalarına rağmen baktıkları tarihsel öznenin meşrutiyet döneminde yaşayan örtülü kadın olması bu döneme mührünü vurmuş olan kadınlık temsillerinin iktidarla girdikleri müzakereyi ve mücadeleyi görünür kılarak yeni kamusal mekânın ne tür kadınlık ve erkeklik rolleri üstüne kurulmuş olduğunu farklı açılardan görmemizi sağlayacaktır. Örtü bu anlamda bir taraftan beden, bilinç ve bellekteki topyekûn bir

değişimi kapsayan teslimiyetin sembolü olurken diğer taraftan bunun önemli bir direnç noktasına işaret etmesi ve direnen kadın failliğinin sahnesi olması dikkat çekici bir ortaklık teşkil eder. Takip eden başlıklarda incelenecek olan *Seviye Talip* (1910), *Çalığışu* (1922-1937 baskıları), *Sinekli Bakkal* (1937) geleneksel bir dünya içerisinde konumlanan örtülü kadınların modernleşme deneyimiyle aydın ve olgun kadınlara dönüşümlerinin doğrusal değil, çatışmalı süreçlerle ortaya çıktığını gösterir. Böylelikle dikkatimizi yalnızca örtünün tahakküme teslim oluşuna değil, kadın aktörün iktidarla kurduğu gerilimli ilişkiye, ortaya koyduğu ya da koyamadığı failliklere ve buradan da dönüşüm sürecinin arızalı yanlarına çeker.

Bu önemli tematik ortaklıkla birlikte ele alınacak olan eserleri kendi içlerinde farklılaştıran bazı karmaşık yazınsal uzlaşımlara da rastlanmıştır. Örneğin, Macide'nin (*Seviye Talip*) kıymet bildiği değerler dünyasından çıkışı ve milli bir özneye dönüşümüyle Rabia'nın (*Sinekli Bakkal*) dindarlığın katı bir yorumundan geleneksel/kültürel yorumuna geçişi arasındaki fark, kadın karakterlerin bu dönemde revaçta olan yenilikçilik düşüncesinin dönemsel ihtiyaçlarına karşılık gelecek imaj setleri olarak kurgulandıkları gerçeğini önümüze koyar. Bu temayüle küçük bir örnek *Seviye Talip* ile *Sinekli Bakkal* romanlarının hem yazarı hem de baktığı dönem aynıyken bu eserlerin yaşam tarzı meselesine getirdikleri çözümlerin ve bunun üzerinden tarihsel okura ulaştırdıkları mesajların birbirinden bütünüyle farklı olmasıdır.

Takip eden alt bölümler söz konusu eserlere tek tek yakın okuma yaparak örtü imgesinin temsil alanında yarattığı kırılma hareketinin kadının kimliksel dönüşümünde nasıl bir etkisi olduğunu tespit etmeyi ve bir kimlik olarak örtüsüz tahayyül edilen milliyetçi kadın prototipini, devraldığı ya da sorunsallaştırdığı

meselelere verdiği yanıtlar üzerinden edebi-tarihsel bağlamda konumlandırmayı amaçlar.

### 2.1. *Seviye Talip*

Medeniyet arayışının kimlik krizine dönüştüğü tarihsel noktayı teşkil eden II. Meşrutiyet'ten itibaren Avrupalılaştırma kadın meselesi ile birlikte düşünülmüş, Batılılaşmanın kadın meselesinde kat edilen yolla sağlanacağı üzerine fikirler üretilmiştir. Bu konu üzerinde düşünenler çoğunlukla “aydın” sıfatını ilk elde eden erkekler olmuş ve bunlar çeşitli kriterler ortaya koyarak bu krize bir çözüm getirmeye çalışmışlardır. Bu erkeklerin yanında yazan bir kadın ve kanaat önderi hüviyetiyle çözüm noktasında bir isim özellikle dikkati çeker. Bu kadın Halide Edib'dir. Hidayet Şefkatli Tuksal'a göre (1997) kadın hareketleri bağlamında Halide Edib gibi isimlerin gelenek içindeki yeri, toplumdaki kadın sorunlarının gündemi konusunda farkındalık kazanmalarının önünü açmıştır (s. 6). Bu gerekçeyle incelenecek olan romanlardan ilk ikisi bir entelektüel, kadın hakları mücadelecisi ve yazar olan Halide Edib Adivar'a ait olacaktır.

İnci Enginün'ün (1989) yaptığı dönemselleştirmeye göre Halide Edib'in ilk ve son döneminde yaptığı edebi üretimi yansıtan *Seviye Talip* ve *Sinekli Bakkal* romanları, kadın meselesinin söylemsel olarak nasıl bir dönüşüme uğradığını ve yazarın buna karşı değişen pozisyon edinimlerini belirginleştirir (s. 17). Bu dönemler arasındaki fark aynı zamanda toplumsal anlamdaki değişikliklerle de yakından ilişkili bir seyir izler. Örneğin, yazarın *Seviye Talip*'i yazdığı ilk devre sosyal hayatta da henüz yerini bulamamış olan kadının buhranlarını işler. Bu bağlamda bir nevi üretildiği dönemi anlatan roman, milliyetçi bağlamda gelişen ve “kadın büyüme/olgunlaşma/oluşum” teması kapsamında işlenen kadın kimliği ile meşrutiyet

devrinin medeniyet projeleri arasında nasıl bir ilişki olduğunu görünür kılar. Bu bağlamda kadın karakterler arasında idealize edilecek olanın kim olacağı baştan belli değildir ve bu durum birbirinden farklı giyim ve yaşam tarzlarını temsil eden kadınların birbirinin alternatifi olmasını, bu alternatiflerin kıyaslanmasını ve nihayetinde ideal kadının seçilmesini gerektirir. *Sinekli Bakkal* ise yazarın son evresinde kaleme aldığı bir eserdir. Halide Edip Adıvar'ın aynı dönemde yaşayan kadınların hikâyelerine yer verdiği ilk dönem ve son dönem eserleri arasındaki fark, yazarın dünyaya bakış açısındaki temel farklılığı da gözler önüne serer. *Sinekli Bakkal*'da bu medeniyet arayışı teması kaybolur ve artık Batılılaşmacı bir güzergâhta ilerleyeceği kesinleşen medeniyet projesinde yer alacak ve almayacak unsurlar tek sesli bir biçimde, ideal ve öteki kadın prototipleriyle tayin edilir.

Aynı döneme bakan romanların yazılma anları arasındaki fark karakterlerin olgunlaşma sürecinde yaptıkları farklı yaşam tarzı tercihleri aracılığıyla metne yansır. Bu dönemde kadın hakları mücadelesi hareketleriyle ortak bir ajandası olan Jöntürklerin öncülüğünde yürütülen milliyetçi davanın hedeflerinde bir farklılaşma yaşanır ve bunun kadın kimliğine/bedenine semboller üzerinden yansımaları idealize edilen kadın portresini istikrarsızlığa sürükler. Tüm bu gerekçelerle kadını dönüştüren aşamaları inceleyen bu alt bölüm belirli bir bakış açısından “aşırılık” (*excess*) olarak görünen Macide ve Seviye'nin kılık kıyafetinde eksikliğin/fazlalığın ne olduğunu irdeleyecek ve bunun yol açtığı beden algısının bir dönemin örtülü kadın temsilini nasıl etkilemiş olabileceğini tartışacaktır.

Zeynep Uysal (2006), *Seviye Talip*<sup>24</sup> romanının milli bilincin biçimlenme süreçlerini yansıtan bir anlatı kurduğunu söyler (s. 23). Erkek ana kahraman Fahir'in anı anlatısı aracılığıyla, Türk milliyetçi kimliğinin ilk nüvelerini metne aktaran yapıt

---

<sup>24</sup> Burada romana yapılacak atıflar, eserin Can Yayınevi 2020 baskısındadır.

yurttaşlık bilincinin oluşum aşamalarını bizzat Fahir'in Macide'ye ve daha sonra Macide'nin oğlu Hikmet'e verdiği vatandaşlık eğitimini icra etmesiyle gösterir. İngiltere'deki eğitiminin ardından yurda dönen Fahir'in aldığı Batılı eğitimin karşılığını memleketinde arama çabaları öncelikle eşi Macide'de başlar. Memleketindeki medeniyet seviyesinin yükseltilmesi hususunda yapılacak işlerin başında kadının özel ve sosyal konumunun değişmesinin geldiğini düşünen Fahir'in bu yöndeki ilk icraatı da Macide'yi "milliyetçi" anlamda gerçekleştirmek olur. Fahir'in bu çabaları, yeni medeniyetin eşiğindeki devletin kimlik arayışına paralel bir çizgide ilerler ve medeniyetin göstergesi olarak görülen kadına dair söylencelerle Fahir'in zihnindeki medeniyet tasavvuru bir noktada buluşur. Bu ideal bağlamında Macide'yi çağdaş bir kadına yakışmayan hasletlerden uzaklaştıracak terbiyenin nihai hedefi Macide'nin, oğulları Hikmet'i terbiye etmesidir. Ancak bu dileğine kavuştuğu noktada Fahir'in gönlü çoktan bir başkasına kaymıştır. Kimsenin tasallutu altına girmeyeceğini her haliyle gösteren Batılılaşmış bir kadın olan Seviye'ye aşık olmuştur ama kendisi bir başka aşka yelken açmış olan Seviye için bu aşkın mümkünatı yoktur. Fahir, bunun üzerine aşkını unutmak için Mısır'a gider ama buradan bir harabe olarak döner ve Seviye ile ilk karşılaşmasında ona tecavüz eder. Fahir'in anılarında son olarak bu vebale dayanamadığını ve hareket ordusuna katılarak şehit olmaya gittiğini okuruz. Bu noktada gözler Macide'ye çevrilir. Macide kocasının başka bir kadına meylini vakur bir biçimde karşılar ancak artık yegâne amacının ondan devraldığı milliyetçi bilinci oğlu Hikmet'e aşlamak olacağını sezdirir.

Kendini çağdaş bir millet kurma hareketinin öncüsü olarak gören Fahir'i memleketine döndüren asıl neden kendisinin de söylediği gibi dava olarak gördüğü milliyetçiliğin önemli bir aşaması olan "İkinci Meşrutiyet'in ilanı"dır (s. 34).

İngiltere’de kaldığı üç senenin sonunda trenden inip evine dönerken bile Fahir’in tek düşündüğü budur; “acaba bu hâli onlar nasıl telâkki ediyorlar?” der (s. 12). Bu yöndeki kaygılarını yine toplumsal bir mesele hassasiyetiyle ele alır:

Milletin camit, esrar arkasında atıl, batıl kalanları! Onlar da nihayet uyandı mı? Duvarlar arkasında bütün dünyevi alakaları kocalarına münhasır olan kadınlar! O kocaların hâlet-i ruhiyelerine yabancı mı kalıyorlar? Zavallı kadınlar, ne kadar gevşek, ne kadar hareketsizler! Bundan da asıl sorumlu olanları çok sonra anladım ya... (s. 16)

Alıntının son cümlesinde Fahir’in “sorumluları çok sonra anladım ya” sözleriyle meşrutiyet devrinde kadın meselesi ekseninde ikiye bölünen toplumdaki kafa karışıklığından erkeklerin sorumlu olduğunu ima etmesi dikkat çekicidir (s. 13).

Fakat bu noktada tam zülfiyâre dokunacakken nedense bundan vazgeçer ve kadın meselesinin hürriyetin önüne geçmesini istemediğini söyleyerek mevzuuyu geçiştirir:

Meşrutiyetten sonra kadınlarda büyük bir faaliyet görüldüğünü söylemişlerdi. Ben bu aralık kadın meselesi çıkmasına mutezirim. Fakat bu meseleye karşı erkeklerin noktainazarını, onların ittihaz edeceği hatt-ı hareketi şayan-I tetkik görüyorum. Bana öyle geliyor ki, yurt bu bakımdan ikiye ayrılmış olacak: Bir kısım, mutaassıp bir şiddetle bu şeyleri kökünden ezip mahvedecek olan eskiler... Diğer kısım kadınlar, daha hürriyeti hüsn-ü istimal edebilecek bir talim ve terbiye görmeden, bir tekâmül-i ahlaki geçirmeden onlara mutlak olarak bir hürriyet vermek isteyecek züppeler! Bir kısmı kadını esir yapacak, öbür kısmı süslü bir oyuncak nazarıyla bakacak. Eğer kadına arkadaşı ve müstakbel unsurun yegane validesi ve mürebbiyesi diye bakanlar ve onları o surette yetiştirmek isteyenler varsa bunlar ekalliyette veyahut nazariyesi bol, teşebbüsü az tarafta... Ben hangi tarafa mensubum? Pek bilmiyorum. Kadın meselesi için vazih bir fikrim ve arzum yok. Bu beni içinden çıkılmaz bir muamma gibi yorar, esnetir. Zannediyorum ki şerait-i içtimaiyemiz kadınlar için derin düşünmeğe müsait değil; bu teammuka gelmez ince meselelerden biri. (s. 17)

Konu “kadın meselesi”ne geldiğinde baş gösteren ataleti Fahir’in kadınlarla ilgili idealist duruşuyla açıktan çelişir (s.17). Yukarıda da görüldüğü gibi Fahir, bu meseleyi başından savuşturmak için pek çok bahane sıralar. Nihayetinde kendisinin de “bu konuda açık bir fikri ve arzusu” olmadığını itiraf eder (s. 17). Bu itiraf pek çok açıdan anlamlıdır; zira Fahir, bu şekilde kadının hürriyeti meselesini erkeğin yol açtığı bir mesele olarak görmekle birlikte kendisinin bunu çözümlenmeye niyetinin

olmadığını göstermiş olur. Fahir'in tutumu, kadınların sorunlarının çözülmesi bir yana bunun gündeme gelmesinin bile karar merciindeki erkeklerin elinde olduğunun altını net bir biçimde çizen hegemonik pozisyonunu yansıtır.

Fahir'i milliyetçi bağlamda ele alınan kadın meselesinin merkezine çeken esas itibariyle Macide'nin "demode" bir biçimde sürdürdüğü yaşam tarzıdır. Bu anlamda Macide'nin giyiminden yaşam tarzına kadar her noktada geleneksel usüllerin etkisi hissedilir. Macide modayı takip etmez, ferace ve entariden başka bir kılıkta görünmez. Macide kadınların eski papuçlarla dolaşırken kendine tuvalet diktirmesini abesle iştiğal kabul eder (s. 56). Onun yaşamında her şey ihtiyaç nispetindedir ve keyfe değil, ihtiyaca tâbidir. Fahir'in evliliğin başlangıcında Macide'yle ilgili büyük bir değişim beklentisi olmaz zira halasının kızı olan Macide'yle annesinin vasiyeti üzerine evlenmiş ve aralarındaki uyumsuzluklar olduğunda İngiltere'ye gidişi gibi kaçmayı tercih etmiştir. Ancak Avrupa'dan döndükten sonra Fahir, Macide'yi hepten beğenmemeye ve onun eski tip giyim kuşamı gibi bazı hallerini rahatsız edici bulmaya başlar. Bir süre sonra Macide, Fahir'in gözünde modernleşmemiş olmaktan, ilkel/cahil kalmaktan, milliyetçi ilerlemeci hamlenin başarısızlığından kaynaklanan "utancı" temsil etmeye başlar. Fahir karısıyla ne entelektüel bir sohbet edebilir, ne de onun fikirlerini paylaşabilir; zira onun gözünde Macide kendisine öğretilen neyse onu yapmaya, iyi bir ev kadını ve anne olmaya kendini adanmış görünmektedir. Onun için iyi bir eş olmanın ölçüsü ev işlerini hiçbir kusur olmadan yapmak demektir. Fahir ise samimi duygularını paylaşacak bir arkadaş ister ve Macide'nin şahsında o dönemin ev kadınlarını; erkeklerini eve çağırın bir cazibeleri olmadığını söyleyerek eleştirir:

Çok zaman Macide'nin bu sükunperver, mutî, biraz da sathi görünüşünden başka bir şahsiyeti var mı diye düşünmüştüm. Fakat hayır! Onlar öyle genç kızlardır ki gazetede okuyabilecek, mektup yazabilecek kadar okur,yazarlar; sonra bütün zamanlarını ev hayatına hasrederler. Onlar için en tabii şey dikiş

dikmek, ortalık süpürmek, yaygıları temiz, düzgün bulundurmak, ortalıkta döküntü bırakmamaktır. Bunlar istisfaf edilecek şeyler değildir. Fakat onların bu kadınlıklarında bir erkeği sıcak bucağına koşturacak bir şey yoktur. Ne köşelerde tebessüm edecek bir iki çiçek, ne de temiz, zarif, sizi anlamağa, sizi eve ısındırmağa müheyya bir kadın görebilirsiniz. O daha arkasından iş entarisini çıkarmağa vakit bulmadan, siz eve gelirsiniz. Siz ona efkâr-ı hususiyenizden söz ederken, onun kuruntulu gözleri konsolun üzerinde toz arar. (s. 14)

Fahir, bu isteklerin birbirinden farklılaştığı noktadaki hayal kırıklığını ifade eder.

Diğer taraftan bu ifadelerden kadının bütün varlığının erkek için olduğu ve olması gerektiği anlamı çıkar. Nitekim Fahir hem eşinin taze ilgisini hem de çiçeklerle donatılmış, bakımlı ve temiz bir ev/eş istemektedir. Bu talepkâr bir bakıştır.

Bourdieu (2001), eril tahakkümün sembolik işleyişinde kadınların “algılanan şeyler” olarak görüldüğünü belirtir ve ekler: “Algılayan erkekler iktidar konumunu işgal ederken, kadın sanki “erkeğin bakışı için oradadır” (s. 61). Erkek bakmadığı zaman kadın sanki yok olur. Kadından arkadaş canlısı, güler yüzlü, itaatkâr ve çekici olması beklenir ama erkeğin olmadığı yerde kadının kendisi için nasıl var olduğunun, varlığını anlamlandıran unsurların hiçbir önemi yok gibidir. Modern toplumlarda kadın ve erkek kimliklerinin birbirinden ayrı görülmesini sağlayan bu tür bir gerçeklik ne farklı iki nesnel alandan türemelerinden ne de birbirine karşı oluşturulmuş farklı temsiller olmalarından kaynaklanır. Bunun temelinde de biyolojik farklılık olarak kodlanan cinsiyet temelinde mevcut olan ezen-ezilen ilişkisinin kadın kimliklerinin inşası sırasında görünmez kılınması, bastırılması ve çarpıtılması yatar (Ahıska, 1997, s. 27). *Seviye Talip* bağlamında bu fark, kadın geleneksel ya da modern giyim kuşam tercihleriyle örtülü kadın üzerinden yansıtılır. Ancak esas itibariyle kadınların tümünün nasıl giyineceği/örtüneceği de dâhil özgürlüğünü ilgilendiren talepleri, kendi verecekleri karara değil, bunu toplumsal “faydası”na göre değerlendiren otorite figürlerinin yaptığı kâr-zarar hesabına bırakılmış gibidir. Bu hesaba göre Fahir, Macide üzerinde tek başına söz sahibi

olmanın ve ona istediği gibi yön vermenin yolunun Macide’yi annesinin/halanın geleneksel dünyasından koparmaktan geçtiğinin farkındadır:

O vakit tamamıyla anladım: Bütün milletimizin malûl azaplı hastalık; yeni ile eskinin mücadelesi; hatıratımızla, mazimizle çocukluğumuzla bağlı olduğumuz ve sevdiğimiz eski, sonra istikbal yolunu yegâne açacak metin, dimdik bizden ceht ve ikdam bekleyen yeni! İkisi arasında mütereddit bekleyen bu unsuru ileri sevk etmek için ne kadar sabır lazımdı. Hele mazilerini tahlir eder gibi görünüyor bizim gibi mücedditlerin bütün gayretini boşa çıkarmak için kâfiydi...Eskiye hürmetkâr bir vazla gömmeye çalışırken yeninin bütün fezailini, fakat taklitten ari ciddiyetini, ehemmiyetini göstermeli.

Benim fikirlerimi kabul etmesinin anasıyla bozuşmak demek olmayacağını, anasına karşı saygılı fakat sağlam olmasını, her kişinin kendi özel hayatını yaşaması gerekeceğini, her çocuk ana ve babasının hayatını izlerse ilerleyemeyeceğini söyledim. (Adivar, 2020, s. 48)

Yukarıdaki sözlerinden Fahir’in toplumsal mühendislik projesinin önünde gördüğü en büyük engelin “azaplı bir hastalık” dediği eskiye bağlılık olduğu anlaşılır. Bu yüzden Macide’nin değişimini de zihninde “eski ile yeninin çatışması” olarak kodlamıştır (s. 23). Fahir’in zihninde iyi ve olumlu neredeyse bütün özellikleri “yeni” dediği oluşturma ve olumsuz özellikleri, “eski” olarak nitelediği olmamışlığa atfeden ikilem çok yönlü bir biçimde çalışır ve kültürel anlamda Macide ile Seviye’yi hem birbirlerine hem de Fahir’e yakınlaştıran vasıflar olmasına rağmen onları aslı bir kültürel karşıtlık üzerinden konumlandırır:

Macide tez-antitez-sentez mantığı içinde ele alınır. Geleneksel kadının bir imgesi olarak Macide, Türk toplumunun tarih, kültür ve kimlik birikimiyle oluşturduğu insan modelidir. Ancak romanda toplumun yaşadığı değişim ve dönüşüm sancısı, çağdaşlaşma eksenine Batı kültür ve medeniyeti yerleştirir. Bu nedenle romanda “geleneksel kadın” imgesi olan Macide’nin karşısına “Batılı kadın” imgesi/yeni kadın (Seviye) konur. (Şahin, 2014, s. 135)

İkilemin böyle kurulmuş olması ele alınmış biçimini de etkiler ve Fahir’in zihninde Batı ve Doğu medeniyetini imgeleyen Seviye ve Macide arasında çağdaşlık-geleneksellik ikilemiyle açılan uçurum toplumsal dönüşümü sancılı bir hale getiren âmilleri akla getirir. Söz konusu ideal kadın/medeniyet denklemine Fahir kadınların görüşlerinde çağa uygunluk kadar medeni adaba da önem veren Batılılaşmış ve

aydın bir erkek figürünü temsil eder. Kadınların modern yaşam ve giyim adabını tatbik etmelerini ve güzellik, vatandaşlık, annelik gibi konularda bilinçlerini yükseltmeyi kendisi için milli bir ödev sayar ve “milletin ilerlemesinin kadının ilerlemesi” demek olduğunu düşünür (s. 56). Özellikle İngiltere’deki kadınların milliyetçi hareket içinde ne kadar güçlü bir rol oynadıklarını her hatırlayışında memleketindeki kadınlarda gördüğü “milli noksanı”ı gidermek arzusu içinde depreşir:

İngiltere’de mümkün merteye kadından uzak yaşadım. Oranın içtimai hayatıyla kadınlarını gördükçe milli bir noksan ruhumu tırmalardı. Onun için memleketimize yarayabilecek başka noktaların İngiltere’yi gözden geçiriyordum. Fakat her yoldan kadın meselesi karşıma çıkar, sırtarırdı. Bu bir yoksulluk ki, hiçbir şey onun yerini dolduramıyor! Bunun için zamanımı felsefeye hasretmişim. (s. 15)

Bu noktada Fahir’in durumdan vazife çıkararak kadının değişimiyle gelecek medeni yaşam ideali konusunda görevler üstlendiği görülür: “Bizim gibi Avrupa görmüş gençlerin en büyük görevi şimdiki zaman kadınlarını uyandırmak, onları hayata hazırlamak ve milletin ilerlemesi için hayırlı işlere itelemektir” (s. 18) şeklindeki ifadesiyle Fahir bu sorumluluk noktasında devletle bütünleşen erkeğin hegemonik konumunu gözler önüne serer. Bu anlamda kadını ideal bir özne ve makbul vatandaşa dönüştürecek sihirli değneği elinde tutan Fahir’in hayatındaki kadınlar arasından yapacağı kritik seçim anlatımının da kilit noktasını belirler. Onun nazarında sadece Macide ile Seviye değil, aynı zamanda Macide’nin annesi (hala) ve Evelyn de dış görünüşleri ve tavırlarıyla kültürel medeniyetler arasındaki ayrımları temsil ederler. Açılış sahnesi söz konusu medeniyet ayrımını Fahir’in bakış açısı aracılığıyla birbirinden farklı iki kadın imgesi üzerinden yansıtır:

Sirkeci’de ekspres durur durmaz ilk gözüme ilişen uzunca boylu, siyah çarşafı bir kadının yanımdaki kompartımandan fırlayan bir adama, beyaz eldivenli ellerini zarif, samimi bir vazla uzatışı oldu. O vakit, geleceğimden benimkileri haberdar etmediğime nadim oldum. Hem de ne küçük, ne sefil mütalaalar üzerine onlara haber vermemiştim. Macide’nin dallı, biçimsiz bir

çarşafı, elinde paçaları düşük bir çocukla geleceinden halamın sert çehresinde istihfaflı bir tebessümle, arkadaşım Numan'ı-biraz pek de fazla bulduğum şık kıyafeti için-tezyif edeceğinden korkmuştum. (s. 13)

Bu sahnede Fahir'in trenden elini uzatırken gördüğü "zarif", "siyah çarşafı", "beyaz eldivenli kadın" olumsuz bir kontrast yaparak ona "dallı, biçimsiz bir çarşafı, elinde paçaları düşük bir çocukla geleceğinden..." endişe ettiği Macide'yi hatırlatır (Adıvar, 2020, s. 13). Macide'nin süklüm püklüm, avam duruşuyla tam bir tezat oluşturan bu zarif kadına hayranlık dolu bakışı Fahir'in iki yıl ayrı kaldığı eşine dönüşünü haber vermemesinin, hatta henüz yeni evliyken evden ayrılışının ve onun yokluğunda doğan çocuğuna rağmen eve dönmeyişinin sebeplerini açıklar. Seviye ile çocukluktan sonraki ilk karşılaşmalarında onun giyiminden bahsetme biçimi yine aynı kontrastı güçlendiren ve Fahir'in görünüş takıntısının boyutlarını gösteren ilginç ve önemli bir detaydır: "Yalnız Seviye'nin çenesinin altında bağlanan beyaz başlığı ile uzun beyaz mantosunu tanzir eden büyük beyaz çehresinde her zaman mim-mestur olan gözleri, kâmilten açılmış, uyanmış, tatlı, koyu lemalarıyla kızcağızı güzellikten başka bir cazibe, bir manayla gösteriyordu." (s. 37). Macide feracesinin içinde Fahir'in gözüne "zayıf bir çocuk" gibi görünürken Seviye'nin manto ve başörtüsüyle dikkat çekici biçimde dışı görünmesi onun zihnindeki kadınlık kategorilerinin dış dünyayı okuma biçimini ve muhataplarına yaklaşımını nasıl etkilediğini açık eder (s. 13). Bu bakımdan Fahir'in odağından yansıtılan örtünme/giyinme biçimleri arasında ortaya çıkan fark dönemin modern kadınlık-erkeklik kodlarına gönderme yapar.

Fahir'in millet, kadın, ve çağdaşlık seviyesi arasındaki ilişki üzerine serd ettiği fikirlerden de anlaşılacağı üzere *Seviye Talip* çocuk eğitiminin ilk şubesi olarak görülen kadına verilecek pedagojik yurttaşlık eğitiminin beden-akıl-ruh eksenindeki bir dönüşüm programı içerisinde ona aktarılmasını haritalandırır. Bu hikâyenin

eğitmeni Fahir, terbiye edilen kişisi ise Macide'dir. Macide'nin eğitim sürecindeki en etin direnç noktası, kılık kıyafet ve haremlik selamlık duvarının aşılması olur.

Fahir'in sosyal ortamından ve buradaki gösterişten hoşlanmayan mütevazi bir kadın olan Macide, kadınlarla erkeklerin bir arada zaman geçirmesini günah sayar. Numan Fahir ile Macide'yi karı-koca birlikte gidilecek düğününe davet ettiğinde Numan Macide'yle henüz karşı karşıya gelmemiştir bile. Macide alışık olduğu bu kaç-g kültüründen dolayı bu davete şiddetle karşı çıkar. "Bak sana söyleyeyim Fahir! Ben Türk kızıyım. Senin gibi İngiltere'de bulunmadım. Frenk karıları gibiyle açık saçık yabancı erkeklerin yanına ıkamam," diyerek tepkisini gösterir (s. 25). Fahir, Macide'ye karısının böyle düşündüğünü Numan'a söylemenin kendisine mahcubiyet vereceğini söyleyerek ikna etmeye çalışır. Ancak bu itiraf Macide üzerinde ters bir etki yapar ve Fahir'in sözlerini rencide edici bulduğunu belli eder: "Ben biliyorum zaten; iki sene Avrupa gördünüz m bizi beğenmez oluyorsunuz. Benim cehaletimden, kabalığımdan sıkılıyorsan düğüne yalnız git. Benyle yere gidip de herkesin maskarası olamaz, sen orada fikrine muvafık bir kadın bulursun..." (s. 25). Fahir ise iki aydır gösterdiği iyi niyet ve çabanın karşılığında haksızlığa uğramış gibi hisseder. Numan'ın düğününde ona eşlik etmeyi reddetmesi Fahir'in sabrını taşıran son damla olur:

Benim iki aylık iyi niyetime karşı bu bir haksızlıktı. Ben de sanırım, bir iki sert şey söyledim. Onun ahval-i ruhiyesini nazar-ı dikkate almadığım için acaba ben de haksız değil miydim? Bununla beraber Numan'ın yanında ne söyleyecektim? Macide'ye karşı ruhumda ilk defa olarak kine benzer bir şeyle odadan çıktım. (s. 67)

Bu noktada Fahir'in Macide'ye karşı bakışı değişir, yabancı bir gözle onu izlemeye başlar, muhatabı karısı değil de ezkaza sokakta rastladığı biriymiş gözüyle anlatır:

Macide'de bir şeye dikkat ediyorum, bu bulunduğu sınıf içinde ekseriyeti teşkil eden kadınların sıfat-I kâşifesini iyi ifade eder sanıyorum. Vatan fikri onda sarih değil, daha ziyade Müslümanlık, Hıristiyanlık namıyla dünyayı ikiye ayırıyor. Kendisine bunun üzerine çok şeyler söyledim. Vatan ile dinin

birbiriyle münasebeti olmadığını, bir Rum Osmanlı, bir Ermeni Osmanlı, bir Türk, bir Müslüman Osmanlı kadar vatanı sevebileceğini söyledim. Ve istikbalde çocuklarımıza bütün bu noktaları ilka etmemiz lazım geleceğini anlattım. Dinledi, dinledi, başını kanaatsizlikle salladı.  
“Peki, senin dediğini kabul edeyim ama bu gidişle korkuyorum ki, çocukluğumdan beri inandığım şeylere muhalif şeylere de beni inandıracaksın...”(s. 22)

Macide'nin direnç noktalarını ortaya koyan bu metin parçası onun hâkim dünya görüşünün “eskiye” ve “geleneğe” ait biçimleri temel aldığına işaret eder.

Macide'nin yeni yaşam tarzına duyduğu merakla eskiden sıyrılamama hali arasında yaşadığı gerilim yeniyi temsil eden Fahir Bey ile eski geleneğin temsilcisi kayınvalidesi olan halanın iktidar mücadelesinin bir göstergesidir. Numan'la ve karısıyla kaç-göç yapmadıkları için Hala'nın sofrada kopardığı kıyamet de bunun habercisidir: “Sen bir Mösyö oldunsa ben kızımı madam yapmam” (s. 42). Bu kavga üzerine karısına, annesinden ayrı yaşamalarını teklif etmeye karar veren Fahir “[B]unu kabul ettirebilirsem galibiyet benim tarafımda kalacak; Macide pek çabuk istediğim tarzda bir kadın olacak.” ifadesiyle Macide'nin halayla kendisi arasında bir güç savaşı konusu olduğunu itiraf eder (s. 43). Bu mücadele sırasında Macide bazen kocasının bazen de annesinin tesiri altına girdiğini gösteren itirafları şiddetli ikilemler arasında savrulur: “Bazen saçma bulduğum halde yine onun gibi (annesi) düşünmekten kendimi alamıyorum,” (s. 40) diyerek bu hâlini yansıtır. Bu aşamada Macide-Fahir çifti arasında her şey tam kopacakken birden beklenmedik bir şey olur ve Macide, Fahir'i kaybetmeye en yakın olduğu anda kocasının isteğine razı olur. Bu olay Macide'nin kocasının istediği yönde hızlı bir biçimde değişmeye başlamasının da miladı olur. Macide'nin öncelikle kılık kıyafeti değişir, Fahir ile Beyoğlu mağazalarında dolaşır beğendiği şeyleri almaya başlar. Böylece tavır ve kılık kıyafet üzerinden yapılacak müdahalelerle kotarılan hızlandırılmış bir modernlik macerası yaşanır. Macide'nin terbiye kitaplarıyla haşır neşir olması ve Seviye'nin yasak aşkı

Cemal'den piyano dersi almaya başlamasıyla birlikte medeniyetin amentüsünün bir diğer aşaması olan kültürel yenilenmeye geçilir. Bu aşamada en ince ayrıntısına kadar kitaplara dökülen “teamül” denen şeyin günlük yaşamda bizi çepeçevre sardığını, bunun içine hapsoldüğümüzü Fahir'in bakışı aracılığıyla görürüz. İngiltere'de edindiği kadın idealini toplumsal bir dönüşüm hedefi olarak görerek bunu bilfiil Macide'ye uygulamaya çalışan Fahir'e göre dönüşümün tescillendiği nokta Macide'nin sırtındaki feracesini çıkarıp dönemin modern kadın giyimi olan manto ve yeldirmeyi tercih etmesidir. Macide'nin geleneksel tesettürlü kadın imgesini yıkan yeni imajı bu anlamda Fahir'in zihnindeki “yeni” ideali uygulamaya koyduğunun kanıtıdır. Böylece Fahir, Macide'yi kadınlı erkekli toplantılara çekinmeden götürmeye, Macide de erkeklerin yanına başı açık olarak çıkmaya başlar. Bedensel anlamdaki dönüşüm, bilişsel ve belleksel dönüşümü takip eder ve Fahir bilfiil Macide'yi eğitir.

Fahir bu süreçte Macide'yi bir öğretmen edasında tepeden tırnağa değiştirmek için var gücüyle çalışır. İnci Enginün (2007), bunu “Fahir aldığı medeniyetin karşılığını Macide'de bulamayınca onda kendi istediği kadını yaratmak için hemen o gün harekete geçer” (s. 92) şeklinde yorumlar. Görüldüğü gibi bu pek çok yönüyle bir medeniyet üretme hikâyesidir ve ünlü *Pygmalion* efsanesindeki gibi Macide'yi istediği gibi şekillendireceği boş bir tuval, bir *tabula rasa* olarak gören Fahir, onu bir medeniyetin hayali yerine koyarak işlemek niyetindedir:

Macide ciddi, tasavvurun sabitti, yalnız muhakemesi doğru değildi. Dürüst hissedip, dürüst görmeğe alıştırlırsa, şüphesiz, şu buhranlı devirde en lazım kadınlardan olacaktı. Macide'nin terbiye-i fikriyesi ile bu kadar meşgul olmam, milli ve içtimai bir ihtiyaç ve tecrübe üzerine mebni idi. Bu bir şekl-i terakki ki, duvarlar arkasında, nesl-i müstakbelin istikameti hayatını tayin edeceklerin terbiyesiyle başlıyor (Adıvar, 2020, s. 41).

Fahir'in kendi eliyle eğittiği Macide bu anlamda devlet tarafından verilen talim ve terbiyedeki pedagojik ve duygusal eğitimi pekiştiren alanlardan biri olarak dönemsel

bir kadın portresi sunar. Macide annesinin dünyasından koparken ev işlerinden ve çocuk yetiştirmekten vakit buldukça milliyetçilik, vatan, memleket, medeniyet gibi fikirler üzerine düşünmeye, okumaya yönelir. Vatandaşlık eğitiminin ancak bir çocuğa öğretir gibi bir yöntemle aşılandığını ve kadının kamusal alanda bir aktör olmak yerine özel alanla sınırlı bir kültürel aktarıcılık rolünü benimsediğini gözler önüne serer. Fahir'in bu bağlamda medeniyete bakışı da kadına bakışıyla tam olarak paraleldir. Medeniyeti belirli bir formüle göre hazırlanabilecek ve her seferinde istenen sonucun elde edilebileceği bir sentez olarak gören Fahir'in aklındaki ideal kadın tanımı bundan farksızdır. Batı medeniyetinin tümüyle yerli medeniyete uyarlanamayacağı farkında olan Fahir'e göre Tanzimat döneminden beri tartışılan bir terkiplle istenen değişimi elde etmek mümkün, hatta elzemdir. Bunu göstermek için ilk denemelerini Macide'nin üzerinde yapar:

En evvel, pek şayan-ı esef numunelerini gördüğümüz mukallitlerle teceddüdün münasebeti olmadığını anlatmalı. Teceddüdü kabul edecek bir kadın, bir Fransız veya İngiliz kadınının nüsha-yı saniyesi, erkekler de Paris erkeklerinin modeli olacak değil; biz maymun gibi başka bir millete nazire yapacak değiliz. Biz tekâmül etmiş, insaniyet-perver nazariyeleri hayatına tatbik eylemiş, Garp'ın terakkiyatını kabul etmiş medeni ve bütün manasıyla ırkının temalüyatına sadık yeni Türkler olacağız, işte bunu Macide'nin dar hayatına tatbik ederek, yavaş yavaş anlattım” (s. 49).

Bu formüle göre Batılı kültür, yerel kültüre uygulanırken Macide'nin ahlaki olan yerel değerleri muhafaza edilecektir; bu ise kimliğimizi bize özgü kılacak olan “püf” noktasıdır.

Fahir'in kişisel hayatında olan biteni tüm toplumu ilgilendiren bir mevzuu olarak görmesi ve milli davayla ilişkilendirmesi, zihninde hegemonik iktidarı kendisiyle ve bu iktidarın medeniyet arayışını kadınlarla bütünleştirdiğini ortaya koyar. Bu arayış meşrutiyet devrinde çeşitli etkiler altında bocalayan imparatorlukta güç kazanan yenilikçi hareketin farklı yüzlerini resmeden bir portreye benzer. Patriarkal, feodal, yenilikçi, Batılılaşmış ya da Batılı yüzler bunlardan birkaçıdır

yalnızca. Bu bağlamda “milletin” kadından beklentilerinin “iyi annelik”, “iyi vatandaşlık” ve “iyi eşlik” olduğunu söyleyen Fahir’in temsil ettiği iktidar açısından millet sözcüğünün kimleri içine alıp kimleri dışarıda bıraktığı sorusu fazladan bir önem kazanır ve Macide’nin terbiyesinde “içtimai faydalar” bulunduğunu söyleyen Fahir’in millet dediği toplulukla hangi grubun çıkarlarını koruduğunu düşündürür (s. 34). Bu soruların kesin cevapları yoktur ancak kesin olan bu ifadelerle devrin kadına yönelik olarak süreli yayımlarında ideal kadını betimleyen iktidar söyleminin birbirine paralel olduğudur. Zira Fahir’in kadın için özel ve kamusal alanda biçtiği roller, meşhur kadın dergilerinde biyolojik üretkenlik ve hayır faaliyetlerinde göreceği işlev üzerinden tanımlanan kadın modeliyle kusursuz bir uyum içindedir.

Tarihsel olarak *Seviye Talip* ile eşzamanlı olarak üretilen ve ikinci meşrutiyet devrinde öne çıkan kadın modelinin geçirdiği değişimin seyrini kayıt altına alan süreli yayınlardan *Kadın* dergisini (1908-1909) inceleyen Fatma Kılıç Denman (2015) derginin kadınlığa yüklediği işlevin, kadınların kendilerini tanımlamasını büyük ölçüde etkilediğini öne sürer (s. 12). Bu bağlamda Denman, *Kadın*’ın daha önce hiç olmadığı kadar melekleştirilen annelik rolü ve şefkat söylemi aracılığıyla kadınları kamusal alanda ihtiyaç duyulan noktalarda hayır işlerinde kullanan ve bundan sosyal ve ekonomik fayda güden bir “kız kardeşlik misyonu”nu yerleştirdiğine dikkat çeker. Denman’ın iddiası daha önce hiç olmadığı biçimde kadının biyolojik üretkenliğini ve kültürel aktarıcılık rolünü vurgulayan bu söylemin arkasında İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin toplumsal projesiyle sınırlandırılmayacak ahlakçı bir zihniyetin bulunduğudır. Fahir’in ve iktidarın arzuladığı kadın tipinin ortak paydanın içtimai fayda olması bu açıdan son derece manidardır.

*Kadın* dergisi aracılığıyla temsil edilen model, meşrutî kadından beklenen kız kardeşlik rolü ile kadınlar tarafından talep edilen hürriyet ve müsavat (eşitlik)

arasındaki iç içe geçişleri görünür kılarak önemli bir gerçekliğe ışık tutar. Kadının kendi hakları için yaptığı müzakere bir nevi mübadeleye dönüşmüştür. Bu sembolik mübadelenin son faslı Osmanlı toplumundaki kadınların büyük çoğunluğunun kullandığı tesettürün biçimine odaklanır. Bakışımızı ideal kadın modellerinin etkili olduğu kültürel alanlardan bunun edebi alandaki yansımasına çevirdiğimizde geri plana çekilen kadın temsillerini gözden kaçırmak neredeyse imkânsızdır.

Hegemonyanın<sup>25</sup> kendisine tabi kılmak için kullandığı ideolojik bir apparatus olan “ikna”<sup>26</sup> yönteminin bir parçası olarak gördüğü edebi dizgede değiştirilmesi kararlaştırılan bazı örtülü kadınlık biçimleri tedrici bir biçimde namevcutlaştırılmıştır. Cumhuriyet’in ilânıyla birlikte tasfiye edilen *Kadınlar Dünyası* dergisi (1913-1921) bunun bir istisnası değildir. Bu durum edebiyattaki kadın söylenceleriyle politik söylem alanında belirlenen kadın kimliği arasındaki etkileşimin gücüne bir şehadettir.

Macide’nin kılık kıyafet, medeni adap ve Avrupalı müzik zevki gibi bazı kültürel işaretleri benimsemesiyle hızlı bir biçimde modernleşmesinin ardından yaşananlar Fahir’in bakış açısındaki çelişkiyi ortaya döker. Onun nikâh akdini hiçe sayan özgürlükçü sözleri karşısında Fahir, ön ayak olduğu değişimden rahatsızlık duymaya başlar. Bu olayın ardından otomatik olarak değişen bazı şeyler olur ve Fahir, artık dışarıda “beyaz mantolu”, içeride “şık tuvaletler” ile gezen eşini beğenmez. Dahası geçmişte yerden yere vurduğu tren garında “dallı güllü çarşafı”, evde “eski entarisi” ile bekleyen Macide’yi özlediğinden bahsetmeye başlar:

“Halbuki Londra’dan geldiğim gün onu nasıl yüce ve güzel bulmuştum.” (Adivar,

---

<sup>25</sup> Gramsci’nin “hegemonya” kavramı, bize erkekliğin yekpare olmadığını, her biri farklı tahakküm ilişkileri hiyerarşisinde farklı konumları işgal eden erkeklikler olabileceğini gösterir. Hegemonya kavramı ile ilgili sınırları ve imkânları bağlamında yapılan kuramsal bir tartışma için bkz. Connell, 2005, s. 876.

<sup>26</sup> Hegemonyanın kendisini yerleştirmesinin ideolojik apparatuslarını (aygıtları) olduğunu ve bunların temelde “ikna” (*persuasion*) ve icbar (*coersion*) olarak yöntemlerinden birini izlediğini açıklayan ayrıntılı bir tartışma için bkz. Althusser, 2016, s. 22-35.

2020, s. 13) ifadesiyle Macide'nin modernleşmeden önceki haline övgüler yağdırır. Bu hem Fahir'in tren garında görerek hayran kaldığı beyaz eldivenli, zarif hanımefendiyle idealize ettiği avangard kadınlık biçimine zıt bir söylemdir; hem de bu kadına kıyasla oldukça avam bulduğu karısına yönelik yargısıyla çelişir (s. 13).

Bu durum milliyetçi kimliğin doğasını belirleyen çelişkiyi aşıkâr eder. Yeni medeniyeti dikte edecek ölçüyü belirleyen yeni yaşam tarzının sınırları Macide'yi Fahir'in elinde bir yaz-boz tahtasına dönüştürecek kadar keyfi çizilmiştir. Bu durum Fahir'in Macide'den beklentilerindeki tutarsızlıkta da baş gösterir. Macide'nin öngörülemeyen hızdaki değişimi karşısında şaşkına dönen Fahir, savunduğu yeni yaşam formülleriyle geleneksel dünyaya ait ahlakçı ve bağınaz düşünceler arasında kalır. Fahir, Macide'nin modern yorumlamasından memnun kalmamıştır; sentez işe yaramamıştır. Karısının kılık kıyafetiyle birlikte hayata karşı bakış açısının da değişeceğini öngörememiştir.

*Seviye Talip*'te milliyetçi kimlikteki çatlağı en açık görebildiğimiz diyalog yukarıda da belirtildiği gibi Fahir ile Macide arasında geçen nikâh akdi konusundaki tartışma ve sonrasında yaşananlardır. Fahir, toplumsal bir misyonla değiştirmek için çabaladığı Macide'nin geleneğe aykırı yenilikçi fikirler edinip devrin modern giyim biçimini benimsemesinden rahatsız olur ve Macide'yi frenlemek gerektiğini hisseder. Fahir-Macide çiftinin arasındaki bıçak sırtı gerilim romanın başından itibaren okuyucuyu cezbeder ancak Numan'ın nikâhsız bir birliktelik yaşayan yengesi Seviye'nin hikâyesinden bahsetmesi bu gerilimi ayyuka çıkarır. Numan Seviye'nin dönemin boşanma hakkını erkeğe veren yasal çerçeveden dolayı onu zorla yanında alıkoymaya çalışan amcasından boşanamadığını, bu yüzden âşık olduğu Cemal ile nikâhsız bir birlikteliğe mecbur edildiğini söyler. Macide bunun üzerine “aşkın nikâhlı sayılmak için yeterli” olduğunu söyler: “[A]şk en ulvi nikâhtır. İki kişiyi

ondan başka bir şey birbirine bağlayamaz.” (s. 55). Fahir kendisini oldukça kızdıran bu sözler karşısında Macide’ye çıkışır:

Ne söylüyorsun Macide? Bütün cemiyet-i beşeriyenin kurallarına isyan mı ediyorsun? İzdivacı bu kadar ince bağlara mı bırakıyorsun?”  
Macide cevap vermedi. Yalnız kolumdan çekerek, elimi elleri arasında, har, çılgın bir asabiyetle atan kalbine götürdü. Bilmem neden, Macide’nin sakit hayatında, velev şahsıma karşı olsa bile, şu ateşin tahavvülü görmek istemiyordum.” (Adıvar, 2020, s. 55).

Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi Fahir için iktidar alanını tehdit eder hale gelen Macide’nin değişimi artık görmek istemediği bir şeye dönüşmüştür (s. 12). Bunun için Macide’ye karşı çıktığını itiraf eder. Ancak bu itiraf beraberinde başka bir gerçekliği de sezdirir. Fahir’in çocukluğundan beri tanıdığı Seviye’ye hayranlığı ve onun, uğruna tüm cemiyeti karşısına aldığı adamı delicesine kıskanması bu tartışmada onu Seviye’nin nikahlı kocası Talip Bey’i savunmaya iten gizli motivasyondur (s. 54, s. 59). Eşinin iktidarıyla yaşayan bir kadın olan Macide uğruna tepeden tırnağa değişmeyi kabul ettiği kocasını karşısına almayı göze alamadığı için bu tartışmadaki tavrını sürdürmez ve kocasının savunduğu namus ve evlilik normunu sessizce onaylar. Kadın haklarının hilafına bir noktanın Macide’nin onayından geçmesi onun “yuvaya dönüş” yaparak ikinci bir dönüşümle sınırlandırılmış olduğunu ve kültürel kimliğin muhafaza edildiğini ortaya koyar.

#### 2.1.1. *Seviye Talip*’te kadınlık ve erkekliğin milliyetçi kodları

Çağdaşlaşma kararından cayılan ve öz kimliğe, yerli olana dönülen bu ayrışma noktasının aynı zamanda milliyetçi kimliği oluşturan “çatlak” olduğunu Partha Chatterjee’den biliriz. Chatterjee (1996), ünlü çalışması *Milliyetçi Düşünce ve Sömürge Dünyası*’nda bu çatlakın, ulusal farkını yerel bir milliyetçilik geleneği tahayyül ederek ortaya koyan milliyetçilik için oryantalizm ve Avrupa merkezli söylemle girdiği diyalog ve çatışmadan çıkış stratejisi olduğunu söyler (s. 32).

Chatterjee'ye göre bu çelişki hegemonyadan kaçınmak için mücadelelerini, karşı çıktıkları sömürgeci emperyal güçlerin ürettiği bilgi birikimiyle yapmak durumunda olan ulus-devletlerin kimliklerine özgü bir çıkışsızlıktır.

Türk milliyetçiliği de kimliğini Batılı değerler aktarımına açık hale getiren bu ontolojik yarayı kapatmak ve bütünsel kılmak için kendini ikili bir yapı içerisinde yeniden tahayyül eden ulusal birliklerin bir istisnası değildir. Oksidentalist söylemin hakim olduğu Batılı olmayan toplumlarda başka bir kültüre teslim olmamak adına benimsenen savunmacı strateji muhatabının eksik arayan bakışına karşı aşırı derecede duyarlıdır. Bu yüzden sömürgecilik söylemine karşı çıkışını yapan kimlikli bir yapı olarak öncelikle bu söyleme borçlanarak, bunu içine almak ve bazı durumlarda bununla sınırlanmak durumundadır. Şu halde milliyetçi kimliğin tematik-problematik ayrışmasına giderek kimliğini maddiyat ve maneviyat alanları, yani iç ve dış olarak ayırması kimliğini dağılmaktan korumasının aslı koşuludur. Özellikle de milliyetçi düşünce bağlamında “tematik” kadın, problematik “kadının özgürlüğü” meselesiye kadının özgürlük sorunsalı aşıldıktan ve hegemonya tesis edildikten sonra tematik-problematik ayrışmasının yaşanması kaçınılmazdır. Çözümün kestirmeliğine karşın yaşam alanlarında iç içe var olan kültür ve teknolojiyi birbirinden ayırmaktaki güçlüğü benzer biçimde kimliği maddi ve manevi alanlar olarak ayırmak da düşünüldüğü kadar kolay değildir. Fahir'in özgürlükçü duruşuyla çatışan patriarkal kültürle kendisi arasındaki bağı koparamaması bundan ileri gelir. Kimlik, böyle bir bölünme teşebbüsü karşısında parçalanma tehlikesiyle karşı karşıya gelebilir.

Fahir eskiyle yeni, yerliyle Batılı olan arasında nasıl bir denge kurduğundan bahsederken özünde benzer bir ayrıştırma yapmaktadır:

[B]iz maymun gibi başka uluslara benzeyecek değiliz. Biz olgunlaşmış insancıl görünüşleri hayatına uygulamış, batının ilerleyişini kabul etmiş,

uygun ve bütün anlamıyla ırkının eğilimlerine bağlı Türkler olacağız, işte bunu Macide'nin dar hayatına uygulayarak yavaş yavaş anlattım. (Adıvar, 2020, s. 33)

Bu alıntıda dikkati çeken Türk kimliğinin yansıtılması için geleneksel yaşayan örtülü kadının seçilmiş olmasıdır. Chatterjee'nin sözlerine kulak verirsek milliyetçi kimlik diğer ulus milletlerden farklılaşırken kadın bedenini bir uygulama sahası olarak toplumsallaşmış bir beden halinde kurgulamıştır. Chatterjee bu yüzden milli özneliğin kuruluş sürecinde cinsiyetin kültürel ve dini farklılıkları sorgulamak için anlamlı bir nokta olduğuna işaret ederek şöyle söyler: “Buna benzer (Batılı) değerler barındıran kavramsal içerikleri ideoloji yoluyla benimsemiş olan bir devletin milliyetçi öznenin kuruluş sürecinde cinsiyet değişkeninin kültürel, etnik ve dinsel farklılık içeren temsillerini sorgulamadan milliyetçi söylem analizi yapılamaz” (s. 34).

Fahir'in Macide'ye verdiği pedagojik ve duygusal milliyetçilik öğretisinde yüceltilen kadın kimliğinin muhtevasını kadının kurtuluşu meselesinde tartışılan “medeni terbiye”yle dönüştürülen kadın bedeni oluşturmaktadır (Adıvar, 2020, s. 14). Bu çerçevede Macide'nin devrin ihtiyaç duyulan kadınına dönüşmesi başka bir tahakküm karşısında boyun eğerek onu geçmişine bağlayan sivrilen fikirlerinin yanında görünüşündeki “aşırılıklarının” da törpülenmesine bağlıdır. *Cultural Politics of Emotion* adlı çalışmasında ulus-beden metonimisini anlatı üzerinden somutlaştıran Sara Ahmed (2006) ulusu, bedene benzetir ve kutsal hedefi kendini korumak olan beden sınırlarının tıpkı derimiz gibi geçirgen, saldırıya açık ve kolaylıkla tahrik edilebilir olduğunu söyler (s. 3). Kadınla ilişkilendirilen bedenin özellikleri olan tutku ve pasiflik arasındaki (*passion-passivity*) etimolojik ilişkiye değinen Ahmed, buradan yola çıkarak kadın bedeninin başkaları tarafından biçimlendirileceği korkusunun milli kimlik anlatılarında duygu, düşünce ve mantık çatısı altında

konumlandırıldığını iddia eder (s. 4). *Seviye Talip*'te kadın bedeninin üzerinde ulusal bütünlüğü belirleyen sınırların bir metaforuymuş gibi kurulması kadını ulus gibi kurtarılacak ama aynı zamanda biçimlendirecek edilgen bir zemin olarak algılayan bakıştan mülhemdir. Bunun için kullanılan temel dayanak kadına ve erkeğe biyolojik özellikleri üzerinden atfedilen yumuşaklık, kırılabilirlik, pasiflik ve/yahut sertlik, dayanıklılık ve aktörlük özellikleridir. Bu eşleştirmede özne ya da topluma atfedilen duygusallığın (*emotionality*) açıkça ötekilere bir anlam ve belirli bir değer biçen güç ilişkilerine bağımlı olduğu görülür (s. 4). Cinsiyetin hükmeden ve hükmedilen arasındaki ilişkiyi belirleyen kimliklere işaret ettiği toplumlarda kadın bedeninin farklı işaretlerle kurulup yıkılabilecek sembolik bir birim ve “ulus”un bir metaforu olarak ortaya çıkması kaçınılmaz olur.

*Seviye Talip* bu bağlamda kadın ve bedenle ilişkilendirilen duygusallık ve yumuşaklık gibi özelliklerin Türk milliyetçiliğine aktarılması sırasında kadın öznenin önemli bir işlev üzerinden ayırt edildiğini ortaya koyar. Bu tür bir eğitimin özünü teşkil eden sembolik şiddete maruz kalan ve utanç duygusunu içselleştirerek örtüsüzleşen bedenler, kadının milliyetçi bir özne olarak yumuşaklık ve pasiflik özellikleri üzerinden tahayyül edilmesinin sonucu olarak gerçekleşir. Bu özelliklerin hem muhatabı hem de nesnesi olmakla kadının konumu pasifleşir ve Macide onu edilgen bir varlık kılan bakışın kendisinde bulduğu “aşırılığı” bir “eksik”lik olarak içselleştirir. Fahir, Macide’ye “[Ş]ân-ı hürriyete lâyük surette donatmak için” (s. 20) onu Beyoğlu mağazalarına götürmek istediğini söyler. Bir sonraki sahne Fahir’le birlikte alışverişe çıkmaya hazırlanan Macide’nin Fahir’in onu küçümseyen bakışları altında ezildiğini yansıtır: “Macide çarşaflanırken endişenâk gözlerle bana döndü. “Alnımda kabarık saçlar yok da fena duruyor değil mi?” ifade kadını çarşafından utandıran bakışın onda nasıl bir yetersizlik duygusu uyandırdığını gösterir (s. 20).

Macide'nin direnişinin kırıldığı ve Fahir tarafından dayatılan değişime razı geldiği nokta da burası olur. Fahir'in arzusu doğrultusunda değişim geçiren Macide'nin kendi isteklerinde direndiği ve sonunda pes ettiği yer kocasının kendisinden yüz çevireceği endişesiyle onun isteklerine boyun eğen bir kadın figürünü görünür kılar. Takip eden ifadesinden de anlaşılacağı gibi bu Macide için gönüllü bir seçim değil, Fahir'in Avrupa dönüşünde değişen kendi yaşam tarzına uygun bir kadını tercih edecek olması korkusuyla verilmiş bir karardır: "Ben yalnız bunları bilmek istemiyorum. Beni bu kadar budala olduğum için artık sevmeyeceğini düşünüyorum...Eğer kendin gibi düşünen yeni usulde bir kadın görürsen seversin, diye korkuyorum. Bereket versin ki, Numan'ın karısı bir bebek!" (s. 49). Bu durumun Macide'nin direncini kırıp değişmesine yol açan olayların başlangıcını belirlemesi onun dönüşümünün kendi dışında belirli bir nedensellik içerisinde gerçekleşmiş olduğu tezini desteklemektedir. Fahir'in beklentilerine müsamaha gösteren Macide için başkalarına bağımlı olmak var olmanın bir koşulu haline gelmiştir. Önce annesi, sonrasında kocasına dayanarak yaşayan Macide, kendisini kurmak için her daim bir başkasının varlığına muhtaçtır.

Fahir'in varlığına tutunarak yaşayan Macide dayanacağı bir zemin kalmadığında bile oğluna verdiği öğütle son bakışta bu düzeni tanıyarak ve onaylayarak tahakkümü güçlendirir. Bu yüzden Macide'nin dönüşümünü tamamladığı noktada hem kurban edilen hem kurban eden olma vasfını elinde tutan zayıf ve güçlü özellikleri bünyesinde barındıran bir pozisyon edindiği iddia edilebilir. Bu anlamda onu, dönüşümün en ideal adayı kılan şüphesiz geleneksel olandan Batılı olana doğru sıralanan kadın/medeniyet modelleri yelpazesi içerisinde orta bir noktada durarak gerektiğinde geleneksellikten, gerektiğindeyse modernlikten feda edebilme, bu suretle hem gelenekselliğe hem de modernliğe doğru atılım yapabilme

kapasitesidir. Nitekim konumlandırıldığı yer itibariyle Macide bir yüzü eskiye, diğer yüzü yeniye dönük bir değişim umudunun başladığı noktaya bakmaktadır. Anlatıyı kontrol eden sesi devralıp kendisi adına söz aldığı anda Hikmet'e babasının kahramanlığını anlatır Macide. Oğlunun her şeyden önce “iradeli” olması gerektiğine vurgu yaparak Fahir'in üstlenemediği erkeklik rolünü yeniden tanımlar:

Yalnız topla, tüfekte değil, iradenle de cesur olacaksın, fena şeyleri yapmamak için cesur, inandığın, doğru bildiğin şeyi yapmak için, öldürseler bile, cesur olacaksın oğlum. Daima, daima doğru anlıyor musun Hikmet? Doğruluğun başkalarını öldürse, yüreklerini doğrasa ezse en çok seni seven adama ahret azabı çektirse bile yine doğru! Anlıyor musun Hikmet? Tıpkı, tıpkı baban gibi!” (s. 143).

*Seviye Talip*'in yazıldığı Meşrutiyet devri sonrasında kurulmakta olan yeni düzen içerisinde erkeklik; sertlik, irade ve cesaret göstermeye endekslidir. Macide'nin yaptığı erkeklik tarifi dikkatimizi doğrudan doğruya bunlardan “irade” vasfına çekmektedir. Oğluna herşeyden evvel iradeli olması gerektiğini öğütleyen Macide iradeyle bedensel davranışları aklın rehberliğinde düzenleyen bir gücü kast eder. Bu vasfın dönemsel erkeklik imajındaki karşılığı “milliyetçi mücadele içinde kahramanlık” göstererek erkekliği gerçekleştirmektir.

Macide'nin oğluna nasihatıyla verdiği mesajların tümü yaşarken gösterdiği iradesizlikle yanlış işlev gösteren bir erkeklik modeli olan Fahir'i işaret etmektedir. Bu şekilde kahraman olamayacağı açıklığa kavuşan Fahir'in bu yüzden ölmesi gerekmektedir. Hareket Ordusu'nun gelişiyle milliyetçi mücadeleye katılan Fahir'in şehit olması, ilişkilendiği kadınların hepsinin hayatını karartan ve oğluna karşı sorumluluğunu bir an bile düşünmemiş bu adamın tuhaf kahramanlık hikâyesinin de başlangıcı olur. Anı anlatısının son cümleleri de bu minvalde Fahir'in dava uğruna ölümlerle kazanacağı kahramanlık mertebesini yücelten ruh halini yansıtır:“Hareket ordusu geliyor...Yerlere kapanan ruhumda, şahsi aşkımdan unuttuğumu zannettiğim vatan sevgimi muzaffer, fedakâr kalbimi sürükleyip götürüyor. Bütün bir milletin,

mutluluğun geleceği için ateş başına! Beynimde şu çamurlarda yuvarlanan hüviyetimde yıldızlar uçuşuyor.” (Adıvar, 2020, s. 153). Bu ifade tersinden okunursa Türk milliyetçi eril kimliğe aktarılan sertlik, aktiflik gibi özelliklerle çeliştiği için milliyetçilik anlatısından dışlanan erkek profilini yansıttığı görülecektir. Macide'nin değişiminin Fahir'i ekarte etmiş olması, toplumsal dünyanın meşru bir versiyonu olan roman dünyasında kurulan yeni kadınlık rollerinin erkeklik imajlarını da etkileyebileceğinin ve buna yeni standartlar getirebileceğinin bir göstergesidir. Ancak bu standardın da eril tahakküm yapıları tarafından belirlendiği unutulmamalıdır. Macide geleneksel medeniyeti ikame eden yeniliğin temsilcisi olmaktan ziyade erkeklerin savaşa gittiği bir toplumda kadının nerede duracağını belirleyen bir tedbir olarak değerini bulur. Zira o, erkekliğin tanımını yaparken bile kadının adanmış bir anne, sadıkane eş ve örnek vatandaş rolleriyle sınırları çizilmiş olan özgürlük alanına işaret eder. Macide'nin kendi isteklerinden vazgeçerek, kocasının arzusu doğrultusunda geçirdiği değişim ve yenilik adına yaptığı her şey böylelikle totaliter bir toplumda kadının bireysel özgürlük olasılığını tekeline almaya çalışan iktidarın bir imasına dönüşür. Bu bağlamda verilen pedagojik vatandaşlık eğitiminin nihai hedefi kadının özgürleşmesiyle birlikte belirli bir dünya görüşünün empoze edilmesi olduğundan kadın karakterlerin büyüme/oluşum süreçleri bu özgürlüğü yeniden kontrol altına alacak olan cinsiyetçi rollere teslim olmalarıyla tamamlanır.

Macide'nin geçirdiği olgunlaşma süreci yalnızca geleneksel değerler dünyasını, Batılı bir medeniyete dönüşme çabasını yansıtmaz; aynı zamanda kadınların denetim altına alınmasının önemini de altını çizer. Başlarda “eski”nin ciddi bir temsilcisi olan Macide, bu dönüşümün ardından tam da arzulandığı gibi bir anne ve eş haline gelir. Ülke meseleleri üzerine istenen yönde, istendiği ölçüde fikir

üretebilen, bilgiyle kuşanmış biyolojik bir üretici olarak yeni nesillerin ideolojik olarak üretiminde temel bir aktör olur. Bu denklemin figürlerinden biri olan Macide'nin annesi, kızının değişimini tasvip etmeyen tavrıyla yeniliğin önündeki en büyük engel olarak geleneksel Osmanlı'yı temsil eder. Fahir'in biricik aşkı Seviye tam mânâsıyla Batılılaşmış olan kadını, Fahir'e âşık olan Evelyn ise Batılı medeniyetin doğrudan bir temsilini yansıtır (Öztürk, 2016, s. 32).

Macide'nin aksine Seviye en başından kendini özgürleştirmiş ve kimsenin tasallutu altına girmeyi kabul etmeyecek, eğitilmiş ve Batılılaşmış bir kadın olduğu izlenimini verir. Bununla birlikte Seviye prensiplerinden asla ödün vermez ve dönemin evlilik teamüllerine aykırı olsa da önce boşanmayı dener ve yabancı bir erkekle yaşamaya karar verirken evlilik bağı olmamasına dikkat eder. Yine de giyim kuşamıyla toplumun gözünde marjinalleşmekten kaçamaz. Bir davette giydiği elbisedeki dekolte modernlik kisvesi altında gezen ahlakçı ve bağınaz erkekliğin maskesini düşürür. Numan Fahir'in kulağına eğilerek onun giydiği elbise üzerinden şu yorumu yapar: "Seviye'yi bu gece görme, o kadar açık ki...Zaten böyle, hayatını, doğru olsa bile değiştirenler ekseriya nezaket ve saffetlerini kaybediyorlar" (Adıvar, 2020, s. 94). Bu bağlamda herkese karşı Seviye'nin namusunu savunmuş olan Numan'ın bile kıyafetinden ötürü Seviye'nin "temizliğini yitirdiğini" düşünmesi bir yandan utançla kodlanan örtünme, diğer yandan açıklığın sınırları üzerinden tayin edilen bedensel normu âşikâr eder. Bu konularda Fahir gibi katı düşünmeyen Numan'ı makbul söylemin penceresinden bakmaya iten ahlaki norm erkeklerin olduğu bir mekânda açık bir kıyafet giyen kadının ahlak dışı kabul edilmesidir. Bu noktadan itibaren anlatıda ideal kadın modeline dair yapılan değerlendirmeler, Macide'nin çağdaş giyime yakışır olmadığı için "dönüştürülen"

örtülülüğünün/gelenekçi tarafının yanında Seviye'nin "dönüştürülemeyen"

dekoltesini/özgürlükçü anlayışını tartışmaya açar.

Bu nokta kadın-medeniyet ilişkisi denkleminde değerlendirildiğinde Fahir'in Seviye'ye hayranlıkla onu tehlikeli bulma arasında gidip gelen bakışının karşılığı körkütük Batı hayranlığıdır. Her ne kadar bütün hayali biricik aşkına kavuşmaksa da bunun mümkün olmayacağını en iyi bilen de Fahir'dir. O, kendi kültürel kimliğine sırtını dönen erkek imajının da yeni düzende yaşama şansı olmadığını Kleopatra'daki Antonyus'un hikâyesinden bildiği için vatan sevgisinin içine koyduğu tüm ailevi ve toplumsal değerleri aşkının karşısında konumlandırır. Sözleri buna işaret etmektedir:

Sanıyorum ki memleketin ruhunu, manevi sağlığını düzene sokacak olan bizler, pek fena, pek acı bir başarısızlığa uğradık. Herhalde ben kendimi küçük bir ölçü diye alıyorum. Avrupa'dan çevreme yenilik ve mutluluk vermek düşüncesiyle gelmişim! Macide'nin hayatını değiştirecek, bilgi seviyesini yükseltecektim. Yazık! Hayatımı değiştirdim, fakat yeni bir mutluluk vererek değil... Nasıl olurdu da artık bana yeni hayatın temsilcisi adama inanırdı. Bütün memleketi, bizim hayatımızın büyük çapta bir örneği olarak görüyorum. Hâlbuki suç ne bende, ne de memleketin yenicilerinde idi. Hepimizin iyi niyeti, çabası, fedakârlığı toplum zaaflarının, insanlığın yenedemediği suçların önünde darmadağın oluyordu. (1973, s.110)

Fahir, Seviye'ninkiyle bağdaşmayan dünya görüşünün Mısır gezisinde tanıştığı alafranga bir kadın olan Evelyn'le uyuşmayacağından neredeyse emin gibidir.

Böylece Macide, Seviye ve Evelyn'le birlikte Fahir'in kimlik arayışına üç farklı kadın temsiline cisimleşen üç farklı cevap bulunduğu söylenebilir. Bunlar din ve gelenekten arındırılmışlığına rağmen öz kimliği muhafaza eden Macide, Batılılaşmış Seviye ve halihazırda Batılı olan Evelyn'in temsil ettiği medeniyet biçimleridir.

Fahir'in şahsında sürdürülen medeniyet/kadın arayışında Türk milliyetçiliğinin Seviye ve Evelyn gibi denemelerden geçerek tümüyle Batılı olan bir medeniyete dâhil olamayacağını anlaması yüzünü kendi kültürüne, Macide'ye çevirmesi anlamına gelir.

Ancak milliyetçilik anlatısından elenecek olan Fahir bu dönüş tam manasıyla gerçekleşmez. Evelyn'in yanında olduğu sırada geçirdiği sinir buhranı ile Fahir'in hayatındaki kadınlar ve/yahut medeniyet biçimleri arasında yaşadığı gelgitlerin başka bir boyuta taşınır. Fahir'in beklentileri ile gerçek yaşamı arasındaki makas ne zaman açılrsa içindeki çatışmanın dış dünyasını saran bir çatışmaya dönüştüğünü ve Fahir'in kimliğini dağılmanın eşiğine getirdiğini görürüz. Bu noktada Fahir'in kendi kültürünü dönemin modern değişimlerine uyarlaması gerektiğinin farkında olan ve bu sebeple farklı medeniyet atılımlarıyla yeni ve bütünlüklü bir kimlik arayışına giren bir karakter olarak boy göstermesine karşın kimliğinde taşıdığı aidiyetleri birbiriyle uzlaştıramamasının doğurduğu krizi açacak niteliklerle kuşanmamıştır. Bu yüzden söz konusu farkındalık Fahir'i başka biri olmak ya da tam mânâsıyla Batılılaşmış ve bu yüzden asla sahip olamayacağı bir medeniyeti/kadını temellük etme arzusuna kapılmaktan alıkoyamaz. Fahir'in hafifmeşrep bir kadın olmadığını çok iyi bildiği Seviye'ye tecavüzü onun temsil ettiği erkekliğin de ipini çeken bir hamle olur. Hülya Adak, bu benlik yıkımını, ideal kadın karakterin iyi eğitilmiş ve güçlü olması gibi üstün özelliklerinin erkek üzerindeki tahrip edici etkisine bağlar. Ona göre Fahir'in Seviye'ye hayranlıkla başlayan arzusu, "kurmacanın gelişiminde önüne geçilemez ve kontrol edilemez bir hal alır. Romanın başında görülen rasyonel, mantıklı, akılcı, memleket meselelerini her şeyin üstünde tutan erkek, âşık olduktan sonra aynı erkek değildir artık. Aşk bu erkeği çocuksu, histerik, kararlarını hemen değiştiren, meslekî ve siyasî ilkelerinden vazgeçebilen bir kişiye dönüştürür" (2009, s. 170).

Bu doğrultuda *Seviye Talip*'in kapanışında Fahir anlatıdan elenir ve anlatıyı kontrol eden sesin değişmesi söz konusu olur. Fahir'in şehit olması üzerine Macide oğlu Hikmet'e şöyle nasihat eder: "Doğru bildiğin şeyler için, hak için, vatan için

daima ölmeğe hazır olacaksın. ...Tıpkı, tıpkı baban gibi” (s. 155). Macide'nin romanın son cümlesi olan bu sözlerle anlatıyı devralması *phallic* tarafından sembolik düzeyde bastırılan ve susturulmuş çift katmanlı bir anlatının varlığına dikkat çeker. Halide Edib'in sıkça başvurduğu bir yöntem olarak erkek karakterleri itiraf ettirme stratejisi, anlatısal olarak kadının erkeğin gözünden nasıl görüldüğünü açık eden eleştirel bir malzemeye dönüşerek metni katmanlı hale getirir. Kadın edebiyatında hem egemen hem de bastırılmış iki ayrı hikâyenin bilinçaltındaki kaynaklarını yansıtan bu katmanların işlevi genellikle hem hegemonik düzenin içindeki belirlenmiş rolleri hem de bu düzenin dışındaki mahrem kültürün nüvelerini göstermesidir. Nüket Esen (2011) ve Hülya Adak (2009) gibi eleştirmenler bu çifte yönelimi nedeniyle *Seviye Talip*'in, kadının milliyetçi erkeğin bakışından nasıl görüldüğünü ifşa eden ve çift söylemli bir anlatı kurarak erkeğin gözündeki kadın algısını dönüştürmeyi amaçladığını düşünmüşlerdir:

Kadın olarak kendini yazma mücadelesi içindeki Halide Edib'in egosu sadece ideal kadın karakter olarak değil, 'erkek anlatıcı' ile 'ideal kadın' kimlikleri arasında parçalanmış bir ego olarak metne yansır. Bu iki karakter arasındaki ilişki ise metinlerde bir bütün ego yaratma mücadelesidir. Yazı üzerinde otorite hiçbir zaman ideal kadına verilmez, fakat yazarlık otoritesine sahip olan erkek de romanın akışı boyunca bu otoriteden mahrum bırakılır (Adak, 2009, s. 170).

Bu yorum *Seviye Talip* gibi erkekliği meşrulaştıran metinlerin bazılarının altında, semiyotik evreyi hatırlatan bir alt metin olduğu fikrinden hareket eder. Bu alt metin üzerinden iktidarın diliyle müzakere eden anlatı, sembolik dilin kabul gördüğü bir ortamda semiyotik bir katman içerir ve bu dili zaman zaman eleştirel bir yönde kullanır. *Seviye Talip*'in bu tür anlatısal tercihleriyle hegemonik erkekliği medeniyetin merkezine koyan tahakkümcü bakış açısını sorunsallaştırmak için önemli fırsatlar sunduğu âşikârdır.

*Seviye Talip*'te yansıtılan kadın imajlarını bu açıdan incelediğimizde kadınlıkla ilgili temel bir yanılsamayı açık ettiklerini görürüz. Bedenlerin tektipleştirilmesi imkânsızdır. Bunun yapılamadığı yerde devreye giren ve giyim kuşamı üzerinden kadının cahilliğini-bilgeliğini ya da iffetini-iffetsizliğini ölçen zihinsel kategorilerin ideal ve ötekilik tasavvurlarıyla dışa vurabildiği ancak kadınların kıyafetine, davranış ve düşüncelerine bir sınır getirme arzusu olabilir. Bu açıdan bakıldığında Macide'ye örtüsüzlüğü öğreten ve eşlik, annelik "vazifesi"ni yaşamında aktörleşebileceği tek zemin olarak sunan normla Seviye'nin yaşam tercihleri ve açıklığını cezalandıran normu özünde farksızdır. Bu bakımdan anlatıya ismini veren kadının, norma uyum sağlayan ve kapanışta anlatıcı olarak sözü devralan Macide değil de Seviye olması manidardır.

Anlatıda açık bir biçimde vurgulanmayan bu gibi noktalar ekseriyetle tahakkümün ürettiği vatandaşlık tanımının cinsiyetçi boyutuna karşı kadınların hayal kırıklığını yansıtır. Macide yahut Seviye gibi giyinen bir kadının ya cahilliğinden ya namusundan şüphe ettiren cinsiyetçi algının üretilmesi aynı zamanda belirli bir düzenin işleme için şarttır. *Seviye Talip* üretildiği bağlamda Batılı medeniyet fikrinin mutlak bir çözüm getiremediği toplumsal boyuttaki "kimlik" sorununu, kadın ve erkeğin vatandaşlık tanımlarına dair beklentilerindeki uyumsuzluklar üzerinden teşhis etmiş olur. Bu anlamda *Seviye Talip*'in vatandaşlık eğitiminin özünü teşkil eden cinsiyetçi normun hem yerleşikleşmesini hem tartışılmasını sağlayan, toplumsal cinsiyetin etkisini edebî üretimle sosyal ilişkilere aktararak cinsiyet kategorilerinin kurulmasında aktif rol alırken erkek egemen bir düzeni görünür kılan bir eser olduğunu söylemekte bir sakınca yoktur.

*Seviye Talip* hegemonik erkeklikle ilgili eleştirisini işte böyle alışılmışın dışında bir yol izleyerek erkek anlatıcısının kendine ve kadına bakışı üzerinden

ortaya koyar. Eril iktidarı yöneten gücün ne olduğunu ve bu gücün iktidarı neden muktedir kılamadığını milliyetçiliğin sıfır noktasına -pre-ödipal evresine- giderek sorgular. Anlatıda milli kimlik krizi içinden çıkış, kadınların kılık kıyafetleriyle temsil ettikleri medeniyet olasılıklarına kilitlenmiş olduğundan belirli yaşam tarzlarına ait göstergeler Doğu-Batı tartışmasının bir türevi olan Batılılaşmanın ölçüsünün ne olması gerektiğini yansıtmak üzere orada yer alırlar. Bu bağlamda klasik mânâda çarşaf ve feraceyi geleneksellik ve bağnazlıkla, dekolteyi aşırı modernlik ve iffetsizlikle ilişkilendiren söz konusu olasılıklar, yerellik-Batılılık ikilemini birbirinden farklı yaşam tarzlarına sahip kadınlar aracılığıyla metaforlaştırır. Macide'nin geleneksel örtünme biçiminden ve Seviye'nin çağdaş giyim tarzından yansıyan aşırılık ters bir ayna gibi açıklık ile fattanlık ve örtülülük ile bağnazlık arasında kurulan bağı gösteren milliyetçi erkekliğin kadınlık mefhumuna dair yapılan çarpıcı bir eleştiridir.

## 2.2. *Sinekli Bakkal*

Halide Edib Adivar tarafından yazılmış olan *Sinekli Bakkal* (1935) yazarın erken dönem eserlerinden *Seviye Talip* (1910) gibi kadın kahramanının çağdaşlaşma sürecinde kat ettiği yola odaklanan bir eserdir. *Sinekli Bakkal* ile *Seviye Talip* arasındaki bir diğer paralellikse bu metinlerin aynı devre bakıyor olmalarıdır. Bu bağlamda *Seviye Talip* 1910'da henüz ilan edilmiş olan meşrutiyetin cinsiyet normlarını, kadınların kabul gören/görmeyen temsilleri aracılığıyla heterojen bir söylem alanında sorgular. Bundan 25 sene sonra yazılmış olan *Sinekli Bakkal*<sup>27</sup> ise yeni rejim hegemonyasını tesis ettikten sonra cinsiyet normlarıyla birlikte dini ve kültürel sembollere karşı değişen bakış açısını yansıtır.

---

<sup>27</sup> Burada romana yapılacak atıflar, eserin Özgür Yayınları 2005 baskısındadır.

İki roman kıyaslandığında ilk planda aynı tarihsel sürece bakan yazarın ürettiği kadın karakterlerin dış dünyaya bakışları, yaşadıkları sorunlar ve üstlendikleri kimlikler arasındaki derin farklılıklar göze çarpar. *Seviye Talip*'te alttan alta sorunsallaştırılan cinsiyet normları, *Sinekli Bakkal*'da yerini devletçi perspektifin güdümündeki bir yaşam tarzı konseptine bırakırken kadın-medeniyet ilişkisi çerçevesinde kurulan metononimiyle yerli kadın imgesinin hâlen inşa halindedir. Nitekim iki eser arasındaki 25 senelik süreçte gerçekleşen ve bağlamsal çerçeveyi bütünüyle değiştiren Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, bununla birlikte Batılılaşmacı/Kemalist konjonktürün belirlediği Türk kimliğinin toplumda var olan diğer kimliklere egemen bir konumla ortaya çıkması ve bu değişimlerin toplumsal alandaki sembolere yansımaları aynı zamanda yazarın dış dünyasında da cereyan etmektedir. Dış bağlamda yaşanan bütün bu önemli değişimler odağı yazarın bizzat kendi dünyasında gerçekleşen bu gelişmelere nasıl bir tepki verdiğinden romanın yazılma ânının etkisinin metne hangi biçimde sızdığına, buradan da yazarın milli kimlik temsilinde örtüyü nasıl konumlandığı sorularına kilitler.

İlk olarak İngilizce *The Clown and His Daughter* (Soytarı ile Kızı) adıyla 1935 yılında Londra'da yayımlanmış olan *Sinekli Bakkal* aynı sene *Haber* gazetesinde Türkçe tefrika edilmiş, daha sonra 1937'de kitap halinde basılmıştır. Tefrika ve tercüme aşamalarından geçerken oluşan farklılıklarla birlikte *Sinekli Bakkal*'ın ismi de değişir. "Sinekli Bakkal"ı yüzyıl başı Osmanlı İstanbul'unda farklı dindarlık biçimlerinin bir arada yaşandığı bir kenar mahalle olarak mekânlaştıran roman, geleneksel yaşam tarzına karşı bakışı kişi, zaman ve mekân boyutu üzerinden yansıtır.

Rabia'nın çocukluğundan anne oluncaya kadarki dönemi kronoloji gözeterek anlatan roman onun hayatını bütünüyle değiştiren dönüm noktalarını öne çıkarır.

Olay akışı Rabia'nın annesi Emine ve imam dedesi İlhami Efendi tarafından büyütüldüğü çocukluk evresiyle başlar. Rabia'nın babası Tefvik, zennelik yaptığı için sürüldüğü yerden döndüğünde Rabia hafız çıkmış ve billur sesinden dolayı çağrıldığı mukabelelerde tanıştığı Selim Paşa'nın eşi Sabiha Hanım tarafından "keşfedilmiştir". Rabia'nın annesi ve dedesinin sıkı gözetiminde baskı altında geçen çocukluk evresinden çıkmasına vesile olan bu iki olay dünyaya tümüyle farklı gözlerle bakmasını sağlayacaktır. Rabia, Selim Paşa Konağı'nda gördüğü yaşam tarzından etkilenerak ilk kez gölgesinde yetiştiği hayat tarzına ve dindarlık biçimine yabancılaşmaya başlar. Bu evrede dindarlıkla geleneksel yaşam tarzı, Rabia'nın önüne birbirinden ayırması gereken bir problem yumağı olarak çıkar. Nitekim Rabia'nın ilk ailesi olan dedesi ve annesinin temsil ettiği bağnaz dindarlık anlayışı ile konakta devam ettirilen geleneksel yaşam ritüelleri hem birbirinden farklı hem de iç içe geçmiş durumdadır. Rabia'nın bu düğümü çözmesi ailesinin sürdürdüğü yaşam biçiminden her anlamda kopmasına ve çocukluk anılarına kadar sızmış olan travmatik dini eğitimden tümüyle sıyrılmasına bağlıdır. O da henüz karşılaştığı bu yeni yaşam biçiminin tesirinde kalarak imam dedesinin telkin ettiği dindarlıktan uzaklaşır ve Sabiha Hanım'ın ısrarıyla konağa gelen Mevlevi şeyhi Vehbi Dede'nin terbiyesine girer. Bundan sonraki hayatı, babasının Selim Paşa tarafından sürgüne gönderilmesi, bunun üzerine konaktan uzaklaşması ve Peregrini ile evlenmesiyle birlikte bambaşka yönlere evrilir. Nihayetinde Rabia ona çocukluğundan itibaren telkin edilen dindarlıktan ayırt ettiği geleneksel bir yaşam biçimi kurar.

*Sinekli Bakkal*'ın ağırlık noktasınıysa Rabia'nın öz yaşam öyküsü değil, müdahil anlatıcı figürünün sık sık araya girerek anlattığı ve çoğu zaman hayat hikâyesiyle kesişmeyen tarihsel arka plan betimlemeleri belirler. Edebiyat tarihi okumaları bundan dolayı *Sinekli Bakkal*'ı işlediği tema üzerinden ikiye ayırmışlardır.

Bu bağlamda ilk kısmın ana temasını Abdülhamit'in istibdat idaresi karşısında ayaklanıp devrim yapmanın doğru olup olmayacağı sorunu, ikinci kısmın temasınıysa Rabia'nın Vehbi Dede'nin yol göstericiliğinde olgunlaşması süreci belirler (Moran, 1983, s. 145). Her iki temayı birleştiren Rabia'nın olgunlaşma aşamasında karşısına çıkan yol gösterici figür olan Vehbi Dede'nin değişim konusunda yumuşak bir geçiş öneren "evrim felsefesi" fikridir. Dede, bireyselden toplumsala, Rabia'nın hayatından Osmanlı toplumunun tüm kademelerine bir kimlik arayışı şeklinde hissedilen hürriyet ve medeniyet arayışına çözüm olarak devrimi değil, evrim fikrini öne çıkarır. Rabia'nın aniden değil, süreç içerisindeki değişimine ilham veren ve Selim Paşa ile oğlunun angaje oldukları siyasi hareketlerin sonuçlarını görerek bundan caymalarını sağlayan evrimsel değişime açık olma fikridir (s. 145). Bu fikir aynı zamanda İmparatorluk Osmanlı'sından yeni rejime geçiş için alternatif bir yol haritası sunmaktadır. Bu bağlamda padişaha biat etmiş Selim Paşa aracılığıyla anlatılan iktidar hikâyesinde yaşanan yıkım ve çöküşler Rabia'nın geçirdiği dönüm noktalarıyla kesişir. Romanın kapanışında Rabia'nın bebeğini dünyaya getirdiği gün İkinci Meşrutiyet ilan edilir ve "yeniden doğum" metaforuyla yeni hayatın içine doğan bir umut olarak sembolleşir. Buna karşılık romanın son sayfaları, beklenen rejim değişikliğinin istenen sonuçları vermeyeceğini göstermek üzere yazılmıştır.

Rabia'nın, kendi ailesinin tâbi olduğu bağnaz dindarlık anlayışını terk ederek kültürel anlamda farklı bir duruşu sahiplenmesi, onun temsil ettiği toplumsal dönüşümün sert, epistemolojik veçhesini ortaya koyar. Bu tavrın son derece sembolik bir de işareti olacaktır. Rabia, geleneğin içinde takvanın ifadesi olan peçeyi kaldıracak ve böylece alt sınıf dindarlığından burjuva yaşam tarzına geçiş yapacaktır. Ancak *Sinekli Bakkal*'ın kurduğu sembolik dünyada yalnızca peçenin değil,

dindarlıkla ilişkilendirilen işaretlerden her birinin de farklı bir anlatsal işlevi bulunduğunu vurgulamak gerekir. *Sinekli Bakkal* bağlamında sınıfsal ve kültürel farkları işaretleyen bir anlam belirleyici olan örtünün yanında dini semboller olarak görülen sarık, ebcet hesabı, cami ve cemaat kültürü ve ahiret düşüncesi de din karşıtlığı refleksinin gösterenlerini belirler. Rabia'nın durumunda kültürel değişim olgusunu yansıtan yalnızca örtünme biçimindeki farklılık değildir. Ancak Rabia'nın olgunlaşma anlatsında örtünmenin açık ara en çok vurgulanan unsur olarak öne çıktığı rahatlıkla söylenebilir: “Bir kadın gibi gençlik çağına gelince fukara sınıfı işçi kadınlarının kıyafetini seçti. Uzun, bol bir siyah yeldirme, belden aşağı düşen beyaz patiska başörtüsü ve üstünde her zaman arkaya atılan ve hiçbir zaman inmeyen bir peçe” (Adıvar, 2005, s. 33). Annesi gibi çarşaf ve peçeyle örtünmek yerine yeldirmeyi tercih etmiş olan Rabia'nın betimlenen görünüşünde Emine'den tek farkı peçesiz olmasıdır.<sup>28</sup> Buna karşılık *Sinekli Bakkal*'ın anlatıcısı, Rabia ile Emine arasında peçe üzerinden yaptığı alt sınıf-işçi sınıfı ayırımından okuru da emin kılmak isteyen bir tonla “esasen hangi işçi, küçük satıcı kadın esnaf yüzünü örtüyordu?” diyerek ondan onay almaya çalışır (s. 34). Böylece son derece basit bir farkla aynı muhitte maddi koşulları aşağı yukarı denk bir hayat sürdüren Emine'nin alt sınıf softalığını, kızının işçi sınıfı dindarlığından ayıran koordinatları çizmiş ve bunları kültürel olarak birbirinden ayıştırmış olur.<sup>29</sup>

Romanın baktığı meşrutiyet devrinde sınıfsal ayrımların giyim kuşamla ilişkisini çözebilmek için öncelikle II. Abdülhamit döneminde bazı ekonomik ve tarihsel olgularla paralel bir biçimde ortaya çıkan ve esnaf sınıfı olarak anılan

---

<sup>28</sup> Romanda çarşaf, yeldirmeye oranla daha üst sınıfın erişebildiği bir örtü olarak yansıtılır. Konakta yaşayan Selim Paşa takımının çarşaf giymeyi tercih etmesi bundan dolayıdır. Aynı şekilde *Seviye Talip*'te Fahir'in hayranlıkla betimlediği tren garındaki zarif kadının çarşafı, avam bulduğu Macide'nin ise feraceli olduğu dikkat çeker.

<sup>29</sup> II. Abdülhamit döneminde işçi sınıfı örtünmesini, diğer kadınların tesettüründen ayıran farklılıkları detaylandıran bir tartışma için bkz. Aksoy, 2005, s.114.

kadınların kimliği ve nasıl betimlendikleri incelenmelidir. Bu dönemde İstanbul ve civarındaki yerleşim yerleri arasında kır ve kent ayrımının belirginleşmesiyle birlikte kentin artan nüfusunun gıda ihtiyacının karşılanabilmesi için civar köy ve kasabalardan daha fazla sebze-meyve tedariki yapılmaya başlanmıştır. Kırsaldaki üretimin doğrudan kentteki pazarlarda satışa sunulması, pazara inen ve gerek kılık kıyafetleri, gerekse de duruşlarıyla ayırt edilebilen “esnaf” kadınlar aracılığıyla gerçekleşir (Aksoy, 2005, s. 54). Bu dönemin diğer bir özelliği de Sultan Abdülhamit’e yönelik gerçekleştirilen suikast girişiminde çarşafın bir kamuflaj olarak kullanılması nedeniyle kadınların ferace dışında bir tesettürle hünkârın da yaşadığı yer olan başkent İstanbul’da gezmelerinin yasaklanmış olmasıdır. Bir çok kadının tepkisine yol açan bu kısıtlayıcı uygulama, özellikle ürünlerini satmak için kırsal bölgelerden kent merkezindeki pazarlara gelen ve töresel giysileri olan çarşaf ve yeldirmeye alışkın olan esnaf kadınlar tarafından protesto edilir. Bir daha şehir pazarlarında görünmeyen köylü kadınların tepeden inme örtü normuna karşı çıkan ilk kadınlardan olduğu düşünülmektedir (s. 232). Aksoy, dönemin Osmanlı toplumunda birbirinden farklı pek çok örtünme âdeti bulunsa da bu olay haricinde kadının nasıl örtündüğünün onun kimliğini, ve sınıf aidiyetini belirleyen kesin bir kriter olduğunu söylemenin isabetli bir değerlendirme olmayacağı kanaatindedir (s. 233). Ferace protestosu da Osmanlı’daki örtünme geleneğini çeşitleyen kültürel, yerel ve dini farklılıklar ne zaman tektipleştirilmek istense o zaman bir sorun çıkmış olduğuna işaret ederek bunun aksini kanıtlamaktadır.

Tanzimat döneminin “peçeli” örtülü kadın imgesinin, Rabia’nın temsil ettiği meşrutiyet devrinde yerini aniden “peçesiz” bir tesettür temsiline bırakmasının görünür kıldığı keskin geçiş, dönemin bir portresini çıkararak romanın, yazılma ânının etkisini taşıdığını düşündüren nedenlerin başında gelir. Nitekim bu geçiş aşaması

Cumhuriyet dönemi devrimleri arasında şapka devriminin bir uzantısı olarak düşünülmüş olan ve tedrici biçimde gerçekleşen bir reformla kat edilecekti.

Atatürk'ün 24 Kasım 1925'te halka seslendiği konuşmasında bahsettiği tesettürün ölçüsü, henüz toplumda yerleşikleşmemiş bir yeniliği teşvik etmeye yönelikti:

'Esna-yı seyahatimde köylerde değil bilhassa kasaba ve şehirlerde kadın arkadaşlarımızın yüzlerini ve gözlerini çok kesif ve itinalı kapamakta olduklarını gördüm. Bilhassa bu sıcak mevsimde bu tarzın kendileri için mutlaka mucib-i azap ve ıstırap olduğunu tahmin ediyorum. Erkek arkadaşlar bu biraz bizim hodbinliğimizin eseridir. Onlara mukaddesat-ı ahlâkiyeyi kuvvetle telkin etmek millî ahlakımızı anlatmak ve onların dimağını nur ile nezahatla teşhiz etmek arzusunda bulduktan sonra fazla hodbinliğe lüzum kalmaz. Onlar yüzlerini cihana gösterebilirler ve gözleriyle cihanı dikkatle görebilirler. Bundan korkulacak bir şey yoktur'. (aktaran Abir, 2011, s. 56)

Konuşmasında da vurguladığı gibi Atatürk "çok kesif/aşırı" ve "kapalı" bulduğu bir örtünme biçiminin tanımını yaparak hep bir "hassasiyet" ve "ölçü" üzerinde durmuştur. Doğu-Batı sentezini değil, gelenek odaklı bir değişim talebini ortaya koyan bu ölçünün zikredilmesinden sonra yazılan bir romanda meşrutiyet dönemi kadınına yansıtan Rabia'nın yüzünün peçesiz olmasında tarihsel konjonktürün etkisi göz ardı edilmemelidir. Zira bu durum, Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine geçiş sırasında dini habitus'un<sup>30</sup> yeniden ve farklı sembollerle tanımlanarak gelenekçi bir yaşam tarzını ön plana çıkaran başka bir iktidarın etkisi altına girdiğini gösteren bir sebep-sonuç ilişkisi sunar. Dinsel yaşam tarzına alternatif olarak gösterilen çağdaş yaşam habitus'unun kendini belirli bir dindarlık tanımının karşısında konumlandırarak bundan açılan boşluğu doldurmaya çalıştığı noktada sorun çıkar.

---

<sup>30</sup> Bourdieu sosyolojisinde temel kavramlardan biri olan toplumsal failliği oluşturan yaşayış ve davranış şemasını tanımlayan *habitus* kavramı, hem kişisel tarihle hem de aile ve sınıf üzerinden gelişen toplumsal tarih ve bunların tecrübeleriyle kol kola yürüyen bir deneyimi anlatır. Burada beden, toplumsal yaşam modalitelerinin değişimlerinde "habitusların hem kaynağı hem de aracı" olarak iktidar tarafından şekillendirilmiş olan belirli kadınlık pratiklerini yerine getirir. Bu da tahakkümün işleyiş sürecinde cinsiyetin toplum tarafından kurgulanmış ve kanıksanmış özelliklerinin kadınların düşünsel yapılarını ve giyim pratiklerini belirli alanlardaki habituslar üzerinden tanımladığı ve denetlediği anlamına gelir. Habitus ve bunun kişisel ve toplumsal pratiğini inceleyen kuramsal bir tartışma için bkz. Bourdieu, 1990, s. 55.

Yeni habitus'un dinin toplum üzerindeki iktidar alanına ulaşabilmek için benzer bir hegemonyaya talip olması bu sorunun kaynağını belirler.

