THE REPRESENTATION OF SEXUAL VIOLENCE IN HALİDE EDİB ADIVAR'S NOVELS

ŞEYMA GÜMÜŞ

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2021

THE REPRESENTATION OF SEXUAL VIOLENCE IN HALİDE EDİB ADIVAR'S NOVELS

Thesis submitted to the

Institute for Graduate Studies in Social Sciences

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

ŞEYMA GÜMÜŞ

BOĞAZİÇİ UNIVERSITY

2021

HALİDE EDİB ADIVAR'IN ROMANLARINDA CİNSEL ŞİDDETİN TEMSİLİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans

Şeyma Gümüş

Boğaziçi Üniversitesi

2021

The Representation of Sexual Violence

in Halide Edib Adıvar's Novels

The thesis of Şeyma Gümüş

has been approved by:

Assist. Prof. Olcay Akyıldız _____
(Thesis Advisor)

Assist. Prof. Nazlı İpek Hüner Cora _____

Assoc. Prof. Hülya Adak _____
(External Member)

July 2021

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Şeyma Gümüş, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all 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

The Representation of Sexual Violence

in Halide Edib Adıvar's Novels

This thesis focuses on the representation of sexual violence and its textual and political implications in Halide Edib Adıvar's novels. By analyzing the narrative construction of sexual violence in Adıvar's novels written from 1909 to 1923 through a feminist narratological approach, it discusses the relation between the form and the content and seeks answers to how and why sexual violence is represented, and who narrates it. Halide Edib's early novels -namely *Heyula* (1909), *Seviye Talip* (1910), and *Handan* (1912)- represent sexual violence through ambiguities, silences, and gaps in the texts narrated exclusively by first-person male narrators whose discourses are challenged by the narratives of other characters. This narrative strategy allows Halide Edib to embed the unnarratable sexual violence in the novels and to distance herself as the author from the narrators of the texts. However, her two nationalist novels -*Ateşten Gömlek* (1922) and *Vurun Kahpeye* (1923)- written during the Independence War, mark a change in her choice of narrators from first-person male to third-person omniscient whose gender is unmarked. This change also reflects a switch in her style for representing sexual violence. Her narratives of harassment, sexual assault, or rape which were unnarratable in her first novels become narratable in a nationalist context and after the existence of an omniscient narrator, the ambiguities and silences no longer exist to signify sexual violence.

ÖZET

Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında

Cinsel Şiddetin Temsili

Bu tez, Halide Edib Adıvar'ın romanlarında cinsel şiddetin temsiline ve onun metinsel ve politik imalarına odaklanmaktadır. Adıvar'ın 1909'dan 1923'e kadar kaleme alınmış romanlarında cinsel şiddet anlatılarının yapısını feminist anlatıbilimsel bir yaklaşımla analiz ederek, biçim ve içerik arasındaki ilişkiyi tartışmakta, cinsel şiddet neden ve nasıl temsil edilir ve onu kimin anlatır sorularına cevap aramaktadır. Halide Edib'in erken dönem romanları -yani *Heyula* (1909), *Seviye Talip* (1910) ve *Handan* (1912)- cinsel şiddeti, münhasıran birinci tekil şahıs, erkek anlatıcı tarafından anlatılan, anlatıcının söylemleri diğer karakterlerin anlatıları tarafından sarsılan metinlerde; muğlaklıklar, sessizlikler ve boşluklar üzerinden temsil ederler. Bu anlatım stratejisi, Halide Edib'e anlatılamaz olan cinsel şiddeti romanların içine yerleştirme ve yazar olarak kendisini metinlerin anlatıcılarından uzaklaştırma imkânı sunar. Bununla beraber, Kurtuluş Savaşı sırasında yazılan milliyetçi romanları - *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Vurun Kahpeye* (1923)- yazarın anlatıcı tercihlerinde, birinci tekil şahıs erkek anlatıcıdan cinsiyeti işaretlenmemiş, üçüncü tekil şahıs, her şeyi bilen anlatıcıya geçişi işaretler. Bu değişim, aynı zamanda cinsel şiddeti temsil etme tarzındaki dönüşümü de yansıtır. İlk romanlarında anlatılamaz olan taciz, cinsel saldırı ve tecavüz anlatıları milliyetçi bağlamda anlatılabilir olmuş ve her şeyi bilen anlatıcının varlığından sonra, cinsel şiddeti göstermek için muğlaklıklar ve sessizlikler kullanılmamıştır.

TEŞEKKÜR

Teşekkürün en büyüğünü, henüz lisans öğrencisiyken "Tecavüz anlatıları çalışmak istiyorum" diye kapısını çaldığım, o günden beri yardımını esirgemeyen, heyecanımı ve merakımı paylaşan danışmanın Dr. Olcay Akyıldız'a borçluyum. Çalıştığım konu sebebiyle de sancılı geçen tez yazım sürecini benim için ufuk açıcı ve güçlendirici bir deneyime dönüştürdü. Böylesi netameli bir konuyu çalışmam için bana alan açan Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü hocalarına; özellikle Halide Edib çalışmam için ısrar eden ve yol gösteren Doç. Dr. Zeynep Uysal ve Dr. Veysel Öztürk'e, yayınlanmamış çalışmasını benimle cömertçe paylaşan Doç. Dr. Erol Köroğlu'na teşekkürü borç bilirim. Tez jürimde olmayı kabul edip yorumlarıyla beni onurlandıran Dr. İpek Hüner Cora'ya, kıymetli soru ve katkılarıyla bana yeni ufuklar açan, özellikle *Yeni Turan*'ı cinsel şiddet odağında yeniden düşünmemi öğütleyen Doç. Dr. Hülya Adak'a minnettarım.

