

Birsen Banu OKUTAN (*)

DİN SOSYOLOJİSİ VE TOPLUMSAL METİN: CİNSİYET TİPOLOJİLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ (KAR ÖRNEĞİ)

öz

Bu çalışmanın amacı edebi metin türlerinden biri olan romanı, din sosyolojisi parametreleriyle çözümleme girişimidir. Diğer bir ifadeyle, pergelin durduğu sabit nokta olarak din sosyolojisi disiplini romanın katlarını açmaya çalışmıştır. Katları açılan metin, Orhan Pamuk'un *Kar* adlı eseridir. Çözümleme için öncelikle toplumsal bir metin olarak romanın fonksiyonu tanımlanmış, ardından din sosyolojisi havzasındaki yeri gösterilmeye çalışılmıştır. Sonrasında örnek metinde dini kimlikle tanıtılan cinsiyet tiplerinin göstergebilimsel analizi yapılmış, bu tiplere atfedilen kavramlar çıkartılmıştır. Hipotetik olarak, dindar tiplerin romanda nasıl temsil edildiği ve realiteye yakınlığı sorgulanmış, metindeki figürasyonları yaratan sürecin incelenmesi sonucunda, hayali cemaatteki cinsiyet kurgusunun yazarından bağımsız olmayan varlığı görülmüştür. Bu haliyle ayna işlevi yüklenen toplumsal metin olarak romanın, *sıfır derecedeki yazından* uzakta olduğu saptanmıştır.

anahtar kelimeler

Toplumsal metin, din sosyolojisi, cinsiyet tipleri, yazının sıfır derecesi, göstergebilimi

abstract

Sociology of Religion and Social Text: Analysis of Gender Typologies (*Kar* Case)

The aim of this study is to attempt analyzing the novel which is a kind of literary texts through the lenses of parameters in the sociology of religion. In other words, the discipline of sociology of religion has targeted to unfold the narrative flow of events. The unfolded text is *Kar* written by Orhan Pamuk. In order to analyze this text, firstly, the role of novel is described then the place of it in the sociological field is tried to be pointed. After that, religious typologies of gender are analyzed by the semiological perspective of Barthes and the concepts of these constructed typologies are deduced. The representation of religious typologies in the case study are tested and interrogated in terms of social reality. As a result, it is discerned that the construction of religious typologies of gender in the case study is related to the residue derived from the writer's habitus. It can be argued that the case study of *Kar*, as a social text expected to be a mirror, is not approaching to the zero degree of writing.

keywords

Social text, sociology of religion, gender typologies, zero degree of writing, semiology

Giriş

Edebi eserler üzerinden sosyolojik çözümlemeler yapma girişimi son yılların öne çıkan eğilimleri arasındadır. Bir edebi metin-yazın toplumsal tasavvurun çeşitli parametrelerini satırlarına taşımaktadır. Eserlerin, sosyolojik gerçekler, istatistiki veriler veya araştırmalar şeklinde görülmesinden ziyade toplumsal göstergelerin algılanma, tipolojilerin tanımlanma biçimlerinin, sosyal ağın ve sembolik etkileşimin ne şekilde tezahür ettiğini görme adına işlevsel olduğu söylenebilir. Nihayetinde edebi metinlerin, yazarlarının hayal dünyasında şekillendiği gerçeği göz ardı edilmeden, dönemin toplumsal yapısını anlamaya kapı açan noktaları görülmelidir. Romanlar, hikâyeler, şiirler, tiyatro eserleri gibi edebi metinlerin satırlarından okunan toplumsal olaylar, kimi zaman toplumsal sistemin devamını sağlamakta, kimi zaman ise düzene eleştiri getirerek sisteme isyan etmektedir.

Toplumsal edebi metinler aracılığıyla okuma çabası Edebiyat Sosyolojisi gibi bir disiplinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Böyle bir alanın kapsamına giren edebi metinler geniş olmakla birlikte ilk örneklerin Hippolyte Taine ve Mme de Stael (Sağlık, 2004: 188) gibi düşünürler aracılığıyla gerçekleştiği kabul edilir. Özellikle Stael'in (1989: 1) "dinin, adetlerin, kanunların edebiyat üzerinde, edebiyatın da din, adetler ve kanunlar üzerinde ne gibi tesiri olduğunu incelemeyi"

amaç edinmesi edebiyat ve sosyolojinin karşılıklı etkileşim alanını var etmektedir. Bu etkileşim alanında yaşadığı toplumun parçası olarak her “yazın” sosyolojik veriler sunabilecek bir ürün olarak görülmektedir. Her ürünün toplumsalla bağlantısı edebiyat sosyolojisi gibi bir alandaki konuların tayfını genişletmekte ve çeşitlendirmektedir. Alver (2004: 8) bu çeşitliliği şöyle açıklamaktadır:

Bir toplumun sosyo-politik durumu, tarihsel dönem ve konumu ile edebiyat arasındaki bağ edebiyatın ortaya çıkış koşulları ve kendini oluşturma süreci, edebiyatın kimlik oluşumuna etkisi/katkıları, toplumun edebiyata ilişkin algısı, toplumda rağbet gören edebi türler; yahut ilgi duyulmayan türler, edebiyatın popülerleşmesi, edebi zevkin oluşup oluşmaması, edebi akımların hangi dönemde, hangi sebeplerle ortaya çıktığı, piyasa-edebiyat ilişkileri, edebiyat ile siyasal-sosyal-ekonomik dönüşümler arasındaki bağ, yazar-eser-okur üçgeni, edebi kamuoyunun oluşumu, yazarın sosyal muhiti, edebi metinlerin birey ve topluma etkisi, edebi metinlerin bir milletin hayatındaki yeri vb birçok mesele edebiyat sosyolojisinin inceleme alanına girmektedir.

Türkiye’de edebiyat ve toplum arasındaki ilişkileri çözümleme çabaları, “toplumsalı anlamak için edebiyat üzerinden sosyolojik okuma/eleştiri yapanlar” ve “bilimsel bir disiplin olarak belirli yöntem ve bakış açısıyla edebiyat sosyolojisine katkı sağlayanlar” (Alver, 2006: 186) olmak üzere iki kanaldan devam etmektedir. Pergelin sabit ucunu toplum üzerine koyan Ziya Gökalp, Şerif Mardin, Niyazi Berkes, Nurettin Şazi Kösemihal, Behice Boran, Cemil Meriç gibi sosyologların edebi metinler üzerinden toplumsal okuma gerçekleştirdikleri ve toplumu anlama adına edebi metinlere önem verdikleri görülmektedir.

Bu çalışmanın amacı da edebi metin türlerinden romanı din sosyolojisi parametreleriyle çözümleme girişimidir. Diğer bir ifadeyle, pergelin durduğu sabit nokta olarak din sosyolojisi disiplini romanın katlarını açmaya çalışacaktır. Katları açılacak metin, Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Kar²* adlı romandır. Çözümleme girişimi için öncelikle toplumsal bir metin olarak romanın fonksiyonu tanımlanacak, ardından din sosyolojisi havzasındaki yeri gösterilmeye çalışılacaktır. Sonrasında metinde dini kimlikle tanıtılan cinsiyet tipolojilerinin göstergebilimsel analizi yapılacak, bu tipolojilere atfedilen kavramlar çıkartılacak; kavramları ve metindeki figürasyonları yaratan süreç mercek altına alınacaktır. Çalışmanın temel hedefi, romandaki din ile ilişkilendirilen cinsiyet tipolojilerini din sosyolojisi bakış açısıyla çözümlemektir. Hipotetik olarak örnek romanın dindar tipolojileri nasıl temsil ettiği sorgulanacaktır.

1. Toplumsal Metin Olarak Roman

Sosyoloji ve edebiyat arasındaki ilişki anlatılırken sıklıkla kullanılan “edebiyat topluma ayna tutar” yargısı (Nooy, 2001: 359) Stendhal’da (2003: 233) “roman

aynadır” metaforuyla sabitlenmektedir: “roman dediğimiz büyük bir caddede gezdirilen bir aynadır; bazen size göğün maviliğini gösterir, bazen de yollardaki balık çukurların çamurunu”. Gerçek hayatı “sıkıştırarak canlandıran” (Meriç, 2013: 435) tek türün roman olduğunu düşünen Meriç (2013: 134) de toplumun bu aynaya bakmaktan hoşlanmayan bir narsis (Meriç, 2013: 433) olduğunu belirtmektedir.

Romanı, toplumsalı yansıtmaktan ziyade “gerçeğe benzerlik” üzerinden tanımlayan Todorov ise bu benzerliği İ.Ö.V. yüzyılda Sicilyalı iki kişinin kavgası üzerinden resmeder. Kimin suçlu olduğu yalnızca kavgaya edenler tarafından bilinen bir gerçekte, tarafların avukatları olanaksız bir gerçeği ortaya çıkaramadıkları için “gerçeğe yaklaşmak, gerçek izlenimi yaratmak” (Todorov, 2011: 79) zorundadır. Bu ise kullanılan dilin kurgulanışı ve ikna etme kabiliyetine bağlıdır. Todorov’un (2011: 79) ifadesiyle “sözcükler şeylerin yalnızca saydam adları değil, kendi yasalarının yönlendirdiği ve kendisi için değerlendirilebilecek özerk bir kendilik oluşturmaktadır”. Bu durumda romanın yazılma koşullarının nasıl aktarıldığı ve içinde gerçekliğe benzer damarların kendiliği çözülmemelidir. Roman ile tarihselliği sıkı bir ilişki içerisinde gören Barthes (2009: 31) de romanı, yazın deneyiminden daha fazlası (Barthes, 2009: 35) olarak düşünmekte, ‘göstergeler bütünü’ (Barthes, 2009: 37) gibi çözülmesini önermektedir. Gösterilen ve gösteren ikilisi göstergenin parçalarıdır. Diğer bir ifadeyle, gösterge, bir gösteren ile bir gösterilenden oluşmakta; gösteren anlatım düzlemini; gösterilen içerik düzlemini işaret etmektedir. Göstergenin bu iki bağlantısal ögesinden “gösterilen” bir nesnenin zihinsel tasarımı olarak, göstergeyi kullananın bundan anladığı “şey”dir (Barthes, 2012: 50). Çözümleme sürecinde ise göstergelerden oluşan metin bir bütün olarak ‘düz, derin, kaygan, kıyısız, belirtme noktasız bir gökyüzüne benzemektedir; Barthes (2009a:133) bu bölmeleme işlemini şöyle anlatır:

...öykülemenin akıcı söyleminin konuşulan dilin doğallığının fark edilmez bir biçimde lehimlediği, düz yüzeyini kavrayabildiği anlam kitlelerini ufak bir yer sarsıntısı gibi ayırıp metni yıldız yıldız bölmek gerekecektir (Barthes, 2009a: 133).

Klasik yapısal çözümleme işleminin formüle edilmiş hali ise üç katmanlıdır (Barthes, 2012: 155-156): “bir metnin özdeksel gösterenin parçalara ayrılması (kesitleme)”, “metinde belirtilen kodların dökümü” (döküm) ve “işlevleri saptanan birimler arasındaki bağlantıların düzenlenmesi (düzenleme)”. Böyle metni parça parça çözümleme, diğer bir ifadeyle “metnin katlarını açma” (Barthes, 2012: 173) biçimi romanı anlamlandırma girişimdir. Toplumun nezdinde yaşamı yazgıya, süreyi de anlamlı bir zamana dönüştüren romanın aşkın ve tarihi olduğunu bildiren yine toplum (Barthes, 2009: 37) olduğuna göre metnin katlarını açma girişimi bir manada toplumu anlamlandırma biçimidir. Örneğin, Bart-

hes (2009: 145) Fromentin'in *Dominique* adlı romanının katlarını açarken onu "kır romanı" olarak tanımlamaktadır. Her ne kadar dekoratif özellikler, şiirsel bir dille anlatılsa da, kır, romanda toplumsal olarak ağır bir yer, kentsel yabancılaşmadan kaçılan bir alandır. Seçkin çevrenin, paranın ve iktidarın somut hali soylu Dominique kentten kaçmakta, küçük bir işletmeci durumuna düşmektedir. Tüm roman bu düşüş hikayesini bilgelikle eşleştirmekte, kır romanını da arı, toplumsal, töresel ve sınıf romanı (Barthes, 2009: 147) haline getirmektedir. Barthes'in (2009: 61) bu tip roman çözümlemeleri yazının, toplumun ve olguların yeniden üretebileceği bir doğa olduğu düşüncesine dayanmaktadır.