*Sinekli Bakkal*'da İslami yaşam tarzının merkezine cemaat yaşamını koyan anlatıcı iyi bir dindar olmanın ölçüsünü "sürü" olarak betimlediği cemaatin "imamın vaazlarına muntazaman devam" etmesi olarak tanımlaması toplu biçimde deneyimlenen dindarlığa karşı olumsuz bakışı yansıtır (Adıvar, 1983, s. 23).

Kuşkusuz bu bağlamdaki en olumsuz vurgu "paragöz" olarak nitelenen imam tiplemesine aittir (s. 22). İmam'ın betimlenmesinde sıklıkla değinilen noktalardan biri torunu Rabia'ya verdiği katı dini eğitim olur. Yetişkin yaşamında bile imamın ona çocukken anlattığı kıyamet menkıbelerindeki ürkütücü cennet-cehennem, Allah-şeytan tasvirlerinin etkisinden kurtulamayan Rabia imamın "solucanı, akrebi bol, rutubetli kara ve soğuk topraklar" olarak betimlediği berzah âlemiyle ahiret inancını ürkütücü bir masal olarak algılar (s. 34). Dedesinin taklidini yaparken Rabia'nın büründüğü ceberut imam imgesi çocukken aldığı dini eğitimin onda bıraktığı travmanın izlerini âşikar eder. Anlatıcı önce bu sahneyi gözümüzün önüne getirir: "Hep kendi odasında köşe minderinde, başında beyaz gecelik takkesi,vaktiyle Rabia'yı o kadar korkutan, cehenneme ve ukubete dair ne kadar âyet varsa kalın, kudretli sesiyle, tecvitli, gunneli üslûbuyla okumaktadır" (s. 264). Sonrasındaysa Rabia'nın taklidi başlar:

Rabia: "Göklerin erimiş bakır olduğu gün... ve dağlar atılmış pamuk gibi olacak. . . O, şüphesiz alevli bir ateştir...Ve mezarlarından fırlayıp çıktıkları gün... Gözleri yerde..."

Peregrini: "Gök gürleri gibi okuduğun bu şeylerin mânâsı ne, iki gözümün nuru?"

Rabia: "Sus...Kıyamet günü!" (s. 264)

İmamın Rabia'ya verdiği dini eğitimin en önemli cüzü olan bu ürkütücü kıyamet vaazlarından nasıl etkilendiğini Peregrini'nin gözünden izleriz: "Hayır bu da taklit değildi. Hayatına ilk şekillerini veren eski kalıplardan birine, bilmeyerek kendini

tekrar sokmuştu. O zaman mânâlarını bilmediği bu Arapça ayetlerin her kelimesini şimdi biliyordu.” (s. 264). İmam, Peregrini’ye kendi ağzından Rabia’ya verdiği eğitimin özünün korkuya dayandığını söyleyecektir: “Şeytan ve Allah, bunlar Rabia’nın beş yaşından beri muhitinde her gün işittiği bahisler” (s. 43). İmamın eşit derecede korkunç yansıttığı “şeytan” ve “tanrı” imgeleri, Rabia’nın dinle kurduğu ilişkiyi travmatik ve tekinsiz bir noktaya taşıyan etkinin kaynağı olarak belirlenmiştir. Ölüm döşeğinde hiddetle “kendisine uymayan cemaatin cehennemlik” olduğunu haykıran İmam’ın penceresinde beslediği kuşlar bile bu ürkütücü etkisini silmeye yeterli gelmez (s. 42). Öte taraftan imamı heybetli görünmeye çalışan bir tilki gibi betimleyen sahne bu tiplendirmenin zirvesidir:

Kirpi kılları gibi ayakta duran iki kalın kaş, içeriye çökmüş, kömür gibi siyah, kor gibi yakıcı, burgu gibi keskin iki ufak göz. Burun uzun ve tilkivari. Boyu kısa, vücudu cılızdır. Fakat beyaz sarıgın kallaviliği, geniş yenli lâtanın içinde ağır ağır sallana sallana yürüyüşü ona hususî bir heybet verir. (s. 10)

Yukarıdaki alıntıda imam iki boyutlu kâğıttan bir karaktermiş gibi çizilmiştir. Bu yönden imam tiplemesi ile Tefvik’e ait olan imam kuklası arasında çarpıcı bir benzerlik ilişkisi vardır. Tefvik’in Karagöz oyunu için hazırladığı “İmam’a benzeyen, yerden bitme, koca sarıklı” kuklayı betimleyen özellikler İlhami İmam’ın karikatürize varlığını tescillemektedir (s. 14). Kıyamet vaazlarıyla cemaatin yüreğine korku salmaktan adeta zevk duyan İmam Efendi’ye anlatıcı ve karakterler tarafından yakıştırılan ve karakterle bütünleşen cahillik, bağnazlık ve varyemezlik gibi özellikler, onu bir imge olarak kurmanın ötesinde milliyetçi kimliğin benlik süreçlerinde dine atfedilen “kurucu öteki” rolünü verir. 1950’lere kadar Cumhuriyetin dine karşı temel tutumunun katı bir sekülerlik uygulaması olduğu, dini kararlılıkla kamusal alandan özel alana taşımaya çalıştığı ve imam, vaiz, hoca gibi dini figürleri devlet politikalarının belirleyici aktörlerinden biri değil, devlete biat etmiş memurlar olarak yeniden konumlandığı düşünülürse Adıvar’ın romanında

yarattığı atmosferin kaynaklarına ulaşmak daha kolay olacaktır. Bu bağlamda dini bir kisve altında algılanan din adamları ve örtülü kadınların genellikle hem zaman hem mekânda uzaklaştırılan öteki kimlikler olarak boy gösterdiği Cumhuriyet dönemi popüler romanlarının *Sinekli Bakkal*'daki imparatorluk kalıntısı İmam Efendi tipolojisinden ve imamın kızı Emine'den fazlasıyla etkilenmiş oldukları iddia edilebilir.<sup>31</sup>

*Sinekli Bakkal*'da ortaya çıkan bu tipleştirme örneklerinin ulusal kurucu anlatılardaki *imago* 'larla<sup>32</sup> türsel ve metinsel bağlamda ilişkisi olduğunu düşünmek için bazı nedenler vardır. Bu nedenlerin başında da karakterlerin anlatisallık açısından gördüğü işlevler gelir. Manfred Beller ve Joep Leerssen'in (2009) *Imagology: The Cultural Construction and the Representation of National Character* adlı teorik çalışması bu imgelerin anlatisal işlevinin ne olduğunu, karakterlere yönelik önyargılar ve yakıştırılan stereotiplerin kaynağını, gelişimini ve işleyişini bu *imago*'lar yoluyla ortaya koyar. Beller ve Leerssen'a göre (2009), imgenin mekanizması şu şekilde işler:

Temsil edilen karakterlerin belli özellikler üzerinden tipleştirilmeleri ulusal-tipolojik kurmacaların kaynağını oluşturan zihinsel imgeler, fikirler ve *imago*'lar üzerinden gerçekleşir. Bunun için imgelerin özneliğini, belirli bir öznellik biçimini üretmekteki nedenini, işlevini, bu özneliğin "ben"inkurduğu "öteki"liklerle ilişkisini merkeze alarak çözümlerken *imagology*'nin aile, kabile, etnisite vb. gibi özellikler üzerinden ötekine bakışımızı belirleyen imgeleri/*imago* 'ları okumak son derece önemlidir. (s. 4)

<sup>31</sup> İmam kimliğinin de tıpkı örtülü kimlik gibi kendi içerisinde bir evrim geçirmiş olduğu söylenebilir. Bu değişim Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* (1985) romanında devletin bakışı aracılığıyla retorik bir kimlik olarak temsil edilen Hoca karakterinde ve *Kar*'da (2004) devlet yanlısı olmanın ötesinde bu yapının manivelası olan Şeyh Efendi aracılığıyla temsil edilir. Bunun dışında Özer Kızıtan'ın *Takva* (2006) ile Onur Ünlü'nün *İtirazım Var* (2014) filmleri ürettikleri imam kimlikleri üzerinden kıyaslanabilir. Bunlardan *Takva* için *Sinekli Bakkal* ve Cumhuriyet dönemine ait bağnaz imam tipolojisinin bir devamını temsil ettiği söylenebilirken Ünlü'nün filminin imam kimliğini anlatisal olarak çoğullaştıran özgün bir karakter ve kimlik kurguladığı görülür.

<sup>32</sup>*Vorstellungsbilder* yani *imago* bir kişi, grup, toplumsal kesim ya da toplumu temsilen zihinde canlanan ve ideolojik bir karşılığı olan görüntüdür. Bu konuda bkz. Beller ve Leerssen, 2009, s. 6-15.

Genel olarak yabancılaştırmanın ve yok saymanın yollarından biri olan stereotipikleştirmenin bir ötekileştirme mekanizması olarak işleyişinde imgeleştirmede kullanılan sembollerin etkisi hissedilir. Birbirinden farklı olan unsurları tektipleştirme ve genelleştirme eğilimini ön plana çıkaran *imago*'ları kişisel imza kadar öznel kılan bu sembolizasyonun kullanım biçimidir. *Sinekli Bakkal* örneğinde alt sınıf bir topluluğun dindar figürlerini temsil eden imam, hafız gibi hacı, hoca tayfasına atfedilen “hasislik”, “gözü açıklık” ve “varyemezlik” gibi karakteristikler belli kalıplarla birleşerek *imago*'ları kurarlar. Karakterleri belirli bir görme biçimiyle yansıtan anlatıcı ve dini semboller aracılığıyla sözü edilen *imago*'ların en ince detayına kadar yaşam tarzlarına uygulandığını görürüz. Örneğin, Emine'ye göre imam babasının Tevfik'ten üstünlüğü “ibadet ve para kazanmak”la meşgul olmasıdır (Adivar, 1983, s. 32). Yaşadığı mahallede aynı zamanda muhtar selahiyetine sahip olan imamın “üç kuruş pazarlık için bin dereden su getiren” kurnazlığıyla betimlenmesi imam imgesini “paragözlük, kurnazlık ve gülünçlük” vasıflarıyla tamamlar: “Şöyle bir bakılsa herhangi bir mahalle imamına benzer ama onunla pazarlık edenler ona pinti imam, hasis imam der geçerler” (s. 23). Bu tür bir tiplendirme karikatürize özelliklere yaslanır ve anlatsal bir karaktere tarihsel bir işlev dayatır. Rabia'nın dedesinin durumunda bu işlev ulusal kurucu anlatılarda imam tiplemesini kuran öteki olma rolünü üstlenmesidir. Böylece İmam ancak bir fablda rastlanabileceği gibi bir tilkiyi temsil eden özelliklerle tanıtıldığından karakter gelişimini izlerken onun bir kişiliği, insanî zaaf ve endişeleri olabileceği çoğu kez unutulur.

Öte yandan İmam ve Emine ile karartılan yalnızca ahiret düşüncesi ve peçe değildir. Yukarıda da bahsedildiği gibi dini simgelerin olumsuzlanması temayülü imamın kullandığı ebced hesabı, cami ve cemaat kültürü ve bütün bir değerler

dünyasını içine alan artan bir seyir izler. Bu noktada metinde beliren din karşıtı refleks Hamidiye devri iktidarıyla ilgili memnuniyetsizlikle birleşerek imamın dindarlık marifetiyle kurmuş olduğu küçük iktidar yapısıyla saltanat arasındaki ürkütücü benzerliği ortaya döker: “Abdülhamit’in tedhiş devrinde gelmeyip de 14. asırda gelseydi korkunçluğu ile sürüleri başına toplayıp herhangi bir fikri peşinde sürükleyecek softa tiplerden biri olabilirdi” (s. 23). Bu benzerlik her ikisinin etkilerinin çakışması ve hünkârın imamın etkisini silmesiyle sonuçlanır. Fakat imama eş bir bağınazlık örneği çizen ve hünkâra gözü kapalı biat etmiş olan Selim Paşa kendini bir noktada iktidarın boyunduruğundan kurtararak içindeki haktan ve adaletten yana olan “iyi” tarafı ortaya çıkarabilir.

*Sinekli Bakkal* aracılığıyla Selim Paşa ve ailesinin mensubu olduğu kalburüstü konak hayatıyla Rabia’yı yetiştiren imam dedesi ve annesinin *Sinekli Bakkal*’da sürdürdükleri mahalle yaşamı arasında yalnızca mekânsal ve kültürel değil, aynı zamanda ekonomik ve sınıfsal temelli bir farklılık ekseni kurulur. Bu farklar tek başına konak ya da mahalle kültürlerinden birini olumsuzlamak ya da yüceltmek için kullanılmaz. Ancak dindarlıkla bir araya geldiği Rabia dışındaki karakterlerde önemli bir yoksunluğa yol açar. Bu anlamda alt sınıf softa yaşam tarzının tecessüm ettiği İmam Efendi ve kızı Emine’nin diğer karakterlerden bir farkı olduğu âşikârdır. Söz konusu dindar karakterler belirli özelliklerden ibaret ve öz bilinci olmayan karakter prototipleri olarak temsil edilirler. İmamın iktidara öykünen kibri, tamahkârlığı gibi karakter özelliklerinin tam tersi yönde bir karaktere sahip Vehbi Dede’yle kıyaslandığı noktada bu etki daha da belirginleşir. Bu mukayeseyi yapan Selim Paşa’nın oğlu Hilmi Bey, Peregrini’yi imamın cahilliğinden emin kılmak için öncelikle onun “bir mahalle imamı” olduğunu söyler:

Çocuk büyük babasının yanında oturur. Beş vakit namazında sabık damadına beddua eden, Şeytan, cehennem, zebaniden başka laf konuşmasını bilmeyen

bir mahalle imamı. Sakın onu da görmeğe kalkma, üstat. O Vehbi Efendiden çok başka bir biçimde dindardır. Sana hatta bize bile kâfir der ve davet etsek de gelmez. (s. 48).

Yukarıdaki metin parçasında Rabia'nın ailesini temsil eden İmam dedesinin, Vehbi Dede'ninkinden farklı olduğu yönler vurgulanır. Böylece Vehbi Dede anlatıda imama alternatif bir figür olarak ortaya çıkar ve İmam ile Dede arasında yapılan mukayesede Dede'nin tokgözlülüğüne işaret eden örnekler özellikle vurgulanarak aradaki kontrast yoğunlaştırılır.

İmam dışında Dede'nin aksi yönündeki örneklerden en önemlisi İmam'ın kızı Emine'dir. O da tıpkı babası gibi ona borcu olanların gırtlığına yapışıp alacağını kuruş kuruş tahsil edecek kadar paragöz bir profil çizer ve "Sinekli Bakkal" semtinin sevimli atmosferinden ayrıksı bir yerde durur. Emine bu yönleriyle babasıyla devamlılık gösteren bir karakter portresi çizer. Bu kurgusal benzerlik Tevfik'in Emine'nin taklidini yaptığı sahnede bir köşeden kendi temsilini izleyen Emine'nin bakışından yansıtılır: "Dokuma sini örtüsü arkasında güya yeldirme, şeker çuvalı önünde önlük, yemek peşkiri başında başörtüsü. İnce ve çığırktan bir sesle kuru fasulye pazarlığı yapıyor" (s. 64). Bu sahnede temsili yapılan paragöz mahalle imamının en az kendisi kadar aç gözlü yansıtılan kızında başörtüsü, yeldirme ve örtü yerine kullanılan "peşkiri" (havlu) birleşerek sınıfsal ve kültürel bir işaret olarak dikkat çeker. Bu anlamda sadece fakirliğini değil, kültürel yoksunluğunu da işaret edecek biçimde vurgulanır ve örtüyü alt sınıf örtülülüğün bir göstereni kılar. Alt sınıf softa dindarlık âdeti ile geleneksel yaşam tarzı arasındaki fark böylelikle Emine'nin peçesi ve bu dindarlık kisvesi altında yürüyen tamahkârlıkla kodlanmış olur.

*Sinekli Bakkal*'da öne çıkan kadın profillerinden Rabia'nın örtüsüne işçi sınıfını temsil ettiği düşünülen dürüstlük, çalışkanlık, şeffaflık gibi olumlu değerler yüklenirken Emine'nin "peçe"sinin din kisvesi altında tamahkârlığını gizleyen bir

sembol olarak yansıtılması oldukça manidar görünür. Bu bağlamda eserin teklif ettiği alternatif modernlik biçimi de Rabia gibi peçesini çıkararak kimliğini şeffaflaştırmış ve Emine’den bu mânâda farklılaşmış bir kadın modelinde cisimleşir. Rabia’nın temsil ettiği “şeffaflığa” ilişkin düşünceler toplumsal bir pratik olarak Aydınlanma’nın felsefi düşünceleriyle ve Rousseau’nun “mutlak şeffaf toplum” hayaliyle örtüşür. Rousseau’nun gizli ve gizemli kalmış her şeye olumsuz bir anlam yüklediğini ve hakikatin “peçe”sinin açılması üzerine bir kuram geliştirdiğini söyleyen Foucault’ya göre (1987), Fransız sömürgeciliği bu fikirden önemli ölçüde etkilenmiştir (s. 191). Aldatıcılığı gizleyen peçe olduğu, bu bağlamda peçenin bir maske olduğunu düşüncelerinin kaynağını oluşturan aydınlanmacı paradigma içinde biçimlenmiş şeffaflık nosyonu yalnızca kendine benzeyeni görünür kılan ayırıcı bir temsil anlayışını meşrulaştırmıştır. Bu düşünce dinsel/kültürel ayrımcılık barındıran bazı aydınlanmacı modernlik ekolleri tarafından da benimsenmiş ve oryantalist söyleme karşı ulus kimliği üzerinden bir pozisyon geliştirirken etnik/kültürel ayrımcılık söylemlerini de içine alan Türk kimliği bunun bir istisnası olmamıştır. Hatta peçe aracılığıyla dini farkı, cinsel farkla eklemleyen düşünsel kuramların savundukları evrensel insan haklarından ve kadın özgürlüklerinden etnik/dinsel temelli bir ayrımcılığa ve buradan kadın düşmanlığına yapılan geçişlerin oldukça baş döndürücü bir seyir izlemiş olduğu söylenebilir.

Rabia’nın dönüşüm ve olgunlaşma sürecini belirleyen en göze çarpan sembolün, yüzünden kalkan peçesi olması bu düşünceler etrafında biçimlenmiş bir örtünme algısının olduğu izlenimini verir. Bu bağlamda onun tesettüründen peçesini kaldıran kadın ile şeffaflık arasında kurulan olumsuz ilişkinin işaret ettiği aldatıcı kadın imgesi önce kültürel farka, sonrasındaysa peçeye aktarılmıştır (Riviere, 1935, s. 4). Ancak Türk kadının bu bağlamda modernleşmesinin ayırt edici niteliği

başörtüsünün olduğu yerde kalıp yalnızca peçenin ortadan kalkmasıdır. Bu küçük farklılık onun dönüşümünün/olgunlaşmasının sınırlarını tayin eden iktidarın süreklilik sorununu çözümlenmeye yönelik olarak getirdiği yeni ölçünün işaretidir. Rabia'daki değişiklikleri yorumlayan hocası kimliğindeki Vehbi Dede de onun orta bir kararda durması gerektiğini salık verirken aynı ölçünün altını çizmektedir:

Rabia'nın meyillerini fitratının icabı diye olduğu gibi kabul ediyordu. Dede tecrübe neticesiyle her insanın bin bir zıt şeyden yoğrulmuş bir halita olduğunu biliyordu. Coşkun ve sıcak kalbi bu kızın çok şükür ki, taşkınlıklarını tadil edecek, ihtiraslarına baskı olacak dürüst bir muhakemesi, perhizkâr temayülleri de vardı. Dede onu kendine bir nevi ruhani evlat, fikirlerini, felsefesini sadeleştirip halka yayacak müstakbel mürit telâkki etmeğe başlamıştı. Onun için Rabia'yı düşünürken kendi kendine, "kalbinin şevki ve sevgisi sönmemeli, fakat rizayete, sade hayata kabiliyeti de muhafaza edilmeli" derdi. (Adivar, 1983, s.145)

Dede, Rabia ile ilgili tespitlerinde onun "hem dünyevi olana karşı heyecanını koruması, hem de riyazetini koruyarak ondan kaçınması" gerektiğini dile getirerek kadın kimliğinin değişiminde gidebileceği uç noktayı belirler (s. 145). Ayrıca bu ifade, Rabia'yı olduğu gibi kabul ettiğini söylemesine rağmen Dede'nin gerçek beklentisinin söylediğinden farklı olarak onu "orta yol"u belirleyen norma çağırarak olduğunu düşündürür (s. 76). Vehbi Dede bu noktada normatif bir figür olarak anlatıya girer ve Selim Paşa'nın eşi Sabiha Hanım'ın teşviki üzerine belirli kültürel göstergelerle (müzik, tiyatro zevki, medeniyet adabı vb.) ulaşılan bir yaşam tarzıymış gibi sunulan modern bir dünyaya adım atan Rabia'nın yaşadığı ani değişimi belli bir ölçüye getirmesine yardımcı olur. Bu sayede Rabia'nın geçirdiği değişim, modernleşmeden ziyade dünyevileşmeye ve kültürel anlamda muhafazakârlaşmaya doğru giden bir seyir olarak yeni bir ahlak, sınıf ve din anlayışı öneren toplumu mümkün kılacak bir model üretir. Rabia'nın eğitiminde "orta" yol olarak belirlenen ölçü kaynağını erdem ahlakıyla tanımlanan yurttaşlık kavramından çeker. Üstel'e göre erdem ahlakının temeli "itidal" yani iradenin bedensel ve ruhsal

terbiyesi anlamına gelen “ölçülülük”tür (2019, s. 71). Yazıldığı dönemde alternatif bir modernlik olarak okunan bu değişimin dayattığı kadınlık normu, kadının birtakım özgürlüklere sahip olup bunları mevcut tahakküm yapılarını rahatsız etmeyecek biçimde kullanmasını temin etmek üzere oradadır. Kadının kabul göreceği ölçü bir sonraki değişikliğe kadar yüzü açıkta bırakan kapalılık olarak belirlenir. *Sinekli Bakkal*, bu bağlamdaki idealizasyonu metinselleştiren bir eser sunmaktadır.

Daha önce karşımıza *Seviye Talip*’te çıkan dönüşüm motifinin olmazsa olmaz özelliği toplumsal ölçüyü (*normativity*) işaret etmesidir. Örtü bu anlamda dönüşüm geçiren kadınların kılık kıyafetle ilişkilerindeki değişimi sembolize eder. Macide (*Seviye Talip*) örneğinde bu değişimin sembolü onun feracesini çıkarmasıyken Rabia’nın durumunda peçesini kaldırmasıdır. Bir başka deyişle *Seviye Talip*’te kurulan dişilik-örtülülük bağlantısı, *Sinekli Bakkal*’da peçeyle sürdürülür. Bu bağlamda peçe, dişiliği ifade eden bir araç hükmü kazanır ve Rabia, peçesini kaldırarak tercih ettiği “ölçülü” tesettür biçimiyle hem örtüyle dişilik arasındaki bağı kesmiş, hem de bu sayede kadınlığından arınarak erkeklerle eşit bir konuma ulaşmış hisseder: “Arkasında yeni lahuraki siyah yeldirmesi, başında belden aşağı düşen beyaz örtüsü vardı. Her zamanki gibi uzun siyah peçesi arkasına atılmıştı. Pamuklu eldivenli elleri çantasını sıkı sıkı tutuyor. Bu kıyafetle o, orduların içine girebilir” (Adıvar, 1983, s. 166). Ancak Rabia’nın “orduların içine” girebilecek kadar “ciddi” hissettiği sahne gerçeğin hiç de öyle olmadığını gösteren bir ironi üzerine kurulmuştur. Rabia peçe yerine yüzünü başka bir zırhla örten erkeksavar yüz ifadesini kullanma zorunluluğunu yanlışlıkla erkekle eşitlik olarak algılamış gibidir.

Rabia’nın geçirdiği bedensel ve bilişsel dönüşümünden sonra “yuvaya dönüş” aşaması da bu şekilde tamamlanmış olur. Rabia için “yuvaya dönüş” cinselliğinden arınarak erkeksileşmek ve böylece kamusal özgürlüğünün bedelini, kadınlığını

arkada bırakarak ödemeye mecbur bırakılmak demektir. “Yuvava dönüş” esas itibariyle Tanzimat’tan itibaren sürdürülen sentezci/seçici modernlik politikasının gündelik hayatın içinde nasıl uygulanacağına dair sunulan reçetenin bir parçasıdır. Bu reçeteye göre kamusalılığı tanıyıp kendi seçimlerini yapacak kadar özgürleşen kadın gerektiğinde bu özgürlükten çekilerek “örfi kadınlık rolünün altını çizen” bir modernlik ölçüsüne dönebilmelidir (Denman, 2015, s. 54). Rabia da kimliğini belirleyecek olan söz konusu seçimleri yaparken tutucu bir dindarlık anlayışından çıkıp yaşam tarzı anlamında tutuculaşırken tahakkümün başka bir türüne kendi rızasıyla teslim olur. Kocasının tüm ısrarlarına rağmen yeni hayatını eski mahallesinde hatta aynı evde, babasının bakkaliye dükkânında inşa etmesi de yine bu yöndeki bir muhafazakârlaşmaya işarettir. Rabia’nın dönüşümünde kilit bir role sahip olan Vehbi Dede’nin ona “taşkınlıklarını durdurması” gerektiğini söyleyerek işaret ettiği sınır da tam olarak budur, modernliği tanıyıp bilmek ancak değerlerini korumak adına modernliğe direnebilmektir (s. 145). Rabia’nın kendini bu şekilde kalıplara sokmak durumunda kalması, birey olma süreci tamamlanan kadınların belirli kadınlık rollerine iade edilmelerinin bir istisnası olmadığını gösterir. Macide için bu, annelik rolü üzerinden kurulacak bireyliğe razı olma, Feride için erkeğinin kanadı altındaki eş rolüne tâbi olmak anlamına gelir. Rabia içinse ne anlama geldiğini en iyi şu satırlar ifade eder:

Yüzünün ifadesi o kadar ciddi idi ki, hiçbir erkek ona söz atmadı. Cesur gözlerinin, korkmadan insanın yüzüne bakan gözlerinin üstünde peçe olsa belki ona da söz atarlardı. Rabia’nın her tavrı cinsi tezahüratı olduğu yere, dört duvar arasının mahremiyetine hasrediyor. Hariçte onu gören cinsiyetini düşünmezdi. (s. 338)

Rabia’nın eşiyile sokakta gezerken maruz kaldığı tacizci bakışlara karşı erkeksi bir tavra bürünerek meydan okumasını yücelten *Sinekli Bakkal*’ın anlatıcısına ait olan bu yorum peçeyi dişilik, ciddiyetiyle erkeksilikle özdeşleştirerek kamusal alanı

erkeklerle paylaşmaya talip kadınlara yakışacak tavrın erkeklere benzemekten geçtiği mesajını verir. Peçe bu bağlamda geride bırakılan kadınsılığın sembolü olur ve Rabia peçeyle aştığı tahakkümcü yapının başka bir türevi olan erkek hükmüne kendi rızasıyla bağlanır.

Eğitimli kadınlar için ulus devletin kuruluş yıllarında biçilen rol gereği iffet duygusu “cinselliklerini örtmenin” bir kalıntısı olarak değerlendirilir (Durakbaşı, 1987, s. 90-93). Bu bağlamda kadınların erkek tacizine karşı geliştirdiği savunma mekanizması zorunlulukla geliştirilen bir şey gibi değil, erdemli bir hareket olarak sunulur. Rabia’nın geçerli olan erkeklik-kadınlık rollerine göre hareket etmesinin ötesinde savunma taktiklerini yüceltmesi onun kendisiyle birlikte kadınlığın sınırlarını çizen muhafazakâr bir anlayışı kolladığını düşündürür ve Rabia’nın bir kadın olarak direnişini gölgeler. Zira erkeksiliği ciddiyetle özdeşleştiren bu bakış kadınsılığı da eninde sonunda lakaytlık olarak kodlar.

Rabia’nın geçirdiği süreçler, Batılılaşmacı bir yön izleyen modernleşme sürecinin kadınlar ve erkekler tarafından nasıl algılandığını ve nasıl uyarlandığını edebi-tarihsel bir ânın hâkim nosyonlarıyla yansıtır. Bu uyarılama sırasında sınıfsallık siyasetten kültüre, mekânlardan gündelik yaşam ayrıntılarına kadar toplumsal ilgilendiren hemen her alana sirayet eder. Asıl dikkat çekici noktaysa tahayyül edilen sınıfsallığın dindarlıkla yan yanılığının olumsuz, modern kültür simgeleriyle birlikteliğinin ise olumlu değerlendirildiğini gösteren metinsel örneklerdir. Bunun tek istisnası Rabia’dır. Rabia’nın, kocasının (Peregrini) tüm ısrarlarına rağmen mahallesini terk etmemesi ve bilişsel dönüşümünü alt-orta sınıfın maddi koşulları içinde tamamlaması arzulanan modernlik anlayışını halka yayacak altyapıyı oluşturmaya yönelik bir hamle olarak okunabilir. Anlatıcının karakterlerine karşı tavrında beliren bu çifte standart Vehbi Dede’nin evrim inancı doğrultusunda

toplumun her katmanının kendi aydınlanmasını yaşayacağı ve ilerleyeceği düşüncesini değil, bir karşıtlığın diğerini ele geçirmesini geçerli kılan hegemonyayı onaylar ve bunun yeniden üretilebilmesini sağlar. Bu bağlamda sarık, zikir, tespih gibi inancın ritüalistik yönlerini ilgilendiren sembollerin alt sınıfa yakıştırılan olumsuz bir dindarlık biçimiyle özdeşleştirilerek değersizleştirilmesi dine karşı alınan düşmancıl tavrın yanı sıra sınıfsal ayrımların kategorizasyonuna dair bir zemin de sunar. Peçeyi alt sınıfa özgü tutucu bir dindarlıkla özdeş kılan Emine'nin temsili, Rabia'nın arkaya attığı peçesi gibi hızla geride bırakılan, bağlamdan çıkarılan bir dindarlık anlayışının temsiline dönüşür. *Sinekli Bakkal* bu vechesiyle dindarlığın geriye çekildiği bir geleneği modernliğin içinde inşa etme teşebbüsü ve daha doğru bir deyişle bir dünyevileşme ve inanç kaybının metni olur.

Tüm bu yönleriyle *Sinekli Bakkal* meşrutiyet devrinde kadının özgürleşmesini hangi şartlarla, neyin karşılığında aldığını gösteren müzakereyi ve tahakkümü görünmez kılan sembolik şiddeti kültürel benlik, beden ve bedende icra edilen toplumsallaşmış cinsiyet boyutluyla sezdirenen bir metindir. Sunduğu bakış açısıyla yeni rejimin dine karşı aldığı olumsuz tavrı birebir yansıtırken kurumsallaşmış fallusun<sup>33</sup> kadın kimliğindeki görüngelerini aksettirmiş olur. Sözü edilen kadının kamusal kimliği, yıkıma uğratılan geleneğin aradan kalkmasıyla modernlikten gözü korkan milli kimlik açmazlarının sarıh bir örneğini sunar. Geleneğin sembolü olan peçeyi arkasına atmasına rağmen tamamen onu arkada bırakamamış olan Rabia, geçirdiği olgunlaşma sürecinde de aynı ikilemi tekrar ederek hem geleneksel hem de modern değerlerin kazanımıyla kurumsallaşmış bir sentez olarak ortaya çıkar. “Bunlardan birine kapılıyorum,” endişesiyle hem dindarlığın hem de modern yaşam deneyiminin bir miktar uzağında yaşamayı tercih eder. Bu açılardan

---

<sup>33</sup> Bourdieu sosyolojisinde kurumsallaşmış fallus, eril hegemonik yapılarının yerleşik olduğu okul, aile, kilise ve devlet gibi yapılar için kullanılır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Pierre Bourdieu (2001). *Masculine Domination*. Cambridge: Polity Press.

değerlendirildiğinde *Seviye Talip*'te kadın kimliğinde masaya sürülen farklı medeniyet olasılıklarının *Sinekli Bakkal*'da yerini alternatifsiz, tek sesli ve muhafazakâr bir medeniyet ve kimlik modeline bıraktığı söylenebilir. Modernliğin Rabia aracılığıyla aldığı biçim kadınlığın girdiği yeni girdabı da gözler önüne serer.

### 2.3. *Çalığışu*

*Çalığışu* Feride'nin çizdiği örtülü kadın portresinin daha evvel incelenen karakterlerin sergiledikleri örtülü kadınlık biçimleriyle nasıl bir akrabalık kurduğunu ve hangi noktalarda bunlardan ayrıştığını inceleyecek olan bu alt başlık, nihayetinde Reşat Nuri Güntekin'in romanı *Çalığışu*'nun edebi bağlamda örtülü kadının algılanma biçimlerini nasıl etkilediğini aydınlatmayı hedefler. İlk kez 1922'de basılmış olan *Çalığışu* romanı 1937'de köklü bir değişikliğe uğramış olduğundan bu inceleme metnin her iki baskısını da muhatap almaktadır. Burada yapılacak olan tartışmada Feride'nin örtülü bir kadın temsili olarak ürettiği anlamın yanı sıra *Çalığışu*'nun 1937 tarihli versiyonunda önceki baskılarına göre değiştirilen noktalara odaklanılarak 1922 tarihli ilk metinde yer alan örtülülük/dindarlık anlayışının nasıl bir dönüşüme uğratıldığı ve buradaki sansürün tarihsel okur için ne anlam ifade ettiği tartışılacaktır.

*Çalığışu* romanı yayımlanmasından on beş sene sonra 1937'de ilk kez Latin harflerine aktarılmış ancak bu değişiklikle sınırlı kalmayan yeni baskıya yapılan müdahaleler genel anlamda dini değerler dünyasının, özeldeyse örtünün metinde temsil edilmesine kadar yansıyan önemli bir farkı görünür kılmıştır. *Çalığışu*<sup>34</sup> ilk olarak *İstanbul Kızı* ismiyle 1921'de *Vakit* gazetesinde tefrika edildiğinde İttihat ve Terakki hükümetinin başta olduğu ancak sosyopolitik olarak oldukça çalkantılı bir dönem yaşanmaktadır. Cumhuriyet öncesinde iktidarın birden fazla odağı

---

<sup>34</sup> Burada romana yapılacak atıflar eserin İnkilap Yayınevi 2010 baskısındadır.

olduğundan henüz üzerinde karar kılınmış, homojen bir milliyetçilik söyleminden söz etmek zordur. Buna karşın edebiyat tarihlerine göre 100 temel eser listesine giren ve bir millî edebiyat dönemi romanı olmuş *Çalılıkusu*'nun böyle kanonik bir eser sayılmasının nedeni millî bir duyusla yazılan bir eser olmasına bağlanmıştır (Cumalı, 1991, s. 17). Romanın böyle algılanmış olmasında hikâyenin büyük bölümünün millî mücadelenin yaşandığı Anadolu coğrafyasında geçmesi etkili olmuştur. Ancak bu algıda asıl pay sahibi olan 1937'de *Çalılıkusu*'nun dolaylı yoldan yazarına yapılan baskıyla uğramış olduğu sansürün metin üzerinde hâlen süren etkisidir.

*Çalılıkusu*'nda Feride'nin çocukluğu ve gençliği, Kâmran'la nişanlanması, Anadolu'daki öğretmenlik dönemi, Çanakkale ve İzmir'deki hayatı ve Tekirdağ'da Kâmran'la kavuşmasını anlatan beş bölümün ağırlık noktasını çocukluk ve ilk gençlik yılları oluşturur. Feride'nin çocukluğundan bahseden ilk bölüm ve bunu takip eden "Gençlik Yılları"nda Feride'nin annesiz ve babasız, kısaca hamisiz kalışı vurgulanır. Annesinin hastalığı ve babasının subaylık görevi nedeniyle Feride'yi Gülmisal Kalfa yetiştirir. Feride, çocukluğundan itibaren bu köksüzlük durumunu o denli içselleştirir ki, okulda kendilerinden bahsetmeleri istenen bir ödev verildiğinde "bir balık gibi sudan çıktığını" yazar (Güntekin, 2010, s. 12). Annesinin ölümüyle birlikte önce anneannesinin, sonra da kalfasının ilgilendiği Feride, son olarak yatılı okul yıllarında teyzesinin himayesine geçer ve yaz tatillerini onun evinde, çocukluğundan itibaren didiği ve çıtkırıldımlığıyla alay ettiği kuzeni Kâmran'la birlikte geçirmeye başlar. Büyüdükçe Kâmran'a karşı duyduğu ilgi boyut değiştirir ve Kâmran'ın adım atmasıyla birlikte nişanlanırlar. Nişanlandıkları gece Feride, Kâmran'ın kendisini aldattığını öğrenir ve ondan kopabilmek için öğretmen olmak niyetiyle Anadolu yollarına düşer. Anadolu, Feride için annelik de dâhil (evlat edindiği Munise ile) pek çok farklı deneyime açılır, başkalarına karşı mesuliyet

hissini öğretir ve nihayetinde aydın bir kadın temsili olduğu ve öğrencilerine de bunu aşladığı bir yolculuğa dönüşür. Bu yolculuğun bittiği yerde Kâmrân'la tekrar karşılaştıklarında Feride, artık eski Feride değildir artık.

*Çalığışu*'nda 1922'den 1937'e temel olay akışında ve bölümlemede bir değişiklik olmazken anlatının tümüne sirayet eden daha derin farklar görülür. Ben öyküsel anlatıma geçilmesi ve bazı anlatısal unsurların vurgulanması, eksiltilmesi ve değiştirilmesi bunlardan yalnızca bir kaçıdır.<sup>35</sup> Dikey değil yatay bir ekseninde gerçekleşen müdahalelerle değiştirilen *Çalığışu*'ndaki en temel farklılık Feride'nin dini sembollere karşı aldığı tavrın keskinleşmesiyle açığa çıkar. *Çalığışu*'nun ilk baskısını yaptığı 1920'lerin başında Osmanlı toplumunda kültürel bir giyim kodu olarak görülen ve romana da benzer şekilde yansıyan örtülülük durumu, 1937'de Feride'nin neredeyse kerhen kabul ettiği ve utanç duyduğu bir hal alır. Bunun yanı sıra azınlık unsurlarının sansürlenmesinin daha önce metinde yer alan inanç pratiklerine dair sunulan çeşitliliği tahrip etmiş olduğu görülür.

*Çalığışu*'nun sansür hikâyesi, eserini yayınladıktan on beş sene sonra baskıyla muhatap olan yazar figürünün iktidarı rahatsız eden unsurları en ufak bir detayı atlamaksızın değiştirmesini anlatır. Bu durum başta olumsuz bir temsil olarak ötekileştirilen örtünme geleneği olmak üzere etnik ve kültürel olarak farklı olan her tür unsura karşı cephe alan totaliter ve dayatmacı bir milliyetçilik anlayışının toplumun sinir uçlarına nasıl yerleştiğini anlamamızı sağlar. Politik sansürün metinde bıraktığı dikiş izleri romanın yayınlandığı dönemde toplumsal olarak geniş bir tabana yayılmış olan örtülülüğün edebi temsilinde yaşanan ideolojik kırılmaya ayna tutar.

Erkan İrmak'a göre (2019), *Çalığışu*, rejimin kendisine yönelik tehlike olarak algıladığı hurafeler ve doğaüstü inanışlarla iç içe geçmiş İslamî yaşama yapılan

---

<sup>35</sup> Bu tezde kullanılan 1922 yılına ait alıntılar İstanbul'da yapılan yapılan birinci baskıya, 1937 yılına ait alıntılarsa romanın İnkılâp Yayınları'nda yapılan altmış altıncı baskısına (2010) aittir.

vurgunun henüz cumhuriyet kurulmadan önce edebiyatçıların gündeminde ön sıralara yükselmiş olmasına bir örnektir (s. 220). Bu bağlamda Irmak, Güntekin'in romanının İslam'ın tehlikeli yüzünü oldukça sert bir biçimde dile getirmiş olduğunu belirtir (s. 220). Romanın 1937 tarihli baskısından yola çıkarak bir önermede bulunan bu yorum, *Çalığışu*'nun 1922 Orhaniye baskısı baz alındığında geçerliliğini önemli ölçüde kaybeder; zira bu iki baskı arasında bir nüans farkından çok daha büyük, yaşanan dünyayı anlamlandırmaya yarayan manevi bir rota değişikliği yaşanmış ve yapılan sansürle bunun metinsel boyutları kayıt altına alınmıştır. Söz konusu sansür yalnızca İslam dinine yönelik sembollere değil, gayrimüslim azınlıkların varlığıyla bağlantılı olarak Katolik Hristiyanlık ve başka inanç pratiklerine karşı da uygulanmıştır.

*Çalığışu*'nun her iki edisyonu arasındaki farkın sansür kaynaklı olduğunu düşündüren öncelikle yazarın birbiriyle çelişen ifadeleri olmuştur. İkinci baskının yapıldığı 1937'de Reşat Nuri Güntekin, bazı gazetelere romanın daha önceki baskılarında yer almayan büyük çaptaki değişikliklerini mazur göstermeye çalışan açıklamalarda bulunmuş ve *Çalığışu*'nda yaptığı değişikliğin "tamamıyla şekle ait" olduğunu, metnin sadeleştirilmesi ihtiyacına binaen yapıldığını belirtmiştir (Abir, 2012, s. 87). Öte yandan Reşat Nuri Güntekin, Mustafa Baydar ile *Yedigün* gazetesi için yaptığı söyleşide bu fikrin ilk defa Sedat Simavi'nin aklına geldiğini ve kendisinin de "metnin zaman ile değişen bazı noktalarını biçimsel olarak değiştirme ve eserini müsveddelikten" kurtarma fikrine "kandığını" söylemiştir (Özalp, 1999, s. 29-36). Metnine yönelik müdahalesinin biçimsel bir değişiklikle sınırlı kaldığını dillendiren yazarın böyle bir teklifle gelen Sedat Simavi'ye "kandığını" söylemesi sansürün itirafı gibidir. Ama esas itibarıyla yazarın metni sadeleştirme iddiasını zayıflatan en önemli bulgu metnin bunun aksini söylemesidir.

Bu bağlamda Nihan Abir (2012), *Çalikuşu* romanının ilk Osmanlıca baskısını baz alan karşılaştırmalı incelemesinde dilin bugün anlaşılacak kadar sade olduğunu, dolayısıyla 1937 baskısında değiştirilen kelimelerin pek çoğunun bugün hâlâ anlayabileceğimiz kelimeler olduğuna dikkat çeker (s. 86). Yazarın savunduğu dilsel gerekçe *Çalikuşu*'nun Latin harfleriyle yapılan ilk baskısına kadar (1937) gerçekleşen ilk dört baskısında (1922, 1923, 1924, 1928) neden böyle bir değişiklik düşünmediği sorusunu da yanıtızsız bırakmaktadır. Bugün okuduğumuz *Çalikuşu* ile eserin ilk baskısı arasındaki fark bile tek başına metnin büyük ölçüde değiştirildiğini ve düzeltmenin tamamıyla şekle ait olmadığını, sözcüklerin sadeleştirilmesinin ötesinde metnin içeriğine, temel unsurlarına da müdahale edildiğini ortaya koymaktadır (Abir, 2011, s. 65-67). Bu nedenle Abir'in de söylediği gibi romanın yeniden yazılmasının nedenini dilde değil; "metnin zaman ile değişen bazı noktalarında" aramak isabetli olacaktır (s. 87).

A. Nihat Özalp (1999), "Edebiyatta Dirijizm: *Çalikuşu* Operasyonu", başlıklı makalesinde yapılan değişiklikleri üç ana ekseninde toplamıştır (s. 29-36). Bunlar, *Çalikuşu*'nun metninden yazıldığı döneme dair Osmanlı'ya ait tarihsel-sosyal ayrıntıların çıkarılması, bu dönemle ilgili olumlu izlenim bırakan unsurların ayıklanması ya da tersine çevrilmesi ve dinsel anlamı olan öğelerin değiştirilmesi olarak sıralanabilir. Özalp, bu değişiklikler sonucunda ilk baskısında 470 sayfa olan metnin 39. baskıda 408 sayfaya düşmüş olmasını bazı olayların romandan çıkarılmış olmasına bağlamıştır (s. 36). Abir ise Özalp'in belirlediği maddelerin yanı sıra asıl metinsel değişikliğin Feride'nin şahsında gerçekleştiğini söyleyerek Reşat Nuri'nin romanını yeniden yazarken Feride'yi âdeta baştan yorumladığını iddia eder (2012, s. 76). Bu iddia sansürün Feride'nin büyüme ve örtünme süreci üzerinde bıraktığı izler üzerinden de takip edilebilir bir mahiyettedir.

Abir ve Özalp'in bahsettiği noktalar üzerinden romanın her iki edisyonu karşılaştırıldığında dini, etnik ve cinsiyetçi sembollere yüklenen değerler arasındaki esas farklılığın, *Çalikuşu*'nun "Anadolu Yılları" kısmında gerçekleştiği görülür. Bu değişimin temelleri ise Feride'nin gençlik yıllarının anlatıldığı ikinci kısımda atılmıştır. Burada erkek Fatma gibi büyüyen, kural tanımaz, isyankâr ve haylaz tavıyla okuldaki hocalarından arkadaşlarına kadar herkesi canından bezdiren Feride'yi dürtüsel davranmaya iten sebepler açıklığa kavuşur. Bir taraftan büyüme, diğer taraftan kadın olmaya karşı duyduğu korkuları harekete geçiren mezuniyet, örtünme ve evlilik gibi büyümenin eşiğine geldiğini hissettiği dönemeçler Feride'nin aykırı duruşunu daha da belirginleştirir. Feride büyüme korkusunu tetikleyen bu deneyimler karşısında cinselliğini keşfetmeye, bir kadın ve anne olmaya karşı direnir. Bu nedenle onun için Kâmran'a karşı duyguları, büyüme ve cinsellik iç içe geçmiş olduğundan hepsine birden tüm gücüyle tepki gösterir. Çünkü Feride büyümeyle sahip olduğu öznelliğinden vazgeçmiş olacağının farkındadır. Olayların gelişim şekli Feride'nin bu düşüncesinde pek de yanılmadığını ortaya koyacaktır.

Feride'nin bir erkekle evlenmek hususundaki korkusu toplumsal gerçekliklere dayanır; zira onun için Kâmran'la birlikte olmanın toplumsal karşılıkları bellidir. O, erkeğin kadına "sahip olduğu" bir cinsel ortamda, Kâmran'ı istediği halde onunla birlikteken aynı anda *Çalikuşu* olarak kalmanın mümkün olmayacağını farkındadır. Hayatına bir erkeği kabul ettiği için kendi hayatı ve kimliği üzerindeki kontrolünü kaybedeceği endişesi bütün varlığını öylesine kaplar ki, Feride'nin hayati kararlarını proaktif bir biçimde yönlendirmeye başlar. Bu korku çok derinlerde olduğundan evlilik yolunda attığı her adım onu kamçılayarak nedeni anlaşılabilen büyük krizlere yol açar. Söz gelimi evlilik öncesi yapılan nişan hazırlığı, gelinlik provası gibi ritüellerde Feride'nin dışarıdan şımarıklık sanılan ve kimsenin bir anlam

veremediği sinir buhranları geçirmesine neden olur. Toplumsal olarak kurgulanmış deneyimlerle kazanılan ve bir kadının büyümesi olarak adlandırılan bu süreç, Feride'nin benlik algısını teyakkuz haline iterek onu tersi yönde bir büyümeye, yani regresyona iter. Feride evlenmesine yakın tam mânâsıyla haşarı, hırçın bir çocuk gibi hareket etmeye başlar. 1937'deki baskıyı esas alan bugünkü metinde Feride'yi öncekinden farklı kılan, bu durumu çok daha somut bir biçimde aksettirmesidir.<sup>36</sup> Söz konusu baskılarda Feride'nin gençlik yıllarını anlatan bölümler karşılaştırıldığında onun 1937'de eskisinden çok daha asi ve içe kapanık bir hale geldiği dikkati çeker. Bu bağlamda Feride'nin bastırıldığı korkular kişiliğini ele geçirmiş görünmektedir. Böylece Feride'nin yaramaz bir yumurcağa benzetilen kaba ve dürtüsel yanına, içe dönük kişiliği de eklenir ve 1922'deki haline göre hissettiğinden çok daha azını gösteren bir “erkek Fatma'ya” dönüşür. Bu temayülü örnekleyen sahne Feride ile Kâmran'ın kabul gören cinsel rollere aykırı hallerini görünür kılarken okurun zihninde sıra dışı bir aşk ve evlilik portesi çizer:

[Feride Kâmran'a] Sen hanımlarla tuvalet konuşurken düşündüm ki, Allah seni yanlış yaratmış. Kız olacaktıydın.  
— Peki sonra?  
— Deminden beri bir karış yeri dikinceye kadar parmağımı delik deşik etmiş olmama göre ben de yirmi, yirmi iki yaşlarında bir erkek...  
— Ey sonra?  
— Sonrası ne olacak, Allah'ın emriyle, Peygamber'in kavliyle seni kendime alırdım, olurdu biterdi.  
Odada bir kahkahadır koşturdu. Başımı kaldırdım ve bütün gözlerin bana baktığını gördüm. Misafirlerden biri bir münasebetsizlik etti:  
— Peki ama bu şimdi de mümkün Feride, dedi. ... Kâmran'a varırsın. O senin tuvaletlerinle uğraşır, söküklüklerini diker... Sen de sokak işlerine bakarsın. (2010, s. 36)

Bu sahne 1937'yi esas alan baskılarda Feride'nin Kâmran'dan ziyade alışlageldik kadınlık tanımlarıyla olan probleminin derinleştiğini ortaya koyar. Feride ile

---

<sup>36</sup>1922'de okula “kafes” diyen ve sürekli okuldan kurtulacağı günün hayalini kuran Feride'nin sansürlenmiş versiyonda okula “güvercinlik” adını vermesi hapsedilmiş imgesini yıkar, bunun yerine “yuva” imgesini koyar (2010, s. 32). Bu değişime paralel olarak okuldan mezun olacağı güne verdiği “halâs günü” (kurtuluş günü) ismi “bayram günü” olarak değişir.

Kâmran'ın zıt cinsel rollerle belirlenmeleri anlatısal bir stratejidir ve bu bağlamdaki işlevi Feride'yi ve Kâmran'ı cinsel rollerinin tam mânâsıyla yerine oturduğu son kısma, yani Feride'nin direndiği geleneksel kadınlık kodlarına teslim olmaya hazırlamaktır. Son kısımdaki şu sahnede bu durum oldukça belirgindir:

Rüzgâr hafıflıyor, onlar da adımlarını ağırlaştırıyordu. Yolun bitmesinden âdeta korkuyorlardı. Kâmran mahzun mahzun düşünüyordu: 'Demince bu tabiatı bomboş, kendimi lüzumsuz bir insan gördüm... Şimdi, bu gülkurusu çocuk çarşafı içinde titriyor gibi görünen nazik, küçük, güzel şeyi rüzgâra karşı bir parça bir parça himaye edebilmek inanılmayacak kadar büyük bir saadet veriyor. Bu daima böyle olabilirdi. Bu güzel küçük mahlûku ben istesem bahtiyar edebilir ve bahtiyar olurum.' (2010, s. 510)

Böylece ilk kısımdaki "çıtkırıldım" Kâmran ve onu "korumaya" kararlı Feride yer değiştirir. Feride gülkurusu çarşafı içinde "nazik, küçük, güzel şey/mahlûk"a, Kâmran ise dilerse onu "himaye edebilecek" olan güçlü bir varlığa dönüşür. Çünkü ancak böyle bir dönüşüm geçirdikten sonra "Feride'nin bütünüyle "kadın" –yani edilgen ve güçsüz–, Kâmran'ınsa bütünüyle "erkek" olduğu" duruma geçilebilir (s. 524). Bunu Hayrullah Bey'in Kâmran'a yazdığı mektupta Feride için "belki titizlik filan etmeye kalkar, katiyen aldırma, öleceğini bilsen bırakma. İcap ederse zorla kadın kaçıran dağ erkekleri kadar vahşi, kaba ol. Emin ol ki kollarında ölse zevkinden ölmüş olacak" (s. 524) şeklindeki tavsiyesi izler. Feride'nin aykırı bir noktadan geleneksel rollere dönüşümünü sağlayansa onun 1937'de bir hayli öne çıkan dürtüsel yanısırdır. Bu son kısım birinci ve ikinci bölümlerin aksine birinci şahısla değil üçüncü şahıs anlatımıyla yazılmıştır. Böylece anlatısal olduğu kadar sembolik bir tercihle Feride'nin hayatını ilgilendiren kararlar üçüncü şahıslara emanet edilmiş ve norm bu anlamda yerleşikleşmiş olur (Soyöz, 2009, s. 13).

Sansür sonrasında metinde iyice vurgulu bir hale gelen kadınsılaştırma ve erkeksileştirme olgularının Feride ve Kâmran'ın zıt cinsel duruşlarıyla temsil edilmesi Feride'yi, kadınlığa yüklediği anlamlardan kaynaklanan iç çatışmayı sağaltacak olan

aşamaya hazırlar. Zira bütün toplumsal cinsiyet rollerinin ters yüz edildiği açılıştan, rollerin tekrar yerli yerine oturduğu kapanışa gelinceye kadar Feride'nin “tekâmülü” tamamlanmış olur. Anadolu deneyimi, bir erkeğin gölgesinde yaşamaktan kaçınan Feride'yi kendi seçimlerini ve özgür iradesini yok saydıran güçlükte başka bir yükün altına sokarak bir bakıma Kâmran'a hazır hale getirir. Oysa en başta Feride'nin Anadolu'ya gitmesi, Kâmran'ın aşk kaçamağına göz yummasını gerektiren kadınlık rolünü reddederek gerçekleştirdiği iradî bir eylemdir.

Öte taraftan eserin neredeyse üçte birinin Feride'nin çocukluk ve ilk gençlik yıllarına ayrılmış olması, bunun haricinde metnin tümünün kadın oluşum/büyüme izlekleri barındırması bu eseri çok açık biçimde “kadın büyüme romanı” olarak işaretler (s. 12). Metne bu açıdan bakıldığında yeni başlangıçların eşiğinde yaşanan korkular, gelecek endişesi ve rol seçimlerini kapsayan “büyüme” halinin, eseri sadece tematik değil, aynı zamanda türsel/biçimsel olarak da belirleyen bir motif olarak ortaya çıkar. Bu doğrultuda Feride, Anadolu yolculuğu sırasında kamusal alanı tanımış bir kadın olarak bireysel ve politik bir olgunlaşma/büyüme süreci geçirir. Ancak romanın sonunda cinsiyet rollerinin toplumsal ölçütlere uygun hale gelmesiyle birlikte Feride'nin büyüme korkusunun yatışması eş zamanlı gerçekleşir. Her şeyden önce bir kadının tek başına ayakta kalma mücadelesi olarak okunabilecek Feride'nin büyüme hikâyesi onun zorunlu istikamet olarak dindarlıkla mesafesini belirlemiş örnek bir vatandaş, vazifeperver bir eş ve anne olmayı seçmesiyle noktalanır.

*Çalığısu*'nu bu bağlamda *Seviye Talip* ve *Sinekli Bakkal*'a bağlayan büyüme izleği, habitusun aracısı “beden” aracılığıyla metne işlenir. Rabia gibi Feride'nin de sembolik bir iktidar şiddetinin etkisi altına girdiğini, bedenini yıkan ve yeniden kuran işaretlerin ters yüz ettiği örtü ele verir. Osmanlı sosyokültürel hayatında kadın

bedenini büyüten bir araç olarak tanımlanan örtü, cumhuriyet döneminde “kimlik arayışındaki kadın kahraman”, “bedensel/bilişsel dönüşüm” ve “yuvaya dönüş” gibi kadın oluşum/büyüme türüne has klişelerle bireysel unsurlardan yoksun bir öz imge olarak yeniden üretilir. Feride’nin örtüsüyle ve dini unsurlarla değişen ilişkisi pek çok kadın karakterin yaşadığı gerçekliğin de altını çizmektedir. Yola ne için çıkmış olursa olsun Feride de tahakküme boyun eğerek ehlileşen ve eril bir bakış açısından tanımlanmış kadınlık rolüne razı gelen bu kadınlar arasındaki yerini alacaktır.

*Çalığısu*’nun ilk baskısında tesettürün rolünü değiştiren tüm bu müdahalelerle Feride’nin örtüsü, büyüme deneyiminin sembolü olmanın aksine onu “cahil” ve “geri kalmış” kılan geleneksel bir anlayışla mücadelesinin göstergesine dönüşür. Oysa gençlik yılları boyunca büyümekten kaçan, mektepten mezun oluncaya kadar Osmanlı kamusalı olarak nitelendirilebilecek çarşı pazarda dönemin giyim teamüllerine aykırı olarak açık dolaşan ve erkeklerle rahatça konuşabilen Feride’nin örtünmeyi uzun süre ötelemiş olmasının başkaca bir nedeni vardır. Devrin geleneksel yapısı içerisinde çarşafa erişkin bir kadın olma anlamının yüklenmesi, çarşaf giymeyen kadının kimliğini sorgulatan eşitsiz bir durum oluşturmaktadır. Zira bu devirde erişkin bir kadının çarşaf giymemesinin tek gerekçesi gayrimüslim azınlık kimliği taşımasıdır. Feride’nin durumunda ise o büyümeye ve kadın olmaya direnç noktasını belirleyen çarşaf aracılığıyla bir yandan erişkin bir kadın olmanın ne anlama geldiğini sorgularken diğer yandan üstüne hücum eden bu tür kadınlık kodlarıyla bir çatışma halindedir. Kendisini bu tür tanımlardan muaf kılan gayrimüslim kimliğini bu yüzden hiç düşünmeden benimser ve Ermeni kızı “Marika” olur. Bununla birlikte Feride büyüdükçe kendisini büyüten aşamalarla barışır ve bu uzlaşma Sörlük mektebinden mezun olduğu sahnede Feride’nin büyüdüğünü sembolize eden çarşafı üzerinden yansıtılır. Mezun bir öğretmen adayı olarak Feride’nin

okuldan çıkış sahnesi, değiştiğini hissededen bir kadının bakış açısı aracılığıyla yılların geçtiğini ve Feride'nin büyüdüğünü vurgular: “Fakat günün birinde gvercinliğin kapısını açınca kendimi, boyumu bir hayli uzatan yeni siyah arşafım, uzun topuklu iskarpinlerimle sokakta bulunca neye uğradığımı şaşırdım (1922, s. 102)”. Bu sahnenin hemen arkasından Feride'yi arşafılı gören hocaları arasındaki diyalogda geçen “arşafın” kadını “güzel” ve mahzun” gösterdiği yorumu 1937 baskısını esas alan metinlerden çıkartılmıştır:

alıkuşu'na dn diplomasını verdik... Bu gün ailesi nezdine dönüyor... Biraz evvel onu ilk defa giydiği çarşafın içinde gördüğüm vakit ben de sizin gibi şaşırdım, gözlerime inanamadım... Boyu birden bire uzamış, yüzü mahzun bir ciddiyet almıştı. Matmazel Urani ağır ağır başını salladı:  
-Çok tuhaf... Bu arşafta garip hassalar var... Kadını yalnız daha güzel göstermekle kalmıyor... Ona dediğiniz gibi mahzun bir ciddiyet de veriyor.  
(1922, s. 103)

*alıkuşu*'nun mezuniyetini ve büyümesini çarşafı üzerinden anlamlandıran bu diyalogun sansüre takılmasıyla metinde önemli bir vurgu eksikliği oluşur. Zira arşafının Feride'yi nasıl değiştirdiğini, olgun bir genç kıza dönüştürdüğünü hocalarının gözünden yansıtan yukarıdaki izlenimler metinden eksildiğinde yapılan sansürden geriye Feride'nin örtüyle ilişkisine dair bir tek şu ifade kalır: “Fakat günün birinde gvercinliğin kapısını açınca kendimi, boyumu bir hayli uzatan yeni siyah arşafım, uzun topuklu iskarpinlerimle sokakta bulunca neye uğradığımı şaşırdım” (2010, s. 98). Bu ifade Feride'ye aittir ve sansürün metindeki izlerini muhafaza eden bir işaret olarak kendi örtüsüne/büyümesine nasıl baktığını yansıtmaktadır. Ancak bu sahneyi takip eden Feride'nin dışarıdan nasıl göründüğüne dair izlenimler silindiği için Feride'nin örtülülük temsilinde bir gedik açılmıştır. Metindeki bu tür eksik ve gedikler zalp'in dediği gibi önceki bölümlerde yer alan olaylar sonraki bölümlerle de ilişkilendiğinden dolayı olaylara yapılan atıf ve göndermelerin hepsinin silin(e)memesinden kaynaklanır (1999, s. 23). 1922'de *alıkuşu*'nun “Gençlik

Yılları” bölümüne ait yukarıdaki örnekteki gibi pek çok sahne, Feride’nin zihninde büyümeyle örtünme arasında bir ilişki kurduğunu göstermesine karşın 1937’de yapılan sansürde Feride’nin ferace sevincinin metinden silinmesiyle birlikte bu sembolik bağın anlamı büyük ölçüde kaybolur.

Görüldüğü gibi eserde büyüme ve örtünme arasında kurulan ilişki teması, 1937’de yapılan değişikliklerle büsbütün ortadan kalkmaz ancak değişen büyüme teması aracılığıyla örtünme büyümeden farklı ve hatta zıt bir kulvarda sınıflandırılarak farklı bir düşünsel yapının egemenliği altına girer. Feride’nin ferace sevincinin bağlamından kopuk ve yarım bırakılmış olması ters yüz edilen unsuru “örtü” olarak somutlaştırır. Bu durum Feride’nin tesettürle ilişkisini gerilimli bir hale getirirken daha evvel örtüye yüklediği anlamların değişmesiyle karakterin kadınlıkla ilişkisini, büyümeye ve olgunlaşmaya bakışını da derinden etkiler.

Öte taraftan “Anadolu Yılları” bölümüne yapılan eklemelerle Feride’nin örtüye yüklediği söz konusu anlamın da revizyona uğradığını görürüz. Feride örtünme âdetini küçümseyen bir tonla bunu “lüzumsuz” ve “fazla olarak saçma” (2010, s. 225) bulduğunu söyler. Bu ifadenin arka planında yaşanan olay Feride’nin kaldığı otelde odacı olan Hacı Kalfa’nın onun odasına girmeden evvel destur isteyerek ondan başını örtmesini beklemesidir (s. 176). Şöyle ki, 1922’de Feride, Hacı Kalfa’nın bu tembihine karşılık “muhadarat” kelimesinin anlamını bilmediğini günlüğüne yazarak böyle bir dini terminolojiye aşina olmadığını sezdirir. 1937’deki değişiklik “muhaddarat” sözcüğünü anlamadığını söyleyen Feride’nin sözlerine eklenen şu ifadeyle örtünmeye bakışının modernleşmeci bir doğrultuda farklılaştığını ortaya koyar: “Bu gereksiz, asrîlikten uzak alışkanlığı fazla olarak saçma da buluyorum,” (2010, s. 302). Feride’nin bakış açısındaki bu değişimin<sup>37</sup> boyutları

---

<sup>37</sup> Nihan Abir (2011), Feride’nin “alay ederek bu saygının manasızlığını” belli ettiğini söyler (s. 187). Abir’e göre Feride geleneklere sert bir biçimde başkaldırmaz, onları yıkmak, tahrip etmek gibi bir

metne yapılan bir başka eklemede de göze çarpar. Feride, Zeyniler Köy'ünde birlikte ders verdiği Hatice Hanım'ın haremlık-selamlık adetine uyması yolundaki tavsiyesini daha evvel bulmadığı şekilde "komik" bulduğunu dile getirir (s. 367). Bu bağlamda en dikkat çeken değişiklikse kuşkusuz Anadolu'da öğretmenlik yaptığı evrede yerel şartlara uygun olarak çarşaf ve yeldirme giyme âdetini tabi karşılayan Feride'nin 1937'yi esas alan baskıda "çarşaf kullanmak zorunda kaldığı" durumların her biri için günlüğüne uzun açıklamalar yapmasıdır (2010, s. 222). Takip eden alıntıda Feride, örtüyü, namus tehlikesi için kullanmak zorunda kaldığını söylemektedir:

Ertesi gün mektubumu elimle postaya verdikten sonra, doğru Maarif Nezareti'ne gittim, arkamda Gülmisal Kalfa'nın bol çarşafı, yüzümde onun kalın peçesi vardı. Böyle yapmaya mecburdum. Çünkü hem sokakta kendimi kimseye tanıtmamak lâzımdı hem de Maarif Nezareti'nin açık gezen kadın hocalara pek emniyet etmediğini işitmişim. (2010, s. 223)

Günlüğüne yaşadığı tacizkâr ortam nedeniyle örtünmeye "mecbur" olduğunu yazan Feride, örtünmeyi bir korunma taktiği olarak gördüğünden ve bundan başka bir çaresi olmadığından okurunu emin kılmaya çalışır. Bu doğrultuda metne ilave edilen taciz olayları Feride'nin neden korunması gerektiğiyle ilgili veri boşluğunu doldurur ve örtünmenin can güvenliği ve namus endişesiyle "mecburen" alınan bir tedbir olduğu fikrini güçlendirmeye yönelik bir izah yapar. Örneğin, Feride günlüğüne Maarif Nezareti'ne giderken bazı erkeklerin onu takip ettiğini ve çarşafına rağmen laf atıp rahatsız ettiğini yazar (2010, s. 224). Fakat 1922'de çevre bu kadar tehditkâr görünmez ve Feride çarşafı bir önlem olarak değil, öğretmenlik yaptığı devrin ve mahallin temayüllerine uygun olduğu için benimsemiş görünür. Feride'nin örtüyle ilişkisindeki değişimi mümkün kılabilmek için yaşadığı ortamdan başından geçen olaylara kadar gerçekleştirilen sansürde izlenen yöntem sakıncalı bulunan örtünme

---

amacı da yoktur. Sadece bunun gereksiz, asriliikten uzak bir alışkanlık olduğunu sezdirir ve hedeflenen ideal "cumhuriyet kadını" tipine örnek teşkil eder."Ayrıntılı bilgi için bkz.Abir, 2011,s. 187-189.

âdeti gibi unsurların metne yapılan eklemelerle gerekçelendirilerek makulleştirilmesine bir örnek teşkil eder. Bu müdahale örtüyle büyüme arasında en başta kurulan sembolik bağ yoluyla tesis edilmiş olan büyüme izleğini istikrarsızlaştırmakla kalmaz, örtünün Feride'nin gözündeki konumunu büyük ölçüde değiştirerek bunu Anadolu Yılları'nda çektiği çilenin simgesi kılar.

Metinde buna benzer olayların tek tek rötuşlanması nedeniyle örtü, namus üzerinden işlevselleştiği mahalli bir çerçeveye hapsolür. Bu durumda örtülülüğün toplumsal karşılığını değiştirmek için Feride'nin bir rol model olarak açılmasına gerek kalmaz. Çünkü Feride'nin "örtünmek zorunda" kalışı bile örtüyü inkılapların henüz gerçekleştiği ve buna karşılık geniş bir kabulün oluşmadığı ortamda kadınların çoğunluğu tarafından kerhen kabul edilen bir dayatmamış gibi göstermek için yeterlidir.<sup>38</sup> Bu şekildeki başka bir örnek de Feride'nin Maarif Nezareti'nde öğretmenlik tayinini kovalarken çizdiği kaale alınmayan kadın portresidir. Kadının sosyal statü yoksunluğunu görünür kılan bir dönem eleştirisi olmasının yanında bu sahne onca erkeğin arasında perişan haliyle göze çarpan kadının mazlumiyetini kırılğan örtü imgesi üzerinden yansıtır. Örtünün temsil edilişindeki bu fark yalnızca kadının kimliğine içkin bir değişim olarak değil, toplumun manevi haritasında, değerler dünyasında cereyan etmekte olan yıkım ve yeniden inşa faaliyetinin bir sembolü olarak yer alır. Örtüyü toplumsal anlamda yeniden konumlandıran perspektif değişimini yansıtan *Çalığışu*'nun sansürü, örtülülükle birey olmak arasında sürgit devam eden gerilimli ilişkiye de bir tarih düşmüş olur.

*Çalığışu*'na yapılan müdahalelerin önemli bir kısmını da azınlık unsurlarına dair dini motifler ve coğrafi sınırların üniter yapıya uygun olarak düzleştirildiğini

---

<sup>38</sup> 1922 ile 1937 yılları arasında neredeyse bütün devrimler tamamlanmıştır. 25 Kasım 1925 tarihinde kanunlaşacak Şapka Kanunu ve Kıyafet İnkılâbı ve 30 Kasım 1925 tarihinde alınan kararla Türkiye Cumhuriyeti'nde tekke, zaviye ve türbelerin kapatılması kararı alınmıştır. Devrimlerle ilgili ayrıntılı bir tartışma için bkz. Göloğlu, 1971, s. 540.

veya değiştirildiğini gösteren örnekler oluşturur. Bu bağlamda anti milliyetçi ve anti Kemalist olarak görülen unsurların pek çoğu metinden elenmiş ve bunların yerini makul ölçülerde vatanperver unsurlar almıştır. Resmi söylemi sahiplenen bu tür bir sansür politikasının gereği olarak Lazistan, Kürdistan gibi isimlerin metinden çıkarılması devletçi iktidar açısından hissedilen tehdidin yoğunluğuna göre çıkarılmış bir harita gibidir ve azınlıkların dini ve kültürel yaşamlarını ilgilendiren detaylardan yaşadıkları bölge isimlerine kadar sakıncalı bulduğunu haritadan silen ideolojik bir makinenin varlığını hissettirir. Örtünün, gayrimüslimliğin, kültürel bağlamda dinlerin, dillerin ve bölge isimlerinin eşzamanlı silinişi cinsiyetçi bazdaki ötekileştirmenin nasıl bulaşıcı biçimde çoğalabildiğini, çeşitlendiğini ve bu anlamda sınırların ne kadar belirsiz olabileceğini gözler önüne serer.

Sonuç olarak *Çalıkuşu*'na uygulanan sansür dil inkılabı, kılık kıyafet kanunu, tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi devrimlerle üniter yapıyı adım adım kuran yeni rejim dinin toplum üzerindeki etkisine karşı savaşıırken en çok müdahale edilerek mesnetsizleştirilen ve temsile değer bulunmayan unsurun İslami gelenek ve bu geleneğin sembolü olan örtünme olduğunu aşıkâr kılar. Bu bağlamda yapılan müdahalelerle ötekileştirilen kimlikler aynı zamanda ideal olanın sınırlarını da belirler. Yapılan sansür, Feride'nin Geç Osmanlı'da makbul sayılan kadın imgeleminde Türkiye Cumhuriyeti'ndeki "ideal kadın"a geçişi sırasında durması gereken yeri yeniden işaretler. Bu kadın olması gerektiği gibi yüzde yüz Türk, heteronormal, zihinsel olarak örtüsüzlüğe geçmiş olan ve kamusallık iddiasından büyük ölçüde feragat etmiş bir figürdür.

## 2.4 *Sahnenin Dışındakiler*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1950 senesinde İstanbul gazetesinde tefrika edilen *Sahnenin Dışındakiler* adlı romanı ancak 1973 senesinde kitap olarak basılabildiği. Bu eser yazarın diğer romanlarından *Mahur Beste* (1944) ve *Huzur* (1948) romanlarıyla bir "nehir roman" oluşturur. Cumhuriyet öncesi milli mücadele dönemine Cemal gibi bir dava adamının bireysel fedakârlığı ve adanmışlığı penceresinden bakan eser bu niteliğiyle Kurtuluş Savaşı anlatıları türünün kurucu metni olan Halide Edib Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* ile metinlerarasılık bağlamında ilişkilenen bir metin sunar.

Erol Köroğlu'nun esere dair yaptığı değerlendirilmesinde dikkat çektiği bu ilişki, *Sahnenin Dışındakiler*'in türde üretilen zayıf ve güçlü eserlerle etkileşim halinde olduğunu gösteren bir bağdır: "*Ateşten Gömlek*"ten sonra gelen çoğunluğu erkek yazarlar ise Halide Edib'den aldıkları türü milli birlik içinde başarılı epik bir mücadele olarak yansıtırlar. Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*'de bu kolaycılığı sorgular."(2013, s. 93). Türün geç örneklerinin tek gövdeli bir milliyetçilik tasavvuru yerleştirerek kurucu metni türsel bir istisna kılmaları gibi milliyetçilik mücadelesinin başını çeken unsurlardan biri olmasına rağmen kadın hareketi çoğu zaman bunun çeperinde ve/yahut dışında konumlandırılmıştır.

*Sahnenin Dışındakiler*<sup>39</sup> ise kadın meselesini o dönemde kabul gören milliyetçilik anlayışlarındaki mutlaklığı kıran ikinci bir bakışa, Sabiha'nın davaya yaklaşımına yer vererek türe has klişeleri tekrarlamaktan kaçınan "muğlâk" bir eser olur. Bu romanı bölümde yer alan diğer metinlerle ilişkilendiren anlatısal tema da budur, yani Sabiha'nın örtüsüzleşen varlığıyla sorunlu yanları görünür kılınan milliyetçi kimliktir. Tanpınar'ın romanı milliyetçi davanın beyin takımını oluşturan

---

<sup>39</sup> Burada romana yapılacak atıflar, eserin Dergâh Yayınları 1990 baskısındadır.

İttihat ve Terakki oluşumu ile kimi zaman kol kola ilerleyen, kimi zamansa kendini bunun karşısında konumlandıran Osmanlı kadın mücadelesi hareketi içerisinde yer almış grupların geçirdiği düşünsel evrim içerisinde örtüsüzleşen Sabiha'nın hikâyesine odaklanarak bu hikâyede yıkıcı bir rol oynayan milli kimliği sorunsallaştırır.

Esas itibariyle Cemal'in hikâyesini odağa alan *Sahnenin Dışındakiler*, dönemin sosyopolitik ortamının karmaşasını, belirsizliğini ve bu belirsizliğin yarattığı gerilim içinde milli bir ideale yürümenin zorluklarını yansıtır. Tanpınar'ın diğer eserlerinde de rastlanan belirsizlikler, romanda adlandırılmayan duyguların etki alanında farklı anlamlar kazanır:

*Sahnenin Dışındakiler*, bir türlü bütünlenemeyen, derli toplu bir biçimde öyküsünü anlatamayan bir romandır; çünkü karakterlerin içinde boğuştuğu koşullar bütünlükten uzaktır. Malzeme belirsiz olduğu için anlatım da belirsizdir. ... Tanpınar, belirsizlikler, eksiklikler ve parçalanmışlıkla ilerleyen bir gerçeği bu şekilde anlatmayı tercih ederek daha isabetli bir seçim yapmış olur. Okurunu zorlu, fakat bir o kadar da zenginleştirici bir yorum çabasına davet eder. Daha önce de söylediği gibi, insana ait olan zaman rastlantılar, belirsizlikler ve krizlerle ilerler. Tanpınar, bu romanıyla “geçmişe yaldızlı bir mazi aynası”ndan bakarak bugünde yaşamının imkânsızlığını ortaya koyarken, bizi sanatla zenginleşerek düşünmeye yönlendirir. Adeta şöyle demektedir: ‘Önümüzde bir yumak gibi duran hayat’ı, toptancı ve totaliter düşünce kalıplarıyla çözemeyiz. (Köroğlu, 2003, s. 100)

Bu romanı değerlendirmenin önündeki en önemli zorluksa romanın başkahramanı olan Cemal'in anılarındaki tüm belirsizliğe rağmen kesin gerçeklikler olarak algıladığı ikilemleridir. Romanın üçte birinde neredeyse hiç yer almayan ve olay akışına göre nerede, ne zaman ortaya çıkacağı kestirilemeyen hayalet kadın kahraman Sabiha, Cemal'in zihnindeki tüm ikilemlerin odağındaki figür olur. Bu bağlamda dönemin ağır basan erkeklik imajına karşılık gelen milliyetçi bir kimliğin mi yoksa Sabiha'nın ve onun uğruna hayatını ortaya koyduğu kadın özgürlüğü meselesinin mi peşine düşeceği Cemal'in zihnini kurcalayan bir ikilemdir. Cemal'i son kez bir ikilemde bırakan mevzuuysa milliyetçilik anlayışında öne çıkan bir

eğilim olarak politik bir gündem yaratmış tesettür meselesinin kadın özgürleşmesi bağlamında konumlandırılması olur. Zira Sabiha'nın ferdi "hürriyet" talebiyle katıldığı kadın mücadelesi hareketi açısından aşılması gereken bir engel olarak konumlandırılan tesettür, Sabiha bundan vazgeçtiği anda milliyetçi hareket açısından bir problematik arz eder. Hem milliyetçi hem de feminist bir kadın olduğunu beyan ederek yaşadığı geleneksel dünyaya meydan okuyan Sabiha iktidar sahasında sürdürdüğü var olma mücadelesinde milliyetçi düşüncenin koyduğu hudutların dışına çıkarak haksız bir bedel ödemeye mahkûm edilir.

*Sahnenin Dışındakiler* geleneksel yaşamı kuşatan değerler dünyasıyla birlikte örtünmenin de ikincilleştirilmeye başladığı bir dönemde Osmanlı kadın mücadelesi hareketi gibi çok boyutlu ve karmaşık unsurlara sahip bir oluşum içerisinde kendi yaşam tarzı serbestisinin peşine düşen Sabiha'nın toplumun kadınlık/örtülülük ve erkeklik/milliyetçilik anlayışlarıyla hesaplaşmasını yansıtır. Cemal'in anıları kendisinin ve Sabiha'nın kadınlık ve erkeklige bakışları aracılığıyla kadın hakları mücadelesi ve milliyetçi hareket arasındaki gerilimli ilişkiyi aşikâr kılarak aşk ve ideolojinin bu ikilinin büyüme evrelerinde karşılaştıkları kimliklerini üstlenmelerinde nasıl bir rol oynadığını belirler. Bu başlık altında Sabiha ile Cemal şahsında dönemin iki önemli toplumsal hareketini kesiştiren ve ardından bir yol ayrımına getiren "tesettür meselesi" ve "kadının meselesi" arasında karanlıkta kalan noktalar belirlenecek ve bu noktalar ışığında milliyetçilik söylemini istikrarsızlaştıran örtülü kadın temsili anlatı etiği üzerinden değerlendirilecektir.

*Sahnenin Dışındakiler*'in başkahramanı Cemal, Ankara hükümeti ile İstanbul hükümeti arasında meşruiyet savaşlarının yaşandığı bir ortamda yanı başında büyüdüğü çocukluk aşkı Sabiha ve hayran olduğu hocası İhsan'ın özgün ve ilham verici politize duruşlarına rağmen politikleşmemiş, kendi deyimiyle muhalif değil,

“muhafazakâr” kalmayı tercih etmiştir (Tanpınar, 1990, s. 72). Cemal bu duruşundan ötürü yıllar sonra babasının tayin edildiği vilayetten İstanbul’a dönerek “sahnenin arkasındaki” militanlardan birine dönüşmesini kendisi dışındaki nedenlere bağlar. Mesela henüz kendini bir “çocuk addeden” Cemal yalnızca maddi şartların dayatmasıyla bir taraf seçmek mecburiyetinde kaldığını, bu tercihi yalnızca kaybettiği çocukluk bağlarına, Sabiha ve İhsan’la olan arkadaşlığına yeniden kavuşabilmek adına yaptığını ısrarla vurgular (s. 51). Ne var ki, bu üçlü bir daha bir araya gelemez. Cemal, Sabiha ve İhsan’la farklı zeminlerde buluşur. Bu anlamda İhsan, Cemal’in milli davayla, Sabiha ise kadın meselesiyle ilişkisini tesis eden yol gösterici figürler gibidir. İhsan’la her konuda mutabık olan Sabiha’nın ayrı saflara düşmeleri milli davayla kadın hareketinin ortak ideallerinin geçmişte bırakıldığı bir noktaya, bir yol ayrımına gelindiğini gösterir. Hayatının odak figürleri olan Sabiha ile İhsan’ı ideolojik olarak ayrıştıran bu fark onların izinden giden Cemal’in ikilemine dönüşür. Şüphe duyduğu milli davayı mı yoksa gerekliliğini sorguladığı kadın hareketini mi seçeceği, daha doğru bir ifadeyle başından beri âşık olduğu çocukluk arkadaşı Sabiha’nın mı yoksa entelektüel zekâsına ve eleştirel düşünme yetisine hayranlık duyduğu hocası İhsan’ın mı peşinden gideceği konusunda kararsızdır.

Hikâyenin bu versiyonu dava hakkındaki tüm tereddütlerine rağmen “Sabiha’ya ulaşmak için” milli gömleği giydiğini söyleyen Cemal’in gerekçelerine dayanır (Tanpınar, 1990, s. 23). Bir de Cemal’in hiç bahsetmediği ya da farkında değilmiş gibi görüldüğü nedenler vardır ve bunlar milli davayla olan ilişkisini görüldüğünden daha karmaşık ve çelişkili bir hale getirmektedir. Cemal, çocukluk aşkı Sabiha’yı İhsan’dan delicesine kıskanmış ve aradan geçen yıllarda bu yüzden hep İhsan’ın yerinde olmayı arzulamıştır. İstanbul’a döndüğünde davanın perde

arkasındaki işlerini halleden adamlarından biri olarak İhsan'ın teşkilat tarafından görevlendirildiğini duyar. Cemal, halkın her an çıkan siyasi rüzgârlara göre yön değiştirdiği “sahnenin dışında” yani İstanbul'da yaşanan kafa karışıklığının ve davayla İstanbul hükümeti arasında ortaya çıkan derin çelişkilerin İstanbul'u siyasi olarak kırılğan ve savunmasız bir hale getirdiğinden söz eder. Cemal'e tarihi bir sahne olarak görünen memleketinde bunun sorumlusu ona göre Anadolu'da cansiperane savaşanlarla yani “sahnedekiler”le İstanbul'da gizli bir iç savaş halinde olan “sahnenin dışındakiler”i birbirinden ayıran şartlardır (s. 109). Cemal, İhsan ve dava arkadaşlarının oynadıkları entrikaların İstanbul'da yaşanan kaosta önemli bir payı olduğunu sezdirir ve onları “İstanbul'daki karışıklığı fırsat bilerek” kendi adımlarını meşrulaştırmak için savaşı bir zemin olarak kullanmakla itham eder (s. 31). İhsan, Nâsır Paşa'yı “kandırarak” bazı devlet sırlarını ifşa etmesini sağlamak için Cemal'den yardım istediğinde Cemal, prensip sahibi bir adam olarak tanıdığı İhsan'ın, paşanın ve ailesinin hayatını tehlikeye atacak bu planı düşünebildiğine bile ihtimal vermek istemez. Buna karşılık İhsan'ın bir sözüyle Nâsır Paşa'yı ölüme götürecektir tezgâhı birlikte kurmaya ikna olur ve bu noktadan itibaren milli davanın karanlık bulduğu kademesi için hizmet etmeye başlar (s. 32). Paşa için kurulmuş tezgâhın aslında hiçbir dava etiğiyle bağdaşmayacağına farkında olduğunu en başından belli eden Cemal bu teklifi kabul etmesinin ardında başka bir neden yattığını düşündürür.

Cemal'in anlattığı hikâyede bir türlü yerine oturmayan başka parçalar da vardır. Örneğin çocukluk arkadaşlarından ayrılmak durumunda kalışına ve İhsan'ın onu dava adamı olarak görevlendirme teklifini önce reddedecek gibi görünürken aniden kabul etmesine neyin sebep olduğunu anlamak imkânsız gibidir. Çünkü Cemal “istemediği” olayların başına gelirken onu adeta gizli bir el yönlendiriyormuş

gibi davranır. Başına gelenleri kendisinin seçtiğinin düşünülmesini istemez. Öte yandan Cemal’i dava adamı yapan kişisel motivasyonların başında Sabiha ile İhsan arasındaki ilişkiyi kıskanması ve bu ilişkide İhsan’ın yerine geçmek arzusu gelir. Ancak bunu basit bir aşk kıskançlığı deyip geçiştirmek hata olur. Zira Cemal, Sabiha’nın aşkına sahip olmayı arzuladığı kadar, İhsan’ın entelektüel birikimine ve Sabiha’nın analitik düşünce kabiliyetine de sahip olmak istemektedir. Üstelik sahip olmadığını düşündüğü ne varsa bunları duygusal bir yoksunluk gibi yaşamaktadır. Bir ideal olarak zihninde yer eden Sabiha ve İhsan’ı aşmak hedefine doğru yürürken kendini ispatlamak zorunda olduğu bir tür sınavda gibi hissetmektedir. Bu anlamda Sabiha’nın evlilik haberini aldığı anda zihninde yankılanan “Hiç kendini denemeyecek misin?” sorusu da İhsan’ın işaret ettiği gibi Sabiha’nın hayaline değil, kendisini bir benlik yıkımından korumaya çalışan Cemal’e aittir:

Onun harp içinde evlendiğini işitmiş çok üzülmüştüm. O zaman bu küçük şehre daha derinden gömülmüştüm. Doğrusunu isterseniz beni yine onun düşüncesi kurtardı. İlk yeis anlarım geçtikten sonra, o bana kendi içimden, hâlâ çocuk kalmış sesiyle durmadan “Hiç kendini deneyemeyecek misin? Ne olduğunu, kim olduğunu öğrenmeden mi öleceksin?” demeye başlamıştı. (s. 16)

Görüldüğü gibi Cemal, kaderini tayin eden geçmiş hikâyesini bir yandan deşifre edip diğer yandan kendisiyle olan sorununu görmezden gelirken üzerinde güçlü bir etkisi olan Sabiha’nın hayaline sığınır. Aynı muhayyel boyut, Nâsır Paşa’nın kâtibi olarak görevlendirildiği milliyetçi kadroda bu görevin icap ettirdiği ve bir türlü içine sindiremediği “zorunluluklarla” kapana kısıldığında da açılır ve Cemal davayla ters düştüğü her noktada aslında “kendisiyle çelişmediğini”, “bu işlere aşkı için bulaştığını” telkin ederek kendini avutur (s. 45). Ancak gerçekte ne davaya hizmet etmek, ne Sabiha’yı unutmak, ne de kadın meselesini göz ardı etmek “zorunluluktan” başına gelen şeyler değil; Cemal’in kendi tercihleridir. Bunları “zorunluluk” gibi gösterense Cemal’in kendisiyle yüzleşemediği noktalarda gerçeğe bigâne kalma

yöntemleridir. Davaya hizmet ederken sürekli olarak kaçmak istediğini dile getirmesine rağmen bunu bir türlü yapamaması, hatta söylediğinin aksine davadan insanlarla görüşmeyi seçen, kendi deyimiyle “kapı kapı dolaşanın” bizzat kendisi olması Cemal’in gerçeklik algısını sorgulatır (s. 54). Sözü ve eylemi arasındaki uyumsuzluklar anlatıda Cemal’in kadın ve tesettür meselesine karşı tavrında da belirir ve yansıttığı örtülü kadın kimliğini istikrarsızlığa sürükleyerek etik bir çelişki yaratır.

Cemal’in bahane olarak sıraladığı sebeplerin gerçeği bulanıklaştırdığı noktalar, ardında bu uyumsuzlukları yakalayabileceğimiz boşluklar bırakır. James Phelan (2005), *Living to Tell about It* başlıklı çalışmasında anlatıcının veya başkahramanın gereksiz ve fazladan gevezeliğinin, tekrarlarının ve Freudyen dil sürçmelerinin anlatı açısından özel bir anlam taşıdığını vurgular. Phelan’a göre bu durum anlatıcının okuruyla kurduğu ilişkide özel bir dil kullanmaya geçtiğinin işaretidir ve anlatıda muğlâk bırakılan noktalar okurun bu özel dili anlamlandırması ve boşlukları tamamlamasıyla açıklığa kavuşturulabilir (s. 23). Cemal’in İstanbul’a Sabiha’yı bulmak için gelmiş olduğunu tekrarlaması bu durumun tipik bir örneğidir. Oysaki Cemal milli dava içindeki göreviyle meşgul olduğu sırada sırta kadem basan Sabiha’yı aramayı bile unutacak, bunu kendine hatırlatması gerekecektir. Bu tekrarlar dava kadrolarında hızla yükselen Cemal’in Sabiha’yı aramayı unuttuğu için bahane ettiği sebeplerin gafletten kaynaklanmadığının, aksine kendisiyle ilgili gerçeği bu şekilde örttüğünün ipuçlarını verir.

Cemal, dava kimliğini tam olarak üstlenene dek, karşısında önemsiz biri gibi hissettiği Sabiha’ya değil, onun yokluğunda ortaya çıkan aşkın melankolisine, kendisinin bu kayıp aşkın biricik öznesi olduğunu hissetmeye ihtiyaç duyduğunu gizler. Aslında kendini, aşkına ulaşmak için milli davaya katıldığına inandıran Cemal

için bunun aksini söylemek daha doğru olacaktır; zira Cemal tam da önemli biri olduğunu hissetmek için bu aşkın peşini bırakmaz. Bu yer değişiminin işlevi Cemal, milli kadroya girişinde olduğu gibi ne zaman görmezden gelemediği bir çelişkiyle karşılaştığında Sabiha'ya olan aşkını imdadına çağırmasıdır. Diğer zamanlardaysa Sabiha'yı unuttur ve unutkanlığını kendine mazur gösterecek sebeplere sığınır. Tâ ki uzun bir aradan sonra Sabiha'yı tiyatro sahnesine çıkacak ilk Müslüman kadın oyuncu olmaya hazırlanırken bulana dek. Bu andan itibaren unutkanlığın yerini ebedi bir terk ediş alır. Nitekim Cemal bu süre zarfında dava içinde önemli bir konuma gelmiş ve artık Sabiha'nın kendi özgürlüğü yönünde attığı adımlar ona aşırı görünmeye başlamıştır. Cemal'in milli bir dava varken kadın meselesinin konuşulmasının gereksizliğinden dem vurup mevzuu geçiştirmesi bunun bir göstergesidir:

Kadın meselesi beni hiç düşündürmüyordu. O bana ilk temelleri atılan izcilik gibi ikinci derecede bir iş görünüyordu. İki oymağın teşekkülünü Selânik'in, Yanya, İşkodra, Kosova'nın, Adalar'ın geri alınmasının tek çaresi gibi göstermeye başlamıştık. Zaten bu dönemde yapılan her işe böyle bir çeşni veriliyordu. Ahmet Fehim Efendinin tulûat kumpanyası bile, bulvar tiyatrosundan aldığı oyunlarını ilân ederken sonradan o kadar alışacağımız bir ağzı kullanıyordu. Benim için ise –birçokları gibi- bu beş vilâyet ve bilhassa birkaç günlük bir muhtariyet ile kendini kurtaran Batı Trakya çok mühimdi. (Tanpınar, 1990, s. 80)

Bu ifadeyle Cemal, kadın meselesinin milli meselelerin önüne geçecek derecede “abartılmasından” duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Daha önce zihninde memleket meselesiyle bir bütün olan kadın meselesi, şimdi milli olarak kalkışılan her işe verilen “çeşni” dediği bir tür boş zaman faaliyeti olmuş ve milli menfaatlerin önceliği açısından kurtulunması gereken bir yüke dönüşmüştür (s. 80). Cemal'in bakış açısına göre bir tarafta dava gibi erkeğin dünyasını tanımlayan gerçeklikler, diğer tarafta kadın meselesi gibi kadının hayatını ilgilendiren ve ilkinde göre önemsiz sayılabilecek meşgaleler vardır. Cemal, Sabiha'nın hayatını ortaya koyduğu kadın

meselesini bu sayede bir teferruatmış gibi ele alabilir: “Sabiha’yı muhafaza etmenin başka çareleri de vardı. Ona yetişmeye çalışır, daha derinden arkadaş olur, aynı fikirler- eğer bu aksülâmellere fikir dersenez!- ve ufuklara doğru beraberce yürürdüm. Yazık ki içinde bulunduğum zihni tembellik buna engeldi.” (s. 227). Cemal’in yukarıda sözünü ettiği yetersizlik bu sefer kendisiyle ilgili değildir. Bu argüman “-[E]ğer bu aksülâmellere fikir dersenez!” şeklindeki ifadeyle kadın mücadelesine dair zikredilen argümanları uçuk kaçık bir takım fikirler olarak değerlendirmesine dayanır. Cemal’in ulus devletin kuruluş aşamasında erkeklerin uğraştığı meselelerle kadınların iştiğal ettiği alanları birbirinden bir çırpıda ayırabiliyor olması toplumsal dünyanın cinsiyet ekseninde kurulmuş olduğunu sezdirir.

Sabiha kadın meselesini spesifik bir konuyla ilgili olarak tekrar gündeme getirdiğinde Cemal ilgi duymadığını söylediği bu meseleye adeta kilitlenir. Bu anlamda ilgilendiği tek konunun, dönemin kadın mücadelesi hareketi çerçevesinde dillendirilen tesettür karşıtlığı olması dikkat çekicidir. Cemal, Sabiha’dan duyduğu bu fikirleri şöyle aktarır: “Kadın çalışmadıkça kadın hakkı denen bir şey olmaz demişti. Bu hüküm günlerce Sabiha’nın kafasında dönüp dolaşıktan sonra çarşaf düşmanlığı haline gelmişti. Bu çarşafarla hiç kadın hürriyeti olur mu! Biz kadın değil, esir sürüsüyüz.” (s. 132). Cemal’in “çarşaf düşmanlığı” üzerinden kadın meselesini dillendirmesi iki açıdan önemlidir. İkincisinden başlayalım: Bu seçicilik, anlatıda milliyetçi hareketin temsilcisi olarak boy gösteren Cemal’i teyakkuz haline iten konulara bir örnek sunarak tesettür meselesindeki milliyetçi hassasiyetin bir tercih olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda Sabiha ile Cemal’in üzerinde uzlaştığı kadının çarşafli olmakla çalışma hakkını baştan kaybettiği düşüncesinin İhsan tarafından gerici-modern tesettür biçimleri arasında yapılan ayırmayla ifade

edilmesi son derece önemlidir. İhsan'ın söz ettiği dönemde İstanbul'da sergilenmeye başlanan modern örtülerin çalışan kadın imajını yüceltmesi buna bir örnek teşkil eder:

Artık adım başında, lokanta, bar, küçük eğlence yeri...Hele kadınları, bize çok şey aşılacak gibi görünüyor. Şimdiden hanımlarımızın kıyafeti değişti. Gördüğün o tepeden sıkma başlar onlardan geçti. Artık peçe kalktı diyebiliriz. Düzgün zevk de onlardan geçti. Kadınlarımızın artık çalıştığını biliyor musunuz? (s. 216)

Yukarıdaki ifadede İhsan İstanbul'a gelen Beyaz Rus kadınların etkisiyle örtünme tarzında peçenin gitmesi ve "sıkma baş" denilen örtme biçimlerinin bunların yerini almasını "kadınların düzgün zevki bulması" olarak yorumlar (s. 216). Yeni tesettür biçimlerini olumlu yorumlarla bir tezat içerisinde ele alınan geleneksel anlamdaki tesettür olan çarşaf ve peçe, kadının esaretini kuran ve onu çalışmaktan mahrum eden sorunun müsebbibi olarak karşımıza dikilir. Tarihsel gerçekliğe bakıldığında esas sorunun kadınların çarşafli bir biçimde çalışmaması olmadığını gösteren pek çok tarihsel ve edebi örneğe rastlanır. Mesela Çalığışu Feride bize peçesi ve çarşafıyla çalışan kadınlar için tesettürün bir engel teşkil etmediğini gösterir. Bu bağlamda giyimle temsil edilen sembolik iktidarı elinde tutma bundan daha akut bir sorun olarak ortaya çıkar ve kadının özgürlüğü yerine görünüşü ve davranışlarının üzerinde belirli bir denetim kurmaya yönelik pratik bir tabi kılma yöntemi olarak yeni normlara yatırım yapar.