Kendisi de Halide Edib çalışan, bu zorlu çalışma sürecini keyifli bir yol arkadaşlığına dönüştüren Maide Sena Terzi'ye; tezimi okuyarak, dertlerimi dinleyerek, bana inandıklarını belirterek yanımda olan Sümeyye Topkara, Zeynep Hazal Sevinç, Zeliha Yenikan, Hande Nur Atmaca, Ayşenur Değer'e ve aileme, tezimi satır satır okuyan babam Prof. Dr. Nebi Gümüş'e, annelerden kızlarına bazı mücadelelerin de miras kalabildiğini gösteren annem Ayşe Sevim Gümüş'e, dünyanın en önemli şeyini yapıyormuşum gibi hissettiren ablam Büşra Gümüş'e ve evliliğin gerçekten de güzel sanatların bir dalı olduğunu bana her gün kanıtlayan eşim Mehmet Büyükgümüş'e müteşekkirim. Son olarak, 2210-E bursuyla beni destekleyip bu çalışma için gerekli vakti bulmamı sağlayan TÜBİTAK Bilim İnsanı Destekleme Programları Başkanlığı'na teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ: CİNSEL ŞİDDET, EDEBİYAT VE HALİDE EDİB 1

1.1 Cinsel şiddet: Kavramlar ve söylemler 4

1.2 Türkçe edebiyatta cinsel şiddet 16

1.3 Halide Edib Adıvar'ın metinlerine dair çalışmalar 19

1.4 Bir anlatım stratejisi olarak sessizlik ve feminist anlatıbilim 23

BÖLÜM 2: İLK DÖNEM ROMANLARINDA CİNSEL ŞİDDET 28

2.1 Başka bir okuma mümkün: *Heyula*'da tahakküm ve iradesizleştirme 29

2.2 *Seviye Talip*'te tecavüzü anlat(a/ma)mak: Failin anlatısı olarak cinsel şiddet 59

2.3 Failin anlatısını bozmak: *Handan*'da çoklu bakış açısı ve anlatı düzeyleri 84

BÖLÜM 3: MİLLİ MÜCADELE ROMANLARINDA CİNSEL ŞİDDET 123

3.1 *Ateşten Gömlek*'te milliyetçi söylem, kadın bedeni ve eril bakış 125

3.2 Anlatıcı Her Şeyi Bilirse: *Vurun Kahpeye*'de Faillik Modelleri ve Kadın Özne 166

BÖLÜM 4: SONUÇ 209

EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) 219

KAYNAKÇA 223

BÖLÜM 1

GİRİŞ: CİNSEL ŞİDDET, EDEBİYAT VE HALİDE EDİB

Bu tez, Halide Edib Adıvar'ın romanlarına cinsel şiddet odağında bakmayı, feminist anlatıbilimsel bir perspektifle eserlerinde cinsel şiddetin nasıl ve neden anlatıldığını irdelemeyi, böylece Halide Edib yazınına dair alternatif bir okuma sunmayı, görünmez olan, örtük kalan sınır aşımlarını tartışmaya açmayı amaçlamaktadır. Dünya edebiyatında yeni sayılabilecek bir çalışma alanı olan, Türkçe edebiyatta ise oldukça kısıtlı şekilde irdelenen cinsel şiddetin temsili, Halide Edib'in ilk romanı olan *Heyula*'dan itibaren eserlerinde yer alır. Daha "bireysel" olarak tanımlanan ilk romanlarından daha "politik" görülen Millî Mücadele Dönemi ve sonrasındaki romanlarına, cinsel şiddet tekrar eden bir tema olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden ilk eseri *Heyula*'nın yayın tarihi 1909'dan, anlatıcı tercihlerinde bir değişime işaret eden *Vurun Kahpeye*'nin yayımlandığı 1923 yılına kadar olan ve cinsel şiddeti anlatan romanları, Halide Edib'in uzun soluklu yazarlık serüveninde cinsel şiddetin izini sürmek için verimli bir tartışma zemini oluşturacaktır.

Halide Edib'in 1909-1923 tarihleri arasında kaleme aldığı romanlarına bakıldığında *Heyula* (1909), *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Vurun Kahpeye*'de (1923) cinsel şiddeti anlattığı görülür. Bu metinlerin her biri cinsel şiddetin çeşitli biçimlerini değişen yoğunluklarda, farklı açılardan ele alırlar. Ancak *Vurun Kahpeye* müstesna, bu eserlerin anlatı yapıları bir noktada ortaklaşır: birinci tekil şahıs erkek anlatıcı. Bu yüzden her bir esere "konuşan kim" diye sorulacak, anlatıcının pozisyonu, cinsel şiddeti nasıl anlattığı veya anlat(a)madığı, anlatısının hangi söylemleri inşa ettiği tartışılacaktır. Halide Edib'in tezde incelenen dönem aralığında kaleme aldığı *Dağa Çıkan Kurt* ise, cinsel şiddet

anlatıları içermesine rağmen, öykü kitabı olduğu için tezin dışında bırakılmıştır çünkü roman ve öykü farklı anlatım stratejileri talep edebilir, türsel sınırlılıkların farklılaşması cinsel şiddeti temsil mekanizmalarını etkileyebilir. Halide Edib'in bu zaman aralığında, 1912 yılında yazdığı *Yeni Turan* adlı romanı ise içeriği itibariyle cinsel şiddet ve rıza kavramları odağında tartışılabileceği gibi doğrudan fiziksel zorlama, saldırı veya onay inşası içermediği için bu çalışmaya dahil edilmemiştir. Romanda baş karakter Kaya sevdiği kişiyi, daha da önemlisi inandığı ve uğrunda mücadele ettiği Yeni Turan davasını korumak için istemediği bir evliliğe razı gelir. Romanın başında Kaya'ya rakip partinin lideri olan Hamdi Paşa tarafından Yeni Turan'ın lideri konumundaki, âşık olduğu Oğuz'u idamdan kurtarmanın yolu olarak Hamdi Paşa'yla evlenmek ya da Oğuz'la beraber sürgüne gitmek seçenekleri sunulur. Kaya'nın Oğuz'un kurtulması ve Yeni Turan'ın devam etmesi için Paşa'yla evlenmeyi kabul etmesi, romanın sonunda Paşa'yı terk ederken de kendisinin dokunuşlarına dahi tahammül edemediğini söylemesi (Adıvar, 2018, s. 140) metnin onay ve irade kavramları üzerinden okunabileceğini, buradaki pazarlığın ve sonuçlarının, özellikle de evliliğin ve onunla gelen (fiziksel/cinsel) ilişkinin ne dereceye kadar rızaya dayalı olduğunun sorgulanabileceğini gösterir. Ancak metin içerisinde ilişkinin fiziksel ve cinsel yanına doğrudan işaret eden veya orada zorlama, şiddet olduğunu ima eden bir sahne yoktur. Ayrıca romanda oldukça güçlü, iradesi hilafına hareket etmeyen biri olarak çizilen Kaya arzu ettiğinde Hamdi Paşa'yı odasından kovma, onu yanına yaklaştırmama gücüne sahiptir. Bütün bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda *Yeni Turan*'ın bu çalışmaya dahil edilen, fiziksel zorlama veya onay inşası içeren, bedensel ve cinsel bütünlüğe saldırıyı doğrudan anlatan veya gösteren romanlardan daha farklı bir yerde durduğu, oradaki (zorlama içeren) ilişkinin hem bütünü hem de cinsel yanı itibariyle daha girift ve muğlak kaldığı

söylenebilir. Zorlamayı, onay inşasını ya da şiddeti doğrudan aktaran sahnelere anlatıbilimsel açıdan yaklaşılan, bu kesitlerin anlatı unsurlarının detaylı bir biçimde incelendiği bu tezde *Yeni Turan*'daki böylesi bir sahnenin yokluğu kullanılan yöntemi boşa düşürme, manipülatif olma riski taşımaktadır. Bu yüzden *Dağa Çıkan Kurt* gibi *Yeni Turan* da tezin dışında bırakılmış, incelenen romanlarla hem yapı hem de mercek altına alınan konular açısından ortaklaştığı halde oradaki zorlama ve pazarlık metin içerisinde irdelenmemiştir.