Diğer yandan toplumsal romanlarda ideolojik veya değil dikotomik ayrımlar göze çarpmaktadır. Siyah/beyaz, iyi/kötü, güzel/çirkin, kahraman/korkak gibi tipolojiler kimi zaman toplumsal olgulardan beslenen bir hikayeleme kimi zaman da olması özlendi, arzulanan toplumsal sınırlar şeklinde yansıtılmaktadır. Romandaki tipolojik oluşumların varlığı ve karakteri yazının sunduğu toplum modeli hakkında ipuçları vermektedir. Sosyolojik tasavvurdaki tipolojik kurguları anlamak için ise Barthes'in (2009) "sıfır derece" metaforu yeni bir açı getirir.

Barthes'e (2009: 23) göre yazı, çift anlamlı bir gerçekliği sembolize etmektedir. Bir taraftan yazarla toplumun karşılaşmasından doğmakta, diğer yandan yazarı yarattığının araçsal kaynaklarına götürmektedir. Yazarın dili arı olamadığı için tarihsel verilerle doludur, zamanının doğal ürünüdür. Yazı, örneğin aydın sınıf ile proletarya arasında kimliğin tüm anlaşılır göstergelerini (Barthes, 2009: 55) taşıyan bir imgelemedir. Bu imgeleme, metni yapıt haline dönüştürmekten ziyade "yazın" sağlamaktadır. Bakışın, edimin, öldürmenin (Barthes, 2009: 15) konusu olan yazınsal dilden kurtulma amacı bir "ak yazı" oluşumunu gerekli kılmakta, ak yazı da sıfır derece tanımına götürmektedir. Barthes'e (2009: 59) göre yazının sıfır derecesi yargılar ortasında oluşan hiçbir giz barındırmayan "yansız" ve "suçsuz" yazıdır.

Burada "yazının sıfır derecesi" diye adlandırılan bu yansız yazılarda bir yadsıma deviminin ta kendisi ve sanki Yazın yüzyıldan beri yüzeyini kalıtsız bir biçimde içinde dönüştürmeye yönelirken arılığı yalnızca her türlü göstergenin yokluğunda buluyormuş, en sonunda şu Orpheus düşünün: Yazın'sız bir yazarın doğmasını istiyormuş gibi, süre içinde bunu gerçekleştirme güçsüzlüğü kolaylıkla seçilebilir. Örneğin, Camus'nun, Blanchot'nun ya da Cayrol'un ak yazısı, ya da Queneau'nun konuşma yazısı, burjuva bilicinin parçalanışını adım adım izleyen bir yazı tutku'sunun son oluntusudur (Barthes, 2009: 16).

Sıfır derecede yazın, saydam, sessiz, renksiz yazıdır. Söz, aydın elinden ziyade işçi eliyle nesne gibi kurulmakta (Barthes, 2009: 60) sessizliğin var olma biçimi ortaya çıkmaktadır. Sıfır derece bir manada "yokluk"tur. Barthes (2012:

75) bu “yokluğun” sözcüğün gerçek anlamıyla yok olma biçimi olmadığını belirtmekte “anlamı olan bir yokluğa” işaret etmektedir. Anlamı olan yokluk da yazarından bağımsızlaşmaktadır. Örneğin, Camus’nun *Yabancı’sı* yokluk biçimini temsil ederken, “düşün” sorumluluğu korunmuş, yazarı da “honnête homme” (Barthes, 2009: 60) seviyesine ulaşmıştır. Bu seviyeye ulaşmak tarihselliğin, törenin, toplumsalın kalıtımından yaratılmış trajik yazından ve göstergelerinden kurtulmak anlamına gelmektedir. Barthes’in (2009: 66) ifadesiyle “yazının bir sıfır derecesinin ya da konuşulan bir derecesinin aranması sonuçta toplumun kesinlikle bağdaşık bir durumunun öncelenmesidir”. Toplumun bütün olarak algılanması ve salt bir denklem durumuna gelen dilin rahatsız etmekten uzaklaşması (Barthes, 2009: 60) ile insan sorunsalı ortaya çıkacak ve yazarı da klaşiğe ulaşacaktır.

2. Toplumsal Metin ve Din Sosyolojisi

Din Sosyolojisi, dinin toplumsal görüngülerini inceleyen bir bilim dalı olarak belli başlı konular üzerine konsantre olmaktadır. Dinin ekonomi, siyaset, aile gibi kurumlarla ilişkisi, dini kurumlar, sosyal değişim, sosyal bütünleşme/çatışma ve din, din ve kültür ilişkisi, modern dünyada dinin görüngüleri, dini cemaatler, dini hareketler, dindarlık tipolojileri din sosyolojisi kapsamına giren bazı konulardır. Din sosyolojisinin bu gibi konularını edebi metinler üzerinden analiz etme, din sosyolojisi metot ve yöntemlerini belirli veriler ışığında yorumlama toplumu anlamayı sağlayacak düşünce araçları sunacaktır. Sosyolog gözüyle din edebiyat ilişkisini açımlayan Erol Güngör, edebi metnin toplumsalla bağlantısını arttırmaktadır. Güngör’e göre (1989: 115) insan hakkında bilgi sahibi olmanın yolu olarak sanatta insanı tanıtmaya en elverişli ve en çok kullanılan formlardan birisi romandır. Romanlar, ilmi çalışmaların teorik, anlaşılması halk tarafından kolay olmayan metinlerine kıyasla, çok daha kolay; sezgi yoluyla ve gündelik hayata atıfta bulunması nedeniyle de bireye çok daha tanındıktır. Batı dünyası “insanı” konu alan edebi metinlerin birçoğunda Hristiyanlığın getirdiği hükümleri mesele edinmiştir. Mauriac’ın yazdıkları gibi Katolik romanlarda insanın asıl ıstrabının nedeni olarak başlangıç günahı, tüm hayatın bu günahı temizlemek üzere tasarımı (Güngör, 1989: 115) gibi konular işlenmektedir. Olay örgüsünü anlamakta, toplumsal pratiklerin birbirleriyle olan ilişkilerin ve kurdukları toplumsal yapının varlığının hangi katmanlara dayandığını çözümlemekte Hristiyanlığın din ve *dünya görüşü* önemli bir yer tutar. Tolstoy, Dostoyevski romanlarındaki hayat, ölüm, ruh, beden, günah, kurtuluş, suç, ceza, evlilik, fuhuş, savaş, barış gibi temalar üzerine dayanan olay örgülerinde, yetiştikleri Hristiyan kültür geleneğinin perspektifi göze çarpmaktadır (Güngör, 1989: 116). Bunun yanında, dinin belirgin olarak kendini göstermediği durumlarda da toplumsalın içinde kaynaşma noktaları din dışı gibi görünen meselelerde de kendini hissettirir. Nuh’un gemisi, barış güvercini, iyi Samaralı ahlakı gibi ta-

nımlamalar ortak hafızada yarattığı anlamlar sayesinde kültürün ortak malıdır (Güngör, 1989: 117). Bu *ortak kültürel mirası* dinsiz olduğunu söyleyen yazarlar bile kullanmakta bir beis görmez.

Türkiye’de oluşturulan romanlar ise Güngör’e (1989: 120) göre iki ana ceyran üzerinden gitmektedir. Modernleşmeci-ilerlemeci çizgi ya Avrupa takipçisi ya da Marksist edebiyat taklitçisi; yerli çizgi ise milli kültürel formları işleme gayretindedir. Her iki tipoloji de sosyolojik olarak toplumsalın ruhu ve gündelik dünyasının değer-pratik sorunsalına cevaptan uzak görünmektedir. Modernleşmeci-ilerlemeciler toplumun dokusundan uzak yabancı düşünce sistemleriyle var olan insan kümelerini açıklama veya anlamlandırmaya çalışıyor, yerleşme hareketi içinden gelen eserler ise sosyolojik gelenekçilik -geçmişe özlem kalıbından çıkamıyordu (Güngör, 1989: 120). Oysa Güngör’ün (1989: 120) zaviyesinden kültürün dini motiflerini işlemek isteyen bir romancının kültürün temel prensiplerinin yaşanan hayatla ilgili noktalarını bulmak, problemler karşısında kültürün sunduğu çözüm yollarını göstermek gereklidir. İslam’ı konu alan romanların da İslam tarihi veya dini eğitim ve öğretim merkezli kurgulanması yaşanan bugünkü dinden uzakta kalmaktadır. İslami öğretileri bir sahabenin hayatında görmekten ziyade (Güngör, 1989: 121) yaşayan bugünün insanı veya insanların eylem biçimlerinde görmek; İslam’la yüz yüze gelerek günün problemlerine günün insanların hangi şartlar çerçevesinde yaklaştığını resimlemek manidardır.

Dini ahlak eylemini betimleme aracı olarak roman, ahlak kitaplarındaki prensipleri vaaz şeklinde sunmak yerine kişiliklerde ete kemiğe büründürmektedir. “Ahlak eylemi o eylemin sahibi olan insanın dinamik hayatı içinde anlam kazanır” (Güngör, 1989: 123); bu sebeple romanın “ahlak kaidesi” ile “ahlaki eylem” arasındaki yolda insanlara ayna tutması realite yansımasıdır. Güngör (1989: 123) romancının işlevini bir ahlak sisteminin tüm ilkelerini aşılayarak mekanik bir kısırlığa girip dinin kıymetlerini reçete gibi sunmak olmadığını belirtmekte, romancının asıl meselesinin toplumsalını yansıtmaya çalıştığı temada dini değerleri işleyerek küçüleceği duygusundan kurtulmak olduğunu ifade etmektedir.

Güngör’ün kısa makalesinin özeti bile din sosyolojisi-edebi metin roman yaklaşımını anlamayı sağlayacak araçlar sunmaktadır. Bu noktada kategorize edilebilecek argümanlar aşağıdaki şekilde formüle edilebilir:

- (1) İnsanı insana tanıtmaya aracı olarak romanda “dünya görüşü” olarak dinin yansıması, düşünce sisteminin eyleme ne derecede yansıdığı gündelik hayat pratiklerindeki rolü: Olayın merkezinde dinin etkisi hissedilebilir ölçüdedir. Düşünce dünyası olarak dinin rolünü çözümlerken romanlarda karşılaşılabilecek iki durumdan söz edilebilir. İlki inanç pratik denklemini betimlemeye yönelik eserlere tekabül eder. İkincisi

ise Güngör'ün mekaniğin kısır döngüsü olarak adlandırdığı inanç düşüncesini reçete halinde sunma tehlikesindeki teleolojik romanlardır. Sarte'nin başı sonu belirli metinler olarak sanat eseri görmediği ve "Tanrının bildirdiklerini romanlaştırmak isteyen sanatkarca davranması beklenemez dediği" (akt. Güngör, 1989: 122) türden romanlardır.