O halde Sabiha neden çarşafli kadınları kendilerini çalışmaktan menetmiş ve esaretine razı olmuş bir "esir sürüsü" olarak görmektedir? Bu soruyu başka bir şekilde soracak olursak feminist hareket içinde kadınların bir kısmı için külfete dönüşebilecek ayrımları kadın özgürlüğü bağlamında savunan duruşlara rastlamamızın nedeni nedir? Milliyetçi hareketler ile Osmanlı kadın mücadelesi hareketinin ortak tarihine baktığımızda kadın mücadelesinin milliyetçilikten çok

daha gerilere uzanan bir geçmişi olduğu bilinmekle birlikte milliyetçi dava içerisinde gündeme getirilen kadının kurtuluşu meselesiyle kadın mücadelesine dikkat çekilmiş olduğu da tarihsel bir gerçekliktir. Bu anlamda milliyetçi karakteristik Osmanlı kadın hareketinin yegâne varoluş sebebi olmasa da iktidar sahasındaki önemli bir aktör olarak bu mücadeleyi geniş kitlelere duyuran güçlü bir partner olmuştur. Ne var ki, kadın hareketinin desteğiyle ele geçirilen iktidarın ardından bu yol arkadaşlığı aynı şekilde yürümemiştir. Meşrutiyet devrinde Osmanlı kadın hareketinin hem merkezinde yer almış, hem de yönlendiricisi konumunda olmuş *Kadınlar Dünyası* (1913-1925) gibi süreli yayınlar Cumhuriyet'in ilânı sırasında veya hemen sonrasında tasfiye edilmiştir. Denman'a göre *Kadınlar Dünyası* (1913-1921) gibi kadın hareketinin nabzının attığı süreli yayınların bir bir ortadan kalkması Osmanlı kadın hareketini sekteye uğratan ve milliyetçilikle ortak geleceğini tartışmalı bir konuma sürükleyen nedenlerin başında gelir (2009, s. 23). Bu durum Bourdieu'nun feminist harekete dair yaptığı tespitiyle de örtüşür. Bourdieu'ya göre tüm iyi niyetine ve elde ettiği başarılarla rağmen feminist hareketin kadının konumunu radikal biçimde değiştirecek bir dönüşüm getirememesinin sebebi bu mücadelenin başlangıcında hegemonyanın elini güçlendirecek düşünsel stratejiler benimsemiş olmasıdır (1991, s. 76). Söz konusu hareketin eril bir milliyetçilik ve hegemonik bir devletçilik anlayışını yansıtan ve milliyetçilik gibi ideolojik kisvelere bürünmüş aidiyet ve kimlik stratejileriyle ilintilenmesi bu anlamda düşünsel birer tuzaktır. Cinsiyetçiliğin modern bir bağlamda tahayyül edilmesi denilebilecek bu tuzaklar, örtünmemenin de örtünmek gibi öğretilmiş ve politik olduğu gerçeğini gizlerler. Dolayısıyla cinsiyetçi eğilimlerin sabitliğine bağlı olarak işleyen sembolik iktidar şiddetinin üstesinden gelmek salt özgür irade ya da bilinç yükseltme sorunu değildir. Sorun esas itibariyle cinsiyetçiliği habitus üzerinden bireysel eylem, toplumsal pratik

ve dünya görüşlerine dönüştüren ve bunları birer tabiat yasasıymış gibi sunan tahakkümün kadının onayından geçiyor olmasıdır. Bu gerçek aynı zamanda milliyetçiliğin kadın meselesi konusunda kadınlarla girdiği iş birliğinin sınırlarına da işaret etmektedir. *Sahnenin Dışındakiler*'in sunduğu anlatının gösterdiği gibi kadının gündelik yaşantısı söz konusu olduğunda tesettüre karşı kalkan eller, kamusal konumunu doğrudan etkileyecek bir hamle olarak tiyatrodaki kendini temsil etmesi söz konusu olduğunda her an ondan desteğini çekebilir.

Bu anlamda romanın kapanışında Sabiha'nın tiyatro kariyerinin başlangıcını simgeleyen tiyatro afişinde "lacivert çarşafının üstündeki sarı mantosu"yla durmasının özel bir anlamı olmalıdır (Tanpınar, 1990, s. 341). Çünkü Sabiha'nın anlatıda son kez görüldüğü bu resim sahnede çıkacak olan başörtüsünü haber vermektedir. Cemal örtünme mevzuusunda Sabiha ile hemfikir olmasına rağmen Sabiha'nın hayati bir risk olarak kadınların çalışma alanını tiyatroya kadar genişleten ilk Türk kadını olmayı kabul etmesini bir türlü anlayamaz: "Sabiha bu işi niçin yapmıştı?" diye sorup durur (1950, s. 370). Tiyatro afişini görmesiyle birlikte milli davanın gidişatını değiştiren Nâsır Paşa'nın ölüm haberini alan Cemal, Sabiha'yı büsbütün unuttur. Sabiha tekrar aklına geldiğindeyse onu unutturan olayın önemini vurgulayarak kendini mazur göstermeye çalışır: "Ne diyecektim? Sahnenin dışı karışmıştı. Durmadan, hâlâ elimde tuttuğum ilâna bakıyordum. Fakat Sabiha'yı unutmuştum artık. Etrafımı alan insanlar bana, onu düşünmem için imkân bırakmıyorlardı. İstanbul'a geldim geleli bu hep böyle olmuştu." (s. 374). Böylece Cemal, hayatı boyunca hayranlık duyduğu ve onu İstanbul'a sürükleyen yegâne sebep olan Sabiha'nın tiyatro afişini gördükten sonra kendini adamak zorunda olduğu davayı gerekçe göstererek onun için asıl önemli olan şeyin peşine düşeceğini haber verir. Cemal'in bu açıdan mesele ettiği şey örtüsüzlüğe verdiği destekten

anlaşılacağı gibi Sabiha'nın örtüsünü çıkartacak olması değil, bunu tiyatro gibi temsili bir alanda gerçekleştirecek olmasıdır. Çünkü bu açıkça Sabiha'ya verilen özgürlük alanını aşan bir hamledir.

Sabiha'nın evlilik, örtüsüzlük ve çalışma hayatı üzerinden verdiği kişisel özgürlük mücadelesini incelediğimizde mücadeleci tavrının onu daha önce incelenen eserlerdeki “değişime uğrayan” ve “dönüşen” örtülü kadınlardan ayıran bir özellik olduğunu görürüz. O milli bir kimliğe dönüşmenin eşiğinde olan söz konusu kadın karakterlerin çoğunun yaptığı gibi “yuvaya dönüş” yapıp başlangıçta olduğundan farklı bir tahakküm biçimine teslim olmak yerine bireysel mücadelesini sürdürmeyi tercih etmiştir. Bu bağlamda özgürlüğünü milliyetçilik ufuklarının ötesine taşımak isteyen Sabiha'nın “feminist” kimliği ön plana çıkar.

Cemal'in Sabiha'ya dair hep yarım kalan değerlendirmeleri, onunla ilgili yaşadığı ikilemler ve nihayetinde bunların yerini toptan bir unutuşa bırakmasıysa onun Sabiha gibi tahrip edici gücü olan bir kadına karşı verdiği pasif agresif tepkisinin semptomlarıdır. Bütün bir hikâyeyi yeniden düşünmeye çağıran bu çelişkiler “Giriş”te bir hikâye söylemi modeli olarak tanımlanan retorik anlatısallık (*rhetorical narration*) kavramına başvurularak izah edilebilir. Tanpınar'ın romanında olduğu gibi anlatının retorik etkisinin kaynağını belirleyen ima edilen yazar ile anlatıcının aktardığı değerler, karakterler arasında belli durumlardan doğan, söz ve eylem arasındaki uyumsuzluklar biçiminde temsil edildiğinde kararsızlık noktalarına (*instabilities*) işaret eder. Bu noktalar, metinde Cemal'in bir ideal olarak kurguladığı aşkıyla davası arasında yaptığı geçişler ve birinin olduğu yerde diğerrinin mümkün olmaması yoluyla kendini belirginleştirir. Dikkat çeken diğerr bir konu da Phelan'ın (1996) anlatının retorik etkisinin kaynağı olarak gösterdiği ima edilen yazar aracılığıyla anlatısal söyleme sızan “değer, inanç, düşünce, bilgi ve beklentilerdeki

çelişkilerin yol açtığı etik gerilimler”dir (s. 21). Anlatıcı Cemal’in ilkesel olarak savunduğu milliyetçilik söylemi ile mevcut milliyetçilik hareketinin kadının özerkleşme ve örtünme talebine verdiği refleksler yani metin ve söylem arasındaki fark, anlatının etik meselelere yaklaşımındaki ikirciği açıkça ortaya koyar.

Cemal’in davaya katılmak konusundaki tereddüdü ve bu sırada aşkı ve davası arasında yaptığı geçişler bu kararsızlık noktalarından yalnızca birkaçıdır. İstanbul’a gelip İhsan’ın da angaje olduğu dava adamlığına soyunması ve çocukluk aşkı Sabiha’yı unutuşu, bunun için kendi yetersizliğini, meşguliyetlerini bahane etmesi ya da bir başkasını suçlaması anlatısal kimliğini tutarsızlaştırarak anlatının kararsızlık noktalarını ve etik gerilimlerini belirler. Bu kararsızlık noktaları, Cemal’in Sabiha’ya bakışıyla devrin yenilikçi erkek profiline kadın ve örtünme meselesine yaklaşımı arasındaki müthiş benzerliği gözler önüne sererek anlatısal ilerleyişe işaret eder. Nitekim Sabiha’yı bulmaya en yakın olduğu anda onu unutan Cemal’in durumu, yeni rejim tesis edilirken daha önce ulusal bir misyon olarak lanse edilen kadın meselesini gündemden düşüren ve talep edilen özgürlüğe karşılık kısıtlı bir özgürlük hakkı veren hegemonik yapının kadına yaklaşımıyla büyük ölçüde örtüşür. Cemal böylece bireysel özgürlükten yana duran modernleşmeci eğilimle devrin ağır basan üniter milliyetçilik anlayışı arasında seçimini yapmış olur.

James Phelan’a göre bazı anlatılar, söz konusu kararsızlık noktalarının sunulması ve çözülmesiyle ilerlerken, diğer bazıları gerilimlerle bunlar haricindekilerse her ikisiyle birlikte ilerler (1989, s. 54). Anlatısal söylem modeli, anlatının bütününün bu iki kararsızlık noktasına bağlı olduğunu göstermez. Bununla birlikte anlatıdaki bu tür unsurlar anlatının zaman içerisindeki alımlanış biçimlerinin ürettiği anlam olan anlatısal ilerleyişe (*narrative progression*) hizmet ettiklerinden okurun anlatıyı bu noktalara bağlı olarak algıladığını ortaya koyar (s. 32). *Sahnenin*

*Dışındakiler* hem karakterler arasındaki ilişkiyi hem de anlatıyı söylemsel düzeyde istikrarsızlaştıran mimetik ve tematik unsurlar içerdiğinden üçüncü gruba yani hem kararsızlık hem de gerilimlerle ilerleyen anlatılar grubuna girer. Dolayısıyla burada hem söylemsel düzeyde hem de karakterler arasındaki ilişkide bir istikrarsızlaşma söz konusudur; bu da eserin son etkisini de çelişkili ve belirsiz kılar. Okur bu belirsizlik nedeniyle Sabiha'nın bir noktada örtüsüzlük mücadelesine dönüşen kamusal temsil alanında yer alma mücadelesini mi, İhsan'ın şahsında vücuda gelen holigan milliyetçiliği mi yoksa Cemal'in örtünme ve kadın meselesinde yoğunlaşan çelişkiler taşıyan davasını mı seçmesi gerektiği konusunda kararsız kalır.

Kahramanın bir ideal olarak kurguladığı aşkıyla davası arasında yaptığı geçişler ve bu geçişlerden doğan söz ve eylem düzeyindeki uyuşmazlığının anlatısal söyleme yansımasıyla bahsi geçen noktalar kristalleşir. Herhangi bir örtünme ve/yahut giyinme biçimi kadın hareketinin hedefi haline geldiğinde özgürlükler adına verilen mücadelenin bundan yara alabileceği ihtimali Sabiha'nın son kez örtülü bir biçimde görüldüğü sahneyle birlikte belirginleşir. Nitekim tiyatro afişindeki resmi sahnede çıkacak olan lacivert mantosu ve başörtüsü ile birlikte kayıplara karışacak olan Sabiha'nın ölümcül imgesini çağırıştırır. Giyim kuşam kadın kimliğinde öyle yanıltıcı bir sınırı teşkil eder ki, bir tür feminist anlayışa göre özgürlüğün önünde engel olarak duran ve yasaklı bir sembol sayılan başörtüsü başka bir kadının inancını istediği gibi yaşamasının yolu olabilir. Sabiha örtüsünden kısmen ya da en azından düşünsel boyutta feragat etmiş ve örtüsüzleşmeyi bağınaz dindarlık anlayışıyla mücadelelerinin bir sembolü olarak gören Feride ve Rabia'yla bu yönlerden ortaklaşsa da kullandığı söylem dili, tesettür karşıtlığını kadın hakları mücadelesinin söylemsel çerçevesi içinde ifade ettiği için bir ayrılcılığı vardır. Ancak Sabiha'nın kadının örtüden özgürleştirilmesi adına, aydınlanmacı feminist bir söylem içerisinde

hizaya çektiği ve ötekileştirdiği çarşaf, son bakışta yaptığı şey kendisini de ezecek olan tahakkümü güçlendirmek olur.

Buraya kadar incelenen ve Cumhuriyet döneminden meşrutiyet devrine bakan eserlerde ortaya çıkan oluşum aşamasındaki Müslüman Türk kadını kimliğinde çarşaf ve peçe gibi örtünme biçimleri cahil-ilkel-dindar bir dünyanın köhnemiş sembolleri olarak ortaya çıkar ve örtülerinden utanç duyan kadın karakterler yoluyla bu algı içselleştirilir. Bu bağlamda tesettür dışılık ve aldaticılık arasında kurulan arızı ilişkiyi temsil eden bir sembol olarak dönüştürülür. Tahakkümün kılık kıyafet yaptırımları yoluyla kadın bedeniyle/kimliğiyle kurduğu sembolik ve tek yönlü ilişki anlatıda geride bırakılanın yalnızca örtü değil, kadının kendinden, kimliğinden bir parça olduğunu açıklıkla ortaya koyar. Bu kimi zaman çarşaf, kimi zaman peçe, kimi zamansa kadının vedalaşmak durumunda kaldığı geçmişi, kimliği ya da yaşam tarzı olur. Kadının yaşam tarzı üzerinden beden-bilinç-belleğinin dönüştürülmesi sürecinde tesettürle birlikte kaybolan topyekûn bir değerler sistemini ayakta tutan inanç dünyasıdır.

Bu bağlamda gözden çıkarılan aslında en çok göze batandır.

Karakterin birey kimliğinin özünü oluşturan hayat tecrübesi bu şekilde geride bırakılmış olduğundan oluşum/olgunlaşma olarak nitelenen bu dönüşümün olumlu bir gelişim göstermesi beklenirken yıkıcı bir yönelim izler. Bedensel ve bilişsel dönüşümün tamamlandığı noktada kadın karakter toplumsal olarak biçilmiş geleneksel rolleri yeniden üstlenir ve kadınların hegemonik iktidara karşı sergiledikleri direniş biçimleri ve müzakere etme yöntemlerine karşılık özgürlük açılımlarını sabote eden bu tür bir “olgunlaşma” ve “dönüşüm” çoğunlukla kadın karakterin ya da anlatıcının belirlediği istikamette sonuçlanmaz. Kadın özgürlüğü için yola çıkan medeniyet arayışlarının kadınların kat ettikleri yolu kapatmasındaki

çelişki modernleşme talebiyle artık kendi kanatlarıyla uçacak kadar değişmiş ve bireyleşmiş olan kadınların dönüşüm hikâyesine makbul bir vatandaşa, fedakâr bir eşe ve bir anneye dönüştürüldüğü bir son üzerinden yansır. Bu umut edilen ve peşinden koşulan hedeften şaşıldığını gösteren beklenmedik bir finaldir. Buna karşın kadın ana karakter önceki yaşam deneyiminden travmatik şekilde koparılmış ve radikal bir değişim geçirmiş olduğundan geleneksel konumuyla yüzleşmek durumunda kaldığında aynı noktaya döndüğünü fark edemez. Bu tersine gidişata neyin sebep olduğunu anlayabilmek için dönüşümün bıraktığı iktidara uyumlandığı kadın bedenlerinde ve bu bedenler yoluyla hükmedilen kadın kimliklerindeki izlere bakılmalıdır. Takip eden bölüm bu gidişatı tersine çevirerek örtülü kadını idealize eden İslamcı dönüşüm anlatılarında değişmeyen faillik sorunsalını ortaya konulmasına adanmıştır.

## BÖLÜM 3

### ÖRTÜLEN MODERNLİKLER

Buraya kadar kadınların yaşam tarzını başörtüsü aracılığıyla değiştiren dönüşüm klişesinin cumhuriyet öncesi kadın oluşum romanlarını ideolojik bir yönelimle belirlediğini, başörtüsünün bir amblem gibi kullanılmasının temel hedef tutulduğunu söyledim. Dönüşüm klişesi, hidayet teması aracılığıyla tekrar ortaya çıktığında asrî kadını, bir mümineye dönüştürecek sürecin dolaylımlayıcısı olur. Bu bağlamda etkili olan İslâmi edebî söylem dönüşümü milli kimlik ve kadın oluşum romanlarından devralan bir hamleyle önümüze yeni bir ideal/öteki kadınlar atlası koyar.

Her iki türü birbiriyle akraba kılan özellikler ilk bakışta dönüşümün ideolojik yönü gibi görünse de, son bakışta kadın bedenine sınır getiren dayatmanın belirli bir kadınlık kategorisinin dışında kalanları ötekileştirmesidir. Kadının kimlik temsillerinde varlık alanını daraltan ve bütün kadınları bir potada eriten bu tektipleştirmeci düşünsel yapı, kadın ana karakterlerin aydın/milliyetçi/modern ya da dindar/Müslüman/İslâmcı bir özneye dönüşümlerini ontolojik ve epistemolojik boyutlarına hiç girilmeyen ve neredeyse kılık kıyafet ve tavır üzerinden kotarılan bir sürece indirger. Bu sürecin sonunda genellikle “başka” bir kadına dönüşmüş olan kadınlardan belirli bir yaşam tarzı içerisinde kendilerine vaat edilen özneliği ellerinin tersiyle itmeleri beklenir. Görüldüğü gibi aradaki zaman farkını sollayarak kadının İslâmileşmesine odaklanan hidayet romanlarını, milli kimlik ve Cumhuriyet döneminde yer alan kadın oluşum romanlarıyla ortaklaştıran çatı tema yine “dönüşüm” ve dönüşümün vazgeçilmez sembolü “tesettür”dür.

Dönüşümün uygulanmasındaki tektipleştirmeci yönelimden dolayı İslâmcı edebiyatta ortaya çıkan örtülü kadınların sayıca niceliğinin, onların varoluşlarını

kimliksel anlamda çoğullaştırdığını düşünmek bu anlamda yanıltıcı olabilir. Zira türün İslâmi tebliğ mesajı vermeye odaklanan örneklerinde örtülü kadın karakterlerin çoğu zaman bu eşikten geçemediği ve kadının öznel varoluşu ve kendine has kimliğinin dava uğruna feda edilen bir unsur olduğu ortaya çıkar. Bunun en önemli nedeni de bir karşı edebiyat mecrası olarak çıkış yapan İslâmcı türün dışa yaptığı propagandanın özünü teşkil eden tebliğ mesajının milli kimlik ve kadın oluşum/dönüşüm anlatılarındaki mimetik hatayı kopyalamış olmasıdır. Bir başka ifadeyle İslâmcı edebi tür, kadın oluşum/dönüşüm motifini milli kimlik romanlarından devraldığı anda ve bunu türsel bir işleve dönüştürdüğü anda modellediği türleri değişime uğratmış olur. İslâmcı romanlar da milli kimlik romanları gibi kadının failliğini ve özerk bir kimlik oluşturma kapasitesini yok eden ideolojik dönüşüm kalıplarını (“arayıştaki kahraman”, “kahramanın geçirdiği tematik/kültürel dönüşüm” ve “yuvaya dönüş”) tek tek ya da toplu bir biçimde işletirler. Ancak örtüsüzleşen kadınlarla aynı yolu kat ederek modernliği dönüştüren örtülü kadınlar tebliğ mesajının taşıyıcısı olurlar.

Bu bağlamda ifade, şahsiyet farkı gibi kişisel yönelimlerin pek de önemsenmediği örtü imajının kadın için biçtiği standart modeller, ideal roller ve ötekilikler romanlar yoluyla temsil edilen milliyetçi ve/yahut cumhuriyetçi aydın kadın prototipiyle şaşkıncu derecede benzerlik gösterir. Ahmet S. Akçay bu bağlamda hidayet romanları gibi ideolojik çerçevesi netleşmiş türlere ait metinlerin “namevcut bir öteki”yi hep içinde barındırmış olduğunu hatırlatır. Sirtına modern/milli ya da dini gömleği geçiren kadınları birleştiren benzerliklerin başında bireysel ve sosyal statülerinin eril tahakküm yapıları tarafından kısıtlı ve denetimli bir biçimde verilmesi ve kadınların buna razı gelerek eril tahakküm zincirini sürdürmeleri gelir. Bu nedenle örtülü kadının edebiyattaki temsil biçimini önemli ölçüde etkileyen bir

tür olarak bilinen hidayet romanlarının ortaya çıkışının Meşrutiyet'ten Cumhuriyet dönemine geçiş sırasında kadın temsilinde yaşanan kırılmaya bağlı olarak gelişen tarihsel ve sosyal bir olgu olduğu ileri sürülebilir. Bu gelişme 28 Şubat sürecinden sonra yaşanacak daha derin bir kırılmada da rol oynayacaktır. Tüm bu gerekçelerle bu bölümde hidayet romanları, cumhuriyet öncesi milli kimlik ve kadın oluşum romanlarını ve cumhuriyet dönemindeki köy romanlarını İslâmi yönde dönüştüren örnekler olarak okunacak ve örtülü kadın kimliğinin bu bağlamda geçirdiği kimliksel süreç, edebi-tarihsel ve siyasi veriler ışığında bir değerlendirmeye tabi tutularak temsil alanında konumlandırılacaktır. Ancak bunun için öncelikle Cumhuriyet sonrası popüler roman türlerinden köy romanını örtülü kadının kimlik temsili üzerinden kat etmek elzemdir.

### 3.1. İslâmcı kadın temsiline yaklaşırken son düzlük: Köy romanları

Cumhuriyet'in kuruluşunu takip eden yıllarda edebi alandaki varlığını farklı biçimlerde sürdüren örtülü kimlik temsilleri 1940-1970 arası süreçte gittikçe görünmezleşen bir eğri çizerek bağlamdan çıkar. Örtülü kimliğin genel anlamıyla yok sayıldığı bu geçiş döneminde dindar kimlik halen aydın-cahil mücadelesi kurgusunun olumsuz tarafını temsil eden bir sembole tekabül eder. Dindar karakterler rasyonellik-hurafecilik, kentlilik-otantiklik gibi ayrımlar üzerinden belirlenmektedir.

Edebiyat tarihçilerine göre genel anlamıyla cumhuriyet sonrası dönem olarak gösterilen tarihsel süreçte Türkiye'de entelektüel üretimin canlı kalmasını sağlayan kültürel kaynaklar incelendiğinde edebiyat piyasasının o güne kadar uygulanan katı kültürel politikaların etkisi altında tek sesli, tek söylemli bir yapı içerisinde biçimlenmiş olduğu görünür (Oktay, 2010, s. 34). Bu bağlamda dönemin en önemli

edebi üretim mecralarını köy romanları ve toplumcu gerçekçi romanlar oluşturur. Cumhuriyet projesi bağlamında “muasırlaşma” hamlesinin kırsal ayağı olarak inşa edilen köy enstitülerinin bağrından neşet eden edebiyat “köy romancılığı” şeklinde tanımlanır (Irmak, 2019, s. 31). Türe ait metinlerin ana omurgasını köy enstitüleri projesinin merkezindeki mekân olan köy ve bu mekânın sakinleri “köylüler/taşralılar” oluşturur. Köylüler haricinde bir de bu mekâna ait olmayan “doktor”, “öğretmen” gibi dışarıdan buraya gelmiş eğitilmiş karakter tipleri yer alır. Dini figürler ve feodal tipler olarak karşımıza çıkan olumsuz köylü tiplmeleriyle modern ve pozitif yaşam görüşünü temsil eden aydın tipi arasındaki gerilim aydın-cahil çatışması ekseninde kurulur. Örtülü kadın bu bağlamda kimi zaman dini ve manevi olgulara karşı yaklaşımın önemli bir istisnasını, kimi zaman kırsallıkla birleştirilen körü körüne hurafeci bir anlayışı, kimi zaman da erotize edilen arzuyu temsil eder. Bir başka deyişle anlatıda otantik bir aksesuar olarak iş görüyorsa örtünün kadınla bir araya gelmesi karakterin kimliği açısından bir zaafiyet oluşturmaz. Ancak aksi durumlarda örtülü karakterin kimliğinin başka bir fikrin, duygunun nesnesi kılınabileceğini varsayan bakış açısı devreye girer.

Bu temayülleri sergileyen köy romanlarında örtülü kadın çoğu kez orada, taşra tipolojisiyle kaynaştırılmış köylü kimliği içinde resmedilir ancak söz konusu olan kadın tipi dinden büyük ölçüde arındırılmış bir vaziyettedir. Bu sayede örtülü kadın devletçi yapıyı izleyen otoriter ve eril anlatıcıların öncelikli hedefi olmaktan kurtulur ancak bu sefer de kırsal mekânı kuran edebi bir araç vazifesi görebilir. Dolayısıyla örtü bu bağlamda çoğu kez hakkında hüküm verilen dinsellikten hariç tutulan bir şey olur ama bu durum kadının nesne konumunu çoğunlukla değiştirmez. Türün temsil edici örneklerinde otantik örtülü kadın figürü varlığını büyük ölçüde örtüyü, dini sembollerden hariçte tutan bakış açısına borçludur. Ne var ki,

başörtüsüne doğal peyzaj gözüyle bakarak onu otantik bir nesneye indirgemek de dini yaşayışta ve karakterin kimliğinde tuttuğu hayati yeri “yok saymak”la eş anlamlıdır. Üstelik köy romanlarıyla aynı dönemde üretilen ve kenti mekânlaştıran popüler romanlarda kimliği neredeyse tümüyle yok sayılan örtülü kadınların ortaya çıkabildiği tek mecranın bu türe ait metinler olduğu düşünülürse manevi dünyasından kopuk biçimde ele alınan örtülü kadın karakterlerin temsilinin edebi alanda görünür olmasının bile ne derece kritik bir önem taşıdığı anlaşılabilir. Bu bağlamda karşımıza çıkan karakterlerin örtüleriyle kimlikleri arasındaki bağ son derece rastgele kurulduğundan bütünsel bir karakter gelişimi gösterebildiklerini ya da bu açıdan kendilerini temsil ettiklerini söylemek güçtür. Bu temsilin son durağı olan köy romanları örtülü karakterlerin kâh görünüp kâh kaybolduğu bir tür olması vasfıyla bu bağlamda can çekişerek de olsa varlığını sürdürebilen örtülü kadın temsilini yansıtan ışığın birdenbire sönmemiş olduğunu, onu canlı tutan kaynakla bağı kesildiği için tükendiğini düşündürür.

Cumhuriyet dönemi romanlarında dönüşüm geçiren kadınlara daha az rastlanır olması aynı zamanda kültürel bir proje olan cumhuriyetin çağdaşlaşma hedeflerinin kısmen tutturulduğunun bir göstergesidir. Nitekim 1970'lere gelirken romanlarda başı açıklıkla öne çıkarılan ideal kadın modeli kentte yaşayan kadınlar arasında belli bir düzeye ulaşmış görünmektedir. Bunun, aldatıcı bir imajla temsil edilen öteki kadınlık modellerini yeniden üreten eril bakışla ilişkisi çözümlendiğinde meselenin örtü değil, tesettür üzerinden kadınları denetleyen bir güç kazanarak iktidarı elde tutmak olduğu anlaşılır. Anlatıcının kurduğu iktidar üzerinden dini eleştirme eğilimi, milli kimlik romanları gibi cumhuriyet dönemi romanları için vazgeçilmez bir tema oluştururken köy romanlarında örtülülükle dindarlık, otantik köylü kadın tipinde birbirinden ayrıştırılır (Irmak, 2019, s. 76). Bir başka deyişle

örtü, dini bir sembol olarak kullanıldığında ve dindarlıkla yan yana geldiği durumlarda olumsuz, yalnızca yerel kültürle ilişkilendirildiğindeyse kabul edilebilir, otantik ve sevimli bir nesne olarak algılanır. Aynı bakış açısı 28 Şubat sonrası dönemde “tülbentli” kadını söz konusu özellikleri üzerinden suç isnat edilen “türbanlı” kadın karşısında aklayarak benzer bir ayrımcılığa imza atmış olan romanlara ilham verir. “Örtülü” kimliğin ancak dinsellik unsurundan arındırılarak yansıtılması bunun hangi gerekçelerle böyle sunulduğu sorusunu sordurur. Bu sorunun cevabı otantik ve örtülü kadın figürünün siyaseten nasıl bir işlev gördüğüyle yakından ilişkilidir. Batılılaşma eğilimi doğrultusunda yanlış sekülerleşme<sup>40</sup> denebilecek bir modernleşme biçiminin uygulanması kadın karakterlerin örtüleriyle sakatlanmış olmalarından sorumlu tutulur.

Bu konu üzerine eğilen isimlerden biri olan William Connolly, inancın kamusal alandan özel alanlara çekilmesi gibi sekülerliğin mevcut önermeleriyle düşünmenin bazen ulusçuluk düşüncesinin özcü yaklaşımlarını sahiplenmekle karıştırıldığına ve bu karışımın son derece tehlikeli olabileceğine dikkat çeker:

Genel anlamı ve uygulanış biçimleriyle sekülerizm, kamusal yaşamın dogmatik pratiklerinin günümüzde ortaya çıkardığı sekter çatışmaya ve hoşgörüsüzlüğe bir eleştiri getirmediği gibi kamu düşüncesinde gerekli olan yaratıcı gerilimin yok edilmesine neden olmaktadır. Bu veçhesiyle sekülerlik ulusun bütünlüğüne tehdit saydığı durumda üretken düşünceye müdahale edebilir (1999, s. 8).

Ahmet Çiğdem (2004), Connolly'nin görüşüne katılarak sekülerliğin çoğulcu bir demokrasinin yolunu açmak yerine bütün dini duyarlılıkları en küçük ortak bölende toplayan çağdaş uygulamalarıyla nötr ve tarafsız olmaktan uzaklaşarak ideolojik ufuklara kaydığını öne sürer (s. 505). Bu argümanını sekülerliğin kendini özel olarak konumlandığı mevki üzerinden dayanaklandırır: Modernliğin önemli bir durağı

---

<sup>40</sup> “Yanlış sekülerleşme” tabiri William Connolly'nin “Why I'm not Secularist?” makalesindeki fikirlerden esinlenilerek ortaya konmuştur. Bu bağlamda ekülerleşme kavramının imkânlarına ve sınırlılıklarına dair kuramsal bir tartışma için bkz. William Connolly (1999). “Why I'm not A Secularist”. Minnesota: Minnesota University Press.

olan sekülerizm; dini, bireylerin özel alanlarına bırakan ve böylece inananları, cemaatin kapalı evrenine taşımayı amaçlayan bir politikaya sahip çıkmakla bu evrimde kendine biçtiği rolü oynar” (s. 506). Aynı zamanda türün klişelerini oluşturan bu eğilimler cumhuriyet projesinin hâkimiyet kurduğu 1950’lerde hedef tutulmaya devam eden Batılılaşmacı medeniyet idealinin pratik kalıplarını oluşturmaktadır.

Köy romanlarının *genesis*’i kabul edilen Mahmut Makal’ın *Bizim Köy* (1950) ile Fakir Bayburt’un *Yılanların Öcü* (1954) romanları bu bağlamda okunduğunda yukarıda bahsedildiği gibi özel alana taşınmak istenen dini figürlerin öncelikli olarak “hacı-hoca” sıfatlarıyla temsil edilen kimlikler olduğu ortaya çıkar. Bu daha önce milli kimlik ve cumhuriyet dönemi romanlarında gözetilen ve pek çokları arasında örtülü kadını sorunsallaştırmaya öncelik veren ve dini sembolize eden hacı, hoca gibi tipolojileri ve zikir, namaz gibi dinsel pratikleri ikincilleştiren sıralamadan farklıdır. Erkan Irmak (2019), köy romanlarının türsel olarak analizini yaptığı incelemesinde bu romanlar yoluyla dine ve dini figürlere karşı yansıtılan tavrın resmi söylemle uyduğuna belirtir:

Cumhuriyetin 1950’lere kadar dinle ilgili temel tutumunun katı bir laiklik uygulaması olduğunu, dini kararlılıkla kamusal alandan özel alana taşımaya çalıştığını ve din adamlarını devlet politikalarının belirleyici aktörlerinden biri değil, devlete bağlı ve rejimi destekleyen memurlar olarak yeniden konumlandırmaya çalıştığını hatırladığımızda Köy romanlarının temsil edici örneklerinde yaratılan atmosferin kaynaklarına ulaşmak daha kolay olacaktır.(s. 232)

Dindar kadının kimlik ifadesi olma özelliği taşıyan örtülü karakterler hacı-hoca karakterlerinin yanında arka planda kalır. Irmak, bu bağlamda hedef tahtasına oturtulan figürleri sırasıyla şöyle sıralar:

Nitekim Köy romanlarında hiç rastlamadığımız bir karakter tipi ya da konu varsa, o da köydeki imam ya da dindar karakterlerin hiçbirinin olumlu çizilmemesi; dinle ilgili her konunun da, romanlarda yakınlık kurulabilecek iyi karakterlerce değersizleştirilmesidir. Daha ilginç, bazen bu tavır öyle

görünür hale gelir ki, köy edebiyatının başlangıcı ve bir anlamda içerik deposu olan *Bizim Köy*'de Mahmut Makal dinden bahsettiği bölüme “Afyon” başlığını koymaktan çekinmemiştir. Ancak burada önemli olan Makal’ın da tıpkı diğer Enstitü mezunu yazarlar gibi köyün geri kalmışlığını içi boş dini inançları bağlaması değildir. Zira bu bakımdan *Bizim Köy*'de Köy romanlarıyla aynı doğrultuda hükümler içerir. İlginç olan, Makal’ın gözlemlerinde tümüyle hacı-hocalar tarafından yönlendirilen ve hatta kandırılan bu son derece dindar köylülerin (ki Makal’ın yazdıkları oldukça gerçekçidir), Köy romanlarında yerlerini sanki bütün bunların etkilemediği başka bir köylü tipine bırakmasıdır.(2019, s. 220-221)

Irmak’ın değerlendirmesi esas itibariyle Mahmut Makal’ın *Bizim Köy* romanında olumsuz temsil edilen hacı-hoca tiplerini tarafından kandırılan dindar köylülerin türün sonraki örneklerinde yerini, bundan etkilenmeyen bir köylü tipine bırakmış olduğunu gösterir. Türdeki diğer bir değişiklikse dindarlığın korkutucu olmaktan çıkarılıp gülünçleştirilmeye başlamasıdır. Burada şamanik inanç biçimlerinin müslümanlıktan ayrı tutulduğunu ve aralarında hiyerarşik bir ilişki kurulduğunu vurgulamakta fayda vardır. Bu seyirdeki bazı köy romanlarında geleneksel yaşama ait ritüalistik pratikler ve doğaüstü inanışların bilge kişilik tipiyle yan yana gelmesi olumlu bir biçimde ele alınırken; dini hükümler, ritüeller ya da kutsiyet atfedilmiş mekânlar, giysiler, kişiler, dervişler, ermişlerle yan yana gelmesi bir gülünçlük vurgusuyla sunulur ve Müslüman tiplerin anlatıdaki etki alanı böylece sınırlandırılmış olur.

Bu bağlamda tesettürün olumsuz anlamda ve irrasyonel bulunan bir hurafe göstergesi sayıldığına işaret eden köy romanlarının sayısı da azımsanacak gibi değildir. Bu bağlamda romanların, örf, geleneksellik ve doğayı temel alan inanç biçimleriyle sürdürdüğü ilişkideki müsamahayı dindarlık için göstermediği rahatlıkla söylenebilir. Dindar karakter özelliklerinin olumsuz bir tiplendirmeye yansıtıldığını ortaya koyan bu tür metinler, Kemalist dışa propagandanın ağırlık kazandığı noktaları belirler. Bunlardan en önemlisi de iktidarın cumhuriyetin laiklik uygulamaları bağlamında din ve dindar kesimi kontrol etme gücünü elinde tutma

arzusunu görünür kıldığı noktalardır. Bu doğrultuda olay akışı içerisinde bir çatışma eksenini kuran aydın-cahil mücadelesi aynı zamanda devletin dindar iktidar odaklarıyla girdiği tahakküm mücadelesini temsil eder ve bu mücadele aydın kahramanın muhatabını, irrasyonel din anlayışının yozlaşmış olduğuna ikna etmesiyle sonuçlanır.

Bununla birlikte “kötü” karakterlerin seçilmesinde dindarlığın bir ölçüt olmadığı ve sistemde aksayan yanı dinin temsilcileri olarak değil, dini de kendine alet eden bozuk düzen olarak gösteren köy romanları vardır. Örneğin, Fakir Baykurt’un romanı *Yılanların Öcü*’nde (1959) örtülü kadın karakterlere karşı ortaya konan anlatsal tutum, hacı-hoca-muhtar kimliklerinden farklı olarak olumludur. Dine alenen bağlı oldukları gösterilen bu figürler genel anlamda bozuk düzenin temsilcisi süfli tiplerden seçilir ve dua, zikir gibi pek çok dini pratik hacı-hoca tiplerine atfedilerek bu tipler eleştirinin odağı haline getirilir. Bu sorgulama hurafelerle son derece içli dışlı bir karakter olan Iraz Hala yerine köyün imamını merkezine alır ve dine karşı keskin tavır alış, hacı-hoca tiplerine yakıştırılan cahillik, bağnazlık ve gülünçlikle temsil edilir. Şaman öğretilerine benzeyen bir tabiat inancına sahip Iraz Hala gibi örtülü bir kadın için böyle bir eşleştirme söz konusu edilmez. Ancak bu es geçişin örtünün dini anlamlarından hiçbirini (setr-i avret, hicab) barındırmayan bir karakter için geçerli olduğu da unutulmamalıdır. Bu tür karakterler açısından örtü doğal, kırsal, ananevi olanın ve kabul edilebilir ölçülerde hurafeyle kurulan bağın göstergesi olmaktan öte bir anlam taşımaz. Otantik bir kamuflaja bürünen örtüden kutsallık çekildiğinde geriye kalan köy romanını kuran yerel, kırsal atmosferin bir parçası olarak işlerlik kazanan Iraz Hala karakteri olur. Bu bağlamda *Yılanların Öcü*, köy romanlarında dindarlığa karşı izlenen genel tutumun aksine statükonun her türlüünü eleştiren ve bu bağlamda dini/kültürel sembollerin örtülü kadın imgesinden geriye çekilişini örnekleyen bir eser sunar.

*Yılanların Öcü* 'ndeki Iraz Hala ile yakın zamanlarda üretilen Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* (1963) romanının kadın kahramanı Meryemce arasında anlamlı bir bağ vardır. Bu bağ kuran her iki kadın figürü de yaşlı, bilge ve hurafe seveci özelliklerle karakterize edilen ve olay akışına yön veren kahramanlardır. Iraz Hala'yla pek çok açıdan benzeşen Meryemce karşımıza göçer bir Türkmen topluluğunun kadın üyelerinin giyindikleri biçimde başı da örten yaşmağıyla çıkar. Meryemce, kendisine has özellikleriyle köy romanlarında sosyal konumu üzerinden olumsuz temsil edilen dindar karakterlere değil, hurafelerle haşır neşir, premodern, mistik bir dünyanın temsilcisi olan yaşlı-bilge karakter tipine yakın durur (Irmak, 2019, s. 77). İnsanlarla konuşmayı uzun süre önce bırakmış olduğu söylenen Meryemce, bilgeliğinin hikmeti olarak yalnızca hayvanlarla ve yaratıcısıyla irtibat halinde bir karakter olarak yansıtılır. Iraz Hala ile benzerliği bu açıdan son derece açıktır. Onun gibi âkil bir insan olarak görüldüğünden köyde yaşanan hemen her olayda Meryemce'nin fikrine başvurulmaktadır. Ancak bununla beraber Meryemce'nin diğer bir yönü de adalet timsali olmasıdır. Köyün muhtarı Adil Efendi gelip bütün köylünün malını mülkünü toplayacağını söyleyerek köylüleri endişeye sevk ettiğinde buna karşı çıkarak köylünün hakkını savunmaya cesaret eden tek kişi o olur. Bu adımı destekleyen diğer bir figürse Meryemce'nin mistik dünyasına zıt biçimde resmedilen, rasyonel bir tip olan Taşbaş'tır. Köylüler, muhtarın verdiği sözlerin karşılıksız çıkmasıyla çok geçmeden bu iki zıt figür etrafında toplanırlar. Meryemce âkil insan özelliğini kullanarak olaya müdahale eder ve Taşbaş'ın rasyonel duruşunun Muhtar'ın köylünün içine saldırdığı korku kadar etkili olmadığını görerek köylüleri Taşbaş'ın aslında olağanüstü bir varlık, bir kurtarıcı olduğuna inandırır.

Bunun dışında Meryemce'nin Iraz Hala ile diğer bir ortak noktasının otantik örtüsünün onu yerel, kültürel şartlara bağlaması olduğu iddia edilebilir. Lakin böyle bir benzerlik ilişkisi ancak her iki kadın arasında çok temel bir farklılığı es geçerek kurulabilir. Meryemce'nin örtüsü, Iraz Hala'nın karakteriyle bağlantılı olarak tabiatın yıkıcı güçlerini çağrıştıran örtüsünden ayrılarak onun irfan sahibi ve yapıcı kişiliğiyle bütünleşir. Tıpkı Yaşar Kemal'in romanında yer alan diğer yoksulluk ifadesi sayılan semboller gibi Meryemce'nin örtüsü de doğa üstü güçleri ortaya çıkaran bir sembol olmanın ötesinde hikmete açılan bir göz gibi hareket eder. Bu anlamda Meryemce'nin hakikati örtü değildir, ama bu hakikat, örtünün bir parçası olduğu gelenekle maneviyat arasındaki ilişkinin dışında konumlandırılacak bir şey de değildir. Kadının örtüsü her iki romanda da dinsellikten arındırılmış olmasına rağmen Yaşar Kemal'in romanında farklı bir biçimde konumlandırılır. Meryemce bu şekilde dinin köy temalı romanlarda farklı yorumlanabileceğini gösteren bir biçim olur.

Bu istisnalar dışında 1940-1970 arasında örtünün edebiyattaki temsilini ekseriyetle örtülü karakterlerin bu alandaki yokluğunun ve bunun kadının edebi kimliğinde yarattığı yoksunluğun belirlediğinden söz edilebilir. Bu dönemin sonlarına doğru örtülü kadın temsilini çepeçevre saran "başörtüsü meselesi" bağlamında yaşanan temsil krizine darbe sonrası dönemde katılaştıran kamusal yasaklar da eklenir ve örtülü kadın imgesi sanki hiç var olmamış gibi edebi alanı terk eder. 1960'ların sonunda dillendirilmeye başlanan ve dindar kadının temsil sorununun özünü teşkil eden başörtüsü meselesi, meşrutiyet öncesinden itibaren tartışılan "kadının kurtuluşu meselesi"nde egemen düşünsel tavrın devrettiği bir problem yumağı olarak örtülü kimlikte "yoksayma" boyutunu açar.

Düşünsel olarak uçlara sürülenin çoğu zaman düşüncenin tam merkezinde olması yapısalcılık sonrası düşüncenin kazandırdığı bir bakış açısıdır. Bu önermeye göre bastırılan ve yok sayılan, bir bütünün eksik parçası gibi yokluğu üzerinden kendini hatırlatma gücüyle kuşanmıştır. Freud'un "bastırılanın geri dönüşü" (*return of the repressed*) olarak adlandırdığı bu durum, bastırılmış unsurların bilinçdışında muhafaza edilip rüyalarda, davranışlarda, ikincil bir durum, bir semptom olarak gün yüzüne çıkmasına denir.<sup>41</sup> Cumhuriyet'in namevcut bir öteki olarak yok sayarak bilinçdışına ittiği örtülü kadının kamusal bir örtülü kadın modeli olarak İslâmcı romanlarda ortaya çıkışı Freudien bağlamda örtülü kadın karakterlerin cumhuriyetin karabasanı olarak konumlandırıldığı ikincil bir duruma yani öteki/örtülü kimliğe işaret eder. Zira örtülü kadın, kimliğinin inkâr edilmesiyle el çektirildiği kamusal ve alana simgesel bir direniş noktası olarak geri dönmüştür. Bu dindar hamleye karşılık devlet, ayaklı bir İslamcılık işareti olarak algıladığı örtüyü yasaklayarak kadın üzerindeki simgesel iktidar şiddetin doğrudan doğruya şiddet içeren bir iktidara dönüşebileceğini göstermiş olur.

Bu gelişmeye paralel olarak 1960'ların sonu itibariyle kendini siyaset alanında göstermeye başlayan İslâmcılık söylemiyle edebi türün etkileşiminden doğan hidayet romanlarında gittikçe artan bir seyirde başörtülü kadın karakterlerin mağduriyet hikâyelerine yer verilir. Daha önceleri dinle simgesel bir bağ içerisinde olduğu söylenebilecek örtülü kadın figürü, 1970 ihtilâli sonrasında anayasal olarak kamusal alandan yasaklanmasıyla birlikte Müslüman kimliği yaralayan duygusal sürgünlüğün ve ötekiliğin somut bir göstergesi haline gelir. Bu yüzden İslâmi romanlarda kahraman, başörtüsü mağduru bir kadın olduğunda bu hem okur cemaati

---

<sup>41</sup> Sigmund Freud (1900), *The interpretation of dreams* başlıklı hacimli çalışmasında bu olguyu rüyalar üzerinden inceler. Bu kavramla ilgili alıntılanan tanım için bkz: "*Return of the Repressed*", Erişim Tarihi: 12 Ekim 2020. <https://www.encyclopedia.com/psychology/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/return>

tarafından yoğun bir ilgiyle takip edilmesine neden olur, hem de içe yönelik bir propagandayla İslâmcı kesim arasındaki cemaatçi bağların pekişmesine hizmet eder (Akçay, 2016, s. 56). Bu romanlar aynı zamanda Anadolu'dan gelen göç dalgasıyla birlikte kentlerde daha fazla varlık göstermeye başlayan örtülü kadınları kamusal alana hazırlayan, onları karşılaşılabilecekleri tehlikelere karşı uyararak bir nevi yeşil kılavuz (*green book*)<sup>42</sup>, kamusal alan rehberi işlevi görürler. “Hidayet romanları” denilen bu edebi ürünler edebiyat alanındaki başörtüsü filtresini geçici olarak devre dışı bırakırlar. Bu sayede örtülü kadının kamusal bir kimlik olarak ortaya çıkışı başlar.

### 3.2. İslâmcı romanın devraldığı faillik sorunu: *Huzur Sokağı*

Türkiye’de İslâmcılığın (İslâmcılıkların) kamusal alanda var olabilmek için kimlik talepleriyle siyasal olarak görünür oldukları tarih birçok araştırmacı tarafından 1980 darbe sonrası dönemi olarak gösterilse de 60’lı yılların sonlarından itibaren İslâmcı söylemin temel taşlarını döşeyen edebi eserlere rastlanmaya başlar. Darbe sonrası (1970) dönemde sıkıyönetimin gevşemesiyle birlikte kamusal alanda boy gösteren toplumsal akımlar gibi İslâmcılık da sanatsal ürünleriyle bu dönemde kültür endüstrisi içindeki yerini alır. İslâmcılık hareketinin 80’lerdeki yükselişinin edebiyattaki tezahürü kendilerine has klişeleri olan hidayet romanlarının popüler edebiyat içerisinde yaygınlık kazanması olur. Kenan Çayır (2008), İslâmcılık söylemi ile edebiyat arasındaki etkileşimi incelediği çalışmasında hidayet romanlarının bu dönemde İslâmcılığın yükselişine paralel yaygınlık kazandığını belirtir (s. 27).

---

<sup>42</sup> 1960’lar Amerika’ında Afrikalı-Amerikalılara yönelik olarak düzenlenmiş ve onlar için yasaklı olmayan otel, restoran vb. gibi mekânların dökümünü yapan bir tür hayatta kalma rehberidir.

Veli Uğur da (2013), benzer bir sonuca hidayet romanlarını popüler edebiyat dâhilinde bir tür olarak ele alan ve türün uzlaşımını belirlediği çalışmasıyla ulaşır. İslâmî söylemle edebi türün etkileşiminden doğan hidayet roman türünün ayırt edici uzlaşımından biri, bu türde yazılmış romanların arayış içerisindeki insanlardan yola çıkmasıdır (s. 115-116). Tür içerisinde istisnalar olsa da insanların tebliğ yoluyla İslâm'a davet edilmesi ve dindarlaşması hidayet romanlarının tipik bir özelliğidir. Olay akışının hangi noktasında ve nasıl hidayete ulaşırsa ulaşılsın, anlatıda kültürel iktidar kurumsal ya da bireysel olarak tesis edilir. Hidayetle nihaileştirilen dönüşüm öykülerinin işlevi İslâmcı olmayan okurun başkarakterin dönüşümüyle paralel olarak özdeşleşme yoluyla ideal bir Müslümana/İslâmcıya dönüşmesidir. İslâmî kültür dolayımında gerçekleşen bu “dönüşüm” hikâyesinde, Batı'nın modern kültürünün kuşattığı toplumdaki ahlakî yozlaşmaya ve hurafelerle şekillenmiş geleneksel kültürel yapıya dikkat çekilir. Anlatıcı bu iki “bidat”<sup>43</sup> pratiğiyle anlatı boyunca İslâmî kaynaklar aracılığıyla tebliğ<sup>44</sup> yaparak cihat eder.

Hidayet romanının yazılma motivasyonlarından bir diğeri de Tanzimat romanıyla benzer biçimde Batılılaşmanın sorunsallaştırılması, böylece modernliğin yanlış biçimde tecrübe edilmesinin toplumsal düzeyde sebep olduğu ahlakî çöküşü ortaya çıkarmak ve söz konusu çöküşün karşısına toplumsal bir ideal ya da yeniden toplumsallaşma modeli olarak İslâm kültürünü koymaktır. Bu yüzden, İslâmcı anlatı idealist kahramanları merkeze alır. Başkahramanlar erkek olduğunda hem fiziken hem de ahlaken “güzel” olmaları dikkat çeker. Fakat bunlar kadın olduğunda her daim kültürlü, zengin ve kışkırtıcı bir güzellikte olurlar. Romanların çoğunluğunda bu özelliklerle biçimlenmiş kadın karakterler ve gerçek Müslümanlığı bilmediği için dini doğru bir biçimde yaşayamayan diğer kahramanlar, idealist kahramanların

---

<sup>43</sup> Sonradan çıkmış olan dejenere pratiklere İslâmî dilde “bidat” denir.

<sup>44</sup> Müslüman olmayanları İslâm dinine davet etmek için yapılan çağrıya “tebliğ” denir.

telkiniyle ya da onlara duyulan hayranlığın dönüştürücü etkisiyle tövbe edip hidayete ererler. Bu bağlamdaki İslâmî dönüşüm, hidayet in örtü aracılığıyla dolaylanmasındır. Anlatılara da benzer seyirde İslâmcı anlatıcının sesi hâkimdir.

Hidayet roman türündeki anlatılar kahramanın geçirdiği dönüşümle okura ahlakî mesaj verme kaygısı taşıyan müdahil anlatıcı tipinin hâkimiyetindeki milli kimlik romanlarıyla paralellikler gösterir. Bu paralelliklerden en bariz olanı hidayet romanlarının İslâmî kadın oluşumuna odaklanan örneklerinde idealize edilen kadının, erkeğin ötekisi olma durumudur. Erkeğin milliyetçi değil, dindar olması ve/yahut kadının başı açık değil, örtülü olması bu bağlamda temel bir farklılık arz etmez.

Hidayet roman türünün kurucu metni olan *Huzur Sokağı*'ni (1972) kendisinden sonra gelecek metinlerden ayıran en temel nokta da budur. Kadının ana karakterin İslami yöndeki değişimini anlatan *Huzur Sokağı*'nda kadının erkek karşısındaki konumunun kendi failliklerini sergileyebilmesidir. Ancak bundan Bilal ile Feyza arasında tam bir denklik olduğu sonucu çıkarılamaz. Çünkü İslâmî anlatıdaki güç dengesi milliyetçi değil fikhî<sup>45</sup> bir hegemonya yoluyla kurulur ve bu erkeğin hegemonik olma durumunu çokça değiştirmez. Bu durumda denge yine erkek tarafından ve erkek lehine, onun bakış açısının üstünlüğüyle kurulur. Geri kalan her şey hatta "hidayet" kavramının kendisi bile erkeğin etki alanında yürürlüğe girer.

Bu alt bölüm hidayet romanlarındaki dönüşüm temasından hareketle öncelikle kadının hidayete erme süreci içerisinde nasıl konumlandırıldığını inceleyerek başörtüsü mücadelesine destek veren bu tür anlatılarda kadının kimliğini söylemsel bir yapı olarak kuran idealleştirici/ötekileştirici türsel uzlaşımları belirlemeyi deneyecektir. *Huzur Sokağı*'nin kendisinden sonra gelen romanları İslâmî bir kültürlenme aracı olarak nasıl etkilediği yakından izlenerek İslâmî

---

<sup>45</sup> İslâm'ın pratik yaşama dönük olarak düzenlemeler yapılan alanına verilen ad.

kültürün yaşam pratiklerinden biri olan örtünme aracılığıyla kadının edebî temsilinde yaşanan dönüşümleri ve kırılmaları ortaya koymak hedeflenmektedir. Bu gerekçeyle hidayet roman türünün diğer kurucu metni Hekimoğlu İsmail'in *Minyeli Abdullah* (1967) romanı gibi erkek kahramanı aracılığıyla modern dünyada İslâm'ın kurumsallaşmasına hizmet eden, cemiyetçi dönüşüme dikkat çeken epik anlatılar geriplanda tutularak *Huzur Sokağı*'ndaki gibi kadının bireysel bir dönüşüm geçirdiği metinlere odaklanılacaktır (Akçay, 2016, s. 51). Bu tercihin nedeni arayış içerisindeki kadının İslâm'a kazandırılma sürecini yansıtan Feyza'nın dindar örtülü kadın temsillerinin prototipi olması ve örtülü kadın temsilinin öğelerini oluşturacak çeşitli türsel ve metinsel ilişkileri harekete geçirmesidir. Bu sebeple Cumhuriyet tarihinde ilk kez örtülü kadını kamusal kimliğiyle temsil eden *Huzur Sokağı* romanı milli kimlik romanlarında arayış içerisindeki kadın kahramanın kat ettiği yolu tekrar eden İslâmi bir kadın *bildung*'u olarak okunacaktır. Feyza'nın bu romanda örtülü bir kadın olarak elde ettiği kamusal kimliğine karşılık özel alandaki konumu, bundan önce örtülü kadının dindar kimliğiyle belirlediği milli kimlik romanlarında yaşam tarzı biçiminde deneyimlediği değişimle birlikte bir kimlik kazanan ancak dönüşümün ideolojik koordinatlarıyla sınırlanan kadın karakterlerin durumuyla kıyaslanacaktır. Son olarak bunun 1970'lere kadar Türk romanında örtülü kadın kimliğinin edebi temsilinde yerleşikleşen kadın *bildung*'uyla bir analogi kurduğu iddia edilecektir.

*Huzur Sokağı* romanı, bu sokağa yeni taşınan Feyza'nın komşusu Bilâl'in vakarına hayran olmasıyla başlar. Feyza ailesinin ve çevresinin kendisine dayattığı eğlence hayatından sıkılmış olduğundan Bilâl'den etkilenir ve onu elde etmeyi kafasına koyar. Bilâl'i kazanmak için arkadaşlarıyla bahse giren Feyza gönlünü bu gence kaptırdığından ona karşı derin bir merak kesp eder. Ancak oynadığı bahisle ilgili gerçek ortaya çıktığında Bilâl'den sert bir tepki alan Feyza gururu kırılarak

ondan uzaklaşır. Bu ayrılık Bilâl'in de Feyza'nın da kendi hayatlarına savrularak başka başka kimselerle hayatlarını birleştirmelerine sebep olur. Feyza'nın evliliği tam anlamıyla bir hüsrana olur, dadısının vesilesiyle örtündükten sonra kumarıcı ve ahlaksız kocasından boşanır ve kızı Hilâl'le birlikte *Huzur Sokağı*'na babasının evine döner. Feyza'nın boşanması ve Bilâl'in eşini kaybetmesiyle birbirlerini hiç unutmamış olan bu ikilinin yolları *Huzur Sokağı*'nda yeniden kesişir.

Kenan Çayır (2008), “İslâmî edebiyat” olarak adlandırdığı, karakterlerinin dindar, söylemin İslâmcılıkla ilişkili olduğu romanların başlangıç noktasına *Minyeli Abdullah* ve *Huzur Sokağı*'nı yerleştirir (s. 6). Bu iki kanaldan evrilerek 90'lı yıllarda popülerleşen İslâmî romanlar iki farklı İslâmcılık anlayışının temsili olurlar. *Huzur Sokağı* kanalından çoğalan romanlar<sup>46</sup> Nilüfer Göle'nin kavramsallaştırmasıyla “Kültürel İslâm”ın yansımasıyken, *Minyeli Abdullah* kanalıyla üretilen romanlar “Siyasal İslâm”ın talep ve beklentilerinin yansıması olarak bu temsildeki yerlerini alırlar (1991, s. 34). Göle'ye göre her iki İslâmcılık türünü ayırmayan mutlak bir hedefler ayrılığı vardır:

Kültürel İslâm'da öncelik devlete değil bireye verilmektedir. Yeni bir sistem kurulmasından ziyade iç dünyaların değiştirilmesi, kuşatılması öncelikli hedefdir... İslâmî kimliği oluşturmada söz konusu kültürel veçhe ağır basar ve ötekine karşı siyasi düzeyde gardını almak için İslâmcı veçhe ön plana çıkarılır. (s. 145)

Bu özellikler Abdullah (*Minyeli Abdullah*) ile Feyza'nın (*Huzur Sokağı*) hidayet hikâyelerine toplumcu ve bireysel karakteristikler kazandırır. Abdullah sohbet abisinin teşviğiyle hidayete ererken *Huzur Sokağı*'nın Feyza'sı dindar bir erkeğe, Nurcu bir genç olan Bilâl'e âşık olarak hidayete kavuşur. Buna mukabil her iki anlatıda kahramanların kültürlenme biçimleri farklılık gösterir. Feyza'nın hikâyesinde kültürel iktidar, bireyin iç dünyasında kurulmaya çalışılırken,

<sup>46</sup> Ahmet Günbay Yıldız, Halit Ertuğrul, Emine Şenlikoğlu, Dr. Sevim Asımgil, Hüseyin Karatay, İsmail Fatih Ceylan gibi türün popüler yazarlarının romanları, 1990'lı yıllarda bu iki tip İslâmcı çizgi etrafında konuşlanır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Çayır, 2008, s. 10-25.

Abdullah'inkinde cemiyetçi ve kurumsal bir ayağı olan topyekûn bir dönüşüm hedeflenir. Bu bağlamda bireysel ve toplumsal düzeyde korunma mekanizmasının tesis edilmesine öncelik verilmesinin gerekçesi dönemin siyâsi iktidarının İslâmî yaşam tarzı üzerinde oluşturduğu baskıdır.

Hidayet romanlarının doğuşundan yola çıkan bu görüşler edebiyatta ve gündelik yaşamda örtülü kadının toplumsal konumunun zaman içinde değişmiş olduğuna ve bu değişimin çoğunlukla kadının başörtülü olmasından/olmamasından bağımsız bir süreç izlediğine işaret eder. Bugün gelinen nokta itibariyle örtülülüğün temsillerinin edebi-tarihsel bağlamdaki kırılma noktaları *Huzur Sokağı*'nin ilk örneklerinden birini verdiği İslâmcı söylemin hangi söylem türleriyle ilişkilenerek biçimlendiğiyle, talip olduğu yerle ve okur kitlesiyle yakından ilişkili görünmektedir. Türsel ilişkiler ağı içerisinde kültürel İslâmcı söylem açısından hedeflenen, genç okurun İslâmî olarak kültürlenmesidir. İslâm ve İslâmî olan her şey bu alanın muktedirleri olur.

Bu bağlamda *Minyeli Abdullah* gibi epik anlatılarda İslâm'ı yayarak dünyayı değiştirmeye kalkan İslâmcı erkek tipolojisi, İslâm'ı tehdit eden konjonktürün değişmesiyle birlikte hidayet olgusunu da belli ölçülerde dönüşüme uğratar. Erkek karakterlerin sistemi değiştirmeyi hedefleyen devrimci söylemi bu arzunun romantik bir arzuya dönüşmesiyle yerini siyasi İslâmcılık söyleminden kültürel İslâmcı yaşam tarzına bırakır. Böylece hidayet romanları 1980 sonrasında kendisinden öncesiyle kurduğu söylemsel/türsel ilişkinin rotasını popüler türlere özgü klişelere çevirir ve melodram, aşk ve trajedi öğeleri taşıyan klişelere rağbet edilmesi türün erken örneklerini tanımlayan bir özellik olur. Bu açıdan Batılı formdaki türe bir alternatif yaratma çabasını gizlemeyen İslâmi romanların başlangıç çizgisinde yer alan *Huzur Sokağı* gerek kadının hidayet öyküsünü merkeze alan kurgusu, gerek mekân ve

gerçekçiliğin kullanımı ile kendisinden sonra gelen pek çok İslâmi romana ilham veren bir yapıt olur.

Bu noktalar ışığında *Huzur Sokağı*'nin hidayet romanları türünün kurucu metni olma sıfatını kendinden sonra gelen ve onun peşine dizilen popüler romanlara borçlu olduğu rahatlıkla söylenebilir. Nitekim *Huzur Sokağı*'nin elde ettiği popülerlikle birlikte hidayete erme, ön plana çıkmış ve türe adını vermiş ve hidayet romanlarının pek çoğu aynı tema çerçevesinde biçimlendirilmiştir. Kadının dindar bir erkek tanınmasıyla adım attığı hidayet *Huzur Sokağı*'ndan bir sene sonra yayımlanan *Kıbrıslı*'da ve M. Talat Uzunyaylalı'nın *Senatörün Kızı* romanlarında (1984) ve türün geç örneklerinden Halit Ertuğrul'un *Canan* adlı romanında (2003) türü tanımlayan bir kalıp olarak tekrarlanır. Bu bağlamda Ebru ile (*Senatörün Kızı*) öğretmenlerine tebliğ yapan arkadaşına âşık olan Canan'ın (*Canan*) hikâyesi aşağı yukarı aynıdır. Aradaki tek fark bu kez Canan'ın yerini Boğaziçi Üniversitesi'nde okuyan ve senatörün kızı olduğu için herkesin itibar ettiği Ebru'nun almış olmasıdır. Sözü edilen romanlarda kadınların yanı sıra erkekler de birbirlerinin yerini alabilecek kadar benzer tipler olarak çizilmişlerdir. *Canan*'daki Mesut ile *Senatörün Kızı* 'ndaki Ata sert ve tavizsiz duruşlarıyla İslâmcı erkek temsilinin kurucu figürü olan Bilâl'e bağlanırlar. Nitekim Mesut ve Ata'nın Bilâl ile ortak kaderleri "dönüştürmek", Feyza, Canan ve Ebru'nun kaderiyse dönüşmektir (Akçay, 2016, s.51).

Ahmet S. Akçay, bu öncü niteliğinden dolayı "kadının kamusal alanda bir temsil olması ve böyle algılanması bu romanla başlar" demiştir (2012, s.112). Öte yandan bu dönemde Türkiye'de yaşanan sosyopolitik süreçlerle son derece paralel ilerleyen edebi-tarihsel akış içerisinde bu temsilin kendi içinde geçirdiği evrim başlangıç noktasından çok farklı bir noktaya doğru kayar. Fatma Barbarosoğlu'nun konuyla ilgili görüşü açıktır:"1970'li yılların idealizminden bugüne eser kalmamıştır.

Bugün Müslüman kadının yalnızca kendisini temsil ettiğini söyleyemeyiz; bu temsil hem laikçi hem Müslümanlar tarafından sürekli bir denetim altındadır” (2012, s. 13). Barbarosoğlu'nun yorumu Feyza'nın dindar kadını gerçekten temsil eden başörtülü bir kadın kahraman olduğu fikrine dayanarak yaşanan değişimi açıklamaktadır. Oysaki, 1970'lerin başında Feyza başörtülü bir kadın olarak seküler duruşun karşısında konumlandırıldığından bugün olduğu gibi her iki iktidar alanının da etkisini üzerinde taşıyan bir aktördü. Örneğin Feyza'nın sergilediği, manto ve küçük bir eşarpla örtünmüş, “sıkma baş” olarak bilinen kamusal bir kadın modeliyle/biçimiyle temsil edilen, İslâm'a yönelik yapılan modernlik eleştirilerine cevap veren modern bir tesettür yorumudur. Bu biçim, kadını İslâmi kültürün modern karşılığı olan bir niş yerine koyarak mümine imajına gönderme yapar. Öyleyse değişen yalnızca dönemseller olarak hangi biçimin idealize edildiğidir. Nitekim Feyza'nın yaşam biçimiyle bir tutulan tesettürü sonraki dönemlerde başka İslâmcılar tarafından dejenere olduğu gerekçesiyle reddedilen bir giyim olacaktır. Örneğin gerek romanları gerekse de açıklamalarıyla Feyza'yla temsil edilen modern tesettür biçimini eleştiren yazar Emine Şenlikoğlu İslâm'ın Ortodoks bir yorumuna dayanarak çarşaf ve cilbaba yerine getirilen tesettürün önemi üzerinde durmuştur.<sup>47</sup> Kadının kamusal ve özel yaşamında idealize edilen Müslüman kimliğinin *Halkaların Ezgisi, Örtü ve Şair Öldü* gibi metinlere eleştirel bir şekilde yansımalarının sebebi esas itibariyle örtülü kadını türsel ve ideolojik bir örneğe indirgeyen bu biçimselliklerdir. *Huzur Sokağı*'nda İslâmcı bir ütopya olarak kurulan İslâmi toplumsal alan ve yaşam tarzının “tecrübe edildiği” haremlik-selamlık kuralına göre düzenlenmiş özel yaşam alanlarını modern-İslâmcı çizgideki hayatın standartlaşan biçimi olarak görebiliriz.

---

<sup>47</sup> Emine Şenlikoğlu'nun *Kadınları, Kadınlar da Eziyor* (1991) adlı romanında tesettür biçimlerine getirilen yenilikler üzerinden geleneği hakir görme davranışı çarşaf giyen karakter aracılığıyla eleştirel bir biçimde yansıtılır.

Hidayet roman türünün kurucu metinleri arasında sayılan ve bu yönüyle hidayet anlatısının temel hatlarını çizdiği düşünülen Şule Yüksel Şenler'in romanı *Huzur Sokağı* ilk olarak 1969'da *Bugün* gazetesinde tefrika edilmiş, daha sonra okurun yoğun ilgisi karşısında 1972 yılında basılmıştır. Romanın ilk baskıları şöyle bir tanıtımla okur karşısına çıkar:

Bu roman, İslâmî hayat yolunu seçmiş genç bir adamla, sosyetik bir aile çevresinde büyümüş bir genç kız arasındaki saf, tertemiz, ulvi bir aşkın hazin hikâyesini şaheser bir akıcılık ve tatlı bir üslupla dile getirir... [B]ugünkü cemiyetimizin bütün manevi buhranları...kadın, erkek, çocuk, gençlik, aile ve terbiye meseleleri... [d]in ve mukaddesattan uzak, köksüz ve ruhsuz Batı geleneklerinin ruhumuzda ve ahlakımızda açtığı korkunç yaralar. Genç nesillerin yolunu kesen bütün felaket ve afetler...Huzur Sokağı'nda sembolleştirilmiş huzurlu bir cemiyete duyulan büyük hasret...Ve İslâmî hayatın, bütün karanlıklar üzerinde bir güneş gibi doğuşu...En gerçek hakikatlerin, en gerçek ve en güzel ifadelerin dile gelişi...Hepsi bu romanda...(Şenler, 1972, s. 32)

Kitabın parametninden tahmin edilebileceği üzere önümüzde ödev bilinciyle kaleme alınmış bir roman bulunmaktadır. Bu ödev, kültürel İslâm tarafından biçimlendirilen tebliğ mesajını aktarma vazifesidir. Romanda kendi memleketlerinde öz kültürleri olarak gördükleri İslâmî hayatı yaşamaları engellenen karakterler, tüm bu engellere karşı üstün bir direniş sergileyerek bu mesajın taşınması vazifesini üstlenirler. “Genç nesillerin yolunu kesen bütün felaket ve afetler” ifadesinde geçen “genç nesil” sözcüğünün metin parçası içerisinde birkaç kez tekrarlanması eserin dönüşüm talebinin muhatabını genç kitle olarak belirler (s. 32). Bu durum aynı zamanda tebliğ mesajını İslâm'a mesafeli duran insanlara yaymak gâyesiyle yola çıkan hidayet romanlarının yol haritasının değişmiş olduğunu ve İslâmcı okur cemaatlerinin doğuşuyla birlikte okur kitlesinin yine İslâmî kesim olarak belirlendiğini işaret eder. Artık “dışarıya” yapılan propaganda İslâm'a davet edilen Feyza'lar, Canan'lar, Dilârâ'lar sayesinde mümkün olacaktır. Türün, dindar olmayanları İslâmcılığa çağırarak üzerine kurulu potansiyel işlevi artık bu uzlaşım üzerine kuruludur.

*Huzur Sokağı*'nın kendisinden sonra gelen romanlardan ayrılan yönüyle “biz” tahayyülünün İslâmi mekânlarla, Müslüman kadın ve erkek kimlikleriyle İslâmi kamusal alanın var edildiği ilk roman olma özelliğini taşımasıdır.<sup>48</sup> Romana ismini veren “Huzur Sokağı”, dindar kadının seküler kamusal alanda çektiği yasaklılık çilesinin bu sokağa adım attığı anda hissettiği huzurla birlikte ortadan kaldıran İslâmcı kamusal alan hayalinin duygusal bir topoğrafyasını çizer. Dolayısıyla karakterizasyondan mekân tarifine kadar hidayet deneyimini bir bütün olarak yansıtır. *Huzur Sokağı*'nda özne-mekân ilişkisine verilen önem ve bu doğrultuda mekânın karakterler tarafından deneyimlenmesi ütopyacı bir yaklaşımla romanın ağırlık merkezini belirler. Anlatıcının mekânı tarif etmek için seçtiği sözcükler ile Bilâl'in betimlenmesi arasındaki çarpıcı benzerlik mekân-özne ilişkisindeki harmoninin bir göstergesidir. Bu bağlamda mekân ve bu mekânın İslâmî öznesinin en baştan bir ahenk içerisinde tasarlandığını gösteren şu ifadeye dikkat edilmelidir:

Bu sokak, adeta yılların tahribatıyla aslî veçhesini kaybetmiş, maddeci ve materyalist insanların hırs ve ihtiraslarının üzerine inşa edilmiş, yeni ve modern İstanbul'un bir parçası değil de Osmanlı devrinin bütün ince ahlak ve faziletlerini sinesinde yaşatan ve sanki şu tefessüf etmiş cemiyetle bütün bağlarını koparmış âsude bir köşeydi. (1972, s.9)

Bir de anlatıcının Bilâl'i tanıtmak için okura ne söylediğine bakalım:

Bilâl'in girişiyile cemaatte tatlı bir dalgalanma, bir kıpırdanış oldu. Herkes, ona kendi yanında yer vermek için can atıyor, eliyle “Buraya gel, buraya gel” mânâsında işaretler yapıyordu. Bilâl'i yıllardır hiç eksilmeyen bilakis her gün biraz daha artan bu samimi sevgi şımartmamış, komşuların bu sevgi ve teveccühü onu günden güne daha ziyade olgunlaştırmış ve derin bir tevazuya yöneltmiştir.(1972, s.9)

Yukarıdaki alıntıda kişileştirilerek “hırs ve ihtiraslardan azade ince ahlak faziletleri”yle betimlenen mekân “Huzur Sokağı”dır. Ancak daha da önemlisi tarif

---

<sup>48</sup> Şule Yüksel Şenler ile başlayan bu liste uzadıkça uzayabilir ancak, örtülü kadının 80'li yıllardaki kamusal alan deneyimini yansıtan İslâmî romanlar denince akla ilk gelen isimler genellikle Emine Şenlikoğlu, Sevim Asımgil, Şerife Katırcı Turhal olur.

edilen bu ütopyik mekânın “derin tevazusu”, “olgunluğu” ve “müstesna kişiliği”yle betimlenen ideal Müslüman erkeği temsil eden Bilâl ile bütünleşmesidir (Şenler, 1972, s.12-15). Bilâl’in sahabeden Bilâl-i Habeşi Hazretleri gibi zaman zaman yanık sesiyle ezan okuması onu, 1970’lerde tahayyül edilen İslâmî kamusal alanın bir parçası yapmanın ötesinde mekâna ruh veren öznesi kılar. Bu noktada hidayet romanlarının içeriksel olarak “İslâm tarihinden çıkarılan rol modelleri aracılığıyla İslâm’ın sahilik iddialarının dile getirildiği ve toplumsal cinsiyet rollerinin ve duygularının oluşturulduğu kültürel anlatıları” sergilediği tespiti yerine oturur (Çayır, 2008, s. 18). Kuşkusuz bu çerçevede *Huzur Sokağı* ve içindeki Müslüman öznelerin ahiret hayatında karşımıza çıkabilecek ârî niteliklerle anlatılması ve mekânın huzurdan inşa edilmiş ütopyik bir dünya olması maddeci bir kültür karşısında direnen ahlak ve faziletlerin, rafa kalkmış bir geleneğin kurmaca yoluyla yeniden tahayyül edilmesidir.

Hikâyede ideal Müslüman erkeği temsil eden Bilâl kâmil iman ve çalışkanlığıyla aynı zamanda bu sokakta yaşayan genç kızların hayalini süsleyen ideal bir eş tipidir. Ancak burada esas olarak vurgulanan Bilâl’in cemaatçi kimliği olan Nurculuktur. Yazarın Bilâl üzerinden yaptığı idealizasyon ve erdemleştirme bütünüyle bu kimlik üzerinde durur.<sup>49</sup> Nurcu kimliği üzerinden yüceltilen Bilâl akranlarıyla kıyaslanırken her daim “varsayılan bir öteki”nin tahayyül edildiği dikkat çeker. Dışa yönelik propaganda yapan hidayet romanları söz konusu olduğunda vazgeçilmez olan bu öteki, çoğu kez tebliğ vazifesinin muhatabı olarak karşımıza çıkar. Bunun *Huzur Sokağı*’ndaki karşılığıysa Bilâl’in muhatapları olan üniversiteden arkadaşlarıdır.

---

<sup>49</sup> Cihan Aktaş’ın (1989), “İslâmcı Harekette Romantik Huzursuzluk” yazısında konuya ilişkin dönemin İslâmcılığının kültürel yönünü belirleyen aktivitelerin “20. yüzyılın son çeyreğinde gerçekleşen MTTB şiir okuma geceleri, şiir yarışmaları, Nur Risaleleri okuma ve yazma toplantıları” yapıldığını yazması Nurculuğun İslâmcı kültürel alanın önemli bir belirleyeni olduğunu ortaya koyar. Ayrıntılı bilgi için bkz. Aktaş, 1989, s. 45.

Mesela anlatıcı, Bilâl'in örnek kişiliğinden bahsederken odağını üniversite kantinine kaydırarak bu mekânı şöyle betimler:“İlim irfan yuvası olması icap eden bir üniversite binası değil de bir maskaralıklar meşheri, bir karnaval meydanıydı sanki”(s. 17). Cinselliğin ölçüsüzce yaşandığı karnaval göndermesiyle metinde vurgulanmak istenen Bilâl'in iffetidir. Anlatıda “İslâmi biz”i temsil eden “cemaatin” idealize edilmesi için ahlaki olarak ötekiyle kurulan karşıtlık bu cemaatin temsilcisi Bilâl imgesinde yoğunlaştırılır ve Bilâl dışında geri kalan bütün üniversite, kampüsü ve öğrencileriyle bir günah yuvası olarak tasvir edilir. Bilâl'in peşinden ayrılmayan kızlarla imtihanı ortamdaki günah potansiyelini ve buna karşılık kahramanın iffetini ölçen bir klişe olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda ötekileştirmenin namus üzerinden meşrulaştırılması kalıbı milli kimlik romanlarından hidayet romanlarına hiçbir değişiklik olmadan sürdürülür. Bunun erkeğin iffetine işaret edecek şekilde kullanılmasıysa bir ilktir ve bu yenilik hidayet romanlarının “mücahit” erkek tipini temsil eden Bilâl'de tam karşılığını bulur. Nitekim Bilal, etrafında oluşan hayranlık uyandıran haleyki laubalilikten hoşlanmayan ciddi yaratılıştaki mizacıyla savuşturur. Kızların tapınma ritüellerinin muhatabı olan tavizsiz erkek tipi Bilâl, kendisinden sonra gelecek hidayet romanlarındaki erkek profillerini büyük ölçüde etkiler.

Ancak kimseye yüz vermeyen ve kızlardan mütemadiyen kaçan Bilâl, kaderin bir cilvesi olarak karşı dairelerine taşınan Feyza'ya âşık olduğunda bu aşk beraberinde büyük bir açmaz getirir. Feyza ile birlikteliğin tek yolunun onunla evlenmekten geçtiğini düşünen Bilâl bunun aynı zamanda inançlı kişiliğiyle bir çelişki oluşturduğunu düşünerek dindar olmayan bir kadınla evlenmekten çekinmektedir. Bu ikilemi çözmeye çalışırken Feyza'dan uzak durmayı tercih eder. Feyza, Bilal'e hayran olduğundan onun peşini bırakmaz ve bir gün onunla konuşmak

için arkasından gelir. Bilal onun mahremine dalan Feyza'nın sesiyle irkilir. Bunun üzerine oldukça sert bir dille Feyza'ya ahlak dersi verir:

Size ilk olarak genç kızlarla böyle تنها köşelerde baş başa konuşma huyunun olmadığını ve böyle bir hareketin prensiplerimle bağdaşmadığını söylemek isterim Feyza Hanım. Size gelince; genç bir erkekle birlikte bulunmanız, daha doğrusu onun arkasından gelmeniz ne kadar doğru bir harekettir, söyler misiniz? Ne yazık?! Hâlbuki ben, sizi çok ağır ve mazbut bir genç kız olarak tahayyül etmişim!(Şenler, 1972, s. 89)

Feyza'nın anlatının başında İslâm dışı, Batılı bir kadın olarak konumlandırılması dindar bir okur kitlesine hitap eden hidayet romanlarında romantik aşkın İslâmcı bir anlatıda ifade edilebilmesi için tek çıkış yoludur. Hidayet romancısına benzer bir ahlaki endişe taşıyan Tanzimat romancısı Müslüman bir erkekle Müslüman bir kadının birbirine âşık olmasının İslâmi standartları benimsemiş olan okur cemaati açısından hoş karşılanmayacağı için genellikle aşkın taraflarından kadını gayri-müslim yaparak okuru rahatlatır. Hidayet romanlarında bu kadın gayri Müslim değilse de asrî, başı açık kadındır. Bu bağlamda erkek değil, kadın kılık değiştirir ve çözüme Tanzimat romanlarındaki gibi erkeğin örtünerek hareme sızmasıyla değil, daha “makul” bir yolla varılır. Feyza'nın halihazırda bu yakınlaşmaya açık olan çağdaş, örtüsüz kimliği Müslüman erkekle kadının karşılaşmasının günahını kadına havale eden bir kamufraj olarak kullanılır. Bu noktalar hidayet romanlarının yalnızca dönüşüm motifini milliyetçi kadın oluşum romanlarından borçlanarak devralmadığını, aynı zamanda muhayyel okur için alınan ahlaki tedbirleri de Osmanlı romanına borçlu olduğunu ortaya koyarak örtülü kadın temsilinin edebiyat tarihi içerisindeki yolculuğunda izlediği sürekliliklere ve eklemlenmelere işaret eder.

Örtülü kadın temsilinin İslâmi anlatılardaki konumuna dikkat çeken dönemsel/türsel ortaklıklardan bir diğeri de dönüşümün milliyetçi kadın olgunlaşma anlatılarında olduğu gibi aşkın başlatacağı bir çatışmayla mümkün kılınmasıdır.

*Huzur Sokağı*'nda Müslüman bir erkeğin kendisi kadar dindar olmayan bir kadınla

karşılaşması ve birbirlerine aşık olmaları gerçekçi ve kabul edilebilir bir tesadüf olarak aşkın birleştirdiği yolların yaşam tarzı farkıyla ayrılmasına yol açar. Nasıl ki, onları bir araya getiren dindar bir erkeğin öteki kadın tarafından arzulanmasıysa ayrılığın anlatsal işlevi de bu birlikteliğin kadının dindarlaşmasıyla tesis edilebileceğini göstermektedir. Batılılaşmacı kültürün kadınla erkeğin birlikteliğine izin veren hudutlarıyla İslâmî bir kamusal alan olarak kurulan *Huzur Sokağı*'ni belirleyen ahlaki sınırlar arasındaki uyumsuzluk, bu aşkın ancak hidayete yol açan bir dönüşümle mümkün kılınabileceği mesajını verir. Bu doğrultuda çiftin arasında yaşanan ayrılıktan sonra yeniden buluşmaları Feyza'nın dönüşümünü tamamlayarak olgunlaştığı noktada gerçekleşir. Bilal ile Feyza'nın yollarının yıllar sonra "Huzur Sokağı"nda birleşmesi anlatıda kadın ve erkeğin karşılaşma imkânının, âşıklık hâllerinin ve bu aşkı yaşayabilme dinamiklerinin İslâmî sınırlara göre düzenlenmiş olduğuna işaret eder. Fakat bu ikilinin çocuklarının evlenmesi ve Feyza'nın bu mutluluğu görmesinin ardından ölmesi gibi melodramatik öğelerin araya girmesiyle Feyza ile Bilâl beklendiğinin aksine birbirine kavuşamaz ve İslâmî iktidar en azından bu romanda kurulamaz.

Ancak buna karşın gerek İslâmcı bakışı yansıtan anlatıcının gözünden gerekse de Bilâl'in gözünden Feyza'nın İslâmî bir özne, mücahide bir kadın olması için tepeden tırnağa dönüşmesinin elzem olduğu görülür. Anlatıda görüntünün İslâmîleşmesi aracılığıyla tamamlanan hidayetin yalnızca kadın karakter için bağlayıcı bir nitelik taşıması kadının teslimiyetinin sınırlarının açık uçlu bırakıldığına işaret eder. Bilâl'in annesiyle diyalogu bu farkı İslami bir toplumsal cinsiyet algısı üzerinden ayırladığı için çarpıcıdır:

Anne, asrî bir hayat içinde, o hayatın icaplarına göre yaşayan, fakat yaşadığı bu hayat tarzını beğenmeyen, benimsemeyen, temiz bir genç kızla evlenip onu istemediği o hayattan kurtarmak mı daha sevaptır? Yoksa küçük yaşından beri dini emirlere riayetkâr yetişmiş bir genç kızla evlenmek mi?

“Elbette yaşadığı hayatı benimsemeyen ve o hayattan kurtulmak için çırpınan bir kıızı o hayattan kurtarmak ve onu ıslah etmek daha büyük sevaptır.(Şenler, 1970, s. 102)

Yukarıdaki alıntı dindar olmayan kadın karakterleri kurtarılması ve ıslah edilmesi gereken birer varlıkmiş gibi konumlandırılan ve bunun gerçekleşme olasılığını kadının dindar bir erkekle karşılaşması şartına bağlayan İslamcı edebi söylemdeki hidayet algısını görünür kılar. Bu algı sözü edilen teslimiyetin kapsamı hakkında da bir şeyler söylemektedir. Akçay hidayet romanlarında kadının hidayet aracılığıyla dönüştürülme sürecinin aşamalarını açıklarken bu deneyimi eril iktidarla bağı üzerinden açıklar:

Çoğu eserde kadın bir dönüşüm geçirir ve dönüşümü hem sosyal hem de özel konumunu belirler. Bir anlamda kadınlara toplumsal statüleri erkekler tarafından bağışlanır. Kadın erkek eliyle değişime uğrayınca “yeni hayat”abaşlar ve hayatın tüm kodlarını erkek belirler. Hidayete erdiği andan itibaren erkek eliyle yeni hayat biçimine giren kadın, hayatta nasıl yaşaması gerektiğini de erkekten öğrenir. Din söylemini erkek ağzından öğrenen kadın, kendi tercihlerinde bile erkeğin itirazına karşı çıkamamaktadır.(2016, s. 57)

Akçay’ın belirttiği gibi erkeğin dolayısıyla hidayete eren kadınlar açısından “yeni hayat”ın şartları, nasıl giyineceği, nasıl oturup kalkacağı, nasıl davranacağı, kısacası nasıl yaşayacağı bu deneyime yön veren erkek tarafından belirlenir ve eril tahakküm bu kez dini bir rehber kılığına bürünerek kendini doğallaştırır. Kadın karakterler böylece sembolik bir tahakkümle karşılaşılır.

Bu kadınlar genellikle sıradan değil, Feyza gibi kültürlü, üst sınıftan ve kışkırtıcı biçimde güzel oldukları için hem anlatıcı hem de ideal erkek kahraman tarafından içten içe arzulanırlar. Ancak dindar erkeği yanlarına çekmek için ellerinden geleni yaptıkları halde bu yakınlık doğrudan bir hareketle belirmez. Özellikle arzulayan Bilâl gibi ideal bir Müslüman erkek, arzulanansa Feyza gibi dini gerektiği gibi yaşamayan bir kadın karakter olduğunda erkek bu arzusunu hiçbir şekilde muhatabına belli etmez ve arzusunun üzeri kapatılır. Bilâl, arzusuna kavuşmak

demek olan izdivaç için Feyza'yı yaşadığı rezil hayattan kurtarmak gibi ulvi bir kılıf bulur kendine. Okur olarak kahramanın duyduğu arzuya en çok yaklaştığımız nokta da burası olur. Bu kılıf sayesinde hem bu arzu örtük kalır, hem de bunun günahı kadın üzerinden dönüştürülür. Erkeğe İslâmî açıdan zarar verme potansiyeline sahip yasak arzusunun önü, kışkırtıcı kadın figürünün hidayete ermesi yani dönüşmesi aracılığıyla kesilir. Öte yandan Akçay'ın dediği gibi “erkek kahraman nefesine uymadığı ve arzusunu ertelediği için er ya da geç bir huriyle ödüllendirilir” (2016, s. 57). Bunun can alıcı örneği kuşkusuz Feyza'nın Bilâl'in peşinden koşarak gittiği sahnedir. Feyza, Bilâl tarafından bir erkekle rahat biçimde konuştuğu için azarlandığında bu arzu kadına aktarılmış olur. Durum böyle olunca erkeğin kadına olan arzusu, kadının erkeğe olan arzusuyla yer değiştirerek erkeğinki dini bir arzu, kadınıkiyse bedensel bir arzu olarak yansıtılır. Bunun anlamı takva sahibi Müslüman erkeğin kadına yaklaşmasıyla ihlal edilen mahremiyetin hidayet anlatısının çelişkisi olarak bastırılmasıdır.

Ancak daha da önemlisi, Bilâl'in Feyza'yı sert bir biçimde ihtar ettiği bu sahnenin Feyza'nın hidayete erme sürecini dolaylı yoldan da olsa başlatmasıdır. İdeal erkeğe hayranlık duyan kadın kahramanın iç dünyasında yaşadığı çatışma eninde sonunda hidayete kavuşması ve örtünmesiyle çözülür. Böylelikle kadın oluşum/olgunlaşma türünün klişeleri, kadın kahramanın dindar erkek kahraman karşısında duyduğu eksiklikle İslâm'a merak sarması üzerinden kurulur. Bilâl ise başını çektiği İslâmcı erkek tipolojileri gibi halihazırda hidayet kavramının yönlendiricisi konumunda olan ve edep sınırlarını çizen bir karakterdir. Feyza'yı azarladığı sahnede yaşandığı gibi tek bir müdahalesi bile kadın kahraman üzerinde dönüştürücü bir etkiye sahip olur.

Akçay erkek cephesinden bu durumu erkeğin arzuladığı asrî kız hidayeti bulduğunda yaşanan tatkime bağlar (2016, s. 76). “Öteki”nin İslâm şemsiyesi altına girmesi olarak nitelendirilebilecek hidayet olgusunun dışı açılımla İslâm anlayışında temel bir akide olan tebliğ işlevini yerine getirdiği hesaba katılırsa bu tür bir tatmin beklentisinin İslâmcılığın propagandasını yapan romanlar açısından hayatî bir önem arz ettiği anlaşılır. Öte yandan *Huzur Sokağı*’ndaki gibi hidayet kavramının içe yönelik bir propaganda olarak ele alınması önemli bir çelişkiyi de beraberinde getirir. Bahsi geçen romanlarda hidayetin verildiği kadınlar çoğu kez inançsız değil, başörtüsüz kadınlardır. Hakeza İslâm’a “kazanılan” bir karakter olan Feyza da Müslümandır ve romanda konu edinilen misyonerlik değil, İslâmiyet’tir. Buna karşın Bilâl’in Feyza’ya yaklaşımını belirleyen ve Feyza ile evlenmek hususunda onu tereddüde sevk eden hidayetin kurguladığı tebliğ mesajının cinsiyetidir. Feyza’nın dönüşümünü bu bağlamda gerekli kılan, tebliğin neyi gösterdiğinden çok nasıl gösterdiğidir. Buna göre hidayetin yol göstericisi konumuna taşınan dindar erkek, dönüşümün nesnesi kılınan kadını, dindarlığı, erdemliliği, üstünlüğü vs. üzerinden ezdiği için kadın kendindeki eksikliği örtüsüyle tamamlayarak bu anlamda erkekle eşitlenmeyi ontolojik bir gereklilik olarak görür. Bu bağlamda kadın ana karakter için tebliğ erkek tarafından verilen tebliğ mesajının alınması ve bunun örtü aracılığıyla gösterilmesidir.

*Huzur Sokağı* gibi modern kadınların İslâm’a kazanıldığı hidayet romanları özelinde şeyleştirme (*reification*) kadının örtünmesiyle modernliğin dönüştürülmesi ve içselleştirilmesi anlamını taşır. İslâmcı bağlamda yaşanan bu nesneleştirme sürecine Abdulkader Tayob’un (2009), *Religion in Modern Islamic Discourse* başlıklı çalışmasında dikkat çektiği din ve İslâmcılık kavramları arasında yapılan ayırım üzerinden yaklaşmak farklı bir bakış açısı kazandırabilir. Tayob, İslâmcılığın

din algısını tartışırken kullandığı “şeyleştirme” (*reification*) kavramıyla dini İslâmcılıktan kesin bir biçimde ayırdıktan sonra dinin İslâmcılık söyleminde şeyleştirilerek tüketildiğini öne sürer. Ona göre arzunun “şeyleştirme” aracılığıyla kurulması İslâmcı hidayet algısının modernlikle rekabetinin sonucudur. Bu bağlamda kadınların hidayet yönündeki dönüşümleri de bu tür bir “şeyleştirmenin inşası” olarak düşünülebilir. Özellikle de tebliğ karakterin çektiği çileler karşısında gösterdiği dirayetle verilen bütüncül bir mesaj olarak okunduğunda bu mesajın kadın tarafından alınması ve kadının hidayete erme eylemini üstlenmesi örtünme aracılığıyla gerçekleşir, denebilir. Dolayısıyla simgelediği iffet, namus gibi kavramlarla tarihsel ve söylemsel bir yapı olarak bütüncül bir biçimde kurulan başörtüsü, Feyza’nın *Huzur Sokağı*’na dönüşünü, ruhuyla birlikte görüntüsünü dindar bir kadına dönüştürmesiyle mümkün kılar.

Feyza’nın ideal ana karakter sayılabilmesi onun tebliğe uyduğunun yaşadıkları karşısında gösterdiği dirayetle tescillenmesini gerektirir. Kızı Hilâl’i okuldan almaya gidip de okul bahçesine alınmadığı sahne Feyza’nın yaşadığı mağduriyet karşısında gösterdiği sabrı yüceltirken bunun müsebbibi olan ötekine işaret etmektedir. Bu bağlamda eleştirilen laik rejimin temsilcisi gibi görünen aydın, öğretmen tipidir ve Feyza ve kızı Hilâl’in kıyafetine tahammül edemeyen laik kesimin Türkiye’nin yakın tarihinde kuşkusuz bir karşılığı vardır. Nitekim henüz ortada kesinleşmiş bir yasak mevcut değilken bile başörtüsünün göz zevkini bozduğu, başını örtmeyenler üzerinde psikolojik baskı oluşturduğu gibi irrasyonel gerekçelerle cumhuriyet ideolojisinin otoriter tavırlarının temsilcisi gibi görünen ve kılık kıyafet bekçiliğine soyunmuş okul yöneticileri ve öğretmenler pek çok gencin eğitim hayatından kopmasına yol açmışlardır (Özkan, 2005, s.138). Ancak Feyza’ya bu sahnede “fahişe” yakıştırmasının yapılması haksız bir yasağın uygulanmasını

eleştirmenin ötesinde “başörtüsünün” ve dolayısıyla “İslâm’ın namusu”na bir saldırı, bir ırza geçme imasını taşır. Anlatıda başörtülü bir kadına “fahişe” denilmesi gibi inandırıcılıktan uzak ve kışkırtıcı bir detaya yer verilmesi İslâm düşmanı olsun olmasın dindar olmayan kesimlerin hepsini marjinal bir din karşıtlığında birleştiren ötekileştirici bir yaklaşım sergiler. Bu yaklaşım en az dindar kesimin tamamını örtü üzerinden geri kalmışlıkla yaftalayan tavır kadar çelişkili ve etik dışıdır. *Huzur Sokağı*’nda muhatap olduğumuz anlatıcı İslâm’ın en doğru yol olduğu tezini ispatlamak ve vermek istediği mesajı ulaştırmak için söz konusu örnekteki gibi şeytanlaştırmakta ve/yahut mekleştirmekte herhangi bir sakınca görmez. Bu yolda örtülülüğü üzerinden yüceltilen Feyza da kendisinden önce üretilen ve örtülü kadınları pasif bir biçimde konumlandıran hatalı temsilleri gibi “ötekileştirme” sorununun bir parçası kılınır.