Halide Edib'in ilk dönem romanlarından kabul edilen ve tezin ilk bölümünde incelenecek olan *Heyula, Seviye Talip* ve *Handan* birinci tekil şahıs erkek anlatıcı tarafından idealize edilen ve arzu nesnesine dönüştürülen kadın karakterleri anlatmaktadır. Bu bölümde anlatıcının, ister *Heyula*'daki gibi tanık pozisyonunda olsun, ister *Seviye Talip* ve *Handan*'daki gibi fail pozisyonunda, cinsel şiddet anı olarak değerlendirilebilecek olay ve durumları anlatmalarında cinsiyetin nasıl bir etkisi olduğu sorulacak, Halide Edib'in mükerreren erkek anlatıcı kullanmasının cinsel şiddeti yazma, anlatma ve okuma pratiklerini nasıl etkilediği tartışılacaktır. Yalnızca anlatıcıların konuşmaları değil, metindeki anlatı düzeyleri ve farklı düzeylerde konuşan diğer karakterlerin anlatıcının söylediklerinin altını nasıl oyduğu, metindeki boşlukların, sessizliklerin ve susma anlarının hangi ima ve imkânları barındırdığı da önemlidir. Böylesi bir okuma, Halide Edib'in "anlatılamaz" olan cinsel şiddeti temsil etmek adına hangi stratejileri kullandığını, eril bakış ve kadın deneyimi, dolayısıyla farklı söylem türleri arasında nasıl bir müzakere hattı kurduğunu ve yazar olarak bütün bu yazma ve okuma pratiklerinde nasıl konumlandığını gösterecektir.

Bir sonraki bölümde ise Millî Mücadele Dönemi anlatıları olarak değerlendirilen ve genellikle içerik açısından incelenen *Ateşten Gömlek* ve *Vurun*

Kahpeye romanlarında, artan milliyetçi söylem ve vurgunun cinsel şiddetin temsil edilme biçimini değiştirip değiştirmediği temel sorudur. Bir yandan ilk dönem romanlarındaki suskunluk anlarının bu metinlerde devam edip etmediği, "bireysel" kabul edilen romanlarda "anlatılamaz" olan cinsel şiddetin milliyetçi düşüncenin getirdiği meşrulaştırma mekanizmaları sayesinde "anlatılabilir" kılınıp kılınmadığı araştırılacaktır. Bir yandan da Halide Edib'in birinci tekil şahıs erkek anlatıcı kullanmayı bırakıp üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcıyla yazdığı *Vurun Kahpeye*'de -sonrasındaki bütün eserlerini de üçüncü tekille yazmıştır- anlatıcının değişmesinin ancak milliyetçi bağlamın sabit kalmasının önceki metinlere göre daha konuşkan ve net, müphemiyetten uzak temsillere imkân tanıyıp tanımadığı incelenecektir. Böylece Halide Edib'in romanlarında cinsel şiddetin nasıl temsil edildiğine kronolojik olarak bakılacak, Adıvar'ın tabu olan bu konuyu yazarlık serüveninde nasıl ele aldığı adım adım izlenecektir. Böylece hem çokça çalışılmış, "eski" malzemeye yeni bir bakışla eğilmek mümkün olacak hem de cinsel şiddet daha örtük de kalsa Halide Edib külliyatındaki süreklilik ve devamlılıkları tespit etme imkânı bulunacaktır.

1.1 Cinsel şiddet: Kavramlar ve söylemler

Cinsel şiddetin bir edebi metinde, bu tez özelinde ise Halide Edib Adıvar'ın romanlarında nasıl ve neden temsil edildiğini tartışmadan önce kavramın tanımını yapmak, hangi eylemlerin ve şiddet biçimlerinin bu başlık altında ele alınabileceğini belirlemek gerekir. Kelimenin kendisinden yola çıkarak yapılacak bir tanımlama, "cinselliği bir unsur veya araç olarak içeren şiddet türü" açıklamasıyla yetinecektir. Ancak bu şekilde elimizde, hâlâ ayakları yere basmayan, hangi fiil ve faillikleri içerip hangilerini dışarıda bıraktığına dair fikir vermeyen bir tanımlama olur. Bir

eylemliliğe, dolayısıyla bir faile işaret edecek şekilde yeniden tanımlamak gerektiğinde de Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği'nin 2019'da hazırladığı *Kavramlar Sözlüğü*'ndeki tanımlamadan faydalanılabilir. Sözlüğün tanımlamasına göre cinsel şiddet "onay almaksızın, onay inşa ederek veya onay almanın söz konusu olamayacağı durumlarda kişinin/kişilerin uyguladığı, cinselliğe yönelik teşebbüs ve tehdit içeren her türlü eylem, davranış ve müdahale"dir. Bu tanımlama, kişiler arasında geçen ve bir tarafın diğerine cinselliği kullanarak veya doğrudan cinsellik üzerinden şiddet uyguladığı bir duruma işaret etmesi açısından önemlidir.