- (2) Dinin "ortak kültürel miras" olarak aktarımı: Bu genellikle roman içerisinde romancının bile çok düşünmeden yazdığı kültürel kavramlar olarak yaşanmışlığın içine sinen dini motiflerin görüntüsüdür. Din, olayların merkezi konusu olmasa da romanın genelinden sezilenir. Bu tür romanlar aslında toplumsal hayatta dinin vurgulanmadığı durumlarda bile kültürle iç içe geçmişliğini, birbirini etkileyen ve birbirinden etkilenen kavramlar olduğunu göstermesi açısından önemlidir.
- (3) Dini değerlerin aşağılandığı, hor görüldüğü batıcılığın veya Avrupalı kıymetlerin yükseldiği manzarada dindarlığın gericiyle eşleştirildiği Batı kültürünün *tesirindeki* betimlemeler: Bu tür, Avrupa'yı şeklen takip etmekte, takip ettiği nispette de itibar ve şöhret kazanmakta olduğunu varsayar. "Modern olan ileridir" görüşü merkezdedir, dinin uygarlaşmada yeri yoktur. Güngör bu tip romanların yaşanılan toplumu açıklamaya kapasitesine istinaden "bunalım edebiyatı" (Güngör, 1989: 119) olarak isimlendirmektedir. Marksist şartları Türkiye'nin toplumsal yapısına uyarlamada kullanan edebi türler de bu yazın içerisine dâhildir. Bu kategorideki yazarlar daha çok aşağılık duygusuyla eser verirler.
- (4) Güngör'ün makalesinde çıkarsayabileceğimiz bu maddelerin yanına din ve dini sembollerin söz konusu edilmediği, toplumsalın içinden et ile kemiğin birbirinden ayrılması gibi inceliklerle dinden soyutlanarak kurgulanan metinleri de ekleyebiliriz. Bu metin incelemelerinde dinin ihmal edildiği veya kasıtlı olarak yok sayıldığı durumların tespiti, yazının hangi sosyo-oluşumdan meydana geldiğini veya tasavvur edilen yaşam alanının kültürel kodeksini anlayacak veriler sunar.

Bu formülasyonlar aracılığıyla edebi metni din sosyolojisi yöntemleriyle anlamlandırmak mümkündür. Din sosyolojisinin farklı alt dallarından birine yoğunlaşarak daha sistemli bir çözümleme yolu da takip edilebilir. Çeşitli kategorik tanımlamalar mümkün olmakla birlikte, Northcott (2010: 272) toplumdaki dini yapı ve davranışları incelemek için kısaca dört önemli kategoriye işaret etmektedir: (1) Etnik ve sosyal sınıflar gibi sosyal katmanlar, (2) Cins, cinsiyet, evlilik, aile, çocukluk ve ihtiyarlık gibi bio-sosyal kategoriler (3) Siyaseti, ekonomik yapıyı, sistem değişimlerini ve bürokrasiyi de içeren sosyal yapı modelleri, (4) Küreselleşme, sapma, kişisel etkileşim, gruplar-arası etkileşimler ve sosyal sınır oluşumu gibi sosyal süreçler. Bu gruplar içerisinde yer alan bio-sosyal olu-

şumlardan biri olarak cinsiyet çalışmaları din sosyolojisinin içerisinde yeni yeni gelişmeye başlayan bir alandır. Böyle bakir bir disiplinin teorik ve metodolojik imkânını tartışan çalışmalar “kadınlık”, “erkeklik”, “er-dişilik” gibi cinsiyet şekillerinin din ile girdiği etkileşimde tanımlanma şekillerini göstermektedir. Erkek kadın veya erdişinin dindar veya dinsiz kişiler olarak toplumdaki konumları, toplumsal kurgulanış biçimleri romanlara da yansıtılmaktadır. Aslında romandaki dindar cinsiyet tipolojileri üzerinden toplumun okunması, sosyal bütünleşme, sosyal çatışma, dini gruplar gibi din sosyolojisinin diğer alanlarını da aydınlatacaktır. Bu çalışma çerçevesinde cinsiyet tipolojileri yöntemsel tutarlılık sağlamak için kalkış noktası olabilecek araçlardan biridir. İlerleyen bölüm, Pamuk’un *Kar* eserindeki, cinsiyet tipolojileri üzerinden din sosyolojisi okuması yapmayı hedeflemektedir.

3. Kar ve Göstergebilimsel Analiz

Orhan Pamuk tarafından 2002 yılında yayınlanan *Kar*’ın yazım süreci 28 Şubat 1997 postmodern darbe sonrasına tekabül eder. Romanın başkarakteri kırk iki yaşındaki bekâr şair Kerim Alakuşoğlu isminden hoşlanmadığı için kendisinden adının ilk harfleriyle “Ka” olarak söz eder (Pamuk, 2002: 11). Ka, annesinin vefatı dolayısıyla Türkiye’ye gelmiş, art arda gelen intihar vakalarını araştırmak için de gazeteci olduğunu söyleyerek Kars şehrine kısa süreliğine yerleşmiştir. İstanbul Nişantaşı’nda sosyetik bir çevrede büyüyen (Pamuk, 2002:100) Ka roman boyunca din ve Tanrıyla olan sıkıntılarını yer yer dile getirmektedir. Ateist olarak geldiği Kars şehrinde kimi zaman Tanrı inancını içinde sorgulamaktadır. Bir gün şehrin ünlü şeyhini ziyarete gittiğinde, “Ülkemin kalkınmasını insanların özgürleşmesini modernleşmesini bir çocuk gibi iyi niyetlerle istedim hep; ama dinimiz bana hep bunlara karşıymış gibi gözükte (Pamuk, 2002:100)” şeklinde bir itirafta bulunmaktadır. Kadınlara çarşaf giydirip onların yüzlerini örten bir Tanrı’ya inanarak Avrupalı olunamayacağına inandığı için hayatının dinden uzak geçtiğini söylemektedir. İsteddiği Tanrı, huzurundayken onu ayakkabılarını çıkartmak zorunda bırakmayan, dizlerinin önüne çökmesini gerektirmeyen, yalnızlığını anlayacak bir Tanrı imajdır. Ka’nın içinde yalnızlıktan kurtulma isteği ile inanma isteği sinopsis haldedir: Yalnız olduğu için Tanrıya inanamayan Ka, Tanrıya inanmadığı için de yalnızlıktan kurtulamamaktadır (Pamuk, 2002: 100).

Ka İslam dinine karşı zihnindeki kodlamayı şöyle ifade etmektedir:

“Bütün hayatım boyunca eğitimsizlerin, başı örtülü teyzelerin, eli tespihli amcaların inandığı yoksulların Allah’ına inanmadığım için suçluluk duydum. İnançsızlığımın mağrur bir yanı vardı... Sizlerin inandığı Allaha inanıp sizler gibi basit bir vatandaş olmak istiyorum ama içimdeki Batılı yüzünden kafam karışıyor” (Pamuk, 2002: 100-101).

Nişantaşı semtinde büyüyen Ka'nın hafızasındaki Müslüman profili ifade ettiği gibi eğitimsiz, eli tespihli, başörtülü ve yoksuldur. Büyüdüğü muhitin şartlarında başörtülü kadınlar Ka'nın dikkatini çekmemektedir. Ka' ya göre "İstanbul'un Batılılaşmış çevrelerinde başörtüsü takan bir kadın ya mahalleye üzüm satmak için İstanbul'un civarından, mesela Kartal'daki bağlardan gelen biri olurdu, ya sütçünün karısı ya da aşağı sınıflardan bir başkası" (Pamuk, 2002: 27). Ka, çocukluğunda hafızasına yerleşen dine ilişkin bilgilerini de şöyle anlatmaktadır:

...Çocukluğumda hizmetçi kadın beni Teşvikiye Camiine götürürdü dedi Ka. İbadet etmekten çok diğer hizmetçi kadınlarla buluşup görüşmek için. Onlar namaz saatini bekleyip uzun uzun dedikodu ederlerken ben çocuklarla halıların üzerinde yuvarlanıp oynardım. Okulda bizi tokatlayarak perçemimizden tutup kafamızı tahta sıranın üzerinde açık duran din kitabına vurarak Fatih'a'yı ezberleten hocanın gözüne girmek için bütün duaları çok iyi ezberledim. İslam hakkında okullarda öğretilen her şeyi öğrendim ama hepsini unutmuşum. Bugün sanki İslam hakkın-da tek bildiğim şey Antony Quinn'in başrolünü oynadığı Çağrı adlı film dedi. Geçenlerde Almanya'da Türk kanalında nedense Almanca olarak gösterdiler (Pamuk, 2002: 95-96).

Ka'nın Müslümanlar için kutsal sayılan ibadethane "camiye" alt sınıfı temsil eden hizmetçi kadınla gidişi, kodeksindeki yoksul ve din ilişkisini başlatmaktadır. İlerleyen zamanda din hocasının şiddet içerikli tavırları, tokatlaması, zihnindeki din algısını şiddetle eşitlemektedir. İlerleyen zamanda dine karşı bir aidiyet bağı hissetmemesi, popüler kültürdeki dine ilişkin motifleri hatırlamaktan öteye geçmediğini göstermektedir. Ka'nın dine karşı mesafeli duruşunun yanında Kars'a gelinceye kadar yaşadıklarından çizilen resim, liberal bir hayat tarzı olduğunu, radikal laik sempaticanlıklardan uzak durduğudur. Özellikle, Almanya'da Türk gazete yazarlarının siyasal İslamcılarca öldürüldüğünü (Pamuk, 2002: 296) okuduğunda ölen yazarlara karşı saygı duysa da özel bir hayranlığın geçmediğini söylemektedir. Bunun yanında Kars'a geldiğinde, Türkiye'deki Batılılaşmış hayatın sonuna gelineceğinden" (Pamuk, 2002: 31) "kuvvetli bir şeriatçı iktidar yerleşirse kız kardeşinin başını örtmeden sokağa bile çıkamayacağından" (Pamuk, 2002: 32) endişe etmeye başlamıştır. Bu nedenle, "askeri darbe ile memleketin dincilere teslim edilmemesine (Pamuk, 2002: 181)" sevinecek, vicdanını rahatlatmak için polisle ve askerle işbirliği yapmaya yemin edecektir.

Ka'nın en yakın arkadaşı olarak metinde yer bulan romancı Orhan da çocukluğunu Nişantaşı'nda geçirmiş, elitist bir ailenin çocuğudur. Ka'nın yurtdışında ölümünden sonra olaylarla ilgili bilgi edinebilmek için Kars şehrine gelmiş, Ka'nın o dönemde çevresindekilerle konuşmalar gerçekleştirmiştir. Ka ile Orhan'ın hayat tarzlarını benzerliği aslında Ka'daki parçaların yazarda da bulun-

duğuna işaret etmektedir. Her ne kadar böyle bir yordama yapılabilse de Orhan, çok yakın arkadaşları olan Ka'ya ne kadar anlayabildiğini de sorgulamaktadır:

Başkasının acısını, aşkını anlamak ne kadar mümkündür? Bizden daha derin acılar, yokluklar, eziklikler içinde yaşayanları ne kadar anlayabiliriz? Anlamak eğer kendimizi bizden farklı olanın yerine koyabilmekse dünyanın zenginleri, hâkimleri, kenarlardaki milyarlarca garibanı hiç anlayabildiler mi? Romancı Orhan, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir? (Pamuk, 2002: 259).

Ka'nın çevresindeki figürler genellikle din ile irtibatlandırılan kişilerdir. Muhtar, Lacivert, Kadife, Şeyh, Necip, Fazıl, Hande, Teslime gibi tipolojiler dini kaygılarını tavırlara dönüştürmektedirler. Dini kaygısını anlatma biçimi Teslime'de intihar şeklinde olurken, Lacivert'te teröre bulaşma, Muhtar'da dini siyasal bir parti temsilcisi olma şeklinde meydana gelmektedir. Figürlerin ortak özelliği uçlarda salınımları ve beklenen sıradan gündelik hayatta rastlanılan tiplerden uzaklıklarıdır. İlerleyen bölümde dini kimlikle ilişkilendirilen erkek ve kadın figürler gösterilecektir.

3.1. Dini Kimlik ile İlişkilendirilen Erkekler Figürler

Gösteren: Muhtar

Gösterilen: Ateistlikten İslam dinine dönen eski şair yeni dinci parti üyesi buhranlı bir tipoloji

Muhtar, Kadife ve Lacivert karakterlerinin tipik özelliği, İslam diniyle sonradan tanışmış olmalarıdır. Muhtar, şiir yazan, yazdığı şiirleri yeterli ilgi görmeyince de hüsrana uğrayan solcu Marksist ve ateist birişken Şeyh Saadettin ile tanıştıktan sonra hayatını değiştirmeye karar vermiş, İslam'a dönmüş, namaz kılmaya başlamış (Pamuk, 2002: 56) karısı İpek'e örtünmesi konusunda baskı yapmış, neticede de boşanmak zorunda kalmıştır.