Öte yandan erkek kahraman için tebliğ, kadın kahraman için olduğunun aksine hidayeti yayma görevinin üstlenilmesidir. Bunun göstereni de arzunun karşıtı olan erkeğin vakarı ve iffetidir. Akçay (2016), bu konuda erkeğin kadına arzusunu örten İslâmcı vakar ve iffetin tebliğ yapan mücahit erkeği muktedirleştiren bir etkiye yol açtığını ve tebliğin muhatabı olan ötekinin bu etki karşısında eksik ve yenilmeye mahkûm bir pozisyonda kaldığını ifade eder (s. 56). Görüldüğü gibi İslâmcı metinler yoluyla kurulan söz konusu iktidar, milli edebiyat ve cumhuriyet dönemi romanlarında olduğu gibi aydın kahramanın muhatabını, Batıl hurafelere dayanan din anlayışının yozlaşmış olduğuna ikna etmesiyle belirlenen kurguyu tekrarlar. Bilâl ile Feyza arasında anlatının başında yaşanan çatışma içinse durum farklıdır. Müslüman anlatıcı aşkın getirdiği gerilimden ve bunun İslâmcı bir anlatıda yol açtığı çelişkiden nasıl çözüme gidildiğini gösterir. Bilâl’in Feyza’ya duyduğu şiddetli arzunun yol açtığı eksiklik duygusunu Feyza’yı azarladığı sahnede ona aktarması yoluyla telafi

ettiğini görürüz. Dindar erkeğin günah sayılan arzusu hidayet anlatısına uyarlanırken arzusunun yarattığı çelişkinin üstü erkeğin İslâm'ı tebliğ etme vazifesiyle örtülür.

Bu açıdan bakıldığında Bilâl'in vakarı karşısında duyduğu eksikliği örtünerek kapatan Feyza'nın ve Fahir'in modernliği altında ezilen geleneksel görünüşünü örtüsüzleşme üzerinden telafiye çalışan Macide'nin (*Seviye Talip*) motivasyonlarının özünde aynı olduğu anlaşılır. Bu motivasyon kadının erkek karşısındaki konumunu belirleyen iffetsizliğin/cahilliğin içselleştirilmesinden doğan utanç duygusudur. Aynı şekilde yıllar sonra artık zengin bir iş adamı olan Bilâl'e Hacı Mustafa Bey'in dükkânında rastlayan Feyza'nın onun yanından sert bir yanıtla uzaklaşmasının nedeni yine burada aranmalıdır:

Dadıcığım anlıyor musun? O bugün Türkiye çapında isim ve şöhret yapmış bir insan...Nereye gitse, gazeteciler onun peşini bırakmazlar...Evli bir erkeğin, dul bir kadının peşinde koşturmasının aleyhinde büyük yaygaralara sebebiyet vereceğini ve memleket çapındaki prestijinin nasıl sarsılabileceğini düşünüyor musun? (Şenler, 1972, s. 206).

Dadısına yaptığı açıklamaya bakılacak olursa Bilâl'in eşini kaybettiğinden habersiz olan Feyza onun iyiliğini düşündüğü için ondan uzaklaşmıştır. Ancak bu sahne yıllar önce Bilâl'in Feyza'nın onurunu kırdığı sahenin birebir tekrarıdır. Aradaki tek fark geçmişte "iffetli" bir kıza yakışmayacak davranışları yüzünden onu azarlamış olan Bilâl'i reddederek yanından uzaklaşmanın bu kez Feyza olmasıdır. Bu davranışının gerçek nedeni sahiden de itibardır, ama Feyza'nın açıkladığı gibi bu Bilâl'in itibarı değil, Bilâl'in gözünde kaybettiği iffetle bağlantılı olarak kendi itibarıdır. Dolayısıyla bu sahenin tersinden tekrarlanmasının işlevi geçmişte Bilâl'e karşı ilgisini belli eden ve bunun karşılığında iffetsizlikle suçlanan Feyza'nın örtülü bir kadın olarak itibarının ve iffetinin Feyza'ya yeniden iade edilmesidir. Böylece bu sahne hidayet anlatısının göz ardı ettiği temel çelişkiyi yani kadının, bir erkeğin yol göstericiliğinde

hidayete ermesinin İslâmiyet'in mahremiyet kaidelerinden<sup>50</sup> taviz vermeden gerçekleşmesinin imkânsız olduğunu görünür kılar.

Ayrıca Bilâl ile Feyza'nın (tebliğ yapan erkek ve hidayet verilen kadın olma vasıflarıyla) mahremiyetlerinin sınırları arasında varsayılan fark İslâmî toplumsal cinsiyetin hidayet romanlarında adım adım nasıl tahayyül edildiğini de inceleme imkânı verir. Örneğin, Bilâl'in İslâm'a davet etmek için olsa bile Feyza'yla yaklaşması, onunla konuşması İslâm'ın belirlediği mahremiyetin sınırlarıyla çeliştiği halde bu çelişki hidayet kurgusu tarafından bastırılmıştır. Kapanışta Feyza kendisiyle konuşmaya çalışan Bilâl'den kaçarken temel kaygısı ahlakidir, ancak her ikisi de dindar olmalarına karşın ahlaki kaygıya kaynaklık eden İslâmî toplumsal cinsiyet anlatıda tekrar belirdiğinde erkeği değil, kadını susturur. Bunu fıkhi dilde ifade edecek olursak Feyza başı açık bir kadinken önemsenmeyen mahremiyeti ancak o örtündükten sonra muhafaza edilmeye başlanır. Hâlbuki Akçay'ın dediği gibi tebliğ mesajı kadın ya da erkeğin Müslüman olmasından bağımsız olarak birbirlerinin mahremiyetini muhafaza etme hükmünü içermektedir (2016, s. 89).

Hidayet anlatısı aracılığıyla bastırılan çelişkinin temelinde ahlakı ve erdemi erkeğe günahı en çok kadınlara yakıştıran cinsiyetçi bakış yatar. Bu bağlamda kadında belirlenen eksiklik, görüntüsünün İslâmîleşmesiyle yani örtünme yoluyla telafi edilir. Kadınlar tesettür şeklinden başlayarak toplum içindeki davranışlarına kadar nasıl davranması, nasıl oturup kalkması, erkeklerle nasıl konuşması gerektiğini öğrenmek durumundayken erkek kahramanın hidayete erme sürecinde böyle İslâmî bir adabımuaşeret eğitimine gerek bile duyulmaz. Buna karşılık günahın terbiye edilmesi için takvası ve vakarıyla örnek gösterilen erkek kahramanların yasaklı bir alana girerek günaha yaklaşmış olmalarının yol açtığı çelişkinin üstü örtülür. Durum

---

<sup>50</sup> Mahremiyet, akraba olmayan kadın ve erkeğin birbirleriyle ilişkilerini belirleyen İslâmî kaidelere verilen toplu isimdir.

böyle olunca günahı dönüştüren mücahit erkek kahramanlar aynı zamanda İslâmî mahremiyeti yıkan figürler olarak ortaya çıkarlar (s. 11).

İslâmcı edebi söylemin verdiği tavizin kaçınılmaz bir sonucu olarak dindarlık anlatıları modernleşmeyi kadın aracılığıyla içselleştirmek mecburiyetinde kalır. Bunun en açık işareti anlatının başlangıcında modern yaşam tarzını sembolize eden Feyza örtündükten sonra bu sefer peşinden koşulanın Feyza, peşinden koşanınsa Bilâl olmasıdır. Bu sahne romantik bir aşk hikâyesiyle başlayan hidayet deneyiminin tek tarafı etkilemediğini, Bilâl'i de dönüştürdüğünü şüpheyeye yer bırakmayacak şekilde göstermektedir. Dolayısıyla türe ait romanlarda dindar erkeklerin dolaylı ya da dolaysız etkisiyle İslâmî yönde değişen kadınlar yalnızca kendilerini değil modernliği de dönüştürüp içselleştirirler. Bu iddianın temel dayanağı Bilâl başta olmak üzere mücahit erkeklerin kadınlar konusundaki seçimleridir. Zira bu erkekler kadınları ya da bu kadınların temsil ettiği modernliği arzulamasalardı, elimizdeki romanlar dindar erkeklere hayranlık duyan kadınların İslâmîleşme öykülerini değil, dindar muhitlerinde kendileri gibi bir kadınla evlenmeyi tercih eden erkeklerin hikâyelerini anlatıyor olurdu. Oysa modernliği sembolize eden kadınların betimlenmelerine ayrıcalıklı bir yer ayıran hidayet anlatılarının örtünmeden/hidayet bulmadan evvel birer ahu dilber olarak yansıttığı kadınlar, aşılma mahremiyet kuralının hidayet kavramını da dönüşüme uğrattığının ve yeniden biçimlendirdiğinin kanıtı olurlar. Akçay İslâmcı edebi söylem içerisinde biçimlenen hidayet tekinsiz bulunan ve ötekileştirilen modernlik deneyimini kadının örtünmesi aracılığıyla içselleştiren bir süreç olarak açıklar:

Hidayet bir başlangıç ve bitişi gerektirir...Meşru görmediği kızla sadece tebliğ için konuşan erkek, aslında kendisince yasal olmayan bir alanı da tecrübe etmiş olur, her ne kadar âdâb-ı muaşeret dâhilinde de olsa, ötekileştirdiği kişiyle yakınlaşması, hiç değilse görüşmesi, diyalog kurması, görünenin aksine modernliği deneyimlemesiyle son bulur. Hidayet Müslüman erkekler için öteki olanı tanıma fırsatı sunar. Son derece Batı tarzı giyimli,

orta sınıf sarışın kızlarla yakınlaşan Müslüman vakarın da dönüştüğü bir gerçektir. Kadının hidayete ermesiyle erkeğin alanına girmesi, modernliğin içselleştirilmesidir bir başka okumada. Modernlik bir biçim olduğuna göre onun örtülü olmasında bir sakınca yoktur. (s. 11)

Hidayet romanlarında örtülülüğü de modernlik gibi bir biçim olarak tanımlayan Akçay, *Huzur Sokağı* ve peşi sıra gelen İslâmi romanlarda hidayet müjdecisi olarak beliren başörtüsünün dindar kadının kendi kimliğine değil, büyük anlamda İslâmcı kimliğin bir biçim olarak temsiline işaret ettiğini ve bununla birlikte kişisel olmayan pek çok vasfı yüklenmek durumunda kaldığını vurgular. *Huzur Sokağı* bu sebeple kadını merkeze alan, kadının dindar kimliğinin oluşumunu yansıtan bir anlatı olduğu halde İslâmi iktidara öykünen bir roman olmaktan kaçamaz. Hatta eğer anlatının başlangıcında Bilâl, Feyza'yı elinden kaçırmamış olsa evliliklerinin önündeki tek engel olarak görünen Feyza'nın örtünmeyi kabul etmesiyle birlikte muhtemelen *Huzur Sokağı* da *Senatörün Kızı*, *Canan* romanlarındaki gibi kahramanların evlenmesiyle nihayetlenecekti. Zira bu durumda Bilâl, Feyza'nın hidayetinin dolaylı değil, doğrudan eyleyicisi konumuna geçerek İslâmi iktidarı anlatıda kurmuş olacaktı. Bunu daha sonra klişeleşecek olan hidayet kurgusu çerçevesinde düşünecek olursak Feyza'nın Bilâl'e olan hayranlığının türün gecikmiş örneklerinde evlilikle sonuçlanarak hidayet anlatısı için bir geçiş zemini sağlamış olduğu da düşünülebilir. Böylece hidayet, en basit düzlemde kadının erkeğe hayranlığıyla ona kavuşması arasındaki kısacık bir ana sıkıştırılır ve bu an kadının dindarlaşma hikâyesini anlatan romanın da İslâmi tahayyülün de son karesi olur.

3.2.1. *Huzur Sokağı*'ni İslâmi kadın oluşum türünün kurucu metni olarak okumak Feyza ile *Huzur Sokağı*'nin dünyasında gerçekleşmeyi bekleyen bireysel olgunlaşma hikâyesi, bir *bildungsroman* ihtimali olarak belirlemiştir. Feyza, İslâmiyet'e göre buluş çağına ermiş ama henüz İslâmi adabımuâşeretini bilmeyen bir kızdır. Bu hikâyede buluş

çağına erip de doğru yolu bulmayanlar içinse hidayet içine doğulmuş bir olgu değildir, ancak kendisine yapılan tebliğe uymakla mümkündür. Bu yüzden *Minyeli Abdullah* ve Hüseyin Karatay'ın romanı *Kıbrıslı*'da (1970) ikna olmuş ve hatasız bir Müslüman olan Abdullah ya da Mehmet, bu sayede yerini hatalarından öğrenen, hatalarını İslâm'la telafi etme yoluna giren ve olgunlaşabilen bir kadın karakter olan Feyza'ya bırakmıştır.<sup>51</sup>

*Bildungsroman*'la hidayet romanının *Huzur Sokağı* ile birlikte yaptığı bu mesafeli sözleşme, İslâmcı ideolojinin yükselişine paralel bir şekilde gelişen bir hamledir ve bu yönüyle edebi-türsel anlamda dönüştürmeyi denediği düzeni temsil eden cumhuriyet öncesi kadın oluşum romanlarıyla ilişkilmesi kaçınılmaz olur. İslâmcı söylemin diğer kurucu metinleriyle türsel farkını arayıştaki kadının olgunlaşma sürecini aşama aşama yansıması şeklinde ortaya koyan *Huzur Sokağı* verili bir karakterle yola çıkmadığı için hidayet roman türü açısından öncü bir metindir. Feyza gibi kadın kahramanın kendi kültürel kaynakları üzerine düşünmesi, kendi başına İslâmî kaynakları okumaya başlaması ve bu İslâmî kültürlenme sonucunda İslâm'ı öğrenmesi ve hidayete ermesi kahramanın yaşadığı içsel bir süreç olarak yansıtılır. Fakat Feyza tövbekâr olduktan sonra *bildung* ihtimali oracıkta kapanmış olur; o artık örtülü bir kadın ve makbul bir Müslüman'dır. Bundan öte gidilecek yol da yoktur. Bu nedenle İslâmîleşen kadın kahraman, anlatıda bir şekilde ait olduğu asıl yere iade edilir, eve yani aile kurumuna.

*Huzur Sokağı*'nın kendisinden sonra gelecek pek çok romanla türsel ilişkisi tebliği ilk kez çatışma, müzakere, ikna ve kabulü içeren bir bağlanma süreci olarak anlamlandırmasıyla kurulur. Bu bağlamda Şerife Katırcı Turhal'ın (1989), *Müslüman Kadının Adı Var* adlı romanı gerek kahramanın dönüşüm süreci gerek ötekileştirici

---

<sup>51</sup>Uğur Çalışkan, "Hidayet Romanlarında Türsel İlişkiler" (Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, 2018) 31.

kimlik kurulumlarıyla *Huzur Sokağı*'ndan birebir etkilenmiş bir metindir ve hidayet romanı türünün nispeten geç, *bildungsroman*'ın ise gelişmiş bir örneğini verir. Turhal'ın romanında aynı hidayet romanında olduğu gibi iktidarın tesis edildiği yer devlet kurumları yerine ev; düzeltilmesi gereken kişiye isimsel göndermesindeki Duygu Asena'nın *Kadının Adı Yok* (1987) romanında öne çıkan kadın tipine benzeyen kadınlardır. Dolayısıyla hedef İslâm'ı bilmeyen, kariyer peşinde kadınlığını unutmuş olan karakterler olarak belirlenmiştir. *Huzur Sokağı*'nda Feyza'nın eğlence ortamlarında "şuursuz bir biçimde eğlenen" arkadaşlarının yerini bu kez Dilârâ'nın mezuniyetini kutlamak için gittiği eğlence yerlerinden birinde gördüğü kadınlı, erkekli gruplar alır (1989, s. 45). Anlatıcı, kadınların kendilerini bu eğlence mekânında metalaştırdıklarını söylerken bunların namusunu hedef alarak şunu der: "[A]caba şu kızlar ve oğlanlar, namusu buldular mı ki kaybetsinler?"(s. 9). Dilârâ bu ortamdan "tikintiyle" uzaklaşır. Modernleşmeci bir babanın kızı olarak tanıtılan Dilârâ'nın üniversiteye başlamasıyla birlikte yeni arkadaşlar edinmek için yaptığı girişimler onu arayıştaki bir karakter kılar.

Bu bağlamda Dilârâ'nın önce kendinde başlayan, sonra ailesi ve yakın çevresiyle bağlarını koparmasına neden olan arayış ve hidayete erme süreci epifanik bir âna sıkıştırılmadan tıpkı Feyza'nınki gibi bir süreç halinde işlenir. Dilârâ önce kaza sonrası eşini kaybeden İbrahim Bey'le tanışır. İslâmî kişiliği ve görgüsünden etkilendiği İbrahim Bey ona Kuran tefsiri hediye eder. Bu tefsiri okumasıyla başlayan hidayete erme süreci mot'a mot Feyza'nın Bilâl'e olan hayranlığı ve Bilâl'in ona maneviyatı aşıladığı dönüşüm sürecini tekrar eder. Ardından Dilârâ da Feyza gibi bu süreci kendi başına kat eder. İslâm'ı öğrenmek için epeyce çabalayan Dilârâ, dindar arkadaşlarının ortamlarına girip çıkmasıyla birlikte Kuran okumaya başlar ve örtünmeye karar verir. Ancak örtülü olarak yurda döndüğünde laik görüşlü

müdireyle anlaşamaz. Müdire âni bir refleksle bilinçdışındaki nefreti Dilârâ'ya aktarır ve “sizin gibi örümcek kafalıları kendi ellerimle boğmak istiyorum,” der (1989, s. 76). Bu sahnede beliren müdire tipi ile Feyza'nın, kızı Hilâl'i okuldan almaya gittiği sahnede ona sözlü şiddet gösteren öğretmen arasında basit bir benzerliğin ötesinde bir aynılaşıma vardır. Bu bağlamda öğretmen tipi tür içinde klişeleşen Kemalist örtü fobisini sergiler ve son derece otoriter bir üslupla dikte eder. Dilârâ'nın otorite temsili müdireyle karşılaşması mağduriyete zımbalanmış her bir kimliğin diğerini şeytanlaştırmakta bir sakınca görmediği horlama kültürünün *Huzur Sokağı* ve bunun türsel olarak ilişkiye girdiği metinlerdeki görünümünü inceleme fırsatı verir. Olay örgüsü çeşitli yasak yaptırımlarından geçip anlatının krizini doğuran, bütün hikâyeyi bir travma anının parçalarına dönüştüren Dilârâ'nın İbrahim Bey'i ziyaret etmesine kadar *Huzur Sokağı*'yla benzer bir doğrultuda gelişir. Dilârâ bu süreçte Feyza gibi dindarlığını kabul etmek istemeyen ailesi ve çevresiyle bir çatışmaya girer. Feyza'nın Dilârâ ile kurduğu bağ, bir yandan İslâmi kadın *bildung*'unun geçirdiği edebi tarihsel sürece ışık tutar; diğer yandan Müslüman kadının kamusal bir temsil olarak algılanmasını sağlar. Dilârâ'nın hidayete erme öyküsü bireysel ve sürece yayılmış bir olgunlaşma hikâyesi olarak kahramanın İslâm'ı bulmasıyla birlikte kadınlığa ve aile kurumuna bakışının değiştiğini ve dönüştüğünü gösteren ideal bir kadın anlatısı kurar. Bunun sonucunda *Minyeli Abdullah*'ta açılmayan, *Huzur Sokağı*'nda aralanan *bildung* alanının *Müslüman Kadının Adı Var*'da Dilârâ'nın olgunlaşma kriziyle birlikte bütünüyle açılmış olduğu düşünülebilir.

Hidayet romanları türünde yer alan hidayete erme öyküsünün tipik bir örneği olan *Huzur Sokağı* ve bunun peşine dizilen pek çok romanda hidayet, bireysel ve sürece yayılmış modern bir olgunlaşma hikâyesine uyarlanarak farklılaşmıştır. Bu

anlamda İslâmi kadın *bildung* anlatıları modern bireyin olgunlaşma sürecine ışık tutarak *Minyeli Abdullah*'ta hatasız Müslümanlık imajından farklılaşırlar. Hiç yanlış yapmamış, doğruyu ve yanlışını en başından ayırt edebilen Abdullah'ın yerini, bu romanlarda hatalarından öğrenen, hatalarını İslâm'la telafi etme yoluna giren ve bu sayede olgunlaşabilen “kadın” karakterler almıştır. Bu bakımdan *Huzur Sokağı*'nda Feyza'nın ve *Müslüman Kadının Adı Var*'da Dilârâ'nın bireysel dönüşüm hikâyesinin hem okur cemaatini tahayyül etme işlevini hem de ele aldığı olgunlaşma hikâyesiyle “dışarıya” yapılan propaganda işlevini yerine getirdiği iddia edilebilir. Bu tür anlatıların hepsinin *Çalığışu* Feride romanındaki büyüme hikâyesinden çıkmış olduğunu öne süren İlyasoğlu'na göre farklı ideolojik yönelimlerine karşın Feride ile Dilârâ'nın karakter anlatımlarında önemli “tematik benzerlikler” bulunmaktadır. İlyasoğlu'na göre bu tema her iki kadının da konfor alanlarını bırakıp çevreleriyle ters düşmek pahasına kendi bağımsızlıklarını, bir nevi kimliklerini kazanma arayışının peşine düşmeleridir:

Bu tutum her iki durum için içeriği farklı olmakla birlikte bir toplumsal idealin peşinde gerçekleştirilmektedir. Kadının kendisi için yöneldiği açılımla birlikte giden bir toplumsal ideal teması her iki durumda da ortaktır. Feride, yeni toplumun kuruluşunda partner olarak görülen, yeni Cumhuriyet'in etiğini ve yeni değerleri yaymak olarak görülen kadın kimliği içinde konumlanmıştır. Öte yanda Dilârâ için, retorik düzleminde, Muhammed'in eşi, siyasi ve toplumsal bakımdan etkin bir figür olan Ayşe ve Asr-ı Saadet döneminin diğer etkin kadın figürleri bağlamında İslâmi geleneğin getirdiği bir rol modeli söz konusudur. (2015, s. 9)

Yukarıda bu tür kadın oluşum romanlarına yön veren Cumhuriyetçi ve İslâmi perspektifi birbirinden ayırt eden İlyasoğlu hidayet romanında olgunlaşma yaşayan kadın karakter tipolojisinin kendini ifade ve temsil olanakları bağlamında milliyetçi hencinsiyle yollarının zorunlu olarak kesişeceği yorumunu yapar ve ekler:

“Kanımca, Feride'nin ve Dilârâ'nın durumlarındaki benzerliklerin, kadınların eğitim ve kariyer yoluyla bağımsız bir duruş geliştirmelerinin ortak, normatif temeli

cumhuriyetin vizyonu tarafından gündeme getirilen varsayım ve değerler dolayısıyla anlamlandırılabilir”(2015, s. 90). Bu tematik ortaklık dönüşümün bedensel ve ruhsal yaşamı ilgilendiren aşamalarıyla birlikte Feride’nin eğitilmiş, kamusalı tanımış bir kadın olarak olgunlaşma sürecinin sonunda eşlik, annelik gibi geleneksel rollere teslim olduğunu gösteren “yuvaya dönüş”ünü de kapsar. Kadın özgürlüğüyle ilgili belirlenen rotadan sapıldığını ortaya koyan bu önemli çelişkinin anlamı Cumhuriyet’in en baştan ideal kadınlara yüklediği işlevlerin onların özel ve toplumsal alandaki rollerini cinsiyet üzerinden belirlemiş olduğu ve bunun yakın zamana kadar laik ya da İslamcı edebi söylemin ideal kadın tahayyülünü inşa eden bir özellik gösterdiği. Böylece kaynağını aynı tahakküm modellemesinden alarak İslâmlaşan Dilârâ ve Feyza Feride’nin olgunlaşma sürecinde kat ettiği yolu izler ve tahakkümcü kadınlık rolüne teslim olurlar.

*Çalikuşu*’nun yazıldığı dönemde tartışılan tesettür meselesini, Turhal’ın romanına ve türban meselesine bağlayan edebî-tarihsel düşünce hattı, kadının özerk kimlik/faillik sorununa paralel kurulduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda kadın karakterler her ne kadar kendi başlarına bir birey olarak İslâm’ı seçtikleri bir süreç yaşasalar da bu dönüşümün sınırları hidayet dolayım layıcısı olan erkeğin çizdiği görünmez sınırlar içerisinde gerçekleşir. “Dışa” yapılan propaganda İslâm’a/İslâmcılığa ikna edilen bu kadın karakterler sayesinde mümkün olur. Bu noktalar ışığında hidayet romanlarının alternatif bir ideal kadın temsili ortaya koymak iddiasıyla yansıttığı örtülü kadın portresinin Türk modernleşmesinde vurgulanan eğitilmiş ama kendisinden feragat eden, anaçlık, eşlik özellikleri üzerinden tanımlanan kadın modelinden fazlasıyla etkilenmiş olduğu söylenebilir. Aynur İlyasoğlu (2015), İslâmi çerçevede bir rol edinmeye çalışan kadınlar için bunun bir retorikten çok Cumhuriyet’in öznellik vaat eden vatandaşlık tanımıyla

gelen değerlere, çıkış yollarına, imkânlarla başvurma zorunluluğu olduğunu belirtir (s. 90). Bu açıdan nasıl ki, tahakkümü dayatmak her daim farklı erkeklik temsillerini birleştiren bir çatı özellik teşkil etmişse, tahakküme boyun eğmek de aynı şekilde eril düzenle müzakere halinde oluşum ya da dönüşüm aşamalarından geçen kadınları idealleştiren anlatılara özgü bir kalıp olmuştur, denebilir.

Tüm bu gerekçelerle *Huzur Sokağı*'ndaki örtülü kadın temsilinin kendisinden sonrasında söylemsel ilişkisine odaklanırken kendisinden önceki edebi bağlamla nasıl bir ilişki kurduğunu da gözden kaçırmamak gerekir. Zira İslâmî kadın oluşum romanlarındaki söylemsel tavrı biçimlendiren toplumsal cinsiyet ve kadınlık algısının âmilleri cumhuriyet öncesi kadın oluşum anlatılarında ve daha da geriye gidersek Tanzimat romanlarında bulunmaktadır. Bu anlamda Müslüman erkeklerin İslâmî yaşam akidesinin özünü oluşturan mahremiyet kuralını çiğnerken başvurdukları tevellerdeki keyfiyet milliyetçi eril karakterlerin konu kadın özgürlüğü olduğunda patlayan modernlik anlayışlarını kamufle etmek için izledikleri taktiklerde de karşımıza çıkar. Böylelikle bütün bu örnekler bastırdıkları çelişkinin toplumsal cinsiyet olduğunu açık ederler. Bu anlamda kadını belirli bir hizaya çekmek adına çıkılan yolda tövbelerin bozulduğunu ve İslâm'ın şiarıyla ters düşüldüğünü görünür kılan hidayet anlatısının bize bir yerlerden tanıdık gelmesinin nedeni yine görünüşün aslî kılındığı bir dönüşüm sürecinin yönlendiricisi pozisyonundaki erkeğin tatminine odaklanan tezli roman türlerini hatırlatmasıdır.

Erol Köroğlu (2007), tezli roman türünün ayırt edici özelliğinin, romanın “açıklamayı hedeflediği tez ya da tezleri ısrarlı, tutarlı ve açık seçik bir biçimde ortaya koyması” olduğunu belirtir: “[T]ezli roman gerçekçi tarzda yazılmış ve bir politik, felsefi ya da dinsel doktrinin geçerliliğini sergileme hedefi doğrultusunda, kendisini okuruna didaktik bir niyetle sunan romandır.”(s. 169). Nitekim anlatıcının

okuru İslâm'ın belirli bir yorumuna ikna etmek için yazdığı roman, İslâmî kültürel iktidarı belirleyen cemaatlerin siyasal duruşlarını sahiplendiğinden hâkim kültürel yapı romanlara benzer biçimde yansır. Bu yapı etrafında kümelenen hazır okur kitlesiyle birlikte bu tür romanlar hem Türkiye'de din kurumunun taşıyıcı aygıtlarını ve dönemsel olarak hangi cemaatlerin ön plana çıktığını görebilme imkânını tanır; hem de tezli roman mantığıyla ele alınmış romanların kalıcılık sağlamasının yolunun "biz tahayyülü"nden geçtiğini gösterir. *Huzur Sokağı* da dâhil pek çok romanın yansıttığı Müslüman kadına dönüşüm hikâyeleri başörtüsü mağduriyeti ile birlikte biz-öteki hattını kuran uçurumu derinleştiren birbirine simetrik uzanan edebi dünyalar kurar.

Eğer *Huzur Sokağı*'nı yazıldığı dönemde okuyor olsaydık aklımıza gelen ilk şey Kemalist-milliyetçi-modernleşmeci çizgideki tezli romanlara cevaplar veren, kendi tezlerini ileri süren ve buna ikna etmeye çalışan tezli bir romanla karşı karşıya olduğumuz olacaktı. Dolayısıyla *Huzur Sokağı*'nin da içinde biçimlendiği edebi-tarihsel bağlamda edebiyatın merkezinde yer alan milliyetçi, Kemalist tezli romanlar ve bu romanların geldikleri geleneklerle müzakere ve çatışma içerisinde ortaya çıkmış bir tezli roman olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bilhassa Feyza'nın dönüşümüyle "biz" ile "öteki" arasında bir taraftan öbürüne geçişleri mümkün kılan *Huzur Sokağı*; kendisinden sonra gelen, "biz" ile "öteki" arasındaki sınırı silmeden, "öteki"sini "biz"ine çevirmeye, "öteki"nden "biz"e geçişi kolaylaştırmaya çalışan, İslâmcı olmayanları İslâmcı olmaya ikna etmeye çalışan hidayet romanı türünün tipik bir örneği olur.

Sonuç olarak *Huzur Sokağı*'nin Türkiye'deki İslâmî edebiyat ve hidayet romanları özelinde merkezi bir önemi haiz olduğu birçok kişi tarafından belirtilmiş olsa da belirlediği kadın temsili aracılığıyla kendisinden öncesiyle nasıl söylemsel

ilişkiler içerisinde olduğu, kendisinden sonrasına nasıl bir başörtülü kadın temsili bıraktığı, bu kadın temsilinden neler eksiltildiği ve bu boşlukların nelerle doldurulduğu üzerine bir çalışma yapılmamıştır. *Huzur Sokağı*, hidayet romanları türünün tipik bir örneği, *bildungsroman*'u içeren, bu süreçte kadının toplumdaki rolü, tesettür tarzı, erkeklere karşı davranış ve tutumunun belirlendiği, kısaca kadın karakterin örtülü kimliğini belirleyen tüm unsurların İslâmcı dünya görüşünün göstereni kılındığı bir metindir. Metnin üretildiği dönemde Müslüman kadın figürünü anlatıyla yaratma çabası ve türün sonraki örneklerinde “siyah/beyaz olmayan” “erkeksiz” ve bütünüyle “bireysel” bir dönüşüme yapılan yolculuğun başta *Bildungsroman* olmak üzere birçok söylem aracılığıyla temsil edilmesi kaynağını yeni “bizler” ve yeni mücadeleler ekseninde kült bir örtülü kadın figürü olan Feyza’dan almıştır. *Huzur Sokağı* yazarın niyetine uygun bir biçimde İslâmî kamusal alanı ve bu huzurla eş kılınmış mekânın düşmanlarını edebiyat sahasından tahayyül eden ve biz/öteki kurulumlarını mümkün kılan türün klişelerini hem kullanan hem de o klişeleri altüst etmeye çalışan bir romandır. Hatta İslâmcı teziyle dolaşımda olan İslâmcılıklardan birini “biz” olarak tahayyül etme işleviyle ortaya çıkmış hidayet romanı açısından türün kurucu metni olan *Minyeli Abdullah*’ın arayışı bırakmış, zaten ikna olmuş Müslümanlığı göz önünde bulundurulursa, Feyza’nın hidayetiyle kazandığı “dışa” yönelik propaganda potansiyeli türe yapılmış bir zeyldir. Mücahit ve mücahide, dönüşen ve dönüştüren tipler arasındaki ayrımların ne kadar muğlâk olabileceğini modernlik deneyimiyle iç içe geçiren alternatif bir güzergâh aracılığıyla gösteren ve kendinden sonra gelen hidayet romanlarını mümkün kılan bir metin...Feyza, İslâmîleştiği bir süreç olarak algılanan hidayet eşliğinden örtünerek geçtikten sonra bir anda huzura kavuşan ve Bilal’in gözünde iffetini kazanan bir melek...

### 3.3. Örtülü kadının edebi temsilindeki çifte kırılma: *Halkaların Ezgisi*

Hidayet romanlarında yer verilen melek gibi bir kusursuzluğa sahip ideal Müslüman kimliği, 1990'lı yılların ortasından itibaren Türkiye'de yaşanan sosyoekonomik ve siyasal gelişmelere paralel olarak alt-orta sınıfların burjuvalaşmasıyla birlikte hayatın her alanında kendini gösteren dünyevileşmeden muaf kalmaz. Kentleşme olgusuyla kolektif bir kimliğe bürünen ve yeni modalitelerle değişen dindar kimliğin İslâmî edebiyat alanında ortaya çıkışı hidayet romanının bir türü ya da alt türü sayılabilecek “özeleştirel romanlar” kanalıyla gerçekleşir (Çayır, 2008, s. 32).

Özeleştirel romanlarda hidayet türüne has dil ve izlekler, toplumsal değişim rüzgarıyla birlikte eriyen “bizler” ve “ötekiler” arasındaki ayrımları yansıtır hale gelir ve bu haliyle farklı kesimler arasındaki geçişliliği mümkün kılar. Özeleştirel romanların hidayet romanlarından dilsel ve biçimsel farkı fikhî bir dilden uzaklaşarak öznel bir dile ve çift söylemli bir yapıya geçmiş olmalarıdır. Bu bağlamda İslâmî kimlik arayışı sürecindeki kadınların bireysel sorgulamasında iki dünya arasında kalma, özel alandan çıkıp inancını kamusal alanda ifade ederek toplumsallaşma isteği ve kendi sesini bulma arayışı gibi izlekler daha önce hiç olmadığı biçimlerde Müslüman kimlikte karşılık bulur. Halime Toros'un *Halkaların Ezgisi* (1997) ve Nuriye Akman'ın *Örtü* (2012) romanlarını merkeze alacak olan bu alt başlıkta bu seyirdeki Müslüman kadın karakterin iç dünyasının kapılarını açan bireysel kırılma ve bunun edebiyattaki temsil edilmiş biçimleri incelenecektir.

Örtülü kadın kimliğinin temsilinde söz konusu kırılmaya yol açan gidişat esas itibariyle 1970'lerden itibaren Müslüman kesimin sınıfsal yükselişine paralel olarak kentlerdeki görünürlüğünün artmasını bir tehdit şeklinde algılayan korunmacı devlet refleksinin yoğunlaşmasına bağlı gelişir. Geçen yirmi yılda gerçekleşen iki darbenin gölgesinde toplumsal çatışmayı daha üst bir mertebeye taşıyarak devletçi vesayeti

göreve çağırın kutupsal ortam başka bir askeri müdahalenin de zeminini hazırlar. Tarihler 28 Şubat 1997'yi gösterirken önceki darbelerden farklı olarak yalnızca İslami kesimin hedefte olduğu ve silahlı değil dayatmacı bir yöntem tercih edildiği bir darbe yaşanır. Darbenin gerekçesi olarak İslâmcı bir partinin (Refah) ilk kez genel seçimlerden birinci parti olarak çıkması ve Necmettin Erbakan'ın DYP ile kurduğu REFAHYOL hükümetinin başbakanı olarak göreve başlaması gibi siyasi olaylar gösterilmiştir.

Hafızaları tazelemek gerekirse 28 Şubat sürecinde Refah Partisi başkanı ve başbakan olacak olan Erbakan'ın istifaya zorlanmasına karşın tasfiye edilememesi üzerine aralarında medya, hukuk ve siyaset alanının muktedirlerinin bulunduğu topyekûn bir seferberlikle bu partinin “ülkeyi iç savaşa sürüklediği” iddia edilmiş ve aynı gerekçeyle parti kapatılmıştır. Daha sonra dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel hükümet kurma görevini ANAP'a vermiştir (Aksoy, 2005, s. 45). Ancak İslâmî iktidarın önünü kapatmaya dönük olarak siyasi alana yapılan müdahalenin esas hedefi İslâmcı sermayenin büyümesinin önlenmesi olduğundan söz konusu süreçte uygulanan yaptırımlar sembol isimlere ve gruplara yönelmiştir. Kuşkusuz bu anlamda en büyük fatura başörtülü kadınlara kesilmiş, örtülü kadınların tümü başörtüsüne getirilen yasaklarla kamusal alandan filtrelenmiştir. 1970'lerden beri devam eden ve her gelen siyasi iktidarla birlikte bir yasak, bir serbesti biçiminde işleyen kamusal alan kısıtlamaları Cumhuriyet tarihinde görülen en geniş sınırlarına ulaşarak havaalanları, belediyeler ve hastaneleri de kapsayacak biçimde yeniden tanımlamıştır. Bu yasaklara meşruiyet kazandırmak için yürütülen ve başörtülü kadınları gizli rejim düşmanı olarak yaftalayan ötekileştirmeci kimlik politikaları örtülü kadın kimliğini yasaklı ve istenmeyen bir vatandaş temsiline, bir *persona non grata*'ya dönüştürmüştür.

Bu dönem zarfında hem kısıtlandıkları toplumsal alanda hem de çekildikleri hanelerinde bastırılan örtülü kadınlar, örtünmeyi hangi sebeple seçmiş ve ne için sürdürmüş olurlarsa olsunlar örtünme deneyimini çok boyutlu bir ötekilik biçiminde tecrübe etmişlerdir. Örtülü oldukları gerekçesiyle onlara yakıştırılan cahil, yobaz ve/yahut itaatkâr, fedakâr kadın rollerini kabul etmediklerini beyan ettiklerinde kimlikleri marjinalleştirilen kadınlar hem laik, hem dindar kesimler tarafından çift taraflı olarak gayrimeşru ilan edilmişlerdir. Bu bağlamda anlatılması gereken “hidayet”i ve “modernite”yi birlikte deneyimleyen ve bu deneyimin getirdiği çelişkilerle baş etmeye çalışan “birey”in hikâyesidir. Özeleştiril romanlardaki öznel anlatı stiline hidayet roman türüne eklenmesi de bu hikâyeyi anlatmaya yarayacak bir dil arayışı içerisine girilmesi sayesinde gerçekleşir. Böylelikle türün 1980 sonrasında farklı stratejiler kullanmaya başladığı görülür. Aynı öznel çizgiyi Halime Toros’un *Halkaların Ezgisi* (1997) romanında da takip edebilmek mümkündür. *Halkaların Ezgisi* bu önemli ortaklığı nedeniyle kendinden önce gelen özeleştiril<sup>52</sup> romanlarla birlikte anılmasına karşın romanın dindarlığa bakışında kendine has bir duruş sezilir. Söz konusu eser hidayet kurgusunun merkezindeki ideal tipleri cemaatin gözünden değil, Müslüman aktörü öznel açıdan konumlandırmaya çalışan yaklaşımıyla toplumsal biçimde deneyimlenen başörtüsüne odaklanarak İslâmcılığı kadının gözünden çok yönlü ve benzersiz bir eleştiriye tabi tutar. 28 Şubat (1997) süreci sırasında farklılaşan örtülü kadın temsillerinin başında gelen Nisa(n) hem dönüştürmecî hem yok saymacı eğilimleri kimliğinde eleştiril bir biçimde belirlediği için cumhuriyet dönemi romanları ile 28 Şubat sonrası dönemde üretilen romanları birbirine bağlayan ve her ikisini de yerinden oynatan bir eşik olur.

---

<sup>52</sup> Kenan Çayır bu tür romanların İslâmcî edebî söylemin içinden çıkmış eleştiril içerikler sunduğunu söyler. Bunlardan bazılarını Ahmet Günbay Yıldız’ın *Yağmurdan Sonra* (1993), Emine Şenlikoğlu’nun *Kadınlar da Kadınları Eziyor* (1994) romanları olarak gösterir. Bu konuda bkz. Çayır, 2008, s. 56.

Romanının yazarı Halime Toros, öykülerinde ve romanlarında kadın kimliği ile ilgilenir. Eserlerinde kadının sosyal ve geleneksel rollerinden çok öznel varoluşunu anlamlandırmayı ve konumunu sorgulamayı önceleyen yaklaşımı dikkat çekicidir. Nitekim *Halkaların Ezgisi* adlı romanında Toros, söz konusu türden bir sorgulama içerisine giren Nisa(n) karakteri ekseninde, 1990'lı yıllarda İslâmî bir kimlik arayışı içerisindeki kadının yaşadığı bireysel değişim ve dönüşümlere odaklanır.

*Halkaların Ezgisi*'nin teknik yönden en dikkat çekici unsuru kadın ana karakteri Nisa(n)'ın, isminden başlayarak deneyimlediği İslâmcılık biçimine karşı sorgulayıcı tutumunu yansıtmak üzere metnin çift sesli olarak yapılandırılmış olmasıdır. Daha ziyade alt metinde gerçekleşen çift sesliliğin gizli polemik, gizli diyalog ve polemik vurgu taşıyan itiraf ifadeleriyle romanı tematik açıdan biçimlendirdiği ve Nisa(n)'ı deşifre edici bakış açısına sahip bir karakter olarak kurguladığı görülmektedir. Ayrıca romanda birbirine karşıt söylemlere yer verilmesinin yanı sıra söz konusu söylemlerin birbirlerine ilişkin eleştirilerine imkân tanınmış olması da dikkat çekicidir. *Halkaların Ezgisi* bu yönleriyle tek sesli bir yapı ve söylemle sınırlandırılmaksızın Müslüman kadının deneyimine dair farklı gerçeklikleri okuyucuya duyurabilecek tekniklerle inşa edilen kurgusuyla benzeri romanlardan farklılaşan bir örtülü kadın anlatısı sunduğu için bu tezde yer almıştır.

Bu başlık altında *Halkaların Ezgisi*'nin, Müslüman kadının sorgulama sürecini temsil eden dikkat çekici kurgusundaki farklı yaklaşımların açığa çıkarılması hedeflenir. Bunun yanında geleneksellik ya da modernlik kategorilerinde sınıflandırılan kimliklerinden sıyrılarak kendi dilini arayışa çıkan örtülü kadının çifte gayrimeşruluğunu ifade etmek için kullanılan çift sesli söylem tekniklerine ve bu tekniklerin romanın muhtevasını şekillendiren işlevine odaklanılır. Bu noktalar

ışığında Nisa(n)'ın sorgulama ve itirazları ile paralel gelişen kimlik arayışının, bireyselleşme ve kendini gerçekleştirme dönüşümü olduğuna dair bir değerlendirme sunulması planlanmaktadır.

Kimliksel anlamda bir dönüşüm geçirmekte olan ve soran, arayan ama hazır cevaplarla yetinmeyen sorgulayıcı tavrıyla Nisa(n), başından geçen hidayet deneyimine eleştirel bir boyut kazandırır ve dikkatimizi başörtüsüyle nihaileştirilen hidayet deneyiminin tartışılması gereken noktalarına çeker. Metnin eleştirel odağındaysa hidayet olgusunu kadın ve erkek için farklı biçimlerde tanımlayan İslâmcılık yorumları bulunur. Bu anlamda hidayete erme temasının “İslâmcı erkeklik”le olan gizli bağına daha önce görülmemiş bir biçimde ifşa etmesi bu romana özeleştirel romandan ayrı bir nitelik kazandırır. *Halkaların Ezgisi* gibi çok yönlü göndermeleri olan bir metni bu gerekçelerle belirli bir İslâmi söylemin eleştirisi üzerine inşa edilmiş dar bir çerçeveye sıkıştırmak romana karşı adil bir yargı olmaz. Bu noktada Ahmet Sait Akçay'ın önerdiği Toros'un romanına İslâmcılık ve sekülerlik eleştirisi yapan söylemlerin edebi türle buluşmasından doğan bir anlatı gözüyle bakmak daha isabetli olacaktır (2016, s. 77). Zira Nisa(n)'ın dönüşümünün kırılma noktasını belirleyen sadece “İslâmcı” ya da fikhî otoriteler tarafından belirlenen bir tecrübeyi yaşıyor olmasının farkındalığı değildir. Onun hikâyesi Kemalist aydınlanmanın gerektirdiği ideolojik dönüşümün de farkında olduğunu ve bunu da benzer bir mesafeden sorguladığını gösteren karşılaşmalarla doludur. Yine de romanın eğildiği en temel meselenin hidayet romanlarında kadının İslâmlaşması için ona yol göstericilik rolünü üstlenen erkeğin İslâmi ve insani konumunun sorgulanması olduğunu vurgulamak gerekir. Akçay (2016), İslâmcı romanlardaki hidayet mantığının işleyişini sorgulayan *Halkaların Ezgisi*'ni bu bağlamda değişen ve artık erkeğin dini rehberliğine ihtiyacı kalmayan kadının

hidayet deneyimini ona iade etmesi olarak okur (s. 110). Ona göre Nisa(n)'ın başörtüsüyle hidayet arasında kurulan ilişkide erkeğin müdâhilliğine dair yaptığı sorgulama hidayet türünü tanımlayan özelliklerle çatışan yeni bir tavır ve yapı içerisinde “karşıt bir İslâmi söylem” inşa eder (s. 111).

*Halkaların Ezgisi*'nin bütün hikâyesi iç ve dış dünyasında cereyan eden bir değişim sürecinden geçen romanın ana karakteri Nisa(n)'a odaklanır. Genç kadın İslâmcı bir erkekle evlenmiş ve bir süre sonra eşinin isteği üzerine örtünmüştür. Fakat İslâmi bir kadın kimliği içerisinde kendini gerçekleştirme arzusunun seküler çevresinde kabul görmeyeceğini derhal anlar. Yeni muhiti olan İslâmcılar arasında bunu anlamasıysa biraz zaman alır ve kuşkusuz bu onun için beklenmedik olur. İslâmcı aile yapısı içerisindeki ikincil rolünü fark eden Nisa(n), üzerine yüklenen çocuk yetiştirmeyi ve “kocasının ilim öğrenmesi ve cennete girmesi için” önünde engel teşkil eden angarya işlerini onun yerine halletmeyi reddettiği için bu davranışının “Müslüman bir kadına yakışmadığı” suçlamasıyla karşılaşır (Toros, 1997, s. 56). İçinde bulunduğu 28 Şubat sürecinin dayattığı koşullar nedeniyle eşinin isteğiyle örtünerek kariyer hayallerine veda eden Nisa(n) kendinden verdiği ödünlere karşılık herkesin gözünde farklı bir biçimde tanımlandığı ve yargılandığı bir algı hapisanesine benzeyen örtünme deneyimine mahkûm edilmiş gibi hisseder ve sonunda başını açar. 28 Şubat sürecinde sosyopolitik ortamın şartları altında bir kadının trajik hâle gelen örtünme deneyimini yansıtan roman bu bağlamda örtünme-açılma gibi kararların kadında yarattığı psikolojik ikilemleri üst düzeyde temsil etmeyi başarır.

*Halkaların Ezgisi*, İslâm inancı üzerinden temellendirilen bir kimlik inşa etme sürecine odaklanmakla birlikte Nisa(n)'ın kendisine “İslâmî” olduğu iddiasıyla sunulan tekliflere karşı teslimiyetçi bir tavırdan uzak durduğunu gösteren bir

eleştirelilik barındırır. Sorgulayan Nisa(n)'ın itiraz eden sesi, anlatıda sürekli yankılanır. Bu noktada Toros'un anlatısını çift sesli bir söylem ve iç polemik yoğunluklu bir üslûp ile kurgulamış olduğu dikkati çeker. Anlatıyı sadece soyut “ideolojik” ve/yahut “soyut biçemsel” yaklaşımlarla incelemekten doğabilecek kopukluğun giderilmesine (Bahtin, 2001, s. 33) ilişkin çalışmalarıyla tanınan Bahtin, dolayimsız, nesnelleşmiş ve başkasının söylemine yönelen söylem olarak başlıca üç farklı nesir söylemi tanımlar. “Dolayimsız söylem” ve “nesnelleşmiş söylem” türlerini “teksesli”, bir başkasının söylemini dikkate alarak şekillenen söylem türünü ise “çift sesli” olarak niteler. Çift sesli söylem kendi içerisinde gizli iç polemik, gizli diyalog, polemik bir vurgu taşıyan otobiyografi ya da itiraf, bir başkasının söylemine göz ucuyla bakan söylem ve bir diyalogdaki karşılık olarak beş farklı şekilde tasnif edilir.

Bu romanı incelerken başvurulacak olan “bir başkasının yansıtılan söylemi” ile ifade edilen çok seslilik tekniğinde “öteki söylem”, bir otorite sesine bürünerek kendi fikrini destekleyebilir ya da bir söylemin öbürü üzerindeki bir diyaloga verilen karşılık gibi bozucu etkisini yansıtabilir. Bu durumda söylemi bir başkasının olsa da kaçınılmaz olarak yeni bir anlama bürünür ve aynı zamanda konuşanın bu sözceye ilişkin değerlendirmelerine tabi olurlar; böylelikle söylem çift sesli bir nitelik kazanır (Bahtin, 2004, s. 268). Bu noktada Bahtin, çift sesliliğin gerçekleşmesi için karşıt söylemlerin birinin diğerine hâkimiyet kurması gerekmediğinin, bunların birbirlerine karşı eleştirilerini görünür kılan bir yapı gösterebileceğinin altını çizer. Çift seslilik tekniğine dair vurgulanan bir başka husus da öteki kişilerin konuşmalarının metin içinde doğrudan görünmesinin şart olmamasıdır. Böylesi bir durumda ötekinin söylemi anlatsal söylemin dışında kalır ama anlatıcının kurduğu anlatı bir şekilde “onu hesaba katar ve ona göndermede bulunur. Burada başkasının söylemi yeni bir

niyetle yeniden üretilmez ama anlatısal söylemin dışında kalsa bile, yazarın söylemine sızar, onu etkiler ve şu ya da bu şekilde onu belirler”(Bahtin, 2004, s. 268). Bunun metinsel örnekleri göz ucuyla ötekini hesaba katan söylem türlerinden olan “gizli polemik”, “itiraf” ve “gizli diyalog” aracılığıyla ortaya çıkar.

Anlatıda söz konusu tekniklerin kullanılmasıyla Nisa(n)’a sunulan ve İslâmi olduğu söylenen kimliğe dair yapılan sorgulamaya çift seslilik kazandırılmasının işlevi, yazarın metni tek sesli ve tek boyutlu bir fikre indirgemek yerine farklı bakış açılarını da okura sunmak, bu suretle gerçekliğin birden fazla boyutuna metin içinde yer açan bir imkân sağlamaktır. Bunun yanında yazarın/anlatıcının Nisa(n)’la temsil ettiği kimlik arayışı sürecinde karakterin, romanın atmosferini kuran yaşam tarzları ve dünya görüşlerine açık ya da örtük olarak gönderme yaparak onları eleştirel bir biçimde metinde kaynaştırması da söz konusu tekniklerin gördüğü diyalojik işlev üzerinden değerlendirilmelidir. Böylelikle çift seslilik kazanan anlatı, bu tür bir içeriği yansıtmaya elverişli bir yapı olma özelliği gösterir.

Nisa(n)’ın geçmişiyle ilgili verdiği ipuçları onun Ankara’da yaşayan laik eğilimler taşıyan bir ailede büyümüş iki kızkardeşten biri olduğunu ortaya koyar. Ailesinden dindar bir erkekle evlenme kararıyla kıyaslanamayacak bir tepki alan örtünme kararı, bahsettiği eğilimlerin gerçekleşmesine neden olur ve onu ailesinden, hatta kardeşinden koparır. Ancak bu kopuş kadın olması dolayısıyla tanık olduğu ve/yahut bilfiil maruz kaldığı ayrımcılıkların sonu değil, başlangıcı olur. Nitekim 28 Şubat sürecinde Nisa(n)’ın yeni benimsediği hayat tarzından dolayı kocası tarafından “kandırıldığı”nı düşünen yalnızca ablası değil, onu hiç tanımayan ama örtünme kararını sorgulamakta bir sakınca görmeyen hemen herkestir. Nisa(n)’ın eşine itaatini, başörtüsü takması ya da çıkarmasıyla ölçen İslâmcı çevresinin de bu kanaate çanak tuttuğu muhakkaktır. Bu noktada Nisa(n)’ın hem ailesi ve Ankara’da yaşayan

seküler çevresi, hem de katıldığı İslâmcı camia ile uyumsuzluğu onun bir yandan geleneksellik diğer yandan modernlikle yaşadığı sorunu somutlaştırır. Romanın ilk bölümünü açan epigrafta örtülü kadını mezcetmek için seçilen gömlek değiştiren yılan imgesiyle bu sorun üzerine eğilen anlatıcı hidayeti başörtüsü ve modernliği giyim üzerinden ölçen *aklı* yeniden gözden geçirmeye çağırır:

Kadın bir gün Engerek yılanının her deri değiştirdiğinde kuyruğunda bir halkanın oluştuğunu ve bu halkaların yılan süründükçe ses çıkarttığını okudu bir yerde. Sonra bir an, kadınların hayata dair biriktirdikleri acıların, yüzlerce küçük çanın tuhaf ve istem dışı çınılamaları kadar kendine özgü bir ezgisi olduğunu hissetti.

Acaba kalplerinde saklı olan bu dili, halkaların dilini, konuşabilirler miydi? Kalbindeki mührü kırdı ve baktı. Nice yıldır unutmaya çalıştığı halkalar, toz ve külden bir örtüyle kaplanmıştı. Durdu ve dinledi; çingiraklı halkaların ezgisini...

“Öyle bir kitap yazmalıyım ki” dedi; yaşantılar birbirine değdiğinde çıkardıkları sesin sözcüklere vuran dili olsun. Sessizliği ve umarsızlığı bulandıran halkalar kalplerdeki mührü kırsın.

Yola çıkışı böyle oldu. Yılanların ve kadınların çok sevdikleri bir sıcak, işte o zaman yeryüzüne ve sözcüklere vurdu. Mühürler çözüldü... Kilitler eridi... Çingiraklı yılan metin boyunca sivri dilini gösterdi hep ve ilk kez, korkmadı. (s. 5)

Yukarıdaki anlatısal açılış yalnızca kitabın yazılış amacını bildirmez; aynı zamanda yazarın kendine ve okura vaadi olarak da düşünülebilir. Başörtüsü deneyimiyle özdeşleştirilen engerek yılanının gömlek değiştirmesi ve bu değişim sonucunda kuyruğunda oluşan halkalardan duyulan ezgi, kadının kendi sesini ve dilini arayışının metaforik bir ifadesidir. Yılanın büyük harfle “Engerek” olarak yazılışı bir yandan kendilik arayışını mezceden yılan imgesiyle özdeşleştirilen kadına dikkatimizi çekerken, diğer yandan yılanla yüklenen sembolik anlamları çağırıştırır. Bu anlamlar çift değer kazanarak *phallic* (fallik) bir sembol olan yılan imgesi aracılığıyla yansıtılan susturulmuş varlığın aslında bir dili olduğunu ve “yılan dilli”lik yakıştırmasındaki gibi bu dilin istendiği takdirde sivrilerek kendi sesini duyurabileceğini sezdirir.

*Phallic* tarafından sembolik düzeyde bastırılan ve susturulmuş kadının sesinin ortaya çıktığı bu söylem dilini açıklamak için burada başvurulacak olan Julia Kristeva'nın (1999) metinsel düzlemde ayırdığı sembolik ve semiyotik evreler, kadın yazınının kendi söylemini nasıl ürettiğini anlamak açısından elzemdir. Kristeva dilin bizatihi kendisini sembolik otoritenin kontrolünde baskılanan semiyotik bir şey olarak açıklayarak semiyotiği, semboliğin karşısında konumlandırır (aktaran Selden, Widdowson ve Brooker, s. 161). Semiyotik, sembolik döneme geçmeden önceki evredir ve bir tür anne-bebek bağlanmasını ve düzensiz dürtüler, hareketler, jestler ve dilin muğlâklığını temel alır. Çocuğun sembolik evreye girişi ancak semiyotik olanın düzenlenmesi, yerleşikleştirilmesi ve sıralanmasıyla mümkün olabilir. Kristeva (1999), dil teorisini kadının sosyal pozisyonunu açıklayan bir analiz yöntemine dönüştürürken semiyotiği, anne bedeni gibi esrarengiz ve akıl almaz kadınsılık; semboliğiye babadan kalma, babanın hegemonik düzenini temsil eden dilsel bir yapı olarak modeller (s. 161). Bu denklemde semiyotik anlama müdahale ederek bunun muğlâklığını mantığa uygun hale getiren semboliği yıkmak ancak semiyotik malzemenin erkeğin alanına girmesi, bu dili tehdit etmesi ve sorgulamasıyla mümkün kılınabilir.

Romandaki çift sesliliğin kaynağını oluşturan sembolik ve semiyotik anlamlar arasında toplumsal cinsiyet düşüncesindeki ayrımlardan hareket eden bir çatışma olduğunu düşündüren söz konusu yılan imgesinin anlatıdaki kullanım şeklidir. Yılanın tahakkümün karşısında ve onun altını oyan bir biçimde sembolize edilmesi aynı zamanda dişil gücün hegemonyayla mücadelesinin çok boyutluluğuna yapılan bir gönderme olarak okunabilir. Şöyle ki, “kadınların hayata dair biriktirdikleri acıların, yüzlerce küçük çanın tuhaf ve istem dışı çınılamaları kadar kendine özgü bir ezgisi olduğunu hissetti” (s. 4) ifadesinde varlığı sezdirilen “Engerek” yılanı,

aldatıcılıkla kadını bağdaştıran sessiz yılan imgesinden farklı olarak Medusa efsanesindeki gibi “değişkenliği”, “çingirakları” ve “sokan dili”yle vurgulanan mitolojik kadın temsillerine bağlanır. “Engerek” aşına olunmayan bir dilde konuşan antropomorfik bir dişi yılan imgesi olarak ortaya çıkar ve örtülü kadının özgürlük mücadelesinin sembol figürü kılınır.

Başörtülü kadını imleyen gömlek değiştiren yılan metaforundan yola çıkarak örtü ya da kılık kıyafet kişinin kendine dair ifadesi ile başkası tarafından algılanışı arasındaki uçuruma denk düşen bir fenomen olarak okunacak olursa yılanın halkalarının çıkardığı kolektif ezginin de kadının yeni bir dil ve temsil imkânını arayışını simgelediği düşünülebilir. Bu bağlamda sessiz yılanın çıkardığı ezginin kaynağı olarak belirlenen ve yılanın tecrübesini gösteren halkalar, kadının kendi dilini kurmasının başörtüsü mücadelesini görmezden gelmek yerine bu mücadeleyi simgeleyen halkaların tecrübesinden faydalanarak mümkün olabileceğine işaret eder. Halkaların çıkardığı ses bu bağlamda örtünme deneyiminin hep ihmal edilen psikolojik veçhesini, dini hayatın dayatmalarının kadının istekleriyle çeliştiği noktaları ve bunun neden olduğu iç çatışmayı yansıtan “dil uyumsuzluğunun” bir ifadesi olarak somutlaşır. Zira başkaları tarafından dikte edilen veya konuşulan, konuşuldukça “anlam yükü ağır”laşan başörtüsü, ancak kadının kimliğiyle temsili arasındaki bağlar yeniden, dil aracılığıyla kurulduğunda İslâmcı olduğu iddiasıyla sunulan kadın tipolojisini yerinden edebilir (s. 4). Bu bağlamda “erkek söylemin vahşi saldırısının kadının dilini burmuş” olduğunu söyleyen ses, kendi hikâyesini anlatmak için dilini aramaya çıkmış örtülü kadına aittir ve bu kadın kendisi gibi hidayete erme sürecindeki bir kadının kimliğini bulmasının en netameli aşamasının “başörtüsünün semantiği”yle başa çıkmak olduğunun da farkındadır (Toros, 1997, s. 143). “[B]aşörtüsünün sembolik dili, halihazırda kadının dilini konuşabilecek, onu

ifade edecek araçlardan yoksundur” diyen Nisa(n) için bu uyumsuzluk başörtüsünü meydana getiren söylemsel yapı için geçerlidir (s. 45). Romanın kapanışında yeniden beliren ama bu kez “duyulmaz” olan “çingiraklı halkaların ezgisi” bu dili ortaya çıkaran şartların değiştiğinin, artık çingiraklara ihtiyaç kalmadığının bir habercisidir (s. 248). Yılan imgesinin yan anlamlarının dışa vurduğu aynı zamanda sembolüğün dilinin kendi klişeleriyle alt edildiğini ve çift seslilik arz eden semiyotik bir malzemeye dönüştürüldüğünü gösteren bir örnektir.

Nisa(n)’ın hikâyesi karakterin özbilincini yansıtan söylem türleri yelpazesi içerisinde yer alan itiraf ifadeleriyle, gizli diyalog ve gizli polemiklerle başörtüsünü söylemsel bir yapıya dönüştüren tarihsel, siyasi ve kültürel sembollerin edebi ifadesine en çok yaklaşan örneklerden birini sergiler. Nisa(n)’ın boynuna indirdiği başörtüsü tarafından dışlendiğini gösteren sahnede esas itibarıyla tahkim eden başörtüsü değil, bunu oluşturan söylemsel yapı ve tahkim edilen kadının kısıkaç altına alınan öz imgesidir. Anlatıcının bu yönde yorumlanabilecek ifadesi şudur: “(Nisa)n belki de bu kadar çok değer atfedildiği için onu taşıyamadı. Bu kadar dünyanın en olağan şeyini yapıyormuş gibi davranıldığı için açıklayamadığı incinmelere dolandı kaldı. Hem bu kadar özel, hem bu kadar sıradan olmasını anlayamadı”(s. 23). Burada cümlelerin adı anılmayan nesnesinin başörtüsü olması bunun her daim başkasının gözünde taşıdığı işaretlerle yeniden üretildiğini gösterir. “Her görme biçimiyle birlikte yeni bir şeye dönüşen” başörtüsü, kadının zihinde canlanan imgesini yeniden kurar ve örtünmeyi kadın için öylesine meşakkatli bir hale sokar ki, aradan bir kimliğin sızması olanaksızlaşır (s. 44). Örtünmekle başörtüsünü meydana getiren tüm bu sembolik katmanları bedenine bir protez olarak ekleyen örtülü kadın, kimine göre utanç, nefret, tiksinti, kimine göreyse iffet ve haysiyet gibi duyguların uzantısı

oluverir. Giysinin kimliği ve bedenini işgali, Nisa(n)'ın takip eden ifadesindeki gibi doğrudan gerçekleşir:

Giysinin kışkırtıcı olduğunu, iletici olduğunu, gösteren olduğunu bir gösteri merkezi olduğunu biliyorduk. Giysileri gövdeleri üzerinde bu kadar tasarruf edilen, bu yüzden insanların asıldığı, zulme uğradığı bir kültürün ve geleneğin çocukları olarak giysilerimizle bir Şeyler anlatmaya çabalamamız son derece olağandı. Yani böyle davranmayı açık-örtük iktidarlardan ğrendik. Bu topraklar üzerinde yaşayan bütün insanlar...

Öyle olsun istemesek de biricik referansımız örtü, sakal, cübbe, asa, takke, gl suyu, esans oldu.

Bireyin gövdesine sahip çıkması, gövdesi üzerindeki tasarruf hakkının kime ait olduğunu hatırlatması açısından kullanılan göstergeler son derece önemli belki de...

Gövde üzerindeki kirlenmeden bu Şekilde birazcık olsun kurtulabiliriz diye düşünmek mümkün görünüyor.

Ama yle olmuyor. Temizlenmeye çalışırken başka taraflarımız kirleniyor. Öyle oluyor.

Gövdeler kendi başına anlatım biçimine dönüşüyor.

Bir gövdenin kaldıracılabileceğinden daha çok ANLAM yükleniyor. Dile ihtiyaç kalmıyor. (s. 56)

Yukarıdaki metin parçası, sembollerle konuşan başörtüsünün dilinin kendi sesini bastırđını hisseden kadının 90'lar Türkiye'sinde metropollerde yaşayan bir gruha denk düştüğünü sezdirir. Bu bağlamda Nisa(n)'a verilen en önemli kadınlık öğretisi, birey sayılabileceği bir konum elde etmek için "gövdeleri kendi başına bir anlatım biçimine dönüş"tören sembolleştirmeye razı gelmesi gerektiğidir (s. 56). Çünkü bir taraftan bir tarafa tabi olması, dahası bunu bir gövde gösterisiyle kanıtlaması beklenen kadınlar dilediğince örtünmek ve/yahut açılmak, inandığı gibi giyinerek inandığı gibi yaşamak istediklerini söylediklerinde tepki toplarlar ama aynı zamanda da sessiz yığınların hakikatini seslendirmiş olurlar. Aynur İlyasoğlu (2015), bu tür anlatılarda kadın karakterlerin İslâmi anlamda bir öz kimlik inşa etme sürecine odaklanmalarının onları farklı tekilliklerle buluşturan bir tarafı olduğunu saptar:

Öyle görünmektedir ki, bir sese sahip olmanın ve yönelmenin, var olan geleneksel seçimleri zorlayarak kendi imajlarını yeniden biçimlendirmekte çıkış yolları sağladığı varsayılan bu kadınların durumunda İslâm'a yöneliş, en hayati boyut olmuştur. Ve diğerlerinin arasında bu kadınların sesleri

toplumun farklı kesimlerinden kadınların kendileri için nasıl bir alan tasavvur ettiklerine ilişkin örnekleri çoğaltabilir. (s. 100)

Bu bağlamda Nisa(n)'ın çağrısı, yalnızca İslâmcılık propagandasının çıkış noktası olarak konumlandırılan bedenlerde değil, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisi tarafından bir prova elbisesi olarak algılanan ve dönemsel olarak milliyetçi, Kemalist ve seküler hassasiyetlerin giydirdiği kadın imgelerinde yankılanır. Çünkü hidayeti de aydınlanmayı da, bundan önceki kimliğini silmesini gerektiren şizofrenik bir süreç olarak tecrübe etmek durumunda kalan kadın darboğazdadır. Nisa(n)'ın örtülü kimliği ile örtüsüz kimliğinin çatıştığı nokta tam olarak burasıdır:

Peki ben burada ne yapıyorum?

Ben mi? Başımdakinden kurtulmaya çalışıyorum. Belki de onun anlamını arıyorum. Sinemalarda, parklarda, bulvarlarda, İran'da, izbe pasajlarda, cenaze kortejlerinde dolanıp duruyorum.

O üç günlük serüvenime atıfta bulunarak benim bir korkak olduğumu ima ediyor. Vazgeçmeyecektin, diyor. Bu kadar eziyet niye? Niçin kendine acı çektiyorsun? Niçin kendinle didişiyorsun? Örtüden kastedilenin bu olmadığını, imanın şartlarından olmadığını, tesettürün daha soyut, daha ince, daha derin anlamları olduğunu, yani bu kadar basit olmadığını söylüyor. Ya da Tü gibi yap, diyor. Örneğin örtü beni incitiyor de. Çalışmak, üretmek, başarmak, itilmemek, horlanmamak istiyorum, de. Bir çıkış yolu bul kendine. Ya dediğin gibi değilse? Ya yanılıyorsan? Diyorum.

Ya sen yanılıyorsan? Diyor.

Ya yanılmıyorsam?...

Senin bileceğin iş. Karışmam.

Ya ben yanılıyorsam?

Tabii ki benim bileceğim iş. Uzun, upuzun saçlarını savurarak ayrılıyor yanımdan.(s.91)

Bu sahne çift seslilik söylemini görünür kılan tekniklerle yapılandırılmıştır, zira Nisa(n) burada kendini karşısına alır ve itiraf vurgusuyla yapılan “gizli diyalog”da olduğu gibi bunun gerektirdiği karşılıkla konuşmaya başlar. Nisa(n)'ın kendisiyle diyalogu, hem İslâmi olduğu iddiasıyla sunulan kimliği sorgulamasını, hem de hidayete “erdirilmiş” bir Nisa olmaklıktan feragatini yansıtır. Genç kadının örtülü hali olan Nisa'ya vedasının yanı sıra geçmişteki kimliği olan Nisan'a olan uzaklığının farkına varması ve yeni hâli olan Nisa(n)'ı karşılaması seslerin ve

söylemlerin kaynaştığı ama aynı zamanda bunların birbirini silmediği diyalojik bir zeminde gerçekleşir. Takip eden diyalog bu kaynaşmanın kusursuz bir örneğidir:

Bizim ürettiğimiz bir imge, bir masal...Ben Nisa'yım, Nisa'ydım.

(Nisa) — Nisa(n)! Bu ne hal böyle!

(Nisa[n])—Ben artık sen değilim.

(Nisa) — İyi ya ben de benim artık!

Ağlamıyorsun çoktandır. Duymuyorum. Çoktandır girmiyorsun rüyalarım. Duruşundan anlamıştım zaten yabancılaştığını. Ne yazık. Tükettiğin bir hayatı sürdürmeye çalışsan bana, görünüşünle nasıl bu kadar uzak düşersin, hiç anlamıyorum.

(Nisa[n]) — Doğru. Bakışlarımız, duruşlarımız ne kadar değişmiş gibi duruyor. O ben değil. Hiç değil. Bunu en iyi senin anlamın gerekirdi. O acıları birlikte yaşadıkten sonra...Hem ben artık görünmezim. Sana olan uzaklığım bundan olmalı. Öldüğümde olmalı. Senin bedeninin yok, benim de ruhum. (s. 54)

Bu metin parçasıyla veda edilen masal, kadının kendisinde başlayıp ailesinde ve yakın çevresinde kolektif bir tecrübe olarak yaşantılanan örtünme deneyimidir.

Nisa'nın bedeninin ezberlediği, kodladığı şeylerle birlikte onun kendi "ben"ine dönüş imkânları artık tükenmiştir. Nisa(n)'ın burada kullandığı çift sesli söylem kendisinin farklı versiyonlarıyla çatışmasını yansıtmak dili yapılandırmak üzere başörtüsünden vazgeçmenin ne kadar sarsıcı bir deneyim olduğunu, nasıl bir kimlik parçalanmasına yol açtığını işaret eder. Bu bağlamda "[H]em ben artık görünmezim" ifadesi Nisa(n)'ın bir öz kimlik yıkımından geçtiğini göstermektedir (s. 54). Zira onun yeni bir kimlik inşa etmesi için öncelikle "görünüşü"yle kendisine "uzak" düşmesi, yabancılaşması ve "ölüm" gibi bir şeyin yaşanması gerekecektir (s. 54). Ancak kendine "senin bedeninin yok, benim de ruhum" diyen kadının sesi, doğru olduğuna inandığı biçimin dışına çıkmakta zorlanan bir kimliği tınılamaktadır. Bu beyandan hareketle Nisa(n) için bedenleşen örtüsünden vazgeçmenin kendi bedenini silmek ve ruhundan feragat etmekle eş anlamlı olduğunu söylemek yanlış bir değerlendirme olmayacaktır. Aşağıdaki diyalog da bunun apaçık bir göstergesidir:

(Nisa) — Her yerde seni görüyorum biliyor musun? Her kadında senden bir parça...

(Nisa[n])—Seni inciten tarafları görüyorsun hep.

(Nisa) — Haksızlık etme. Onlara baktıkça bana karşı geliştirdikleri tavrı hak etmediğimi düşünüyorum. Beni hep o kamusal şeye yaşlı kadına benzeterek bakıyorlar. Benim bir zamanlar yaşlı kadına baktığım gibi bakıyorlar. Oysa ben onlara yaşlı kadına baktığım gibi bakmadım hiç.

(Nisa[n])—Bu doğal. Giysilerine bir baksana! Bu baş döndürücü hayatta insanlar senin zihninde olup bitenlerle ilgilenmezler. Sen nasıl davranılmasını istiyorsan öyle giyinirsin. Onlar da öyle davranırlar. (s. 166).

Yukarıda Nisa(n)'ın kendisiyle yüzleştiği sahne kıyafetlerin ve taktiklerin konuştuğu bir dünyada kendisini salt kendisi olarak ifade edemeyeceğinin farkına varan bireyin yaşadığı kimlik krizinin izlerini görünür kılar. Krizi derinleştirirse kamusal dünyadan dışlanmanın etkisiyle kimliğini İslâmi bir gettoda, Müslüman topluluğun bir parçası olarak pratik etmek durumunda olan kadının kendi mahallesinde gördüğü baskıyla tamamlanan çıkışsızlığıdır. Bu açıdan *Halkaların Ezgisi*, hidayet romanlarında kadın kahramanların İslâmcı erkekle tanıştıktan sonra geçirdikleri dönüşümün akabinde neler yaşandığını gösteren bir “kamera arkası” gibidir:

İtaat ettik. Saçma bulduğumuz her şeye “evet” dedik. Zayıf olduğumuza, güçsüz olduğumuza, billur bir kadeh kadar kırılğan olduğumuza inanmayan aklımızı söküp çıkardık. Erkeğin eline verdik vermememiz gereken her şeyi... Çünkü erkeğin kadın üzerindeki hakkı büyüktü. Kadın aslında erkeğin kölesi ve hizmetçisiydi. Hem onların örtü ve peçeli olmaları da yetişmezdi. Hatta beyaz örtü ve peçe taksalar da şehveti tahrik ederlerdi. Belki de yüzleri açık olmaktan ziyade cazip görünürlerdi. O halde, beyaz örtü ve temiz peçe ile yüzlerini bağlayıp dışarı çıkmaları haramdı. Böyle yapan kadınlar, kızlar âsi olurlardı. Birçok erkek ellerinde Gazzali kitapları, kadınlara pasajlar okuyorlardı.

Karşı çıkmak kutsalı çiğnemektir.

Kaçınılmaz olan,

SEVMEKTİR!

Evlenmek erkekler için çok faydeliydi.

Bunu okurken anlıyorduk. Evlenmek tabii ki erkekler için faydalıydı. Kadın evi düzeltir, gelene gidene hizmet eder, yemek pişirir ve çamaşırları yıkardı.

Erkek bunlarla meşgul olursa diyordu Gazzali, ilim ve ibadetten geri kalır.

Peki kadına düşen neydi? Erkeğin cennete girmesi için elinden geleni yapmaktı herhalde. (s. 41)

Yukarıdaki alıntıda yer alan “Kadın aslında erkeğin kölesi ve hizmetçisiydi.”

“Evlenmek erkekler için çok faydeliydi” (s. 41) ifadelerinde görüldüğü gibi

Nisa(n)'ın eleştirel yaklaşımında İslâm'ın uzun tarihsel yolculuğu sırasında pek çok

cinsiyetçi kültürel unsurla karşılaşmış ve harmanlanmış olabileceğine dair bir inanç yatmaktadır. Onun kafasına takılan bu tür noktalar, erkeğin yol göstericiliğini aradan çıkararak İslâm'ı kendi yordamıyla öğrenmeye talip olmasının gerekçesini de açıklar. Bu anlamda Nisa(n)'ın sık sık politik bir öznellik ortaya koyduğunu düşündüğü devrimci İranlı kadınlardan bahsettiğini işitiriz (s. 13, s. 15, s. 17). Ancak verili tüm düşünce tarzlarından belli ölçüde uzaklaşan Nisa(n)'ın kişiliğinin sorgulayıcı yönünün burada da ortaya çıktığını, İranlı kadınların toplumsal alanda gösterdikleri aktörlüklere rağmen Humeyni'ye taparcasına bağlı olmalarındaki çelişkiyi göz ardı edemediğini okuruz. Bu noktada kendi eylemiyle de arasına bir mesafe koymak zorunda olduğunu anlayan Nisa(n), bir zamanlar takındığı ve bir önceki dindar kadın neslini hâkir gören tavrını eleştirir. Bir bakıma kimlik arayışı olarak nitelenebilecek bu çok yönlü sorgulama sonucunda Nisa(n), “İslâmî” olduğu söylenen, kendisinden tabi olması beklenen teamülleri tek tek sorgular. Nisa(n)'ın kimlik oluşumu sürecinde yaşadığı gerçekliğe karşı sorgulayıcı bakış açısının metne böyle dolayımız bir şekilde yansımaları sağlayan anlatsal söylemin çift sesli olarak kurulmasıdır.

Nisan'ın İslâmcılık geleneğinden uzaklaşarak kendi başına bir arayışa çıkmasında en etkili figürlerden biri zaman zaman müdâhilleşerek kendi isteklerini ona dayatan kocasıdır. Örneğin, Nisa(n)'ın başörtüsünü çıkarmak istediği noktada Tahsin'in bunu kabul etmemesi ve pasif agresif direnişi onları birbirinden kopartacak kadar büyük bir kriz doğurur. Bu noktada örtünmenin koca rızası üzerinden dayatılmasını sorgulayan Nisa(n), Tahsin'in tutumuna karşı bir eleştiri getirmektedir. Nisa(n)'ın buradaki temel itiraz noktası örtüye, eril itaati sembolize eden bir tahakküm aracı gözüyle bakılmasıdır. Bu algının kaynağında da hidayeti cinsiyete göre farklı tanımlayan İslâmcı dinamikler yatmaktadır. Nisa(n) sırf örtülü bir kadın olduğu için hemen kırılıp dağılacak “billur bir kadeh” ya da bir dişilik muskası

olarak görülmeye, “evine gönderilmeye” ve gönderildiği evde sırf “kocasını ilim yolunda ilerlesin” diye onun yüklerini üzerinden alan hizmetçiden hallice bir hayat sürdürmeyi reddeder (s. 67). “Salih kadın bu dünyadan değil, bu fani dünyadan... Ahiretten sayılırdı. Zira erkeğin ev işini ve şehvet hizmetlerini görüp ahiret amellerinde ona yardımcı olmaktaydı. Bir de kadınların yaradılış gayeleri, onların sırf dünyaya çocuk getirmeleri, onları bir müddet terbiye etmelerinden ibaretti.” (s. 42) şeklindeki sözleriyle Nisa(n) bu kadar dünyevi işlerle sorumlu kılınan bir varlığın nasıl olur da uhrevi sayılabildiğini sorgular. Buradaki çelişkiyi İslâm tarihinden çarpıcı bir örnekle gösterir: “Eğer Allah’ın kadını yaratılış gayesi bu olsaydı, Hz. Muhammed Hira’dan titreyerek inip Hz. Hatice’ye gelir miydi? Kureyş’in onca şerefli ve akıllı erkeği dururken tutup da eksik akıl bir kadına “Beni örtün” der miydi”(s. 42). Burada anlatıcı Nisa(n)’ın eleştirel bir karşıt düşünce geliştirebildiğini ve bunu mantıksal bir tutarlılıkla yapabildiğini açık polemik olarak nitelenebilecek bir üslûpla gösterir.

Romanda dikkat çeken diğer bir husus ise Nisa(n)’ın mevcut İslâmcı önermelere analitik bir düşünce biçimiyle yaklaşmasıdır. Bu bağlamda Nisa(n)’ın eleştirilerini, sadece geleneksel teoriye değil aynı zamanda mevcut pratiğe de yönelttiği görülür. Örneğin, bir dergi ofisine iş başvurusu yapmaya giden Nisa(n), İslâm’ın emirlerini görünüşte yerine getirmemek ruhsatı olarak bilinen “takiyye”nin<sup>53</sup> yalnızca erkeklerin kamusal kimliğini korurken kadınların hayatını bir zillete dönüştürmesini eleştirir. Bu bağlamda içinde bulunduğu İslâmi çevrenin bazı fikhi söylemlere yaslanarak tahakküm edici tutumlar içine girmesini iç polemik tekniği ile “[b]u kadar saflığa, kavramların çarpıtılmış olmasına duyduğu hayretle, henüz yüzü olan, iş bulamasa bile bir duvarın dibine yığılıp kalmayı bir dergi

---

<sup>53</sup> Yalnızca “darülharb” yani İslâm’ı hedef alan bir iç savaş durumunda gerektiğinde fikhi sorumlulukların askıya alınabilmesi için verilen izne denir.

bürosunda salınmaya yeğleyen genç kadın oraya iş istemeye geldiğini söyleyemiyor artık” (s. 108) şeklinde eleştirir. Nisa(n) iç polemik olarak yansıyan sorgulamalarını bizatihi kendisine de yöneltir ve bu şekilde onun bilincindeki gerçekliğin çift yönlülüğü metne yansır:

Bense bu arada kadınların incecik ve keskin öfkelerine dolanıp kalacaktım. Dışlanacaktım. Artık konuşsam da dinlenmeyecektim. Kuşku duyulacaktı sözlerimden ve güvenilmeyecekti. Sizi anlıyorum, bile diyemeyecektim. Yani böyle rahat giysilerle karşınızda oturamam, böyle rahat, Müslümanlığıma hiç halel gelmemiş kadar kaygısız olmam, böyle rahat Müslümanlığımdan söz etmem hala adalet duygunuzu incitiyor, öfkenizi anlıyorum demek istedim hep. Çünkü ben de aynı incinmişlik duygusunu erkekler karşısında duymuştum. (s. 111)

Görüldüğü gibi Nisa(n)’ın adalet sorgulaması çok yönlüdür ve başını açmaya karar verdiğinde bu kararı vermeyen hemcinslerinin karşısında kendi pozisyonunun adilâne olup olmadığını tartmayı ve bu anlamda kendisiyle hesaplaşmasını da kapsar.

Bunun yanı sıra romanda karşıt söylemlerin birbirlerine karşı eleştirilerinin metne dâhil edilmesiyle gerçekleşen çift seslilik aracılığıyla birbirine tezat görüş ve yaşam tarzlarını temsil eden figürlerin birbirlerini karşılıklı olarak eleştirmeleri için alan tanınmıştır. Nisa(n), geleneksel hayat tarzını sorgularken bu minval üzere yaşayanlar da aynı şekilde onun duruşunu sorgularlar. Nisa(n), modern yaşam tercihlerine ilişkin eleştirel fikirlerini ifade ederken, muhatapları da aynı şekilde Nisa(n)’ın davranışlarını eleştirir. Bu şekilde birbirinden farklı ve karşıt görüşlerin bir araya getirilmesiyle retorik bir zenginlik ve bir çift seslilik sağlanmış, aynı zamanda bu görüşlerdeki çelişkiler de görünür kılınmış olur. Bu tür örneklerde Nisa(n)’ın geleneksel ve modern, İslâmcı ve seküler yaşam tarzlarını çeşitli açılardan sorgulaması sırasında karşıt sorgulama yine iç konuşma aracılığıyla yansıtılır. Mesela, Nisa(n)’ın sık sık örtülü bir kadın olarak dışarıda sigara içtiği için ya da pantolon giydiği için uğradığı eleştiriler gibi:

Parkta bir kadın sıkma başlı bir kadın sigara içiyordu, diyecekler. Hem de dumanını burnundan çıkarıyordu. Bu nasıl Müslümanlık böyle diyecekler. Hem de dumanını burnundan çıkarıyordu. Örtünü hoşgörecekler, içindekini horgörecekler. Örtünün en derin kıvrımlarına gizlensen de gelip seni bulacaklar. Büyük bir iddiayı taşıdığını hep hatırlatacaklar. Seni bir kez daha hoşlanmasan da kutsal yapacaklar. İnsanların ya o, ya bu mantığına bir türlü uymayacaksın. (s. 95)

Nisa(n)'ın İslâmcı hayat tarzına yönelik bakışının İslâmcılığın bakışıyla çakıştığı noktalarda bu örnekler sayılamayacak kadar çoğalır. Bu açıdan bütün romanın bir iç konuşmadan, itiraf ve polemikle yüklü gizli bir diyalogdan ibaret olduğu söylenebilir.

### 3.3.1. Hidayet romanlarının mûtî kızlarına karşı asi bir üvey evlat: Nisa(n)

Nisa(n) girdiği çevrede hazır bulduğu ve belli bir ölçüde dindarlıkla bağdaştırılan geleneksel hayat tarzını gizli polemik, itiraf gibi tekniklerle belirli bir eleştiriye tabi tutar ve sorgulayıcı tavrı onu çevresindekilerin gözünde isyancı konumuna getirir. Ona verilen “arı kovanına çomak sokan kız” rolünü umursamadan yaptığı eleştiriler ekseriyetle bu hayat tarzını yücelten, bunun “edebiyatını” yapan mecralara odaklanır.

Anlatıcı, Nisa(n)'ın bu tavrını doğrudan kendi dilinden aktarır:

Bütün sakallılar iyi,  
Bütün örtülüler ahlaklı,  
dini bütün oluyor...  
Alnının kaç kez secdeye değdiği,  
Nerelerde onursuzlaştığı  
SORULMUYOR.  
[...]İnsan değerlendirmelerinde biricik ölçüt görünüş oluyor.  
Bazı insanlar bazılarını hep yanlış görüyor.  
Bazı insanlar kendilerine hep doğru görüyor.  
Yani bu kadar ısrarlı ve dayatmalara başkaldıran insanların altını çizdikleri görüntülerin çok anlamlı ve çok ahlaklı bir muhalefet tarzı oluşturduklarını düşünmek istiyorum.  
İstediğim gibi olmuyor.  
O ısrarın gövdeyi örten şeylerden ibaret olduğunu düşünüyorum sık sık...  
Gerisi ötesi yok!  
Ama gerçekten gerisi ötesi yok (s. 82-84).

Nisa(n) kendisinden onu tanıdıkları için değil, takvası için de değil, sırf başörtülü olduğu için bir konuşma yapması istendiğinde verdiği tepkiyi dolaylı olarak açık bir polemik biçiminde yansıtır (s. 84). “Görünüşün maneviyata yeğlendiği” bu oyunda Nisa(n)’a düşen rol, ideal kadın imgesinin raconunu bozan karakter olmaktır.

Zihninde tasarladığı konuşmayla onu dindar kimliklerine işaret eden bir “kartvizit” olarak gören başta kocası olmak üzere etrafını kuşatan İslâmcı erkeklerden bir nevi intikam alır (s. 78):

Zaten buraya gelirken de hayli tereddüt ettim.  
Örtündüm de n’oldu?  
Böyle olduğum için, oradan buradan çağrılar geldiğini düşündüm.  
Bana değil, O’na çağrılar geldiğini...  
Bir konuşma yapın diyorlar.  
İçeriği mi?  
Önemli değil ki...  
Konuşma yapın.  
Konuşun, konuşun, koşturun...  
Sizi dinleyenler arttıkça, davetler çoğaldıkça kendinizi bir halt zannedin.  
Yeni jestler geliştirin.  
Buyurun, gösterin, küfredin...  
Mangalda kül bırakmayın.  
Sigara içmeyin.  
Olur olmaz elini kalbinize götürün  
ve  
Tevazu gösterin  
ve  
Selamünaleyküm deyin...  
Ben, oynamıyorum! (s.85)

Yalnızca zahirde kalan dindarlığı, Müslümanlık oynamak olarak gören Nisa(n) bu “oyunu bırakmak”la hidayet sürecinin pasif tarafı olan kadına getirilen teslimiyet rolünü de aşmış olur. Nitekim Nisa(n)’ın eleştirdiği İslâmcı yaşam tarzı içerisinde “teslimiyet” kavramı, mücahit ve mücahide, mümin ve mümine olarak konumlandırılan taraflardan neden yalnızca kadın olanın kendini hiçe sayması gerektiğini açıklamaya yarayacak anahtar bir sözcük olarak kullanılmaktadır. Nisa(n) takip eden ifadeyle teslimiyet rolünü onun üstüne geçirmeye hevesli İslâmcı tipolojiyi yakından tanıdığını ima eder:

Sözü, yazıyı, tuntuuraklı konuşmayı, “bacım” demeyi, herkese her şeyi öğretmeyi, o “büyük öğretmen” edalarını, o hidayete ermeleri, yunmuş yıkanmış olmaları, herkesin hayatına karışmaları, tek doğruları, tek gerçekleri, her organları bir fetva ile bağlanmış, her ilişkileri ideolojikleştirilmış insanlar kadar bilgili ve ahlaklı görünmezler belki. (s. 134).

Nisa(n) hidayetin böyle bir anlam üretmesinin baş mimarı olarak romanlar yoluyla çizilen dindar erkeğin yaptığı evliliğin arka planında neler yaşandığını göstererek bu tipolojinin bilinmeyen yönlerini deşifre etmeyi sürdürür. Bu bakımdan Minyeli Abdullah’ın bir arkadaşına verdiği evlilik tavsiyesi benzer seyirde erkeğin dindar, tesettürlü bir kadın seçmesinin ve bu kadının İslâmi bir yaşam tarzını kabul ederek erkeğin denetimine sokulmasının önemini vurgulamaktadır:

Evvela dindar bir kız almalısın... İslâmi bir kıyafetle gezecek, İslâmi olmayan yerlere gitmeyeceksin. Evine misafir gelecek. Sohbet edip, kitap okuyacaksın. Ve âlimlerin meclisine gidip ilim öğreneceksin. O bunlara mani olmayacak. Asgari geçim şartları içinde geçinecek, gerisini İslâmiyet’in istediği yere vereceksiniz, ibadet edecek, kitap okuyacak, öğrendiklerini kadınlarınıza anlatacaksınız...Evlilikten sonra kadını mutfağa, beşiğe mahkum etmek yok.(İsmail, 2004, s.85)

Nisa(n)’ın davet edildiği İslâmi yaşam tarzı üzerine kurulmuş evlilik temel olarak kadının örtünmesi, erkeğin ilim öğrenmesi ve kadının bu yolda erkeğe destek olmasını kapsamaktadır. Erkeğin ilim öğrenip bunu kadına aktarmasıyla paylaşılan rollerin erkeğin ilim öğrenmesine öncelik verdiği açıktır. Bunun manidar bir örneğini de *Huzur Sokağı*’nda dindar erkek tipolojisini yansıtan Bilâl’in kadının pasif konumunu vurgulayan benzeri bir evlilik portresi çizmesi verir. Bilâl annesine Feyza’yla evlenmesinden meramının Feyza’yı örtmek ve onu sürdürdüğu hayattan kurtarmak olduğunu söyler:

Anne, asrî bir hayat içinde, o hayatın icaplarına göre yaşayan, fakat yaşadığı bu hayat tarzını beğenmeyen, benimsemeyen, temiz bir genç kızla evlenip onu istemediği o hayattan kurtarmak mı daha sevaptır? Yoksa küçük yaşından beri dini emirlere riayetkâr yetişmiş bir genç kızla evlenmek mi? ‘Elbette yaşadığı hayatı benimsemeyen ve o hayattan kurtulmak için çırpınan bir kız o hayattan kurtarmak ve onu ıslah etmek daha büyük sevaptır.’(Şenler, 1970, s.102)

Bu sözlerle başı açık kadının kurtuluş yolunun Müslüman bir erkekle evlendirilmek olduğuna işaret eden İslâmcı erkek algısını yansıtan Bilâl, bir taraftan arzusunun üstünü İslâmcı tebliğ aracı olarak ortaya koyduğu “evlilik” formülüyle örterken diğer taraftan erkeğin, kadının inanç deneyimi üzerindeki etkisini gözler önüne serer.

Nisa(n)’a ait olan takip eden ifadeyse Minyeli Abdullah’ın tembihleriyle biçimlenen ve Bilâl’in idealize ettiği evliliğin kadın cephesinde yarattığı hayal kırıklığını yansıtır:

Oturun, dinleyin, şükredin. Hidayet romanları okuyun. Varlık sebebinizi sorgulamayın. Haftada bir gün, ev işlerinizi, eşinizi ve çocuklarınızı ihmal etmeden tefsir çalışmalarına katılın. Size aslında kadınların ne çocuklarını emzirmek, ne yemek pişirmek gibi bir yükümlülüklerinin olmadığı söylenecektir. Bu laflara inanmayın. Sizin için hayırlı olan, tüm bunları görev edinmenizdir. Yoksa size hayatı zindan ederler. Takvasız kadın nefsinin esiri kadın, derler. Ne biçim kadın! derler.(s. 103)

Nisa(n)’ın erkeğe dini öğretmek, kadına da ondan öğrenmek rolünün neden verildiğini, erkeğin aklı temsil ederken kadının bedeni temsil etmesinin arkasındaki tüm o erilliği, İslâmcılığın aile kurumuna getirdiği tekliflerde kamusal-özel alandaki rollerin haksız paylaşımını sorgulaması hem uyumsuzluğunu, hem de farklı söylem biçimleriyle açık bir polemikle hesaplaşmasını gösterir. Onun dillendirdiği düşüncelerin tümü İslâmcılığın ortak yaşam vaatlerini benimseyen bir kadının benliğini neden hiçe sayması gerektiği sorusuna odaklanmaktadır.