Cinsel şiddet, tartışıldığı bağlama göre sınırları daha keskin veya daha belirsiz tanımlamalar üzerinden kavramsallaştırılabilir. Örneğin Türk Ceza Kanunu (TCK), cinsel şiddeti "cinsel dokunulmazlığa karşı suçlar" olarak adlandırırken bu eylemleri cinsel taciz, cinsel saldırı, reşit olmayanla cinsel ilişki ve çocuğun cinsel istismarı şeklinde gruplandırır. Taciz karşısındakinin onayı olmaksızın gerçekleştirilen ve temas içermeyen her türlü cinsel söz, eylem ve hareketken, cinsel saldırıda fiziksel temas vardır. Cinsel istismar ise, 18 yaşından küçüklerin, yani çocukların bir yetişkin tarafından cinsel söz, eylem ve hareketlere maruz bırakılması, bu anlamda sömürülmesidir. Son olarak yaygın olarak "tecavüz" kavramı üzerinden adlandırılan şiddet biçimi ise, hukuki düzlemde nitelikli cinsel saldırı olarak nitelendirilir ve "fiilin vücuda organ veya sair cisim sokulması suretiyle gerçekleşmesi" hâli olarak tanımlanır (TCK, madde 102-2). Her ne kadar bu tez, suç ve ceza kavramları üzerinden metinlere yaklaşmayacak, romanlardaki karakterleri "suçlu" veya "suçsuz" şeklinde yargılamanın peşine düşmeyecek olsa da cinsel şiddet başlığı altında değerlendirilen eylemlerin fiilin, failin veya mağdurun niteliklerine göre birbirinden ayrıştığı bilgisi önemlidir. Anlatıya konu olan eylem bu çalışma boyunca taciz, saldırı, tecavüz veya cinsel istismar olarak, ceza kanundaki

ayrışma doğrultusunda değerlendirilecektir. Ancak bu noktada, bir cinsel şiddet biçimi olan cinsel istismar ile suiistimal etmek, kötüye kullanmak anlamına gelen istismar etme kavramlarının farklı ifade ve göstergeler olarak, birbirinin yerine geçirilmeden kullanıldığını da belirtmek gerekir. Şerh düşülmesi gereken bir diğer nokta, Halide Edib'in bu tezde incelenen metinlerinin çoğunlukla susma anları üzerinden, müphemiyet içerisinde kurduğu cinsel şiddet anları ve anlatılarının sıklıkla böyle bir ayrıma müsaade etmediği olgusudur. Metnin kendisi şiddet anını belli belirsiz anlattığında bahsedilenin tam olarak hangi cinsel şiddet biçimi olduğunu belirlemek de zorlaşır. Zaten çalışmanın amacı bu metinlerdeki kişi ve eylemleri yargılamak, hukuki (veya ahlaki) anlamda bir sorgulamaya tabi tutmak olmadığı için, hatta Halide Edib'in kendisi de genel anlamda yargılayıcı bir dil kullanmadığı için, tezde bu kategorilerin hepsine işaret eden bir çatı kavram olarak cinsel şiddet sıklıkla tercih edilmiştir.

Cinsel şiddet geniş bir yelpazede pek çok eylemi içerebilir, pek çok kişi şiddeti uygulayan veya şiddet gören tarafta yer alabilir. Bu yüzden cinsel şiddetin tanımında onay kavramının öne çıkması, kişinin izin vermediği cinsel eylemlerin cinsel şiddet olarak değerlendirilmesi önemlidir. Onay, "kişinin belirli bir cinsel davranışı yaşamak istediğini özgür iradesiyle, sözlü veya bedensel ifade yoluyla net ve açık olarak belirtmesi"dir (CŞMD, 2019). Bu tanımdan ve onay kavramının merkeziliğinden hareketle, metinlerde onayın eksik olduğu; karakterlerin hastalık, baygınlık gibi durumlar yüzünden onay veremedikleri, karşılarındakilerin tavırları dolayısıyla sessiz kaldıkları, onayın inşa edildiği veya açıkça hayır diyerek reddettikleri anların tamamı cinsel şiddet anlatısı olarak değerlendirilmiştir.

Onay, cinsel şiddeti tanımlamanın ve anlatmanın bir yoludur ancak tek yolu değildir. Üstelik tarihsel olarak da cinsel şiddetin tanımı, anlatırken merkeze alınan

kavram değişmiştir. Joanne Bourke (2008), tecavüzün tarihsel olarak İngiltere, Amerika ve Avustralya'da nasıl tanımlandığını, toplum tarafından nasıl algılandığını, zaman ve mekân içerisinde nasıl konumlandığını *Rape: A History from 1860 to the Present* adlı kitabında tartışır. Mahkeme kayıtlarından, adli tıp ve kriminoloji metinlerine, afişlerden karikatürlere kadar geniş bir malzemeyle çalışan Bourke, tecavüzün söylemsel olarak üretildiğini söyler. On dokuzuncu yüzyılda daha çok mağdurun sınıfı ve saygınlığıyla ilişkilendirilen tecavüzün giderek artan oranda kişinin cinselliği ve cinsel kimliğine yönelik bir saldırı olarak görülmeye başlandığını belirtir (s. 407). Dolayısıyla cinsel şiddetin tanımı ve onu çevreleyen söylemler zaman içerisinde farklılaşmış, kadınları erkeklerin malı olarak gören ve tecavüzü erkeklerin mülkiyet hakkına, "namusuna" saldırı olarak değerlendiren bakış değişmiş, 1970'li yıllardan itibaren feministlerin "erkek tahakkümünün yan ürünü" şeklindeki tecavüz tanımları popülerlik kazanmıştır (Bourke, 2008, s. 140). Benzer bir değişimi TCK'da izlemek de mümkündür:

> "Irza geçmek, ırz ve namusa tasaddi, söz atmak, alacağım diye kandırıp kızlığını bozmak" olarak adlandırılan bu suç tipleri yeni Türk Ceza Kanunu'nda ... "Cinsel Dokunulmazlığa Karşı Suçlar" bölümünde karşılık bulmuştur. 2005 yılında yürürlüğe girmiş olan yeni TCK'nın cinsel suçların düzenlenmesinde getirdiği yeniliklerin başında, korunan hukuki değerin kişinin cinsel dokunulmazlığı, özgürlüğü olarak belirlenmiş olması gösterilebilir. (Korkusuz, 2013, s. 820)

Namus kavramı odağında cinsel şiddeti değerlendiren ve kadın bedenini bu doğrultuda bir anlamda metalaştıran, el değmemişliği oranında değerli gören bakış yerini kişinin bedenini ve cinselliğini hak temelli bir yaklaşımla değerlendiren söyleme bırakmıştır. TCK'daki "kızlığını bozmak" ibaresinin varlığı ve sonrasında silinmesi, çok da uzak olmayan bir geçmişte cinsel şiddetin nasıl cinsiyetlendirildiğini, potansiyel mağdurların yalnızca kadınlar olduğunun ima edildiğini ve kadını da bekaretten ibaret gördüğünü kanıtlar.