Yıllardır gizli gizli korktuğum ateistlik yıllarımda bir zayıflık ve gerilik olarak gördüğüm şey olmuştu: İslam'a dönüyordum. Karikatürleri yapılan bu çember sakallı, cüppeli gerici şeyhlerden ben aslında korkardım, şimdi merdivenleri kendi isteğimle çıkarken çıkarak ağılamaya başlamıştım. Şeyh iyi bir adamdı. Bana neden ağladığımı sordu. Elbette ki, "gerici şeyhlerin, müritlerin arasına (Pamuk, 2002: 57) düştüm diye ağlıyorum" diyecek değildim... Üstelik ağzımda baca gibi tüten rakı kokusundan da çok utanıyordum... Onun az önce rüyamda gördüğüm iyi yürekli ihtiyar olduğunu anlayarak rahatladım (Pamuk, 2002: 58). İçimden öyle geldiği için bana evliya gibi gözüken kişinin elini öptüm. Çok şaşırdığım bir şey yaptı. O da benim elimi öptü. Yıllardır duymadığım bir huzur yayıldı içime... O da bana ateistlik yıllarımda varlığını zaten bildiğim yüce Allah'ın yolunu gösterecekti.

İlerleyen zaman içinde İstanbul'a yolladığı şiirlerin yayınlanmamasını dert edinen Muhtar bu durumu Şeyhine açtığında, hayal kırıklığına uğramıştır. "Modernist şiirin ne olduğunu, Rene Char'ı, ortadan kırılan cümleyi, Mallarme'yi, Jourbert'i, boş mısraının sessizliğini anlamayan" (Pamuk, 2002: 59) Şeyh, Muhtarın ona olan güvenini sarsmış, o da gençlik yıllarından kalma yarı akılcı yarı faydacı tutumla dine, maneviyata önem veren Refah partisinde çalışmaya başlamıştır. Muhtar, parti içinde dini aidiyet duygusuyla var oluşunun kendine çok iyi geldiğini Ka'ya anlatırken, "Bir defa bütün dindar adamlar alçakgönüllüdürler, yumuşaktırlar, anlayışlıdır" (Pamuk, 2002: 63) demektedir. Muhtar'ın aidiyet hissiyatının Ka'nın zihin dünyasında değeri yoktur; Ka'ya göre kişinin Türkiye'de Allaha inanması, insanın tek başına en yüce düşünce, en büyük yaratıcıyla karşılaşması değil, her şeyden önce bir cemaate, bir çevreye girmesi demektir. Muhtarın da "Allah'tan ve tek bireyin inancından hiç söz etmeden cemaatlerin yararından söz etmesi" Ka'da küçümseme duygusu uyandırdı (Pamuk, 2002: 64).

Gösteren: Şeyh Saadettin Efendi

Gösterilen: Cahil, taşralı, dinci devletçi bir tipoloji

Şeyh Saadettin Efendi, devlet yanlısı, şehirde itibar gören önemli bir karakterdir. Laiklerin, zenginlerin veya askerlerin de ona gittiği söylenmektedir. Üniversiteli tesettürlü kızların derslerde başlarını açmaları gerektiğini söyleyince Refah Partililer ona ses çıkaramamıştır (Pamuk, 2002: 94). Şeyh efendi bir gün Ka'ya bir mektup yollayarak onu huzuruna davet etmiştir:

Ka efendi bey oğlum. Size oğlum demem uygun değil ise affediniz. Ben dün gece sizi rüyamda gördüm. Rüyamda kar yağıyordu ve her bir tanesi âleme bir nur olarak iniyordu. Hayırdır, derken öğleden sonra rüyamda gördüğüm bu kar penceresimin önünde yağmaya başladı. Baytarhane Sokak 18 numaradaki fakirhanemizin kapısının önünden geçtiniz. Cenab-ı Allah'ın bir imtihanından geçirdiği Muhtar Beyefendi sizin bu kara ne mana verdiğinizi bana nakletti. Yolumuz aynı yoldur. Bekliyorum efendim. İmza: Saadettin Cevher (Pamuk, 2002: 93).

İpek, Ka'nın şeyhi görmesi gerektiğini söylediği vakit, Ka çok itibar etmese de (Pamuk, 2002: 93) İpek'in hatırına şeyhi görmeye gitmiştir. Ka, huzura çıkmadan önce alkol alarak sakinlemeye çalışmış, sonrasında kendini şeyhin elini öperken bulmuştur (Pamuk, 2002: 98). Ka hissettiği yabancılığı "burada, bu şehirde bu evde korkuyorum, çünkü sizler bana çok yabancısınız" (Pamuk, 2002: 99) diyerek anlatmaktadır. Şeyhin huzur veren sükûnetiyle Ka içindeki korkuları ve karda gördüğü Allah'tan bahsetmektedir. Ka şeyhin yöneldiği Allah'a inanıp onlar gibi basit bir vatandaş olmak istediğini ama içindeki Batılı yüzünden kafasının karıştığını (Pamuk, 2002: 101) söylemekte, huzurunda olmak için ayakka-

bılarını çıkartmak zorunda kalmayacağı, birilerinin elini öpüp dizlerinin üzerine çökmesi gerekmeyen, yalnızlığını anlayacak (Pamuk, 2002: 100) bir Allah’a olan ihtiyacını anlatmaktadır. Ka “dünyanın simetrisine dikkat kesilmiş insanı daha uygar daha ince kılacak Allah’ı, şeyh ve etrafındakilerin yanında değil, dışarıda boş gecenin, karanlığın, garibanların kalbine yağın karın içinde” (Pamuk, 2002: 101) bulabileceğine inandığını söyler. Bunun üzerine şeyh, Allah’ı yalnız bulabilecekse ona mani olmayacaklarını; fakat mağrurların tek başına kalacağını belirtir. Tüm diyalog boyunca şeyh alttan alan, hoş görülme itidalli bir tip olarak çizilmekte; hatta Ka’ya “bizler sizin sakallı, irticai, taşralı dediğiniz kişileriz, sakalımızı kessek bile taşralılığımızın çare yok” diyerek kendilerini tanımlamaya gitmektedir. Ka yaptıklarının inanılmazlığını ilerleyen pasajlarda “babası oğlunun Kars’ta köyden gelme bir şeyhin önünde diz çöküp gözyaşlarıyla Allah’a inancından söz ettiğini işitseydi ne derdi” (Pamuk, 2002: 177) şeklinde ifade edecektir.

Gösteren: Necip ve Fazıl

Gösterilen: İmam-Hatipli siyasal İslama sempati duymakla birlikte Allah’ın varlığı ile ilgili sorunları olan taşralı yoksul buhranlı tipolojiler

Romandaki diğer dindar erkekler Necip ve Fazıl takma adlarını kullanan İmam-Hatipli gençlerdir. Necip Fazıl’dan ilhamla kendilerini isimlendiren bu iki dost “üstadın en büyük eseri Büyük Doğuyu defalarca okur, geceleri yatakhane de Fazılın en üst ranzasında herkesten gizli buluşmaktadır” (Pamuk, 2002: 107). Fakat Necip’in de Fazıl’ın da Allah’ın varlığıyla ilgili düşünceleri zaman zaman onlara zor anlar yaşatmakta, Ka gibi ateist olduğunu söyleyen birine Allah’a inanmamanın nasıl bir şey olduğu sorulmaktadır. Ka’nın bu iki genç ile arası dışarıdan bakanları hayrete düşürecek şekilde iyidir, hatta Necip’in ölmesine Ka üzölmüştür. Necip hakkında Milli İstihbarattan gelen bilgiler ise Necip’i şiddet yanlısı buhranlı bir tip olarak resmetmektedir (Pamuk, 2002: 200):

Ramazan’da içki satıyor diye Neşe Birahanesinin camlarının kırılması olayına karıştığını, bir ara Refah Partisi il merkezinde ayak işlerinde çalıştığını, ama ya aşırı görüşleri yüzünden, ya da herkesi korkutan bir sinir buhranı geçirdiği için (parti il merkezinde birden fazla muhbir vardı) oradan uzaklaştırıldığını, hayranı olduğu Lacivert’e son on sekiz ayda Kars’a gelişlerinde sokulmak istediğini, MİT elemanlarının “anlaşılmaz” bulduğu bir hikâye yazıp Kars’ın yetmiş beş satırlı dinci gazetesine bıraktığını, o gazetede köşe yazıları yazan emekli bir eczacının kendisini birkaç kere tuhaf bir şekilde öpmesinden sonra arkadaşı Fazıl ile birlikte onu öldürme planları yaptıklarını (cinayet yerine bırakmayı planladıkları gerekçe mektubunun MİT arşivindeki aslı çalınmış, dosyaya konmuştu) çeşitli tarihlerde Atatürk Caddesi’nde arkadaşlarıyla gülüşerek yürüdüğünü, bunlardan birinde ekim ayında yanlarından geçen bir sivil polis arabasının arkasından işaretler yaptığını...

*Gösteren: Lacivert**Gösterilen: Eski ateist, yeni İslamcı terörist, şehirli tipoloji*

Lacivert ise romandaki baş İslamcı karakterdir. Lacivert'in "halinde tavrında görünüşünde, laik basın çizdiği bir eli tespihli, bir eli silahlı, sakallı, taşralı saldırgan şeriatçıya benzeyen hiçbirşey yoktur" (Pamuk, 2002: 76). Yakışıklılığından ve kendisine olan güveninden ötürü kadınlar tarafından beğenilmekte, Kadife ile yasak ilişki bile yaşamaktadır. Çevresindeki dindarlar tarafından ise Lacivert kahraman olarak görülmekte, eylemleri dine hizmet gibi algılanmaktadır. "Müslüman kardeşlerini savunmak için gittiği Bosna'da ve bir Rus bombasıyla sakat kaldığı Grozni'de bile" kimseyi öldürmediğine inanılmaktadır. Lacivert, laikler tarafından ise azılı İslamcı terörist (Pamuk, 2002: 32) olarak adlandırılmakta, "büyük bir komplocu ve İran'ın beslediği yeminli bir cumhuriyet düşmanı olduğu" (Pamuk, 2002: 179) anlatılmaktadır. Laciverti diğer siyasal İslamcılar arasında ünlü yapan şey Peygamber hakkında yakışksız sözler söyleyen sunucuya tövbe edip özür dilemezse onu öldüreceğini söylemesidir. Sunucunun bir gün sonra otel odasında ölü bulunması, o saatlerde Lacivert'in türbancı kızları destekleyen bir konferansta olduğunu kanıtlamasına rağmen (Pamuk, 2002: 73) ününü bütün ülkeye yaymıştır. Ka için de Lacivert, "demokrat olmanın önemini kavramış tehlikeli bir dinci" (Pamuk, 2002: 239) olarak görülmektedir. Batı düşmanı (Pamuk, 2002: 270) olduğunu her defasında belirten Lacivert ise kendini "Türkiye'nin ve Ortadoğu'nun önde gelen İslamcılarından" (Pamuk, 2002: 227) olarak tanımlamakta, ateistlikten İslam'a yönelimini şöyle anlatmaktadır:

...İstanbul Defterdarlığı'ndan emekli, kâtip bir babanın ikinci çocuğuyum. Çocukluğum ve gençliğim gizlice bir Cerrahi tekkesine devam eden babamın alçakgönüllü ve sessiz dünyasında geçti. Gençliğimde ona isyan edip dinsiz bir solcu oldum, üniversitedeyken militan gençlerin peşine takılıp Amerikan uçak gemisinden çıkan denizcileri taşladım. O sırada evlendim, ayrıldım; bir buhran geçirdim. Yıllarca kimseye gözükmедim. Elektronik mühendisiyim. Batı'ya duyduğum öfke yüzünden İran devrimine saygı duydum. Tekrar Müslüman oldum, İmam Humeyni'nin 'bugün İslam'ı korumak, namaz kılmak ve oruç tutmaktan çok daha önemlidir' fikrine inandım. Frantz Fanon'un şiddet üzerine yazdıklarından, Seyyid Kutub'un zulmün karşısında hicret etmek ve yer değiştirmek konusundaki fikirlerinden ve Ali Şeriatî'den ilham aldım. Askeri darbeden kaçmak için Almanya'ya sığındım. Geri döndüm. Grozni'de Çeçenlerle birlikte Ruslara karşı savaşırken aldığım yaradan dolayı sağ ayağım aksar. Sırp kuşatması sırasında Bosna'ya gittim, orada evlendiğim Boşnak kızı Merzuka benimle birlikte İstanbul'a gelmiştir. Siyasi faaliyetlerim ve hicret fikrine inancım yüzünden hiçbir şehirde iki haftadan uzun kalamadığım için ikinci karımdan da ayrıldım. Beni Çeçenistan ve Bosna'ya götüren Müslüman gruplarla ilişkimi kestikten

sonra Türkiye'yi karış karış dolaştım, İslam düşmanlarının gerekirse öldürülmesine inanmama rağmen bugüne kadar kimseyi ne öldürdüm ne de öldürttüm (Pamuk, 2002: 321-322).