Tahsin ile Nisan’ın evlilik hikâyesi bu bağlamda incelenmeye değerdir. Nitekim onların ilişkisi tıpkı *Huzur Sokağı*’nda Feyza ile Bilâl’in tanışmasında yaşanan “Müslüman erkek ve asri kadın” karşılaşmasında olduğu gibi hegemonik bir üstünlüğün muhatabında yarattığı “eksiklik” üzerine kuruludur. Tahsin’le evlendiğinde Müslüman olduğu halde örtünmediği için kocasının kendisine henüz hidayeti bulamamış biri gözüyle bakması oyuna üstün pozisyonda başlayanın kim olduğunu açık bir şekilde gösterir. Nisa(n) ancak örtündüğünde Tahsin ve kendilerini

çevreleyen İslâmcı cemaat açısından Müslüman kadının göreceği saygıyı hak eder konuma gelecektir (s. 108). Bu bağlamda Allah’a inanırken hidayete erdirilmesini ironik bir dille anlatan Nisa(n) kendisi gibi başları açık olduğu için hidayete erdirilmeye uygun adaylar olarak görülen Feyza’lara, Dilârâ’lara terbiye edilmesi gereken varlıklar gözüyle bakan mücahit erkek profilini fotoğraflar:

Aradan uzun yıllar geçmiş, upuzun yıllar, upuzun inançsız yıllar, kalbime mühür vurmamış olacak ki, yeniden Müslüman olmuşum. ... Dil-bilinç-bellek-suret tevhidin kuşatması altında yeniden biçimleniyordu. Dil yeniden kodlanıyor, jestler yeniden gözden geçiriliyordu. İnsanın kendini nasıl hissettiğinden önce başkalarının nasıl görüldüğünün daha önemli olduğu inancın mutlak olarak tescil edilmesinin gerektiği dönemde bana hep bir tarafım eksikmiş gibi bakılıyordu. Çünkü Kur’an kadınlara hitaben “örtünün” diyordu. Zaten bunu yapınca her ameli yerine getiriyormuşsunuz gibi davranılıyordu. (s.39)

Nisa(n), hidayetin ön şartı olarak koşulan başörtüsünün sadece bir giysi olarak kalmadığını ve erkeğe teslimiyetinin ifadesi olarak kadından kişisel geçmişini silecek bir “dil-bilinç-bellek-suret” dönüşümü talep ettiğinin farkındadır (s. 123). Bu farkındalıkla birlikte hidayet romanlarında yaşanan dönüşümün tepe noktası olan ve “hidayet ânı” olarak görülen örtünme anı Nisa(n)’ın gözünden hiçbir romanda yansıtılmayan bir biçimde yansır:

Söz hakkı tanınsaydı eğer, ‘Belki bir gün diye öte bir zamana havale ederek yaşayıp gidebilirdim. Üstelik doğum günümdü. Doğduğum gündü. Krem rengi bir örtünün içine aldı beni Tahsin ve adımı fısıldadı kulağıma: Nisa. DOĞDUĞUM GÜNDÜ! Bir hediyeydi verdiği. Öyle sanmıştım. Oysa bir hediyeydim verilen. (s. 25)

Hidayet romanlarında kadının hayatını değiştiren epifanik bir an olarak yansıtılan hidayet anı, Nisa(n)’ın belleğinde “kurban” verilerek feda edildiği kısacık bir zaman dilimi olarak yer eder. Yalnızca bu olay esnasındaki pasif konumu açısından değil, Tahsin’in onu yeni bir isim ve kimlik vererek “Nisa” olarak yeniden doğurması ve eski “Nisan’ı” bir bakiye olarak feda etmesi bakımından hidayeti erişki kurbanlık mekanizmasının işleyişine benzer. Tahsin’in örtüyle birlikte kendisine sunduğu hayat

tarzını sorgularken Nisa(n)'ın fikirlerini yine gizli diyaloglar hâlinde ifade ettiği

görürüz:

Tahsin, nekahat dönemindeki bir hastaya nasıl davranılırsa öyle davrandı. Beni aldı, beni örttü, beni öptü... Hoşlanmadım. Üçüncü sınıf mağaza kokan hırkam, sentetik örtüm ve küçük çengelli iğnelerimle neye dönüştüğümün, daha ilk günden, pekâlâ 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, bu tür şeylerdi, çünkü alnımdan öpmüştü tarihi filmlerden apartılmış bir jestle, adımın sonuna “Hanım” eklemişti. Ben de artık, “höst, yavşak, hadi be!” gibi şeyler söylememeliydim sinirlenince. Bunları bile...Ki söyledim. “Lâ havle” demeliydim mesela çok öfkelenirsem, gözlerimi yere indirmeliydim. Ya da hiçbir şey söyleyerek tavrımı koyabilirdim. Sıradan bir kadın değildim ki ben! Hanımım...Hanım hanımcığım...Gizemliyim, farklıyım. Evde sorun çıkarmaz, kokmaz, bulaşmaz, küfretmez, ayak diremez, kahkaha atmaz, her lafa karışmaz bir sükut abidesiyim. Zetine dikiş makinesiyim. Tır tır da tır tır...Diker giderim aynı yol üstünde. Sağıma soluma bakmadan, önüme arkama kaymadan yaşar giderim. Tır tır da tır tır...Hayır değilim! Olamam! Olmuyorum da. (s. 26-27)

Bu uzunca alıntıdan çıkartılabileceği gibi anlatıcı karakter Nisa(n), onun için uygun bulunan yaşam tarzını kendisine yakıştıramadığını okura gizli konuşmalarla duyurur. Nisa(n)'ınki gibi bireysel hidayet hikâyelerini erkeğin hâkim olduğu büyük, İslâmcı anlatıya uyarlayan tahakküm, bütün bir dini yaşamı erkeğin ilim öğrenmesi, evlenmesi ve tebliğ görevini eksiksiz yapmasını sağlayacak biçimde organize etmiş görünmektedir. Ona göre kadının bu düzendeki rolü dindar yaşam tarzının vitrini olmaktır. Hidayet romanlarında tipolojisi çizilen kadınla Nisa(n) arasındaki fark tam olarak bu noktada ortaya çıkar. “Biz Allah’ın rızasını istiyorduk. Evet, öyleydi. Evlenince ne oldu da kocanın rızasına dönüştü evliliklerimiz, anlayamadık” (s. 115) diyen ses Nisa(n)'a aittir. Nisa(n) kocaya itaatin temelinde yatan teslimiyet kültürünün gereği sayılan cinsiyet ayrımcılığını reddetmekle onu Nisa(n)'lığa götürecek sınıra doğru bir adım atmış olur. Bu noktadan itibaren Nisa(n)'ın hikâyesi hidayet anlatısından kopar ve Nisa(n) bu hikâyede hidayete eriş sürecinin taraflarının kim(ler) olduğunu, dahası kendini ilgilendiren bu sürecin neden bir parçası

olmadığını sorgulamaya başlar. Durduğu noktada İslâmcı bir istikamette yol alan eşi tarafından kurgulanmış hidayet deneyimine teslim olmak yerine bunu eleştirel bir süzgeçten geçirmeyi tercih edecektir:

Sonra onlara kocasından izinsiz, değil sokağa, kapı komşuya bile geçemeyen kadınlarla çalışan ve sokakta olan kadınlar arasında da böyle yaralı bir adalet duygusunun olduğundan söz edebilirdim.  
Kadın eylemlerinin kocanın onayı ile meşrulaşabildiği kadar günaha dönüşebileceğini...(s.112)

Nisa(n)'ın kimlik arayışının ürettiği eleştiri esas itibariyle hidayet anlatısının şeyleştirdiği bir kadınlık halini değil, büyük anlamda modern-geleneksel, dindar-laik, örtülü-örtüsüz kategorizasyonu kadınları birbirinden ayıran, onları ideal/ideal olmayan kadın imgelerine uyumlayan ve önceden belirlenmiş rollere hapseden tahakküm biçimlerinin hepsini birden muhatap almaktadır. Bu tavrını Türk edebiyatında modernleşmeci-İslâmcı anlatılarda kadın karakterlerin geçirdikleri bedensel-bilişsel dönüşüme polemik vurguyla yaptığı itirazla birlikte dönüşüm şemasının dışına çıkararak gösterir.

Nisa(n) başörtüsü aracılığıyla dış görünümünü değiştirmesine karşın ruhunu ve aklını hiçbir “biz”e emanet etmediği için dönüşümün dil-bilinç-belleği ilgilendiren aşamasında takılıp kalır ve onu tahkim eden “yuvaya” bir daha asla dönemez. Bu anlamda başını açması yalnızca İslâmcı iktidar odaklarına bir tepki değil, tahkim edildiği şartların üreticisi konumundaki seküler tahakküme karşı bir eylem olarak değerini bulur. Nitekim Nisa(n)'a “bu ülkenin garip bitkilerinden biri” gibi hissettiren algı hapishanesinin duvarları bizzat seküler devletin vatandaşlarına yönelik olarak uyguladığı ayrımcı politikalarla örülmüştür (s. 34). Bu bağlamda hem başörtülü bir kadın olarak sokakta karşılaştığı baskıya hem de kendi mahallesinde/hanesinde uğradığı ikincil muameleye boyun eğmesinin beklenmesi her iki baskı mekanizmasını birleştiren bir niteliktir. Nisa(n) ise bu baskı blokları

karşısında kimliğinin üstündeki çifte kilidi çift sesli ve çift söylemli eleştiriye tabi tutarak kırar. Onu önce başını örtmeye sonra açmaya götüren sebeplerin başında konu kadına gelince orta bir yol tutturan İslâmcı ve seküler özgürlük söylemlerinin dayandığı ortak riyakâr zemin gelir:

Bütün gerçeklikler, bütün doğrular, bütün yanlışlar, bütün hedefler değişti ...Değiştiler. Değişmeyen tek şey varsa o da bu kadın. Bu kadının başındaki. Bu kadının üstündeki. Bir tek o değişmiyor. Bir tek o sorgulanmıyor. Konu kadına gelince bütün gruplar birleşiyor. Konu hayata gelince bütün gruplar ayrılıyorlar. Konu bana gelince hiç söz hakkı tanımıyorlar.” (s. 25)

Yukarıdaki ifadesinde sorgulanmayan bu durumu kendisi üzerinden sorgulayan Nisa(n), Nisa’lıkları, Nisan’lıkları ona verili bir kimlik olarak sunan yapıyı da ifşa eder. Dolayısıyla farklı bireysel yönelimleri ve ifadeleri önceden belirlenmiş kimlik kategorilerinin içine sıkıştıran modern kadın *bildung*’undaki dönüşüm kalıbının hidayet romanı tarafından devralınmasının işlevi sadece öncekinden “daha itaatkâr, fedakâr ve anaç” ve kuşkusuz “daha iffetli” Müslüman kadın imgelerinin üretilmesini sağlamaktır. Dolayısıyla İslâmcı edebiyat yoluyla yansıtılan örtülü kadın temsilinin dindar kadın karakterlerin faillik sorununa bir çözüm getiremediği gibi buna yenilerini de eklemiş olduğu bulgulanmıştır. Bu tür dönüşümün *Halkaların Ezgisi*’nde yer almasının anlatsal işlevi Nisa(n)’ın mutiliğini değil, aksine bütün bunları deneyimlemesinin sonucunda itaatsizlikte karar kıldığını göstermektir. Bu açıdan başörtülü kadının edebi temsilinde etiği yok eden faillik sorununu görünür kılan ve bu şekilde bir kırılmaya yol açan romanların başlangıç çizgisinde *Halkaların Ezgisi*’nin yer aldığı rahatlıkla söylenebilir.

Romanın açılışında Nisa(n)’ın kimlik arayışının “kadınların hayata dair biriktirdikleri acıların” (s. 5, romanın ilk cümlesi) sesi olan halkaların ezgisini duymasıyla başladığı ifade edilirken kapanışta “çingiraklı halkaların ezgisi duyulmaz” olur ve kadın ile erkek birbirlerine sarılarak birbirlerini örterler (s. 248).

Belli bir sürecin tamamlanması olarak yorumlanabilecek bu ifadeler Nisa(n)'ın aynı zamanda kendi istekleri ile barışmış olduğunu göstermektedir. Bu süreçte romanın ana karakteri Nisa(n) tartışmaya açık pek çok gerçekliğin çarpıştığı bir ortamda birbirinden farklı pek çok sorunla yüzleşir ve buna verdiği tepki başörtüsünü boynuna indirerek fular yapmak olur. Onun fuları, yılanın kuyruğuna eklediği halkaların sembolik izdüşümü olarak okunabilir. Bu doğrultuda kişisel geçmişinden ne Nisa'yı ne de Nisan'ı silmeye razı gelmeyerek Engerek yılanının kuyruğuna eklediği halkalar gibi o da tecrübelerini kendine ekleyerek Nisa(n) olmayı tercih eder (Toros, 1997, s.114). Böylelikle kimlik arayışı olarak başlayan süreçle iç içe geçen bir kimlik oluşum hikâyesi sunulur. Nisa(n)'ın bireysel doğuşu olarak adlandırılabilir bu hikâyeyi biçimlendiren tüm eleştirel düşünüm ve isyan çift sesli bir söylemle okura duyurulur. Farklı söylem türlerine yer verilmesi “müslüman aktörün iç dünyasının açılması, İslâmî hareketin ve kimliklerin dönüşümünü simgele[yen]” süreci açık etmesi bakımından romana ayırıcılık kazandıran bir nitelik olur (Çayır, 2008, s. 11).

Metnin başından sonuna dek hâkim olan söz konusu üslûbun tüm ayrıntılarını incelemenin imkansızlığına karşın bu romanda ön planda olan söylem türlerinden gizli polemik, gizli diyalog ve polemik vurgu taşıyan kişisel itiraf nitelikli iç monologlara odaklanılmış ve *Halkaların Ezgisi*'nin sorgulayan, düşünen ve itiraz eden Nisa(n)'ın sesi aracılığıyla olasılıklar dâhilindeki bütün sesleri okuyucuya duyuran bir eser olduğu ortaya konmuştur. Bahtin'in diyaloji prensibindeki gibi herhangi bir ses öne çıkarılmadan farklı ya da karşıt söylemlerin sesinin duyurulmasını sağlayan ve başkalarının eleştirilerini metne taşıyabilen, her tür söylemsel gerçeğin, diyalojik anlamda karşılıklar bulması ve bir başkasının sözünü cevaplayıp buna tepki oluşturacak gerçekliğin farklı bir cephesini sunan anlatsal çift

seslilik Nisa(n)'ın örtünme deneyimine, gerçek kimliğine dair pek çok bilinmeyeni itiraf etmiş, polemik etmiş ve görünür kılmıştır. Toros'un romanı bu açılardan tek düze bir eleştiri sunmanın ötesinde örtülü kadının kimliğini monolojik söylemler tarafından indirgenemez, temellük edilemez bir gerçeklik olarak yansıtır, böylece Müslüman kadının iç dünyasının kapılarını aralar. Bu aralıktan başörtülü bir *persona non grata* yahut başını açmış bir “fasık kadın”<sup>54</sup> belirir ve örtülü kimliğin amblemi olur.

#### 3.4. *Halkaların Ezgisi*'nden sonra gelen metinler

İslâmcı karşıt söylem türünün kurucu metinlerinden olan *Halkaların Ezgisi*'nin örtülü kadın kimliğinde yol açtığı sarsıntıdan bu kimliği içeriden değiştirerek farklı karakter unsurlarıyla harmanlayan romanlar doğar. Bu tür içerisinde kurucu metinden farklılaşan örnekler esas itibariyle örtünün ele alınış ve yansıtılış biçimleriyle ilgili yeni bakış açıları edinmek için bir fırsattır. Nuriye Akman'ın romanı *Örtü* (2012) bu bağlamda kurucu metindeki çift sesli ve çift söylemli yapıyı hem tematik hem biçimsel anlamda değiştiren ve farklılaştıran bir örnek sunar.

*Örtü*'nün anlattığı “örtüsüzleşme” hikâyesinin üst katmanında romanın ana karakteri Perijan'ın örtüsünde tecessüm eden yaşam tarzı değişimi anlatılır. Perijan, “haberci” olduğunu düşündüğü bir rüyanın ardından gönülden bağlandığı şeyhinin tacizine uğrar. Şeyhinin ona intisap etmiş kadın müritlerine göz dikmiş bir sapık olduğunu anladığında rüyasında başının açık olmasını neye yorması gerektiğine karar verir. Bu noktadan sonra anlatıda Perijan'ın başını açarak dindar çevresinden uzaklaşması ve hayatının aşkıyla karşılaşması gibi olaylar konu edilir. Romanın iç katmanındaysa başını açan kadınları sırayla öldüren bir seri katil hikâyesine yer

---

<sup>54</sup> İslâmi terminolojide günahkâr anlamına gelen bir sözcük.

verilir. Her iki anlatısal katman arasındaki ilişki *Sinekli Bakkal*'daki gibi iyi-kötü karakterler arasındaki kontrast aracılığıyla kurulur. Bu kez roman dünyasını ikiye bölen siyah-beyaz ayrımının kesişim noktasında peçesini açan Rabia değil, başını açarak çevresindeki hemcinslerinden farklılaşan Perijan durur. Perijan'ın şeyhinin ona yönelik istismarıyla açılan anlatı, başlarını açtıkları için seri bir cinayete kurban giden başka kadınların hikâyeleriyle iç içe örülerek söz konusu katmanlar arasındaki ilişkiyi canlı tutar. Perijan, bu şekilde başını açan kadınları avlamayı ahlaki vazife edinmiş katilin hedef tahtasına oturmuş olur.

Kadının kimi zaman başını açmakla kimi zaman kapamakla karşılaştığı tepki zincirinin *Örtü*'de yalnızca başını açan kadınların maruz kaldığı bir olgu olarak yansıtılması İslâmcı karşıt edebi söylemin ürettiği eleştiriye ihtiyatla yaklaşılması gerektiğini işaret eden bir örnektir. Bu bağlamda anlatıda dikkat çeken en önemli detay her bölüm başlığının katledilen kadın bedenlerinden kesilen bir organın ismiyle açılmasıdır. Bu dehşet verici imgenin her bölümde tekrarlanması algıyı tam olarak istenen noktaya kilitler. Baskı bu kez karşımıza başını açan kadınların eylemini toplumsal namusun kaybı olarak algılayan ve bu lekenin ancak bu kadınları yok ederek temizlenebileceğini düşünen seri bir katil kılığında çıkar. Bizi asıl tehlikenin katilin temsil ettiği İslâmcı kesimden geleceğine inandırır.

Katilinden maktülüne tüm toplumsal ilişkilere nüfuz etmiş ve “kapanın elinde kalan bir güç” olarak karşımıza çıkan namus dayatması, *Örtü*'de Perijan'a yakıştırılan ve Perijan'ın da kendisini eleştirenleri yaftaladığı dairesel bir tahakküm biçimi olarak karşımıza çıkar. Perijan ailesinde, çevresinde ve iş ortamında başını açma kararına saygı duyulmasını bekler, ancak bu beklentisine karşılık onun zaten “açmaya meraklı” olduğu mealindeki yorumlar işitir (2012, s. 88). Buna karşılık arkadaşlarının örtünme biçimlerini tesettürün vakarına yakıştıramadığını söyleyen

Perijan başını açtığı için onu eleştirenleri “dinime küfredenin imanı olsa” şeklinde savuşturan bir tutum izler (s. 59). Perijan’ın bu konudaki düşüncelerini yansıtan anlatıcı tavrı bu namus yarışının rastgele değil, belirli bir strateji üzerinden işletildiğini gösterir:

Perijan kızlardan birinin diğerine, “Başını açınca içini üşüttü” dediğini duyunca “dinime küfredenlerin hallerine bak, vücutlarını sergileyen mankenlerden ne farkları var? diye düşündü...daha seksi görüneceğiz diye tesettürlerine kaç takla attırıyorlar. Tesettür defilelerinde boy gösteren mankenlerin örtüleri ne kadar inandırıcı ise sizin örtünüz de o kadar inandırıcı...” (Akman, 2012, s. 59).

Kendisini eleştirenlerin örtünme biçimlerini kıyasıya bir namus eleştirisinin malzemesi yaptığı görülen Perijan’ın tavrı çelişkilidir, çünkü onun çevresinde bulamadığı saygı beklentisi, kendisine atılan namus yaftasını bir başkasına yapıştırırken aynı biçimde işlemez. Anlatıda Perijan’ın örtünme deneyimi üzerinden ileri sürülen “örtüsüzü incitenin sadece örtülü ve İslâmcı olduğu” tezine inanmayı güçleştirir. Örtülü kadını hedefleyen iğneleyici eleştirilerin anlatıda önemli bir yer işgal etmesi, Perijan’ın değişiminden murat edilenin ne olduğunu düşündürür.

Bu bağlamda öncelikle *Örtü*’nün arka kapağında yer alan “başörtüsüne alternatif bir bakış” getirme iddiasının içeriğinin irdelenmesi gerekir. Zira metin boyunca başı açık bir dindarlık vaaz eden anlatıcı karakter Perijan’ın farklı örtünme biçimlerini ahlakî olarak dejenere bulduğu için eleştirmesi, giyim serbestisini savunan özgürlükçü bir duruşu sahiplenmek yerine ahlakçı bir muhafazakârlık anlayışının idealize edilmiş bir biçimine destek verir. Başını açan kadınların öldürüldüğü hikâyeyi etik bir çıkmaza doğru sürükleyen de bu tür tutarsızlıklardır. Örtüye karşı alınan anlatsal tavır tesettürün tek bir biçim ve anlamı ihtiva etmesi gerektiği algısını yaratır. Muhafazakâr ahlaki biçimin dışında kalan bütün tesettür biçimlerini sakilleştiren ve bir istismar nesnesi olarak gösteren söz konusu algı örtünmenin biçimiyle anlamını birbirinden ayırt etmeye çalışır (Akçay, 2016, s. 75).

*Örtü*'de İslamcı karşıt görüş kadını sömürmekle itham edilen eril görme biçiminin yerine keskin bir örtü karşıtlığı konur. Bunun sembolik izdüşümü Perijan'ın örtüsünün yerini alan şapka ve uzun elbiselerdir. Kadın ana karakterin başörtüsünden arındırılarak farklı bir giyim ve yaşam tarzıyla kutsandığı mimetik süreç "başörtüsüz bir tesettür anlayışını" öne çıkaran bir kullanım değeri kazandığını gösterir. Perijan'ın örtülü/dindar yaşam tarzından sonra örtüsüz bir muhafazakârlıkta karar kılmış olduğunun gösterenleri yine bu tür metinsel işaretlerle sunulur. Hidayetin müjdecisi olarak sunulan örtünme sürecini tersine çeviren *Örtü*, başını açmakla ideal kadına dönüşen Perijan'ı İslâmıcı karşıt görüşün sembolü kılar.

Öte yandan bu romanı yalnızca başörtüsüz bir dindar kadın modelini idealize eden bir anlatı olarak okumamızı engelleyen bir neden vardır. Bu ise ideal olanın göstereni olmak gibi kendini özel bir konumda sayan bütün söylemlerin düştüğü ötekileştirici ve ayrımcı yönelimlerden *Örtü*'nün de nasibini almış olmasıdır. Akman'ın romanında anlatsal söyleme yansıyan ayrımcılık, seçimini bir şekilde örtünmekten yana yapan kadınların tamamını, eleştirilen dindarlık biçimi üzerinden değersizleştirme vazifesi görür. Buradaki ötekileştirme retoriği dindar bir dünyanın içinden konuşuyor gibi görünse de marjinal bir dindarlık algısı seçerek bunu genelleştirmeye ve örtülü kadınları dışlamaya öncelik veren İslâm dışı anlatılardan farksız olduğu ortaya çıkar. Akçay'ın deyişiyle Perijan "örtünmemenin getirdiği psikolojik ikilemi" kadın kimliğini içsel bir biçimde ötekileştirerek aşmaya çalışır (2016, s. 111).

Perijan'ın hikâyesi ötekileştirmenin yöntemi ve örtülü kimliğin ahlaki yönden eleştirisi üzerine inşa edilen alternatif dindarlık teklifi bakımından 1996'da ülke gündemini kilitleyen bir isim olan Fadime Şahin'in hikâyesi ile önemli noktalarda birleşir. Hafızaları tazelemek gerekirse Şahin 28 Şubat öncesinde iki tarikat şeyhi

tarafından “istismar edildiğini” iddia eden bir kadındır. Şahin’in “kurban imajı”ndan yola çıkarak tarikatların yozlaşması teması kısa sürede mevcut görsel ve yazılı medya tarafından hararetle işlenen konulardan biri haline gelmiş ve bu olay 28 Şubat darbesinin zeminini oluşturan önemli olaylardan biri olarak yerini almıştır. Bu tarihe kadar belirli bir görünürlüğü olmayan örtülü kadını Cumhuriyet tarihindeki en geniş temsiliyetine ulaştıran imaj ne tuhaftır ki, kandırılmış bir tarikat kurbanı olan kadın olmuştur. Şahin şahsında çizilen örtülü kadın portresinin toplumsal hafızada derin bir iz bırakmasının esas nedeni de budur. “Kurtarılması gereken” “kandırılmış” ve “masum” kadın imajının örtülü bir kadın kimliği aracılığıyla yeniden üretilmiş olmasıdır. Bu olaylar sonrasında başını açan Şahin’in dönemin siyasi iktidarının düşürülmesine kadar detaylandırılmış bir komplo planının parçası olduğu iddia edilmiştir. Ancak Şahin’in bu çalışma için önemi Perijan’la benzer bir söylem alanında belirlendiklerini gösteren kalıplaştırmadır. Her iki kadının da şeyhleri tarafından uğradıkları taciz sonrasında İslâmi dindarlık anlayışını sorgulayarak başlarını açmaları bu anlamda tekrarlanan bir örüntü sunmaktadır.

*Halkaların Ezgisi* ile *Örtü* romanı arasındaki en önemli fark Toros’un romanının örtülü kadının gözünden İslâmcı ideolojinin cinsiyetçi yapısına dair önemli eleştiriler getiren bir anlatı olmasıdır. *Örtü* bu tepkiyi doğrudan doğruya örtülü kadına yöneltir ve ona mal eder. Dolayısıyla *Örtü*’yü kadının İslâmcılık algısıyla yaşadığı sorunları yansıtan *Halkaların Ezgisi*’nden ayıran nokta başörtüsünün sembolik anlamlarına ve bunun üzerinden yürüten tahakkümcü yaptırımlara değil, bizzat örtünün kendisine, örtülü kadının varlığına tepki veren tek sesli ve tek boyutlu bir anlatı sunmasıdır. Nitekim *Örtü*’de istismar edilmeye hazır örtülü kadın imajıyla yalnızca tarikat şeyhlerinin çoğunun sapık olduğu mesajı verilmez, aynı zamanda kadınların kandırılabilceğinin, kanabilen varlıklar

olduğunun da altı çizilir. Bu yönleriyle *Örtü*, Toros'un romanıyla bertaraf edilmeye çalışılan cinsiyetçi önyargıyı olumlayarak bunu yeniden üretir.

Yukarıda tartışılan noktalar ışığında hidayet romanlarında evlilik öncesi genç kızlık imajı içinde İslâmcılığa yönelen Feyza (*Huzur Sokağı*) ve Dilârâ (*Müslüman Kadının Adı Var*) gibi kadınların İslâmi toplumsal ütopya anlamında bir yeniden-toplumsallaşmanın temsili olarak resmedilmelerine karşın tematik ve biçimsel anlamda Cumhuriyet öncesi kadın oluşum romanlarının birer replikası oldukları söylenebilir. Bunun en temel nedeni türün pek çok örneğinde kadın karakterler, değişimlerini borçlu oldukları erkeklerle evlendiklerinde Cumhuriyetçi bağlamdan devralınan kadın büyüme/olgunlaşma teması aracılığıyla anlatılan aydınlanma hikâyesi gibi hidayet hikâyesinin de sonunun gelmesidir. *Halkaların Ezgisi* romanı işte bu sondan sonra kadınları ne(ler) beklediğini Nisa(n)'ın evlilik hikâyesi ve 28 Şubat sırasında yaşadığı örtünme deneyimleri üzerinden gösterir. Bu romanlarda yeşil bir dizi gibi başlayan romantizmin İslâmcı/patriarkal aile yapısından destek alan bir sömürü zincirine dönüşmesi neticesinde ortak İslâmcı idealler dağılır. Bu durum ifadesini ev-içi sınırlarıyla “sesini” ve “duruşunu” kaybeden eğitimli, Müslüman kadın imajında bulur. İslâmcı muhalif bir edebi söylem içerisinde kurulan bu imajlar Nisa(n) gibi gelenekselliğin beklentileriyle sınırlanan kadınların bastırıldığı yerden örtülü kimlikleriyle ortaya çıkışını gösterir. Takip eden bölüm 28 Şubat sürecinden sonra tüm bu ortaya çıkışların üstünü örten ötekileştirmeci/ayırıcı tavrın incelenmesine adanmıştır.

## BÖLÜM 4

### ÖRTÜLÜ KADIN KİMLİĞİNİ İKİYE BÖLEN TİPOLOJİLER

28 Şubat 1997 tarihine kadar incelenen romanlarda tespit edilen örtülü kadın kimliğinin edebi temsilini oluşturan unsurlar, Türk kimliğinin oluşum süreçlerini, tahayyül edilen kimliğin Doğu-Batı, geleneksellik-modernlik, dindarlık-laiklik kavramları, kadınlık-erkeklik rolleri arasındaki savruluşunu ve iç içe geçişlerini, kadın karakterlerin bu karşıtlıklardan nasıl etkilendiğini gösteren parametrelerle sunar. Bu parametreler sadece Kemalist yönelimler taşıyan çağdaşlaşmayla cemaat halkalarına bağlı olarak gelişen İslâmcılık hareketi arasındaki gerilime dikkat çekmekle kalmaz; aynı zamanda bununla eş bir kutupsallıkla ele alınan “başörtüsü meselesi” tartışmalarındaki temel açmazlara da işaret ederler.

Bu noktaya kadar gösterildiği gibi toplumsal çatışma olgusunun en belirgin örneklerine kadın meselesine değinerek politik söylem alanına müdahale eden ve böylece iktidar sahasını içeriden dönüştürme gayretinde olan romancıların örtülü kadın tipolojilerinde rastlanmıştır. Söz konusu tipolojiler, esas itibarıyla modern yaşam tarzıyla birlikte gelen sorunları ideal ve öteki kadın bedenleri üzerinden haritalayarak kim olduğumuz ve buna göre modernliğin nasıl tanımlanması gerektiği sorusuna aynı kutupsallığı yansıtan alternatif modernlik teklifleriyle yanıt verirler. Bunların toplumsal boyutta yaşanan kimlik krizlerinin içinden modern ya da muhafazakâr, laik ya da İslâmcı normlar dayatarak sıyrılma stratejilerini görünür kılsa bu kadın figürasyonlarını aynı noktada buluşturan başörtüsünün “kullanım değeri” olur. İktidar sahasındaki hükümler sermaye türlerinin başörtüsüne yükledikleri farklı anlamlardan oluşan bu değer çoğu zaman şaibeli bir bireyleşme örneği ya da dindarlık sembolü olarak örtülü kadın kimliğini araçsallaştırır.

Böylelikle kimlik krizini toplumsal boyuttan çıkararak şahsi alanlara taşıyan örtülü kimlikler sembolik şiddetin edebiyata yansıyan hafızası olurlar. Günün sonunda koşullara uygun olarak yeniden uyarlanan kadın karakterlerin pek çoğu iktidarın siyasi manevralarına imkân tanıyan kurgusallıklarıyla tarihsel açıdan tutarlı ya da anlatsal açıdan bütünlüklü olma fırsatını ıskalarlar.

Türk toplumunun modernleşmeye geçişinde örtünün oynadığı bu sembolik rol çoğu zaman kendi dikiş izlerini belli edecek şekilde çözümler üretmiş olmasına rağmen bunun modernliğe gecikmişlikten mustarip bir toplumun çağdaşlaşma arayışlarına oldukça pratik yöntemler sağladığı da bir gerçektir. Zira pek çok muhalif görüşün kaynağı olarak addedilebilen örtü aracılığıyla toplumsal kimliğin içeriğinin sürekli olarak değiştirilebilmesinin toplum üzerindeki denetimi kolaylaştıran bir tarafı her zaman olmuştur. Bu şekilde bütün kimliklere, kimlikleri belirleyen aidiyetlere ve yaşam tarzlarına kolaylıkla müdahale edilebilmiş ve bu müdahaleyle kişisel ve toplumsal tarihin akışı değiştirilmiştir.

Açıktır ki, bu gibi noktalar Türkiye’de İslâmcılar kadar, İslâmcı olmayan kesimlerin kadınların İslâm’a yönelişlerini ve tesettürünü nasıl değerlendirdiklerini, örtülü bir kadına baktıklarında ne gördüklerini irdelenmesi gereken meseleler olarak önümüze koymaktadır. Murat Belge (1999), 28 Şubat Türkiye’inde seküler kesimde üç farklı yaklaşım gözlemlediğinden bahseder: Bunlardan biri tesettürü “geri kalmışlığın” bir işareti olarak gören bakıştır. Bu bakış tarihsel kadınlık temsilleriyle girift biçimde ilişkilenerек tesettürden utanç duyar (s. 12). İkinci yaklaşımsa ilkiyle bağlantılı olarak türbanı dindar Osmanlı geçmişini hatırlatan “irticanın imgesi” olarak değerlendirir ve bundan duyulan endişe Kemalist bir paranoyaya ve örtü fobisine yol açar. Belge’ye göre üçüncü ve etkinliği sınırlı yaklaşımsa sivil ve çoğulcu toplumsal yapının gelişim vizyonu içinde karşılıklı anlama çabasını

gündeme getiren bir grup aydın tarafından benimsenmiştir (s.12-15). Kadınların örtüsünü farklı siyasal önermelere bağlı kalarak değerlendiren bu görüşler türbanı, ideal kadın idealizasyonu karşısında “geri kalmışlık” işareti olarak kabul eden görüşün bugün itibariyle gündemden düşmüş olduğunu göstermektedir. Örtülü kadını irticacılık bağlamında okuyan bu düşünsel yapı kadınların modernleşmeyle girdiği entegrasyonun, kentleşmenin ve Müslüman kesimin burjuvalaşmasının vardığı noktada irticanın hortlamasının olanaksızlığının farkındadır ancak bu gerçek, ne örtülü kadını geri kalmışlığın bir sembolü olarak okuyan bakış açısından beslenen örtü fobisini değiştirmeye, ne de genel anlamıyla her dönüştürme arzusunun odağına utanç duyulan bir kadın figürü yerleştiren tarihsel önyargıyı yıkmaya yetmiş görünmektedir. Aynur İlyasoğlu (1995), bu noktadaki bilişsel tıkanmayı sosyolojinin örtünmeyi bireysel bir deneyim olarak ele almakla ilgili bazı kuramsal çekinceleri nedeniyle örtünme deneyiminin anlamlı ve tutarlı bir olgu olarak incelenmemiş oluşuna bağlar:

‘Çağdaş kadın’ prototipine uymayan modern bir görünüm yerine tesettürleri ve buna uygun değerleriyle, Cumhuriyetin eğitim reformu öncülüğünde gerçekleşmiş eğitim ve çalışma alanları, kamusal alanda bir yere talip olan birbirine ters uçları birleştiren kadınların özgünlüğünün tartışılmasında önemli güçlükler mevcuttur. (s. 50)

“Modernliğin”, “Batılı olan”la eşleştirildiği bu tablo içerisinde bununla bağdaşmayan unsurları kavrayabilmek ve değerlendirebilmek hiç kuşkusuz kuramsal ve yöntemsel anlamda araştırmacının önüne zorlu engeller çıkarmaktadır. Söz konusu engellerden ilki, bir başkası adına söz almakla onu bir nevi tanımlamış olmanın getirdiği etik yük ise bir diğeri kendine yabancı gelen ötekini tarif ederken istem dışı olarak devreye giren ideolojik kriterlerin bir kördüğüm haline getirdiği temsil sorunudur. Belge’nin sivil toplum perspektifi olarak tanımladığı bakış açısı aracılığıyla örtünme meselesinin tartışılmasında bu sorunsalların kabulünden ve birlikteliğinden doğan

çatışma, tartışma ve diyalog giderek ön plana çıkararak örtülü kadın kimliğinin temsilindeki sorunların en azından ele alınmasının yolunu açmıştır. Bunun örneklerinden birini 1987’de *Zaman* gazetesine yazan ve İslâmcı hareket içinde kendi konumlarını sorgulayan Müslüman kadınların yazılarının sosyalist feminist kadın gruplarında bir yankı bulması verir. Ahmet Çiğdem’in (1991) dediği gibi içerisinde bu tür bir diyalog ve çatışmaya yer veren örnekler, Türkiye’de merkezde dindarlığı anlamaya talip bir karşı-elitin ortaya çıkış sürecinin parçası olarak değerlendirilebilir (s. 14).

Bu iyimser diyalogun epi topu üç beş yayın ve isimle sınırlı kalışının ve genele yayılamamasının nedenlerini sorgulayan Yeşim Arat (1991), bunu Türkiye’deki çağdaş kadın hareketi ile Kemalizm ve Kemalist gelenek arasındaki ilişkinin karmaşık özellikleri üzerinden açıklar (s. 20). Arat’a göre (1991), 1980’lerin kadın hareketi, Kemalist geleneğin liderliğinden bağımsız radikal bir değişime taraf olmasına ve kendi hedeflerini tanımlamasına karşın Kemalist reformlar çerçevesinde Batılılaşma sürecinin bir parçası olarak ortaya çıktığından radikal amaçlar doğrultusunda Kemalist idealleri yaşatmak ve bu geleneğin değerlerini pekiştirmek durumunda kalmıştır (s. 21). Bu temayüle tarihsel bir örnek meşrutiyet öncesinden başlayıp bugünlere gelen kadın mücadelesi hareketinin o dönemde tesettür, bugünse türban karşıtlığını eril bakışın hâkim olduğu Kemalist modernlik eleştirileri gibi bir egemen onay mekanizması üzerine kurmuş olmasıdır.<sup>55</sup> Dönemin kadın mücadelesinin jenerik isimlerinden olan Halide Edib’in *Seviye Talip* romanında Fahir’in Macide üzerinde test ettiği açıklık ya da *Sinekli Bakkal*’ın anlatıcısının kadın

---

<sup>55</sup> Modernleşmiş kadınların yeni rejime borçlandıkları ayrıcalıklı pozisyondan sistem eleştirisi yapmalarını olanaksızlaştıran konumları ile başörtüsü serbestisi getirmiş olan AKP iktidarının örtülü kadınlar tarafından eleştirilmesini imkânsız gören bakış arasında tahakkümün davranış kalıpları açısından önemli bir paralellik görülür. Hükümeti eleştiren bir örtülü kadını, benzer pozisyondaki bir erkekten farklı değerlendiren bakışa dair tatmin edici bir tartışma için bkz. Nihal Bengisu Karaca. “İlk Başörtülü Başsavcı”. Erişim Tarihi: 22 Ekim 2020. <https://www.haberturk.com/yazarlar/nihal-bengisu-karaca/2719298-ilk-basortulu-bassavci>

tesettüründe uygun bulduğu ölçü ile Mustafa Kemal'in konuşmalarında vurguladığı iki uca savrulmaksızın ideal bir noktada karar kılmış olan tesettürün sınırı tipik bir görme biçiminin izlerini yansıtır. Tesettür, Türk kimliğinin oluşumunda öyle hayati bir noktada konuşlandırılmıştır ki, kadınların kılık kıyafetleri talep edilen dönüşümün bir tık üstünde ya da altında kaldığında kırılğan bir biçimde duran kimliğin oracıkta tuzla buz olacağı varsayılır. Bu bağlamda namus ile modernlik, hegemoni ile özgürlük arasındaki savaşı yansıtan kadının bedeninde cisimleşen kimliği “kılık kıyafet” ve “örtü” olur. Bu gibi sembollerin edebi alana yansımaları örtünün bazen geriye çekilmesi, bazen göze sokulması ve gerektiğinde buna verilen biçim ve anlamın değiştirilmesiyle gerçekleşir.

Bu gidişat Milli Mücadele döneminden 28 Şubat sürecindeki darbe dönemine kadar olan bir asırlık dönemde kadın bedenini ilgilendiren bu tür politikaların dayatılmasında fazlaca bir değişiklik olmadığını gösterir. Bu politikaların sunulması ve uygulanması noktasında bazı biçimsel farklılıklar sergilenmiş olsa da cumhuriyet öncesi dönemde kadının kurtuluşu tartışmasını sorunlu kılan bireysel anlamda kadın kimliğinin ortaya çıkışını bastıran söylemsel yapı cumhuriyet sonrasında da örtülü kadın failliğini ilgilendiren bir sorun olarak “başörtüsü” ve daha sonra “türban” meselesinde kullanılan problematik dile devredilir. Bu haliyle mevcut örtülülük söyleminin ayrılmaz bir parçası haline gelir.

28 Şubat sonrası dönemi örtülü karakterleri yoluyla yansıtan romanlarda bu seyrin değişmemiş olduğunu görürüz. Yine kılık kıyafet, beden ve kimlik algısı temelinde belirlenen örtülü karakterlerde değişen tek şey ideolojik çatışmanın yönüne göre günün koşullarına uygun şekilde frapanlaştırılan, erotize edilen ve/yahut *kitch*'leştirilen örtüleri olur. Bununla birlikte 90'lı yıllar aynı zamanda örtünün alımlanışının, alternatif fikirlerin, politikaların, söylemlerin ve yeniden ele alınan

pratiklerin daha çoğulcu bir biçimde oluşturulduğu bir dönem olma özelliği taşır. Bu döneme ait bazı romanlarda örtülü karakterleri tek boyutlu yansıma fikrinden uzaklaşılır. Örtünün bu dönem içerisindeki alımlanışı ile örtülü kadın kimliğinin edebiyattaki konumlandırılışı arasında ortaya çıkan farklar ve benzerlikler, siyaset ile edebiyat arasındaki ilişkinin çizdiği zikzakları daha da belirginleştirir.

Bu gidişatı etkileyen nedenlerin başında hiç tereddütsüz “başörtüsü meselesi”nde kullanılan problematik söylem dilinin yerini, “türban meselesi”ne bırakması gelir. 28 Şubat ve sonrasını kapsayan dönemi karakterize eden “türban krizi” iktidar manevrasının izlerini görünür kılan yeni bir kırılma noktası yaşanmasına yol açar. İslâmcı edebi söylemin çıkış yaptığı “1970-90 arası dönem”den sonra gelen ve örtülü kimlikte yaşanan değişimin hâlen devam eden aşaması olan bu dönem “28 Şubat (1997) dönemi”dir. Cumhuriyetin modernleştirme, dönüşümcü mantığının iflas ettiğini gösteren tarihsel bir vak’a olarak “ikna odaları” ile karakterize edilen bu dönem, aynı zamanda başörtüsü meselesi bağlamında ele alınan örtülü kimliği dönüştürme uğraşlarının son kez çözüm olarak gündeme geldiği bir dönem olarak tarihteki yerini alır. Bunun edebiyattaki sembolik izdüşümü dönüşüm geçiren örtülü kadın figürlerine gitgide daha az rastlanmaya başlanmasıdır. Başörtülü kadının yerini alan türbanlı kadın bu kez dinamik bir değişimin değil, tam aksine sabitliğin hatta bağınazlığın temsili olarak diğer kadın karakterlerden ayrı bir yerde konumlandırılır. Bu bağlamda örtülü kimlikte tecessüm eden “ayırma” boyutu paradoksal biçimde örtülü kadın karakterin türbanlı olarak addedilen benzerleriyle eşleştirilerek tek bir kimliğe indirgenmesini içerir. Bu tezatlıkları görünür kılan karakterler örtülü kimlikteki faillik ve ötekilik sorununu türban söylemi üzerinden gösterirler.

28 Şubat (1997) askeri darbe sürecinde üretilen türban söylemi bu anlamda örtülü kadınların “şeyleştirildiği” ve düşüncenin nesnesi haline getirildikleri bir dönem olma özelliği taşır. Bu dönemde Müslüman toplulukları oluşturan fertleri bir örnekleştirme ve itibarsızlaştırma gibi yöntemler aracılığıyla icra edilen şeyleştirmenin menziline “kültürel/dini farkla cinsel farkı kendisinde eklemleyerek sömürgeci söylem ve buna karşı savunmacı bir refleks veren oksidental söylemin ağırlık noktasını belirler (Yeğenoğlu, 2012, s. 74). Benzeri bir tavrın edebi alanda bulunduğu karşılık daha evvel ideal olana doğru evrilen pek çok başörtülü kahramanın aksine türbanlı kadının kendini değiştirme kapasitesinden yoksun anonim bir varlık olarak temsil edilmesidir.

28 Şubat sonrasında örtülü kadının edebi temsilinde belirginleşen ayırma boyutunu edebiyat tarihi içerisinde doğru bir biçimde konumlandırabilme hedefine odaklanan bu bölüm karakterin örtülü, örtüsüz, tülbentli, türbanlı olma hallerinin anlatıcının kadına yönelik yaklaşımını ne şekilde etkilediğini inceleyecektir. Bu tumturaklı ilginin nedeni örtülü kadının temsil edilmesinde karakterleri bölen ve bunları seçici bir mantığa oturtan başı açıklık/kapalılık normunun haricinde bir de kadınları örtünme biçimine (tülbent, türban, eşarp, çador, şal) göre ayarlayan ikinci bir kritere rastlanmış olmasıdır. Bu bağlamda kadının başının örtülü olması değil, “tülbent”, “yemeni” ya da “şal” dışında “türban” olarak adlandırılan ve siyasallaştığı söylenen bir örtüyü tercih ediyor olmasının bazı anlatılar açısından bir problematik teşkil ettiği düşünülmektedir (Akçay, 2016, s. 72). Leylâ Erbil’in *Cüce* (2003), Murathan Mungan’ın *Çador* (2003) ve Latife Tekin’in *Muinar* (2006) romanları türbanlı kadının edebi olarak algılanışını yansıtmaya biçimleriyle türbanlı kadın ile türbanlı olmayan kadın arasında bu dönemde gözetilen ayrımcı kritere ışık tutarlar.

Bu bağlamda örtülü kadın temsilinde açılan farklı boyutlara ışık tutan edebi-tarihsel anlar edebiyat ve siyasetin aynı yörüngeye kilitlendiği dönemlere dair önemli bir veri aktarımı sağlarlar. İktidar manevrasını farklı açılardan fotoğraflayan söz konusu temsillere yer veren 28 Şubat sonrası döneme ait romanların bu yönleriyle örtünme olgusunu sosyoloji disiplininin olanaklarıyla öznel ve toplumsal açılardan ayrıntılı bir şekilde inceleyen bir araştırmadan bile daha ince bir ayarda yansıttığı söylenebilir. Örneğin, 28 Şubat sürecinde başörtüsü yasağına taraftar olanların türban-tülbent arasında yaptıkları ayırım örtülü kadının edebi temsilinde beliren ayırma kriteriyle aynı mantıktan hareket eder (Akçay, 2016, s. 56). Yapılan kategorizasyona göre tesettür biçimlerinin hepsi değil, yalnızca belirli bir ideolojik görüşün (bununla kastedilen İslâmcılıktır) bayraktarlığını yapan “türban” tehlikelidir. Bu haliyle din karşıtı devletçi reflekslerin muhatabı “türbanlı kadın”, örtüsü üzerinden istismar edilen, “provokatör” ve “rejim karşıtı gizli ajan” imajıyla Kemalist ulusalcı paranoyaların bir temsiline dönüşmüştür (Şişman, 2014, s. 18-32). Bu bağlamda “türban” adı altında yasaklanan örtünme biçimi, kültürel bir motif olarak alımlanan “tülbent”, “yemeni”, bazen de “eşarp” adını alabilen ananevi örtüler dışında kalan bütün tesettür biçimleri olarak tanımlanır ve bunların istisnasız hepsi tülbende zıt bir biçimde konumlandırılan, sonradan türediği söylenen ve bu açılardan saf ve masum bulunmayan bir “kisve” olarak nitelenir. Türbanla diğer örtünme biçimleri arasında yapılan ayrımlar incelendiğinde bunların nesnel ve somut tanımlamalardan ziyade duygusal referanslara dayandığı dikkat çeker. Türbanın mahiyetini açıklayan ve takılan örtünün rengi, dokuması ya da bir firkeyle tutturulup tutturulmadığı gibi detaylara ideolojik anlamlar yükleyen anlatısal argümanlara bakıldığında bunların tanımı son derece muğlak yapılmış ve diğer örtünme biçimlerinden nasıl bir farkla ayırt edildiği pek de anlaşılabilir bir

örtünme biçiminden söz ettiği görülür. Bu tür muğlak detaylar aslında meselenin hiçbir zaman başa ne örtüldüğü olmadığını açıklıkla gösterir.

Nitekim Meşrutiyet'ten bu tarafa “tesettür meselesi”, “başörtüsü meselesi”, “türban meselesi” gibi farklı isimlerle anılan örtünme sorununu belirleyen tartışmalarda örtünme biçimlerini birbirinden ayırmaya ve buna bir norm getirmeye kalkışan muktedirin odağında hep beden olmuştur. Şu halde örtünme öznel inanç dünyasının sınırları dâhilinde değil, toplumsallaştırılan bedeni ilgilendiren cinsiyetçi bir çerçevede tartışılan ve üzerinde belirlenim yapılan bir mesele olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun neyi simgelediği ya da simgelemediği çoğunlukla bu aşamadan sonra karar verilen bir teferruat olur. Örtünün muhtevasının gerektiğinde üniversitelerdeki başörtüsü yasağını gevşetecek bir formülle, gerektiğinde yasakların temel gerekçesini oluşturan “türban” üzerinden keyfi bir biçimde değiştirilebilmesi ayrımcı kimlik kriterleriyle sağlanmıştır.<sup>56</sup> Bu bağlamda türbana izin verilmesi ve başörtüsüne bir alternatif sunduğu için yasaklanması kentli ve eğitimli kadını, örtüsüz hemcinslerinden ayırmak ve bu suretle kamusal alanı örtüden arındırmak için kabul edilmiştir.

Türbanı modern Türk kimliğinin çehresini oluşturan laik, Kemalist değerlerle uyumsuzluğu üzerinden sorunsallaştıran eserlerde kadın karakterlerin örtünme biçimleri arasında yapılan ayrımların yasakları makulleştirmek için devletinkine eş yöntemler izlediğini görürüz. Bu tür romanlar yoluyla üretilen örtülü karakterlerin kimliği, yeni bir norm ve yeni iktidar alanına yaptıkları yatırım nispetince değerini bulur. Bu durum siyaset ve edebiyatın kol kola gittiği 1940'lara kadar edebi alanda

---

<sup>56</sup> Özellikle yasaklar döneminde örtünme biçimlerine verilen isimler konjonktürel bir biçimde değişmiş, Kenan Evren'in 1982'de önerdiği “türban” önce kamusal alan yasaklarını gevşetmek için alternatif bir örtünme biçimi olarak formüle edilmiş, ancak bundan sadece birkaç sene sonra yasaklanmış ve başörtüsü yasağının ismi “türban yasağı” olarak değiştirilmiştir. Başörtüsü söyleminin kuramsal sınırlarını sorgulayan tarihsel bir tartışma için bkz. Özdalga, 2008, s. 53-56.

belirleyici olan ve 1990'lar sonuna kadar etkili olmayı sürdüren tesettürlü/başörtülü kadının kimlik sorunsalının bundan sonra da çözülemediğini, kadınları örtülü olmalarının dışında ne tür bir tesettür anlayışı sergilediklerine göre ayrıştıran başka bir temsil kriterine dönüştüğünü ortaya koymaktadır.

Bu noktalar ışığında bu bölüm, yazıldıkları dönemde hararetli bir tartışma konusu olan “türban meselesine” dair bir yorum getiren *Cüce*, *Muinar* ve *Çador* romanlarının tanımladığı etik meseleleri inceleyerek örtülü kadınların bağlamsal olarak nasıl konumlandırıldığını ve örtünme deneyiminin karakterde yol açtığı kimliksizleşmeyi “duygu nesnesi” kavramına başvurarak kavramsal düzeyde açmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda ayrıca türbanlı kadın kimliğinin temsilinde yaşanan krizin, makbul bir örtülülük söylemine uygun bulunan tülbentli kadın imajıyla aşılmaya çalışıldığını düşündüren örnekler tartışılacaktır.

Söz konusu romanlardan *Cüce* ve *Muinar*'ın, *Çador*'dan temel farkı anlatısal mekânın Afganistan ya da bir Ortadoğu ülkesi değil, Türkiye olması ve örtülü kadınlar hakkında hükmü verenin erkek anlatıcı değil de yaşlı, bilge kadın figürü olmasıdır. Bu önemli ortaklıkları göz önüne alarak bu bölüm Leylâ Erbil'in *Cüce* (2003) ve Latife Tekin'in *Muinar* (2006) romanlarında feminist bakışın gaflete<sup>57</sup> düştüğü noktayı türbanlı kadın olarak işaretleyen ayrımcı örtülü kimlik tipolojilerini yakından izleyecektir.

#### 4.1. *Cüce*'nin kutsal tülbentlileri

Leylâ Erbil'in novellası *Cüce*, 2003 senesinde ilk baskısını yaptığında edebiyat eleştirmenlerinin çoğunluğu tarafından geleneksel anlatı türlerine ait sınırları bilinçli

---

<sup>57</sup> “Gaflet” sözcüğünün feminist duyarlılığın yitirildiği noktalara işaret edecek biçimde kullanılmasında bir edebiyat eleştirisi çalışmasında yapılan vurgudan esinlenilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Kaygusuz ve Deniz Gündoğan İbrişim (2019). *Gaflet: Modern Türkçe Edebiyatın Cinsiyetçi Sınır Uçları*. İstanbul: Metis.

bir biçimde ihlâl eden ve dil ve anlatısal söylem türleri arasındaki setleri yıkan “karnavalesk” bir metin olarak okunmuştur (Oktay, 2001, s. 77). Bununla birlikte aynı aykırı duruşun anlatıda izlenen söylemsel strateji için de geçerli olduğu söylenebilir. Bu sayede *Cüce* okuyucusunu toplumsal cinsiyet rollerini belirleyen ve bunlardan biri olan kadınlığı bir yaşam tarzı olarak sunan erkek egemen görme biçimini görme-görülme-izlenme üzerinden sorgulamaya çağırarak bir eser sunar.

*Cüce*'de Zenîme ve Hatçabla gibi birbirine tezat kadın karakterlere odaklanarak toplumsal cinsiyetçi bakışı tespit eden ve bunu sorunsallaştıran bir sezginin hakim olduğu görülür. Bu karakterlerin birbirine yönelik olarak bakışında hissedilen duyarlılık değerini kadın hakları mücadelesinden gelen dayanışma öğretisinde bulur. Bu duyarlılık kendine benzemeyeni kollama, koruma gibi diğergâm duruşları öne çıkartır ancak anlatıda ön plana çıkarılan feminist duyarlılığın gaflete düştüğü önemli bir nokta olduğunu da örtemez. Bu nokta *Cüce*'de “öteki kadın” olarak paranteze alınan ve bireysel varlığına bir şerh konulan türbanlı kadının anlatısal konumuna işaret eder (Erbil, 2009, s. 4). *Cüce*'nin bu bağlamda yaptığı ayırım eserin birey ve grup kimliğini yansıtırma etiği konusunda izlediği temsil politikasını ilgilendirdiğinden burada yapılacak anlatı etiği tartışmasının ana hatlarını *Cüce*'de örtülü kimliğin anlatısal bir “ötekilik” olarak tanımlanması oluşturacaktır.

Anlatı “yazarın notu” ile açılır. Leylâ'nın (yazar) yazlık köy evindeki komşularından biri, tuhaf bir kadın olan Zenîme ölmüştür. Ondan geriye kitaplaştırması için yazara verdiği dağınık müsveddeler kalmıştır. Okur, Leylâ'nın 90 yaşında olduğunu tahmin ettiği Zenîme'nin yaşam öyküsüne bu dağınık notlarla, parça parça tanıklık eder. Yazarın Zenîme hakkında verdiği bilgilerden yaşlı kadının bıraktığı müsveddeler gibi belleğinin de bugünün ağırlığı altında ezilmiş ve parça

parça olduğu anlaşılır. Zenîme'nin aile yadigârı evinde duran eşyaları da zihni gibi dağılmış durumdadır. “Kirli, pasaklı” ve “eskiden kalma tuhaf eşyalarla dolu” bu evde Zenîme temizleyemediği kırıntıların etkisiyle gittikçe artan ve ruhunu kemirdiğini düşünen istilâcı bir karınca kolonisine karşı amansız bir mücadele verir (Erbil, 2009, s. ix). Buarada zihni sık sık yaşadığı iç savaş korkusundan istilâcı karıncalara kayar. Gençliğinden kalma gece elbiseleri ile tablolardaki gibi poz vermediği zamanlarda gündelik kıyafetlerini giyip asıl işine yani karınca avına döner. Zenîme'nin “soyubozuk, soysuz, aslında o kavme ait olmayıp sonradan katılan kimse” anlamına gelen “okavmeye”ye mensup olduğunu hissederek intihar ettiğini yazar Leylâ'nın notlarından öğreniriz.

Zenîme bugünü ve geçmişi arasında savrulup duran ve “sayfalar dolusu iç savaş betimlemesi” içeren bu müsveddeleri Leylâ'ya (yazar) teslim eder (s. xi). Yazar da esas metni kendinde alıkoymakla birlikte “kimi akla sığmaz, saçma sapan” parçalarını attığını ama yine de metni özüne sadık kalarak kullanmaya çalıştığını not düşer (s. 28). Metnin üstkurmacasını yapan “yazarın notu”nda verilen bu bilgiler, kurgusal düzeyde “karnavalesk” bir dünya olarak karşımıza çıkan dağınık fragmanlardan oluşan bu metne dair birşeyler söylemektedir. Ahmet Oktay'a göre “bu atonal anlatı ve biçem ussallığın da, anlatının da her türlü hiyerarşinin de sınırlarını yıkar. Mantık tanımayan bu akışta karnavalsı havayı görmemek olanaksızdır. Dil oyunları, sözcük dönüştürmeleri, dil sürçmeleri (lapsus), alay ve kara alay iç içe geçmiştir.” (Oktay, 2001, s.12). Bu farklı söylem türleri metinde dış dünyanın bireyde yarattığı yıkımın semptomları olarak ortaya çıkarak fragmanlar halindeki savruk pasajlarla seslerini duyurur. Oktay'ın anlatıda belirlediği söylem türleri *Cüce*'nin hem semantik hem sentaktik anlamda toplumsal cinsiyeti kuran söylemleri iktidar sahasında izlemeye ve eleştirel bir süzgeçten geçirmeye, aynı

zamanda bu söylemsel yapıları kendi içinde bozmaya ve yerinden etmeye talip bir eser olduğunun habercisidir. Bu yerinden edilişlerin anlatıda zincirleme bir etki yaparak bazı kadın karakterlerin gerçek kimliklerinin yerine onlar hakkında edinilmiş kanaatleri koyması bu bakımdan oldukça ilgi çekicidir.

Gençliğinde Zenîme muhalif bir akademisyen olarak tutuklanmış, hücreye düşmüş ve itirafçı olması için “koltukaltlarına kızgın yumurtalar oturtulmuş,” işkence görmüş bir kadındır (Erbil, 2009, s. 32). Yaşamının büyük kısmında patriyarkal bir toplumun beklentilerini karşılamaya çalışan bir kadın olmaktan hicap duymuş olan Zenîme bu gidişatı değiştirme yönündeki çabalarının bir işe yaramadığını farkettiğinde herkesten ve herşeyden kaçıp bu eve sığınmıştır. Onun hayatını paylaşan tek kişi “hayat arkadaşım” dediği her gün “üç öğün koca dayacağı” yiyen Hatçabla ve tüm yaşananlara kendisiyle beraber tanıklık etmiş bir can olan kaybettiği köpeği Kaban’dır (s. 23). Bir de “cüce” ortaya çıkıncaya kadar Zenîme’nin hikâyesinde varlık gösteren ancak o tövbesini bozup dış dünyayla bağ kurduktan sonra ortalıktan kaybolan Hatçabla’nın oğlu Yıldırım vardır. Yıldırım, Zenîme’nin kapısına koşarak gelerek kaçmak istediği dış dünyada olup bitenleri anlatır. “Yıldırım koşarak geldi anneeey! diye seslendi” (s. 7). Bir gün Yıldırım yine soluk soluğa gelip televizyonda izlediklerini anlatır. Zenîme’nin arkadaşlarının canlı canlı yakıldığını haber verir. Madımak katliamına tanık olur Zenîme: “Yanıyorlar, yanıyorlardı ve biz seyrediyorduk....Televizyonu kapattım ve günlerce açmadım.” (s. 13). Yıldırım tekrar geldiğinde “[A]neeey, aneey aç televizyonu bulmuşlar senin katillerini tümü Müslüman babam dedi ki, biz adam yakmazmışız, öldürmezmişiz hepsi Sünni!...” der (s. 42). Bu olaydan bir süre sonra Zenîme sessizliğe dayanamayarak bir gazeteciye röportaj verir. Zenîme ile röportaj yapmaya gelen gazeteci bir cücedir. “Bana doğru ilerleyen bir cüceydi” (s. 60). Ancak o güne kadar hep kaçındığı basın

görsel bir malzemesine dönüşmek Zenîme'ye erkek gözünün seyirliğı haline geldiğini ve bir kameranın önünde varlığının maddileştiğini hissettirir. Burada kamera, kadını eril tahakküm altına almanın aracına dönüşür ve “Cüce”, kamera arkasındaki bakış aracılığıyla seyirci ile izlenen, tahakküm eden ile edilen arasındaki ilişkinin sabit olmadığını ve izlenilenin de kendi ötekisini bulduğunda seyirciye dönüşme potansiyeli olabileceğini gözler önüne serer. Zenîme'yi kendisiyle yüzleştirecek olanın cüce olması manidardır; zira nasıl ki, cücenin eril bakışları, dışıl ötekisini bulduğunda kadını şeyleştiren tahakkümü temsil eden seyirci konumuna geçiyorsa Zenîme de kendi ötekisini bulduğunda hiyerarşik olarak kendini onun üstünde konumlandırır.

Zenîme ve örtülü kadının ötekileştirilmesinde tekrarlanan dairesel tahakküm ilişkisi modeli anlatının hükmeden-ezilen ilişkisinde izlediğı matrisi gösterir. Bu matrise göre eril tahakkümün ıstırabını çekmiş, yaşamı ve tercihleriyle ötekileştirilmiş bir kadın olan Zenîme öteki olarak gördüğü başka bir varlığı son derece doğal bir şeymiş gibi dışlayabilir. Bu tercihle örtülü kadının da farklı kesimlerin gözüne batmanın ve seyirlik haline gelmenin ne demek olduğunu en az kendisi kadar bilebileceğı ihtimalini gözardı etmeyi seçer. Takip eden ifade Zenîme'nin örtülü kadını hem cümlelerin ana gövdesinden bir ayrıçla ayırarak sentaktik olarak sınırlandırdığını hem de onu “öteki” olarak niteleyerek kendi “ben”inden ayırdığını gösterir:

Ah işte o gür saçların ki, (öteki kadınlara örttürdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka birşey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle birlikte), sense bugün bu kara saçlarını, -vaktiyle her bir teline âşığının kendini astığı- göz altı kırışıklıklarını silip atasıya öylesine çektin, gerdin, boğdun ki ensende, -yedi TİP’li genci telle boğan müreffeh katilleri gibi Türkiye’nin- gözlerin bir anda, bir samurai kılıcı keskinliğinde incelemek edindi yepyeni görme boyutları. (Erbil, 2001, s. 4)

Zenîme'nin kendi saçlarına bakarak zihninde canlandırdığı “öteki kadın” imgesi “korkunç bir cinsel organdan başka birşey olmadığına” ikna edilerek “örttürülmüş” bir varlığa aittir (s. 4). Alıntıdan da anlaşıldığı gibi “[Ah] o gür saçların ki”, “vaktiyle her bir teline bir âşığının kendini astığı” diye övdüğü kadın kendisidir. “Öteki kadın”la kastedilense saçlarını örten ve erkeklere göstermeyen kadınlardır. Bunun gibi keskin ayrımlarla aynı cümlede yan yana gelmeleri bile olanaksızlaşan Zenîme ve örtülü kadın arasında kurulabilecek tek ilişki bu mukayesedeki gibi hiyerarşik bir düzeyde gerçekleşebilir. Nitekim Zenîme'nin “öteki” kadınla kendisi arasında yaptığı mukayese bir açıklık-kapalılık durumunun kıyası olmaktan öte baskıya boyun eğerek “örttürülen” kadının nesne hâliyle kendi özne değerinin karşılaştırmasıdır. İfadenin devamında “öteki kadınlar”ın korkutularak “örttürülmesi” ve bu örtülerin, ölülerin sarıldığı “kefen”e benzetilmesi ötekileştirmenin mekanizmasının yalnızca biçimsel olarak değil, aynı zamanda tematik bir biçimde işleyerek örtü ile özdeş kılınan esareti pekiştirdiğini ortaya koyar. Zenîme'nin saçları aynı cümlede ikinci kez geçtiğinde yine ölümü vurgular. Ancak bu kez bahsedilen ölüm “yedi TİP’li genci telle boğan müreffeh katilleri”nin elinden çıkmıştır (s. 4). Zenîme'nin saçları bu bağlamda aynı anda hem kadınların ölüm fermanını yazan “örttürülen” saçlarını, hem de TİP’li gençleri boğan katillerin bu cürmü işlerken kullandığı teli hatırlatan bir mecaz olarak kadınların örtünmesi ile gençlerin boğulması arasında anlamsal bir ilişki kurar. Aynı cümlede örtünmenin ve boğulmanın art arda zikredilmesi, her ikisinin de edilgen eylemler olduğunu düşündürerek yukarıdaki alıntıyı anlamsal olarak şöyle bir mantığa oturtur: “Nasıl ki, gençleri boğan kendileri değilse, kadını örten de kendisi olamaz. Önemli olan bu eylemin (öldürülmenin ve örttürülmenin) kendisidir ve bahsedilen kadınlar en az TİP’li maktüller kadar bu eylemin kurbanı konumundadırlar.”

Öte yandan örtülü kadınların durumunda “Katil kim?” sorusunun cevabı sentaktik olarak o kadar açık değildir; çünkü görünürdeki katilleri, başlarını örtmekle kendileridir. Ayrıca cümlenin devamında kadının örtünme kararını “ikrar” ettiği öne sürülür. İkrar etmek; kararı açıklamak, bildirmek demektir ve ettirgen hale getirilemeyen bir fiildir. Bu özelliği söz konusu kadını hem semantik hem de sentaktik olarak eylemini üstlenen bir özne kılmak için yeterlidir. Nitekim cümlenin kurduğu mantığa göre bir insanın karar vermesi için önce buna ikna olması gerekir. Eğer örtünme eyleminin öznesi durumundaki kadın ikna olduysa bu eylemin örtülü kadına başkaları tarafından yaptırıldığını ima eden “örttürdüler” ifadesi ettirgenlik hükmünü kaybeder. Şu halde kadının ya kendisi örtünmüş ya da buna zorlanmış olması gerekir, fakat bunlardan hangisi olursa olsun, örtme eyleminin aynı anda hem fail hem mef’ul yani hem yapan hem yaptıran olması mümkün değildir.

Bu noktada metne bütüncül olarak bakmak bu çelişkinin yalnızca bu ifadeyle mi sınırlı kaldığını yoksa dikkatimizi bütün metni tutarsızlaştıran başka çelişiklere mi çeken bir unsur olduğunu anlamak için gerekir. Daha önce belirtildiği gibi “sentaktik yapıyı bozma” ve farklı söylem türlerini birbirleriyle kaynaştırma ima edilen yazarın anlatısal üslubu olduğu için bu ifadedeki özne-yüklem uyumsuzluğunun cümlenin sentaktik yapısıyla ilgili bir yanlışlıktan kaynaklandığını düşünmek hatalı olur. Aksine bu kararsızlık noktası “öteki kadınların” “ikrar” etmiş olduğu kararları kendilerinin aldığına “ikna” olmayan anlatıcının bunu gösterme biçimi olarak okunabilir (s. 4). Zenîme bunu cümlesinin başında açtığı öteki/örtülü kadın parantezini kapatıp “sense” diye kendisinden bahsederek girdiği yan cümleyle gösterir. Bu ayırıcılığa hem eylem düzeyinde örtülü kadınla arasındaki tezatı vurgulamak hem de kendisinin eylemini sonuna kadar üstlenen ve bundan kazanımları olan bir özne olarak öteki/örtülü kadından farklı olduğunu ifade etmek

için başvurur. Örneğin “saçlarını geren” de odur; bu hareketiyle “farklı görme boyutları kazanan” da odur. Bu durumda karşılaştırmanın pasif nesnesi konumundaki öteki/örtülü kadın Zenîme’nin aksine görüş açısı dar ya da kapalı olandır.

Zenîme’nin yukarıdaki ifadesi romanın takip eden sayfasına çekilmiş ve bu sayfada yer alan soyut bir resmin epigrafi yapılmıştır. Sayfayı boydan boya kaplayan bu resim başında örtü olan balık-insan karışımı bir canlıyı tasvir etmektedir (Horasan, 2001, s. 5). Anlatıcının, kendilerini “cinsel organ” gibi algıladıklarını iddia ettiği öteki kadınlardan bahseden epigrafla hayvan-insan karışımı illüstrasyonu<sup>58</sup> aynı hakikat zemininde buluşturan ve bunları anlam bakımından birbirleriyle etkileşime sokan basit bir gösteren-gösterge ilişkisidir (s. 5). Bu anlamlandırma çerçevesinde görselin işlevi yan yana durduğu epigrafi başka bir boyutta açıklamak ve bu suretle bahsedilen kadınla resmedilen kadın arasında bir ilişki kurmaktır. Dilsel ve göstergesel düzeyde “öteki/örtülü” kadına işaret eden söz konusu epigraf ve resimlerin ürettiği anlam “simgesel olanın belirleyiciliğine” dayalı sembolik bir iktidar ve şiddet mantığını su yüzüne çıkartır (Bourdieu, 1998, s. 34). Bu mantık özünde ayrımcılık taşıyan ötekileştirmenin hem biçimsel hem tematik işleyişinin farkında olmamız gerektiği konusunda bizi uyararak “simgesel iktidar” düzeninin eril tahakkümle mücadelede başvurulan birtakım argümanlar sayesinde ayakta kaldığına dikkat çeker. *Cüce*’de bireysel kimliğinden çıkarılıp “öteki” konumuna itilmiş olan örtülü kadın imgesi simgesel iktidar şiddetinin kadınların onayıyla yeniden üretilmesinin bir sembolü olarak karşımıza çıkar. *Cüce*’de her türden iktidar ve tahakküm biçiminin hem biçimsel hem de tematik olarak altını oyan ve anlatının eleştirel odağına yerleşenin örtülü kadın olması anlatsal ve bilişsel düzeyde bir çelişki yaratır.

---

<sup>58</sup> Ekte bu illüstrasyona yer verilmiştir.

Anlatıyı kuran bakış açısının belirli bir kimlikle sorununu yansıtan bu tepkiselliğin sebebini çözümlmek için yazar ve anlatıcı hüviyetiyle karşımıza çıkan Zenîme'nin, Zenîme'nin hayat öyküsünü kurgulayan yazar Leylâ'nın ve gerçek yazar Leylâ Erbil'in ortak trajedisi olarak metne yansıyan Sivas Katliamı'na dönmek gerekebilir. Zira bu olay o güne kadar ılımlı dindarlar ve liberal sekülerler arasında kurulmuş olan insani bağlar ve genel toplumsal ilişkiler üzerinde iyileştirici bir etkisi olan bu kültürel diyalogu tek lahzada kesecek kadar derin bir tahribata yol açmıştır. Zenîme'nin anlatıda bir yazar ve anlatıcı hüviyetiyle örtülü kadın ile kendisini karşılaştırmasının imaları bu açıdan çok önemlidir, çünkü bu olayla birlikte bölünmüş Türkiye portresinin Zenîme'nin aynadaki yansıması gibi iki ayrı yüzü vardır: Biri açık, diğeri örtülü, biri ben, diğeri öteki, biri masum, diğeri suçlu...<sup>59</sup>

Zenîme'nin geçmişte yaşadığı hor görülme üzerinden "öteki" kadını horladığı bir ortamda hegemonyanın mantığının değişmiş olduğu anlaşılır. Bu mantık erkeklik kodlarının kadınlar tarafından üstlenilmesi ve kadınların birbiriyle rekabet içerisinde konumlandırılması üzerine kuruludur. "Öteki/örtülü kadın"la kollanan bu mesafeye karşılık başka bir örtülü kadın olan Hatçabla'nın kabul görmesiyle ayrımcı mantığın metinde bir biçimde işlediğini gösterir. Bu bağlamda değişen ben'in üstünlüğü üzerinden yapılan ayrımcılıkların ilk bakışta ayrımcılık gibi gelmesinin nedeni bu bakışın başka örtülü/öteki kimlikleri bünyesine dâhil etmiş olmasıdır.

Zenîme'nin "hayat arkadaşım" dediği Hatçabla hayatının sonbaharında karşısına çıkmıştır: "O gene ıslak çamurlu şalvarı, ekose peştemalı ve üzerinden eksik etmediği kaba yün kazağıyla çalışır dururdu, bostanda mutlu, kavrulmuş el ayaları, düğüm düğüm parmaklarıyla." (2009, s. 47). Hatçabla onun gözünde "başına doladığı peştemalı", "şalvarı" ve toprak kokan elleriyle sanki üreten, büyüten, yediren bolluk

---

<sup>59</sup> 80'lerde ortaya çıkan bu diyalogu ve Madımak'ta yaşanan trajediden sonraki gidişata dair yapılmış önemli edebi-tarihsel tespitler için bkz. Oktay, 2001, s. 87-89.

ve bereket getiren Kibele gibidir (s. 47). “Sabah karşılaştın Hatçabla’yla, yoğurt mayalamış, domates toplamış, yanına azıcık fasulya katmış, taze sovan...Elleri mantar tutmuş!” (s. 47). Bu ifadelerden anlaşılacağı gibi Zenîme’nin “öteki” kadında bir fazlalık olarak gördüğü örtünün Hatçabla’nın giyiminde ifade ettiği anlam bambaşkadır. Şalvarı ve peştemaliyle bütünleşmiş Hatçabla’nın örtüsü “öteki” kadınları sınıflandırmada kullanılan örtü gibi göze çarpan bir işaret değildir; bilakis örtülü kadını ait olduğu yerin bir parçası kılarak kabulünü kolaylaştıran bir aksesuardır. Hatta Hatçabla’nın kocasından dayak yemesi ve buna razı olduğunu söylemesi bile onun Zenîme’nin nazarında “öteki/örtülü” kadın gibi tahakküm edilmeye izin verdiği yargısını oluşturmaz:“Hatçablacığım dedim, dövüyor bu adam seni, öldürecek bir gün dayaktan, bırak gel açalım bir dava ona, kalırsın benimle, geçinir gideriz ha? Edemem onsuz! dedi, ben onun sıcağına alışığım, sen bilmezsin!” (s. 45). Hatçabla erkeğin tahakkümüne boyun eğmiş, kocası tarafından ezilen bir kadın portresi çizdiği halde Zenîme onu kendi hikâyesinde “ötekileştirmez”; aksine “biz”in korunaklı sınırları içine alır.

Kadınlığı bir yaşam tarzı olarak sunan eril bakış açısının eleştirilmesinde Zenîme ve Hatçabla gibi birbirinden farklı kadın portrelerini aynı anlatısal düzlemde buluşturan kuşkusuz ortak kimlik yaralarıdır. Benzer yaralar Zenîme ve yazar Leylâ’yı da farklı anlatısal düzlemlerin kesişim noktasında tutar. Dolayısıyla *Cüce*’de anlatıcı-karakter ve ima edilen yazarın kadınlık tecrübelerini paylaşarak birbirlerini aynaladıkları söylenebilir. Nitekim yazar Leylâ’nın anlattığı çerçeve hikâye ile Zenîme’nin anlattığı gömülü hikâyenin birbiriyle büyük ölçüde örtüşüyor olması eserin de bu uyumu görünür kılmak istediğine işaret etmektedir. Ancak Leylâ, Zenîme ve Hatçabla gibi kadınları tahakküm karşısında birleştiren cinsiyetçi adaletsizliğe ve yasak, işkence yaptırımlarına uğrayan çok sayıda türbanlı kadın

olmasına rağmen onları öteki olarak ayıran mantığın anlatıya hakimiyet kurması etik bir çelişkidir. Zira tahakküme boyun eğme anlatıda hem yemenili Hatçabla'yı hem örtülü kadını tanımlayan bir özellik olmasına karşın Zenîme'nin Hatçabla'yla kurduğu dayanışma çatısının türbanlı kadınları dışlaması kadınlar arasında önemli bir konum farkı gözetildiğine işaret eder. Bu fark çok basit bir nedenden, Zenîme'nin Hatçabla'yı tanıması ve hayatına tanıklık etmesinden kaynaklanıyor da olabilir. “Öteki kadın”la bu yakınlık Zenîme'nin mensup olduğu toplumsal bağlamda kaybedilmiş yahut hiç kurulmamış olduğundan Zenîme, Hatçabla'nın uğradığı haksızlığı görür ve onu sahiplenir, ancak aynı yaklaşımı “öteki/örtülü” kadına karşı göster(e)mez. Çünkü zihninde canlandırdığı kadına ne ismini ne de hayatını bilecek kadar yakın olmuştur. Zenîme'nin bu kadına dair bildikleri, başkaları tarafından seslendirilen kanaatler ve bunlar üstüne bina edilen “hakikatlerin” ötesine geçmediği halde bu tür kadınların “tahakküme rıza gösterdikleri” ve “dar bakışlı oldukları” yönündeki kanaatlere gerçeklik kazandırmaya çalışır.

Tüm bu gerekçelerle Hatçabla'nın örtüsü ile türban arasındaki farkın, daha doğrusu anlatıcı konumundaki Zenîme'nin bunlara bakış açısında ortaya dökülen farkın anlatısal kimliğin temsilinin açtığı etik alanda değerlendirilmesi elzemdir. Zira kadınlık deneyimini ve ötekileştirilen kimlikleri sorunsallaştıran bir romanın örtülü kadın temsilini ikiye bölüp okuru makbul bir örtülülük söyleminin penceresinden bakmaya çağırması anlatısal kimliğin temsili açısından etik bir açmaz oluşturmaktadır. Bu açmazdan *Cüce*'de yazar Leylâ, Zenîme ve anlatıcının türbanlı kadına baktıklarında kendileriyle onlar arasında gördükleri fark sorumludur. Bu sebeple öncelikle sorulması gereken tülbent (yemeni, peştemal ve benzeri örtüler) ile türban arasında gözetilen farkın bir başkası tarafından verilen anlama neden bağlı olması gerektiğidir. Bu noktada anlatı etiği ile birlikte söylem etiği ve okur etiği de

devreye girmektedir. Çünkü okur olarak karakterler hakkındaki hükümlerimiz kendi yargılarımızdan değil, anlatıcı tutumu ve karakterlerin hislerine duyduğumuz sempaticiden kaynaklanıyorsa etik angajmanımız da bu yönde değişebilir. Bu etkiyi *Cüce*'nin sunduğu anlatı üzerinden değerlendirdiğimizde Zenîme ve onunla bütünleşen Leylâ (yazar) ile özdeşim kurmaktan kaçınabilir miyiz ya da bunu ne oranda başarabiliriz soruları ağırlık kazanır. Sorular bundan ibaret de değildir. Örneğin kocasının son dayağından kalkamayan Hatçabla'nın garibanlığına yanan Zenîme'nin hislerine ortak olduğumuzda kendilerini “cinsel organ gibi” (s. 4) gördükleri için örtündüklerini düşündüğü kadınlar hakkındaki hükmüne de katılmış olur muyuz? Bu bizi de anlatıcının bazı kadınlarla dayanışarak, diğerlerini dışlayarak kurduğu ilişkideki ayrımcılığın mesuliyetine ortak eder mi? Bu sorular çoğaltılabilir ancak esas soru bellidir: “Okur olarak anlatıya karşı etik bir pozisyon nasıl alabiliriz?”

Wayne Booth (1988), meşhur çalışması *The Company We Keep*'te bu konuya ilkesel yaklaşır: “Karakter anlatımının prensiplerinin etik sonuçları vardır, çünkü karakter anlatısının formel mantığı okurda duygusal tepkiler doğurur. Yazar ve okur zihinlerinin buluşmasından doğan bu bilişsel, estetik ve duygusal unsurların farkında olarak okurun bunları aşması ve ilkesel davranması gerekir.” (Çeviri bana ait, s. 46). Booth'un burada bahsettiği ilkesellik metin bizi bir şeyi arzulamaya çağırırken arzulamanın etik boyutları olduğuna, dolayısıyla anlatsal taahhütlerin etik sonuçlarının olabileceğine dair bir uyarıdır. Çünkü yargılarımız ve duygularımız, karakterlerin tercihleri ve bu tercihlerin onların başına gelen ya da gelmeyen şeyler açısından ne ifade ettiğine değil; metnin anlattığı durumun bağlamsal gerçeklikle birlikte neye işaret ettiğini açıklayan “anlatsal ilerleyiş”e (*narrative progression*) odaklanır (Phelan, 1996, s. 23). Yukarıda verilen örnek üzerinden gidersek

Hatçabla'nın koca şiddetinin kurbanı olarak katledildiğini öğrendiğimizde onun arkasından yas tutan Zenîme ile kurduğumuz özdeşim, okur olarak anlatının tamamına karşı yaklaşımımızı değiştirebilir. Ancak daha da önemlisi arkadaşını kaybeden Zenîme'ye duyduğumuz sempati, okur olarak verdiğimiz tepkiden yansıyan hükümle yer değiştirdiğinde tahakküme rıza göstermiş bir varlık olarak yansıtılan türbanlı kadın kimliğine dair bu şüpheli bakış açısını devralabileceğimiz ihtimalidir.

*Cüce* yoluyla üretilen öteki/örtülü kadın kimliğinin metnin üretim şartlarıyla kesiştiği noktalar, dönemsel olarak türban meselesine bakışı belirleyen ötekileştirici söylem dilinin anlatıda tekrarlanmasıyla su yüzüne çıkar. Nitekim kitabın yayımlandığı 2000'lerin başında, kısmen seçilmiş hükümetlerin toplumsal uzlaşmayı sağlamadaki başarısızlıkları, büyük oranda ise her on yılda bir tekrarlayan darbelerle yönetimi devralan askeri vesayetlinin yol açtığı antidemokratik koşullar dolayısıyla "türban meselesi" hâlen çözümlenmemiş bir mesele olarak ortada durmaktadır. Sivilleşmeye karşı direnç gösteren üniter devlet yapısının yürürlükte olduğu ortam, tarihi Osmanlı'ya uzanan toplumsal çatışmanın fitilini türbanın irtica ve rejim karşıtı söylemlerle ilişkisini gerekçe göstererek yeniden yakmaya çalışılır. 28 Şubat darbesinin izlerini taşıyan bu "önyargılı" ve "niyet okumacı" tavrın sabık örtülü kadın tanımlarında tekrarlanmış olması, örtülü kadın kimliği ile kamusallık arasındaki geçişliliğin fiili olarak mümkün olmadığı bir dönemde gerçekleşmiştir. Bu tür "öteki kadın" temsilleri siyaseten çözülememiş durumdaki başörtüsü/türban meselesini olduğundan daha karmaşık bir hale getirmektedir. Öyleyse sorulması gereken bir soru vardır: Örtülü kadın temsilinin sahibi kimdir ve/yahut edebiyat ve siyasette başkaları hakkında ve başkaları adına konuşmak ne demektir?

*Cüce*'nin bu soruya Hatçabla ve "örtülü/öteki" kadını temsil etme biçimiyle verdiği cevap dolambaçlı ve bir o kadar hatalıdır. Zenîme'nin bakış açısından yansıtılan Hatçabla'nın örttüğü peştemalin sempatikliği ile keskin bir eğri çizen korkutucu türbanlı kadın kimliği hem bu kıyaslama hem de grup kimliğiyle temsil edilen bireyleri tektipleştirerek yansıtması açısından "yanlış temsil" in (*misrepresentation*) örneğini oluşturur. 28 Şubat sonrası süreçte linç edilen türban için gerekçe gösterilen kadın temsili, körüklediği nefret söylemiyle linç kültürüne verilen toplumsal desteğin arkasındaki edebi gücü görünür kılar. Böylece bize bir yerlerden aşına gelen kırsal imgeleyen örtülü kadınlar ile seküler kamusal alana dalan kentli "türban" arasında tahayyül edilen biçimsel farklılık zihnimize belirli bir değerler sistemine göre kodlanmış olur.

#### 4.2. *Muinar*'ın anonim türbanlıları

*Cüce* yoluyla temsil edilen örtülü kadın kimliği ile Latife Tekin'in romanı *Muinar*'daki (2006) türbanlılık imajını ortaklaştıran pek çok anlatısal unsurun varlığından söz edilebilir. Bu ortaklıkların başında da romanların anlatısal yapısını belirleyen biçimsel unsurlar gelir. Zaman, mekân, olay örgüsü gibi unsurlarla doğrusal bir anlatıma kastî bir biçimde aykırı kaleme alınmış *Muinar*'ın parçalı yapısı *Cüce*'yi tınlar. Bu romanlar kanıksanmış aidiyet ilişkileri ile sürüklenen tahakküm biçimlerini yerinden oynatmak üzere aidiyetlerimizi belirlemeye yetmeyen hangi kentin, hangi dilin, hangi marşların ve hangi bedenine içine doğduğumuz gibi muttasıl özelliklere karşı çıkan kadınların tarihte her zaman var olduğunu hatırlatırlar. Bu dikkat çekici türsel ve biçimsel benzerliklerin yanı sıra *Muinar*'ı *Cüce*'ye bağlayan son derece mühim bir tematik unsur vardır. Bu tema "bazı" kadınları, diğerlerinden ve kadınlar arasındaki dayanışmanın kuşatıcılığından

müstesna kılan ayrımcı edebi örtünme kriteridir. Bu bağlamda Cumhuriyet döneminden aşinalık kazandığımız ve kadınları başı açıklık-kapalılık durumuna göre ayıran kriterin yerini alan tülbent-türban arasındaki farkı vurgulayan yeni kriter türbana yapılan ayrımcılığın üzerini kutsallaştırılan tülbentle örter.

Tekin'in romanı kendini bir "koca karı" olarak tanıtan Muinar'ın Elime'nin içinde uyanmasıyla açılır ve bütün hikâyesini ona anlatmasıyla noktalanır (Tekin, 2006, s. 11). Bu anlatının başka masallara geçiş sağlayan bir çerçeve teşkil etmesi Muinar'ın kendi hikâyesinin pek çok farklı kadının hikâyesini de içinde barındırmasından kaynaklanır. Muinar kendini, seçtiği kadınlara yaverlik eden yaşlı, bilge bir cadı olarak tanıtsa da anlattığı hikâyelerde gösterdiği varlık, içinde uyandığı kadınların bilinçlerini yükselten iç ses ya da derin bir sezgi gibi hareket ettiğine işaret eder. Muinar'ın anlatısal muhatabı olarak duran Elime'ye anlattığı kadın hikâyeleri katalogunda Belinur, Bedira, Faliha ve Zeyber gibi birbirinden farklı kadın portreleri yer alır. Bu bağlamda Belinur ve Bedira'nın hayattaki marjinal duruşları ve sıra dışı tercihleri, Faliha ile Zeyber'in hikâyelerinde görülebilecek bastırılmış kadınlık olgusundan kolaylıkla ayırt edilir. Muinar'ın söylediği gibi sadece belirli bir ön şartı sağlayan kadınlar, onun ruhlar arasında yaptığı astral seyahate katılabilir. "Ben içine konulduğu kafeste erkekleri için cıvıldaşan kadınların içinde uyanmam" (s. 54). Şu halde Muinar'ın tahakküme karşı yapılan kudretli başkaldırının sembolü olarak gösterdiği "uçuruma doğru yürüyen" kadınların aksi istikametindeki örnek bu özgürlüğe adım atacak cesareti olmayan ve "kafes içinde erkeğine cıvıldaşan" kadınlardır (s. 3, s. 5). "Bastırılmış" ve "özgürleşmiş" kadınlar arasında kurulan kontrast özgürleşen kadınların hikâyelerinin arasına serpiştirilen "ibret verici" kıssalardaki türban imgesi üzerinden yoğunlaştırılır. Bu fark Muinar'ın en son içinde uyandığı kadın olan Elime için de geçerlidir ancak onun diğer kadınlara göre özel bir

konumu vardır. Elime, hikâye edilen bir karakter olmaktan ziyade Muinar'ın anlattığı hikâyelerin anlatsal muhatabıdır. Bu hikâyelerin ona anlatılmasının nedeniyse Elime'de belirginleşen örtünme yanlısı eğilimin önünü türbanın doğal olmadığı mesajını veren “ibret verici” hikâyeler yoluyla almaktır.

Anlatıcı Muinar türbanlı kadınları “esas” kadınların dışında konumlandırmasına karşın “söylenmeyen” bir şekilde bu dünyanın merkezinde yer alır. Muinar'ın anlattığı hikâyelerin sıralanışı ve ortaya koyduğu alt metin, kadınlar arasında yaptığı kategorizasyonun mantığının “türban” ayrımcılığına dayandığını açık eder. Öte yandan kadınları “esas”tan seçme kriterinin bizatihi kendisi bile türbanlı kadın ile türbanlı olmayan kadın arasında gözetilen farkı belirlemek için yeterlidir (s. 76). Muinar'ın Elime'ye “Kafanı kapatmaya değil, açmaya geldim” şeklindeki uyarısı ile anlattığı bastırılmış türbanlı kadın kıssalarını yan yana koyduğumuzda türbanın bu düşsel varlığın dünyasına girmesinin en azından bu anlatının sınırları içerisinde mümkün olmadığı anlaşılır (s. 44).

Türban meselesi *Muinar*'da bir tema olmanın ötesinde bir çatı izlek olarak iş görür. Bu izlek “Binbir Gece Masalları”nı andıran çerçeve hikâyelerle örülen anlatsal yapı içerisinde irili ufaklı hikâyeleri birbirine ve Elime'nin hikâyesine bağlar. Anlattığı hikâyelerde bütün kadınların bir ismi olsa da türbanlı kadınların yoktur. Onlar tek tek kişiyi kendine has kılan karakter özellikleriyle değil, toplu bir biçimde sınıfsal ve kültürel özellikler üzerinden belirlenen bir grup kimliği olarak yansıtılırlar. Buna karşılık Muinar'ın birlikte yolculuk ettiği ve bu yolculuk sırasında “hakikate uyandırdığını” (s. 32) iddia ettiği kadınların her birinin kendi ismini taşıyan hikâyeleri vardır. Bunları öne çıkaransa Muinar'ın bu hikâyelerin arasına serpiştirdiği ve anlattığı kadınları birbirleriyle kıyaslamaya yarayan anonim türbanlı kadın anlatılarıdır. Fakat bu mukayesenin koşulları hiçbir yönden eşit değildir. Baş

açık ve kapalı kadınların hikâyelerinin hem boyutlarındaki, hem de bunların ele alınış ve yansıtılış biçimlerindeki fark kadınların görünüşleri haricinde özgürlük anlayışları arasındaki uçurumu vurgulamaktadır. Yapılan ayırmayla türbanlı ve açık kadınları kendi aralarında ortaklaştıran ve onları “özgür kadınlar” ya da “esaret altındakiler” çatısı altında toplayan anlatsal yapı kurulmuş olur. İlk bakışta birbirinden bağımsız görünen bu hikâyeler arasındaki ilişki hemen kurulamasa da kadınlar arasında vurgulanan kontrast ön plana çıkarak anlatsal temayı türban karşıtlığı olarak belirler.

Bu ilişkiyi görünür kılan ipuçları Belinur’un hikâyesi yoluyla verilir.

Bedeninin tasarrufunu sonuna kadar elinde bulunduran, çok eşliliğini ilişkisi olan tüm erkeklere kabul ettirmiş bir kadın olarak tanıtılan Belinur’un hikâyesinden yapılan geçişle iki eltinin türban hikâyesi anlatılır. Hikâyede eltilerden biri bir düğüne katılır ve Muinar’ın “zengin Müslümanlar” olarak tanıttığı türbanlı bir kadın grubuyla karşılaşır. Hikâyenin geri kalan kısmında olaylar şu şekilde gelişir:

[B]ir tüccar büyüğünün masasına oturmuş gidip, kadının başında incili türban, kaş göz boyalı, o masadan bu masadan kalkıp hal hatır sormaya geliyorlarmış, iki yanında kara suratlı izbandut gibi iki kadın oturuyormuş, kolları göğüslerinde bağlı... Bir avuç kum olup yığılacak hale gelmiş bizim elti, bir çatal pasta alıp da atamamış ağzına. Yaşlı da değilmiş kadın öyle, otuzunda varmış yokmuş, ağzı dudağı yerinde, boylu boslu, mankenlere taş çıkartır...Düğünün ilerleyen saatlerinde kahve içip fal baktırmak istemiş, fakirler geleceği görür diye bir inanç vardır, bakışları bizim eltiye çevrilmiş, Allah söyler yoksulu...

‘O gecedan sonra Türbanlı kadın heyetinin falcısı olup çıkmış büyük elti, takmış başına türbanı, ihale, ticaret Türkçesini sökmüş, ‘Gelişmelerden büyük pay alıyorsun...’

‘Bolluk gelmiş evlerine, küçük eltinin gözü kalıyormuş alıp giydiğinde, yediklerinde...’

‘Abla, ben de türban takmak istiyorum, sen bilirsın elimden tut,’ deyip yanaşmış bir fısıltıyla...’

‘Yel kaldırır savurur, her isteyen takabilecek olsa... Durmaz senin başında...’

‘Abla göster yolunu, savurursa da kaderime razı olurum, açıktan ölelim mi...’ (s. 77)

Böylece kendisinden yardım istenen büyük elti türban takıp falcı olmak isteyen eltisine “hayat kadını olmak isteyenlere” yapılan pilav testini yapar. Küçük eltinin büyük elti gibi bir paye kazanması bir tencere pilavın tek bir tanesini bile dökmeden yemesini gerektiren bu testi geçmesine bağlıdır. Sonunda büyük elti, küçüğüne türbanlı kadınlara kapılanma işini becerecek yetenekten yoksun olduğunu yere düşürdüğü bir pirinç tanesiyle ispatlar. “Türban” takarak sınıf atlamaya talip bir kadına, hayat kadını olmak için gerekli beceriyi ölçen bir testin yapılması anlatıcının türbana karşı bakış açısını yakalayan önemli bir ipucu içerir. Bu bağlamda “türban”, zengin bir yere kapılanmaya yani iktidara giden yolun anahtarını simgeler. Eltilerin bunu elde etme arzusu açgözlülük, cahillik ve yükselme hırsıyla birleşerek burjuvalaşan İslâmcı sınıfa sembolik göndermesini yapar ve örtü karşıtlığının kriterini avam ve cahillik sembolü olarak sınıflandırılan “türban” olarak belirler. Böylelikle türban iktidardan pay edinmek isteyen kadının bedenini satmasının sembolü olarak bir kullanım değeri kazanır.

Bu değer, Muinar’ın art arda anlattığı hikâyelerdeki tezatlığın iyice belirginleştirdiği gibi türbanlıların tahakkümü kabul etmiş varlıklar olduklarıdır. Belinur gibi tahakkümü reddederek erkeğe diz çöktüren kadınların karşısında “örtünerek” tahakkümü kabul etmiş görünen türbanlılar, kendilerine bırakılan mikro iktidar alanında kadın kadına hiyerarşiler kurmakla iştigal eden şahsiyetten yoksun varlıklar konumundadırlar. Muinar’ın eltiler hikâyesinin ardından Elime’nin kulağına küpe olsun diye anlattığı masal, söz konusu hikâyeler arasında kurulan ilişkiyi pekiştiren bir işlev görür. Ev sahibinin kızı için yapılan doğum gününe davet edilen hizmetçinin kızının başına gelenler türbanı sonradan görme ve bir o kadar *kitsch* bir imge olarak çerçeveler. Muinar’ın anlatımıyla evin kızının hizmetçinin kızına bir türban hediye etmesiyle başlayan olaylar şu şekilde gelişir:

Türbanı annesinin temizliğe gittiği evin kızı hediye etmiş ona, doğum gününü kutlayacakmış kız, evin çalışanlarını da ayırmayıp davetiye vermiş onlara, iyi yürekli bir kızmış, babası tüccar, zengin Müslüman, annesi vergi rekortmeni, bir oda dolusu raf raf sıralanmış türbanı varmış. ... Yoksul kız girmiş zengin kızın türban odasına, çıkamamış ki çıksın, pastalarını yemişler, saklambaç oynuyorlarmış...” ‘Al istediğini, hediyem olsun.’ Üstüne de bir avuç toka.’ Veren gönülden vermiş rüzgârın derdi ne diyeceksin, yorgun düşmüş türbanın peşinde koşmaktan zavallı, ucu kenarı yırtılmış, toka, firkete tutmuyor, türban olmuş hıçkırık türbanı...” (s. 65-66)

Görünürde bu öğütlerin anlatsal muhatabı Elime gibi görünse de bundan topluca çıkarılacak “kıssadan hisse” türbanın ifade ettiği sınıfsal iktidarın, yoksulu ve fakiri ezebileceğidir. *Muinar*’da tülbentten türbana yaşanan iktidar değişiminin ezilen sınıflar üzerinde asimilasyona benzer bir etkisi olabileceğini öne süren ve okuyucuyu bu yönde uyaran meselleri birleştiren çatı izlek üst sınıf türbanın, ezilen sınıftan gelen kadınlar üstündeki tahakkümü temsil eden bir sembol olduğudur. Anlatıcı tülbentten türbana doğru yaşanan değişim olgusunu tek yönlü bir iktidar değişimine tercüme etmekle bu olgunun işaret ettiği sosyokültürel ve sınıfsal dönüşüm hikâyesinin politik ve ekonomik temellerini es geçmiş olur. Bunun dışında aktarabildiği sadece türbanın iktidar alanında görünürlük kazanmasından duyduğu endişedir:

[T]ürbanının kartonu çarpılsın, zirve toplantısında baş konuşmacı, lafını yazıp tutuşturmuşlar eline, su içine çeksin sizi, kol kola dibi boylayın, söylenmez böyle şeyler, gözümün önüne geliyor, bağda pekmez kaynatırken anasını yılan sokmuştu bunun, haşladılar sinirli otu.”