Bourke'un işaret ettiği ve Türkiye'de cinsel şiddetin hukuki düzenlenişinde de etkisini gösteren feminist tanımlamada, Susan Brownmiller'ın (1975) *Against Our Will: Men, Women and Rape* isimli, ironik bir biçimde Türkçeye *Cinsel Zorbalık: Irza Tecavüz Olgusunun Bir Tarihçesi* adıyla 1984'te çevrilmiş kitabı önemli bir mihenk taşıdır.[1] "Erkeğin cinsel organının korku salmak için araç yerine geçebileceğini" keşfettiğini söyleyen Brownmiller'a göre "tarih öncesi dönemden günümüze dek ırza geçme [tecavüz] önemli bir işlevi yerine getirmiştir. Tüm erkeklerin tüm kadınları korku içinde bıraktıkları bilinçli bir sindirme sürecinden başka bir şey değildir bu" (1984, s. 15). Brownmiller'ın argümanının merkezinde, erkeklerin penisi bir silah olarak kullandığı ve özellikle tecavüz üzerinden kadınları korku yoluyla tahakküm altında tuttuğu fikri yatar. Ona göre, fizyolojik olarak erkeklerin "tecavüz etme kapasitesi" ve kadının "kırılganlığı" tecavüz ediminin merkezinde yer alır (1975, s. 13-14) ve kadınların yine bazı erkekler tarafından diğer erkeklerden gelecek şiddete karşı korunmalarının bedeli kadının bedenine karşı işlenen bir suçun aslında erkeklerin mülkiyetine karşı işlenmiş gibi muamele görmesidir (1975, s. 17). Ancak bu düşüncenin kendisinin son derece erkek merkezli ("fallosantrik") olması bir yana, oldukça genelleyici ve özcü bir tavrı da var. Öncelikle tecavüz eylemini penis merkezli düşünür. Bunun penetrasyonu baz alarak tanımlamaktan farkı, eylemin biçimine, penetrasyon için kullanılan enstrümana ve fail ve mağdurun cinsiyetlerine yönelik farklı olasılıkları görmezden gelmesidir. Kadın ve erkek bedenlerine yönelik çok temel ayrımlar yaparak, bunları "doğal" ve

[1] Kitabın Türkçe çevirisinin başlığı ironiktir çünkü tecavüzü erkeklerin kadınlar üzerinde tesis ettiği bir tahakküm biçimi olarak tanımlayıp, bunun cinsellik değil şiddet olduğunu iddia eden kitap; tecavüz olgusunu namus kavramı üzerinden değerlendiren eril bakışın kelimeleri üzerinden dilimize aktarılmıştır. Bunun bir sebebi çevirinin yapıldığı dönemde henüz tecavüzün hukuki tanımının değişmemiş olması, kanunda "ırza geçmek" olarak adlandırılmaya devam etmesi olabilir. Ancak yine de orijinal metindeki "rape" ve "rapist" ifadelerinin "ırza geçme" ve "ırz düşmanı" olarak çevrilmesi metnin alımlanışını etkilemekte, feminist vurguyu Türkçe okuyanlar için büyük ölçüde görünmez kılmaktadır. Bu yüzden bu çalışmada metnin orijinali ve Türkçe baskısı beraber kullanılacak, Türkçeden yapılan alıntılardaki uyumsuzluk ve problemlere metin içinde veya dipnotta işaret edilecektir.

verili kabul ederek bir şiddet biçimini bu temel ikilik üzerinden tanımlamak olgunun gerçekliğini ve derinliğini kavramayı engeller. Aynı zamanda böylesi bir genelleme, bütün kadınların bütün erkekler tarafından cinsel şiddet aracılığıyla tahakküm altında tutulduğu fikri, Ann Cahill'in (2001) de eleştirdiği gibi olgunun cinsellikle olan bağını reddeder, bireysel mahiyetini siler (s. 16). Şiddeti uygulayan kişi ve onun bedeninin, aynı şekilde şiddete maruz kalan kişi ve onun bedeninin tecrübeleri bu şablonda görünmez kalır. Brownmiller'ın saptaması, tecavüzün ataerki ve iktidarla kurduğu ilişkiyi ifşa etmesi açısından son derece önemli ve çığır açıcıdır. Cinsel şiddetin arkasında onu mümkün veya görünmez kılan, etrafında kümelenen söylemleri belirleyen bir toplumsal yapı olduğuna işaret eder. Ancak cinsel şiddet bundan ibaret değildir. Çoğunlukla erkek olan faillere mevzubahis iktidarı sağlayan yalnızca, hatta çoğunlukla cinsel organları değil, mensubu oldukları patriarkal yapıdır. Ayrıca bu iktidarı kullanarak birini taciz etmek veya ona tecavüz etmekle, fiziksel şiddet uygulamanın, örneğin kolunu kırmanın birbirinden farklı anlamları ve sonuçları vardır. Başka bir deyişle, saldırı ve cinsel saldırı aynı şey değildir.

Zorbalığın bir yolu olarak cinsel söz, eylem ve hareketleri kullanmanın Brownmiller'ın ıskaladığı anlamlarını Catherine MacKinnon tartışmaya açar. Cinsel şiddetin "cinsel" olarak adlandırılmasına sebep olan özelliklerini ve bunun anlamlarını, tahakküm kurma amacının dışında, tecavüzün cinselliğin kendisine içkin motivasyonları da olabileceğini tartışır. MacKinnon ilk olarak 1989 yılında yayımladığı *Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru* adlı çalışmasının bir bölümünde tecavüzün hukuki düzenlenişini, özellikle "duhul" (penetrasyon) ve "rıza" kavramlarını merkeze alarak inceler. MacKinnon'a göre yasaların "duhul eylemi etrafında yoğunlaş[ması]" "eril tanımlı bir kaybı," "erkeğin kadının tek sahibi olma hakkını kaybettiğini de vurgular" (2020, s. 201). Bu açıdan, kadınların bedenlerinin