Lacivertin aşırı uçlarda tanımlanma eğrisi, romanın sonlarında da azmetirici olduğunu belirtmektedir. Özellikle, Enstitü müdürünün öldürülmesi için tutulan Tokat'lı çayhane işletmecisi, kendisini Kars'a Lacivertin çağırdığını itiraf etmektedir (Pamuk, 2002: 423).

Gösteren: Tokatlı Çayhane İşletmecisi

Gösterilen: Siyasal İslamcı terörist, katil tipolojisi

Türbanlı kızları Enstitüye almadığı için öldürülen müdür ile katilin diyalogu, Türk toplumunun türban tartışmalarındaki iki cenahın algısal zeminine işaret ettiği için yakından bakılmayı gerektirmektedir.

Katil ile Maktul arasında ilk ve son konuşma: (Pamuk, 2002: 43-51).

...Maktul: Baş örtülü kızlarımızın dershanelere ve hatta okullara sokulamaması laik devletimizin emridir (Pamuk, 2002: 45).

Katil: Hocam devletin emri Allah'ın emrinden büyük müdür?

Maktul: O kızlar da o kadar itaatkârsa başlarını da açarlar.

...Katil: Ben bu Laik materyalist ülkede imanları için mücadele eden ve haksızlığa uğrayan adsız kahramanların adsız bir savunucusuyum. Hiçbir örgüte mensup değilim (Pamuk, 2002: 46-47).

Katil: Hocam yetiştirilmesi yıllar süren, annelerinin babalarının gözbebeği o akıllı o çalışkan hepsi sınıfının birincisi o kızlara Ankara'dan gelen bir emirle önce yok muamelesi yaptınız. Yoklamada adını yazmışsa başörtülü diye sildiniz. Biri başörtülü yedi öğrenci hocasıyla oturuyorsa, tesettürlüyü yok sayıp ocaktan onlara altı çay istediniz. Yok, sayılan kızları ağlattınız. Bu da yetmedi. Ankara'dan bir emirle önce onları sınıfa almayıp koridora attınız, sonra koridordan da kapı dışarı ettiniz. Direnen, başını açmayan bir avuç kahraman kız dertlerini duyurmak için okul kapısında soğuktan titreyerek beklerken telefon edip polis çağırdınız (Pamuk, 2002: 47).

Maktul: Tabii başörtüsü meselesinin bir simge, siyasi bir oyun haline getirilmesi kızlarımızı daha mutsuz etti (Pamuk, 2002: 47).

...Yalnız benim isteğimle mi oğlum? Bunlar Ankara'nın isteği. Benim karım da örtülüdür (Pamuk, 2002: 47).

Katil: Hapiste bütün koğuştaki adam ettim, hepsi kötü alışkanlıklarından kurtuldular namaza başladılar (Pamuk, 2002: 47).

Maktul: Kızım, "Ben bütün kızların başörtülü olduğu bir sınıfa kendim de örtüsüz girmeye cesaret edemem, istemeden örtünürüm" der, kızı

mın gerekçesi aynı zamanda başka pek çok Türk kadınının da gerekçesidir (Pamuk, 2002: 48).

Katil: Niye üzüleceğim ben karda kıyamette iki günlük yolu bir kâfiri temizlemek için almışım zaten Kuran-ı Kerim inanana zulmedenin, zalimin katli vaciptir der.

...Bana tesettürlü kızların açılıp saçılmasının vicdanına sığan tek bir gerekçesini söyle, bak o zaman yemin ediyorum vurmayacağım seni (Pamuk, 2002: 49).

Maktul: Kadın başörtüsünü çıkarırsa toplum içinde daha rahat, daha saygın bir yer edinir (Pamuk, 2002: 49).

Katil: İslamcı Mücahit Adaleti seni çoktan ölüme mahkûm etti, karar beş gün önce Tokatta oylama sonucu ittifakla alındı, beni de infaza yolladılar. Gülmeseydin, pişman olsaydın belki affederdim. Al şu kâğıdı idam kararını oku bakalım (Pamuk, 2002: 49).

Ben ateist profesör Nuri Yılmaz (sayın evladım ben ateist değilim) dine bağlı, imanlı kızlara başlarını açmıyorlar, Kuranı Kerimin sözünden dışarı çıkmıyorlar diye, laik T.C Devletinin Müslümanları Batının kölesi haline getirme, onursuzlaştırma, dinsizleştirme gizli planına alet olarak öyle zulmettim ki, en sonunda bir mümin kız acıya dayanamayarak intihar etti. (Sayın evladım, o kız okula alınmadığı için ya da babasının baskıları yüzünden değil, aşk acısından kendisini asmıştır). Bütün yaptıklarımın utanıyorum, ölümü hak ettiğimi biliyorum ve yüce Allah'ın beni affetmesi için... (Pamuk, 2002: 49-50).

Silah sesi, bir sandalye gürültüsü...(Pamuk, 2002: 50).

Pasajda görüldüğü üzere Enstitü müdürünün başörtülüler hakkında söyledikleri toplumun belirli bir kesimi ve medya organları tarafından sürekli dile getirilen kalıplaşmış yargılardır. Başörtünün siyasal bir simge olduğu, başörtüyle okula alınmanın örtüsüzler üzerinde baskı kuracağı, kadının örtüsüzleşerek özgürleşebileceği söylemi tekrar edilmektedir. Dinci olarak gösterilen katil karakter ateist olmadığını söyleyen birine kâfir demekte, onu öldürmenin dinen vacip olduğunu ileri sürmektedir. İkili konuşmaların sonunda kendini dindar tanımlayan kişi tarafından işlenen cinayet, dini araçsallaştırarak şiddet eylemini meşru gösteren bir tabloyu ortaya çıkartmaktadır.

3.2. Dini Kimlikle İlişkilendirilen Kadın Figürler

Gösteren: Teslime

Gösterilen: Fakir, buhranlı türbancı kız tipolojisi

Teslime, Kars'ta son dönem intihar eden yoksul bir ailenin kızıdır. Enstitüdeki başörtüsü sorunu yüzünden bunalımda olan Teslime son günlerinde,

hayatta hiçbir şeyin anlamı olmadığını, yaşamak istemediğini söylemektedir. Son gecesinde de *Marianna* adlı diziye sessizce seyretmiş, çay yapıp anne ve babasına ikram etmiş, kendi odasına çekilmiş, abdestini alarak, namazını kıp uzun bir süre kendi kendine düşüncelere dalıp dua okuduktan sonra kendisini başörtüsüyle lamba kancasına asmıştı (Pamuk, 2002: 22). Teslime'nin "başörtüsü takmayı belki annesinden ailesinden gördüğü fakat örtüyü siyasal İslam'ın bir simgesi olarak benimsemeyi okuldaki yasakçı yöneticilerle direnişçi arkadaşlarından öğrendiği" (Pamuk, 2002: 22) söylenmektedir. İntiharının da bu yüzden isyan taşıyan bir niteliği vardır. Lacivert, Necip gibi dinci olarak tanımlanan kişiler, intiharın dinen günah olduğunu ve "imanı için bütün hayatını feda etmeye hazır bir Müslüman kızın intihar edebileceğine" inanmamaktadır (Pamuk, 2002: 87). Teslime'nin yakın arkadaşı Hande ise Teslime'nin başına gelenleri şöyle anlatmaktadır (Pamuk, 2002: 121-122):

Teslime aramızda dini için Allah'ın sözü için mücadele eden en imanlı kızdı. ...Okulda hocaları evde babası ona başını açsın diye acımazsızca baskı yapıyorlardı ama teslime direniyordu... Bir gün emniyetten adamlar bakkal babasını sıkıştırmışlar ve kızın başını açıp okula gelmezse dükkanını kapatırır seni de Kars'tan kovarız demişlerdir. Bunun üzerine babası Teslime'yi evden atmakla tehdit etti önce bu para (Pamuk, 2002: 121) etmeyince kırk beş yaşındaki dul bir polisle evlendirmeyi planladı... Babanı intihar ile tehdit et dedik, çünkü Teslime'nin başını açmasını hiç istemiyordum. Teslime, intihar etmek insanın başını açmasından iyidir dedim. Laf olsun diye söylüyordum bunu... Teslime'nin intihar edeceğine hiç ihtimal vermiyordum. Ama onun kendini astığını işitince herkesten önce ben inandım. Teslime'nin yerinde olsaydım benim de intihar edebileceğimi hemen hissettim çünkü...

Gösteren: Hande

Gösterilen: Başörtüsünü çıkartmak isteyen fakat toplumsal baskıdan dolayı çıkartamayan buhranlı türbancı kız tipolojisi

Hande de Teslime'nin intiharından sonra başörtüsünü çıkartmaya karar veren fakat bu kararı henüz uygulamaya cesareti olmayan biridir (Pamuk, 2002: 117). Hande'in başörtüsünü çıkartmakla-intihar etmek arasında kurduğu ilişkide çaresizliğe cevap olarak intihar gösterilmektedir. Aynı durumdaki kızlar için intihar isteğinin "kendi vücuduna sahip olma" anlamına geldiğini, "intiharın da bir masumiyet ve saflık isteği" (Pamuk, 2002: 125) olarak gördüklerini söyler. Başörtüsünü kendi iradesiyle çıkartmanın aslında özgürleşme olacağını belirten Hande, kasabaya kendilerini ikna etmek için bir kadının getirildiğinden söz eder. Şık görünümlü kadın başörtülü kızlarla tek tek konuşur, onlara "baban, anneni döver miydi, türbandan önce başka ne giydin, Atatürk'ü seviyor musun, ayda kaç kere sinemaya gidiyorsun, sence kadınla erkek eşit mi, Allah mı büyük

devlet mi, aile içi tacize uğradın mı (Pamuk, 2002: 124) gibi sorular sormaktır. Yine de ikna olamayan Hande'nin örtüsünü çıkartamamasındaki sıkıntı dini kaygılardan ziyade yaşanmışlığın getirdiği alışkanlıklardır. Bütün gün başını açtığını düşünmeye çalışsa da becermediğini şöyle ifade etmektedir:

...başımı açamamanın nedeni konsantre olup başı açık halimi gözümün önüne getiremememdir her konsantrasyon denememde kendimi hayalimde ya iknacı kadın gibi kötü bir yabancıya dönüşüyorum ya da şehvet düşkün bir kadına başım açık olarak okulun kapısından içeri girdiğimi, koridorlarda yürüdüğümü ve dershaneye girdiğimi bir kerecik gözümün önüne getirebilsem bu işi yapabilecek gücü kendimde bulacağım inşallah ve özgür olacağım o zaman. Çünkü başımı kendi iradem ve isteğimle açmış olacağım polis zoruyla değil (Pamuk, 2002: 125)...