Elime: “Lütfen, ama, hayır yakışıyor mu hiç, sonsuzluk görgüm var diyorsun yılan herkesi sokabilir, kim ne istiyorsa taksın başına.” (s. 24)

*Muinar*’ın Elime’yle yaptığı ve metnin önemli bir kısmını işgal eden bunun gibi tartışmalar Elime’ye neden türban takmaması gerektiğini iktidarın çirkinleştirdiği *kitsch* türban imgesi üzerinden kanıtlama çabasını yansıtır. “[O]lacaklarsa şapkasız iktidar olsunlar, bizim Tanrılarımız, Tanrıçalarımız şapka takardı, hava çarpmaya girer bu” (24) şeklindeki ifadesiyle *Muinar* “eltiler” hikâyesinde olduğu gibi iktidarın türban sevdiğini ve dahası kadını türban üzerinden hükümsüz kılmakla kurulduğunu

dile getirir. Ona göre doğa normal olan başı açıklıktan ve/yahut pratik olan tülbentten yanadır. Türbansa doğal olmadığı için “sentetik” “kartondan” ve “içi boş” bir örtüdür (s. 56). Bu yüzden de rüzgârın türbanını kafasına geçirdiği kız bu boşlukla malul, havaya savrulan bir poşet gibidir:

İstanbul mu desem yaşadıkları yere, on dördüne yeni basmış, yoksul bir kız varmış, başına takıyormuş türbanı, bir kasırga kopuyormuş uğuluğul, rüzgâr uçurup götürüyormuş türbanını bir derenin çukuruna, koşup yuvarlanıyormuş kız peşinden, tozunu çırpıp toka, firkete sağlamlıyormuş başında, durmuyormuş ki dursun, daha da şiddetleniyormuş rüzgâr, çalı çırpıyı döndürüp yürüyormuş kızın üstüne, bir çırpışta savurup atıyormuş türbanını yere. (s. 42)

Muinar burada da aynı temayı izleyerek yoksul ve türbanlı bir kızın rüzgâra karşı mücadelesini anlatır. “Doğal olan” (başı açıklık ve/yahut tülbent) ile “doğal olmayanın” (türbanın) savaşında üstünlük gösteren tabiat kuvvetlerinin türbana galip geleceği açıktır. Fakat rüzgârın türbana karşı verdiği mücadelede esas kilit noktası kasırgaların yuvarladığı, çalı çırpının üzerine yürüdüğü türbanın, bunu örten kadınları da beraberinde sürüklemesidir. Bu bağlamda kazanamayacağı ve kendisi için anlamsız bir mücadeleyi biteviye sürdüren türbanlı kadın imgesi simgesel değeri üzerinden tahayyül edilmektedir. Türbanlı kadının betimlenmesindeki simgesellik doğal ve normal olmadığı için yeryüzünden yasaklanmış türbanıyla umutsuz bir vaka olarak görünen ve örtüyü/tahakkümü kabul etmekle bu yasağı hak etmiş sayılan kadını resmetmektedir. Bu açıdan bakıldığında Muinar’ın doğanın türbanla kavgasını “kadınlara sözü varmış rüzgârın” diyerek izah etmesi ister istemez “hangi kadınlara” sorusunu sordurur (s. 42). Eğer rüzgârın türbanlı kadınlara verdiği bir söz varsa bu sözün muhatabı olan kadının kendi rızasıyla giydiği giysiye karşı mücadele etmesi mantıksızdır. Anlatının örtü temsilindeki bu noktaya kadarki duruşu bu sözün kadınların yalnızca bir kısmını kapsadığını düşündürür.

Muinar'a ait olan hikâyelerde kadını ondan çok düşünüp onun yerine doğru olana karar veren doğa imgesinin akıllara getirdiği vatandaşı için neyin doğru olacağına karar verme yetkisini üzerine alan otoriter devlet kimliğidir. Bu bağlamda rüzgârın kendini dayatarak türbanı savurmasındaki sert ve müdahaleci tutum ana hatlarıyla 28 Şubat (1997) darbesinde zirve noktasına taşınan başörtüsü yasaklarıyla paralel düşünülebilir. Türban yasaklanmıştır, çünkü pek çok yasak savunucusunun da iddia ettiği gibi “doğal” ve “normal” değildir. Anlatıda olaylardan birinci derecede etkilenen oldukları halde türbanlı kadınların isimleri bir kez bile zikredilmez, zira bu dönemde “kamusal alandaki türban kısıtlamasına” direnen kadınlara karşı uygulanan temsil politikasının örtülü kimliğe koyduğu kota budur.

Muinar'ın anlattığı hikâyenin sonunda kızın üzerindeki baskısını arttıran rüzgâr ayaklarını yerden keserek onu yere yuvarlar ve kız türbanının altında kalır. İstanbul'da rüzgârın türbanını savurup attığı kız, başka bir açıdan 28 Şubat Türkiye'sinde en geniş sınırlarına ulaşan kamusal alan yasaklarının sokakta türbanını açmaya zorladığı kadındır. Elime'nin bu benzerliği kurduğu noktada Muinar, türbanlı kızın hikâyesini anlatmayı keserek “esas mücadele”yi veren kadınlardan bahsetmeye başlar ve bu geçişle türbanlı kızın mücadelesini boşluğa düşürür: “Bana bak Elime, dilini kıs ezilirsin altında, kadınlar silahlı mücadele verdi erkeklere karşı, kuantum sıçraması deyip kapatmaya çalışıyorlar” (s. 42). Bu sözlerle Muinar “doğanın şartlarına” karşı mücadele vererek tahakkümü korumakta direnen başörtülü kadını, tahakküme karşı “silahlı mücadele” veren “esas” kadından ayırır ve örtülü kadını anlatsal bir “öteki” kılar. “Doğa” nosyonunun bu yolda belirli bir mantık silsilesine uyarlanarak ideolojikleştirilmesi örtülü kimliğin aldığı anlatsal ötekiliğin boyutlarını gözler önüne serer:

(Muinar): ‘Kanağına bez dolayan kuş var mı, sinirlendirme beni, insanın bok yemesi bunlar, başınıza. Tavananna kesildi, sesiniz soluğunuz çıkmıyor.’

(Elime): ‘Yuva yapmaları gerekirse dolayabilirler, ilgilenme o kadar, nasıl rahat ediyorlarsa öyle giyinsinler, bu savaş ortamında ülkeyi taşımak kolay mı? Koca karılar ninni söyler, masal anlatır benim bildiğim, samimi olduklarına inanıyorum ben.’ (s. 43)

Yukarıdaki diyalogda iki kadının muhakeme ettikleri konunun “kadınlar türban takmalı mı takmamalı mı” sorusu etrafında dönmesi dikkat çekicidir. Bununla birlikte metnin önemli kısmının Muinar’ın sert örtü karşıtlığına rağmen ortayı bulmaya çalışan Elime’nin siyaseten ılımlı argümanlarından oluştuğu hesaba katılırsa ikilinin tartışmasının fazladan bir önem kazanır.

Bu anlamdaki ilk örnek Elime’ye “Kanadına bez dolayan kuş var mı?” diye çıkışan ve türbanın doğal olmadığını iddia eden Muinar’ın “doğal olanı” çıplaklık, “doğal olmayan”ı örtüyle eşleştiren bir mantıkla iddiasını ispata gitmesidir. Doğanın yapay kimliklerden ve bunun iması “sentetik” bir dokuma türü olan türbandan yana değil, normal olan (başı açıklık) ve/yahut organik bir dokuma olan tülbentten yana olduğu sonucuna varır: “[İ]şin özüne inen yok, un eleyeceksen örtersin başını, türban dediğin nedir ki, karton var içinde, söyletecekler beni, kafaları güneş görmüyor, akli olan düşünür, insanın saçı niye tel tel diye, hava girsin aralarına, dolaşsın serbestçe...” (s. 23). Muinar, bu noktada örtü karşıtlığını, müsamaha gösterdiği tülbent etkisiyle yumuşatırken örtünme biçimlerinin hepsine karşı olmadığını göstermeye çalışır. Durum böyle olsa da tülbentin türbana göre daha doğal olduğunu söylemek veyahut herhangi bir örtünme biçimini diğerine yeğ tutmak örtülü kadının kim olduğunun, nerede, nasıl örtünebileceğinin ve ne yapıp ne yapamayacağını sınırlarını çizmek anlamına gelmektedir.

Yazar Latife Tekin, bir söyleşisinde tülbentten türbana yaşanan değişimden duyduğu rahatsızlığı, “türbanın ‘doğal’ olmayan siyasi bir işlev kazanması” olarak açıklamıştır (Özkan, 2005, s. 82). Bu açıklama bir kez daha *Muinar*’da doğal olan örtüsüzlük ve doğallık karşısında sentetik bir kadınlık öğretisi olarak dışlanan

türbanlı kadın imgesine dikkatimizi çeker. Muinar'ın türban hakkındaki yargısının yazar Latife Tekin'in türbanla ilgili dile getirdiği görüşlerle örtüşmesi seküler bir yazarın türban hassasiyetini görünür kılmanın ötesinde bir anlam taşır. Zira türban bu bağlamda yalnızca görgüsüzlük ve iktidar sevicilik gibi anlamlar üzerinden belirlenerek itibarsızlaştırılmaz. Aynı zamanda yazarın da bahsettiği doğallık anlatıda “işlenmemiş” doğa imgesiyle temsil edilerek “kadınlara söz veren” ve sözünü tutarak “türbanı savuran rüzgâr” aracılığıyla örtünmenin doğal olmadığı mesajını verir (Tekin, 2006, s. 45, s. 76). Kadın doğasını “örtüsüzlükle” eşleştiren mantık kadın adına onu değiştirmeye kalkışan iktidar odaklarını hedef alır, ancak bunu yaparken başka bir kadın adına onu değiştirmeye kalktığını bir çelişki olarak bastırır. Tıpkı aşağıdaki pasajda “el değmemiş” doğanın görünümüleriyle yansıtılan kadın bedeni üzerinde söz sahibi olmak isteyen iktidara karşı yapılan meydan okumada dayanılan zemin gibi:

Dünyanın ne gücüne gidiyor biliyor musun Elime...Senin ırmaklarının, dağlarının yeri yanlış demek istiyor bu insanlar bana, kesiyoruz ormanlarımızı, doldurup düzlüyoruz kıyıları, kırıyoruz tepelerinin burnunu...İşin doğrusuna getiriyoruz biz, beğenmiyoruz aldığın biçimi, acele soğumuşa benziyorsun, güzel olmamış kabuğun...Uçaklarına pist yapacak yer bulamadıkları havalimanıymış!..Ölsünler, mil çekiliyor mu gözlerine, su kuşları karşılayacak onları, gagaları demir ateşi, ince dağlama geçecekler üstlerinden, sazlıkların yeri doğru muymuş, anlarlar o zaman...İçdeniz faşistleri! (s. 260)

Muinar'ın yukarıdaki ifadesi yoluyla doğa ile kadın arasında kurulan analogi doğayı kendi ihtiyaçları, arzuları doğrultusunda tahrip eden insanın tasallutunu, dinci patriarkanın kadın üzerindeki tahakkümüne benzetir. Bu bağlamda kadının düzlenen “kıyıları” ve “burunları” örtüyle kamufle edilen vücut hatlarının, beğenilmeyen “kabuk” ise kadının doğal hâli olarak belirlenen açık hâlinin yerine geçer (s. 260). Türbanın sağlamasını yapmak için güvenilecek referans noktası olarak gösterilen doğa, diğer masallardaki “doğruyu tayin eden rüzgâr” imgesiyle mantıksal bir

sürekli içinde kurulmuş olduğu izlenimini verir. *Muinar*'ın yansıttığı doğa anlatısının barındırdığı çelişkiye tam bu noktada açığa çıkar. Muinar, kadının örtünmesi konusunda dini bağlamda yapılan dayatmacılığın yanlışlığına işaret ederken kadının örtüsü üzerinde hüküm süren rüzgârı ve doğayı ona karşı hiyerarşik biçimde konumlandırır. Buradaki mantıksal çelişki, kadına karşı dayatmacı yaklaşımları geçersiz kılmak üzere seslendirilen doğa düşüncesinin kendisinin de mutlak bir türban karşıtlığı üzerine kurulduğunu gizleyemez.

Bu tür bir varsayıma dayanarak doğayı norm kurucu ilke olarak aldığımızda öncelikle etik ve politik sınırlarımızı neye göre belirlememiz gerektiğine karar vermemiz gerekir. Özellikle de bu varsayımın edebi bir gerçeklik kurması ve belirli bir giyim biçimine karşı hissedilen duyguların bir grup kimliğini temsil etmek için kullanılması söz konusuysa karakter anlatımına dair izlenen anlatısal strateji etik bir tartışma alanı açar. Bu noktada gözler metnin anlatısal yapısını kuran etik prensiplere çevrilir ve *Muinar*'ın kadınları ne tür karakter fonksiyonlarıyla, hangi kimliksel unsurlarla belirlediği gibi sorular önem kazanır. James Phelan'ın (1989) *Reading People, Reading Plots* adlı çalışmasında yer verdiği anlatısal unsurlar arasındaki (tematik, mimetik ve sentetik unsurlar) ilişkiyi incelemek anlatısal karakterin fikri ve eylemi arasındaki ilişkiye dair bir çıkarım yapabilmeyi ve buradan kaynaklanan etik sorunu teşhis edebilmeyi bir nebze kolaylaştırabilir (s. 11).

Phelan'a göre (1989) karakterin yapısı yani mimetik unsuru onun ayırt edici özelliğidir (s. 139). Bu unsurun karakterin fitratını, fiziksel özelliklerini ve başörtüsü örtüp örtmemesi gibi tercihlerini ihtiva ettiği de varsayılabilir. Karakterin mimetik unsurunun anlatıda genelleştirilerek belirli bir grup kimliğine gönderme yaptığı durumlarda temsil ediciliği ön plana çıkar ve bu tematik boyut belli karakterlerde bireysel bir karakterden çok daha geniş bir sınıfa mal edilen düşünceleri ifade eden

bir araç olarak işlev gösterir. Phelan, tematiğin amacının okuru belli bir önermeye ikna etmek olmasa bile bunun anlatsal söyleme yansımasının eserin okur üzerinde bırakacağı “son etki” dediği retorik etki bakımından önemli olduğunu belirtir (s. 10). Bunun yanı sıra bir de *Muinar*’da olduğu gibi anlatıcıların fikirlerinin anlatsal söylemde doğrudan belirttiği üçüncü unsur olan “sentetik” boyut vardır. Bu boyut karakterin mimetik özelliğinin etkisini kırarak onun kendini özerk bir kimlik olarak ortaya koymasına engel olur. Anlatıcının karakterlere ve karakterlerin başına gelen olaylara dair kanaatlerine yer veren, bu açıdan da gösterimci değil, anlatımcı bir seyir izleyen “sentetik” unsurun ön plana çıktığı anlatıların diğer bir özelliği de ima edilen yazarın referans aldığı değerleri ve normları okura aktarması için elverişli bir zemin sağlamalarıdır.

Bu özelliklere paralel olarak *Muinar*’ın karaktere dair yaptığı göndermelerin anlatsal söylem alanında belirmesiyle yazarı öne çıkararak sentetik unsur güçlenir ve bu unsur karakterin mimetik etkisini kırar. Tekin’in romanında ima edilen yazar olarak işaret edilen *Muinar*’ın verdiği mesajlar, örtülü karakterlerin kimliğini tematik ve sentetik anlamda biçimlendirerek onları bu mesajın taşıyıcısı kılar. Türbanlı karakterin sembol değerinin baskınlaşarak fitratını perdelediği yerde temsil etiğinden söz etmek olanaksızdır. Zira örtülülük-örtüsüzlük, türban-tülbent gibi özellikleri doğrudan ya o ya bu olarak kodlayan ve karakter hakkında genel bir hüküm veren ayrımcı bakış açısı karşısında kimlik de önemini kaybeder. Bu bağlamda söz konusu olan örtülü kimliğin kaybıdır.

Bu noktalar ışığında *Muinar*’da türbanın anlatsal bir kimlik ve bir karakter olarak değil, türbanlı kadın temasını işlemek üzere temsili bir figür olarak anlatıya dâhil olduğu anlaşılır. Nitekim türbanlı kadınları diğer kadınlardan ayırt eden temel özellik ezilmişlikleri ile birlikte iktidarı simgeleyen sembollerle bezenmiş bir işaret

taşıyor olmalarıdır. Bu noktadaki sorun bazı olumsuz özelliklerin anlatıda türbanlı kadın olarak ete kemiğe bürünerek yansıtılmasında değil, türbanın Müslüman sınıfa yakıştırılan açgözlülükle damgalanarak tematik bir genelleme ibaresine dönüşmesinde bulgulanmıştır. Özellikle de karakterin örtüsünün/giyiminin bu hikâyelerde ekseriyetle olumsuz özellikleri çeken “türbanlı kadınlar” tematiğini takip etmesi anlatıyı kuran etik prensipleri sorgular. Zira örtünün “boş” ve “anlamsız” bir gösteren olduğunun iddia edilmesi, bunu taşıyan öznenin böyle temsil edilmesini gerektirmez. Buna karşılık *Muinar*’da türbanlı olma durumu haricinde hiçbir şey bilmediğimiz karakterlerin türbanlarının kartondan olduğuna hükmedildiğinde türban “kaskafalılık”, “kıt akıllılık” olarak anlamlandırılmaya müsait bir zemine dönüşür. Tıpkı *Muinar*’ın anlattığı “hizmetçinin kızı” hikâyesinin sonunda rüzgârın yerlerde yuvarladığı kızın kafasına geçen türban gibi.

Sonuç olarak *Muinar*, anlatısal söylem alanında beliren iktidar ve doğallık argümanları aracılığıyla dâhil ettiği ve dışladıkları, ideal ve öteki temsili olan kadın figürleri ile anlatısal muhatabı Elime’nin şahsında okuru da ikna etmeyi hedefleyen bir roman olduğu kanısını uyandırır. Benzer seyirde *Muinar*’daki örtülü kadınlar kentli-taşralı olma ve/yahut politik-apolitik olma özelliği üzerinden ayrıştırılır ve bu ayrım bazen “türban” aracılığıyla kimin nerede yer alacağını tayin eden anlatısal bir filtre işlevi görür. Bahsi geçen filtre ilk aşamada çirkin ve açgözlü iktidarın bir iması olarak yansıttığı türbanlı kadını elerken ikinci aşamada tahakkümden özgürleşmişliğin alameti olan başı açıklıkla belirlenen “doğal” ve “ideal” kadını ikame eder. *Muinar*’ın kadın mücadelesi bağlamında yaptığı bu ayrımla verdiği mesaj açıktır: Kadınlar arasında feminist bir kız kardeşlik kurulacaksa bu dayanışma “türbandan” ve “türbanlı kadından” arındırılmış olmak şartıyla kabul edilebilir. Böylece doğayı, örtülü kadını hizaya çeken faşizan bir kuvvet olarak betimleyen

düşünsel rota, feminizmi de kadınlar arasında ayrımcılık yapan bir diskur olarak tanımlayarak örtülü bireylerin üzerini sanki hiç var olmamış gibi örter.

#### 4.3. *Çador*'u türbanlı bir 28 Şubat masalı olarak okumak

Murathan Mungan'ın (2003) *Çador* romanı, 28 Şubat'ı takip eden süreçte hâlen birey olup olmadığı tartışılan örtülü kadının nasıl temsil edildiğini, hangi bakış açılarıyla dikkate alındığını portreleyen anlatıların bu bölümdeki son örneğini teşkil eder. Kadın anlatıcıların bakış açısından yansıtılan *Cüce* ve *Muinar*'ın aksine *Çador*'da erkek anlatıcının gözünden izlediğimiz örtülü karakterleri diğer romanlardaki kadınlara bağlayan unsur örtülü kimliğe yönelik olarak yapılan sorunsallaştırılma biçimidir. Genel anlamıyla bu sorunsallaştırma örtülü kadının failliklerini ortaya çıkaran öznel kimliğinin yok sayılmasında ve kadının, beden üzerinden nesneleştirilmesinde kullanılan yöntemler bütünü (sembolleştirme, otantikleştirme, canavarlaştırma vb.) kapsamaktadır. Tüm bu gerekçelerle *Çador*'da örtülü olma hâlinin hem öznelliklerimizi hem de kendi dışımızdaki gerçekliği algılamak kullandığımız edimsellik anlamında “yapmak” fiili ve failliğiyle ilişkisi merkeze alınacaktır. Böylelikle 28 Şubat sürecinde çetrefil bir mesele olarak algılanan örtünme deneyiminin romanlar yoluyla hangi yöntemlerle yansıtıldığına ilişkin incelemenin ilk ayağı da tamamlanmış olacaktır.

Murathan Mungan'ın romanı *Çador*, Taliban'ın başlattığı iç savaştan kaçan ve yirmi yıl sonra ailesini aramak için ülkesine dönen Akhbar'ın hikâyesine odaklanır. Annesi, ablası ve sevdiğini bulmaya çalışan kahramanın arayışını olanaksızlığa sürükleyen, ailesinden olan kadınları diğer kadınlar arasından ayırt etmesine ve onlara kavuşmasına engel olarak görünen burkadır. Anlatı, bu bakış açısıyla tutarlı bir biçimde Taliban baskısının sembolü kılınan burka ile Akhbar'ın

duygusal sürgünlüğünü sürekli adres değiştiren bir arayış teması etrafında kurar. Akhbar tebdil-i kıyafet yapıp burka giyerek sevdiklerine ulaşmayı denese bile ne onların ne de kendi geçmişinin izine rastlayabilir. Aradığına ulaşamadıkça burkayı savaş sonrası travmasının, kendi memleketinde hissettiği gurbetliğin, oralı (Batılı) ve buralı (Ortadoğulu) olmak arasında kalışının, kişisel ve toplumsal anlamda başlarına gelen bütün kötülüklerin müsebbibi olarak görmeye başlar. Bütün burkalı kadınlar Akhbar'ın zihninde tek boyutlu otantik bir kadın temsilinde birleşir ve Akhbar hiçbir burkalı kadınla tanışmadığı halde onları bu imge üzerinden değerlendirmeye, zihinlerini okumaya başlar. Örtüyü aşip kimlikle/kendisiyle yüzleşemeyen Akhbar'ın öz-kimlik arayışı hayal kırıklığıyla sonuçlanır.

Ahmet S. Akçay (2016), *Bellekteki Huriler* adlı çalışmasının “Edebiyatın Vicdanı” başlıklı bölümünde *Çador*'a değinerek olayların geçtiği mekân isimlendirilmemiş olsa da metnin bütün göndermelerinin yaşadığımız toplumsal bağlama yönelik olduğunu öne sürer (s.115). Ayrıca Akçay, metnin üretildiği 2000’li yılların başında Türkiye’de başörtüsü yasağı trajedisi yaşanırken yazar Mungan’ın, Ortadoğu’da İslâmiyet’in baskıcı bir yorumu nedeniyle gadre uğrayan kadınları yansıtmayı seçmesinin sıradan bir tercih olmadığını vurgulayarak bunun bir “yabancılaştırma efekti” olduğu yorumunda bulunur:

*Çador*'da mekân Türkiye değildir. Ancak bunu yabancılaştırma efekti olarak algıladığımızda, Türkiye'yle bağlantısını kurabiliriz. Ülkesine yıllar sonra dönen Akhbar'ın yaşadığı şoku anlatan Mungan, çador ve burkalardasaklanmış yüzlerin tedirginliğini, korkusunu yansıtır. Roman masum bir Afganistan anlatısı olarak da okunabilir, ancak zaman zaman yazarın ideolojik girişleri, bizi farklı okumalara davet eder. (2016, s. 115)

Esas itibariyle Akçay, kadınların başörtüsü nedeniyle yoğun bir devlet baskısıyla karşı karşıya kaldıkları tarihsel bir anın koşulları altında üretilen *Çador*'da “bura”nın kadınlarıyla kastedilenin kimler olduğu sorusuna bir yanıt arar (Mungan, 2003, s. 56). Bu açıdan bakıldığında Akhbar'ın saklı yüzlerden duyduğu tedirginliğin

Akçay'ın bahsettiği “Kemalist paranoyayı” yansıtıp yansıtmadığı ya da ne oranda yansıttığı tartışmalı sorulardır (Akçay, 2016, s. 115-16). Kesin olansa 2003 senesinde yayınlanan *Çador*'un hitap ettiği tarihsel okurun aynı zamanda 28 Şubat (1997) sürecinin yakın dönem tanıkları olduklarıdır. Bu açıdan 28 Şubat darbesinin simgesi olan türbana karşı hassasiyetin öne çıktığı bir dönemde bir Türk yazarın burnunun ucunda yaşanan başörtüsü yasaklarını değil, resmi söylemin bu trajediyi meşrulaştırmak için gerekçe gösterdiği Ortadoğu'nun dayatmacı örtünme uygulamalarını konu edinen bir roman yazmasının kritik bir tercih olduğu söylenebilir. Özellikle de *Çador*'un, örtülü kadınları kendi kararlarını verme yetisi olan birer birey, yurttaş ve meslekdaş olarak kabul etmekte zorlanan toplumsal bağlamla kesiştiği düşünülürse söz konusu üretim şartları eserin verdiği mesajları bir hayli önemli kılar.

Romanın tartışmalı arka planını oluşturan Ortadoğu'nun göbeğindeki iç savaşa 1996'da Kabil'de denetimi ele geçiren ve Afganistan'ın üçte ikisine hâkim olan Taliban'ın otoriter yönetim anlayışı sebep olmuştur. Bu katı anlayışla yönetilmeye başlanan bölgede kadınlar çalışmaktan menedilmiş, burka uygulaması zorunlu tutulmuş ve recm gibi cezalar yeniden getirilmiştir. Böylece Afganistan kısa sürede kadınların kapanmalarını zorunlu kılan, bunu seçemedikleri ve öznelliklerinin bir parçası olarak gerçekleştiremedikleri bir yer haline gelmiştir. Amerika'nın dışarıdan müdahalesiyle daha da karışan, yüzlerce kampa bölünen ve birbirine düşman edilen Afgan halklarının yaşadığı trajediye yakından bakıldığında iktidarın görünen kaynağı dışında arka planda kalan emperyal aktörlerin varlığı da kendilerini gösterir. Fakat Akhbar için katil kimdir sorusunun cevabı açıktır. Toplumsal olarak yaşadıkları acıların tek müsebbibi İslâmi devrimciliğin yürüyen sembolü olarak görünen burka ve bu örtüye bürünen kadınlardır. Bunun için Akhbar'ın kişisel

hikâyesinden toplumsal deneyimine uzanan trajik hayat anlatısının her düğüm noktasında acımasız düzenin sembolü olarak gördüğü “burka” durur. Takip eden metin parçasında burkanın bu bağlamdaki rolüne dikkat edilmelidir:

Bütün geçmişi, kadınların tıpkı burkaları altında görünmezliğe çekilmesi gibi bir görünmezliğe çekilmişti. Hışırdayan kumaş tepelerinin altında sürdürülen görünmez hayatın varlığı gibi kendi geçmişinin üzeri de örtülmüştü. Ailesine, sevdiklerine ne olduğunu bilmiyordu ve öğrenmek istiyordu. (Mungan, 2003, s. 39)

Alıntılanan pasaj örtünün hem gerçek hem de mecazî anlamda olumsuz bir biçimde çağrıştırıldığı örneklerden biridir. Bu bağlamda “örtmek”, “gölgelemek”, “karaltmak” gibi eylemlerle burkalı kadın müsbet şeylerin ortaya çıkmasına engel olan bir varlıktır (s. 45, s. 75, s. 96). “Görünmez hayatın varlığının üzerini örten” bu kadın aynı zamanda ölümü çağrıştıran bir figürdür (s. 39). Akhbar’ın zihninde burkanın ölümle kodlanmasının esas nedeniyse burkadan ziyade bunun Akhbar’ın geçmişini silen ve onu sevdiklerinden ayıran Talibancı rejimle gelen değişimi yansıtıyor olmasıdır. Akhbar’a göre burka ve çadorun geçmişteki örtünme biçiminden farkı “eskiden örtünen kadınlara, uzun, geniş şallar, eşarplar yeterken, şimdi yalnızca iplikli parmaklıklarla gözleri kafeslenmiş olan kumaştan bir çadıra döndürülmüş” olmalarıdır (s. 52).

İsim telaffuz edilmese de metinsel işaretlerden Afganistan olduğu anlaşılan anlatısal mekânın geçmişinde kendi tarihimizden aşına gelebilecek iktidar değişimlerinin bedenlerde bıraktığı izlerden oluşan bir palimpsest durmaktadır. Her gelen yönetimle birlikte kadının sosyal ve siyasal statüsü değişmiş ve kadın bedeni ve giyimi bunun göstergesi kılınmış olduğu için iktidar değişiminden en çok etkilenenler kadınlar olmuştur. Mesela Amanullah Han (1919-1929) ve bundan sonra Zahir Şah döneminde kadınlar, 1960'lara kadar gelen bir kılık kıyafet serbestisi yaşamışlar ve bu bağlamda peçelerini açan, hatta minik etek ve dekolte kıyafetler

giyinen Afgan kadınları ortaya çıkmıştır.<sup>60</sup> Bu istisnai dönemin haricinde Afganistan'ın yakın tarihine bakıldığında kadınların genellikle *pişanibend*, *penjabi* gibi yerel örtülerle ve *çador*, *burka*, *nikab*, *hicab* isimleri altında anılan Ortadoğu'ya has tesettür biçimleriyle örtündükleri görülür. Ancak *Çador*'da mekanlaştırılan Ortadoğu ülkesine has eski bir örtünme âdeti olarak geçen “eşarp”, “şal” ve “başörtüsü” olarak anılan örtünme biçiminin bu bölgede bulunduğu dair hiçbir bilgiye rastlanmaz. Bir Ortadoğu ülkesini mekânlaştırdığı anlaşılan romanda Türkiye'de kullanılan tesettür biçimlerine rastlanmasını ister yazarın dil sürçmesi olarak görelim, isterse de ima edilen yazarın göndermesini açık açık değil, bu isimler aracılığıyla yaptığını düşünelim; bunun gibi çelişkiler *Çador*'u göndergesel bir metin kılmaktadır.<sup>61</sup> Bu göndermeleri açıklamak için ilk olarak Phelan'ın anlatsal ilerleyiş (*narrative progression*) kavramına başvurularak anlatılan durum ile örtüşen bağlamsal gerçekliğin birbiriyle kesiştiği noktalar belirlenecek, etik tartışma bunun üzerine bina edilecektir (1989, s. 32).

*Çador*'un hitap ettiği tarihsel okur, romanın yayınlandığı 2000'li yılların başında halen 28 Şubat (1997) sürecinde gündeme gelmiş olan başörtüsü ile türban arasındaki ayrımı anlamaya çalışmakla meşguldür. Mungan'ın romanında eşarp, şal gibi örtünme biçimleri ile burka arasında kurulan karşıtlığın okurun yaşadığı sosyopolitik ortamda başörtüsü ile türban arasında yapılan mukayeseyi çağrıştırması, anlatılan durum ile bunun nasıl alımlandığı arasındaki farkı yani anlatsal ilerleyişi işe koşar. Anlatsal ilerleyişi tam manasıyla kavrayabilmek için Türkiye'de bu dönemde yapılan türban ve başörtüsü (tülbent, yemeni türevi geleneksel örtüler)

---

<sup>60</sup> Bu bağlamda Amanullah Han'ın Atatürk'ün kadınlar üzerindeki reformcu yaptırımlarından büyük ölçüde etkilendiği söylenir. Afganistan'da Taliban'ın tecrit ettiği kadınların gündeliği ile ilgili kuramsal bir tartışma için bkz. Soyzer, 2002, s. 45.

<sup>61</sup> *Çador*'un İtalya'da çıkan baskısı için üretilen kapak tasarımında Türkiye'deki baskılarından farklı olarak tek gözü açıkta bırakılmış çarşafı bir kadın imgesinin kullanılmıştır. Söz konusu kapak tasarımını incelemek için “EK2” kısmındaki görsellere bakılabilir

tartışmaları ile anlatıda yansıtılan örtülü kadın söylemini birbiriyle benzer kılan özellikler tespit edilecektir.

Bu benzerliklerin başında anlatıcı/Akhbar'ın<sup>62</sup> “savaş öncesi” ve “savaş sonrası” üzerinden ayırdığı ve İslâmcı iktidarın yürüten işareti olarak tasvir ettiği burka ile ananevi bulduğu örtü biçimleri olan çador, şal ve eşarp arasında yaptığı kıyas gelir. Zira bu mukayese daha evvel *Cüce ve Muinar*'da ortaya çıkan türban-tülbent karşıtlıklarını kuran ve bunları birbirinden ayıran ayrımcılıkla aynı yöntemi takip eder. *Çador*'da bunun için kullanılan argüman, Türkiye'de örtü üzerinden yapılan ayrımcılığın temel gerekçesini oluşturan türbanın gizli amaçlar taşıyan bir “kisve” olduğu iddiasına şaşılacak derecede yaklaşan bir yorumla görünür kılınır: “Burkaya giden yolu çador açar. Çador, annelerimizin, ninelerimizin geleneksel ve masum başörtüsü değildir yalnızca. Kafalarımızdaki köprüdür. Örtünmek bir ahlak haline getirildiğinde, arkası mutlaka gelir. Örtünmenin sonu yoktur. Kadınlar kefene kadar örtünmek zorunda kalırlar.” (Mungan, 2003, s. 79). Bu yorumu seslendiren, Akhbar'ın Avrupa'da karşılaştığı İranlı Fatıma'dır. Gıyabında konuşulan burkalı kadınsa bu kimliği baskıyla kabul ettiği varsayılan, tahakküme boyun eğmiş kadındır. Bunlar Afgan kadınlarıdır. Afgan kadınlarının çadordan burkaya yaptıkları yolculuğun onların tümüyle pasif oldukları, istismar edilmeye açık varlıklarıyla mümkün kılınır. Öyle ki, burkalı kadınlar metinde kendilerinden bahsedilen her yerde olduğu gibi burada da kendileri tarafından değil, orada olmayan bir başkası tarafından yansıtılır. Pasif yansıtılma biçimi anlatının sonuna kadar değişmez ve burkalı kadın hiçbir zaman kendi bakış açısından gösterilmez. Bu noktada burkalı kadının kendi bakış açısı olup olmadığını sorgulayan görme biçimini yansıtan örnekler buna yetkin olmadıkları hükmünü doğurabilir. Anlatıda sesi duyulan ve bir

---

<sup>62</sup>Anlatıcı ile Akhbar'ın metinde bir bütün gibi hareket ettikleri yerlere vurgu yapmak için anlatıcı/Akhbar denecektir.

ismi olan tek kadın karakterin baskıdan kaçmış Fatıma olması anlatıcı/Akhbar'ın söz konusu görme biçimiyle örtüşür.

Fatıma'nın örtünün bulaşıcı bir şey olduğuna dair muhatabını uyarmak için “masum”, “geleneksel” ve ahlaki bir kalıba girmemiş örtü olarak tanımladığı “çador”u seçmesi son derece manidardır. Çador tanımlanışı itibariyle geleneksel, saf ve ananevi bir örtü olan tülbendin bu bağlamdaki muadili gibidir. Çador ile burka arasındaki sebep-sonuç ilişkisi de tülbent ile türban arasındaki ilişkiye benzerdir. Çadorun burkaya evrilişini gerekçe göstererek masum bir örtünün bile medeniyete kafa tutan karanlık bir enstrumana dönüşebileceğini gösteren Fatıma örtünün tehlikesini açıklamak için bunu “kafalarımızdaki köprü” olarak adlandırır. Köprü metaforuyla bütünleşen örtü imgesi bizi her an geçmişe döndürebilecek, zihinsel olarak bağlanılmak istenmeyen karanlık bir geçmiş çağrışımı yapar. Ancak dini bir ahlak anlayışı etrafında gelişmiş örtünme adeti gibi geçmişten gelen tehlike argümanı da Afganistan'ın yakın tarihiyle bağdaşmaz. Nitekim Afganistan tarihinde örtünme yasaklarının en şiddetli yaşandığı zaman uzak geçmişte değil, nispeten yakın bir tarih olan Taliban dönemini işaret etmektedir. Dolayısıyla *Çador*'da eski örtünme biçimleri olarak olumlanan ve Afgan kültüründe bir yeri olmayan “şal”, “eşarp”a karşılık (s. 35) “kafalarımızdaki köprü” olarak tasvir edilen çadorun bizi “karanlık” bir geçmişe döndürmesi anlatıyı kendi içerisinde tutarsızlaştıran tarihsel çelişkinin müsebbibidir (s. 89). Gönderme yapılan örtünün tarihsel seyri dikkate alındığında bunun Afganistan'ın yakın geçmişinden ziyade dindar Osmanlı tarihi ile örtüştüğü görülür. Ortaya çıkan tutarsızlık *Çador*'un farklı bir bağlama yazılmış olduğunu düşündürülen en önemli ipuçlarından biridir.

Bu bağlamda örtünün bir sembol olarak metinde nasıl temsil edildiğini anlamlandıracak olan diğer bir ipucu romanın yazıldığı dönemde Türkiye'de nasıl bir

başörtülü kadın imajı olduğu ve bu kadının sosyal ve özel hayattaki konumudur. İslâmî iktidarın yönetime gelmesinin “post-modern darbe”yle önlendiği 28 Şubat’ta (1997) Türkiye’de eğitim hakkı engellenmiş örtülü kadınlara isnat edilen “din istismarcısı,” “rejim karşıtı gizli ajan,” “irticacı provokatör” vb. gibi suçlamaların inandırıcı kılındığı bir dönem yaşanmıştır. Bu dönemde kendilerini “laik” ve “Kemalist” olarak ifade eden kesimler arasında körüklenen örtü fobisinin kadınları “niyet okumacı” bir yönetime göre değerlendirdiğini ve bu değerlendirmenin baş kriterinin “masumiyet” olduğunu görürüz. *Çador*’da seslendirilen masumiyet kriterinden kasıt örtülü kadının Fatıma’nın betimlediği ananevi örtü imgesi gibi kırsal, saf ve apolitik olmasıdır ki, bu argümanlar da yasak savunucularının niyet okuma üzerinden yaptığı “türban-tülbent” tartışmasının bir türevini sunar. Bu bağlamda örtüyü, menşei üzerinden tanımlama eğilimi, siyasi bir sembol olduğu gerekçesiyle türbanı etiketleyerek kamusal alandan uzaklaştıran yasakçı politikaların gizli dayanağını oluşturur. Nitekim 28 Şubat sürecinden önce çarşaf yerine başörtüsünü, sonrasında ise başörtüsü yerine türbanı masum bulan örtünme kriterinin bu tarihten sonraki tercihi “ninelerimizin örttüğü” “tülbent” ve “yemeni” olmuştur. Bu ayrımla hedeflenen, Nur Serter, Türkan Saylan ve İmren Aykut gibi yasak savunucusu isimlerin de dillendirdiği gibi kentli ve eğitilmiş yani “görünür” olan örtüyü, “görünmez” olan taşralı örtüden ayırarak kamusal alanda boy göstermeye başlayan başörtüsünün ortaya çıkışını engellemek ve “körü körüne bir din anlayışının yayılmasına” mani olmaktır (aktaran Şişman, 2014, s. 32). Görüldüğü gibi yasağın esas gerekçesi kamusal alanda yaygınlaşmaya başlayan başörtüsüne izin verilirse bunun yaygınlık kazanacağı ve örtünmeyen üstünde baskı oluşturarak herkesin örtünmek durumunda kalacağı endişesidir. Fatıma’nın “örtünmenin arkasının

mutlaka geleceğine”, “bunun sonu olmayacağına” dair yaptığı uyarı bu yöndeki bir kaygının ifadesidir (Mungan, 2003, s. 79).

Akhbar’ın burkayı “öteki vatan” ve “sınır kapısı” olarak tanımlaması romanda temsil edilen burkalı kadın figürü haricinde Türkiye’deki örtülü kimliğin bir metafor olarak nasıl kurulduğuna dair öğretici bir örnek sunar (s. 82). Ricoeur’ün belirttiği gibi metafor dilinin tek tek kelimeler seviyesinde değil, cümle düzleminde işleyen bir yapısı olduğundan “öteki vatan” ifadesini de içinde yer aldığı cümle bağlamında anlamlandırmak gerekir (Simms, 2001, s. 32):

Sanki annesini, kızkardeşini, ablasını, sevgilisini yanlış yerde aramıştı bugüne kadar; sanki annesine, ablasına, kızkardeşine sevgilisine, onları bugüne kadar kendisinden ayıran burka sayesinde kavuşacaktı. Onlar uzunca bir süredir onun bilmediği bir vatanın içinde yaşıyorlardı. Asıl sınır kapısından henüz geçmemişti. Burka öteki vatandı. O burkanın içine girip gözlerini kapadığında ya da her hayal ettiğinde görebilecekti onları artık. Burka ona gözlerini geri verecekti. (s. 82)

Yukarıdaki alıntıda “vatan” kavramı, burkalı kadını kendiyile ilişiksiz bir şeyin metaforu yapar ve dilsel olarak metaforu kılındığı şey ile kadın arasında bir illiyet bağı kurar. Metafor nesnesiyle benzerlik ilişkisi kurduğu için burkalı kadın bedeni de bir şeyin “sınırına kadar giden” anlamını kazanır. “Öteki” sözcüğü tarafından nitelenen “vatan” kavramı ulus ve beden arasında kurulan metonimik ilişki üzerinden anlamlandırıldığında burka örtüyle işgal edilmiş durumdaki vatanın göstergesi olur. Bu betimleme *Çador*’da Taliban’ın yönetime el koymasıyla başlayan iç savaş durumuna uygundur. Akhbar’ın burkayı “öteki vatan” olarak, “hakikisi değil ötekisi olarak” memleket sınırlarının dışında betimlenmesi çizdiği duygusal topoğrafyada istenmeyen kimliklere yer olmadığını gösterir. Böylece bir milletin, bir hissin zemini ve işareti olma niteliğini yüklenen örtülü kadın bedeni bu duyguyu isimlendiren kelimelerin düz ve yan anlamlarını, kendi zıddıyla birlikte çağrıştırdığı şeylerin

tümünü ifade eden bir duygu nesnesi (*emotional object*) haline gelir (Ahmed, 2006, s. 34).

Örtüyü ve kadını sembolleştiren “görme biçimleri”nin çoğunun bu doğrultuda dilsel ve kavramsal düzeyde çözümsüzlük yönünde *aporia*’cı bir anlam ürettiği görülmektedir. Derrida (1993), *aporia*’yı karşıt anlamlar arasında işleyen ve sürekli çelişki üreten çözümsüz bir ikilem olarak açıklarken *aporia* gibi çözümsüz bir çelişkiyi çözebilmemiz için yol gösterir: “*Aporia* karşıtlıkların işleyiş mantıklarını ortaya çıkararak değil, bunların yerlerini korumak için kendilerini dönüştürerek kurdukları çifte çelişkinin çözülmesiyle açıklığa kavuşturulur” (s. 13). *Çador*’daki karşıtlıklar, burkanın bu bağlamdaki kullanım değerini ve slogan etkisini göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Bu karşıtlıkların nasıl bir ikilem kurduğunu, kendilerini nasıl dönüştürdüklerini ya da yok ettiklerini ve bunun anlatsal açıdan ne anlama geldiğini açıklamak için öncelikle Derrida’nın “anlamlandırma” (*signification*) düşüncesine başvurmamız gerekir.

“Anlam”ın “mevcut ve namevcut olan arasında kendi dışına göndermeyle (*in-existence*) ertelenerek, yer değiştirerek ve kendini yok ederek namevcutlaştırarak/kaydırarak/farklılaştırarak (*différance*) değişken yapısı ve çok eylemliliğiyle” var olduğunu açıklayan Derrida olumsuz bir anlam olan *aporia* ’yı üreten karşıtlık zeminini aynı yapı üzerinden modeller (2009, s. 18). Bu modellemede kendi zıddıyla/ötekisiyle birlikte var olan karşıtlıklar *aporia*’yı kurarken her an birbirine dönüşebilir, tahakküm edebilir, birbirini yerinden edebilir ve kolaylıkla birbirlerinin yerine geçebilir. Şu halde türban-tülbent arasında kurulan ikilemlerin kadın kimliklerinde yaptığı ayrımı bulgulamak aradaki sayısız karşıtlığın hareketinin izlenmesine ve anlamlandırılmasına bağlıdır. Örneğin, masum-masum olmayan, saf-saf olmayan, normal-normal olmayan vb. gibi zıt anlamlarla türban-

tülbent ikilemini kuran karşıtlıklar, örtülü kimliği diğerlerinden ayıran ve bir ötekilik temsili olarak ortaya koyan zihinsel çerçeveyi yansıtır. 90'lı yılların başında türbanın önce başörtüsü yasaklarını esnetecek mevcut örtünme biçimlerine modern bir alternatif olarak sunulup daha sonra tülbentle kıyaslanarak günah keçisi kılınması örtülü kadın kimliğini kısıkaca alan yöntemler arasındaki paralellikleri görünür kılar.

*Çador*'da temsil örtülü kadına dair diğer bir dikkat çeken husus örtülülüğün birey olmayan kadının rıza gösterdiği tahakküm biçimi olarak tanımlanarak genel anlamıyla örtülü kadının öznellik/bireylik kategorilerinden dışlanmasıdır. Örtülü kimliğin faillikle ilişkisini temsili ve fiili boyutta kesen bu temsiller burkalı kadının kimliği hükümsüzleştirir. Birey kadın imajından ayrılan ve kırsal, saf tülbentli/şallı/peştemalli kadından da farklı olan çadorlu, burkalı kadınlara ya da Zenîme ve Muinar'ın anlattığı türbanlı kadınlara baktığımızda tek bir kadın görmemizin sebebi budur.

Bu önemli paralellikler ışığında *Çador*'da politikleşmiş, bunun için de tehlikeli bir maşa olarak varlık gösteren, endişe verici bir hızla her yerde çoğalan burkanın, türbanın karşılığı olduğu açıklığa kavuşur. Bu bağlamda burkanın tehlikesi türban üzerinden irticai bir geçmişe dönüş paranoyasını yansıtır. Akhbar'ın mahrem alanda rastladığı burkalı kadınla tanışma şansı olduğu halde onu uzaktan izlemeyi yeğlemesi ve örtülü kadını oryantalist bir portreden çıkmış gibi betimlemesi kendisi ile örtü arasındaki sınırı nasıl tayin ettiğini ortaya koyar. Akhbar'ın burkalı kadınlarla iletişim kurmasını engelleyen sınırın bir tarafında örtüyle simgelenen irtica paranoyasının izleri, diğer tarafındaysa “yabancı”sı olduğu ve büyük olasılıkla ona hep “yabancı kalacak” olan örtülü kadına karşı duyulan korkular vardır:

Burkayı törensi hareketlerle ağır ağır üzerine geçirirken, dudaklarından dökülen anlaşılmaz sözlerle başka âlemlerin güçlerini yardıma çağırıyordu. Kelimeler sesini ağırlaştırıyordu. Son olarak başlığını çekip yüzünü örttüğünde burkanın içinden gözleri kayboldu. Akhbar kadının yüzünü

örttüğü anda gövdesinin hemen orayı terk ettiğini ve şu an burkanın bir çuval kadar boş olduğunu aklından geçirdi. Kadının oradan başka bir âleme yolculuk ettiğini burkanınsa bu yolculuğun görünmesini engellemek ve seyredenleri yanıltmak amacıyla kullanıldığını düşündü. (Mungan, 2003, s. 87)

Bu ifadenin devamında yer alan “pirinç buhurdanlardan yükselen tütsü kokuları” eşliğinde kendini örten kadın sanki oryantalist anlatılardan yanlışlıkla bugüne düşmüş abartılı bir imge gibidir (s. 87). Canlı bir varlıkmış gibi betimlenen örtünün, içine aldığı kadının âlem ile irtibatını kestiği görülür: “Son olarak başlığını çekip yüzünü örttüğünde burkanın içinden gözleri kayboldu” ifadesinin zihinlerde canlandırdığı kefenini çekip mezara giren bir kadın imgesidir (s. 87). Kadın örtünürken can çekişir gibi “tılsımlı ve anlaşılmayan sözlerle başka âlemlerin güçlerini yardıma” çağırır (s. 87). “Hayvan tüyü kadar canlı görünen kadifeden örtü” ifadesi kadının yalnızca bedenini değil, insanlığını da teslim alan, kadınlığın ve bireyliğin üstünde canavarımsı bir cebrin göstergesidir (s. 88). Örtünmeyen, âdeta burka tarafından ele geçirilen kadının bu pasif konumu ve teslimiyeti yukarıda geçen “örtünmenin kefene kadar süreceği” hükmüyle paralel bir faillik yoksunluğuna işaret eder (s. 79).

Akhbar’ın annesini aramak için gittiği evlerinin kapısında burkalı kadınla ilk kez karşılaştığı sahne canavarımsılığın örtülü kadın silüetinde nasıl kurgulandığını göstermesi bakımından önemlidir. Akhbar karşısındaki varlığı şöyle tarif eder: “Kapıyı açan gölge inlemeye yakın bir sesle ‘Kimsiniz?’ deyip tekrar inine çekilmişti” (s. 34). Kadını bir canavar gibi betimlemesinin görünürdeki işlevi Akhbar’ın karşısındaki yabancıya duyduğu kaygı ve korkularını bastırmasıdır. Zira canavarlaştırdığı örtü imgesi, hem Akhbar’a ürkütücü bir şeyle karşılaştığını telkin ederek kendini bundan sakınmasını sağlar; hem de bunun çocuksu bir masal olduğunu, gerçek olmadığını hatırlatarak onu alttan alta avutur. Memleketine

döndüğü sırada karşılaştığı yaşlı adamın Akhbar'a "[E]n kötü yabancı çeşidi bir zamanlar tanıdıkların arasından çıkar" (s. 29) şeklindeki uyarısı da benzer bir yönde yorumlanmaya açıktır. Bu noktadan sonra Akhbar'ın burkalı kadınla kurduğu her temas bir yabancıyla karşılaşma fantezisi olarak tekrarlanır.

Yabancılığı kapsamlı bir biçimde işleyen isimlerden biri olan Žižek'in bu duyguyu "yüz" üzerinden nasıl kavramsallaştırdığını incelemek *Çador*'da burkalı kadının yabancılaştırılmasına farklı bir pencereden bakma imkânı tanır. Žižek (2017), "biz bakarken bize çoktan bakıyor olmanın ele geçirilemezliğiyle ilgili 'muamma'nın muhatabında bir kaygı bozukluğu" yarattığını söyler ve ekler: "Bir nevi yüzün, yani Komşu-Şey'in dehşetini gizleyen en güçlü maske aynı zamanda Komşu (*le semblable*) kavramını kuran bir şeydir; bu da özdeşleşebileceğimiz ve empati kurabileceğimiz birisini (benzeri, sureti) teşkil eder" (aktaran Öğütçen, s. 7). Žižek'e göre yüzün herhangi bir biçimde kapatılması modernitenin kimliğin merkezine taşıdığı bu "*okunabilir yüzeyi*" riske atan ve onu okunur, simgeleştirilir olmaktan çıkartan durumlardan biri olarak yabancılığı yaratır (Öğütçen, 2017, s. 5). Yabancılığın bir imge olarak üretilmesi süreci *Çador*'da bir anda değil, bunun nesnesi olan örtülü kadını yeniden tanımlayan ve simgeleştiren bilinçdışı süreç tamamlandığında gerçekleşir. Bu süreç Akhbar'ın muhatap olduğu burkalı kadınlarla arasındaki mesafenin açılmasıyla aynı hızda ilerler. En başta yüzlerini göremediği burkalı kadınlara annesi ya da ablası sanarak yaklaşan ve onlar olmadıklarını fark ettiğinde tarifsiz bir düş kırıklığı yaşayan Akhbar, zamanla burkalı kadınlara karşı yabancılaşır ve onları kendi varlığı için bir tehdit olarak görmeye başlar. Burada Žižek'in bahsettiği "kaygı toplumu"nun başka bir semptomuyla karşılaşırız. Akhbar açısından okunabilir yüzeyi ortadan kaldıran burka *le semblable*'ın yani Komşu-Şey'in kaybidir. Bu da onu doğrudan doğruya bu kayıptan sorumlu tuttuğu burka ya

da Öteki-Şey'in felaketiyle yüz yüze bırakır. Zira yüzü kapamak tekinsiz boyutuyla bu koruyucu kalkını yok eder ve normallik algısını sekteye uğratar. Durum böyle olduğunda "Öteki-Şey" çarşaf ya da burkanın görmek için bırakılan o dar aralığında, doğrudan gözlerini dikip kendisine baktığında Akhbar dehşete kapılır.

Batılı ülkelerde başörtüsü, hicap ve burka üzerinden yürüyen tartışmalara girift bir kavram olarak düşünülebilecek "Öteki-Şey" in normal ve normalliği kuran beden kategorilerini tehlikeye atan varlığı Akhbar'ın burkayla karşılaşmalarında açık bir şekilde ortadadır. Uzaktan kadına bakan Akhbar, bir kadının varlığını değil, örtünün bilinçdışında temsil ettiği garabeti görür. Çünkü o, kadına bakıp düşünürken bu bakışma karşılıklı değildir. Kadının bakmadığı, söylemediği, eylemediği, hatta ontolojik olarak var olmadığı bir yerde hayali bir yabancıyla, bir 'Öteki-Şey' ile karşılaşma hâlidir. Örtülü kadının Akhbar'ın bakışından ibaret bir figür olması ve kendi bakış açısından yoksun bırakılması anlatıcının, bakışı tek taraflı olarak kestiği için burkadan aldığı bir intikam gibidir. Bu bağlamda Akhbar'ın gözünden burkalı kadın bazen bir "canavar" ya da "karaltı" bazense "serap" olarak fakat sürekli değişen biçimlerde yansıtılır (Mungan, 2003, s. 81, s. 92, s. 21). Akhbar bu kadından hem tiksindir, hem de onu aynı anda çekici bulur. Hikâyesi boyunca burkadan hem kaçır, hem de burkaya yüklediği bedenden sürgün edilmişlik duygusunu kendi memleketinde yaşadığı gurbetlik hissiyle özdeşleştirir. Zira iktidar doğası gereği bir yandan kendisine nüfuz edebileceği pasif bir nesne ararken diğer yandan bu fantezi nesnesinin arzuyu kışkırtacak biçimde peşinde kovalanan bir figür olması gerekir. *Çador*'da bu farklı duygularla yoğrulan örtülü kadın imgesinin temelde "kaygı" ve "korku" boyutunu yansıttığı görülür. Kaygı boyutunda kültürel dışlamanın kodları açıkken "arzu" boyutunda bu kadar net değildir. Takip eden başlık bu boyutları mümkün kılan fanteziden bahsedecektir.

#### 4.3.1. Örtünün fantezileştirilmesi ve işaret ettiği toplumsal bilinçdışı

Akhbar, karşılıklı bir tanıma biçimini olanaksızlaştıran örtü paranoyasını söze döktüğü anda dışlamayı sadece kendinden uzak tutmak olarak değil, aynı zamanda içine almayı, nesneleştirmeyi ve tüketmeyi de kapsayan karmaşık bir süreç biçiminde temsil etmiş olur. Bilinçdışını yansıtan bu boyutlar esas itibariyle kadını hem biçare hem de sakınılması gereken canavar bir imge olarak gören Akhbar'ın fantezisinden mütevellittir. Bu görme biçiminin burkalı kadını hangi biçimlerde nesneleştirdiğini çözebilmek için Lacan'ın psikanalizin her aşamasında önemli bir yeri olan *gaze* (*le regard*) kavramına başvurulacaktır.

*Gaze*, Lacancı psikanaliz bağlamında “görünen” ve “bakılan” olmanın farkındalığıyla gelişen endişeli bir zihin durumu olarak tarif edilir. Lacan (2013) *gaze*'in varlığının öznenin kendini ideal ego olarak görmeyi başardığı aynalanma evresine kadar gittiğini söyler (s. 56). Bu kavram, içeriden dışarıya yönelen bakışın (*gaze*) görme eyleminde olduğu gibi bir birey ya da grubun, diğer bireyi ya da grupları nasıl algıladığıyla ve kendini onlar üzerinden nasıl temsil ettiğiyle ilişkilendirir. Lacan (2013), örtünün tüm Müslüman Arap toplumunu nitelemek için yeterli oluşunu *gaze*'in (bakışın) göze zaferi olarak nitelendirir (s. 32).

Akhbar'ın önündeki gerçekliği farklı bir biçimde yorumlamasında *gaze*'in göze üstünlüğünün hâkim olduğunu görürüz. Onun bakışı aracılığıyla yansıtılan örtülü kadın imgesinde tecessüm eden toplumsal bilinçdışıdır. Akhbar kadını sadece bir askıdan ibaret, yürüyen bir çadır olarak algılamakla kalmayıp geri kalanı kendi zihninde kurarken sömürgeci bakıştan, oryantalist anlatılardaki kadın imgelerinden ödünç aldıklarını kullandığını görürüz. Ardından gördüğünü sandığı bu varlıktan dehşete kapılarak “Örtü bir ima, çador bir ima, burka bir ima. İma güçlenirken görünmezlik de kutsanıyor” der (2003, s. 23). Akhbar'ın daha önce isim zikrederek

örtüler arasında yaptığı ayrımı bu noktada terk ettiği görülür. Onun gözünde bütün örtüler birdir ve aynı şeydir. Onun çadoru görünce hissettiği dehşet rasyonel aklı aşağıladığı için burkadan duyduğu utançtan kaynaklanır. Bulunduğu konumdan örtüyü göze batan bir kisve olarak algılayan ve bu kisve altında zararsız bir öteki değil, karanlık bir varlık olduğuna kani olan Akhbar'ın bakışı tümüyle kabuğu görmeye ayarlıdır. Bu kabuk çok geçmeden Akhbar'ın kendini nasıl algıladığıyla ilişkilenen bir yansıtma özelliği kazanır ve örtülü kadına bakışı (*gaze*) kendi kaybını, korkusunu ve arzusunu göstermeye başlar.

Akhbar'ın gerçeklik algısının nasıl bir perspektif kırılmasına tabi olduğunu örtü karşısında duyduğu utanç, tiksinti ve çekim gibi karmaşık duygular anlatır. Bunlar ötekileştirmenin bilinçdışında aldığı biçimlerdir. Takip eden metin parçası bu biçimlerden biri “duvara karışan” “gri bir leke”ye benzetilen imgesidir:

Sokakta tek tük kadınlar kendilerini sokaklardan hemen silinmesi gereken lekeler gibi hissediyor olmalı ki, geçtikleri yerlerde çabuk adımlarla hızlı hızlı yürüyor, havanın boşluğuna kendilerinden bir iz bırakmamaya çalışıyorlar, varlıkları bir görüntüye, görüntüleri bir varlığa dönüşün istemiyorlardı. (Mungan, 2003, s. 53)

Sözlerinden de anlaşıldığı gibi Akhbar'ın burkalı kadına karşı açıkça dile getiremediği tiksintisi onu bir “varlıgımsı” ya da “şey”, kısacası en baştan olmaması gereken bir şeymiş gibi görmesine yol açmaktadır (s. 53). Bu bağlamda Akhbar'ın örtülü kadınlara baktığında gördüğü kirlilik onun gözünde marjinalleşen örtülü bedeninin murdarlaştığını göstermektedir. Marry Douglas (2007) bedeninin görünürde belirli bir temizlik normuna uymadığı için murdar kılındığını söyler (Douglas, 2007, s. 123). Ancak burada söz konusu olan kültürel dışlamanın (*cultural disposition*) mekanizması anormal kabul edilen herneyse bunu kirli saymak ve toplumdaki habis hücreyi bünyeden atmak biçiminde işler (s. 32). Örtülülüğün eşarp, şal gibi biçimlerinin normal ve temiz karşılandığı *Çador*'da murdar edilerek dışlanan,

örtünmedeki ölçsüzlüğü temsil eden burka ve burkanın hamisi konumundaki çadordur. Kadın ne yapsa bundan arınamaz, muhatabının nazarında bir kirlilik kaynağı olmayı sürdürür.

Akhbar'ın burkalı kadınlarla arasına koyduğu steril mesafe bu bakımdan bir insan ile yabancı arasındaki sınırı değil, insan ile insansı özellikleri paylaşmayan ve ona zarar verebilecek bir başka canlı arasında gözetilen ihtiyat payını tayin eder. Onun burkaya verdiği nevrotik tepkilerde burkalı kadınların dünyaya örtülü "bakış açılarından" baktıklarında "ne görebileceklerini" sorgulaması bu ihtiyatın hangi noktalara varabileceğinin bir göstergesidir: "Burkalarının içinde bu hiçliğin boşluğunu duyuyorlar mıydı, yüzlerini göremediği bütün o kadınlar? Onların burkalarının pencerelerinden gördükleri dünya nasıldı acaba? Bu pencereler kadar ölü mü görüyorlardı, kendilerine görülmeyi yasaklanan dünyayı?" (Mungan, 2003, s. 72). Burkalı kadının gördüğü dünyanın kendisinin gördüğüyle aynı olmadığını ima eden Akhbar burada fiziksel bir görme yetisini nitelemekten ziyade söz ettiği kadının entelektüel kapasitesine ilişkin bir kanaat bildirmektedir. Kadının aklî melekelerini, bireysel dünyasını burkayla örtülebilecek, bununla sınırlanabilecek kadar basit bir biçimde ele alır ve burkayı yalnızca kadınların görüntülerini değil, iç dünyalarını tektipleştiren ve dünyayı görme biçimlerini sığlaştıran bir akıl tutulması olarak tasvir etmiş olur. Bu anlamda Akhbar'ın yukarıdaki yorumuyla örtüşen ve anlaticının "buradaki kadınlarsa" diye başlayıp örtülü kadını yansıtan aşağıdaki ifadesine dikkat edilmelidir:

Buradaki kadınlarsa, bedensiz kalmış ruhlar gibi saklandıkları karanlık örtünün altında dünyayı azaltmış, yoksullaştırmış, boşaltmışlardı. Varlıklarını duyurmaktan kendileri hakkında bir hayal uyandırmaktan çok benliklerini örten, kimliklerini saklayan, solgun renklerle, kumaşların altında kendi imgelerinden sürgün edilmiş olarak soluk alıyor, hareket ediyor ama yaşayamıyorlardı. Yüksek duvarlı evlerin arkasında, yaşamaktan çok gizlenmeye benzeyen bezgin, ölgün bir hayatı sürdürüyorlardı. (s. 79-80)

Akhbar yukarıdaki ifadesiyle örtünün esaretiyle “bedensiz” kalmış, “azaltılmış”, “yoksullaştırılmış” ve “kendi imgelerinden sürgün edilmiş” burkalı kadını, örtünün, kadının benliğini yok ettiği iddiasını dayanaklandıran bir örnek olarak sunmaktadır (s. 79). Bu iddia, burka dayatmasının kadın yaşamı üzerindeki tasallutunu göstermek için yola çıkmış gibi görünen anlatının kadının kapasitesini hor gören başka bir bakış açısına doğru evrildiğini göstermektedir. Şu halde *Çador*’da bir isim ve kimlikten mahrum bırakılarak “onlar” olarak anılan ve kendi içerisinde özdeş bir çokluk gibi tek bir otantik kadın imgesine sıkıştırılan burkalı kadınlara tanınan ifade alanının da en az yaşadıkları baskıcı koşullar kadar sınırlayıcı olduğundan söz edilebilir ancak (s. 79).

Sonuç olarak örtünün imalarını irdeleyen bir metnin kendisinin bir imaya dönüşmesi, üstelik de yarattığı tuhaf, otantik dünyada hegemonik iktidarın bir türevi gibi hareket etmesi örtülü kimliğin ötekileştirilmesine dönük izlenen anlatısal stratejilerin çeşitliliğini gösteren bir repertuvar sunar. *Çador*’da örtülü kimliği temsil etmek için başvurulan sembolleştirme, otantikleştirme, canavarlaştırma gibi yöntemler örtü fobisinin anlatısal bir tema olarak işlendiğini ortaya koyar. Burkalı kadınlar böylelikle kendileri dışında bir şey olarak muhatabının gözündeki duygu nesnesine dönüşürler. Bu anlamda *Çador*’da anlatıyı işgal eden zihin temsilleri dikdatöryel bir düzenin dayatması altında ezilmiş kadınlık biçimlerine dikkat çekmek üzere yola çıkmış gibi görünür fakat son bakışta muadili olan *Cüce* ve *Muinar* gibi tahakkümcü, hegemonik düzenin yerini alan başka bir dayatmacı bakış açısını yansıtır. Buradaki etik problematiği derinleştirirse *Çador*’un üretim koşullarının yaşanan gerçeklikle kesişmesi yani “anlatısal ilerleyiş”tir. Yaşandığı dönemde Afganistan, İran gibi ülkelerdeki dayatmacı örtünme uygulamalarının Türkiye’yi saracağı paranoyası birbirine emsal olmayan bu örneklerden bir örtünme fobisi yani

nam-ı diğer *Öteki-Şey*’i çıkartmayı başarmıştır. *Çador* bu emsalleştirmenin yöntemini ve nasıl inandırıcı kılınabileceğini gösteren örtülü kadın temsiliyle başörtüsü yasaklarına damgasını vuran çözümsüzlüğün bir parçası olur.

## BÖLÜM 5

### ÖRTÜLÜ DİYALOGLAR: BAŞKA TÜRLÜ TEMSİLLER

Buraya kadar incelenen örtülü kadın temsillerini 28 Şubat sonrasında bugüne kadar taşıyacak olan bu bölüm örtülü kimliğin seküler edebiyat mecralarında ortaya çıkışlarını tespit etmeyi ve bunları Türk edebiyatı tarihi içerisinde konumlandırmayı sürdürecektir. Bu doğrultuda belirli bir fikri, duyguyu, ideali, bir felaket ya da fanteziyi temsil etmek için sembolik değeri üzerinden yansıtılan örtülülük biçimleriyle eşzamanlı olarak üretilen alternatif örtülü kadın temsillerine dikkat çekerek örtülü kadın kimliğinin temsilinde gerçekleşen ve ontolojik bir kırılma yaratan bu birey açılımını anlatısal etik düşüncesinin sunduğu imkânlarla yorumlamaya çalışacaktır. Nitekim bu derinlikte örtülü kadını ahlakî ve ideolojik olarak konumlandırmayan, konumlandırma gereği duymayan başka türlü kimlik temsillerine rastlanmıştır.

Bunlar, ilk bölümde incelenen Osmanlı-Türk romanı örneklerinde karşımıza çıkan örtülü kadın karakterleri hatırlatmakla birlikte arada çok temel bir farklılık vardır. Başörtüsü, türban ve tülbent vb. gibi farklı isimlerle adlandırılıp anlamlandırılırken ve muhatabının bakışındaki farklılığa tabi olarak durmadan değişirken örtülü kadının bu noktadaki hezeyanı da onun kimliğinin bir parçası olarak söz konusu metinlere yansımıştır. Bu olay tematik ve biçimsel yönleriyle yeniden tanımlanan örtülü kadın temsilinin edebi tarihsel evrimindeki en derin kırılmayı belirlemiştir. Örtülü karakterin kimlik unsurlarındaki önemli değişimler nedeniyle bu bölümün odağı örtünün Türk edebiyatında temsil edilmiş geleneğini en kapsamlı dönüşüme uğratan karakterlerin ürettiği anlamlar ile anlatı etiği arasındaki ilişki üzerinde olacaktır.

### 5.1. *Kar*

Orhan Pamuk'un 2002'de yayınlanan romanı *Kar*<sup>63</sup>, İslâmcı olmayan bir anlatıda, dindar olmayan bir karakterin başörtülü bir kadınla kurduğu ilk teması kaydeden eser olur. Bu temas ilk karşılaşmalara özgü çekingenlikten payını alır şekilde biraz müreddit ve bir miktar da ayaküstüdür. Ancak sol kimlikle dindar kadın kimliğinin aynı karede yan yana fotoğraflanmış olması bile eserin üretildiği bağlam içerisinde değerlendirildiğinde bu karşılaşmayı edebi bir olay olarak nitelemek için yeterli görünmektedir.

*Kar*, yayımlandığı döneme kadar seküler edebiyat çizgisinde “kendi” olarak varolamamış, ortaya çıktığında ya modern bir kadına dönüşmeye yazgılı ya da yaşlı bir karakter ve olumsuz bir imgeye indirgenmiş olan örtülü karakterleri genç, eğitilmiş ve inisiyatif alabilen bir kimlikle temsil ederek cumhuriyet edebiyatında uç veren örtülü kadın temsilindeki kırılmanın ilk işaretini sunar. *Kar*'ın bir önceki bölümde yer alan bireysel bir çıkışsızlığa kısırılmış başörtülü kadın portresine eleştirel bir açıdan yaklaşan “ilk” metin olmakla seküler edebiyat çizgisinde öze dönük bir kırılmayı başlatmış olduğu düşünülmektedir. Peşi sıra dizilen metinlerin de gösterdiği gibi *Kar*, “başka türlü örtülülük temsillerine” açılan bir kapı olmuştur.

*Kar*'ın anlatısal teması türbanlı kadın değildir; ama mezkûr roman, 19. yüzyılın politik karışıklıkları içerisinde Türkiye'nin konumunun algılanmasını sağlayan bir çatışma eksenini çizirken türbanlı kadını hariçte bırakmaz, hatta ona tıpkı 28 Şubat sonrası yaşanan gerçeklikte olduğu gibi merkezî bir rol tayin eder. Eser yazılma ânının etkisini metne sızdırarak o dönemde Türk toplumunu meşgul eden işsizlik, yoksulluk, Kürt meselesi, Ermeni meselesi, radikal İslâmcılar ile Kemalist laikler arasındaki kültürel ve sınıfsal farklılıkların yol açtığı çatışma gibi önemli

---

<sup>63</sup> Burada romana yapılacak olan atıflar eserin YKY 2019 baskısındadır.

meselerini kat ederek tek bir soruya odaklanır: “Batılılaşmayla arızalı bir biçimde ilişkilenen Türk modernleşmesine has dönüşüm arzusunun altında bir kesimin diğerlerine hâkim olma arzusu yatıyor olabilir mi?” Bu temayla bağlantılı olarak yazarın argümanı Türkiye’nin modernleşme sürecinin Batılı modelin yanlış bir uyarlaması olduğu fikrini ortaya koyar. Bahsi geçen sürecin toplumda yol açtığı iç çatışma, etnik karışıklık ve işlev bozukluğunu bunun yanlışlığına işaret eden toplumsal olgular olarak kabul eder. Avrupalı modelin yanlışlığı ile sonuçlanan kimlik krizinin temsili için yazarın Kars’ı, Türkiye’nin mikrokozmosu olarak yansıtmasıysa anlamlı bir tercihtir. Zira Kars, gerek etnik karışıklıkların hüküm sürdüğü çok ırklı nüfusu bakımından, gerekse de 90’ların sonunda seküler ve dindar kesimler arasındaki sert kutuplaşmayı ayyuka çıkaran içe kapalılığıyla tam da Türkiye’nin üstten baktığı ve bu nedenle savunmacı devlet refleksinin yoğunlaştığı kritik bölgelerden biridir.

Ahmet S. Akçay’a göre (2016) *Kar*, başörtüsü yasakları sırasında inancıyla kamusal hayatı arasında kalmış bir genç kızın intiharını yansıtarak bu meselenin toplumsal anlamda yol açtığı trajediye sol edebiyat alanından yapılan ilk ciddi itirazdır (s. 50). Bu sebeple *Kar*’dan Türkiye’deki politik ve kültürel gelişmelerin insani veçhesini ve bireylerin bundan nasıl etkilendiğini okura iletme yeteneği olan bir roman olarak söz edilir (Fahrid, 2013, s. 3). Bu değerlendirmeler *Kar*’ı her şeyden evvel örtülü kimliğin temsilini sorunsallaştırarak demokratik bir diyalog kanalını açma teşebbüsünde bulunan edebi bir ürün olarak yansıtır.

*Kar*, gençliğinde siyasi bir sürgün olarak Frankfurt’a giden şair Ka’nın hikâyesine odaklanır. Bu hikâye Ka’nın, Türkiye’nin doğusunda Batman’dan sonra Kars’ta yayılan “intihar salgını” araştırmak bahanesiyle Kars’a gitmesiyle başlar ve üç gün sonra Frankfurt’a geri dönmek üzere trene binmesiyle kapanır. *Kar*’da

anlatılan bütün olaylar bu üç günlük zaman diliminde geçer. Ka'nın Kars'a gidişinin iki nedeni vardır. Âşık olmak ve tekrar şiir yazmak istemektedir ve içten içe bu ikisinin birbirine bağlı olduğunu hissetmektedir. Bu sebeple üniversiteden tanıdığı İpek'i orada bulursa ona âşık olacağına ve şiir yazmaya başlayacağına samimi bir biçimde inanmaktadır (Pamuk, 2019, s. 13). Ancak Ka'nın Kars'taki yabancı varlığı bütün şüpheleri üstüne çeker. Ne Kemalist ne de İslâmcı olan Ka, Kars'ın bu ikileme kilitlenmiş siyasi yörüngesine doğru hızla çekilir; zira Kars'ta bu tip bir griliğe yer yoktur. Hiçbir şeye inanmadığı için artık kendini asla herhangi bir davaya adayamayacağını bilen Ka, ateist olduğu halde inançlı hissetmek ya da ulusalcı olmadığı halde bu yönde kaygılar duymak ister. Bu tür duygular ona yaşıyormuş hissi verdiği için Ka etrafındaki yoğun siyasi atmosfere kapılmaktan kendini alamaz (s. 15). Başörtülü bir kızın yasakları protesto etmek için intihar etmesi üzerine gelişen olaylarda önce bu kızın enstitüye girmesine izin vermeyen müdürün, sonrasında yaşanan ihtilâlde imam hatipli gençlerin öldürüldüğüne şahit olur. Olaylara müdâhil olması ise askeri cunta tarafından arabulucu seçilmesinden sonra gerçekleşir. Politik bir taraf tutması gerektiğinde rengini belli eden Ka, İslâmcıların lideri olduğu gerekçesiyle askeri cunta tarafından tutuklanan Lacivert'e hayatının bağışlanması karşılığında sevgilisi Kadife'nin tiyatro sahnesinde başını açmasına izin vermesini teklif eder. Ka'nın bu işten çıkarı son derece kaotik bir yer haline gelen Kars'tan İpek'le birlikte Frankfurt'a kaçabilmesi olacaktır. Ancak İslâmi devrimciler ve cuntacılar arasında anlaşma sağlandıktan sonra İpek'in eski sevgilisi olduğu için Ka'nın içten içe kıskandığı Lacivert'in kaçırıldığı yeri ihbar etmesiyle olaylar farklı bir hal alır. Bu yüzden Lacivert ve İslâmcı kızlardan Hande ölürlür. Ka ikili oynadığı ortaya çıkınca hem İpek'i kaybeder, hem de bütün Kars halkı ona düşman olur.

Kars'ta geçirdiği bu üç günün sonunda Frankfurt'a dönen Ka yıllar sonra orada fail-i meçhul bir cinayete kurban gider ve ölür.

*Kar*'ın anlatıcısı, kendini Ka'nın yakın arkadaşı olarak tanıtan (yazar) Orhan'dır. Orhan, Ka'nın kurban gittiği cinayetin gizemini çözmek için önce Frankfurt'a giderek Ka'nın ölmeden önce tuttuğu günlükleri ve Kars'ta yazdığı şiirleri incelediğini ve daha sonra Kars'a giderek araştırmasını derinleştirdiğini söyler (s. 23). Fakat her nedense Orhan bu ifşaatı ilk bölümlerde yapmaz, anlatıya arada bir müdâhil olarak varlığını ima etse de beşinci bölüme kadar kim olduğunu açıklamaz. Olayları önce Ka'nın, sonra kendisinin bakış açısından yansıtmayı tercih eder. Bu şekilde Ka'nın anlatısının üst kurmacasını yapan Orhan anlatıya farklı bir gerçeklik boyutu kazandırır. Anlatıyı "Son Söz"de başka bir isim devralır. Bu isim yazar Orhan Pamuk'un bizzatihi kendisidir.

Görüldüğü gibi *Kar*'ın farklı anlatsal düzlemlerinin birbiriyle ilişkili örülen yapısı, söz konusu romanı bu tezde tartışılan pek çok romandan ayrı bir yerde konumlandırmaktadır. Nitekim *Kar*'da birden fazla anlatıcı, ima edilen yazar ve ima edilen okur bulunmaktadır. Bu karmaşıklığı çözenin tek yolu romandaki farklı anlatsal düzlemlerin her biriyle "anlatıdaki varsayımların, değerlerin, inançların kaynağı olarak gösterilen ima edilen yazarı" tespit etmektir (Booth, 1983, s 23). Bu bölümde de *Kar*'ın örtülü kimliğe dair temsildeki duruşunu kavrayabilmek için anlatsal çerçevelerin birbiriyle kesişen ve kesişmeyen noktaları izlenerek ima edilen yazarın nasıl bir örtülü kadın retoriği ürettiği incelenecektir.

*Kar* romanında olay akışına yön veren önemli bir karakter olarak ortaya çıkan örtülü kadın kimliğini anlatsallaştıran yapının üç katmanlı bir çerçeve aracılığıyla kurulduğu tespit edilmiştir. Bu çerçeveler sırasıyla şöyledir: 1) Ka'nın arkadaşı tarafından anlatılan anlatının iç düzleminde (*inner level*) aktarılan Ka'nın, İpek'in ve

Kadife'nin hikâyesi. 2) Ka'nın hikâyesine müdâhilliğiyle kendini ifşa eden ve anlatının orta düzleminde (*middle level*) bizzat karakter olarak anlatıya dâhil olan anlatıcı Orhan'ın hikâyesi. 3) Pamuk'un bu anlatısal proje için kendine seçtiği ikinci bir kimlik olan ima edilen yazarın tasarladığı hikâyenin dış düzlemi (*outer level*).

Bu şemanın da sunduğu gibi anlatı, Ka'nın ve Orhan'ın hikâyeleri arasındaki sınırları bulanıklaştıran üst kurmacası ve Pamuk'un "Son Sözü"yle birlikte bizi çok katmanlı bir okumaya çağırmaktadır. Pamuk'un romanın alımlanışına dair yorumunun yer aldığı bölümcük üst kurmacanın da kurmacasını yaparak örtülü karakterin kimliğine dair "ima edilen anlatıcı" tarafından yapılan varsayımları bir üst düzeye taşır. Böylece Ka'nın, Orhan'ın ve Pamuk'un hikâyeleri daha zengin bir retorik alanda kesişirler. *Kar*'ın kurduğu anlatısal yapı gereği karakter kimliğini yansıtmak için devreye soktuğu etik yaklaşım ima edilen yazar, ima edilen okur, anlatıcı ve metni buluşturan bu retorik alanda belirlenir ve her katman kendi içerisinde barındırdığı "mimetik", "tematik" "sentetik" anlatısal unsurların karakterde nasıl bir ağırlık kazanacağını tayin eder. Okur da anlatının bu farklı boyutlarına cevap verir. Karakterlerin ideal işlevlerinin ne olacağını ve ideolojik, filozofik ya da etik meselelerin anlatıcının gözünden yansıtılan karakterler aracılığıyla nasıl tanımlanması gerektiğini belirleyen tematik boyut ve bunun anlatısal söylem alanında belirmesiyle devreye giren sentetik boyut anlatıda ağırlık kazandığında karakterin fitratını belirleyen mimetik boyut otomatik olarak geri plana çekilir (Phelan, 2006, s. 35). Tersine olduğundaysa mimetik boyut baskınlaşarak tematiğin etkisini kırar.

Bu sebeple *Kar*'da anlatıyı belirleyen söz konusu unsurların ağırlık merkezinin sürekli değiştiğini ve anlatının örtülü kadın temsilindeki duruşuyla oynadığını görürüz. Ka, İpek, Kadife ve Lacivert'in hikâyelerinin anlatıldığı iç

katmanda kullanılan gerçekçilik, her şeyin mimetik olduğu, hiçbir şeyin sentetik olmadığı ilüzyonunu yarattığında Pamuk bu ilüzyonu kırmak ve romanın kendi sentetik yapısının farkına vardırırmak için önce Orhan'ın bulunduğu çerçeve anlatıyı, sonra da romanın yazılma hikâyesini barındıran “Son Söz”ünü seferber eder.

Anlatının tüm katmanlarının kurgusallığını ortaya döken bu son bölüm okuru kendi etik değerleriyle karşı karşıya bırakır. Yazarın ortaya koyduğu bu farklı anlatısal stratejinin örtülü kimliğin temsilinde nasıl bir etkisi olduğunu bulgulamak için öncelikle anlatıcının konumundaki değişimleri takip etmek gerekir.

Anlatının açılış cümlesinden itibaren Ka'yı dedektif gibi ensesinde izleyen ve yer yer anlatıya müdâhil olup Ka'nın söylediği yalanları düzelden anlatıcının müdâhilliği metnin bir üst kurmacayla kendini çerçeveleyeceğinin habercisidir:

“Gazeteceyim dedi Ka...Bu doğru değildi. ‘Belediye seçimleri ve intihar eden kadınlar için gidiyorum.’ Bu doğrudur” (Pamuk, 2019, s. 11). Anlatıcı Orhan burada hikâyeyi başından sonuna anlatanın kendisi olduğunu bildirerek okura üstünlük taslar: “Ama sizi kandırmak istemem. Ka'nın eski bir arkadaşıyım ve Kars'ta başına gelecekleri daha bu hikâyeyi anlatmaya başlamadan önce biliyorum ben” (s. 17).

Böylece *Kar*, sentetik boyutunun ağırlık kazanmasıyla güvenilir bir anlatının temel çelişkilerini göstermeye başlar ve bu durum son bölüme kadar anlatının gerçekliğine bir şerh koyar. Bu bağlamda anlatıcı Orhan'ın, anlattığı hikâyeye karşı tavrı, Ka'ya yakıştırdığı gibi son derece “pragmatiktir” (s. 78). Orhan en başta değil ancak Ka'nın anlatısını belirli bir noktaya kadar getirdikten sonra Ka'nın defterine dayandırdığı bu hikâyeyi anlatırken istediği karakteri Ka'nın hikâyesine dâhil ettiğini, bazı karakterleri de Ka'nın anlattığı gibi değil, kendi gördüğü gibi yansıttığını ve olayları olandan farklı bir biçimde yorumladığını itiraf eder (s. 70).

Anlatıcının aktarımındaki söz konusu keyfilik aslında üst kurmacanın gerçekçiliğini

sağlamlaştırmaya dönük bir hamledir ve okurda gömülü anlatının ikinci bir revizyona tâbi olduğu duygusunu yaratmayı hedefler. Orhan'ın, Ka'nın hikâyesini keşfetmek için Kars'a yaptığı yolculuğu anlattığı “Kayıp Yeşil Defter” ve “İpek'in Gözünden” bölümlerinde nihai amacı, tıpkı “Son Söz”de yazar Orhan Pamuk'un yaptığı gibi karakterlerini inceleyerek kurguladığına ve bunun da anlatıyı dönüştürdüğüne okurunu ikna etmektir. Bu şekilde söz konusu bölümler anlatıyı hem çerçevelemek hem de bunu başka bir gerçeklik zemininde yeniden kurma işlevini üstlenirler. Romanın kapanışında bu çerçeveyi parçalayan ve anlatının gerçekliğini kıran başka bir metin beklemektedir bizi. Ancak bundan evvel, hikâyenin iç ve orta katmanlarında Ka'nın Kars'a gelme sebepleri konusunda çelişkilerini açıklığa kavuşturmak ve bunlarla anlatıcının örtülü kadına karşı tavrı arasında nasıl bir bağ olduğunu belirginleştirmelidir.

#### 5.1.1. Anlatının iç, orta ve dış katmanını delen türban

Ka, Kars'ta yaklaşan yerel seçimi ve intiharcı kızları araştırmak için geldiğini söyler ancak asıl niyeti İpek'le görüşmek ve onunla birlikte Frankfurt'a dönmektir. Şüphe çekmeden bu niyetini gizlemek üzere gazeteci kimliğiyle intiharcılar hakkında malumat toplamaya başlayan Ka bunun için öncelikle yerel gazetenin sahibi Serdar Bey'le görüşür. Serdar Bey “Kars'taki intiharcı kızların hikâyesinin abartıldığını” düşünmektedir (s. 45). Ka daha sonra intihar eden başörtülü kızların aileleriyle görüşmeye gider. Fakat olaylar ilerledikçe söylediği yalana kendisi de inanan Ka “gazeteci içgüdü”yle olayların içine çekildiğini ve bunun kızların hikâyelerinin Kars'taki siyasi atmosferi çözmesine yarayacak bir anahtar olduğunu hisseder. Bu noktadan sonra “türbanlı kız Teslime'nin intihar hikâyesi” örtülülüğün temsil edilmesi bakımından deşifre edici bir fonksiyon görür. Teslime, Ka'nın görüştüğü

ailelerden birinin kızıdır ve söylentiye göre intihar mektubunda başörtüsü yasakları nedeniyle hayatına son verdiğini yazmıştır. Teslime'nin hikâyesi anlatıcının bakış açısından şöyle yansıtılır:

Başlarındaki örtüyü çıkarmadıkları için önce derslere, sonra Ankara'dan gelen bir emirle okul binalarına sokulmayan eğitim enstitülü kızlardan biriydi bu. Ailesi Ka'nın konuştuğu aileler içinde en az yoksul olanıydı. Kederli babanın sahibi olduğu küçük bakkal dükkânının buzdolabından çıkarıp açıp uzattığı Coca-Cola'yı içerken Ka kızın kendini asmadan önce intihar fikrini hem ailesine, hem de arkadaşlarına açtığını öğrendi. Başörtüsü takmayı annesinden ailesinden görmüştü belki kız, ama bunu siyasal İslâm'ın bir simgesi olarak benimsemeyi okuldaki yasadışı yöneticilerle direnişçi arkadaşlarından öğrenmişti. Anne ve babasının baskılarına rağmen başörtüsünü çıkarmayı reddettiği için polislerce kapısından çevrildiği eğitim enstitüsünden devamsızlıktan atılmak üzereydi. Bazı arkadaşlarının direnişten vazgeçip başlarını açtıklarını, bazılarının başörtüsünü çıkarıp peruk taktıklarını gördükçe babasına ve arkadaşlarına 'hayatta hiçbir şeyin anlamı olmadığını', 'yaşamak istemediğini' söylemeye başlamıştı. (s. 21)

Anlatıcıya göre canına kıyan pek çok kadın arasında "intiharıyla Ka'da yalnızlık duygusu" uyandıran kendini asan türbancı kız Teslime'dir (s. 20). Ancak Ka'nın, Teslime'nin babasının söylediklerine dayanarak verdiği bilgilerde bu tip bir yalnızlıkla çelişen bir detay dikkati çeker. Teslime'nin babası, kızının başörtüsünü siyasal İslâm'ın bir sembolü olarak benimsemeyi yasadışı yöneticilerden ve direnişçi arkadaşlarından öğrenmiş olduğunu ve bir baba olarak kızına müdahale etmesine rağmen onun örtüsünü çıkartmayı reddettiğini söyler (s. 21). Şu halde Teslime'nin babası tarafından aktarılan bu hikâyede yasadışı, başörtüsü ve Teslime'nin intiharı arasında kurulan nedensellik bağında mantık silsilesine oturmayan bir taraf vardır. Teslime'nin intiharının onun siyasi bir simge sayılmasına yol açan olay olduğu düşünülürse onun başörtüsü direnişine dahil olarak siyasi bir simge olmayı hedeflediğini düşünmek için elimizde neden kalmaz. Onun intiharı, örtüsü için direnişine karşılık kale alınmayan genç kadının bir vatandaş ve birey olarak devletin görüş alanına girdiği tek kare olacaktır:

O günlerde hem devlete bağlı Diyanet İşleri, hem İslâmcılar intiharın en büyük günahlardan biri olduğunu artık Kars'ta el ilanları ve afişlerle yaydıkları için bir dindar kızın kendisini öldürebileceği kimsenin aklının ucundan geçmemişti. Teslime adlı kız, son gecesinde Marianna adlı diziyi sessizce seyretmiş, çay yapıp anne ve babasına ikram etmiş, kendi odasına çekilmiş, abdestini alıp, namazını kılıp, uzun süre kendi kendine düşüncelere dalıp dua okuduktan sonra kendisini başörtüsüyle lamba kancasına asmıştı. (s. 21-22)

Bu intiharla ilgili dikkat çekici diğer bir husus ise anlatıcının aktardığı gibi Teslime'nin intiharının sadece İslâmcı, laik zümreleri değil, Diyanet gibi devlet kurumlarını da teyakkuz haline geçirmiş olmasıdır. Halbuki Kars'ta büyük bir gürültü koparan ve hem başörtüsü yasağı trajedisinin geldiği noktayı görmezden gelen laik reformcular, hem de intiharın bir küfür olduğuna inanan ve bunun yayılacağından endişe eden İslâmcı kesim tarafından örtbas edilmeye çalışılan genç kadının intiharı öncesi ve sonrasıyla aynı evi paylaştığı ailesini bile şüphelendirmeyecek kadar sessiz bir biçimde gerçekleşmiştir. Bu kesimlerden laikçi Kemalist geleneğe bağlı eski belediye başkanı Muzaffer Bey bu intihara verdiği refleksiyle örtbas edilen gerçeğin Teslime'nin mektubunda yazandan da korkunç olduğunu, mevcut toplumsal çatışmanın tarihinde cadı avı gibi örtülü bir kıyım yaşandığını ifşa eder:

“Bu eserde kara çarşaf içerisindeki bir genç kızımızın uyanışı ve sonunda başını açıp sahnede çarşafını yakması anlatılıyordu” demişti. 1940'ların sonunda piyes için gerekli bir kara çarşafı bütün Kars'ta her yere haber saldıkları halde bulamadıkları için telefon edip Erzurum'dan getirtmişlerdi. “Şimdiyse çarşaflılar, başörtülüler, türbanlılar dolduruyor Kars sokaklarını” diye eklemişti Muzaffer Bey. “Başlarında siyasal İslâm'ın simgesi o bayrakla derslere giremedikleri için intihar ediyorlar.” (s. 21)

Muzaffer Bey de Kars'taki çoğu insan gibi aslında Teslime'nin türban yüzünden intihar ettiğini düşünmektedir. Ancak Teslime'nin intihar mektubunda yazdığı nedeni örtbas etmeye çalışan anlatıcı da dâhil anlatıda yer alan karakterler onun özel hayatıyla ilgili yaşadığı bir çıkmaz yüzünden intihar ettiğini ileri sürerler. Bu iddiaya iştirak edenlerden biri de Teslime'yi okuldan içeri almayan enstitü müdürüdür.

Müdür, bir cihadçı tarafından katledilmeden hemen önce katiline, Teslime'nin türban nedeniyle değil, ilişkiye girdiği evli bir polis yüzünden intihar ettiğini söyler:

“O kızımız okula alınmadığı için ya da babasının baskıları yüzünden değil, Milli İstihbarat Teşkilatının bizlere bildirdiği gibi, ne yazık ki aşk acısından kendini asmıştır.”/ “Ölürken bıraktığı mektupta öyle demiyor.”/“Hatta affınıza sığınarak söylüyorum evladım-lütfen indirin o tabancayı- daha evlenmeden önce bu cahil kızımız, bekâretini kendinden yirmi beş büyük bir polise verdikten sonra adamın ne yazık ki evli olduğunu ve kendisiyle evlenmeye hiç niyeti olmadığını söyleyince...”/ “Sus, rezil o işi senin orospu kızın yapar.” (s. 48)

Katil ile maktül arasında geçen bu diyalog, bir salgın gibi doğu vilayetlerine yayılan intihar eylemlerinin faili olan kadınların kendilerini öldürerek nasıl bir mesaj vermek istediklerini ve bu mesajın ne kadar yanlış anlaşıldığını başka bir açıklamaya gerek kalmadan ortaya koyar. Kadınların bu dünyada ayakta kalmalarını güçleştiren sebeplerin başında Teslime gibi toplumda görmezden gelinmek istenen kadın figürlerinin namus meselesinden vurularak zayıf ve bastırılmış bir kadın imajına dönüştürülmesi gelmektedir. Böylelikle laiki, dindarı, demokrati, özetle Kars halkından farklı görüşte olduğunu iddia eden pek çok çoğu türbancı kızın intihar eylemine verdikleri tepkilerle aslında birbirlerine ne kadar benzediklerini görünür kılmış olurlar.

Bu intiharla oluşan toplumsal ahengi tamamlayan son karakterse siyasi İslâm'ın Kars'taki lideri konumundaki Lacivert'tir. Lacivert bu noktada tıpkı Muzaffer Bey gibi devletçi bir refleks verir ve bu olayın intiharları arttıracığından ve İslâmcı mücadelenin bir zafiyeti olarak anlaşılacağından çekindiğini söyler: “Allah sevgileriyle, aileleri ve okulları arasında kalan kızlar öyle mutsuz ve yalnızlar ki, hepsi hemen bu intiharcı azizeyi taklide başlarlar” (s. 74). Lacivert'in bununla bağlantılı diğer bir endişesi de bu olayın yabancı gazetelere nasıl yansıtacağıdır: “Allah rızası için tesettür direnişi yaparken başlarına gelenlerden yılıp intihar ederek bir günahkâr olarak öldüklerinin Alman gazetelerinde yazılmasını isterler mi sor

bakalım kızlara” (s. 75). En radikal İslâmcıyı bile devletin korumacı yapısıyla bütünleştiren intihar aynı zamanda dinle arasına mesafe koymuş olan laikleri bunun İslâmi açıdan küfür sayıldığı görüşünde birleştirmeyi başarır. Kars’taki çatışma eksenini Teslime’nin intiharına verilen tepkiler üzerinden belirleyen *Kar*, bunun işaret ettiği çifte gerçeği aynı anda ortaya koyar. “Kadın bedeni yaşarken de, ölüyken de, belirli bir görüşü savunurken ya da sadece kendini ifade etmeye çalışırken de bir metafor olarak görülür.” Bu tablo hem laik zorbalık biçimleri hem de İslâmi tahakküm biçimleri tarafından temellük edilen örtülü kadın imgesine dikkatimizi çekerek bu kadınları hayatta önem verdikleri şeylerden koparan ve yaşamlarını bir tabu olarak yaşamalarına neden olan maddi koşulların başörtüsünü hedef yahut bayrak olarak gösteren bir atmosfer tarafından belirlendiğine işaret eder.