birer mal, tecavüzün ise bir mülkiyet sorunu olduğu konusunda Brownmiller'la kısmen ortaklaşmaktadır. Ancak Brownmiller iktidar ve şiddet kavramları odağında tarihsel bir okuma sunarken MacKinnon'ın yaptığı cinselliği ve cinsel eylemleri merkeze alarak eril bakışın, onun şekillendirdiği devlet yapısının ve yasaların cinsel şiddete dair nasıl bir söylem oluşturduğunu göstermektir. MacKinnon, Brownmiller'ın perspektifini tecavüzün cinsellikle olan bağını görmezden geldiği, onu salt şiddet olarak değerlendirdiği için "[t]ecavüz, şiddet içerdiği için daha az cinsel değildir" diyerek reddeder (2020, s. 203). Ancak MacKinnon'ın kendisi de kavramı başka bir uç noktadan ele alır, ona göre cinsellikle tecavüz arasındaki farkı ayırt etmek güçtür. Erkeklerin kadınlardan üstün konumlandığı, iktidarın iki cins arasında eşitsiz dağıtıldığı ataerkil toplumlarda, cinsellik erkeklerin aktif olduğu, teklif ettiği, kadınlarınsa pasif kaldığı, kabul veya reddettiği bir düzlemde, "eril üstünlük altında zor kullanma ile arzu birbirini dışlayan şeyler değildir" (2020, s. 207). Erkekler ve kadınlar arasındaki eşitsizliği fizyolojik özelliklerde değil, toplumsal yapıda arayan bu düşünce de Brownmiller'ın genelleyici tavrından uzağa düşmez. Bu defa erkeklik ve kadınlık, toplumsal yapıdan kaynaklı iktidar ve kırılganlık üzerinden tanımlanır. Her (heteroseksüel) ilişkinin özünde şiddetin olduğu, kadın ve erkek arasında gerçekleşen arzunun veya cinselliğin zor kullanmadan, dolayısıyla cinsel şiddetten azade olamayacağı iddia edilir.

MacKinnon'ın perspektifi her ne kadar (heteroseksüel) cinsel ilişki ve tecavüzü birbirine eşitleyip ataerkil toplumda kadınların aktif birer fail olarak arzulama, onay verme imkânlarının bulunmadığını söylese de eril bakışın ve eril tahakkümün söz konusu cinsellik olduğunda nasıl işlediğine işaret etmesi açısından önemlidir. Erkek egemenliğinin norm olduğu, iktidarın erkekler lehine orantısız

dağıtıldığı bir toplumsal yapıda hem cinsellik hem de cinsel şiddete dair yasalar bu normu yansıtacak şekilde düzenlenir:

> Birçok kadın, hareketlerinin kurban için ne anlam ifade ettiğini gayet iyi bilen erkekler tarafından tecavüze uğramıştır. Ama kadınlar ayrıca her gün hareketlerinin onlar için ne anlama geldiğini bilmeyen erkekler tarafından da incitilmektedir. Erkekler için bu cinsellik anlamına gelmektedir. Dolayısıyla yasalara göre de cinselliktir. … Yorumlayarak açıklarsak, yasanın dediği şudur: Tecavüz eden erkek kadının kendisini istemediğini anlamadığı için, kadın incinmemiş demektir. Cinselliğin kendisi bir incinme olamaz. Kadın cinsel ilişkide bulunmuştur. Cinsellik bir kadını kadın yapan şeydir. Kadınlar cinsellik için vardır. (MacKinnon, 2003, s. 209)

MacKinnon'a göre erkekler ya farkında olarak, eylemlerinin karşısındaki kadının cinsel dokunulmazlığını ihlal ettiğini, yaptıklarının tecavüz olduğunu bilerek hareket ederler. Ya da kadının rızası olduğunu varsayıp yaptıklarının cinsel şiddet olduğunun bilincinde olmadan veya buna aldırmadan davranışlarına yön verirler. Her iki durumda da kadının onayının göz ardı edilmesine sebep olan ve yasayı da aynı körlüğü taşıyacak şekilde düzenleyen unsur, kadınları cinselliğin nesnesi olarak gören eril bakıştır. Bu bakışa göre kadınların varoluş amacı "zaten" cinsellik olduğu ve cinsellik de incitmeyeceği için, kadın onayının olmadığını kanıtlamadığı sürece tecrübesi şiddet olarak değil, cinsellik olarak etiketlenir. MacKinnon'ın "Kadınlar cinsellik için vardır" şeklinde özetlediği, kadını aslında cinsel bir nesneden ibaret gören, onun rızasını ıskalayan ya da hiçe sayan eril bakış, yasayı ve cinsel şiddete yönelik tepkileri de şekillendirir.

Ann J. Cahill (2001), *Rethinking Rape* ("Tecavüzü Yeniden Düşünmek") adlı çalışmasında Brownmiller'ın cinsel şiddeti salt şiddet olarak ele alıp onun iktidar ve tahakkümle ilişkisini göstermesinin MacKinnon'ın ise cinsellik boyutunu merkeze alarak cinsel şiddet ile cinsellik arasındaki farkı silmesini eleştirir. Çünkü "mağdura dayatılan iktidar ve şiddetin aracının cinsellik olması *önemlidir*"[2] (s. 27, çeviri bana

[2] "... it *matters* that sexuality is the medium of the power and violence that are imposed on the victim."

ait). Cinsellik ve şiddet arasındaki keskin ayrımı kaldırmayı teklif eden, her iki unsurun da cinsel şiddete içkin olduğunu söyleyen Cahill, tecavüzün münferit bedenlere yönelik bir şiddet biçimi olduğunu ama bu bedenlerin aynı zamanda daha büyük söylemler tarafından inşa edilip işaretlendiğini belirtir (s. 9). Cahill'e göre her iki araştırmacı tartışmalarında bedenin rolünü de göz ardı etmişler, erkek ve kadın bedenlerine yüklenen toplumsal değer ve söylemlerin farklılaşmasına yeterince eğilmemişlerdir (s. 49). Cahill, cinsel şiddeti münferit bedenler üzerinden, cinselliği ve şiddeti beraber düşünerek ele almayı teklif ettikten sonra 2011'de kaleme aldığı "Theorizing Sexual Violence" ("Cinsel Şiddeti Kuramlaştırmak") adlı yazısında, cinsel şiddetin iki münferit bedeninin (fail ile mağdurun bedenleri) arasında gerçekleşmesinin özellikle kadın öznelliği açısından ne anlama geldiğine dair bir kavrayış sunar. Kadına arzulama veya direnme noktasında faillik atfetmeyen tecavüz tartışmalarından farklı olarak, mağdurun öznelliğinin cinsel şiddet anında mevcut olduğunu söyler. Cahill'e göre, bir özne diğer bir öznenin -mağdurun- bedensel ve ontolojik özerkliğini ona kendi bedeni, iradesi ve cinselliğini dayatarak engellemeye çalışır. Bu yüzden aslında mağdurun öznelliği cinsel şiddet anında mevcuttur ancak özneler arasında gerçekleşen bu olayda yalnızca failin cinselliğine yer vardır, yalnızca fail cinsel ilişkiye girmektedir (2011, s. 25). Bu yüzden "Tecavüz kadınları şeylere dönüştürmez: o, ontolojik bağımsızlıklarını örterek, cinsel varlıklarını zorla bir başkasınınkine indirger. İki kişi bir olur ve o bir tecavüzcüdür"[3] (2011, s. 28, çeviri bana ait).