Gösteren: Kadife

Gösterilen: Eski manken yeni türbancı azize tipolojisi

Kadife de sonradan İslami ilkeleri benimseyen örtülü kadın karakterdir. Ateist babası Turgut Bey'in etkisiyle dinsiz olan Kadife İstanbul'da mankenlik yaparken, Kars'a şampuan reklamı için gelmiş; başörtülü kızların üniversiteye girmek için gösterdiği mücadeleye tanık olmuştur. İlk önceleri "bir bez parçası" için gösterilen mücadeleyi anlayamamış "saçlarınızı kökünden kazıyın ve burnunuza da demirden halka takın o zaman bütün dünya sizinle ilgilenir, sizi ortaçağın karanlığına götüren bu bez parçasını güzel başlarınızdan çıkartın" (Pamuk, 2002: 111) diyerek onlarla alay etmiştir. İlerleyen günlerde mücadeleye karşı gösterdiği sempatiyle aralarına katılmış, "sırf siyasal dayanışma olsun diye" (Pamuk, 2002: 115) başını örtmüştür. Sonrasında, yaşadıklarını "Allah'ın bana doğru yolu bulayım diye yolladığını biliyorum" (Pamuk, 2002: 116) şeklinde yorumlayacaktır. Ka'nın gözünde Kadife'nin "başı açık olsa, örtülü kızların giydiği o berbat pardösülerden birini giymese" (Pamuk, 2002: 373) ona daha çok yakışacak düşüncesi olsa da, Kadife diğer dinle ilişkilendirilen karakterler tarafından kişilikli, karakterli, güzel bulunmakta (Pamuk, 2002: 110) ve "türbanı ezilen Müslüman Anadolu kadınının siyasal bayrağı haline getiren bir azize" (111) ilan edilmektedir. Lacivert ile Kadifenin arasında ise duygusal bir yakınlık ve yasak ilişki vardır. Bu yüzden, Lacivert'e itaat etmek Kadife için siyasal olduğu kadar duygusal da bir görevdir. Lacivert'in hayatını kurtarmak için televizyon kanalından naklen yayınlanacak olan tiyatro oyununda oynamayı ve başörtüsünü milyonların önünde çıkartmayı bile kabul etmiştir. Oyunda laik Sunay Zaim¹ ile Kadife arasında geçen diyaloglar ve oyunun kurgusu, başörtülüğü konuşturmaktadır. Bu söylemlerin (Pamuk, 2002: 402-406) kesitlenmesi, algılanan örtülü dindar kadın figürünü gösterecektir.

..."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 içinde sonra kendimi asacağım.”

“Ama bir birey gibi davranıp intihar ettiğiniz için Avrupalıların sizi alkışlayacağını da çok iyi biliyorsunuz değil mi Kadife? Asya Otelindeki o sözüm ona gizli toplantıda da Alman gazetesine demeç vermek için pek hevesli davrandığınız gözlerden kaçmamış intihar eden kızları, tıpkı başörtülü kızlar gibi, sizin örgütlediğiniz söyleniyor.”

“Başörtüsü mücadelesi yapan ve intihar eden tek bir kız vardır. O da Teslime’dir.”

“Şimdi siz de ikincisi olacaksınız...”

“Hayır, ben kendimi öldürmeden önce başımı açacağım.”

“İyi düşündünüz mü?”

“Evet,” dedi Kadife.

“Çok iyi düşündüm.”

“O zaman şunu da düşünmüş olmalısınız, intihar edenler Cehenneme gider.

Beni, nasıl olsa sonra Cehenneme gidiyorum diye mi gönül rahatlığıyla öldüreceksiniz?”

“Hayır,” dedi Kadife, “İntihar edince Cehenneme gideceğime inanmıyorum.

Seni de millet, din ve kadın düşmanı bir mikrop temizlensin diye öldüreceğim!”

“Cesur ve açık sözlüsünüz Kadife. Ama intihar dinimizde yasaktır.”

“Kur’an-ı Kerim’in Nisa suresi ‘kendinizi öldürmeyiniz’ buyurmuştur, evet,” dedi Kadife.

“Ama bu intihar eden genç kızları her şeye kadir Allah’ın affetmeyeceği ve onları Cehenneme yollayacağı anlamına gelmez.”

“Demek ki böyle bir tevil yoluna gidiyorsunuz.”

“Hatta tam tersi doğrudur,” dedi Kadife.

“Kars’taki bazı genç kızlar başlarını istedikleri gibi örtemedikleri için öldürdüler kendilerini.

Yüce Allah adildir ve onların çektiği çileyi görür.

Yüreğimde bu Allah sevgisi varken bu Kars şehrinde bir yerim olmadığı için ben de onlar gibi, kendimi yok edeceğim.”

“Bunun yoksul Kars şehrinin çaresiz kadınlarını intihardan caydırmak için karda kışta buraya gelip vaaz veren din büyüklerimizi kızdıracağını da biliyorsunuz değil mi Kadife...”

Oysa Kur’an...

“Ne ateistlerle ne de korkudan inanıyormuş gibi yapanlarla dinimi tartışmam.

Ayrıca bu oyunu bitirelim artık.”

“Haklısınız.

Ben de sizin maneviyatınıza karışmak için değil, Cehennem korkusundan beni gönül rahatlığıyla vuramazsınız diye konuyu açmıştım.”

“Hiç merak etmeyin, sizi gönül rahatlığıyla öldüreceğim.”

“Güzel,” dedi Sunay alingan bir havayla.

“Ben de yirmi beş yıllık tiyatro hayatımdan çıkardığım en önemli sonucu söyleyeyim size. Bizim seyircimiz hiçbir eserde bundan uzun bir diyaloga sıklıkla tahammül edemez, isterseniz lafı uzatmadan harekete geçelim.”

“Peki.”

Sunay aynı Kırıkkale tabancayı çıkarıp hem Kadife’ye hem de seyircilere gösterdi.

“Şimdi siz başınızı açacaksınız.

Sonra bu silahı size vereceğim ve beni vuracaksınız...

İlk defa canlı yayında böyle bir şey olduğu için bunun anlamını seyircilerimize bir kere daha...”

“Uzatmayalım,” dedi Kadife, “İntihar eden genç kızların neden intihar ettiklerini söyleyen erkeklerin sözlerinden bıktım.”

“Haklısınız,” dedi Sunay elindeki silahla oynayarak.

“Gene de iki şey söylemek istiyorum.

Gazetelerde yazan haberleri okuyup dedikodulara kanalar ve bizi canlı yayından izleyen Karşılar

korkmasınlar diye.

Bakın Kadife, bu tabancamın şarjörü.

Gördüğünüz gibi boştur.” Şarjörü çıkarıp Kadife’ye gösterdi ve yerine taktı.

“Boş olduğunu gördünüz mü?” dedi usta bir gözbağcı gibi.

“Evet.”

“Gene de iyice emin olalım!” dedi Sunay. Şarjörü bir daha çıkardı ve şapka ile tavşan gösteren gözbağcı gibi seyirciye de bir kere daha gösterip taktı.

“Son olarak kendi hesabıma konuşuyorum: Demin beni gönül rahatlığıyla vuracağınızı söylediniz.

Askerî darbe yapıp, Batılılara benzemiyorlar diye halka ateş eden biri olduğum için benden öğreniyorsunuz herhalde, ama bunu millet için yaptığımı da bilmenizi isterim.”

“Peki,” dedi Kadife.

“Şimdi ben de başımı açacağım.

Herkes baksın lütfen” (Pamuk, 2002: 404).

Bir an yüzünde bir acı belirdi ve başındaki örtüyü çok basit bir el hareketiyle çıkardı.

Salonda çıt yoktu şimdi.

Bu hiç beklenmedik bir şeymiş gibi Sunay bir an alık alık Kadife’ye baktı, ikisi de bundan sonraki sözlerini bilemeyen acemi oyuncular gibi seyircilere döndüler.

Bütün Kars uzun bir süre hayranlıkla Kadife’nin uzun, kumral, güzel saçlarını seyretti.

Kameraman bütün cesaretini toplayıp ilk defa objektifini Kadife’ye odaklayarak yaklaştı.

Kadife’nin yüzünde kalabalık içinde elbisesi açılmış bir kadının utancı belirdi.

Çok acı çektiği her halinden belli oluyordu.

“Silahı verin lütfen!” dedi Kadife sabırsızlıkla.

“Buyurun,” dedi Sunay.

Namlusundan tutarak tabancayı Kadife’ye uzattı.

“Tetiği buradan çekeceksiniz.”

Kadife tabancayı eline alınca Sunay gülümsedi.

Bütün Kars konuşmanın daha uzayacağını sanıyordu.

Galiba Sunay da bu inançla, “Saçlarınız çok güzel Kadife. Ben de onları öteki erkeklerden kıskanırdım,” demişti ki Kadife tetiği çekti.

Bir silah sesi işitildi.

Bütün Kars sestен çok Sunay’ın gerçekten vurulmuş gibi sarsılarak yere düşmesine şaştı. (Şarjör doluydu) (Pamuk, 2002: 405).

Diyaloglarda görüldüğü gibi Kadife’nin başörtüsünü kendi iradesiyle çıkartması özgürlük sembolü olarak gösterilmektedir. Sunay Zaim’i öldürmesi de onun gibi düşüncede olanlara duyduğu öfkenin intikamıdır. Sonrasında Kadife kendini öldürerek yine kendi bedeni hakkında kendi kararını verecektir. Kadife’yi güçlü bir profil olarak gösteren eylemler zinciri, temelini “bireyselleşme”den aldığı için takdir edilmektedir. Bireyselleşme de başlı başına Avrupalı yaşam tarzının belirgin özelliğidir. Din tarafından yasaklanan “öldürme” eylemi sonucunda da cehenneme gideceğine inanmadığını söylemek, dini inaniş günah-sevap çerçevesinde dini eylem ile göstermek yerine, kalpteki Allah sevgisine indirgemek, dini araçsallaştırarak şiddet eylemini meşru göstermektir.

3.3. Kavramsallaştırmalar

Metin boyunca dindar birey tiplerini tanımlayacak çeşitli kavramlar üretilmiştir. Bunlardan bir kısmı sosyo-kültürel olarak tanındık olmakla birlikte bazıları metnin içinde anlamlandırılmıştır. Bu kavramlardan en sık tekrarlananları “dinci”, “türbanlı” ve “İslamcı” tanımlamalarıdır. Dinci (Pamuk, 2002: 30, 58, 149, 181, 199, 202, 254, 294, 307, 308, 309, 400, 410) kavramsallaştırması, özellikle “kişileri” betimlemek için kullanılmakta, özellikle siyasal anlamda partizanlıkla (Pamuk, 2002: 30, 181, 184, 206, 241) ilişkilendirilmektedir. Dinci gazete (Pamuk, 2002:191, 200) dinci çevreler (Pamuk, 2002: 43) dinci şeriatçı parti (Pamuk, 2002: 55) dinci hareket (Pamuk, 2002:126) dinci gruplar (Pamuk, 2002:424) şeklinde kullanımlar da mevcut olmakla birlikte, “dinci terörist” (Pamuk, 2002:202) ve “tehlikeli dinci” (Pamuk, 2002: 239) gibi adlandırmalar da geçmektedir. Yer yer “dinci olmak” (Pamuk, 2002: 58, 59, 200) tanımlaması kullanılırken; dincilik, “gericilik” (Pamuk, 2002: 153, 155) ve “yobazlık” (Pamuk, 2002:154, 191, 346) sıfatlarıyla birlikte kullanılmaktadır. “Dincilik” bazı yerlerde şiddetle ilişkilendirilmekte; “dinciler hepimizi teker teker temizlemeye başladılar” (Pamuk, 2002: 133) “dinciler onları ve boyalı karılarını kör bıçakla kıtır kıtır keser” (Pamuk, 2002: 202) “gözü dönmüş dinciler vururlarsa” (Pamuk, 2002: 302) gibi cümleler sarf edilmektedir.