Kars’taki çatışmanın çizdiği siyah-beyaz tablonun kuşkusuz bazı istisnaları da vardır. Burada yaşayan dindar gençler bu tablonun farklı bir yerinde dururlar, zira onlar Teslime’nin intiharı konusunda ne illiyet bağı içerisinde oldukları Lacivert ile ne de Kars’ın geri kalanıyla aynı fikirdedirler. İmam hatipli gençler Necip ile Fazıl Teslime’yi ruhani bir lider olarak görürler: “Bizler üçümüz de imanları için bütün hayatlarını ortaya koyan ‘türbanlı kızlara’ âşığız. ‘Türbanlı kızlar’ lafını laik basın kullanıyor onlar için. Bizler için onlar, Müslüman kızlardır ve bütün Müslüman kızlar da imanları için hayatlarını ortaya koymalıdır” (s. 82). Bu konuda İmam hatipli gençlere katılan biri daha vardır. O da Kars’ta sembolik bir hidayet hikâyesinin kahramanı olarak bilinen ve Lacivert’in sevgilisi olan Kadife’dir. Kadife, Teslime’nin onurluca hareket ettiğini, intiharın İslâmi açıdan sakıncasına rağmen Allah’ın onu affedebileceğini, bunun Teslime’nin eyleminin değerini azaltmadığını ifade ederek onun duruşunu sahiplenir (s. 75).

Karakterlerin bu intihara yönelik yorumları üzerinden pozisyonlarını şeffaflaştıran anlatıcı Orhan son olarak Ka'nın defterlerine dayandırdığı "İpek'in Gözünden" ve "Kayıp Yeşil Defter" adlı bölümlerinde Teslime'nin ölümünü, enstitü müdürünün iddia ettiği gibi bir namus intiharı olarak görmemizi sağlayacak önemli bir detaya yer vererek kafaları bir kez daha karıştırır. Orhan'ın Kars'ta bir kahvede otururken Teslime'nin sevgilisi olduğu söylenen polise rastlaması Teslime'nin intihar nedeni hakkındaki rivayetlere gerçeklik kazandırmaya yönelik bir hamle olarak değerlendirilebilir. Fakat bu hamle intiharı yine eylemin öznesi olan kadının beyanını yok sayarak namusla ilintilendirir ve Teslime'nin intiharının "sembolik iktidarın" bakış açısı tarafından yeniden yazılmasına olanak tanır. Hikâyedeki bu gelişmeyle birlikte anlatıcının pozisyonu belirsiz olmaktan çıkar ve açıklığa kavuşur. İdeolojik kimliğini sonuna kadar saklayan anlatıcı, Teslime'nin namus baskısıyla kendini kurban etmiş olduğu iddiasına prim vererek bu intiharda rol oynayan yasal tahakkümü bizzat silmiş olur. Böylece başörtüsü yasağıyla ezilen kadın onuru önemsiz bir detay gibi arka plana itilir.

Bu Teslime'nin hikâyesinin belki de en vurucu noktasıdır. Nitekim intihar gibi son derece kişisel bir eylemin nedeninin kadının beyanı yerine bekaret meselesinde arandığı bir ortamda kendi adlarına konuşamayan, yaşayamayan kadınların kendi adlarına intihar etmeleri bile olanaksızdır. Zira toplumda Teslime gibi direnen başörtülü kadınların kişisel özgürlükleriyle ilgili anlamlı bir eylemde bulunmalarını imkânsızlaştıran, onların ancak başlarında taşıdıkları namuslarını ilgilendiren bir sebeple intihar edebileceklerini söyleyen yıkılmaz bir önyargı vardır. Kars'taki topluluklar arasındaki çatışmayı ahenge çeviren güç de varlığını bu tür ön yargılara borçludur.

Tiyatrocu darbe komutanı Sunay'ın Kadife'yi sahneye çıkartma nedeni Teslime'nin intihar mektubunda yazdığı ölüm nedeniyle ilgili "yanlışlığı" düzeltmek ve onun aslında siyasi bir kışkırtma nedeniyle kendini kurban ettiğini göstermektir. Planını Teslime gibi başörtüsünün sembol figürü olan Kadife üzerinden icra etmeyi tasarlamaktadır. Bu doğrultuda Kadife'nin önce başını açtırıp sonra onu intihar ettirme planını sahneye koyan Sunay'ın *Bir Kars Trajedisi* adlı oyunu kulağa son derece absürd gelse de anlatsal kimlikleri araçsallaştırarak sanat ile gerçeklik arasında çarpıcı bir alegori sunar. Alegorik yapının çok katmanlılığı sayesinde türbanın çeşitli söylemleri bir araya getiren retorik bir alan olarak kurulabilmesi mümkün olur. Böylece toplumsal muhayyilede paralel devreler gibi birbirine bağlanan namus, sekülerlik ve din ilişkisini tesis eden şematik yapı türbanın söylemsel bir retorik olarak kuruluşuna hizmet eder. Sunay'ın Kadife'ye başörtülülerin yasak nedeniyle değil, örtünme baskısından dolayı intihar ettiklerini söyletmeye çalıştığı sahnede ikili arasında geçen replikler türban söyleminin özündeki yasak gerekçelerinin ve buna karşı direnişin meydana getirdiği retoriği görünür kıldığı için büyük bir önem taşır:

Arkadaşlarınızı bu sözlerle mi intihara sürüklediniz?  
Burada Kars'ta hiç kimsenin özgür kararı olmadığını, herkesin dayaktan kaçmak, bir cemaate girip korunmak için hareket ettiğini herkes biliyor. Onlarla gizlice anlaşarak kadınları intihara sürüklediğini itiraf edin Kadife." Zekâmdan değil, bir kişilik sahibi olmamdan korkuyorsunuz, dedi Kadife. 'Şehrimizde erkekler kadınların zekâsından değil, başlarına buyruk olmalarından korkarlar çünkü.'  
'Tam tersi' dedi Sunay. 'Siz kadınlar, Avrupalılar gibi kendi başınıza buyruk olun diye yaptım bu ihtilali. Bu yüzden şimdi başınızı açmanızı istiyorum.'  
'Başımı açacağım' dedi Kadife. 'Bunu ne sizin zorunuzla ne de Avrupalıları taklit etmek için yapmadığımı kanıtlamak için de sonra kendimi asacağım.'  
'(...) Ama bir birey gibi davranıp intihar ettiğiniz için Avrupalıların sizi alkışlayacağını da çok iyi biliyorsunuz değil mi Kadife? ... İntihar eden kızları, tıpkı başörtülü kızlar gibi, sizin örgütlediğiniz söyleniyor.'  
'Başörtüsü mücadelesi yapan ve intihar eden tek bir kız vardır, o da Teslime'dir'.  
Hayır, ben kendimi öldürmeden önce başımı açacağım.

‘Seni de millet, din ve kadın düşmanı bir mikrop temizlensin diye öldüreceğim!’ (s. 368-369)

Bu oyunun sonunda Kadife’nin başörtüsünü çıkarması son derece sembolik ve görkemli bir jest olarak akıllarda kalır. Oyunun planlanan akışına göre Kadife, “temsilen” başörtüsünü çıkardıktan sonra Sunay’ı “temsilen” öldürecek, sonra da Kars’ta intihar eden kızlar adına “temsilen” intihar edecektir. Ancak sanılanın aksine bunların hiçbirisi “temsilen” olmaz. Kadife, Lacivert’e söz verdiği gibi başörtüsünün altına peruk takarak değil, sahiden başını açar ve Sunay’ı gerçekten öldürür.

Sunay’ın doldurduğu şarjörü oyun gereği onun üzerine boşaltarak ölümüne yol açtığı intiharıyla yapacağı kapanışı gerçekleştiremeden cinayetten tutuklanır.

Sahneye çıktığında sırf herkes onu kendisi olarak görsün diye başörtüsünü çıkarttığını söyleyen Kadife, *Sahnenin Dışındakiler*’deki (1950) Sabiha’ya göz kırpar. Kadın karakterlerin sahnede gerçekleştirdikleri örtüsüzleşme eylemleri söz konusu eserler arasında bir metinlerarasılık ilişkisine kapı aralamasına rağmen kadın Kadife ve Sabiha’nın eylemlerini saran şartlar ağı kıyaslanamayacak kadar birbirinden farklıdır. Sabiha’nın başını açarak tiyatroya çıkmayı göze alması *Kar*’daki gibi baş örtmenin değil, açmanın yasak olduğu kültürel bir bağlama karşı verilmiş bir tepkidir. Zira Sabiha’nın yaşadığı meşrutiyet öncesi bağlamda kadın büyük ölçüde görünmezdir, talepleri yok sayılandır ve temsil hakkı olmayandır. Dolayısıyla Sabiha görünür hale gelerek erkeklerle eşit olmak istemektedir. Böyle bir toplumsal bağlam içerisinde sahnede başını açmaya yeltenerek kendi döneminde feminist mücadelenin izlediği yön doğrultusunda daha fazla görünürlük talep etmektedir. 90’lar Türkiye’inde bir taraftan hukuki olarak varlığı inkâr edilen ve devlet kapısından yasaklanan diğer taraftan örgütlü dindarlık üzerinden baskılanan Kadife ise başını açarak görünür olma şeklini değiştirerek “görünmezleşmek” istemektedir. Her ne kadar motivasyonları farklı olsa da her iki kadın da başlarını

açarak kendini diğer kadınlar ve erkeklerle eşit bir konuma taşımayı hedeflerler.

Sabiha ile Kadife’yi biçimsel olarak ayıran ama aynı zamanda tematik olarak ortaklaştıran nokta bu “değişmeyen” döngüdür.

Her iki anlatı arasında ortaya çıkan bu anlamlı benzerlik örtülü kadın temsiliyle ilgili yaşanan çıkışsızlığa dair tarihsel bir bilgi aktarımı yapar. Bu denklemde kadının kendisi olabilmek adına başını açtığı ya da kapadığı nokta esas itibariyle kendisi olmak ihtimalinin kapandığı noktadır. Kadife ve Sabiha’nın aldığı kararlardan da anlaşılacağı gibi bu tür bir değişim mevcut şartlar altında kadının kendisi olma umudunun tükendiği noktada gerçekleşir. Bu salt baş açmak ya da kapamak suretiyle özgürlüğe adım atmaktan ziyade kadının olduğu gibi kabul edilmediğini hissettiğinde verdiği tepkiyi ikiyüzlü toplulukların suratına bir tokat gibi çarpmaktan ve “buyrun benim” demekten ibarettir. Bu “değişmeyen” unsuru barındıran örtülü kadın temsili biri modern, diğeri postmodern Türk romanının öncüleri sayılan yazarların yarım asırlık zaman farkıyla ürettikleri eserlerinde benzer seyirdeki bir çıkışsızlığın, arayışın ve ikilemin sembolü olur.

Kadife’nin kendisinden önceki örtülü kadın temsilleriyle nasıl ilişkilendiğini tartışırken baş açma eyleminin nedenleri ve bunun sonuçları açısından Nisa(n) (*Halkaların Ezgisi*) ile benzerliği üzerinde de durmak gerekir. Zira Kadife toplumsal dünya içinde kendilerine bir yer açmaya çalışması ve karşılaştığı çift yönlü baskının etkisiyle göze batan varlığını görünmez kılma arzusunu dillendirmesi bakımından Nisa(n)’ı yankılar. Onlar için görünmez olmak, tahakkümü doğallaştıran “sivil” ve “normal” görünümlü olmakla eş sayılır. Bunun gibi Kadife ile Nisa(n)’ın hidayet hikâyelerinde toplumun tamamında kökleşmiş bir takım ideolojik-sınıfsal-cinsiyetçi doksalarla mücadele ederken bunları içselleştirmek durumunda kalmış olmaları önemli bir gerçekliğe işaret eder. Canhıraş benlik savunuları Türk romanında geniş

bir yer tutarak örtülü kadın temsilini kendi olmak yönünde mücadelesi henüz bitmemiş kimlikler olarak önümüze koyar. 28 Şubat sonrasında yaşanan bağlamsal gerçekliğe paralel olarak edebi mecralarda ortaya çıkan darboğazın eşiğindeki, umutsuz örtülü kadın imajının en dikkat çekici tarafı örtülü olduğu için birey olarak görülmediğini hissetmesi ve kimliğini inşa eden bu geri beslemenin etkisiyle kendini bir birey olarak görmekte zorlanmasıdır. Oysaki Sabiha'yı da Kadife'yi de kendileri dışındaki karakterlerden ayıran özellikleri kendi yaşamlarının tasarrufunu kimseye bırakmak istemeyen bir birey gibi hareket etmeleridir. Bu bağlamda Kadife karakteristik olarak ablası İpek'ten, babası Turgut Bey'den ve hatta Ka'dan özgürlüğü yönünde attığı dürüst ve cesur adımlarıyla ayırt edilir. O muhalif bir jest olarak başını kapamış ve yine muhalif bir eylem olarak başını açarak hâkim normlara uymadığını apaçık bir şekilde göstermiştir.

Bu noktada *Kar*'ın örtülü kadınları, onları ötekileştiren yahut kutsallaştıran sembolleştirmeye direnerek kendilerini öylesine açarlar ki, bir noktadan sonra onların şeffaflıkları başka karakterlerdeki çelişkileri deşifre eden bir işlev görmeye başlar. Sunay'ın sahnelediği oyun ya da müdürün öldürüldüğü sahne gösterilen kimliğin kendi zıddını işaret etmesiyle kurulduğunu ifşa eder ve her figürün kendi zıttını temsil ettiği alegoriye benzersiz bir örnek teşkil eder. Örneğin öldürülmeden hemen önce enstitü müdürü ile katili arasında geçen diyalog sergiledikleri kimliğe zıt duruşlar sahiplendiklerini görünür kılar:

Başörtülü kızların başlarını açmalarının bu memlekete ne faydası olacak; içine vicdanına sindirdiğin bir neden söyle, mesela de ki başını açarsa Avrupalılar onu daha bir insan yerine koyuyor, hiç olmazsa maksadını anlayacağım seni vurmayacağım, koyuvereceğim” demesi üzerine enstitü müdürü ona şu cevabı verir: Sayın evladım. Benim de bir kızım var, başı açıktır. Başörtülü anasına nasıl karışmıyorsam, ona da hiç karışmadım.” Kızın niye açtı başını, artist mi olmak istiyor?"/ Bana hiç öyle bir şey söylemedi. Ankara'da halkla ilişkiler okuyor. Bu türban meselesinde ne yazık ki boy hedefi olduğum, çok sıkıntı çekip üzüldüğüm, iftiralara, tehditlere, sizin gibi haklı olarak öfkelenenlerin ve düşmanlarımın kızgınlıklarına muhatap

olduğum zamanlar kızım bana çok destek olmuştur. Ankara'dan telefon edip..." /Aman baba dişini sık da ben artist olayım mı der?" /Hayır oğlum, öyle demez. Babacığım, ben bütün kızların başörtülü olduğu bir sınıfa kendim de örtüsüz girmeye cesaret edemez, istemeden örtünürdüm, der/ Ne olur istemeden örtünse? (s. 47)

Bu uzun sayılabilecek alıntıda müdür ile cihatçı arasında geçen diyalog, alegoriyi neredeyse ironiye vardır bir karşıtlık üzerine kuruludur. Zira katiline "en yakınlarının" bile yaşam tarzına karışmadığını söyleyen müdürün, başı bağlı kadının başı açık kadın üstünde uyandıracığı psikolojik baskıyı savunması demokratik bir yaklaşımın icap ettirdiği tavrın tam aksidir (s. 47). Diğer yandan türbanlı kızların inançları ve tercihleri doğrultusunda yaşamadıklarından yakının ve bunun hesabını sormak için orada olduğunu söyleyen mücahidin müdüre öfkelenerek kızının artist olup başını açacağına istemeden başını örtmesinin daha iyi olacağını söylemesi onu muhatabından eksik kalmayacak kadar çelişkili bir karakter kılar. Bu karakterlerin çoğu açıkça görüldüğü gibi uğruna mücadele ettiklerini söyledikleri özgürlükler ve değerlerin aksi yönünde hareket ederler.

Aynı çelişkilerden payını alan Lacivert'in, Sunay'ın ve Ka'nın kimliklerini karmaşık hale getiren meselelerin çoğu örtük kalır. Örneğin Sunay, yukarıdaki alıntıda kendini, kadınları başörtülerinden özgürleştirerek baskıdan kurtarmak isteyen bir kahraman olarak takdim eder. Ancak Kadife'yi Lacivert'in yaşamıyla tehdit ederek sahnede başını açmaya zorlayan da ondan başkası değildir. Cumhuriyet aydını portresini Sunay Zaim gibi dayatmacı, diktatör bir faşiste dönüştüren temel içgüdü Ka'ya bahsettiği endişelerinin gösterdiği gibi imtiyaz sahibi sınıfın bir üyesi olarak sahip olduğu ayrıcalıkları kaybedeceği korkusudur. Cumhuriyetin elitist sınıf kimliğinde kökleşmiş olan bu endişe günün sonunda irtica korkusuna tercüme edilerek örtülü kadını bir sembol olarak ortadan kaldırmaya çalışır. Şu halde söz

konusu karakterlerin iddialarıyla tezat duruşları içlerine salınan korkularla bağlantılı bir semptom olarak ortaya çıkar.

Bu örnekler ışığında eğer *Kar*'daki topluluğu ortaklaştıran tematik unsur, “karakterlerin söz ve eylem uyumsuzluğu” ise Kadife, Hande ve Teslime gibi kadınların bu topluluk içerisinde en “şeffaf olan”ı temsil ettikleri söylenebilir. Zira onları, oldukları gibi kabul etmeyen bir topluluğun içinde kişisel beyanlarıyla görüldüğü gibi olan gerçeğe yaklaşan bir tek onlar gibidirler. Bu noktalardan hareketle Kadife ve Hande için örtünün, geçmişte özgürlük jesti olarak sahiplendikleri ve kendilerini açıkça ifade ettikleri bir sembol olduğu fakat Kars'ın aşırı politize ortamı nedeniyle artık onların kimliğini gölgeleyen bir mecburiyet haline geldiği söylenebilir. Hande, içinde bulunduğu durumdan bıktığını şu sözlerle anlatır: “Bütün gün çabalıyorum, ama gözümün önünde canlanmasını istediğim şey, başörtüsüz halim canlanmıyor. Onun yerine unutmak istediğim şeyler geliyor gözümün önüne” (s. 186). Hande'nin örtüsünü açmasının önünde engel olarak gördüğü ve unutmak istediği şey enstitüye Ankara'dan gönderilen “iknacı” kadının zihnine yerleşen imgesidir:

Örtülü kızların sayısı artınca bizi başımızı açmaya ikna etsin diye Ankara'dan bir kadın yollamışlardı. Bu ‘iknacı kadın’ bir odada hepimizle tek tek saatlerce görüşmüştü. Bize ‘Baban anneni döver miydi? Kaç kardeşsiniz? Baban ayda kaç lira kazanıyor? Türbandan önce başka ne giydin? Atatürk’ü seviyor musun? Evinin duvarlarında ne resimler asılı? Ayda kaç kere sinemaya gidiyorsun? Sence kadınla erkek eşit midir? Allah mı büyük, devlet mi? Kaç çocuğun olsun istersin? Aile içi tacize uğradın mı? gibi yüzlerce soru sormuş, cevaplarımızı kağıtlara yazmış, hakkımızda formlar doldurmuştu. Şimdiyse ne zaman başımı açıp saçlarımı ortaya döküp insanların arasında gezineceğimi hayal etmeye çalışsam, kendimi bu iknacı kadın olarak görüyorum. (s. 187)

Yukarıdaki ifadesi Hande'nin örtülüken rahatsız olduğu şeyden başını açtığında da kurtulamayacağını düşündürür. Nitekim Kars'ın sunduğu Türkiye portresinde kimlik ikili bir sarkaç gibi hareket eder ve kişi kendini nasıl ifade etmek isterse istesin her

zaman ya o ya da bu görüşün temsilcisi sayılmaktan kurtulamaz. *Kar*'da ideolojik hassasiyetlerin odağındaki türbanlı kadın figürü için konuşursak kimliksel argümanın kendi geçerliliğini tescillediği söylenebilir.

Bu anlamda Kadife'nin örtünme hikâyesi dilden dile dolaştığından onun işi Handeninkinden de zordur. İmam hatipli gençlerin pek çoğu türan mücadelesinin sembolü olarak gördükleri Teslime gibi Kadife'ye de hayranlıkla karışık bir aşk beslerler. Aradaki tek fark Teslime'nin öldükten sonra Kadife'nin ise henüz yaşarken "azize" ilan edilmesidir. Bu gençlerden biri olan ve Kadife'ye platonik bir şekilde âşık Necip, Ka'ya "Hicran'ın, türbanı ezilen Müslüman Anadolu kadını İslâm'ın siyasal bayrağı haline getiren bir azizedir o, inan bana!" der (s. 103). Kadife, Teslime'nin başörtüsü mücadelesinin gerçek sembolü olduğunu söylediğindeyse onların gözünde bu unvanı sembolik bir biçimde devralmış sayılır. Oysa Teslime'nin intihar hikâyesinde çözülemeyen muamma gibi Kadife'nin dilden dile dolaşan hikâyesi ile yaşadıkları arasında bariz farklılıklar vardır. Bu bağlamda Teslime'nin intiharını kendi beyanı çerçevesinde okuyan Necip'in aynı hassasiyeti Kadife'nin örtünme hikâyesi için göstermediğini ve bunu topyekûn bir erkeklik fantezisine tercüme ettiğini görürüz.

Necip, Ka'ya Hicran'ın (Kadife'nin) aslında şampuan reklamı için Kars'a gelen bir manken olduğunu ve birkaç İmam hatipli başörtülü kız onu çay içmeye çağırdığında Kadife'nin bu daveti kızlarla alay etmek için kabul ettiğini söyler. Necip'in versiyonuna göre Hicran onlara saçlarını kapatmak yerine neden kökünden kazımadıklarını sorduğunda kızlar bu soruya bir cevap veremezler. Bunun üzerine Hicran alaycı bir tavırla tam kızlardan bir tanesinin türbanını çekmek üzereyken eli orada öylece kalır ve kızların eteklerine yapışıp Müslüman olur. Necip'in anlattığı

hikâyenin aslında hakikati yansıtmadığını söyleyen Kadife olanları Ka’ya şöyle anlatır:

“Bunların hiçbiri doğru değil,” dedi Kadife.[...]Tek bir şey doğrudur bu hikâyelerde: Evet, türbancı denilen arkadaşlarımı ilk ziyaretimde alay etmek için gitmişim oraya! Merak da vardı içimde. Peki: Alaycı bir merakla gitmişim.

“Sonra ne oldu?”

“Benim puanım eğitim enstitüsüne tuttuğu ve ablam zaten Kars’ta olduğu için gelmişim. Sonuçta o kızlar benim sınıf arkadaşlarımdı e inanmasan bile seni evine çağırduklarında gidersen. O zamanki bakışımla bile haklı olduklarını hissettim. Anaları babaları öyle yetiştirmiş onları. Hatta din eğitimi veren devlet de onları desteklemiş. Yıllarca ‘örtün başınızı’ dedikleri kızlara ‘açın başınızı, devlet böyle istiyor’ diyorlardı. Ben de sırf siyasal bir dayanışma olsun diye bir gün başımı örttüm. Yaptığım şeyden korkuyor, bir yandan da gülümsüyordum. Belki de devlete ezeli muhalif ateist bir babanın kızı olduğumu hatırlattığı için. Oraya giderken bu işi bir günlüğüne yaptığımdan çok emindim. Yıllar sonra bir şaka gibi hatırlanacak tatlı siyasi bir hatıra. Bir ‘özgürlük jesti’. Ama devlet, polis, buranın gazeteleri öyle bir üzerime geldiler ki, işin alaycı, hafif yanını öne çıkarıp bu işten sıyrılamadım. İzinsiz gösteri yaptığımız için içeri aldılar bizi. Bir gün sonra hapisten çıkınca ‘Vazgeçtim, zaten ben baştan inanmıyordum!’ deseydim bütün Kars yüzüme tükürürdü. Şimdiyse bütün o baskıları Allah’ın bana doğru yolu bulayım diye yolladığını biliyorum. Bir zamanlar ben de senin gibi ateisttim, bakma bana öyle, bana acıdığını hissediyorum”.(s. 107)

Toplumsal sembol üretme mekanizmalarının ne kadar güçlü olduğuna bir şahadet olarak okunabilecek Kadife’nin hikâyesi onun Hicran’laştırılmasının aşamalarını yansıtır. Erotize edilen bir kadının değişim geçirmesiyle azizeliğinin tescillenmesi hidayet romanlarından aşinalık kazandığımız bir klişedir. Ancak Kadife’nin “örtünme” hikâyesi yalnızca bu klişeyi değil, kendi mustarip olduğu kimlik yaralarını da yansıtır ve bu açıdan ayrı bir önem kazanır. Kadının isminden başlayarak hâkim toplumsal söylemlerce nasıl temellük edildiğini, bununla bağlantılı olarak kişisel bir eylemin toplum tarafından sahiplenilmesiyle birlikte kadının kendi hikâyesi/yaşamı üzerindeki kontrolünün nasıl oracıkta sona erebildiğini gösterir. Bu bağlamda kendini bir anda ruhani bir lider konumunda bulan Kadife esas itibarıyla azizeliğini değil, “kutsallık” üzerinden kurbanlaştırılan kadının sembolik kullanım değerini ve

ayrıca bu değerin üretilmesi, biçimlendirilmesi ve dolaşımını mümkün kılan süreçleri tescillemiş olur.

Kadife muhalif bir jest olarak başörtüsünü örttükten sonra açmak istediği halde yapamadığını şu sözlerle ifade eder: “[E]ğer hapse girdikten sonra başımı açsaydım bütün Kars yüzüme tükürürdü” (s. 107). Kadife’nin herkes tarafından yadrganma endişesi başını açmasının dindarlarla birlikte seküler kesim tarafından da ters karşılanacağını düşündürür. Kadife gibi güçlü bir kadını bile bastıran toplumsal baskı mekanizması onun bütün hikâyesini değiştirir ve Teslime’nin hikâyesi gibi bunu yeniden yazar. Bu eylem hem Necip’in Hicran’a dair anlattıklarını inandırıcı kılma gayretinde, hem de Sunay Zaim’in Kadife ile sahneye çıkıp onun başını herkesin önünde açtırmak istemesinde belirginleşir. Her iki durumda da Kadife’den üstün bir amaç için başını açtığını beyan ederek başka ve daha büyük bir anlatının parçası olması beklenir. Nitekim aklına öyle estiği için başını örten bir kadın, ne ikna edici bir hidayet anlatısının kahramanı olabilir, ne de laiklik karşıtlığının meşrulaştırıcısı...

Kadife’nin bu noktada başka bir planı olduğu ortaya çıkar. O bir sembol olmak için değil, “normal” ve “sıradan” biri olarak yaşamak için başını örttüğünü, şu durumda da hiç kimsenin ya da hiçbir şeyin temsili olmadan yalnızca kendi olarak yaşamak istediği için başını açtığını söylemek istemektedir (s. 112). Bunun için Kadife, sahneye çıktığında açıklamasını yapıp sonra da oyun gereği değil, sahiden başını açmayı ve intihar etmeyi, böylece kendi hikâyesini kendisi yazmayı tasarlamaktadır. 90’lı yıllarda kimi kadınlar için herkes gibi olmanın ve kendi hikâyelerini yazmanın yolunun baş açmaktan geçtiği Kadife’nin hal beyanıyla açıklığa kavuşan bir gerçek olur:

“Normal bir hayatım olsun isterdim”dedi Kadife.

“Normal burjuva hayatını teptin sen,” dedi Lacivert. “Seni bu kadar müstesna bir insan yapan da bu...”

“Ben müstesna olmak istemiyorum. Herkes gibi olmak istiyorum. Darbe olmayasaydı belki de başımı açar herkes gibi olurum artık.”

“Burada herkes başını örtüyor,”dedi Lacivert.

“Doğru değil. Benim çevremde benim gibi eğitilmiş kadınların çoğu başını örtmüyor. Mesele herkes gibi ve sıradan olmaksızın, başımı örterek benzerlerimden iyice uzaklaştım. Bunda mağrur bir yan var ve hoşlanmıyorum.”

“Açarsın o zaman yarın başını,”dedi Lacivert. ‘Herkes de bunu askeri darbenin bir zaferi olarak görür.’(s. 216)

Kadife'nin bu sözleri o dönemde yaşanan örtünme deneyiminin iki farklı veçhesini gözümüzün önüne getirir. Öncelikle onun “normal bir hayat” yaşayan normal bir kadın olarak görülme arzusu başörtüsünün bu dönemdeki marjinal temsiliyle bağlantılı olarak anormal bir imge olarak görüldüğünü âşikâr kılar (s. 216). Bu dönemde yaşantılanan örtünme deneyiminin diğer boyutuysa anormallik algısını içselleştiren kadının yanı başında kendini onun hakkında her türlü söz sahibi sayan bir erkek figürünün belirmesidir. Bu açıdan Kadife'nin tiyatrodaki başını açmadan önce bunu bir erkekle, Lacivert'le müzakere ediyor olması oldukça manidardır. Zira Kadife'yi bir sembol olarak elinde tutan iktidarın tek bir kaynağı olmadığını, başörtüsünün konjonktürel olarak değişen içeriklerine göre farklılaşan stratejiler olduğunu gösterir. Bu stratejiler farklı kaynaklardan beslenen iktidar odaklarının kadın ve örtü vasıtasıyla kurdukları dairesel tahakkümü dışarıya sızdırmayan doksik bir düzen inşa eder. Takip eden satırlarda Kadife, bu stratejilerce kadının nesneleştirilmesinden bir insan ve bir kadın olarak duyduğu hicabı dile getirir:

“Başörtüsü yüzünden hırpalanan, okuldan atılan kadınların hiçbirinin gazetelerde adı geçmez,” dedi Kadife aynı gözü kararmış havayla.

“Gazetelerde başörtüsü yüzünden hayatı kaydırılan kadınların yerine onlar adına konuşan taşralı, ihtiyatlı, hımbıl İslâmcıların resmi çıkar. Bir de Müslüman kadın, eğer kocası belediye başkanı filansa bayram törenlerinde yanında olduğu için çıkar ancak gazetelere. Bu yüzden o gazetelere geçmemek değil, geçmek üzerdi beni. Bizler mahremiyetimizi korumak için çile çekerken, kendilerin teşhir etmek için çırpınan bu zavallı erkeklere acıyorum aslında. İntihar eden kızlar hakkında bu yüzden yazı yazılması

gerektiğini düşünüyorum. Ayrıca HansHansen'e bir bildiri vermeye benim de hakkım olduğunu hissediyorum.”

Çok iyi olur dedi Ka hiç düşünmeden. “Müslüman feministleri temsilen diye yazarsınız.”

“Hiç kimseyi temsil etmek istemiyorum” dedi Kadife. ‘Orada Avrupalıların karşısında yalnızca kendi hikâyemle, tek başıma, bütün günahlarım ve kusurlarımla durmak istiyorum.” (s. 216)

Kadife'nin bu son sözleri kulaklarda yankısını bırakır; çünkü o, örtülü bir kadın olarak melekleştirilmeden ya da ötekileştirilmeden, günahı ve sevabıyla ama kendi hikâyesiyle tanınmak istediğini haykıran bir kadındır. Başını örtmeden önce örtü yasaklarıyla ilgili fikrinin kale alınmaması ve başını açacağını söylemeden önce nasıl biri olarak görülmek istediğini kimseye anlatamamış olması Kadife'yi ya o ya bu olarak sindirmeye niyetli bir Kars hikâyesine veya dönemsel Türkiye gerçekliğine uygun düşen bir kadınlık deneyimidir.

#### 5.1.2. “Son” bakışta türban

Türbanın anlatsal çerçevelerden taşan temsili anlatıcı Orhan'ın ve Ka'nın örtüye yaklaşımı dolayımından geçerek *Kar*'a bu şekilde yansır. Ancak eğer roman üzerinden derinlikli bir tartışma yürütülecekse bu en dış çerçevede yer alan Pamuk'un “Son Söz”ünün açtığı anlatsal parantezi dışarıda tutarak yapılamaz; zira bu kapanış *Kar*'da o ana kadar açılan anlatsal çerçeveleri hükümsüz kılarak bütün hikâyeyi başka bir gözle okumamıza yol açabilir.

Pamuk'un imzasını taşıyan bu “bölümcük” esasında *Kar*'ın hikâye ettiği anlatının Karlılar'dan, seküler ve Müslüman kesimden aldığı tepkilerin toplu bir değerlendirmesini içerir. Anlatının açılışında anlatıcının kendini romancı Orhan olarak tanıtmaması ve üst kurmacada bir karakter olarak yer alması nasıl bir şaşırtmacaysa romanın Orhan Pamuk'un “Son Sözü”yle kapanması da aynı şekilde retorik bir oyundur. Anlatıcı ile ima edilen yazar arasındaki fark yani Orhan ile

Orhan Pamuk'un ilişkisini çözümlmek ancak "Son Söz"ün anlatının bütünü açısından ne ifade ettiğini anlamakla mümkündür.

*Kar*'ın kapanışında ima edilen yazar olarak yer alan Orhan Pamuk, Karslılardan *Kar* romanına gelen ve üzücü bulduğu tepkilerden bahsettikten sonra romanında "başörtüsü konusunu" ele almış olmasının anlattığı olayların Kars'ta geçmesinden daha büyük bir tepki topladığını ifade eder (s. 402). Açıklamasının devamında romanının hazırlık safhası için "başörtüsü yüzünden üniversiteye alınmayan kızların yazdığı "öfkeli kitapları ve İslâmcı propaganda risalelerini" incelediğini ve bu incelemenin sonunda "İslâmi kesimin tek bir kitleden" oluşmadığı fikrine vardığını söyler (s. 403). Yazarın ortaya koyduğu bu farkındalığa karşın İslâmcı kesimlerden eserine yönelik gelen tepkileri değerlendirirken kendisinin böyle bir ayırım yapmaktan kaçamadığı görülür. Pamuk'un başörtüsü konusunu ele almasının yarattığı tepkiyi (1) "aydınlardan" gelen tepkiler, (2) "dindarlardan" gelen tepkiler başlıklarıyla ikiye bölerek kavraması bu tavrın apaçık bir örneğidir (s. 402). Bu bağlamda aydınlardan tepkilerinin "dostane" olduğunu dile getiren Pamuk, dindar kesimden gelen tepkileri küçümseyici ve rencide edici bulduğunu itiraf eder:

Bu okurların bir kısmı darbelerin acımasızlığından, askerlerin şüpheli gördüklerine yaptığı işkencelerden söz ettiğim için tedirgin oldular ve bunu bana hissettirdiler. Bir yandan 'modern, uygar ve Avrupalı' olmak isteyen, bir yandan da Türkiye'de laikliğin demokrasi dışı baskılarla, askeri darbelerle, sopa zoruyla sağlanabileceğine içtenlikle inanan bu kesimlerin ikilemleri, zaten Ka'nın ikilemleri olarak romanın içindeydi.

Ama bütün bu eleştirilerin dostane olduğunu söylemeliyim.

(...) Kitaplarımı çok daha az okuyan muhafazakâr ve İslâmcı kesim tarafından ise daha basit ve küçümseyici bir tepki aldım. Nişantaşılı burjuva Ka ve onun arkadaşı Orhan, Türkiye'nin en yoksul yöresindeki inançlı Müslümanları zaten hiç anlayamazlardı. Çok sık gösterilen bir örnek Lacivert'ti. Roman bu kahramanın 'İslâmcı' olduğunu ileri sürüyordu, oysa hiçbir Müslüman bir kadınla evlilik dışı bir ilişki kurmazdı. Ayrıca Lacivert'in hem 'İslâmcı' olduğunu söylüyordum, hem de onun siyaset için adam öldürdüğünü anlatıyordum. Oysa herkesin bildiği gibi, gerçek Müslümanlar siyaset için asla adam öldürmezlerdi vs. vs.

Romanımın Türkiye'deki siyasi panoramayı, laik askerî darbecilerle Müslüman muhafazakârlar arasındaki çatışmayı ya da Türk milliyetçileriyle

Kürt milliyetçileri arasındaki gerginlikleri ya da sol hareketin zayıflığını ve çaresizliğini anlatırken, kahredici temsil sorunlarıyla eleştirilebileceğini hissediyordum. Romanımı, siyasi yorumcular, Ka'nın ya da Ka ile İpek'in hikâyesi olarak değil, siyasi akımların temsili ve eleştirisi olarak okudular. Romanın yayınlandığı günlerde siyasi bir takım ile kendini özdeşleştiren herkes 'Bizler öyle değiliz ki' diyordu bana. Siyasetten söz açan roman tasvir ettiği tarafların hiçbiri tarafından bütünüyle doğru bulunmamalıdır, diye düşünüyorum şimdi. (s. 403)

Yukarıda yanlış anlaşılmasının aslında “kahredici temsil sorunundan”

kaynaklandığını söyleyen Pamuk, bu sorunun yalnızca edebi alanla sınırlı kalmayan toplumsal ve bireysel boyuttaki kimlik sorunlarını da kapsayan bütüncül bir temsil sorunundan kaynaklandığını ileri sürer. Pamuk'un temsilin mekanizmasına dair yaptığı yorum okur kitlesini romanına gelen tepkiler üzerinden kutupsal bir dünya görüşü etrafında toplanan okur cemaatleri olarak tahayyül eden “Son Söz”ün yazarıyla çelişir. Bu anlamda “Son Söz”deki yazar imgesinin, Ka'nın ikilemelerinden, İslâmcılıkla kurduğu mesafeli ilişkiden bazı izler taşıdığı muhakkaktır.

Bu izlerden en çok üzerinde durulması gereken Pamuk'un İslâmcı-dindar-muhafazakâr kesimin kendisini daha az okuması ile bu kesimin kendisine karşı aldığını iddia ettiği küçümseyici tavır arasında kurduğu ilişkidir. Yazarın bu çıkışı “beni tanımadan nasıl eleştirirsiniz” kabilinden bir gücenikliğin ifadesi olarak okunacaksa eğer bu hezeyanın, İslâmcı kesimin *Kar*'a yönelik tepkisinin çıkış noktasını oluşturan ”bizi tanımadan nasıl anlatırsınız” argümanından bir farkı olmadığı düşünülebilir. Zira yazar gibi ona tepki gösteren kesim de yanlış tanınmak ve temsil edilmekten mustarip görünmektedir. İslamcı kesimin kendilerini konu aldığı halde “onları anlat(a)madığını” düşündükleri için *Kar*'a tepki gösterdiği tespitini yapan yazarın bizzat kendisidir (s. 403). Pamuk'un kendi “kitaplarını” (başka okurlarına göre) “daha az okudukları için” dindar kesimin kendisini anlamadığını ima etmesinin bu bağlamda bir karşı tepkinin ifadesi olduğu anlaşılmaktadır. Okuruyla duygusal bir hesaplaşma içine giren Pamuk, söz konusu

ön yargıların karşılıksız olmadığını ve kendisinin de dindar okurlarıyla tepkisel bir zeminde ilişki kurduğunun ipuçlarını verir.

Ancak bundan da önemlisi “Son Söz” *Kar*’ın dibine kadar girdiği, sorunsallaştırdığı temsil sorununun anlatının tüm katmanlarına sızdığını, yazarın bunun farkında olmakla birlikte buna engel olamadığını gösterir. Bu açıdan anlatının iç, orta ve dış katmanına bakıldığında karakterlerin başörtüsüne karşı yaklaşımlar değişse de bunun sınır tayin edici bir sembol olma özelliği yazarın sorunsallaştırmasına paralel biçimde olduğu gibi kalır. “Son Söz”de toplumsal ikilemin taraflarının başörtüsü üzerinden çatıştırıldığından bahseden Orhan Pamuk, *Ka*’nın anlatısıyla uyuşan, belli bir kutupsallık üzerinden işleyen bir Kars portresi çizer (s. 412). Böylelikle anlatının mimetik ve sentetik unsurlarının sürekli değişmesine ve anlatıda bazen birinin bazense diğerinin ağırlık kazanmasına rağmen dönüştürme arzusunu türban üzerinden simgeleyen tematik unsurun değişmediği ve *Ka*’nın anlatısını delerek anlatının iç, orta ve dış düzeylerini kat ettiği bulgulanmış olur. Bu boyut önceki vurguları (mimetik/sentetik) ne bastırır ne de bertaraf eder; bu üçünün bir aradalığıyla anlatının gücü pekişir ve *Ka*, örtülü kadınla karşılaştığında okuyucu da kendisiyle sembolik bir yüzleşme yaşar.

Bu bağlamda *Ka*’nın anlatısında türban, Batı’dan gelen bir yabancıнын Türkiye’nin komik, gülünç tarihi gerilimlerini yansıtan bir mikrokozmos olarak gördüğü Kars’ı betimlemek için kullandığı retorik bir araçtır. Anlatıcının deyimiyle *Ka*, “Türkiye’nin bu kendine has gülünçlüklerinin” fazlasıyla farkında olduğundan Muzaffer Bey’in karşısında yaptığı gibi siyasal İslâm’ın yükselişi ve türbancı kızlar konusuyla her karşılaşmasında “içinde yükselen soruları sormadan susturur” (s. 54). Tıpkı “1940’ta Kars’ta tek bir çarşafli kadın olmamasına rağmen ateşli gençlerin çarşaf karşıtı bir müsamerede oynamasının üstünde durmadığı” gibi (s. 98). *Ka*’nın

bakışını yansıtan bu yorumların işlevi Muzaffer Bey ve onun gibilere benzer bir başörtüsü fobisi olmadığını göstermektedir:

Gün boyunca şehrin sokaklarından geçerken gördüğü başörtülü ya da çarşafli kadınlara da dikkat etmemişti Ka, çünkü sokaklardaki başörtülü kadınların sıklığına bakıp hemen siyasal sonuçlar çıkarabilen laik aydınların bilgi ve alışkanlıklarını bir haftada edinmemişti. (s. 76)

Anlatının orta katmanında anlatıcı Orhan yukarıda Ka'nın başörtüsüne karşı betimlenen nötr tavrını alt üst edecek bir ifşaatta bulunur. Orhan, Ka'nın başörtüsüne karşı kayıtsız tavrının altında onun üst sınıf geçmişiyle bağlantılı olarak örtüyü sınıfsal bir yerde konumlandırarak dindar alt sınıf algısının yattığını gösterir. Ka'nın tarafsız pozisyonu bu ifşa ile birlikte aşağı olduğu için bakış açısının güvenilirliği de tartışmalı bir hale gelir. Takip eden alıntıdan Ka'nın başörtüsüyle mesafesini belirleyen deneyimi yetişmesi sırasında mensubu olduğu sınıfsal topluluk içerisinde en alt tabakaları oluşturan başörtülülerle yaşadığı karşılaşmalardan edindiği anlaşılır:

“Üstelik çocukluğundan beri sokaklardaki başörtülü, kapalı kadınlara dikkat etmezdi hiç. Ka'nın çocukluğunu geçirdiği İstanbul'un Batılılaşmış çevrelerinde başörtüsü takan bir kadın ya mahalleye üzüm satmak için İstanbul civarından, mesela Kartal'daki bağlardan gelen biri olurdu, ya sütçünün karısı ya da aşağı sınıflardan bir başkası.” (s. 26)

Anlatıcının yukarıdaki yorumu Ka'nın başörtülülerden herhangi bir rahatsızlık duymayışını sınıfsal örtünme algısına borçlu olduğunu ima eder ve bu iddiasını Ka'nın başörtüsü ile kendisi arasında yaptığı sınıfsal ayrımı görünür kılarak ispata gider. Bu bağlamda Ka'nın örtüye karşı nötr duruşu Avrupalı bir demokratın örtüye yaklaşımından ziyade elitist bir entelektüelin taşraya bakışıyla örtüşür. Kadife'yi gördüğünde Ka'nın aklına geçmişindeki başörtülü kadınların gelmesi örtüyü zaman ve mekânda kendinden uzaklaştıran söz konusu elitist algının eseridir: “Sokaktan içeri giriyordu. Üzerinde mor bir perdesi, yüzünde onu bir bilimkurgu kahramanına benzeten kara gözlükler, başında da siyasal İslâm'ın simgesi türbandan çok Ka'nın çocukluğundan beri pek çok kadının taktığını gördüğü özelliğiz bir başörtüsü vardı”

(s. 13). Ka, Kadife'nin örtüsünü İstanbul'da gördüğü taşralıların “özelliiksiz” başörtüsüne benzetir, zira başörtüsüyle İstanbul'a göre taşra sayılan Kars'ta karşılaşmıştır. Buna karşılık Kars'ın merkezinde ikamet eden laik bir Karslı için şehirde kamusal alan olarak tanımlanan okullara, belediye binasına dalmaya çalışan örtünün yasaklı “türban” sayılabileceği açıktır.

İçindekilere bildikleri tek kent gibi görünen Kars, dışarıdan gelen bir yabancı hüviyeti taşıyan Ka'ya tipik bir taşra temsili gibi görüldüğünden ilk günlerde bu “özelliiksiz” örtünün karşısına çıkmasını pek de yadırgamaz. Ancak Kadife'nin, zihnindeki başörtülü kadın kalıbına uymadığını anladığında Ka'nın tutumu değişir. Kadife'nin “başında örtüsüyle” Ka'nın “mahremine girmesi” onu had safhada rahatsız eder. Bunun neden böyle olduğu sorusunun cevabı Kadife'yi Ka'nın gözünde geçmişinde karşılaştığı kapalı kadınlardan ayıran özelliklerde aranmalıdır. Bu anlamda Kadife'nin son derece demode görünen tesettürü bile onun eğitilmiş, genç ve iddialı duruşunu gizleyemez. Dolayısıyla Kadife'nin başörtüsünün Ka'nın bu kadar dikkatini çekmesi ve buna refleks göstermesinin nedeni bunun kimlik iddiasında görünmeyen bastırılmış kadınların giyim tercihi olarak değil, Kadife gibi dirayetli bir kadın kimliğinde karşısına çıkmasıdır. Orhan Pamuk “Sonsöz”ünde Ka'nın bu tip ikilemlerinin; modern ve uygar olmak isteyip aynı zamanda zorbalıkla da olsa laik düzenin sağlanmasına destek veren kesimlere özgü bir özellik olduğu yorumunu yaparak Ka'nın türban karşısındaki konumunu tespit eder:

Bir yandan ‘modern, uygar ve Avrupalı’ olmak isteyen, bir yandan da Türkiye’de laikliğin demokrasi dışı baskılarla, askeri darbelerle, sopa zoruyla sağlanabileceğine içtenlikle inanan bu kesimlerin ikilemleri, zaten Ka'nın ikilemleri olarak romanın içindeydi. (s. 403)

Yukarıda belirtilen ikilemler arasında savrulan Batılılaşmış erkek figürü kendine *Çador*'dan aşına gelebilecek bir çıkış yolu bulur. Akhbar'ın zihninde başörtüsünden korunma mekanizması olarak açılan fantezi boyut, Ka'nın karşısına bir kaçış ve aynı

zamanda başörtüsünün yol açtığı gerilimden kurtuluş yolu olarak çıkar. Ka, Kadife'yi cinsel bir obje olarak hayal ederek onun varlığının sebep olduğu gerilimi yatıştırmaya çalışır. Bunun için önce Kadife'yi zihninde oyuncak bir bebek gibi soyar; sonra da kendi eşiti olarak kabul ettiği kadınlar gibi onu kısa bir etekle hayal ederek sınıf algısının yol açtığı zihinsel karmaşadan sıyrılır:

Kadife'nin başında örtüyle bu dışa dönük dünyanın mahremiyetine hızla girivermesi Ka'yı korkuttu. Başı açık olsa, örtülü kızların giydiği o berbat pardesülerden birini giymeyip ablasıninki gibi uzun bacaklarının birazını sergileyen bir etek giyse Kadife'ye daha çok yakınlık duyacağını hissetti, ama Kadife sahneden inip yanına oturunca bir an Lacivert'in niye İpek'i bırakıp ona âşık olduğunu da sezdi. (s. 342)

Buradan da anlaşılacağı gibi Kadife'nin örtülü imgesi hem Ka'nın içine garip bir korku salar, hem de onu tatlı tatlı arzulamasına yol açar. Bununla birlikte söz konusu örtü fantezisi, örtülü kadının temsili meselesindeki problematiğin farkına varılan ve henüz farkına varılmamış noktalarını âşık kılar. Başörtüsü kendisine yaklaştığında sınıfsal iktidarının sarsılmasıyla rahatsızlık duyan Ka, bu fantezi ile birlikte bir yanlışlığı düzeltmiş gibi hisseder; hatta daha önce yakınlaşabileceğini bile düşünmediği Kadife'ye şimdi âşık olabileceğini düşünür (s. 110). Oysa karşılaşmalarının başında Ka'nın zihnini yansıtan anlatıcı onun Kadife'yi ne kadar beğense de “başörtüsü takan bir kadına cinsel bir çekim duyamayacağını çok iyi biliyordu” yorumunu yapmıştır (s. 106).

Ka'nın başörtülülerle iletişim kurabilmesini yine aynı sınıfsal örtünme algısına bağlayan anlatıcı Orhan'ın bu ifadesinin esas önemi kendisi için taşıdığı imalardır. Zira Orhan, Ka'nın *doppelganger*'ı (çift gezeri/ikizi) gibi hareket eden bir figürdür. Onun şiir notlarını, günlüklerini kendinde alıkoyarak inceleyen, Frankfurt'taki evinde, Kars'taki otel odasında kalan, vakit geçirdiği yerlere gidip kendini tam olarak Ka'nın durduğu pozisyonlarda hayal eden, hatta onun âşık olduğu kadınla tanışıp kendini İpek'e âşık olduğuna inandıran Orhan, Ka'nın hikâyesini

yazmaktan ziyade bunu yaşamaktadır. Nitekim bunu Ka'nın hikâyesinde anlatıcı pozisyonunda kalamayarak kendini romana bir karakter olarak dâhil etmesiyle de apaçık gösterir. Orhan, Ka'nın zihninde yer alan sınıfsal-kültürel ayrımları da paylaşır. Ka açısından Kadife'nin daha evvel tanıdığı başörtülü kadınlardan farklı olması onun Teslime'nin intiharı, enstitü müdürünün öldürülmesi gibi trajik olaylardaki nötr duruşunu değiştirir. “Vatan Yahut Türban” oyunun sahnelenmesinden sonra Ka Kadife'yi iyiden iyiye yaşam tarzı için bir tehdit olarak görmeye başlar (s. 145).

Türkiye'nin temel çelişkileri ve bu çelişkilerden beslenen tüm siyasi aktörler cunta lideri Sunay'ın Kars'ta yapacağı darbeyi açıkladığı ilk oyunda biraraya getirilir. Sahnelenen mizansen anlatsal bir oyun olarak siyasetin ve aynı zamanda tiyatronun bir spekülasyonu gibidir. Oyunda hidayet anlatisının tersine bir kadının “aydınlanarak” çarşıftan çıkma hikâyesi anlatılır. Ka oyunun sonunda çarşafından soyunup dansöz kıyafeti giyen kadın karakterlerin Funda Eser gibi oyunculara özgü bir basmakalıplaştırma olmadığını, “kadın kahramanları erotizmi ve toplumsal görevleri üzerinden gösteren aydınlanmacı yazarların” modernleşme temasını yansıtan bir klişe olduğunu bildiği halde Cumhuriyetçi alegorilerin basit ve endoktrine edici etkisinden kendini kurtaramaz (s. 316). Söz konusu oyunda çarşafın çıkarılmasının dindarlar üzerinde yaptığı manipülatif etki neyse arkaik irtica korkusunun Ka'nın üzerindeki etkisi de öyle olur ve oyun Ka'nın aralarında bulunduğu seyirci kitlesini ikiye bölecek bir etki alanına ulaşır. Ka, çarşafı bir kadını aşağılayan oyunu izlerken manipüle olan dindar seyircilerden farksız bir biçimde bunun “iktidarın” işine gelen bir kışkırtma olduğunu bildiği halde “oyuna” gelir ve “kız kardeşinin” zorla örttürüleceği düşüncesi onda giderek bir saplantıya dönüşür:

Daha da yoğunlaşarak yağın kar Ka'da gene bir yalnızlık duygusu uyandırıyor, İstanbul'da yetişip yaşadığı çevrelerin ve Türkiye'deki

Batılılaşmış hayatın sonuna gelindiği korkusu bu yalnızlığa eşlik ediyordu. İstanbul'dayken bütün çocukluğunu geçirdiği sokakların tahrip edildiğini, kiminde arkadaşlarının oturduğu yüzyıl başından kalma bütün o eski ve zarif binaların yıkıldığını, çocukluğunun ağaçlarının kuruyup kesildiğini, sinemaların on yıllarda kapatılıp sıra sıra dar ve karanlık konfeksiyoncu dükkânlarına çevrildiğini de görmüştü. Bu yalnız bütün çocukluğunun değil, bir gün tekrar İstanbul'a gelme hayalinin de sonu anlamına geliyordu. Türkiye'ye kuvvetli bir şeriatçı iktidar yerleşirse kız kardeşinin başını örtmeden sokağa bile çıkamayacağı da geldi aklına. (s. 31)

“Batılılaşmış hayatın sonuna gelindiği” korkusu Ka'nın egemenlik kurma arzusunu bir anda kıskırtır ve darbenin sebep olduğu insanlık suçlarından duyduğu vebal, çarpık bir mantıktan doğmuş olan “bedel” ile yer değiştirir. Böylece Kemalist yaşam tarzının dini bir tehditle karşı karşıya olması bir başkasının yaşam tarzına müdahale etmek için meşru bir gerekçe kılınır. Aşağıda Sunay ile Ka arasında geçen diyalog 90'lar sonunda Türkiye'de irtica korkusu üzerinden yaratılan Kemalist paranoyanın aldığı ürkütücü boyuta dikkat çeker:

“Her şey Türkiye'yi İran'a benzetmek isteyen uluslararası İslâmcı hareketin bir parçası...”  
“İntiharçı kızlar da mı öyle?” dedi Ka.  
“Onların ne yazık ki kandırıldığı konusunda ihbarlar alıyoruz, ama kızlar daha da tepki duyar da intiharlar daha da artar diye, sorumluluğumuz gereği yazmıyoruz bunları. Namli İslâmcı terörist Lacivert şehrimizde diyorlar. Türbancı, intiharçı kızlara akıl vermek için.”(s. 31)

Başörtüsü mücadelesi veren kızların direnişlerinin bir parçası olarak gerçekleştirdiklerini beyan ettikleri intihar eylemine Sunay'ın getirdiği yorum örtülü kadınlara yüklenen dönemsel imajla paralel olarak onları “kanabilen”, “zayıf” varlıklar olarak konumlandırarak birey hükmünden çıkartır. Niyet okumacı bir tavrın örneği sayılabilecek bu ifadeler ideolojik/dini farkı ayırt etmek için cinsiyetçi bir ayrımcılıktan destek alır. Kendisine benzemeyenlere karşı hoşgörülü geçinen Ka'nın demokrat tavrı bu oyundan sonra kaybolur ve büyük ölçüde Sunay gibi düşünmeye başlar. Kadife'nin örtülü bir kadın olarak ait olduğu düşünülen, onun için tanımlanmış mekânsal sınırlar dışında ortaya çıkması Ka'nın gerçeklik zeminini

kaydırarak düşünce biçimlerine işlemiş olan sınıfsal ve cinsiyetçi defoları gün yüzüne çıkartır.

Bu romanda Ka'nın gittiği yolu kat ederek en genel anlamıyla kadınların erkeklerle kurdukları ilişki haricinde hiçbir bireysel veya politik pozisyon almasına izin vermeyen bir sistemin bilinçaltımıza işlemiş çarklarıyla muhayyel bir karşılaşma yaşarız. Bu sayede Kars'taki atmosfer aracılığıyla olayları kontrol eden daha büyük bir sistem olduğunu, eril tahakküm düzeninin sembolik şiddetinin tüm toplumsal ve kişiler arası ilişkilere sızarak cinsiyetler arasındaki eşitsizliği beslediğini sezeriz. Dolayısıyla *Kar*, eğer farklı kesimlerce eleştirildiği gibi kendini belirli bir ideolojiye bağlayan, politik olarak doğrucu bir hikâye anlatıyor olsaydı, bizi bir ideolojinin militanı denilebilecek Sunay, Lacivert, Şeyh Efendi gibi farklı uçtaki karakterlerden birini küçümsemeye davet etmesi beklenirdi. Ancak *Kar*'da bu olmaz. *Kar*'da “olan” stereotipik bazlı anlatı kalıplarını aşarak, başörtüsü meselesinin yol açtığı sorunu çözümsüzlüğe sürükleyen bu aktörlerin asıl gerekçelerini görünür kılan etik bir meydan okumadır. *Çador*, *Muinar* ve *Cüce* romanlarıyla aynı tarihsel bağlamda üretilmiş bir roman olan *Kar*'ın başörtüsü için demokratik bir temsiliyetin gerektirdiği diyalogu kurmaya teşebbüs etmesi bu meydan okumadaki isabeti gösterir. Ka gibi dindar olmayan, seküler bir karakterin kutupsal bir ekseninde belirlenen “türban meselesi” ile diyaloga girmiş olması, üstelik de kendine dahi açıklayamadığı önyargıları ile yüzleşmesi 28 Şubat sonrası dönemdeki edebiyat üretimi açısından son derece önemli bir eşiğin atlanması anlamına gelir.

*Çador*, *Cüce* ve *Muinar*'ın başörtülü kadına yaklaşımı ile *Kar*'daki bakış açısı arasındaki fark, eleştirel bağlamda türbanlı kadının kimliğiyle insani bir düzeyde iletişim kurmaya çalışan bir anlatı olduğuna işaret eder. *Kar*, anlatıcı ve diğer karakterlerin bu kadına dair yorumlarındaki örtüşme ile kadının kendi beyanı

arasında görünür kılınan fark aracılığıyla Türk romanında örtülü kadının kimlik temsiline ve ontolojisine içkin kimlik ve faillik sorununu eleştirel bir açıdan yansıtır. Dolayısıyla *Kar*'da İslâmcılık ve türbanlı kadın kimliğinin sorunsallaştırılış biçiminin bu metni *Halkaların Ezgisi* romanındaki örtülü kimliğe doğrudan ve önceki bölümde işlenen kadın figürüneysel dolaylı ve eleştirel bir yoldan bağladığı öne sürülebilir.

Öte yandan *Kar*'ın yansıttığı örtülü kadın kimliğine daha ince bir ayarda odaklandığımızda klişeleşmiş bir “ikilemin ortasında duran örtülü kadın figürü”ne bel bağladığımızı görürüz. Mevcut yaşam tarzı ikileminin bir yakasında kişisel ifade özgürlüğü için intihar eyleminde bulunan Teslime, diğer yakasında ise konumlandırıldığı durumdan rahatsız olduğu için başını açmaya teşebbüs eden Kadife örtülü kadın temsilini kısıpaca alan siyasi ikilemin her iki yakasını temsil eder. Ancak anlatı söz konusu kadınların sosyal deneyimine yeterince yer vermediği için Ka'nın, romancı Orhan'ın ve belli ki, Orhan Pamuk'un da zihninde var olan “türbanlı kız” imajını yıkmakta zorlanır. Bu yüzden Kadife ve Teslime'nin en başta neden örtündüklerini kestiremediğimiz gibi Kadife'nin neden başını açmak istediğini de tam olarak anlayamayız. Teslime'nin intihar hikâyesinin yol açtığı karmaşayı görmekle birlikte ne intiharına gerekçe olarak gösterdiği yasaklı başörtüsü deneyimini görürüz; ne de Kadife'nin bir yanlış anlaşılardan ibaret olan örtüsünü çıkarmak için sahneye adım atana kadar kendisi olabilmek için ne kadar mücadele etmek durumunda kaldığını. Anlatıda bu boşluğun yerini dolduran Teslime ve Kadife hakkında rivayet edilen ve birbiriyle çelişen hikâyelerde örtülü kadının seküler ve İslami klişeler üzerinden başka bilinçlerde sürekli olarak yeniden yazılan imgesiyle karşılaşırız. Nihayetinde başörtüsü meselesinin yol açtığı sorunları içselleştirmiş olan

kadınlarla kurulan ve erkek anlatıcıların istikrarsızlaştırdığı diyalog kimlikleri gibi “örtülü” kalır.

Sonuç itibariyle Pamuk’un romanı, kadının Cumhuriyet tarihinde girdiği kimlik mücadelesinin en önemli alanlarından birini tanımlayan örtünme yasaklarının kadın failliği meselesiyle nasıl ilişkilendiğini başarılı bir biçimde yansıtan bir metindir. Ancak bunun yanında örtünme deneyimini aynı yetkinlikte yansıtamadığı için tarihsel, siyasi önyargıların görünür kıldığı mevcut ikilemlerin yerini klişeleşen bir örtülü kadın imajıyla dolduran ve kelimenin gerçek anlamıyla örtüyü “retorik”leştirme tehlikesini barındıran bir metin sunduğunu düşündürür. Bu sebeple türbanlı kimliğin edebiyattaki temsili açısından bir kırılma noktası olabileceken buna eşik veren bir geçiş güzergâhı teşkil eder.

## 5.2. *Şair Öldü*

Hikâye yazarı olarak bilinen Sibel K. Türker’in romanı *Şair Öldü* (2012) 90’lar sonu itibariyle kültürel düşünme biçimlerine göre ayrılmış olan toplumda farklı kamplara düşmüş iki öğrencinin kavga gürültü başlayan arkadaşlığını anlatır. Böylece türban meselesinde yaşanan insani krizin “kalbine” yolculuk eden roman, meselenin halline ilginç sayılabilecek bir rota üzerinden ulaşır. Seküler edebiyat ekolü içerisinde temsil edilen başörtülü kadın kimliğinden ayrılan bir karakter çizen Elif’in kendinden oldukça farklı bir kadın olan Ersin ile arkadaşlığını ön plana çıkaran ve bu rota üzerinden ilerleyen roman, *Halkaların Ezgisi*’yle başlayan ve *Kar* ile önemli bir eşikten geçen kırılmanın etki alanının genişlediğine işaret eder.

*Şair Öldü* en temelde örtülü kadının kendine bakışı ile başkasının zihninde karşılaştığı imgesi arasındaki derin uçurumun arkadaşlık ilişkisi özelinde nasıl önemsizleşebildiğini gösteren bir kız kardeşlik ve arkadaşlık hikâyesi anlatır. Bu

vesiyle kendisiyle taban tabana zıt görüşlü bir akranının gözünde anlaşılabilmenin dayanılmaz hafifliğini ve zorluğunu aynı anda deneyimleyen örtülü kadın figürü Elif’le tanışırız. *Şair Öldü*, her ne kadar Ersin’in Elif ile olan ilişkisine odaklansa da bundan da çok, zıt kutuplarda yetişmiş, kapalı hayatlar yaşayan iki kadının birbirlerindeki farklılıklara çekimlenerek bunları özdeş kılan kaynağı keşfetmelerinin hikâyesidir. Alt sınıf laik bir çevrede büyüyen Ersin ile üst sınıf dindar bir aileye mensup olan Elif’in yaşamlarında onları kimi zaman avantajlı, kimi zaman dezavantajlı kılan kimlikleri, anne ve baba travmaları, başörtüsünü tanıma biçimleri bu tanışıklığı bir düşmanlığa sürükleyebilecekken birbirini anlamak için harcanan çaba sayesinde bir dostluğa dönüştürür. Bu dostluğu, 90’larda yaşam tarzı üzerinden yürütülen siyasetle kutuplaşan bir sosyal bağlam içerisine yerleştiren roman, bir yandan farklı arka planlardan gelen üniversite öğrencilerinin kimlik siyasetinden nasıl etkilendiğini gözler önüne sererken diğer taraftan mevcut türban söyleminin namevcutlaştırdığı örtülü kimlik algısını aşarak tesis edilen “diyaloga” dikkat çeker.

Bu dostluğun sıra dışı başlangıcı ve seyrine bakmak bile kişiler arası ilişkileri belli kriterlere dayandıran kimlik siyasetini bertaraf etmenin nasıl çetin bir iş olduğunu anlamak için yeterlidir. Olay akışının başında yasaklardan dolayı perukla okula giren Elif, sınav sonrasında Ersin’le tanışmak ister. Ersin, Elif’in dindar kimliğini açık eden “peruğundan” dolayı çok da gönüllü olmadığı bu kısa tanışma sonrasında onun zekâsından etkilenir. Elif’in ısrarı neticesinde bu karşılaşma hızla gelişen arkadaşlıklarının başlangıcı olur. Birbirlerinin gerçekte ne demek istediğini duyabilmek için bile önlerinde taşları önyargıyla döşenmiş uzun bir yolu ayıklamak durumunda kalan bu gençlerin sivri kişilikleri bu yolu yürümelerini her ne kadar zorlaştırırsa da birbirlerini tanıma isteği galip gelir. Ersin, Elif’i tanıdıkça ve baskıcı, zorba babasından çektiklerine şahit oldukça onun en başta düşündüğü gibi zengin ve

şımarık bir türbanlı kız olmadığını anlar. Öte yandan Ersin'in okula alınmamak gibi bir sorunu olmamasına karşın geçim sıkıntısıyla dolu hiç bitmeyen yaşam mücadelesine tanık olmak Elif için empatiye açılan bir kapı olur. Arkadaşlıklarının derinleşmesine vesile olan mektuplaşmaları iki kadının hayatını sabote eden kimlik yaralarını birbirlerine açmalarındaki en önemli aşamayı oluşturur. İkilinin yaşamları arasındaki farkı eriten aşama esas itibariyle başörtüsüyle eğitim almak için Elif'i okulundan ve ülkesinden ayrılmaya zorlayan ve namus yüzünden Ersin'in kızkardeşinin intihar etmesine ve hayatlarının kararmasına neden olan sembolik tahakkümün şiddetinden kaçamayışlarıdır. Bu başlık altında yapılacak olan tartışma seküler edebiyat söyleminde ifadesini bulan Elif'in öznel kimliğinin Türk romanında yerleşikmiş ve bir o kadar hatalı kadın temsili geleneğini hangi yönlerden dönüşüme uğrattığını ve bunun edebi tarihsel bağlamda nasıl bir anlam ürettiğini anlatı etiğine başvurarak tespit etmeyi hedefler.

*Şair Öldü*, odağını mikro düzeydeki insan ilişkilerine çevirerek İslâmcı ya da Kemalist söylem klişelerinin birbirine yabancılaşmış olan kesimlerin karşılaşmalarında ne denli mühim bir referans kaynağı olduğunu Ersin ile Elif'in tanışmalarında gösterir. Romanın anlatıcı-karakteri Ersin'in<sup>64</sup> fakültede tanıştığı bir öğrenci olarak karşımıza çıkan Elif, her hâliyle örtüsüyle kabul gördüğü tek çevre olan İslâmi muhitin dışına çıkarak farklı kesimlerle temas etmeye cesaret göstermiş bir kadın figürünü yansıtır. Ancak bu aşama anlatıda arkadaşlıklarının “kabuk” evresi olarak adlandırılır, zira Ersin, Elif'in arkadaşlık isteğine direnir, fakat kaderin bir cilvesi olarak gönlünü Elif'in kendisi gibi dindar olan arkadaşı Samim'e kaptırınca iki kadının arkadaşlıkları tahmin edilenden hızlı bir biçimde gelişir (Türker, 2012, s. 14).

---

<sup>64</sup> Romanda Ersin alışlageldiği gibi bir erkeğin değil, bir kadının ismidir.

Elif ile Ersin'in arkadaşlıklarının başlangıcını belirleyen okul bahçesindeki karşılaşma sahnesi her ikisinin de aidiyetleri ile ilgili kimlik bunalımlarını ortaya döker. Ersin sınavdan çıkıp bahçeye adım attığı anda sol öğrenci grubu da dâhil kendini kimseye yakın göremez. Elif'in Ersin'den bir sigara istemesiyle başlayan tanışmaları Ersin'in en az onun kadar yalnız olduğunu ortaya koyar. Ersin'in Elif'in peruğunu fark etmesiyle ondan uzaklaşma çabası Elif'i yalnızlaştıran nedenlerin başında gelir. Ersin Elif'in "kendi kabilesini bulamamış" bir "kapalı" olduğunu düşünürken aslında ironik bir şekilde onu, Elif'in radarına sokan yalnızlığının farkında değildir (s. 32). Onun odağı tümüyle Elif'in üstündedir: "Peruk çıkmış, beyaz deriden çantaya tıklanmış. Mavili beyazlı, iri desenli türbanının altında gülümsüyor. Çattık. Sigarayı uzatıyorum, birazdan öksürmeye başlayacağını bilerek." (s. 34). Ancak arkadaşlıkları ilerledikçe Ersin'in Elif'e uygun gördüğü "sigara içemeyecek kadar çitkırıldım" örtülü kadın tiplemesi de dâhil dindar bir kadına dair edindiği bütün ezberler bozulacak ve bir kitap adeta yeniden yazılacaktır.

Tanışma sahnesinin devamında Elif'in ısrarlı arkadaşlık talebi karşısında Ersin "Şuraya oturalım mı biraz?" diye soran Elif'e "çaresiz boyun eğ"ken sol gruptan bakışların üzerinde olduğunu hisseder (s. 35). Elif, Ersin'in dindar bir kadınla görünmekten çekindiği sol grupla tanışıklığını belli ederek onu ikinci kez ters köşe yapar:

Sol gruptan bakışlar üzerimde. Kayıp yavru köpek aile arıyor. O tarafa eğiliyor yanımdaki, son derece güvenli bir sesle bağırıyor.  
"Selam arkadaşlar!" Kırık dökük sesler karşılıyor sesini.  
"Kitaplarınızı sınavlar bitince ulaştırsak olur mu? Henüz okuyamadıklarım var da.  
"Olur" diyor bu ikisi. Bana gösteriş yapıyor, besbelli. Ne kadar açık fikirli olduğunu göstererek, tabularımı yıkacak. Solun ve dinin yeni kardeşliği, bu akıl almaz ülkede ilginç değil aslında. (s. 34)

Metin parçasında Ersin'in istihza ile baktığı "ailesini arayan kayıp yavru köpek" Elif'tir. Buna karşılık Elif ilk andan itibaren Ersin'in düşündüğü tipte bir türbanlı

olmadığını ona gösterir. Bu kanıtlama hali Elif ile Ersin'in pozisyonları arasındaki başka bir farkı daha açığa vurur: Onların arkadaşlıkları gibi dindar-seküler ekseninde gelişen ilişkilerin en azından başlangıcında seçici ve buna nispetle avantajlı tarafı Ersin gibi örtülü kimliğin muhatabı konumundakilerdir. Ersin'in Elif üzerindeki hiyerarşik pozisyonu, toplumsal kesimler arasında basit bir inanç ya da ideoloji farkının ötesine taşınmıştır. Zira Elif'in Ersin'den sigara istemesi, pantolon giymesi ve hatta onunla şakalaşma biçimi bile kendini seküler kadınla eşitlemek ve kimliğine dair içselleştirdiği muhtemel önyargıları tersine çevirmek yönündeki çabasını yansıtan semptomlardır (s. 35).

Bu otomatikleşmiş kanaatlerde başörtülü kimliğin ayrıcalıklı olanı değil, öteki olanı temsil ettiği resmi söylemdeki makbul vatandaşlık kurgusunun toplumsal bilinçdışındaki etkisini tespit etmek önemlidir. Makbul vatandaşlık teamüllerinin ortaya döküldüğü her darbe döneminde olduğu gibi 28 Şubat sürecinde de başörtüsünün simgelediği Müslüman ötekilik, toplumsal bağların kutuplaşmasını tayin edecek bir etki alanına ulaşmış bulunmaktadır. Toplumsal şartların ortaya koyduğu gerçek 70'lerin sonundan itibaren sol ve İslâmcı düşünce arasında başlayan yakınlaşmanın 90'ların baskı ortamında kaybedilen yakınlıkların başında geldiğini gösterir. Başörtülü Elif ile baş açık Ersin'in yan yanalığının çevreleri, hatta kendileri tarafından bile tuhaf karşılanmasının nedeni bu kesimler arasında sınıfsal ve ideolojik bir ayırmadan çok daha fazlası olan ve sayısız sınıflandırmayı bünyesinde barındıran bir "yaşam tarzı" ayırımının bulunmasıdır. Elif ile Ersin'in arkadaşlıkları aracılığıyla yaşam tarzlarına ve toplumsal zevklere ilişkin ayrımların farklı habituslar<sup>65</sup> olarak tanımlandığını görürüz. Üst sınıf tüccar bir Müslüman aileden

---

<sup>65</sup> Bu anlamda yaşam tarzı en geniş karşılıklarından birini Bourdieu'nun "habitus" kavramında bulur ve belirli hal, duruş ve yaşamsal pratikleri ihtiva eden, çeşitli öznel davranış biçimleri için nesnel bir zemin oluşturan bir olgu olarak tanımlanır. Bir praksis olarak habitus, kişisel tarih, aile ve sınıf

gelen Elif ile alt sınıf seküler bir kadın olan Ersin habitus'un bireysel olduğu kadar toplumsal bir karşılığının bulunduğunu ve bunun bağlamdan bağlama ve insandan insana değişebileceğini sezdirenen karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Bu nedenle *Şair Öldü*'nün ilk kısımlarına bu aşinalığın aradan kalkmasıyla yabancılaşmış, yabancılaştıkça da her gün karşılaşılsa bile bir bilinmez olan "diğerlerini" yanlış ezberler üzerinden tanıyan insanlara özgü hayret hâkimdir. İkili arasında sınavdaki bir soru üzerine geçen diyalogda ağır basan duygu budur:

'Merhaba' diyor elini uzatıp. 'Elif ben.'  
Söylüyorum saçma adımlı. Son heceyi biraz vurguladım galiba, gülüyor hafiften.  
'İntiharın günahı üzerine neler yazdın bakalım?'  
'Hiç' diyor istifini bozmayarak. 'İntiharın öz kaderimiz olduğunu yazdım.'  
Yüzüne şaşkınlıkla bakıyorum, o sırada kalkıp köşedeki simitçiden iki simit alıyor hızla. (s. 35)

Görüldüğü gibi Ersin'in yabancı olduğu örtülü kadınla yaşadığı bu karşılaşma örtülü kimliğe karşı kökleşmiş önyargılarını Elif'in kimliğinde beliren üst sınıf aidiyeti üzerinden teyit etmenin yollarını arar. Ersin, Elif'in kullandığı markalar üzerinden onu "antipatik" gösterecek özelliği üst sınıf kimliği olarak keşfetmiş olur. O, el değiştirmeye başlayan simgesel sermayeyle birlikte Müslüman tüccar kesimin sınıf atlayan bir üyesidir. Ersin'in bu tahmini aşağıdaki diyalogdan anlaşılacağı gibi Elif hakkında yanılmadığı tek konu olur:

Beyaz keten takımını pek hoş. Kesin Vakko'dan almıştır. Aynada bir saat onu, bunu, şunu denemiş ve...Parası önemli değil nasıl olsa.  
"Zenginsin galiba?" diye soruyorum. Çekingenliğimi, küstahlıkla öldürmek istiyorum bugün.  
"Evet, bizimkiler varlıklılıdır" diyor umursamazca. Şu mavi desenli türban, şu yeni gelinlere takılanlardan hanım hanımcık altın yüzük. Olmayacak diye tekrarlıyorum içimden. Ziyet eşyasına düşkün, avam. (s. 53)

Ersin, Elif'e baktığında zenginlik ve dindarlığın bulunduğu bir "kitsch" görür. İlk kez karşılaştığı başörtülü akranının giyimini eksik arayan bakışlarla en ince ayrıntılarına

---

üzerinden gelişen toplumsal tarihin deneyimleriyle oluşur ve sosyal koşulların bir ürünü olarak sonsuz bir şekilde değişir. Bu konuda bkz. Bourdieu, 1990, s. 56.

kadar taraması örtünün onun gözündeki “avam” konumundan ileri gelmektedir (s. 53). Nitekim Ersin’in gözünde başörtüsü, vatandaşlık kurgusundaki ötekiliğiyle aralarındaki sınıfsal farkı tersine çeviren, Elif’i aşağı çekerken Ersin’i yukarı çıkaran tarihsel bir enstrumandır. Elif’in türbanı hakkında yaptığı takip eden yorumlar hem türbana karşı mesafesini hem de üstten bakışını yansıtır:

Türbanı değişik bugün. Bu kravat koleksiyonu gibi bir şey herhalde. Her giysiye uygun olan renk ve desen kullanıyor. Bugün yazlık açık renklerden bir şey seçilmiş. Beğendim doğrusu, krem rengi, uçuk kahve, pembemsi tuhaf sarmallar. Güneş gözlüğü başının tepesinde, iri böcek gözleri gibi dikilmiş. (s. 54)

Bu dikkatte kuşkusuz Ersin’in kıt kanaat geçinen alt sınıf bir aileden gelmesi ve bundan ötürü Elif karşısında kendini ekonomik açıdan dezavantajlı hissetmesinin payı vardır. Takıldığı şeylerin “ziynet eşyası” ya da “koleksiyon” oluşturan bir takım giysiler olmasının temel gerekçesi budur. Elif’le ilgili bir kulp ararken onun dindar bir kadın olması tek başına bir neden teşkil etmezken yükselen İslâmi sermayenin şehirlileştiğini simgeleyen türbanı takıyor olması Ersin’e ihtiyaç duyduğu gerekçeyi zorlanmadan verir. Ersin’in Elif’in peruğu hakkındaki yorumu ilk görüşünde peruğuna takılmasının nedeninin açıkça başörtüsü olduğunu ortaya koyar: “Perukla daha iyiydin, gerçi emekli öğretmen havası vermişti ya. Sesim korkusuzlukla, alayla yüklü. Nasıl birdenbire bu kadar cesur oldum?” (s. 24). Buna cevap veren Elif’in sesi böyle karşılaşmalara talimli olduğunu gösterir: “Çirkin olmaktan korkmam. Özellikle çirkin olmayı seçtik, bu da tepkimizin bir parçası.”(s. 24). Bu cümlede geçen “biz” sözcüğü Ersin’i ürküten bir etki yapar. “Biz” diyor, eyvah” der (s. 32). Ersin daha önce kendisini uzaktan tanıdığını ima eden bu kızın niyeti konusunda korkuya kapılır:

Beni epeydir gözlemliyormuş demek. Hiç haberim yok. Çevremde olup bitenlere öyle ilgisizim ki. Peki niyeti ne olabilir? Yandaş bulmak, yanaşmak? Gittikçe rahatsızlanmaya, onunla oturmaktan, onunla

konuşmaktan çekinmeye başlıyorum. Pek tekin gelmiyor bana. Saatime bakıp ‘kalkmam gerek’ diyorum. ‘Yarın sınav var, malum.’ (s. 56)

Ersin’in Elif’in kişiliğiyle ilgili çekincesini ifade ettiği yukarıdaki konuşmasında geçen “yandaş” sözcüğü 28 şubat sürecinde yasak savunucularının “başörtülü kadının rejimi yıkmak için görevlendirilmiş irticacı bir ajan” olduğu iddiasını ağıştırır (İlyasoğlu, 2015, s. 45). Basit bir arkadaşlık talebinin bile muhatabında “yandaş bulmak, yanaşmak” olarak anlaşılması 90’ların sonu itibariyle kimlik algısı üzerinden ayırıtırılan toplumsal kesimlerin ne tür korkularla yönetildiğine çarpıcı bir örnek teşkil eder.

Arkadaşlıklarının bu kadar sancılı başlamış olması aslında çok basit bir sebepten kaynaklanmaktadır. Böyle bir arkadaş edinmesi Ersin açısından kendi çevresinden, çeşitli meslek gruplarından dışlanması anlamına gelmektedir. “Tam da son sınıfa geçtiğim bu yıl yaptığım iş değildi. Bir evre edinmeliydim, yoksa adliye günlerim nasıl geçerdi? Beni gösterir fısıldaşlırdı: Bak son sene dincilerle gezdi bu, şimdi de yalnız kaldı, oh olsun” (s. 33). Bu ifadesiyle Ersin, Elif’i hayatına sokmanın eşiğindeyken başörtülü bir kadınla arkadaşlık etmesinden dolayı alabileceği tepkileri hesap ettiğini, hesap etmek durumunda kaldığını gösterir.

Bu dönemde birbirinden tamamen olmasa da büyük ölçüde kopuk yaşayan kesimler arasındaki en yakın temasın üniversite gibi kozmopolit bir ortamda kurulmuş olması gerçekçidir, ancak ne var ki, mevcut şartlarda buradan bir arkadaşlık doğması imkansız gibidir. Bu açıdan Elif’in derse girmesini engelleyen başörtüsü yasağı üzerine Ersin’le yaptıkları tartışmada aldıkları pozisyonlara özellikle dikkat edilmelidir. Zira bu tartışma 28 şubat’ta yürütölen kimlik siyasetinin neticesinde yaşam biçimine dair hassasiyetlerin su yüzüne çıktığı, kılıçların çekildiği bir zeminde gerçekleştiğini ortaya koymaktadır:

(Elif) ‘Bize böcekmişiz gibi davrandı kadın’. ‘Bize örümcek kafalılar dedi. Bu zihniyetle özgür üniversitenin bağdaşmadığını, ancak örtülerimizden kurtulursak bilime katkıda bulunacağımızı... Yani neredeyse çirkinsiniz diye bağıracaktı. Böyle nefret böyle aşağılama görmedim.’  
(Ersin) ‘Yani yapması gerekeni yapıyor. Suçlayamazsın. Tuttuğu saf bunu gerektiriyor. Ne bekliyordun ki?’ (s. 68)

Kartlarını bir bir açan taraflardan mağdur olduğunu düşünen Elif, Ersin’i buna ikna etmeye uğraşır ama Ersin oralı bile olmaz. Elif, Ersin’den beklediği desteği göremeyince bu aralarında ciddi bir sürtüşmeye yol açar. İkilinin arkadaşlığında “kabuk” olarak adlandırılan bu evre kişiler arası ilişkilerin kültürel/dini fark üzerinden ne tür sınavlardan geçtiğini göstermesi bakımından anlamlıdır. Ersin her ne kadar bu tartışmada bir taraf olmak istemiyor gibi görünse de durduğu noktada nötr kalması imkânsızdır. Türban meselesi üzerine Elif’in arkadaşı Samim’in de katıldığı münakaşanın gidişatı da bunu göstermektedir:

(Samim): ‘İnanmak bu denli kolay ele geçirilebilecek bir şey olmamalı. İnanmamak da.’  
(Ersin): ‘Yani ben içte yaşanan şeylere daha çok kıymet veririm’  
(Samim): ‘Kötü bir şey yaptığımızı sanmıyorum. İnanmak ve bunun gereğini yerine getirmek dünya üzerindeki kötülük kategorilerinden hangisine girer ki?’  
(Elif): ‘Orası öyle de...’ der Elif. ‘Gel de anlat. Paranoyayı tedavi etmek kolay mı sanıyorsun?’ (s. 32)

Esas itibariyle yukarıdaki tartışmada tekrar edilen klişelere bakarak bu dönemdeki türban söyleminin ana hatlarını belirlemek mümkündür. Tartışmanın denkleminde örtülü kadının birey sayılıp sayılamayacağı sorusu durur ve problemin belirlenmesindeki yanlışlık, bundan doğan meselelerin tartışılmasını da etkileyerek örtünme meselesini yararsız ve çözümsüz bir polemige dönüştürür. Ersin’in “içten yaşanacak şeylere kıymet” verdiğini söylemesi, laiklik düşüncesine bedenen uyumlandırılmayı temsil eden “inancın” kimseye göstermeden “içten” inanılması gereken bir şey olduğu argümanı ile bağdaşır (s. 32). Ersin’in içtenliğe yaptığı vurguyu tersinden okunacak olursa dışa vurulanlardan duyulan rahatsızlığa ve Elif’in

söyleyişle “paranoya”ya işaret eder (s. 32). 28 Şubat sürecinde sloganlaştırılmış bazı fikirlere rastladığımız tartışma bu bağlamın kısır döngüsünü görünür kılar. Nitekim bu tür tartışmalarda sıklıkla inancın ne olması/ne olmaması gerektiği zikredilerek bunun sınırları çizilir ve ardından tartışmanın konusu, bireylerin dünyaya bakış açıları arasındaki fark hakkında olmaktan çıkıp siyasi pozisyonlar çarpışmaya başlar.

Ersin böylelikle daha bu işin başında kendisiyle Elif arasında gözetilen kamusal ayrımı sezerek Elif’in başka bir dünyaya ait olduğuna hükmeder ve onu, yolundan saptıracak bir “tehlike” olarak görmeye başlar: “İşte hiç tanımadığınız biri sislerin içinden çıkıyor ve sizi kendine arkadaş diye, yandaş diye bilmem ne diye seçiyor. Kolunuza asıldıkça asılıyor. Yürüyüşünüzü bozuyor, yavaşlatıyor. Kolunuza aniden giriveren, sizi şaşırtan ve gideceğiniz yönü unutturan bir kız arkadaş...” (s.151). Elif’in kendisine yüklediği endişeyi dile getirmek için Ersin’in kullandığı yük metaforu Ersin’in zihninde sürekli yankılanır: “Elif sırtıma içinin neyle dolu olduğunu bilemediğim ağır bir çuval yüklüyor gibiydi. (s. 33). Bu şekilde Elif’in açık bir dindarlık işareti olan örtüyle dolaşmasının kendisine bindirdiği tehlikeli yükünün farkında olduğunu ve bu tehlikeli yüke dokunanın yanacağını kendine hatırlatır. Yaptığı kâr zarar hesabının sonunda bu ilişkiyi kendisi için riskli bularak Elif’le olan arkadaşlığını noktalamaya karar verir.

Bugünden bakıldığında en azından kişisel arkadaşlıklar açısından şaşırtıcı gelebilecek olan bu endişeler, kültürel farklılıkların görsel ve yazılı medya aracılığıyla olumsuz bir tanımlama ibaresine dönüştürüldüğü 90’larda “farklılıklara karşı toleransın” düştüğünü ve “benzerini arama, benzerini bulma” kaygısının gençler arasında bile oldukça belirleyici olduğunu gösterir. Elif’in ailesi de bu konuda çok hassastır ve bu nedenle kızlarının dindar bir erkek olan Samim ile

arkadaşlık etmesini değil Ersin’le olan ilişkisini yadırgarlar. Zira Elif’in öteki mahalleden ilk arkadaşı Ersin’dir; Ersin’in de ilk başörtülü arkadaşı Elif olacaktır.

Elif’in bu arkadaşlıktan yana bir tereddüdü olmamasına karşın babası Mahir Bey, Ersin’i kızı için sakıncalı bir arkadaş olarak görür. Hatta bir keresinde Ersin’i bu konuda uyarır: “İlişkinizi pek tasvip etmiyorum, farklısınız, bizim hayatımız farklıdır. Biz kurallarla yaşarız.” Mahir Bey bunları Ersin’i ya da ailesini tanıdığından söylemez (s. 67). Kendisini bu konuda uyaran Mahir Bey’le münakaşaya girerek ona “cahil, kaba adam”, “örümcek kafalı”, “aptal cemaat”, “koyun” gibi hakaretamiz yakıştırmalar yapan ve “sen zezem suyuyla bile günahlarından arınamazsın” diyerek küfreden Ersin de bunları Mahir Bey’i çok iyi tanıdığı için söylemez (s. 67). Bu tartışmada birbirlerini “namussuz” ve “cahil” diye itham eden Mahir Bey ve Ersin toplum içinde birbirini belki de en az tanıyan kişilerdir. Böylelerinin karşılaşma olasılıkları en aza indirgenmiş, aralarındaki diyalog köprüleri çoktan atılmıştır. Bu nedenle buldukları noktada birbirlerini kapalılık, açıklık, örtü ve sakal gibi göstergelerle gözlerinin önünde canlanan yaşam tarzı göstergeleri üzerinden yargılamak ve yaftalamak birbirleri hakkında bir kanaat edinmenin en kestirme yolu olmuştur. Takip eden ifadede Ersin’in bu kutupsallığı gündelik detaylarına kadar canlı bir biçimde kurguladığını görürüz:

Arkadan Mahir Bey’in geçen sene gittiği hacla ilgili anılarını gülerek (Samim’e) anlattığını duyuyordum. Habeşli Bilal’e ve Hazreti Ayşe’ye gönülden bağlıydı istese onlara şiir yazabilirdi. Oradan Türkiye’ye sıçrar, politikanın taşlı yollarında dans ederdi. Sanırım siyasette Papa’nın Tanrıya inandığı kadar inanılıyordu Allah’a. Ama bu benim naçizane fikrimdi. Samim’i bir an, kısacık bir an bulduğumu hissetmiş, işte yine kaybetmişim. Yabancıysa olduğum bir dili konuşuyorlardı, ilkel, basit ama gerçek bir dil. Benim savrulan sahipsiz dilim gibi değil. Ve işte çaresizce yanıma yanaşan Elif’i bu yüzden masum bulamıyordum. İstese arka tarafa geçer, o ikisiyle gülerek, gocunmadan, zedelenmeden sohbet edebilirdi. Zorlandığını zannediyordu, yalandı. Bu halı mağazasında hayatının sonuna kadar kahır, dert bilmeden yaşayabilirdi. Neden kendisi gibi “gönlü temiz” kızlarla olmadığını baştan beri anlayamamıştım. Ve neden Samim’i bu denli dost belliyor, dahası beni de aralarına katmayı arzuluyordu? (...) O an artık selam

vermekten öteye gitmediğim eski arkadaşlarıma yavaşmam gerektiğini düşündüm. (s. 101)

Yukarıda Ersin'in zihninde tamamladığı diyaloglar ve verdiği hükümler esas itibariyle kendini bulunduğu ortama ait hissetmeyen bireyin psikolojik rahatsızlığını dışavurmaktadır. Ancak burada Ersin'in sivrilerek önyargılı bir karakter olmasının başka bir anlatsal işlevi daha vardır. Bu işlev kendi konumunu ve etrafındakileri yanlış okuyan bir karakter aracılığıyla böyle bir bakışın nasıl bir kırılmaya tabi olduğunu göstermektedir.

Bu nedenle *Şair Öldü*'nün politik olarak doğrucu bir anlatı kurduğu söylenemez; zira okuyucuyu bütün hikâyeyi Ersin'in gözünden okumaya ve Elif'i küçümsemeye çağırmaz. Eğer bu varsayım doğru olsaydı, Ersin'in durumu hakkındaki bilgimize üç farklı duygusal unsur eşlik edecekti: Bunlar; anlatıcı-karakterin arzusuna karşı bizi duyarlı hale getiren Ersin'le kurduğumuz duygusal bağ, anlatıcının stereotipik tutumlardan ayrılışına dair farkındalığımız ve onun durumuna yönelik pozitif tutumumuz olacaktı. *Şair Öldü*, Ersin'in olaylara bakış açısını yansıtmakla birlikte bu bakışı kritik eden kişisel geçmiş boyutunu da görünür kılarak bu tip önyargıların arkasında yatan toplumsal yapıyı zihnimizde canlandırmamıza yardımcı olur.

Bu noktada Ersin'in geçmişinde ailelerinin dağılmasına sebep olan başörtüsü imgesinden de söz edilmelidir. Zira aile travması Ersin'in başörtüsüne karşı aldığı keskin tavrı bir nebze olsun açıklayabilecek ipuçlarını haizdir. Ersin'in çocukluğunda kadınların evlendikten sonra taktığı yarım eşarbin anlamı namuslu kadın imajıdır ve annesi, babasıyla evlendikten sonra başörtüsünü "namuslu" bir kadın gibi görünerek pavyon geçmişini gizlesin diye takmıştır (s. 161). Fakat Ersin'in annesinin üstü örtülen "namusuna" yapılan atıflar başörtüsü takmasıyla son bulmamış ve aile yuvalarını dağıtacak bir raddeye gelmiştir. Kişisel tarihinde cereyan eden bu olay

Ersin'in başörtüsünü zihninde sahtelik ve gülünçlkle eşleştirmesine sebebiyet vermiştir. Ersin, Elif'e yazdığı mektupta başörtüsüyle bu nahoş ilişkisinden dolayı "bana eşarbin hikmetlerini haykırma. Sınıflar ve kahrolası adaletsizliğin içinde yüzdüm. İnsanın insan olabilmesine yetecek kadar acı gördüm," der (s. 162). Öte yandan Ersin, Elif'i tanıdıkça ve onun örtünmesi ile inancı arasındaki bağı anlamlandırmaya başladıkça bu yöndeki fikirlerinin istemsiz bir biçimde değiştiğini hissediyor. Elif'le tanışması Ersin'in dünyasında başını örten kadının tekabül ettiği değerler ve tanımlarda bir değişikliğe yol açtığından şimdiye dek yaptığı gibi başörtüsü üzerinden kolaylıkla çıkarım yapabilme, fikir yürütme alışkanlıklarını sekteye uğratar: "Kararsızım, Elif hayatıma sızdığından beri kararsızım. Elif hayatıma sızdığından beri artık iyice kararsızım. Beni anladığını ve sevdiğini iddia eden başörtülü arkadaşım. Oysa ben yatağında dönüp duruyorum" (s. 62). Bu anlamda Ersin'in çocukluk travmasını büyüten başörtüsü karşısına Elif'in arkadaş yüzüyle çıktığında bunun onu bir anda afallattığını söylemek mümkündür.

Ersin bu arkadaşlık yoluyla kendi geçmişinde başörtüsünün simgelediği namus kavramını aştığı gibi ailesi ve çevresi tarafından ayıplanma korkusunu da aşar. Hatta birbirlerine açıldıkları bir noktada Elif'e onları birleştiren "kimsizlikleri" ve "yersiz yurtsuzlukları" olduğunu yazar (s. 34). Ersin bu boyutta hâkim kültürün mesajlarına karşı duyarlı ama tümüyle bunlarla belirlenmeyen bir karakter çizer. Anlatıcının bir yandan Ersin'in bakış açısındaki değişim aracılığıyla stereotipik bazlı anlatı biçimlerini geride bıraktığını, diğer yandan Elif'i küçümsemek yerine ona karşı duyduğu saygıyı paylaşması için okura yol gösterdiğini görürüz. Bir grup kimliği olarak yansıtılan örtülü olma hâlini doğru bir biçimde anlatmak için anlatı etiğini devreye sokan bu tür yaklaşımlar demokratik bir kimlik temsilinin nasıl mümkün kılınabileceği konusunda da rehberlik ederler. Bu

bağlamda arkadaşlıklarının “kabuk” evresinde Elif ile Ersin’in sonu uzlaşıyla bitmeyen pek çok tartışmaya girmesinin anlatsal işlevi birbirine hiç de aşına olmayan arka planlardan gelen bireylerin çarpışmadan, önyargılarını test etmeden birbirini anlamasının ve yan yana yürüebilmesinin imkânsız olduğunu göstermektedir. Bu temas ayrıca örtülü ya da başı açık bir kadının mahrem yaşamına dair bilinmeyenlerin yerini dolduran toplumsal önyargıların ne kadar yanıltıcı olabileceğini vurgulamak noktasında da iş görür. Zira böylesine bir toplumsal yüzleşmede tarafların tuttuğu safları keskinleştiren başörtüsünün toplumsal cinsiyet ve sınıfsal farkı ilgilendiren yan anlamları kendini yeğin bir biçimde gösterir. Böylece başörtüsü meselesini oluşturan bu dinamikler, aynı zamanda toplumsal ve tarihsel çatışma eksenlerini de görünür kılarlar.