Brownmiller'ın tartışması eksiklerine rağmen cinsel şiddetin ataerkil yapı ve eril tahakkümle ilişkisine işaret etmesi, tecavüzün bir baskı ve şiddet aracı olarak kullanılmasına işaret etmesi açısından önemlidir. MacKinnon'ın çalışması da aynı

[3] "Rape does not turn women into things: it forcibly reduces their sexual being to that of another, thereby eclipsing their ontological distinctiveness. The two become one and the one is the rapist."

şekilde cinselliği ve cinsel şiddeti şekillendiren eril bakışı ifşa ettiği için -yukarıda da işaret edildiği gibi bazı önemli noktaları göz ardı ettiği halde- kayda değer bir perspektif sunmaktadır. Hem Brownmiller'ın hem de MacKinnon'ın işaret ettiği noktalar, yukarıda değinilen perspektiflerden, bu çalışma boyunca kullanılmış, cinsel şiddet ile ataerkil yapı ve tahakküm ilişkileri arasındaki bağ göz önünde bulundurulmuştur. Aynı zamanda eril bakıştan bahsedildiğinde MacKinnon'ın tartıştığı ve kadını özellikle cinsellik odağında nesneleştiren, onay kavramına kör kalan perspektif kastedilmiştir. Çünkü MacKinnon'ın bahsettiği ikili tavır, bilerek incitme veya kadını nesneleştirerek şiddeti gör(e)meme halleri, Halide Edib'in metinlerinde de cinsel şiddet anlarını çevreleyen söylemleri üretir ve bu anlatıların bazen aşikar bazen de zımni kalmasına sebep olur. Ancak esas merkeze alınan perspektif Cahill'in sunduğu, cinsel şiddetin girift ve katmanlı mahiyetini yansıtan bakış açısıdır. Cinsel şiddet; münferit bedenlere uygulanan, cinselliği ve şiddeti aynı anda içeren, failin mağdura kendi cinselliğini dayattığı ve karşısındakinin bedensel ve ontolojik özerkliğini tanımadığı, ancak sınırlı da olsa mağdurun öznelliğinin devam ettiği bir olgu olarak ele alınmıştır. Böylesi bir kavramsallaştırma, Halide Edib'in romanlarını beden ve cinsellik temalarını da göz önünde bulundurarak ele almayı, aynı zamanda suskunluk üzerinden temsil edilip metinlerde muğlak ve müphem bırakılan şiddet anlarını tartışmayı mümkün kılmaktadır.

Cahill'in tartışmasındaki bir diğer önemli nokta, cinsel şiddeti münferit bedenler üzerinden düşünmemiz gerektiğini söylerken işaret ettiği, bu bedenlerin aynı zamanda daha büyük söylemler tarafından inşa edilip damgalandığı vurgusudur. Halide Edib yazını, hatta genel anlamda Millî Edebiyat dönemi metinleri söz konusu olduğunda karakterlerin bedenleri, ama özellikle de kadın bedenleri milliyetçi söylem üzerinden inşa edilir ve ulusun sembolü olarak damgalanırlar. Benedict

Anderson (1995) ulus kavramını "kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaat" (s. 20) olarak tanımlar. Hayal edilmiş olmasını, ulusun mensuplarının birbirini tanımaması, belki de hiçbir zaman tanıyamayacak olması ama yine de muhayyilelerinde "toplamlarının hayali"nin bulunması üzerinden açıklar (s. 20). Bu hayal, ulusu kendi ötesinde başka ulusların varlığını bildiği ve sadece kendisinden oluşan bir gezegen imgesi inşa etmediği için "sınırlı," monarşinin meşruiyetinin çözülmeye başladığı bir dönemde doğduğu için de "egemen" olarak kurar. Son olarak da Anderson "cemaat" olarak adlandırır çünkü "ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır" (s. 21-22). Anderson'ın modern milliyetleri bir tahayyül olarak ele alması, bu tahayyülün sınırlarına, kurduğu "yoldaşlık" duygusuna ve taşıdığı egemenlik arzusuna işaret etmesi oldukça önemlidir çünkü milliyetçi söylemle millet arasındaki karşılıklı ilişkiye, bu iki unsurun birbirini sürekli ve karşılıklı olarak kurmasına işaret eder. Ulus tahayyülünün özelliklerini ve sınırlarını, içerdiği ve dışladığı unsurları milliyetçi söylem görünür kılarken, kendisi de aynı zamanda millet tarafından inşa edilir.

Nationalisms&Sexualities adlı kitabın "Giriş" bölümünde, kitabın editörleri Andrew Parker, Mary Russo, Doris Sommer ve Patricia Yaeger, Anderson'ın anlattığı ulus tanımının aynı zamanda toplumsal cinsiyet ve cinsellik temalarını gündeme getirdiğini söylerler (1992, s. 5). Her ne kadar Anderson'ın hangi açılardan toplumsal cinsiyet ve cinsellikten bahis açtığını -ulusun da toplumsal cinsiyet gibi ilişkisel olması ve ötekiyle farkı üzerinden inşa edilmesi dışında- detaylandırmasalar da özellikle "vatan aşkı" söyleminin "erotikleştirilmiş bir milliyetçilik" kurduğunu belirtirler (s. 1). Dolayısıyla muhayyel bir cemaat olarak ulusu kuran söylem toplumsal cinsiyet ve cinsellik konularına göbekten bağlıdır ve bu alan, ataerkiyle milliyetçiliğin el ele kat ettiği bir alandır. Çünkü Anderson'ın işaret ettiği "yatay ve