Metinde “türban” kelimesi “özelliksiz bir başörtüden” ziyade “siyasal İslam’ın simgesi” (Pamuk, 2002: 112) olarak kullanılmaktadır. Türbanlı (Pamuk, 2002: 32, 35, 49, 73, 74, 86, 110, 115, 116, 138, 297, 308, 336, 346, 357, 394, 423) kavramı da başörtüsü takan ve çıkartmamak için mücadele eden kadın figürleri tanımlamak için kullanılmaktadır. “İmanları için bütün hayatlarını ortaya koyan türbanlı kızlar” (Pamuk, 2002: 86) cümlesi figürlerin mücadele içinde olduğunu gösterirken, türbanlıların en militanı (Pamuk, 2002: 35) ifadesi siyasal örgütün en etkin üyesi manasına gelmektedir. Bir yerde “türbanlı” kelimesinin laik basın tarafından ifade edildiği (Pamuk, 2002: 86) belirtilmektedir. Bunun yanı sıra, türbanlı kızlar için bir yerde “karafatma” (Pamuk, 2002: 297) nitelemesi kullanılmaktadır.

“İslamcı” tanımlaması ise çok daha kapsayıcı ve alt nitelemelerle birlikte kullanılmakta; siyasal İslamcı, genç İslamcı, İslamcı terörist, İslamcı militan gibi tanımlamalar metnin çeşitli yerlerine görülmektedir. Genel olarak kullanılan “İslamcı” (Pamuk, 2002: 22, 32, 70, 85, 112, 114, 135, 148, 149, 158, 205, 226, 228, 232, 233, 270, 271, 287, 306, 324, 353, 355, 380, 409, 420, 424) adlandırması din ile ilişkilendirilmek istenen kişi ya da gruplar için kullanılmaktadır. İslamcılar içinde yaşa göre bir ayrım da söz konusudur. İslamcılığı benimseyen İmam-Hatipliler veya diğer öğrenciler “genç İslamcılar” (Pamuk, 2002: 74, 79, 85, 138, 154, 205, 268, 278, 318, 356, 357, 395, 425) veya “İslamcı öğrenciler” (Pamuk, 2002: 159, 179, 290) olarak tanımlanmaktadır. İslamcının politik mobilyasyona yakınlığı kimi zaman “siyasal İslamcı” (Pamuk, 2002: 61, 70, 78, 297)

veya “radikal İslamcı” (Pamuk, 2002: 68, 425) gibi isimler almakta; “İslamcı parti” (Pamuk, 2002: 414), “İslamcılara oy vermek” (Pamuk, 2002: 323) gibi siyasi jargon kullanılmaktadır. İslamcı tanımlaması, karakterler tarafından sahiplenilirken (Pamuk, 2002: 227) “siyasal İslamcının dini için savaşılmaya hazır Müslümanlara Batılı ve laik basının verdiği bir ad” olduğu (Pamuk, 2002: 70) belirtilmektedir. Başörtüsünü çıkartmama eylemi İslamcı hareket (Pamuk, 2002:116) olarak görülürken, din motiveli diğer eyleme biçimleri de İslamcı hareket (Pamuk, 2002: 32, 116, 422) içerisine girmektedir. İslamcı basın (Pamuk, 2002: 73, 191) İslamcı gazete (Pamuk, 2002: 410) İslamcı çevreler (Pamuk, 2002: 73) İslamcı grup (Pamuk, 2002: 393, 425) kullanılan diğer betimleme ifadeleridir. İslamcılar, “siyasal İslamcıların kurşunlarıyla öldürülen” (Pamuk, 2002: 297), “İslamcılar sizi kıştır kıştır kesmesin diye” (Pamuk, 2002:356) “genç İslamcılar vurmak istemişler” (85) gibi şiddet içerikli eylemlerle eşleştirilmektedir. İslamcılık fikrinin yasadışı kullanımı ise “İslamcı militan” (Pamuk, 2002: 22, 185, 268) ve “İslamcı terörist” (Pamuk, 2002: 32, 74, 354) olarak kavramsallaştırılmaktadır. Bu noktada dikkat çeken bir husus, etnik kimliğinden ötürü öldüren ve öldürmeyi meşru görenlerin “terörist” olarak isimlendirilmemesidir; mesela “Kürt terörist” tamlamasına metnin hiçbir yerinde rastlanmamaktadır.

Metindeki “İslamcılar” ile “dinciler” söylemlerinin arasında keskin bir fark görünmemekte, zaman zaman ikisi de birbirinin yerine kullanılmaktadır. Dindar karakterler kendileri için dinci kelimesini benimsememekte fakat İslamcı kelimesini sevmektedirler. Türk toplumsal hayatının realitesinde de İslamcı, dinciye göre daha aidiyet hissi yaratan bir kavram olarak görülmektedir. Siyasal eyleme yönelim anlamını taşıyan, laik basın tarafından bile kullanımına sık rastlanmayan “türban” kelimesinin “türbancı” hali, realitede “başörtüsünü savunan erkek veya kadınlar” için kullanılmaktadır. Metinde ise realiteden daha özgün bir anlam alan “türbancı” kelimesi, başörtülülerin mücadelesi için yaratılan bir kavramsallaştırma olarak kurgulanmıştır. Diğer yandan, laik veya liberal olarak görülen tipolojiler, dinci, İslamcı veya türbancılara “pislikler, örümcek kafalılar (Pamuk, 2002: 155)”, “karafatmalar (Pamuk, 2002: 297)” veya “devlet düşmanı (Pamuk, 2002: 425)” gibi küçümseyici nitelemelerde bulunmaktadır. Metnin dokusunda dindar tipolojiler İran sempatanlığıyla da ilişkilendirilmektedir. “İran’ın beslediği yeminli bir cumhuriyet düşmanı” (Pamuk, 2002:179), “burasını İran’a çevirdikleri gün” (Pamuk, 2002: 202), “Türkiye’deki İslamcı hareketle İran arasındaki bağ” (Pamuk, 2002: 297), “İran’da yetişmiş militanlar” (Pamuk, 2002:323) “İran’dan para alan eli kanlı bir İslamcı terörist” (Pamuk, 2002: 354), “Türkiye’yi İran’a benzetmek isteyen uluslararası İslamcı hareket” (Pamuk, 2002: 32), “İslamcıların zoru ve korkusuyla İran’daki gibi çarşaflanma” (Pamuk, 2002: 149) gibi yargılar İran tarzı dinsel örgütlenme biçimini stereotipi haline getirmektedir. Toplumsal realitede dindar bireyler üzerine yapılan araştırmalarda (Okutan, 2012) hakaret içerikli yakıştırmaların da İran üzerinden yapıldığı

görülmektedir. Denilebilir ki, metnin yazarı, siyasal olarak din tartışmalarının hareketli olduğu zaman dilimindekini laiklerin dindar tipolojiler üzerine geliştirdikleri söylem örneklerini vermektedir.

3.4. *Kar'ın* Tasarım ve Figürasyon Yaratım Süreci

Toplumsal etkileşim ağını tanımlayan Elias'ın (2011: 59) sosyolojik kavramlarından biri olarak figürasyon, tango veya rock'n roll gibi dans sırasında birbirlerine bağımlılık içinde olan insanların oluşturduğu bir imaja benzemektedir. Aynı figür farklı kişiler tarafından oynanabilmekte, bireyleri özel olarak temsil etmemekte; fakat bireyler olmadan var olmamaktadır. Metin içerisinde de bireylerin bağımlılık içinde oluşturduğu figürasyon, yazarın kendi toplumunun figürasyon ağından ve yaşam algısından izler taşımakta, kendi habitusu (Bourdieu, 1995) "hayali cemaatini" (Anderson, 2011) yaratmaktadır. Hayali cemaatini yaratan figürasyonların tasarım aşamasını belirli kaynaklardan beslenerek oluşturmuş Pamuk³ Kars şehrine geldiğinde roman yazdığını halktan sakladığını, elinde video ve fotoğraf makineleri ile sokak sokak gezdiğini ve insanlarla derin sohbetler içerisine girdiğini ifade eder. Ses kayıtları ve videokasetlerinden oluşan büyük bir arşiv ile tanımaya çalıştığı şehrin insanlarını aktardığını şöyle ifade eder:

Buradaki insanlara mikrofonomu tuttum. Hepsi bana hikâyelerini anlattılar. Dertlerini anlattılar. Ama hepsi Kars'ın işsizliği, hayvancılığın bitmesi, kredilerin verilmemesi, kömür fiyatları, sınır kapısının kapalı olması... Bütün bunları anlattılar. Sonra hepsi bana, "Eee, Orhan Bey sen bizi dinledin, dinledin. Sen ne yazacaksın" diye sordular. Ben de dedim ki onlara "siz bana ne anlattysanız ben de onları yazacağım". Onlar da bana kızdı "... sakın anlatma onları, bizi iyi göster" dediler! Ama siz bana bunları anlattınız! Kitapta Kars'ı veya Türkiye'yi anlattım. Romancının işi burada (Stendhal'ın lafına geliyoruz) bir ayna tutmaktır. Ben burada geldim, anlatacağım dedim...

Yazar, ayrıca, Kars şehrinde olmayan fakat Türkiye'deki siyasal İslamcı hareketleri Kars'taymış gibi gösterdiğini söylemekte, farklı düşüncelerde olan insanlara fikrîsel çatışmalar yaşattığını, Türkiye'nin kendi toplumsal yapısında var olan sloganlara yer verdiğini belirtmektedir. Bu aktarım sürecinde, İstanbul Nişantaşlı olarak kendisinin tüm Kars halkını temsil edemeyeceğini belirten yazar görebildiği kadar yazdığını söylemektedir. "Görebildiği kadarını" aktarma yazarın kendi habitusundan kaynaklanan algılama düzeyiyle belirlenmektedir. Algılama tanımlama ve aktarma arasındaki süreç Pamuk'un yaşamındaki tortularından oluşmaktadır. Bu tortuların metne sızma halini yazar, Ka ile ilişkiliğinin konumu itibarıyla benzeştığını bir yandan "temel kahramanım Ka'da benden bir şeyler var"⁴ diyerek itiraf etmektedir. Diğer yandan ise "İstanbullu,

laik, Rüya (Pamuk, 2002: 427) adında bir kız babası romancı Orhan” olarak metne dahil olan yazar figürasyonun bir parçası haline gelmektedir. Bu noktada, dini kimlikle ilintilendirilen figürlerin konumlanışı yazarın dini havzasının kapasitesini göstermektedir. Orhan Pamuk, Nişantaşlı, Batılılaşmış, laik bir ailenin çocuğu olduğunu, dindar ilkokul hocasının etkisiyle bir zamanlar oruç tuttuğunu; fakat hayatı boyunca manevi bir ihtiyaç hissetmediğini dile getirmekte⁵; dine ve özelde Allah inancına, sıkıntı, yoksulluk gibi durumları anlamlandırmak üzere insanoğlunun yarattığı şey olarak bakmaktadır. Materyalist bakış açısıyla din fikrinin yerine aynı derinlikte bir şey koymadan, bireylerin maneviyatına saldırmanın haksızlık olduğunu ifade eden Pamuk’un (2006) Nobel Ödülü almadan önce yaptığı *Babamın Bavulu* adlı konuşması yaşam kodeksinden parçalar sunmaktadır.

Pamuk (2006: 2) yazı denilince romanlar, şiirler, edebiyat geleneğinden ziyade bir odaya kapanıp kitapların arasında tek başına kendi içine dönen ve kelimelerle bir âlem kuran insanı anlamaktadır. Yazmak, ona göre kendi hayatını başkalarının hikâyesi olarak yavaş yavaş anlatabilmek ve bu anlatma gücünü içinde hissetmektir (Pamuk, 2006:2). Yazar gençlik döneminde “merkezde olmama” duygusunu ağır bir şekilde hissettiğini, dünyanın merkezinde daha zengin ve çekici bir hayatın var olduğunu gördüğünü, kendisinin, İstanbulluların ve bütün Türkiye’nin bu merkezin dışında kaldığını (Pamuk, 2006: 5) düşünmektedir. Dünyadaki çoğu insanın çektiği eziklik, kendine güvensizlik ve aşağılanma duygusunu anladığını “kendimden biliyorum” (Pamuk, 2006: 7) şeklinde ifade etmektedir:

Ama bu, kendimden ve babamın yazdıklarından biliyorum, kenarda olmanın, dışarıda kalmanın öfkesiyle yaralı, dertli (troubled) bir iyimserliktir. Dostoyevski’nin bütün hayatı boyunca Batı’ya karşı hissettiği aşk ve nefret duygularını pek çok kereler kendi içimde de hissettim (Pamuk, 2006: 8).