Bu açıdan bakıldığında bugün başörtüsü meselesini irdelerken aklımıza meşrutiyet döneminde yapılan kadının kurtuluşu tartışmasının gelmesi tuhaf değildir. Çünkü o zamandan bu zamana ne kadınlarla ilgili gibi görünüp de modernleşmenin “adabı” üzerinden bunun normlarını tayin eden kadın meselesinde, ne de bu meseleye yaklaşımı belirleyen temel dinamiklerde kadının konumunu değiştirecek boyutta bir perspektif değişimi yaşanmıştır. Dolayısıyla bu dinamikler üstüne düşünmek, meşrutiyet döneminde tesettür tartışmasını başlatan kadının eğitimi meselesinin ardındaki milliyetçilik hedeflerini sorgulatarak iktidara yönelik uzlaşımlar değiştikçe toplumun genelini kapsamakta yetersiz kalan doktrinlerin zamanla elitist bir karakteristiğe büründüğünü ve kurtarılması, aydınlatılması gerekeni kültürel, sınıfsal ve cinsel fark üzerinden belirlediğini ortaya koyar. Nitekim yakın Türkiye tarihine bakıldığında gerek düzenin yıkılıp yeniden kurulması süreçlerinde gerekse de toplumu revize etmek için girişilen darbelerde toplumsal çatışmanın, toplumsal konsensüsten farksız biçimde bu dinamiklere bağlı işletildiği

görülür. Aynı çatışma dinamiği Elif ile Ersin'in ilişkisinin belirleyenlerinden biri olmasına karşın onların birbirlerini tanıma isteklerinin kökleşmiş önyargılarına galip geldiğini görürüz.

İki arkadaşın birbirlerine karşı bakışlarını tümüyle değiştirenlse ailelerinin ve çevrelerinin çemberinden çıkıp kendi dünyalarından inanca tuttıkları ayna olur. İkili arasında başlayan mektuplaşma asıl anlamını farklı kesimlerin birbirlerinin ötekiliklerini anlayarak temas kurmasını sağlamak yönünde atılan adımda bulur. Ersin bu nokta itibariyle Elif'i kendinden ayrı göremez, bir görür ve Elif'e onları bir kılının büyük anlamda "kimliksizlikleri" olduğunu söyler:

Türkiye kimdir? Türkiye nedir? Ona asıl rengini veren nedir? Nedir şu çektiğimiz azap? Neden Norveç ve fiyortları kadar yekpare ve tanımlanabilir özelliklere sahip değiliz? Neden burada hiçbir şey doğal akışında akmıyor, tıkanıyor? Ben ve sen, kimliksizlik denizinde, burada göçebeyiz. (s. 163)

Bu mektuplar iki insanın birbirine sonuna kadar açıldığı bir iletişim halini yansıttığı kadar, inancı anlamlandırma çabasının birbirine dönüşmeksizin yan yana akışını, etkileşmesini ve bireysel bir duyuşun ortak ifadesine dönüşmesini yansıtır: "İnsanın kaderi budur. Allah'ın kullarıyla konuştuğu gizli bir dil var. Bunu öğrenirsen artık ağır gelmiyor" şeklindeki ifadesiyle Elif bir Müslüman olarak yetiştirilmiş olmanın getirdiği baskıyla nasıl başa çıktığına ve inanmaya devam ettiğine dair bir pencere açar (s. 221). Başörtüsünün inancı tecrübe etmenin bir yolu olabileceğini sezdiiren bu diyalog kadının örtünmesiyle birlikte bütün öznelliğini kaybettiği ve değişim olasılıklarının kapandığı hidayet romanlarına yapılan bir misilleme şeklinde de okunabilir.

Bu diyalogun son aşaması Elif ile Ersin'in birbirlerinin kılığına bürünmesiyle gerçekleşir. Elif'in şalıyla örtünen Ersin ve Ersin'in kazağını giyen Elif birbirlerinin yerine geçerler. Bu yer değişiminin anlatı açısından gördüğü iki farklı işlev vardır ve bunlardan ilki başörtüsüyle sağlanan değişim üzerinden kadın karakterlerin önceki ve

sonraki hallerine gönderme yapan romanlardaki dönüşüm motifini eleştirel bir malzemeye çevirerek başörtüsü meselesine taraf olan kesimlerdeki empati eksikliğine gönderme yapmaktır. İkincisiyse örtülü kimliğin kendi gerçeğini ortaya koymaktır: Giysisi kadının tarihte yaşadığı bağlamda direniş biçimini de tanımlayabilir, teslim oluş şeklini de. Müzakere de edebilir, itiraz da. *Şair Öldü*, kadını dönüştüren edebî klişeyi bir oyun haline getirerek bunu reddeden Elif gibi özgün bir karakter aracılığıyla dönüşümcü talepleri olan tahakküm biçimlerine karşı bütün ötekiliklerin aslında bir kimlik yanılması olabileceği mesajını verir.

Türker'in romanı toplumsal boyutta yaşanan kimlik krizinde çözümün yüzleşme etiğiyle insani bağları yeniden tesis etmekten geçtiğini gösterir. Bu anlamda örtülü kadın kimliğinde yansıtılan bu kişisel açılımın etkisi yalnızca Ersin'in başörtüsü, dindarlık ve kadınlığa dair değişen düşüncelerinde değil, toplumsalı ilgilendiren daha geniş bir ilişkisel alanda yankısını bulur. Ersin'in Elif'le kurduğu diyalog başlangıcı itibariyle Ka ile Kadife'nin karşılaşmasını andırırsa da *Kar*'ın aşırı politikleşmiş dünyasında Ka ile Kadife'nin bir tanışmanın ötesine gitmeyen yakınlıkları *Şair Öldü* bağlamında siyasi duruşların ötesine geçerek toplumsal normlara meydan okuyan derin bir dostluğa dönüşür.

Dile kolay gelen Ersin ve Elif gibi başörtülü kadın temsillerinin Türk romanına seküler bir kanaldan girebilmesi için yakın tarihte 1980 askeri darbesi, 28 Şubat süreci gibi pek çok acılı toplumsal deneyimin yaşanması gerekmiştir. Darbe sırasındaki sıkıyönetim şartlarının gevşemesiyle kutupsal bir atmosferden çıkıldığını ve toplumsal ilişkilerin nispeten ılımlı bir hale getiren bazı önemli adımlar kadın temsillerinin çok yönlü düşünülmesine vesile olmuştur. Bu adımlardan birinin 80'li yılların başında kendilerini “bizler, kadınların var olan toplumsal durum ve yapı içerisindeki konumlarından rahatsız olan ve bunu ortadan kaldırmak için mücadele

eden bir grup Müslüman kadınız” diye tanımlayan bazı kadınların “kadın sorununu gündeme getirmek için” *Zaman* gazetesine yazdıkları mektuplar olduğu düşünülmektedir. Bu mektuplar *Sosyalist Feminist Kaktüs*, *Yazko* ve *Gergedan* gibi dergilerde yankısını bularak feminist yazarlar tarafından kadınların kimlik manifestosu olarak okunmuş ve kadın mücadelesi hareketi içinde değerlendirilmiştir (aktaran İlyasoğlu, 2015, s. 52). Ahmet Oktay (2010), dindar ve solcu kesimler arasındaki bu birlikteliğin gücünün Türk romanında paradigmatik bir değişime yol açtığını iddia eder (s. 32). *Şair Öldü* bu anlamda edebiyatta ve siyasette görülen heterojenliğin roman türüne geç yansıyan örneklerinden biridir.

Bu yönleriyle *Şair Öldü*'nün Elif'in şahsında sergilediği örtülü kadın temsilinin hem yaşam tarzı dönüşümü geçiren kadınlara, hem de bunun eleştirel tepkisini ya da alternatifini ortaya koyan temsillere bağlandığı görülür. Buna karşılık bütün bu temsiller içerisinde Elif, kimlik farkını, inanç deneyiminin bir parçası olan başörtüsüyle ortaya koyan bir karakter olarak çıkar. Bu bağlamda Elif'in basmakalıp örtülü karakterlerden farklılaşarak kadın dönüşüm anlatılarındaki ilk çatlaktan sızan ve kendi olmakta direnerek alternatif bir dönüşüm umudunu temsil eden kadınların her birisinden bir iz taşıyan melez bir kimlik olduğu iddia edilebilir. Sözgelimi aynı anda “yuva”yı terk edip kendi yoluna gidebilecek kadar Nisa(n) (*Halkaların Ezgisi*), “Hiç kimseyi temsil etmek istemiyorum” (Pamuk, 2019, s. 216) diyecek kadar Kadife (*Kar*) ve “Çirkin olmak bizim seçimimiz” (s. 24) diyebilecek kadar da kendisi olur. Elif'in ideolojik dayatmalardan sıyrılmış bir karakter ve bunun getirdiği eleştirel yükten de kurtulmuş bir kimlik olarak kendi “mahallesinin” dışında bir açılım yapması ve diyalogu başlatması onu örtülü kadının kimlik temsilinde yaşanan krizin ilk çıkış noktalarından biri kılar.

### 5.3. *Sincaplı Gece*

Cem Akaş'ın "eksiltmeli roman" alt başlığı ile çıkan *Sincaplı Gece* (2017) romanında anlatıcı-karakter Emine, örtünün sembolize ettiği değerlerin tersyüz edildiği bir bağlamda nasıl bir örtülü kadın kimliği durabileceğini tasvir eder. Emine ot içmekten, evlilik dışı cinselliğe kadar pek çok deneyimin öznesi olarak başörtüsüne raptedilen kültürel sınırlara, toplumsal tabulara açıktan meydan okuyan bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kuşkusuz bunda Emine'nin dünyasının Nisa(n)'ın (*Halkaların Ezgisi*) ve Elif'in (*Şair Öldü*) yaşadığı 28 Şubat sürecinde şekillenen baskıcı ortamdaki farklı bir biçimde tahayyül edilmiş olmasının bir etkisi vardır. Bu dünya kadının örtünmeyi kendi kimliği içerisinde deneyimlemesine engel değil, bizzat olanak sağlayacak ve bunu kolaylaştıracak biçimde tasarlanmıştır. Akaş'ın romanında başörtüsü direnişinin yatak değiştirdiğine işaret eden türban bundan böyle farklı bir kadınlık mücadelesini imgeleyecektir.

*Sincaplı Gece*'de okurdan beklenen karakterlerin ontolojisine işlemiş toplumsal cinsiyet kodlarının kadın kimliğini hangi yönlerde etkilediğini çözmesidir. Çünkü ancak bu aşamadan sonra örtülülüğün edebi temsilindeki krizi doğuran sorunun kaynağına inip örtülü kimlikteki ötekiliği belirleyen başka unsurlar da olup olmadığı anlaşılabilir. Tüm bu gerekçelerle burada yapılacak olan tartışmanın ana hatlarını, gündelik siyasetin örtüyle hesabını bir süreliğine askıya aldığı alternatif bir dünyada alternatif bir kadını temsil eden Emine'nin darbe sonrası dönem romanlarında yer alan örtülü kadın kimliğini belirleyen "türban" kategorisiyle etkileşimi belirleyecektir.

*Sincaplı Gece*'nin kurduğu atmosferde başı çeken karakterler her ne kadar yaşadığımız dünyadakinden farklı olsalar da bu dünyanın insanlara sağladığı imkânlar, bu imkânların kullanımı ve bu kullanım çevresinde yaşananlar,

yaşadığımız dünyadaki olasılıkların gerçekleşmesiyle mümkün kılınmıştır. Söz gelimi geceleri peruk takıp cinselliği vurgulu olan bambaşka bir kadına dönüşen Emine, Emine'nin ormandaki karavanında tek başına *junky* bir hayat yaşayan hipster arkadaşı Rumeysa ve çalıştığı şirkette iş partnerleri olan Büşra ve Mebrure, hem birbirlerinden, hem de bugünkünden farklı örtülü kadın profilleridir. Ancak bunlar inanılmaz geldiği bu dünyada var olma olasılığı da olan, gerçekçi kimlik kurulumlarıdır. Nitekim kimliklerin yaşadığımız gerçeklikle iç içe geçen özellikleri farklı kimlik tahayyüllerini yeni bir hakikat zemininde mümkün kılarak bize başka türlü kimliklerin/temsillerin var olabileceğini de gösterirler.

Emine'nin yaşadığı bağlam yönetici elitin tamamen değiştiği ve burjuvallaşan İslâmcı kesimin kendi dönüşümünü tamamlayarak laik kesimi yerinden ettiği paralel bir dünyanın izdüşümüdür. Emine bu dünyada statü sahibi olan başörtülü kadınlardan biridir. “Smaze” adlı bir bilişim şirketinde beyin dalgalarını saptayabilen, beyin aktivitesini farklı renk ve şekillerdeki ışık haleleriyle gösteren Mindy denilen teknolojik bir oyuncak tasarlamıştır. Kendi başına yaşayan, bedeninin tasarrufunun yalnızca kendisine ait olduğunu düşünen örtülü bir kadın olarak ayakta durmakta zorlanmayan Emine'nin sahip olduğu nitelikler, onu hem kimliğiyle ilgili bir bedel ödemek durumunda kalmaksızın özgürce yaşayabildiği gerçeküstü bir dünyaya ait bir karakter, hem de son derece gerçekçi bir kimlik olasılığı olarak ortaya koyar.

*Mindy'nin Sincaplı Gece'nin* karakter dünyasında paralel gerçekliğin bir metaforu olarak kurulduğunu söylemek yerinde bir saptama olacaktır; zira anlatıdaki tüm olaylar sosyal medya çılgınlığını sembolize eden bu cihazın toplumsal bağlamda yarattığı “yeni nesil” bir çatışmanın etrafında gelişmektedir. *Mindy'nin* gördüğü iş, insanların beyin kapasitesi/becerilerini görmemizi sağlayan bir fotoğraf makinesi olmasıdır ve asıl meziyeti kendine özgü olan insan ruhunun içeriğini yansıttığı ışıklı

halelerle deşifre etmesidir. Cihaz, bu yönüyle en çok medikal alanda kullanılan EEG (Elektroensefelografi) teknolojisindeki gibi çektiği filmlerle beyindeki elektrotların aktivitesini saptayan araçlara benzetilebilir; ancak Mindy'nin muadillerinden farkı sunduğu teknolojiyi tıbbi tespit amaçlı bir hizmete değil eğlence amaçlı bir kullanıma mahsus kılmasıdır. Olay akışı içerisinde bu tip bir teknolojinin dünya genelinde yaygınlaşması ve sosyal mecralarda paylaşılmasıyla birlikte çekilen fotoğraflarda bir gariplik fark edilir. O sırada orada olmayan “halesiz” insanlar resim karelerinde belirmeye başlarlar. İlk başta nedeni bir türlü saptanamayan bu karmaşa yaygın şekilde kullanılmaya başlanmış olan cihazla ilgili büyük bir skandala yol açar. *Mindy*'nin mucidi Emine, bu “hata”nın neden kaynaklandığını anlamaya uğraşırken bir anda kendini, bu eylemi resimlerin kendilerine zarar vermesinden dolayı gerçekleştirdiklerini söyleyen “halesiz”lere ulaşmaya çalışırken bulur. Ancak Emine'nin olaylara müdahil olmasının bunun haricinde kişisel bir nedeni vardır. Fotoğraflara sızan halesizlerden biri olan Refik, Emine'nin ilgisini çekmiştir. Refik'in halesizlerin bulunduğu öteki boyuttan “fotoğraflar bizi öldürüyor” mesajını yollamasıyla Emine, Refik'e ulaşır. “Halesizler” denilen insanların bu boyuta girmesiyle, iki boyut arasında, romanın omurgasını ortaya çıkaran bir mücadele başlar. Ancak romanın sonunda sürpriz bir biçimde bu savaşın aslında iki farklı boyut arasında değil, bu dünyada, teknoloji yanlılarıyla teknoloji karşıtları arasında geçtiği ortaya çıkar.

*Sincaplı Gece*, İslâmî burjuvanın hâkimiyet sağladığı bir gelecekte geçer ama kurulan dünya kesinlikle İslâmî bir dünya değildir. Hatta roman dünyasındaki İslâmî burjuva kendisini tam mânâsıyla seküler ortam şartlarına demirlemiş gibidir. Geçmişte toplumsal kesimler arasında dindarlık-sekülerlik gibi yaşam tarzı farklılıklarından kaynaklanan bir mücadele yaşandığına dair bazı izlere rastlansa da

romanın geçtiği bağlamda bu durum artık tarih olmuş ve bu sayede iktidar sahasındaki bütün sınıflandırmayı değiştiren farklı sembolik sermaye türlerine yer açılmıştır. Bu nedenle bu dünyada mevcut çatışmanın yön değiştirerek kültürel, cinsiyetçi ve dini ayrımların ötesine taşınmış olduğunu söylemek mümkündür. Yeniden tanımlanan bu çatışmanın tarafları teknoloji yanlıları, teknoloji karşıtları ve her iki tarafa da eşit mesafede duran ekolojik aktivistlerdir. Emine bu durumda kendini Nisa(n) (*Halkaların Ezgisi*), Elif (*Şair Öldü*) ve Kadife (*Kar*) gibi örtüsü ile kendisi olmak arasında değil güncellenen toplumsal çatışmanın iki tarafından birini tercih etmenin eşiğinde bulur. İkilemin ismi değişse bile kadının gerçekliği kuran/yapılandıran tahakküm biçimleri arasında bir seçim yapmak zorundalığı aynı döngünün tekrarlandığını düşündürür.

*Sincaplı Gece*'de kentli, eğitilmiş ve statü sahibi kadını ikame eden Emine kapalı, şık bir CEO'dur. Emine'nin çalıştığı *Smaze*'deki iş partnerlerinden Mebrure, çalışanlarının üstünde kurduğu hiyerarşik baskıyla eril tahakkümün yalnızca erkeklerin oluşturduğu bir düzen olmadığını ayaklı kanıtı gibidir. Emine'nin arkadaşı ve diğer bir başörtülü kadın olan yazılım uzmanı Rumeysa geçmişinde Mebrure gibi iktidar dünyasında bir erk temsiliyken bu statüden vazgeçip ekoloji için mücadele eden bir aktivist olmayı seçmiştir. Emine yaptığı ve yapmadığı seçimlerle tam olarak bu iki kadın profilinin "arasında" "kararsız" haliyle kendisi açısından çetin olacak bir kararın eşiğinde durmaktadır. Ancak onun aradığı din ile dünya arasında kalmışlıktan değil, kararını veremediği etik ikileminden kaynaklanmaktadır. Rumeysa'dan ve teknoloji karşıtlarından etkilenerek insanların ruhlarını sattıkları kapital bir dünyaya hizmet ettiğinin farkına varan ve bu sistem içerisinde üstlendiği rolü sorgulamaya başlayan Emine için bu ikilemden tek çıkış noktası istikametini kesin bir biçimde belirlemektir. Bu aşamada Emine'nin tüm oluş ve dünyayı algılayış

biçimini değiştiren etik açılımını mümkün kılan kendisine sorduğu sorular ve bunlara verdiği cevaplar olur.

Bu dönüşümün başlangıcında Emine, kadın oluşum anlatılarında karşılaştığımız kahraman tipolojilerini belirleyen “arayıştaki” karakterin bütün özelliklerini taşımaktadır. O da bu tip karakterin içine düştüğü kimlik krizine benzer şekilde içinde yer aldığı düzeni beğenmemekte ve çevresindekilerden uzaklaşarak kendi konumunu sorgulamaktadır. Ancak ideolojik dönüşümün ilk basamağında yer alan bu kalıp, dayatması olan “bedensel/bilişsel dönüşüm” ve “yuvaya dönüş” gibi diğer dönüşüm/oluşum klişelerinin Emine için benzer şekilde işleyeceğini garantilemez. Anlatının başlangıcıyla kapanışı karşılaştırıldığında Emine’deki değişim başörtüsünde değil kendine bakışında görülür. Romanın neredeyse ortalarına kadar her sahnede ne giydiği, nasıl bir araba kullandığı, nerede çalıştığı gibi lüks yaşam ayrıntılarını yansıtan Emine’nin dikkati bir anda farklılaşır ve değişen bakış açısıyla birlikte kıymet olarak gördüğü şeyler de dönüşüme uğrar. Emine bu alternatif dünyada kendisi için alternatif olabilecek bir çıkış yolu aramaya başlar.

Emine’nin dönüşümünün başlangıç noktasına dönersek “şu toz kaldırarak gelen spor araba benim” diyen ses ona aittir (Akaş, 2017, s. 11). İslâmî burjuvanın yaşadığı statü değişiminin henüz intibak edilmekte olduğunu haber veren bu ses, bu bağlamda lüks giyim kuşam ve yaşam standardının dindar kadın için önemli bir statü sembolü haline gelmiş olduğunu gösterir: “Hafta sonu üzerimde rahat şeyler, siyah Diesel jean, Kandinsky türban. Başımda grafitili şahane bir türban var. Düşük bel kot. Beyaz, uzun kollu bir bluz” (s. 77). Emine’nin kendine bakışını yansıtan bu sahneler aynı zamanda örtünme deneyiminin bu dünyada bulduğu karşılıklara da işaret eder. Mesela, kadınların açıklık ve kapalılık durumlarını bir “taktik” olarak kullanmaları bu dünyanın bir gerçeğidir: “Bir gece, başımda uzun peruğum,

Nişantaşı'ndaki barlardan birinden çıkıyorum, Akaretler'den aşağı yerçekimine binerek yuvarlanıyorum” (s. 57). *Clau de Pierlot*'dan siyah bir tayt, siyah bir mini etek, siyah *Jil Sander Navy* bluzumu giyiyorum. Kızıl, dalgalı peruğumu takıyorum. Geceye çıkıyorum” (s. 71). Aynı taktik tersi durumlar için farklı şekillerde geçerli olur: “Boğazkesen yolunda denetim (alkol) varmış. Dönerken türbanımı bağlamayı unutmayayım bari” (s. 67).

Bu “taktik” gereği Emine için içki çoğunlukla perukluyken içilen bir şeydir, türban Emine'nin gündelik yaşamına ait bir objedir ama gece hayatında alkol aldıktan sonra denetime yakalanmamak için taktığı yanılıcı bir zırha da dönüşebilir. Başka bir sahnede Emine'nin Refik ile birlikte olduktan sonra düşen türbanını “çözüp yeniden bağlaması” aynı çerçevede türbanlı/türbansız kimliğiyle sürdürdüğü farklı yaşam tarzlarının çatışmasından nasıl bir çözüme doğru gittiğini gösteren sembolik bir anlam taşır (s. 202). Başını bağlama Emine için “normalliğe” dönüş imkânının bir anlamda başörtüsü ile mümkün olduğuna işaret eder. Görüldüğü gibi Emine'nin kılık değiştirmesi esas itibariyle örtülü kamusal kimliği ile özel yaşamı arasındaki dengeyi kuran bir kontrol sübabı gibi işler. Emine'nin örtünmesi 28 şubat süreci sırasında pek çok kadının örtünme yasaklarından dolayı kamusal alanda başını açıp özel yaşamında örtünmesinin tersine bir seçimdir; zira onun dünyasında örtülü bir kadının nasıl giyineceğini bildiren ve kendi tercihleri doğrultusunda hareket etmesini engelleyen yasalar yerine başörtülü bir kadının içki içmesi, karşı cinsle ilişkilenmesi gibi uç sayılan noktalarda örtülü bir kadının ne yapıp ne yapamayacağını belirleyen teamüller vardır. Bunun nedeni örtülü kadını sürekli olarak kaçış taktikleri belirlemek durumunda bırakan döngü değişmiş olsa da tahakkümün varlığını bir biçimde sürdürmesinden ileri gelir. Örtünün kadının

avantajına sayıldığı bir ortamda bile ideal kadın kimliğini bölünmüş bir varoluş hali olarak kavraması, anlatının gerçeklikle sapasağlam bir ilişki kurduğunu gösterir.

Bu taktiğin kazanımlarının farkında olduğundan Emine'nin yaşamının ikiye bölünmesine bir itirazı yoktur, hatta kendisi de bu düzenin işleyişini bilfiil sürdürmektedir. Örneğin, Emine *Smaze*'deki iş ortamından bahsederken “aramızda açık kimsenin olmaması şirket politikası değil, ama bu konuda pozitif ayrımcılık yapmak gerekiyor belki de” der (s. 33). Emine'nin sesi burada örtülülük-açıklık durumunun ve bu durumun belirlediği sınıfsal statü farkının son derece bilincinde, dahası bunun bir parçası olduğunu gösterir. “Öteki mahallenin” kadınlarından bahsederken sesindeki bu ton iyice belirginleşir. Mesela Refik'in annesiyle karşılaşmak, Emine'de ezilen Müslüman kimliğini hatırlatan karmaşık duygular uyandırır. Daha Adalet Hanım'ın oturduğu evin kapısından içeri girmeden Emine'yi teyakkuz haline geçiren bu eski fakat ezici rekabetin bedenine yüklediği elektriktir: “On katlı, doksanlar işi, bir zamanlar beyaz olan bir apartmanın önüne arabamı park ediyorum.” “Kapıyı başı açık, gençten bir kadın açıyor. Belli ki, Refik'in annesinin yardımcısı. Nereden belli? Efendim diyor, Cumhuriyet öğretmeni edasıyla. Üç hecede haddimi bildirircesine” (s. 54).

Anlatısal ilerleyiş üzerinden bakıldığında laik kesimin eski saltanatının söndüğünü düşündüren ayrıntılarla bezeli karşılaşma adeta toplumsal bir dönüşüm panoramasıdır. Bu karşılaşmanın tarafı olan Emine'nin kapıldığı karmaşık duygularını dışa vurmasının anlatısal işlevi, hidayet romanlarında sıkça işlenen bir tema olarak karşımıza çıkan İslâmî kesimin Cumhuriyet idealleriyle ters düşen varlığını namevcut bir öteki olarak konumlandıran iktidar şiddetini unutmadığını göstermektedir. Bu bakımdan Emine'nin anlatının başından itibaren yaşadığı dünyanın sınıfsal-ekonomik gösterenlerini obsesif bir detaycılıkla sıralaması sınıfsal olarak

aşağılanmış olmaya verdiği gecikmiş bir tepki olarak okunabilir. Tıpkı çalıştığı yeri betimlerken dini semboller üzerinden gösterdiği ekonomik üstünlük göstergelerinin ortaya koyduğu gibi: “Tren garı gibi yüksek tavanlı, minimalist, yine de çarpıcı. Duvarda Kûfi yazıyla yazılmış labirenti andıran dev bir “Ayet-el Kürsî” panosu” (s. 16). Statü bildiren bu sahneleri tersinden okuduğumuzda İslâmi kesimin derinlerdeki korkusunun yeniden ezilen bir sınıfın üyelerine dönüşmek olduğu meydana çıkar. Bu da romanın yaşanan gerçeklikten farklı bir gerçeklik kursa da mevcut bağlamla sıkı sıkıya ilişkili olduğunu düşünmek için bir başka nedendir.

*Sincaplı Gece*'de bir fikrin ya da bir duygunun işareti olarak orada durmayan, belirli bir gerçekliği kanıtlamak üzere kullanılmayan örtülü kadının demokratik bir kimlik temsilinin asgari şartlarını sağladığı düşünülebilir. Emine de böyle bir karakterdir, ancak laiklik/dindarlık arasındaki çatışmanın çoktan geride bırakılmış olduğu ve başörtüsü örtmenin kadının özgürlüğü ya da bireysel deneyimi için fazlaca bir engel teşkil etmediği bir bağlamda yaşasa bile bu onun kadınlıkla bir derdi olmadığını göstermez. Zira bu dünyada girdiği güç mücadelesinin yalnızca ismi değişmiştir; başörtüsü dezavantajlı olmaktan çıkmıştır, ancak kadının, kadınlığı bir yaşam tarzı olarak sunan zihniyete karşı verdiği canhıraş mücadelesi devam etmektedir. Mesela Emine güçlü pozisyonda bir kadın bile olsa karşısına çıkan teknoloji karşıtlarıyla mücadelesinde kadınlığı üzerinden sömürülmeye açık görünen bir tarafı hep vardır. Bu tarafı Refik ve Taha tarafından da hissedilmiş olmasına karşın Emine'ye oranla güç statüsüne sahip olmayan bu karakterlerin ona üstünlük kurması mümkün olmaz. Buna karşın Emine'yi etkileyen iktidar şiddeti hiyerarşik olarak tepesinde konuşlanmış iktidar baronlarıyla bir aradayken, sözgelimi bir teknoloji karteli olan Sunullah'la diyalogunda ya da *Mindy*'deki hatayı düzeltmesi için ona son bir şans tanıyacağını söyleyen Rus iş adamının üstten bakışında örtük bir

biçimde belirir. Emine'nin anlık da olsa korkup geri çekilmesine sebep olan bu hâkimiyet bir yanıyla onu mevcut ayrımcılığı içselleştirmiş bir kadın olarak failliği sallantıdaki örtülü kadının edebi kimliğine bağlamaktadır. Ancak Emine'nin geçirdiği değişim kendi istekleri doğrultusunda politik bir dönüşümle tamamlandığından bu kimlikte kadının failliklerini yok eden “yuvaya dönüş” ihtimali ortadan kalkmıştır.

Karakterin inandırıcılığını etik bir bağlamda inceleyen James Phelan'a göre bunu öğrenmek için bakılacak yer bellidir. Bu yer “temsilin konvansiyonlarla ilişkisi yani bu konvansiyonların hem kişiler hakkındaki fikirlerle birlikte değişimi, hem de kişilerin temsilindeki kurgusal tekniklerin değişimidir” (2006, s. 12, çeviri bana ait.). Phelan'ın betimlediği şekilde Emine'nin örtülü kadın kimliğinin temsilinde meydana getirdiği değişim iki aşamada gerçekleşir. İlk aşamada örtülü kadının temsilinde kişiler hakkında değişen fikirlerle birlikte dönüşmesi söz konusu olur. Anlatı örtülü kadın kimliğini paranteze alan tarihsel şartları güncel bir biçimde kurgulayarak kadına dönüşümü dayatan ideolojik söylem biçimlerinden farklılaşır. Bu farklılaşma neticesinde Emine Cumhuriyet sonrası ve İslamcı edebiyatta ortaya çıkan ideal kadın modellerine eşit bir mesafede duran bir karakteri temsil eder.

İkinci aşamadaysa *Sincaplı Gece*'de kullanılan ve sinema tekniği olarak bilinen “eksiltmeli” biçim bu bağlamda yapılandırdığı gerçeklikle edebi temsil geleneğini değişime uğratar. Karakteri kurgulamada kullanılan yeni teknikler örtülü kadın karakteri otoriter bir bakış açısından metaforik biçimde betimlemek yerine kendi gözünden dolaysız ve gerçekçi bir biçimde yansıtır. Romanda fütüristik bir gerçekçilik kullanımı olduğu halde bu teknik Emine'yi sadece inandırıcı değil, aynı zamanda akılda kalıcı bir örtülü kadın karakter kılar. Emine'nin tabuları yıkan bir gerçekçilikle kurulması edebi temsil ile örtülü kimlik arasındaki ilişkiyi değiştiren bir

fenomene yol açar. Örtülü kadın kimliğinin bu şekilde kendi gerçekliği içerisinde sunulması kadının farklılaşan dünyasında iktidarla mücadelesinin devam ettiğine işaret eder. Gerçekliği kuran şartlar değiştiğinde değişmeyen döngü, örtüyü sorunlu gören bakışın asıl meselesinin kadınlıkla/dışilikle ilgili olduğunu düşündüren bir başka ve belki de en önemli nedendir.

Hikâyenin sonunda uğruna mücadele ettiği halesizlerin teknoloji karşıtı faşistler olduğunu öğrenen Emine, romanın isimsel göndermesinde yer alan Turgut Uyar'ın "Geyikli Gece" şiirindeki şiir öznesinin kavradığı gibi "biz" diye bir gerçekliğin olmadığını anlar ve "Sincaplı Gece"ye kaçır. Bu kapanış, toplumsal çatışmanın eksenini dindarlık-sekülerlikten postmodern bir çatışma eksenine kaydırarak ilerencilik-gericilik çatışmalarının, doğrusal ve merkezci krizlerin yol açtığı ikilemlerden çıkış yolunun tam olarak farklı bir bakış açısı getirmek olduğunu ortaya koyar. Zira Emine'nin kendine özgü farklılıklar taşıyan temsili, 28 Şubat sürecinde marjinalleştirilen örtülü kadın algısını ortadan kaldırırsa da Emine'nin tahakkümün odağında olma durumunu değiştirmez. Örtülü kadının temsiliyet sorununa bu bağlamda yeni bir soluk getirmiş olan *Sincaplı Gece* kadın kimliğini bir temsil krizine çeviren örtü değil, kadını örten bakış açısı olduğunu göstererek asıl sorunun kadınlık ve dışılığa yüklenen anlamlarla örüldüğüne işaret eder. Emine'nin bu bölümün sonunda yer almasının nedeni de tam olarak budur. Türk romanında edebi bir gelenek olarak işlenen dönüşen/dönüşmeyen ve/yahut kendi olarak kalmak noktasında mücadele hâlinde olan örtülü kadın motifinin alışlageldik ikilemli yapısına getirdiği alternatif ve bu alternatifin dışı vurduğu gerçektir.

Son bölümde örtülü kadın kimliği 28 Şubat sonrası edebiyat ortamında kendi temsilini ararken onun kâh başörtüsü, kâh türbanıyla bir ötekilik olarak kurgulanmasına yol açan temsil geleneğini örtülü kadın kimliğine hâkim bir unsur

olarak yansıtmak yerine kadının ötekilik algısından doğan ifade krizini bir kimlik olarak temsil etmeyi seçen romanlar tartışıldı. Karakterlerin temsilindeki anlatsal tavrını, örtülü kimliği tanımaktan ve onun canhıraş kimlik mücadelesini tanıyarak anlatmaktan yana koyan eserlerin, örtülülüğü sorunlu bir bireylik olarak gören yaklaşımın ötesine geçerek ilk kez bu kimlikle bir bağ kurmuş oldukları gösterildi. Aynı zamanda bu örneklerin *Cüce*, *Muinar* ve *Çador* romanlarıyla kurdukları metinsellik ilişkileriyle negatif örtülülük temsillerinin senkronize karşılığını, kendi içinde bir varlık mücadelesine dönüşen örtülü kimlikte bulunduğu görünür kılındı. Mezkur örtülü kimliğin ne tür aşamalardan geçerek oluştuğu romanların anlatsal tercihleri üzerinden de takip edilebilir bir mahiyettedir. Örneğin, Orhan Pamuk'un romanı *Kar*'da (2002) erkek ana karakter Ka, sıradışı bir örtülü kadın olan Kadife ile mütereddit bir temas kurarken Sibel K. Türker'in *Şair Oldü* (2012) romanında bu temas arkadaşlık özelinde bir diyalog etrafında gelişir. Bu temasın en üst düzeye taşındığı *Sincaplı Gece*'de örtülü kadın, anlatının ana karakteri ve anlatı sesi olur. Nihayetinde bu aşamalar sorunun örtüden ibaret olmadığını, örtülü kimliği ötekileştiren toplumsal temsil mekanizmalarını işleten yapılar çözülmedikçe kadının temel çıkmazının yine başkaları tarafından tanımlanmış kadınlık biçimleri olacağını anons etmiş oldular.

## BÖLÜM 6

### SONUÇ

Bu tez çalışması hermenötiğe ve edebiyat çalışmalarına ait birçok kavramı ve teorik tartışmayı devreye sokarak örtülü kadın kimliğinin Türk romanındaki temsillerinin türsel ve tematik unsurlarına ilişkin temel eksenini ortaya koymayı denedi. Örtülü kadınları modern Türkçe edebiyatın en etkili ama en problematik imgelerinden biri kılan faillik meselesini anlatı etiği kavramı etrafında değerlendirerek karakterlerin kimliksizlik sorununu belirledi. Farklı dönemlerden seçilen ve sayısı on beşi bulan romanı yakın okuma metoduyla inceleyerek milli edebiyat döneminden bu yana örtülü kadın karakterlerin bedensel, bilişsel ve ruhsal anlamda bir dönüştürme/dışlama/ayırma tecrübesiyle karşılaştığını ve dış görünüşleri üzerinden nasıl bir kullanım değeri kazandığını kuramsal dayanaklarıyla sunmaya çalıştı. Bu noktalarda incelenen karakterlerin tematik özelliklerinin onların kim olduğuyla ilgili tüm soruları cevaplamaya yetecek merkezî bir unsur olarak konuşlandırılmış olması, bunun ötesinde bir iç dünyaları ve öznel varoluşları olabileceği ihtimalini devreden çıkararak örtülü kadın kimliğinin hem edebiyat hem gerçeklik karşısında nesneleştirme bilinciyle tahayyül edildiğini açık etti. Örtülü kadın temsiline yönelik bu okuma nihayetinde şu olguyu belirgin biçimde ortaya koymaktadır: Örtülü kadın kimliği bir metafordur.

Ancak buradaki metafor vurgusu, yalnızca örtülü kadın kimliğinin döneminin biçimsel ya da tematik özelliklerini yansıtmaması ve kendi döneminin şartları içinde toplumsal düzeyde yaşanan kimlik krizlerine bir çözüm olarak işlevsel bir biçimde üretilmiş olmasıyla ilgili değildir. Örtülü kadın figürünün belli dönemler içerisinde temsil edici bir figür olarak mevcut olması onu bir metafor kılmaya yetmez. Metafor

olma hâli, zaman içerisinde kendini görünmez kılan eril tahakküm yapılarının kadın bedeniyle/kimliğiyle kılık kıyafet üzerinden kurduğu sembolik ve tek yönlü ilişkinin bir sonucudur. Örtülü kimliğe dönük olarak edebi bağlamdaki sorunsallaştırma Türkiye'nin politik/kamusal ortamında ve egemenlik yapılarında vs. sıklıkla gündeme gelen bir mesele olarak bedene yapılan ve buna belli bir biçim ve anlam vermeyi amaçlayan müdahalelerle dayatmacı giyim normunu görünür kılmıştır. Özellikle millileşme ve çağdaşlaşma süreçlerinin kol kola yürüdüğü ve kadın mücadelesi hareketine yön veren aktörlerce dini inançtan arınmak ve arındırmanın aydınlanmanın ön şartı kılındığı modern Türk toplumuna geçiş sürecinde ideal kadın kurgusuyla Türk kimliğinin Müslüman kimlikten farkı ortaya koymak hedeflenmiştir. Dün olduğu gibi bugün de örtü eril tahakkümün hem gizlenmek hem de sembolik iktidarını hatırlatmak için gereksinim duyduğu simgeselliğe sahip bir nesne olarak kadının birey olmasının, birey kimliğiyle temsil alanında yer edinebilmesinin şartlarını onun adına tayin edecek bir güç kazanmış bulunmaktadır.

Son yüzyılda bu şartlarla sık sık karşı karşıya gelen örtülü kimlik tarihsel akış içerisinde simgesel bir direniş noktasını belirlemiştir. Ancak direniş ve uyumsuzluğu kendi kimliği ve hatta doğrudan doğruya başörtüsüyle ilgili değildir. Örtülü kadına yapılan bütün atıflar, yakıştırmalar ve değerlendirmelerin kaynağında bütün bedeninin örtülmesi anlamına gelen tesettür bulunmaktadır. Bu bağlamda manto, yeldirme, cilbab, çarşaf gibi tesettür biçimlerinin odaklandığı yer beden olduğu halde tartışılan her daim başa ne örtüldüğü olmuştur. Türk kimliğinde tesettürün makbul olan ve olmayan kadın vatandaşı tanımlayan bir ölçü olarak kullanılması ve bu ölçünün karşılıklarının dönemden döneme radikal bir biçimde değişmesi hem normun keyfi bir biçimde belirlendiğini hem de sorunsallaştırılanın örtünün kendisi değil bunun işaret ettiği beden olduğunu ortaya koymuştur. Fakat tam da bu koşuldan

dolayı bu uyumsuzluk ve bu sembolleştirmeden dolayı örtülü kadınlar toplumda cinsiyetçi kültürün nüvelerini göstermek bakımından diğerlerine göre daha yetkindirler. Örneğin, Türk toplumunda sekülerliğin radikalleşen eğilimlerle geniş bir toplumsal tabana yayıldığı darbe dönemi koşullarında fatura her daim başörtülü kadınlara kesilmiştir. Onlar bir taraftan çağdaşlığın alameti olarak benimsenen başı açıklıkla temsil edilen ideal kadınlar kataloglarının istenmeyen (*persona non grata*) figürleri olarak, diğer taraftan İslamcı dünya görüşünün kimlik manifestolarında mağduriyete zımbalı kimlikleriyle önemli bir gerçeği seslendirirler. Kadınlığı bir yaşam tarzı olarak sunan idealleştirici/ötekileştirici görme biçimi herşeyden evvel tarihsel bir dişilik algısıyla ve bu dişilik algısının sömürgeci bir türevine rastlanan oryantalist söylemin Doğulu ve Müslüman kadına dair söylenceleriyle ilişkilendirilir. Nitekim kadını örtü kisvesi altında dolaşan karanlık, aldatıcı ve fattan varlıklar olarak yansıtan temsili kuruluşa kadar götürüldüğünde oksidental/Kemalist söylemlerin oryantalizmden ve birbirlerinden ödünç aldıklarına kadar geniş bir anlam ağı içerisinde biçimlendirilmiş olduğunu ortaya koyar.

Lacan'ın (2013) örtü kavramsallaştırması örtülü kadının aldatıcı bir hakikat ve bir metafor olarak temsil edilmesiyle belirginleşen kimliksizlik sorunsalıyla örtüşür. Lacan'a göre örtü, kadınlıkla ilgili kalıplaşmış önyargıların dışsal temsili olan bir "kisve" (*guise*) ve "aşırılık" (*excess*) olarak tahayyül edilmiştir (s. 3). Artık kolay kolay seslendiril(e)meyen aldatıcı diş fikrinin dışsal muadili yerine konan örtü kavramsallaştırması tarihsel bir miyopluğu yansıtmaktadır. Nitekim hükümrân bakış açısından görünen aşırı temsiliyle karşılaşan kadının hissettiği eksiklik ve utanç, örtülü kadının kimliğinin yerine geçerek zamanla bireysel mevcudiyetinin negatif bir imgesi gibi hareket edebilmektedir. Bu durum örtünün edebiyattaki konumu aracılığıyla örtülü kadının varlık alanına, pozitiviteye ve bununla bağlantılı olarak

seküler kamusallığa ya da İslamcı ortamlara giremediği gündelik hayattaki pek çok varoluş şeklini tanımlar. Bu sebeple örtülü kadın seküler olarak tanımlanan kamusal alanlarda tülbent değil de türban örttüğü gerekçe gösterilerek, kendi mahallesindeyse çarşaf, cilbab vb. değil de manto ve başörtüsü kullandığı için kolaylıkla eleştirilebilir ve hatta ötekileştirilebilir. Örtünün seküler ve dindar baskı mekanizmalarını birleştiren temsilleri bunların kadınları dışlayan ve nesneleştiren bir odaktan hareket ettiğini gözler önüne serer. Bu tezde sorunsallaştırılan da kadınları tek boyutlu ve bir örnek varlıklar olarak görmekte ısrar eden söz konusu bakış açısıdır. Bir taraftan bütün örtülü kadınları kimliksizleştiren, onları oryantalist örtülü kadın temsillerindeki gibi bir gayri hakikat ve fantezi nesnesi olarak yansıtan diğer taraftan ideal kadın imgelerini bu vasıflardan arındırarak tek bir imgede birleştiren aynı bakış açısıdır. Bazı edebi anlatılar bu imgeye meşru bir gerçeklik kazandırmak için marjinal bir örtülülük algısı seçip bunu genelleştirirler. Bu genelleştirmenin sağladığı kolaylıkla sakilleştirilen, ucubeleştirilen ve/yahut idealize edilen örtü, bütün örtülü kadınları temsil etmek için yeterli görülür. Örtülü kadının failliğini askıya alan ve onu yeterince temsil etmeyen bu tür tanımlamaların istisnasız hepsi odaklanılan kadın figürünün arkasındaki iktidar manevrasını görünür kılar. Aynur İlyasoğlu (2015), bu konuyu şöyle açıklar:

Türkiye'nin durumunda simgesel bağlamda hayati bir unsur olan kadının kılık kıyafeti ve bunun odak noktası olan örtü, kültürel kutuplaşmanın en belirgin işareti olarak ortaya çıkmış ve farklılaşma, kimlikler temelinde modernliğe atıfta bulunma ya da tepki gösterme eksenleri üzerinde oluşmuştur. Kadın giyim kuşamının söz konusu eksen etrafında kimlik ve kimlik siyasetleri düzleminde kendini açığa çıkardığı izlenmiştir. (s.130)

Örtülü kadının toplumsal alandaki temsili gibi edebi kimliği de modernliğe atıfta bulunma ve tepki gösterme ekseninde bir ikileme kilitlenmiştir. Bu ikilemin bir yakasında milli kimlik ve cumhuriyet dönemi romanlarında anti modern bir kimlik olarak atıfta bulunulan örtü vardır. Bu bağlamda örtü, gelenek ve din karşıtlığı gibi

tepkileri başörtülü kadın üzerine çeken bir araçtır. İkilemin diğer yakasını gelenek ve dindarlık savunusunun bütün yükünü örtüye taşıtan İslamcı söylemin romanları oluşturmaktadır. Örtünün buradaki konumu, kadının modernlik karşıtı konumunu pekiştirerek kendi adına bir atılım yapmasının ve modernlikle birebir ilişki kurmasının önüne geçmek üzere kuruludur.

Ancak eğer örtü, toplumsal ikilemin her iki ucunu temsil eden kesimler tarafından sembolik bir direniş noktası olarak görülüyorsa ve direniş de uyum gibi mevcut otoriteyle indirgenemez bir mesafe üzerinden ilişkilenecek demekse, örtülü kadının kimlik farkının siyaset ve edebiyat karşısında bulduğu karşılıklı bir etkisinin olması gerekir. Çünkü örtünün setrettiği beden, iktidar ilişkilerinin olduğu kadar, bireyin karşı koyma mücadelesinin de simgesel odak noktasıdır. Bu yüzden farklı dönemler ve edebi türler içerisinde üretilmiş örtülü karakterlerin kimlik unsurlarının birbiriyle ilişkisinde görülen eklemlenmeler, kırılmalar ve geçişlerin örtülü kimlikte meydana getirdiği değişim, güçlenme, ketlenme ve kuşatılma gibi etkileri, bu etkilerin Türk edebiyatındaki temsillerini paradigmatic bir dönüşüme uğratmasıyla sonuçlanmıştır. Bu etkileşime aynı zamanda örtülü kimliğin edebi temsille kurduğu ilişkinin sonucu gözüyle de bakılabilir. Örtülü kadının inisiyatif alamayan bir karakter ve kimlik olarak kurgulanışındaki tek tipleştirici yaklaşımlar ters bir ayna gibi onun modernlik açısından ikilemli duruşuyla oylumlu varlığını yansıtan ve üzerindeki örtünün açılması için çağrı yapan bir figür olduğunu yansıtır. Bu noktada kadının tahakküm üzerinden sorunsallaştırılması gereğine yapılan vurgunun gerekçesi açıklığa kavuşur. Örtülü kadının belirli bir görüşün temsilcisi, bir fikrin garantörü olarak temsil edilmesi değil, esas itibarıyla birey olmayı örtülü olmakla bağdaştıramayan, onu faillikle malûl eden görme biçiminin nesnesi kılınması iktidar üzerinden analiz edilmesini gerektirmektedir.

Tüm bu gerekçelerle bu tez çalışmasında ortaya konan örtülü kadın kimliğine yönelik okumanın temel çıkış noktasını anlatısal kimliğin betimlenmesine dair Ricoeur'ün (1983), açıkladığı türden etik bir kaygı oluşturmuştur (s. 22). Karakterin kendi hikâyesi üzerinden yansıtılmasını dış dünyayla bizler arasında köprü kuran anlatısallığın temeli olarak gören Ricoeur bu aracılık faaliyeti nedeniyle karakter anlatımının etik olması gereği üzerinde durur. Örtülü karakterlerde tespit edilen faillik sorununa etik bir açıdan yaklaşmayı tercih eden bu tez çalışması da benzer doğrultuda örtülü kadınların yansıtılma biçimlerini şimdiye dek Türkçe edebiyat çalışmalarında pek kullanılmamış postyapısalcı kavramlar ışığında incelemiştir. Bu düşüncenin verileri, Ricoeur'ün yapıtlarındaki anlatısal kimliğin temsiline dair etik kaygıyı belirginleştiren Derrida'nın *aporia*, Sara Ahmed'in duygu nesnesi (*emotional subject*) ve Lacan'ın örtü kavramları (*excess, guise*) yoluyla edinilmiştir.

Kadının kimliksizliğinden bahsetmek için önce örtülülüğün siyaseten aporetik (ikircikli) meselelerde bir metafor olarak kullanıldığından bahsetmek gerekir. Örtülü kadının tarafgir ya da muhalif bir biçimde konumlandırıldığı seküler-dindar düşünce ikilemini yansıtan toplumsal meselelerde örtünün Ahmed'in özne ya da topluma atfettiği belirli bir duygu ekonomisine bağlı bir "duygu nesnesi" olarak belirli bir amaçla çıkar gruplarının iktidar sorununu çözmeye yönelik maddi bir karşılık olarak üretildiği dikkat çeker. Bu veriler örtülü kadının bir karakter olarak anlatının bütünü açısından gördüğü ve kendi kimliğini işlevsizleştiren işlevinin ötekilere bir anlam ve değer biçen güç ilişkilerine bağımlı bir varlık olarak kurgulanması olduğunu ortaya koyar.

Bu kimliksel işlevsizliği belirleyen örtülü kadının edebi temsilinde var olan hemen hemen tüm karmaşık ve deşifre edilmesi güç karakter unsurlarına ve bunların görünür kıldığı egemen ideolojiye özel bir anlatısal etik çerçevesinde yaklaşmıştır.

“Anlatısal etik” düşüncesi hem bu tür “görme biçimleri”yle sınırlanan örtülü karakterleri, hem de bu kimlik algısını aşmış kadın temsillerini açıklamaktadır. Anlatısal kimliğe ya da karakterin toplumun yaşam öyküsü içerisindeki konumuna odaklanan bir yaklaşım olarak anlatı etiği, örtülü kadın kimliğinin vurgulandığı eserlerde karakterlerin ele alınış ve yansıtılma biçimlerinin tek tek çözümlenmesini mümkün kılmıştır. Bu çalışmada James Phelan (2006), anlatı etiği düşüncesinin merkezine aldığı retorik anlatısalılık (*rhetorical narratology*) ve anlatısal ilerleyiş (*progression*) kavramlarından hareketle temsil etiği bağlamında sıklıkla gündeme gelen birçok temel sorunsala ve meseleye dair örtülü kadın temsilinden çözümlenmeler ortaya konulmuştur. Anlatının retorik ve zamansal yürüyen mantığı, anlatıda ağırlık kazanan karakter işlevleri, anlatının okur üzerindeki retorik etkisi ve okur yönelimi inşa etmesi gibi belli başlı edebi ve etik sorunsallar ilk kez değerlendirilmiştir. Örtülü kimliği bir fikrin, iddianın ve argümanın temsilcisi olmak üzerinden işlevselleştiren sembolik değerin bu tez içerisinde formüle edildiği şekliyle “kullanım değeri” (*use value*) üzerinden açıklanmış olması kilit bir noktaya da ışık tutmuştur. Karakterlerin anlatısal işlevinin bu değer üzerinden belirlenmesinin örtülü kadın figürlerinin kimliksizleşmesindeki etik problematik olduğu saptanmıştır. Örtülü kadın kimliğinin edebi temsilinde öznel varoluşu her zaman kullanım değerine dolayımıdır. Bu noktadan yola çıkarak örtülü kimliğin ürettiği anlamı dört boyutta temsil ettiği bulgulanmıştır. Bu çalışmanın dört ayrı bölümünde incelenen bu boyutlar dönüştürme, yok sayma, ayırma ve içermedir. Söz konusu boyutlar başörtüsü meselesini oluşturan her dönemde kırılmaya uğrayarak birbirinden farklılaşmıştır. Örtülü kimlikle örtüşen bu dönemler sırasıyla modernleşme dönemi olarak özetlenebilecek geç dönem Osmanlı’dan cumhuriyete sekülerleşme (1910-

1960), İslamcı edebiyat dönemi (1960-1997), 28 Şubat sonrası dönem (1997'den bugüne kadar) olmaktadır.

Bu doğrultuda “Dönüşen Örtülülükler” başlıklı bölüm 1910-1960 arası döneme odaklanarak geleneksel bir dünyadan kopuşun ve modernleşme yönündeki dönüşümün sembolü olarak görülen peçeyi inceler ve bunu kadın meselesi üzerinden tartışılan “tesettür meselesi” bağlamında konumlandırır. Kadın kimliğinin temsilinde örtünün/giysinin gitgide bir utanç sembolüne evrilişini yansıtan *Seviye Talip*, *Sinekli Bakkal*, *Çalığışu* ve *Sahnenin Dışındakiler* gibi edebi eserler yoluyla kadın karakterlerin tesettürle kurdukları ilişkide yaşanan değişim bu utancı kuran ve bundan çıkış yolunu örtüsüzlük olarak gösteren modern giyim dayatmasının makbul vatandaşlık tanımlarındaki payını görünür kılar. Bu bağlamda milli kimliğe dönük sorunsallaştırmanın odağı olan kadın bedeni tesettür aracılığıyla dönüştürülür ve bu dönüşüm hem edebi metnin hem de edebi metinler yoluyla yansıtılan kadının toplumsal dünyadaki varlığının sınırlarını kılık kıyafet ve beden üzerinden belirler. Örtünün söylemsel olarak değişerek (milli) kimlik meselesinin bir polemiki hâline geldiğini ve bu değişimle birlikte toplumsal karşılıklarının da farklılaşmaya başladığını gösteren söz konusu örnekler örtülü kadın temsilindeki ilk ciddi kırılganlığın da habercisidir. Edebi tarihsel olarak kadın karakterlerin örtüleriyle failliklerini sürdürebildikleri son durak burası olacaktır.

“Örtülen Modernlikler” adlı bölümde *Huzur Sokağı* ve peşi sıra dizilen pek çok hidayet romanında kadın karakterler dayatmacı bir dönüşümün aşamalarını izleyerek bu kez işgal edilenin başı açık kadının öznellik pozisyonları olduğu aşikâr kılarlar. 1960-1997 arası dönemde örtülü kadını ilgilendiren ve onu ilk kez yasaklı bir kimlik haline getiren bir mesele olan başörtüsü meselesi aracılığıyla dönüşümün ikinci faslını açan İslamcı kadın *bildung*'u, milliyetçi kadın oluşum/olgunlaşma

romanlarıyla aynı anlatısal temayı işler. Her iki bağlamda da karakterin anlatının bütünü açısından gördüğü işlev kendi kimliğini işlevsiz hale getiren bu tematik unsurun hâkimiyetinde belirlenir. Özellikle İslamcı edebiyat bağlamında karakterin olgunlaşma sürecinde yer verilen “arayıştaki kahraman”, “bedensel/bilişsel dönüşüm”, “yuvaya dönüş” gibi dönüşümcü klişeler ve bu değişimin kılık kıyafet gibi sembollere yansımaları milli kimlik romanlarındaki ideolojik dönüşüm teması bu bağlamda tekrarlanmış olur. Müslüman kadın kimliğinin oluşum süreci esas itibarıyla milli kimlik romanlarında yer alan kadın dönüşümünün bir replikası olduğundan bir önceki bağlamda faillikleri yok sayılan örtülü kadın kimliğinden keskin bir kırılmayla ayrılmaz. Zira her iki bağlamda da örtülü karakterin asıl vazifesi yazarların siyasi pozisyonlarını ve dünya görüşünü ortaya koymak olarak belirlenmiştir. Örtülü kimliğin diğer bir boyutu olan “yoksayma”nın hüküm sürdüğü köy romanlarında dinden arındırılmış örtülü karakterler boy gösterir. Bunlar ise 28 Şubat dönemi sonrasındaki bazı romanlarda neredeyse aynı otantik tonlarla ortaya çıkıp tülbent/yemeni gibi kırsal örtünme biçimlerini kutsallaştıran ve bu suretle örtünün sınırını belirleyerek kamusal alandaki örtünme yasağını meşrulaştıran örtülü karakterlere dönüşürler.

Edebi-tarihsel akışta bu tür kırılmalar ve eklemlenmelerle gerçekleşen örtülü kadın temsili Türk romanının kimlikle verdiği belki de en büyük sınava sahne olur, yani dilin gerçekliği temsil etme yetisiyle örtülü kadın kimliğinin ideolojik kullanımı arasındaki imkânsız geçişin sınavına. Halime Toros’un *Halkaların Ezgisi* romanı toplumsal bir çatışmanın ortasındaki başörtülü kadın figürüne odaklanarak bu çatışmaya temas ettiği oranda onu temsil edilmeye değer gören yaklaşımdaki yok saymanın kodlarını kadın bedeni üzerinden haritalandırır. Bununla birlikte hem erkeğin dindar kimliğinin kartviziti olarak kullanılan hem de seküler ortamlardan

dışlanmanın gerekçesi sayılan tesettür üzerinden uğradığı çift yönlü baskı ve bu baskıya teslim olmamak için gösterdiği direnişin edebiyata yansması kadının, örtülü karakterler için biçilmiş ve kimliğini yok sayan bir temsil ekonomisinin ve bunun değerlerinin dışına çıkmasını sağlar. Bu roman 28 Şubat döneminde örtülü kimlik temsilinde yaşanan kırılmanın başlatıcısı ve yönlendiricisi olarak 28 Şubat'a kadar gelen dönem ile takip eden dönemi birbirine bağlar.

“Örtülü Kadın Kimliğini İkiye Bölen Tipolojiler” başlıklı bölümde 28 Şubat (1997) süreci sonrasında üretilmiş olan Leyla Erbil'in *Cüce*, Latife Tekin'in *Muinar* ve Murathan Mungan'ın *Çador* romanları aracılığıyla kimliğin “ayırma” boyutuna odaklanılmıştır. Bu bağlamda üretilen örtülü kadın kimliğindeki tek yenilik modern-antimodern, aydın-cahil, örtülü-örtüsüz gibi karşıtlıkların yerlerini doğal-doğal olmayan, normal-normal olmayan gibi tanımlamalara bırakmış olmasıdır. Kadınlık biçimlerini karşılaştırmada kullanılan kriterlerde gerçekleşen söz konusu değişiklik dönüşüm anlatılarının biçimlendirici mantığından uzaklaştıldığını göstermenin ötesinde bir gerçeğe daha ışık tutar. Bu kutuplar arasında geçiş yapmak artık imkânsızlaşmıştır. Bir örtünme biçimini diğerine yeğ tutarak, tülbendi türban karşısına koyarak dikotomik ayrımlar yapan ve bunları çözümsüz sabitliklere dönüştüren edebi temsilin mantığına göre türbanlı kadının tülbentli kadına ya da başı açık kadına dönüşerek birey sayılması bundan böyle geçerli olmayacaktır. Bu bağlamda geçerli olan anormal, sentetik ve kentli bir örtü olarak tanımlanan türbanın normal, organik ve kırsal görülen tülbentten ayrıştırılmasıdır. Bu tip bir ayırım örtünün ne zaman, nerede ve kimin tarafından kullanılacağıının sınırlarını tayin etme işlevini görür. Milli kimlik romanları ve hidayet romanlarındaki örtülü-örtüsüz kadın ayrımlarını hatırlatan bu tanımlamaların farkı tülbentin başı açıklık gibi ideal değil ehven-i şer bir noktada konumlandırılmasıdır. Yazıldıkları dönemde hâlâ etkisi

hissedilen 28 Şubat dönemindeki yasakçı temayülün izlerini sergileyen eserlerde tülbent, tüm örtünme biçimlerine karşı çıkılmadığı iddiasının dayanağı olarak başörtüsü yasaklarını meşrulaştıran bir kullanım değeri kazanmıştır.

28 Şubat sonrası dönemde üretilen örtülü kadın karakterlerin ikinci ayağını oluşturan son bölümdeyse örtülü kimliğin Türk romanında etik bir kaygı üzerinden konumlandırılmasını sağlayan örnekler incelenmiştir. Orhan Pamuk'un *Kar*, Sibel K. Türker'in *Şair Öldü* ve Cem Akas'ın *Sincaplı Gece* romanlarından bahsedilince ilk akla gelen bunların türban meselesine bu deneyimin öznesi konumundaki örtülü kadınla diyalog kurarak, onun sesini duyurarak yaklaşmış olmalarıdır. Farklı ve karşıt görüşleri bir araya getiren eserler olma özelliği taşıyan bu metinler retorik bir zenginlik ve bir çift seslilik sağlarken aynı zamanda bu görüşlerdeki çelişkileri de görünür kılarlar. Bu bağlamda genel anlamıyla Bahtin'in (2001), tarif ettiği gibi çift seslilik, herhangi bir ses öne çıkarılmadan farklı ya da karşıt söylemlerin sesinin duyuran ve başkalarının eleştirilerini metne taşıyabilen çift sesli tekniklerin kullanımıyla çelişkili yanları ifşa edilen karakterler isteseler bile tek bir şeyin taraftarı olamazlar (s. 33). Mevcut örtülü kimlik imajı ve anlamlandırma yapılarının aşıldığı bir döneme girildiğinin işareti olan bu perspektif değişikliği örtülü kadının kimlik temsilinin edebi alana geçişsizliğini değiştirmeyi yeni temsil etiğinin imkân koşulu olarak gören bir anlayışın ürünüdür. Kadının kendisine verilen ideal kadın, anne, eş ve vatandaş rollerini içeren kimliklerini erkeğe iade ettiği noktada zihinsel öteki olarak kodlanan kadın kimlikleri de teşrih masasına yatırılır. Bu anlamda etik bir yaklaşımın benimsenmesi yalnızca seküler edebiyat mecrasında öze dönük bir kırılmaya yol açmaz, aynı zamanda kimliğin yansıtılmasına içkin sınırlar ve paradoksları içeren temsil meselesine dair yeni açılımlar da getirir. Bu açılımlardan en önemlisi de söz konusu eserlerin başörtülü kadının yasaklı kimliğiyle yaşadığı

trajediyi kendi bakış açısından yansıtması ve örtünme deneyiminin açmazlarını onun kimliği içerisinde göstermiş olmasıdır.

Görüldüğü gibi bu tez çalışmasında Türk romanında örtülü kadının edebi temsilini inceleyen eleştirel çalışmaların çoğunlukla birbirine benzemesine ve içeriğin ötesine geçilememesine neden olan dönemsel sınırlamaların aksine farklı dönem ve türler içerisinde yer alan örtülü karakterleri bütüncül bir biçimde incelemeye dönük bir yöntem tercih edilmiştir. Cumhuriyet'in kuruluşundan bu yana modern-geleneksel, laik-dindar yaşam biçimlerinin karşılaş(tırıl)masından doğan gerilime işaret eden eserlerin tümüne örtülü kadının kimlik temsillerinin üretildiği ortak kaynaklar olarak aynı anda bakan ve birini ötekine yeğlemeyen bir okumadan bahsetmek mümkün görünmemektedir. Örtülü kadının edebi temsiline yapılan müdahalelerle ilgili yapılmış kapsamlı araştırmalar yok denecek kadar az olduğundan bugüne dek yapılmış olan çalışmalardan farklı bir yöntem izlenerek bu temsiller “başka türlü bir okuma” deneyimine açılmıştır. Bu yöntem doğrultusunda Cumhuriyet öncesi edebi tarihsel bağlamdan bugüne dek örtülü kimliğin edebi temsille nasıl bir ilişki kurduğu kırılma noktaları üzerinden kat edilerek örtülü kimliğin yekpare olmadığı gösterilmiştir.

Ayrıca bu tez çalışmasında örtülü karakterlerin kimliğinin yansıtılmasında anlatı etiği meselesini devreye sokarak bazı muhalif kimliklerin ve grup kimliklerinin Türk romanındaki kestirme karşılıklarının yeniden gözden geçirilmesi gereğine dikkat çekilmiştir. Edebiyat tarihinde sıklıkla ideolojik, sınıfsal ve cinsiyetçi bir grup kimliğiyle anılan karakterlerin sınırları son derece belirli bir alanda hareket ettiği ve bu sınır karşısında konuşlanan hermenötik etiğin temel meselelerinden biri olarak karakterin kendi hikâyesi ve deneyimiyle yansıtılmasının önemi ortaya konmuştur. Böylelikle “başörtülü” ya da “türbanlı” olarak yansıtılan kadının edebi portresinin

yıkımı yönünde akademik bir adım atılmıştır. Örtülü kimliğin edebi ya da tarihsel gidişata problematik bir kimlik olarak eklenmesi tahakküm ilişkilerinden bağımsız bir kimliğin/karakterin yansıtılmasının ne oranda mümkün olabileceği sorusunu önümüze getirmiştir. Türkçe edebiyat tarihinde çoğunlukla yer aldığı biçimiyle örtülü karakteri birey olmakla örtülü olmak arasında ikileme sıkışmış bir varlık olarak yansıtan temsillerinin aşıldığı noktada bu soru büyük ölçüde cevaplanmıştır. Başörtülü olmanın karakterin özerk bir kimlik oluşturmaya mâni olmadığı anlatsal bir dünya içerisinde bile tahakkümün hâlâ kadın bedeni üzerinde etkisini sürdürebilmesi örtülü kimliğin temsilini bir temsil krizine dönüştürenin örtü değil, görme alışkanlıklarımıza işlemiş olan kadını örten bakış açısı olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, bu çalışmanın sınırlarını aşan fakat burada öne sürülen örtülü kadının temsillerine ilişkin hikâye ve şiir türünde üretilen imgeleri, temaları, biçimleri farklı yönlerde değerlendirmeye fırsat verecek yeni yorum çabalarına da çağrı yapar. Örtülü kadın temsilinin roman türü dışında kalan eserlerdeki konumunun incelenmesinin öncelikle etik sorunların ve çözümlerin aydınlatılması açısından katkısı olacaktır. Romandan farklı bir yapısı olan edebi türler kimliği, karakter işlevlerinin daha da sembolikleştiği bir noktaya doğru çekme olanağı vererek farklı bir yorum katmanı getirecektir. Örtülü kadın kimliğinin belirlediği hikâyelere odaklanan ayrı bir çalışma örtülü kadının edebi temsiline dair eleştirel okumalara yepyeni bir mecra sağlayacaktır.

## UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

This dissertation, which consists of six chapters, including an introduction and conclusion, aims to examine the literary representations of hijabi women in Turkish novels (1910-2017), focusing on the problems arising in the production, formation, and reception of the characters' identities and the possible meaning problems of these figures carried in the sense of narrative ethics. For the purpose of this study, extreme typification of hijabi character's identity, which lacks individuality, will be evaluated within the framework of narrative ethics.

An analysis of thematic and generic features of hijabi women characters constructed as identical and the question of narrative ethics in the post-structuralist contemporary notion's conceptual framework are significant contributions to Turkish literature studies. Hijabi women were taken almost without exception as one of the remarkable symbols in modern Turkish novels in proclaiming writers' political stand. Despite being such an important symbol, its influence on literary production points lacks conceptual clarity for different reasons. The literary identity of hijabi women also has a political stand, which is being a mark during the adventure of Turkish modernization and secularization process.

The representation of hijabi women's identity in Turkish novels has been embodied in three breaking points; each of them corresponds to a renowned hijab polemics that make hijabi women perceived as a stigma and cause lots of painful social experiences engraved in the collective memory. Although Tanzimat novelists played a dominant role in changing hijabi women's representation by making them visible for the first time, it cannot be considered the most important literary breaking point when the woman *bildung* novels, which transformed hijabi identity, were taken

into account. In this historical tableau, the hijab describes an experience between the limits of reformists and traditionalists, which became the main topic of the “veiling” polemics as a part of the Ottoman feminist movement. In order to form a public opinion against the power of the caliphate, all the religious symbols that were as visible as the hijab discredited during the constitutional period. Accordingly, in the second chapter of this study, the hijab is examined as the main signification of the woman's conversion, which draws the line between woman and her representation, between the lines of being regarded as Eastern identity and attainment of Western identity in Turkish novels. This conversion's mental and physical stages introduce unveiling as the symbolic gesture of abandoning the premodern lifestyle. During these processes, conversion has almost demonstrated its formation elements, such as the protagonist abandoning her life in the quest for an ideal and experiencing a change in her premodern appearance, mentality, and lifestyle. The subject of this change has to deny what is expected her to deny. In the final stage of the conversion, women almost always turn back to their traditional roles called “returning to the nest” in this thesis. Unless this last cliché of “conversion” has been taken place by denying cultural, religious, and ethnic differences in modern Turkish identity, “exclusion” will replace the former as a narrative strategy and exclude the woman subject from the context. Thus, hijabi women typologies display a high level of symbolism, whereas the characters’ agency and the meaning of their self-existence are disregarded.

The new formations of hijabi typologies evolved since the mid-1950s; popular novels performed a bypass process that erased these figures from the literary scene by neglection or substitution of authentic countrywoman figures. With the booming of Islamic literature, hijabi women returned as rebellious figures who

protested headscarf prohibitions, but those who were confronting the dilemma became a symbol in Islamic discourse at that time. After February 28 (1997) military coup, hijabi women's literary representation transcended all the former typologies of hijabi's in different ways. The novels produced during this period reflect the exclusion of hijabi women with a critical difference in their approaches; therefore, the fourth and fifth chapters of this dissertation focus on the ways of that image's "exclusion". For instance, from a nonemphatic approach toward hijab, these women are perceived as those who are open to be dominated and are exiled from themselves. Thus, all hijabi women are locked up in an anonymous premodern identity through cyclic categorizations that classify them as veiled, headscarfed, and turbaned women. Nevertheless, the use of these figures in dialogic narrations has enabled to reevaluate the representation of hijabi women's identity in Turkish literary history.

This dissertation's research object is all the elements in the representation of these characters at these breaking points, including thematic and formal aspects of novelistic discourse. Being the symbol of something other than herself, hijabi women become the focus of *symbolic violence* in three basic level: "Conversion", "neglection" and "exclusion/inclusion" or the identified names given to these themes such as "veil", "headscarf" and "turban". The way I read hijabi women representation reveals that hijabi women typically exist as an emotional object in Turkish literature. The materialization mentioned here does not mean that this figure is simply produced as an agent of an opinion or that it contains sociopolitical or contextual data of its age. Hijabi woman with her bodily existence is a metaphor that cannot be explained by the fact that it is produced to represent a specific ideology or a concept peculiar to a specific time. It is simply because being present as an ideal and non-ideal figure signifies something beyond hijabi and non-hijabi woman

categories. First of all, clothing is an extremely one-way relationship of the identity with the protagonist's woman's own time that varies due to the factors such as sociopolitical climate, gender culture, and economic situation. Nevertheless, there is always something stayed unchanged in this relationship, which is using the concepts "guise" and "excess".

Lacan (2013) describes in the fourth seminar of basic psychoanalytic theory this constant element associated with the covered existence of woman as follows: "First of all, it hides something in it and the act of hiding services in a secondary level, it ensures that we assume that there is something behind the hiding. Here hiding is a sort of showing. In this situation veiling is an eye illusion, a *"phantasmagoria"* (p. 2). Furthermore, Lacan states that the reason behind the perception of the veil as a guise interposes women in replacements of nothingness, especially when there is no possible ground to confront the truth. This is because, "the gaze does not see the purely illuminated side of the woman existence to which it relates or only the field of visibility; at the same time, it gazes the dark side within the presence, hidden from visibility, stayed under the veiled body" (p. 5). Following this gaze the representation of women in unconsciousness associates with the fake version of the truth. Those who are truly deceptive and illusive images, who truly belong to the other times, are also those who bear a huge burden on their shoulders as they confine to symbolize something that is unrelated to themselves. They are, thus, in this sense, irrelevant, unnecessary as their own. However, they can become extremely useful and produce brand new ideological solutions to the reproduction of masculine domination with respect to the hijabi woman's body's symbolic and usage value. Precisely because of this condition and through this usage value, hijabi women's subjectivities almost always remain dark. Therefore, what remains dark

incessantly makes the illusion that the veiled woman's body brings the past into the present and creates the premodern image. Even in that case, she creates quite hybrid patterns of postmodern culture by carrying her private being into the public realm as for the fact that Hijabi women characters are associated with usage value which reflect their on their own time. The veil that covers the body surface does not regress to a historical past but returns to that part within the present by assembling the conflicting edges of modern and traditional worlds, a tradition in modern by definition.

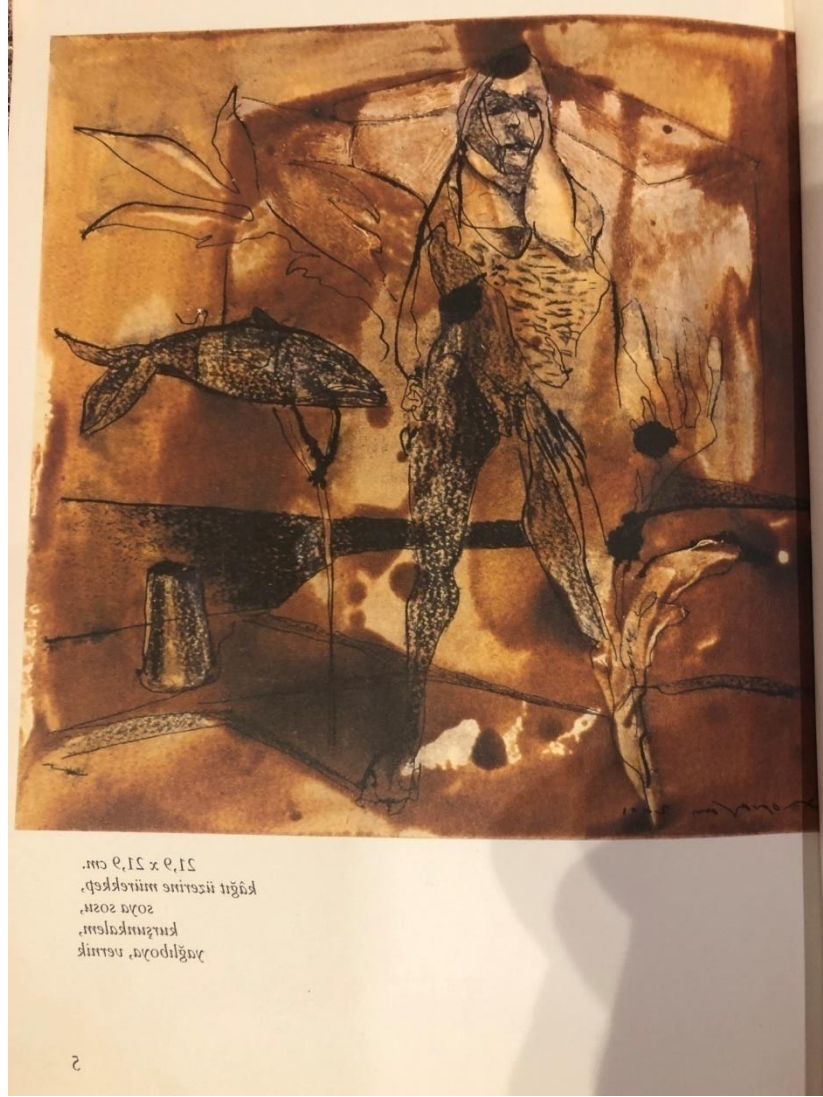
Žižek's (2009) description of the veiled woman identity coincides with the specific notion of *assemblage*, which is studied in detail in this thesis, that is, the notion of "La semblable" and "La autre" (2017, s. 5). Veiling means is the lost of "La semblable" for the modern society as a symptom of anxiety. Accordingly, the reading of hijabi women's representation in this thesis underlines the importance of the influence being defined as the opposite of the ideal of women who resemble hijabi typologies and came very close to ethic thought. Ricoeur has reconsidered the issue of ethics as a unique concept for narratives and has succeeded in producing a high level of ethics regarding the act of narrating or speaking for someone else. The essence of his philosophical logic influenced many names such as Jacques Lacan, H el ene Cixous, Jacques Derrida, Sara Ahmed, James Phelan, who constituted contemporary post-structuralist thinking. Therefore, this study pays special attention to establish a strong relationship between ethics and literary representation. Women literary identity evaluated the basic issues of novels around the concept of Ricoeur's "seeing as" (Ricoeur 1983, as cited in Simms, 1997, s. 23). According to Ricoeur, what is important is not the writer or narrator's choices to represent a character in one way or another, but it is to be consistent when narrating a character.

The evidence of hijabi women characters produced as inconsistent narrative identities is that they are paralyzed with self-identity as the basis of their individual aspects. This may result from that the hijabi image is not within the boundaries of the literary representation regime if it is not a stereotyped group identity. What makes hijabi women's literary identity even more problematic is how novels regard and textualize her, *seeing as* the symbol of a dark, distant, and uncivilized past. A persona has to conflict with her surroundings to make herself visible most of the time, but still, she is not regarded as equal to or consists of a singular identity even though this identity is built by herself. The reason is that a human being is a voluminous existence, who could not be reduced to a single identity. Likewise, the hijabi woman is related to the experience of modernity in a conflicting way either by changing the standard modals of modernity and changing in herself, if said in the language of this thesis, transcending her literary identity. By introducing the concept of problematic identity and the notion of ethic representation, this study has shown that the nature of self is impossible to represent on several accounts; even so, this is still possible to reflect the uniqueness and sophisticatedness of this by passing it through the recognition. It has been suggested that the hijabi woman's literary identity and representation started in the specific genre of Islamic literature known as 'hidayet' novels as the manifestation of the repressed Muslim identity.

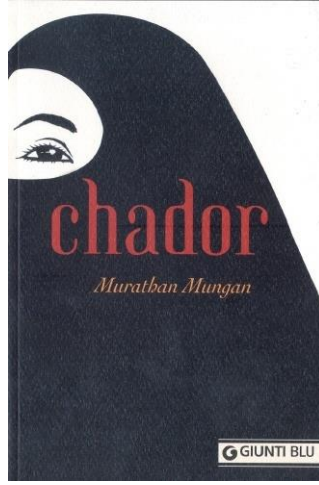
Following such a methodology, this study aimed to correct this mistake by completing the portrait of the hijabi woman's literary identity with many examples from different periods. This study also calls for new interpretation efforts that may allow to evaluate the hijabi images, themes, and forms embodied in the Turkish literature. The close reading of stories, especially the stories outside the Islamic literature, will contribute to a better or more comprehensive clarification of hijabi

woman typologies' problematization. As a presentation regime different from novels, stories that embody hijabi women will surely bring an additional layer of interpretation to the novels that have already established themselves as a medium that makes visible the evolution of hijabi identity.

EK B: GÖRSEL MALZEME



(Tekin, *Muinar*, s. 5)



Murathan Mungan, *Çador*, 2009, (ön kapak) *Giuti Editor*.

## KAYNAKÇA

- Abir, N. (2012). *Çalıkuşu'nun Hikâyesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Adak, H. (2009). Otobiyografik benliğin çok-karakterliği: Halide Edib'in ilk romanlarında toplumsal cinsiyet. İrzık, S. & Parla, J. (Dü.) içinde, *Kadınlar dile düşünce* (s.161-178). İstanbul: İletişim.
- Adivar, H. (1967). *Seviye Talip*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar, H. (1983). *Sinekli bakkal*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Adivar, H. (2016). *Mor salkımlı ev*. İstanbul: Can.
- Albayrak, S. (2002). *Meşrutiyet İstanbul'unda kadın ve sosyal değişim*. İstanbul: Yeditepe.
- Akman, N. (2012). *Örtü*. İstanbul: Doğan.
- Ahıska, M. (1996). Kimlik kavramı üzerine fragmanlar. *Defter* (27), 9-35.
- Ahmed, S. (2006). *Cultural politics of emotion*. Edinburg: Edinburg University Press.
- Akaş, C. (2017). *Sincaplı gece*. İstanbul: Can Yayınları.
- Althusser, L. (2016). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. (Çev. A. Tümertekin) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Arat, Y. (1991). 1980'ler Türkiye'sinde kadın hareketi: Liberal Kemalizmin radikal uzantısı: *Toplum ve Bilim* (53), 7-19.
- Aristoteles. (2010). *Poetika- şiir sanatı üzerine*. (H. Â. Yücel, Çev.) İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan romana-edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski poetikası'nın sorunları*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Metis.
- Bahtin, M. (2005). *Sanat ve sorumluluk-ilk felsefi denemeler*. (C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Belge, M. (1989). *Sosyalizm, Türkiye ve gelecek*. İstanbul: İletişim.

- Beller, M., & Joep, Leerssen (Dü). (2007). *Imagology: The cultural construction and the representation of national characters: A critical survey* (Cilt 13). Amsterdam: Studia Imagologica.
- Booth, W. C. (1999). *The rhetoric of fiction: Second edition*. Chicago: Chicago University Press.
- Bourdieu, P. (1990). *The logic of practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1997). "Doxa and common life". Slavoj Žižek (Dü.) içinde, *Mapping ideology* (s. 85-103). London: Verso
- Bourdieu, P. (2002). *Masculine domination*. (R. Nice, Çev.) CA: Stanford University Press.
- Bourdieu, P., & Loic, Wacquant. (2003). *Düşünsel bir antropoloji için cevaplar*. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim.
- Chatterjee, P. (1993). *The nationalist thought and the colonial world: A derivative discourse*. University of Michigan Library: MPublishing.
- Cixous, H. (2001). *Savoir*. H. Cixous & J. Derrida (Dü.) içinde, *Veils: Cultural memory in the present*. (G. Bennington, Çev.) Stanford: Stanford University Press.
- Connell, R. W. (1991). *Erkeklikler*. (N. Konukçu, Çev.) (Yayın Yeri Belirtilmemiş): Phoenix.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, James W. (2005). *Hegemonic masculinity: Rethinking concept*. *Gender Society*. 19(6), 829-859.
- Cumalı, N. (1991). *Çalığışu piyes*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Çakır, R. (2000). *Direnş ve itaat: İki iktidar arasında İslâmcı kadın*. İstanbul: Metis.
- Çalışlar, İ. (2010). *Halide Edib-biyografisine sığmayan kadın*. İstanbul: Everest.
- Çayır, K. (2008). *Türkiye'de İslâmcılık ve İslâmi edebiyat toplu hidayet söyleminden yeni bireysel müslümanlıklara*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Çiğdem, A. (2004). Kamusal alan, kamusal dil ve kamusal akıl. Özbek, M. (Dü.) içinde, *Kamusal alan* (s. 501-516). İstanbul: Hil Yayınları.
- Derrida, J. (1993). *Aporias*. (T. Detuit, Çev.) Stanford, CA: Stanford University Press.
- Derrida, J. (2001). A Silkworm of one's own. J. Derrida & H. Cixous (Dü.) içinde, *Veils: Cultural memory in the present*. (G. Bennington, Çev.) Stanford, CA: Stanford University Press.

- Derrida, J. (2009). *Writing and difference*. (A. Bass, Çev.) New York: Routledge.
- Derman, F. K. (2009). *İkinci Meşrutiyet döneminde bir Jöntürk dergisi: Kadın*. İstanbul: Libra.
- Douglas, M. (2007). *Purity and danger: An analysis of concepts of pollution and taboo*. New York: Routledge.
- Durakbaşı, A. (2000). *Halide Edib-Türk modernleşmesi ve feminizm*. İstanbul: İletişim.
- Durakbaşı, A. (2015). *Örtülü kimlik: İslâmcı kadın kimliğinin oluşum öğeleri* (önsöz). İstanbul: Metis.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı giriş*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Enginün, İ. (1989). *Halide Edib Adivar*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Enginün, İ. (2007a). *Halide Edib Adivar'ın eserlerinde Doğu Batı meselesi*. İstanbul: Dergâh.
- Enginün, İ. (2007b). "Türk kadın yazarları". *Yeni Türk edebiyatı araştırmaları* (s. 263-276). İstanbul: Dergâh.
- Ergut, F. (2008). *2. Meşrutiyeti yeniden düşünmek*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.
- Erbil, L. (2001). *Muinar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erkol, Ç. G. (2011). Osmanlı-Türk romanından çağdaş Türk romanına kadınlık: Değişim ve dönüşüm. *Türkiyat Mecmuası* (21), 147-175.
- Esen, N. (2012). "Seviye Talip'te kadın yazarın sesi". *Modern Türk edebiyatı üzerine okumalar* içinde, (s. 163-169). İstanbul: İletişim.
- Fatma Aliye (2012a). *Enîn*. İstanbul: Kesit.
- Fatma Aliye (2012b). *Muhadarat*. İstanbul: Özgür.
- Fatma Aliye (2012c). *Nisvan-ı İslâm*. İstanbul: Kesit.
- Fatma Aliye (2012d). *Refet*. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Fatma Aliye (2012e). *Udi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Foucault, M. (1987). *Söylemin düzeni*. (Çev. I. Turhan) İstanbul: Hil.
- Göloğlu, M. (1971). *Cumhuriyet'e doğru 1921-1922*. Ankara: Başnur Kitabevi.
- Göle, N. (1991). *Modern mahrem: Medeniyet ve örtünme*. İstanbul: Metis.

- Günaydın, A. U. (2019). *Kadınlık daima bir muamma: Osmanlı kadın yazarlarında modernleşme*. İstanbul: Metis.
- Güntekin, R. N. (1922/1338). *Çalığışu*. Dersaadet (İstanbul): Orhaniye Matbaası.  
Güntekin, R. N. (2010). *Çalığışu*. İstanbul: İnkılâp.
- Hanke, R. (1992). “Redesigning men: Hegemonic masculinity in transition”, S. Craig (Dü.) içinde, *Men, masculinty and the media*, London: Sage.
- Hekimoğlu, İ. (2004). *Minyeli Abdullah*. İstanbul: Timaş. Houppert, K. (2011). *Lanet: son tabuyla yüzleşme adet kanaması*. İstanbul: Ayrıntı.
- Irmak, E. (2019). *Eski köye yeni roman: Köy romanının tarihi, kökeni ve sonu (1950-1980)*. İstanbul: İletişim.
- İrzık, S. (2017). Akademi söyleşileri III. Melek Aydoğan. Erişim: <https://t24.com.tr/k24/yazi/sibel-irzik,1466mk>.
- İlyasoğlu, A. (1995). *Örtülü kimlik: İslâmcı kadın kimliğinin oluşum öğeleri*. İstanbul: Metis.
- İnce, S. M. (2016). Anlatıda mütesettir olmak: Fatma Aliye'nin kurmaca metinlerinde tesettürlü kadın kimliği. Edebiyatıta buluşma IX: Edebiyatımızda Kimlik ve benlik sempozyumu, Yeditepe Üniversitesi, 26 Nisan 2018.
- Jarvinen, M. (1999). Immoveable magic: Pierre Bourdieu on gender and power. Erişim: <https://doi.org/10.1080/08038749950167706>
- Jenkins, R. (1992). *Pierre Bourdieu*. London: Routledge.
- Kaygusuz, S., & İbrişim, Deniz G. (2019). *Gaflet: Modern Türkçe edebiyatın cinsiyetçi sinir uçları*, İstanbul: Metis.
- Kely, R. Gender power. M. G. Duerst-Lahti (Dü.) içinde, *Leadership and governance* (s. 121-132). The University of Michigan: Michigan.
- Köroğlu, E. (2007). “Milli Hakikat” üzerine tezler: Attilâ İlhan'ın Gâzi Paşa'sında tarih yazımı ile tarihsel roman arasındaki sınır ihlalleri. *Toplum ve Bilim* (109) 149-180.
- Köroğlu, E. (2013). *Sahnenin dışındakiler*'i tamamlamak: Ahmet Hamdi Tanpınar ve kurtuluş savaşı anlatıları türü. *Bilig* (66) 93-122.
- Kılıç, F. D. (2015). *İkinci Meşrutiyet döneminde bir Jöntürk dergisi “Kadın” 1908-1909*. İstanbul: Libra.
- Krais, B. (2006). Gender, sociological theory and Bourdieu's sociology of practice. Erişim: <https://doi.org/10.1177/0263276406069778>

- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kuramı: Seminer 11. Kitap*. (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis.
- Mernissi, F. (1995). *Peçenin ötesi: İslâm toplumunda kadın erkek dinamikleri*. (M. Küpçü, Çev.) İstanbul: Yayınevi Yayınevi.
- Mert, N. (1983). Osmanlı'da Değişen Giyim Tarzları. Yayınlanmamış yüksek lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Moran, B. (1987). Sinekli bakkal. *Türk edebiyatına eleştirel bir bakış I* (s. 145-155). İstanbul: İletişim.
- Mungan, M. (2015). *Çador*. İstanbul: Metis.
- Najmabadi, E. (2007). *Women with moustache and men with beards: Gender and sexual anxieties of Iranian modernity*. California: University of California Press.
- Newton, A. Z. (1995). *Narrative ethics*. NY: Harvard University Press.
- Oktay, A. (2010). *Türk romanı üzerine birkaç ön varsayım, emperyalizm, roman ve eleştiri*, İstanbul: İthaki.
- Oktay, A. (2001). *Cüce*: Girdap metin. *Cumhuriyet Kitap*. 617, 10-13.
- Osmanağaoğlu, H. (2012). *Feminizm kitabı, Osmanlı'dan 21. yüzyıla seçme metinler*. İstanbul: Dipnot.
- Öğütçen, Ö. (2017). Kadın ve örtü. Erişim <https://ozgurogutcen.com/2017/04/24/kadin-ve-ortu/>
- Özalp, N. A. (1999). Edebiyatta dirijizm: *Çalılıkşu* operasyonu. *Kaşgar* (2), 29-36.
- Özbay, C. (2013). *Türkiye'de hegemonik erkekliği aramak*. *Doğu-Batı* (63), 185-204.
- Özdalga, E. (2008). *Sızlayan yara: Başörtüsü sorunu*. (İ. Karpatlıkaya, Çev.) İstanbul: Ufuk Kitap.
- Özkan, F. (2005). *Yemenimde hare var*. İstanbul: Elest.
- Özkök, S. (2011). "Halide Edib'in ilk dönem romanlarında Meşrutiyet kadını" içinde, *Prof. Dr. Mine Mengi adına Türkoloji sempozyumu (20-22 2012) bildirileri*, s. 373- 389.
- Öztürk, Z. (2017). Halide Edip Adıvar'ın "Seviye Talip" adlı eserinde kadın ve medeniyet ilişkisi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* (1), 15-22.
- Pamuk, O. (2019). *Kar*. İstanbul: YKY.

- Phelan, J. (1989). *Reading people, reading plots: Character, progression and the interpretation of narrative*. Oh: Ohio State University Press.
- Phelan, J. (1996). *Narrative as rhetoric: Technique, audiences, ethics, ideology*. Oh: Ohio State University Press.
- Phelan, J. (2005). *Living to tell about it: A rhetoric and ethics of character narration*. New York: Cornell University Press.
- Ricoeur, P. (1983) *Time and narrative*. Chicago: University of Chicago Press.
- Riviere, J. (1929). Womanliness as a masquerade. *The International Journal of Psychoanalysis* (10), 303–313.
- Sami, Ş. (2018). *Taaşuk-i talât ve fitnat*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Schinkel, W. (2003). Pierre Bourdieu's political turn. *Theory, Culture and Society*. 20 (6), 69-93.
- Simms, K. (2001). *Routledge critical thinkers: Paul Ricoeur*. NY: Routledge.
- Soyyer, Y. (2002). *Bir ideolojinin izdüşümü Taliban*, İstanbul: Fakülte Kitabevi.
- Soyöz, N.S. (2016). Cumhuriyet Öncesi Türk Edebiyatı'nda Kadın Oluşum Romanları. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Bilgi Üniversitesi. Erişim: 22 10 2020  
<http://repository.bilkent.edu.tr/bitstream/handle/11693/30158/10118126.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Subaşı, N. (2018). *Gündelik hayat ve dinselilik*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Şahin, E. (2015). *Leylâ Erbil kitabı*. İstanbul: Yitik Ülke.
- Şahin, V. (2014). *Bilge kadının aynadaki yüzü Halide Edib Adivar'ın romanlarında yapı ve izlek*. Ankara: Akçağ.
- Şeni, N. (1990). 19. yüzyıl sonu Osmanlı basınında moda ve kadın kıyafetleri. Şirin Tekeli (Dü.) içinde, *Kadın bakış açısından 1980'ler Türkiye'sinde kadın*. İstanbul: İletişim.
- Şenler, Y. Ş. (1972). *Huzur sokağı*. İstanbul: Timaş.
- Şişman, N. (2014). *Kamusal alanda başörtülüler*. İstanbul: İz.
- Tanpınar, A. H. (1990). *Sahnenin dışındakiler*. İstanbul: Dergâh.
- Tekin, L. (2006). *Muinar*. İstanbul: Everest.
- Toros, H. (1997). *Halkaların ezgisi*. İstanbul: Kırkambar Kitaplığı.

- Tuksal, H. Ş. (2010). *Kadın karşıtı söylemin İslâm geleneğindeki izdüşümleri*. İstanbul: Kitabiyat.
- Turhal, K. Ş. (1989). *Müslüman kadının adı var*. İstanbul: Seha Neşriyat.
- Uğur, A. (2004). Kültür, kültürel kimlik ve kültürel haklar. Sivil toplum ve demokrasi konferansı söyleşisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sivil Toplum Kuruluşları Eğitim ve Araştırma Birimi.
- Uğur, V. (2018). *Vampirin öpücüğü-aşığın kanı: Türkiye’de 1980 sonrası popüler roman*. İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Uğurcan, S. (2002). *Osmanlı Türk romanında kadın tipleri (1870-1923)*. İstanbul: Türklük Araştırmaları Derneği.
- Uslu, M. F., & Altuğ, Fatih. (2014). *Tanzimat ve edebiyat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uysal, Z. (2006). Bir toplum projesinin peşinde Halide Edib Adıvar, *Doğu Batı*. 35 (1), 87-109.
- Uzunyaylalı, M. T. (1984). *Senatörün kızı*. İstanbul: Nesil.
- Üstel, F. (2019). *Makbul vatandaşın peşinde: II. Meşrutiyet’ten bu yana vatandaşlık eğitimi*. İstanbul: İletişim.
- Westhaver, R. (2006). Flaunting and empowerment: Thinking about circuit parties, the body and, power. *Journal of Contemporary Ethnography*. 35 (6), 611-644.
- Yeğenoğlu, M. (2012). *Sömürgeci fantaziler: Oryantalist söylem kültürel ve cinsel fark*. İstanbul: İletişim Yayınları.