Merkezin dışında kalma ve taşralılık duygusunun üzerindeki tortularıyla, merkezde olamama gerçeğini, artık Pamuk bulunduğu yeri merkez olarak görerek aşmaya çalışmaktadır. Pamuk için şimdi merkez İstanbul’dur; İstanbul’un sokakları, insanları, dükkanları, camileri, çeşmeleri, gecesi, gündüzü özdeşleştiği parçalar haline gelmiş, bu parçalarla önceden hissedemediği ilişkiler kuramaya başlamıştır (Pamuk, 2006: 8). Sonuçta, yaşamda üst üste yığılan duygulanımlar, öğrenimler, kazanımlar, hafızaya işlenenler “bireyin” de bir tarihselliğinin olduğunu göstermektedir. Bu tarihsellikten ne kadar kopulabileceği metin yazarının içinde var olduğu figürasyon imajından ne kadar bağımsızlaşabildiğini göstermektedir. Yazarın yarattığı hayali cemaatinde var olan kavramlar, tekrarlar, nitelermeler, vücut bulan roller, “bağlı bulunduğu figürasyon ağının ayak izlerini taşımaktadır. Pamuk, kendi taşralılık hissini yazısına yansıtarak, Batılının düşünme

araçlarıyla ezilmişin yanında acıyı ve acı çekenin anlama gayreti içindedir; fakat bu gayret kendi şartlarından var olan kültürel ve sosyal sermayesi ile sınırlıdır. Dinden uzaklaştıkça Batılıya yaklaşma veya Batılı olma duyguları yoğunlaşmaktadır. Bu nedenle din, yoksulların, ezilmişliğin sığınağı olarak düşünülmektedir. Böyle bir çerçevede oluşturulan metin, dindar sıradan tipleri resmetmekten uzaklaşmakta, din ile ilişkilendirilen tipleri buhranlı, sorunlu gel-gitler yaşayan, kimi zaman içindeki isyanını din ile meşrulaştırmış, kimi zaman inandığı gibi yaşamayan tutarsız kişilikler olarak göstermektedir.

Sonuç

Yazın yaşam ile yapılmakta, yaşam da hem zincirlenerek ilerleyen hem de akan art arda, üst üste gelen metin (Barthes, 2006:55-56) ise sosyal davranışı anlama biçimi olarak sosyoloji ile edebi veya popüler yazın arasında son derece ilintili bir bağ vardır. Meriç (1998:448-450) sosyolojiye bu sebeple “edebi eserleri bir hammadde gibi değerlendirme” misyonu yüklemektedir. Din sosyolojisi parametreleri ile incelenmeye çalışılan hammadde metinde, özellikle din gibi muhataralı bir olgunun nasıl yaşandığı, dindar figürlerin dini nasıl anladıkları veya toplumsal haritada nasıl algılandıkları ve neyi/neleri temsil ettikleri anlaşılmaya çalışılmalıdır. Metin din sosyolojisi araçlarıyla çözümlenirken -Barthes’in metaforuyla- “sıfır dereceye” ne kadar yaklaşırsa, toplumsal realiteyi o kadar yansıttığı düşünülmektedir. “Sıfır derecede” yansız, suçsuz bir ak yazı örneği olan yazın, saydam, sessiz ve renksiz haliyle aydın elinden çıkmaktan ziyade işçi eliyle inşa edilmekte, yazarından bağımsızlaşmakta, “yazarsız”laşmaktadır. Diğer bir ifadeyle, sıfır derecede yazı, toplumsalın aynasıdır. Toplumun bütün olarak düşünülmesi ve “insanı” ortaya çıkartan dilin rahatsız etmekten uzaklaşması yazını yapıta dönüştürmekte, yazarını da klasiğe taşımaktadır.

Bu çalışma da sosyolojik bakış açısıyla bir metnin kurgulanış biçimlerini anlama girişimi olarak düşünülebilir. Girişimin metodolojik yönü Barthes’in göstergebilimsel yöntemiyle çerçevelenirken, Güngör’ün romanı anlamak için gösterdiği çözümleme araçları teorize edilmekte; çıkarsanan formüle göre *Kar* metninin “bunalım edebiyatına” yaklaştığı görülmektedir. Romandaki dini tasavvur, cinsiyet tipolojileri üzerinden göstergebilimsel analize tabi tutulduğunda da metinde dini kimliği ile ön plana çıkan figürlerin buhranlı, tutarsız, ölmekten ve öldürmekten imtina etmeyen kişiler olduğu anlaşılmaktadır. Gerçek kadın gerekse erkek figürler, toplumsal hayatta karşılaşılan, dini inançlarını davranış biçimlerine yansıtan sıradan tiplerden uzaktır. Dini kaygı ve bunalım iç içe geçerek bireylerde somutlaşmış ve figürler “dinci”, “İslamcı”, “türbancı” gibi nitelermeler almıştır. Din ile kimliklenen bireyler radikal figürasyon ağı içerisinde hareketlendirilmiştir. Denilebilir ki, Pamuk’un dili zamanının ve habitusunun doğal ürünü olan yazındır. Yazının dini tipolojileri bunalım, ölüm, şiddet *bağır-*

makta, özellikle yazarın merkez dışında kalma duygusunun yarattığı tortular, “hayali cemaatin” elitist bir elden çıktığını göstererek yazarı metnin içerisine dahil etmektedir. Hipotetik olarak sorgulanan “toplumsal metin *Kar*’ın dindar tipolojileri temsil niteliği, yazarının habitusu ile şekillenmiş kendi zamanının figürasyonlarından beslenen “dini” algıyla oluşmaktadır. Çıkarılabilecek netice, bir metindeki dindar tipolojilerin toplumsal gerçeğe benzerliği, metnin “sıfır dereceye” yaklaşması oranında temsil kabiliyeti kazanacaktır. Bu da yazarın kendinden ne kadar soyutlanarak toplumsalı algılayabildiğine bağlıdır. Din gibi radikalizme dönüşmeye ve dönüştürülmeye müsait bir fenomenin metinsel gerçekliğe yaklaşması ancak sıfır derecede var olan yazında mümkün görünmektedir. Sonuç olarak, Türk toplumunun sosyo-oluşumu üzerinde dinin tartışmalı bir yeri olduğu düşünüldüğünde, dini göstergelerin ve tipolojilerin gerek edebi gerek popüler metinlerde nasıl temsil edildiğinin, zamana göre karşılaştırmalı analizini görebilmek için nitelikli çalışmaların sayısal artışına ihtiyaç vardır. En çok okunan edebi metin biçiminin roman olduğu düşünüldüğünde bu temsili rolleri irdelemenin önemi artmaktadır.

Notlar

- (*) Dr., İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- 2 Orhan Pamuk’un *Kar* adlı eserini bazı edebiyat eleştirmenleri popüler kültür ürünü olarak görmektedir. Sağlık (2004:214) popüler roman yazarlarının okuyucuyu fenomen olarak gördüğünü, onlara yönelik yazdığını söylemekte, bu haliyle bu tür romanları çok zengin veriler taşıyan sosyolojinin ilgi alanına giren metinler olarak kabul etmektedir. Bu nedenle Sağlık’a (2004:212) göre popüler roman olarak *Kar*, intihar olayı, türban meselesi, doğuda evlilik geleneği, Kemalist sol ve faaliyetleri, toplumsal bir yara olarak yoksulluk gibi sosyolojik açıdan önemli temaları işlemektedir. İster edebi metin, ister popüler kültür ürünü olarak değerlendirilsin, yazının edebi niteliğini ölçmek veya değerlendirmek bu çalışmanın sınırlarını aşacağından, romana “toplumsal metin” olarak yaklaşılmıştır.
- 3 Pamuk’un Ruşen Çakır ile röportajı için bkz <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/131480.asp?cp1=1>
- 4 Pamuk’un Tuğrul Eryılmaz ile röportajı için bkz <http://www.milliyet.com.tr/2002/01/24/sanat/asan.html>
- 5 Pamuk’un Nuriye Akman ile röportajı için bkz <http://arsiv.zaman.com.tr/2002/02/03/roportaj/default.htm>

Kaynaklar

- Alver, K. (2004). *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. Ankara: Hece.
- Alver, K. (2006). Türkiye’de Edebiyat Sosyolojisi Literatürü –Bir Bibliyografya Denemesi: *Sosyoloji Dergisi*. 12, 185-232.
- Anderson, B. (2011). *Hayali Cemaatler*. İ. Savaşır (çev.). İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (2006). *Romanın Hazırlanışı I. Yaşamdan Yapıta*. M. Rifat ve S. Rifat (çev.). İstanbul: Sel.
- Barthes, R. (2009). *Yazının Sıfır Derecesi, Yeni Eleştirel Denemeler*. T. Yücel (çev.). İstanbul: Yap Kredi.

- Barthes, R. (2009a). *Metis Seçkileri Roland Barthes. Yazı ve Yorum*. T. Yücel (haz. ve çev.). İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel Serüven*. M. Rifat ve S. Rifat (çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Bourdieu, P. (1995). *Pratik Nedenler: Eylem Kuramı Üzerine*. H. Tufan (çev.). İstanbul: Kesit
- Elias, N. (2011). *Uygarlık Süreci*. Cilt I. İstanbul: İletişim.
- Güngör, E. (1989). Edebiyat ve Din. *İslamın Bugünkü Meseleleri* içinde. İstanbul: Ötüken, 112-127.
- <http://arsiv.ntvmsnbc.com/news/131480.asp?cp1=1>
- <http://arsiv.zaman.com.tr/2002/02/03/roportaj/default.htm>
- <http://www.milliyet.com.tr/2002/01/24/sanat/asan.html>
- Meriç, C. (1998). *Kırk Ambar*. Cilt I. İstanbul: İletişim.
- Meriç, C. (2013). *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*. İstanbul: İletişim.
- Nooy, W. (2001). Stories and Social Structure: A Structural Perspective on Literature in Society. D. Schram ve G. Steen (Ed.). *The Psychology and Sociology of Literature* içinde. Amsterdam: Benjamins, 359-377.
- Northcott, M. S. (2010). Din Araştırmalarında Sosyolojik Yaklaşımlar. A. F. Kılıç (çev.). *Toplum Bilimleri Dergisi*. Haz. 4 (7), 265-292.
- Pamuk, O. (2002). *Kar*. İstanbul: İletişim.
- Pamuk, O. (7 Aralık 2006). *Babamın Bavulu*. Nobel Konuşması. The Nobel Foundation. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2006/pamuk-lecture_tu.pdf
- Okutan, B. B. (2012). Türkiye’de Popüler Kültür ve Din İlişkisi: Kadın Üzerine Bir Araştırma (İstanbul Örneği). *Yayınlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: MÜSBE.
- Sağlık, Ş. (2004). Popüler Romanlar ve Edebiyat Sosyolojisi. K. Alver (Ed.). *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri* içinde. Ankara: Hece, 181-217.
- Stael, M. (1989). *Edebiyata Dair*. S. Hatay ve V. Hatay (çev.). İstanbul: Mili Eğitim Bakanlığı.
- Stendhal, H. (2003). *The Red and The Black a Chronicle of 1830*. B. Raffel (çev.). New York: The Modern Library.
- Todorov, T. (2011). *Edebiyat Kavramı ve Öteki Denemeler*. N. Sevil (çev.). İstanbul: Sel.