derin yoldaşlık" bir yandan uhuvvet üzerinden kurulurken, mevzubahis muhayyel sınırlar da kadın bedeni üzerinden işaretlenir. Sorcha Gunne ve Zoe Brigley Thompson (2010) da milli kimlik inşası ve tecavüzü beraber düşünürken ataerkil toplumlarda, kadın bedeninin üremenin dolayısıyla ırksal saflığın mevkii olması sebebiyle erkekler için bir endişe alanına dönüştüğünü söylerler. Çünkü kadın bedeni vatanın "temizliği" ve "saflığını" temsil eder (s. 8-9). Dolayısıyla cinsel şiddet, milliyetçi muhayyile ve söylemde yalnızca kadının münferit bedenine değil, ulusun sınırlarına ve onuruna yönelik bir saldırı olarak değerlendirilir. Beden, cinsellik ve cinsel şiddetin milliyetçi söylem tarafından ulusun gösterenine dönüştürülmesi, Halide Edib'in romanlarında artan milliyetçi vurgunun cinsel şiddetin anlatılma biçimini ve onu çevreleyen söylemleri -özellikle Halide Edib'in Millî Mücadele Dönemi'nde yazdığı ve bu dönemi anlattığı eserlerinde- nasıl etkilediği sorusunu cevaplayabilmek için önemlidir. Ancak tam da bu noktada Nancy L. Paxton'ın tecavüzün tarihsel "gerçeklik"le ilişkisini belirlemenin zor olduğu, çünkü "belirsizlikler[in] tecavüzün en güçlü anlamını oluştur"duğu[4] (1999, s. 14, çeviri bana ait) uyarısını dikkate almak gerekir. Zira bu çalışmada, özellikle çalışmanın ikinci bölümünü oluşturan Millî Mücadele Dönemi anlatılarının incelendiği kısımda tartışılan, cinsel şiddet anlatılarının gerçeklikle veya tarihle ilişkisi değildir. Onun yerine cinsel şiddetin milliyetçi söylem tarafından nasıl kurulduğu ve milliyetçi muhayyileyi etkilemek için anlatıların nasıl işlevselleştirildiği, hatta "en güçlü anlamı" oluşturan belirsizliklerin yazarın milliyetçi ajandasından etkilenip etkilenmediği soruları merkezdedir.

[4] "… uncertainties constitute rape's most powerful significance"

1.2 Türkçe edebiyatta cinsel şiddet

Cinsel şiddeti çevreleyen kavram ve söylemlerin çeşitliliği, yalnızca kuramsal tartışmalarda değil, edebiyatta da sıklıkla karşılık bulur. Türkçe edebiyatta da birincil metinlere bakıldığında farklı dönemlerde, muhtelif anlatılarda cinsel şiddetin merkezî veya tali bir tema olarak kendisine yer bulduğu görülür. Son dönemde Türkçe edebiyatta cinsel şiddetin nasıl işlediği üzerine çalışmalar artmakta, birincil metinler söz konusu olduğunda da münferit örnekler üzerinden konunun çeşitli dönem ve metinlerde, farklı söylemler üzerinden ele alındığı çıkarımı yapılabilmektedir. Yine de henüz elimizde kapsamlı bir tarama veya inceleme çalışması yok. Bu yüzden Türkçe edebiyatta cinsel şiddet hakkında çalışmak isteyen biri büyük ölçüde el yordamıyla hareket etmek, dağınık materyalleri (hem birincil metinleri hem de onlar hakkında yapılmış çalışmaları) bir araya getirmek zorunda kalır. Çimen Günay (2002) "Türk Romanında 'Kötü'lüğün Retoriği: *Sarmaşık*, Aşk ve Tecavüz" adlı, Şebnem İşigüzel'in *Sarmaşık* romanını incelediği yazısının girişinde, Türkçe edebiyattaki tecavüz anlatılarının ana hatlarını çizer. Günay'a göre -istisnaları olmakla beraber- 1980'e kadar tecavüz sıklıkla bir ezen-ezilen ilişkisi anlatmak için araç olarak metinlere dahil edilmiş, cinsel şiddete ikincil bir konum verilmiştir. Tali bir mesele, bir anlatım stratejisi olarak kullanılsa bile, tecavüz anlatılarına, Millî Edebiyat dönemi metinlerinde (Ömer Seyfettin'in öyküleri, Halide Edib'in Millî Mücadele Dönemi metinleri veya Yakup Kadri'nin *Milli Savaş Hikâyeleri* gibi), köy romanlarında (Fakir Baykurt'un *Fatmagül'ün Suçu Ne* romanı örneğin) veya 12 Mart romanlarında (mesela Erdal Öz'ün *Yaralısın,* Sevgi Soysal'ın *Şafak* romanlarında) rastlanır (s. 98). Günay'ın çıkardığı bu haritaya içerdiği odalık, cariye hikayeleri üzerinden Tanzimat Dönemi metinlerini de eklemek gerekir. Her ne kadar yazıldığı dönemde ve metinlerin kendi içerisinde cariye anlatıları cinsel şiddet

anlatıları olarak sunulup sorunsallaştırılmasa da cariye kadınların rızasının hiçbir şekilde sorgulanmaması, onayın mutlak yokluğu veya kendi bedenleri üzerindeki iradelerinin sınırlılığı bu romanları da cinsel şiddet odağında okumak için elverişli bir zemin sunar.

Günay'ın sınıflandırması, Türkçe edebiyattaki cinsel şiddet anlatılarının Türkçe edebiyatta hangi damarlarda bulunduğuna dair önemli ancak eksik bir harita sunar. Mehmet Bakır Şengül (2019), *Türk Romanında Feminizm (1960-80)* başlıklı çalışmasında kadın yazarların eserlerinde cinsel şiddetin nasıl ele alındığını "Cinsel Taciz ve Tecavüz" başlığı altında tartışır (s. 278-88). Şengül'ün incelediği romanların çoğu yetmişlerde yazılmış olsalar da kadın yazını, özellikle altmış sonrası kadın yazarların metinleri, cinsel şiddete dair ayrı bir damar olarak ele alınabilir. Mesela Çimen Günay da cinsel şiddeti "hayatın bir parçası olarak anlatmayı başaran" Tezer Özlü'nün metinlerini ideolojik saikle yazıldığını belirttiği anlatıların istisnası olarak gösterir (2003, s. 98). Çok daha erken bir dönemde Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* (1920) veya Nezihe Muhiddin'in *Benliğim Benimdir!* (1929) romanları cinsel şiddeti başka bir tahakküm ilişkisini anlatmak için araçsallaştırmayan, aksine olgunun kendisini bir problem olarak sunan metinlerdir. Dolayısıyla, en azından, kadın yazarların metinleri cinsel şiddet söz konusu olduğunda ayrı bir kategori olarak değerlendirilmeli midir, sorusunu sormak ve bu soruyu cevaplandırmak için yazarın cinsiyetini bir değişken olarak kabul edip hem erkek hem de kadın yazarların eserlerinde cinsel şiddetin nasıl içerildiğini tartışmak gerekir.

Yukarıda verilen gruplandırmaya ve burada anılan eserlere bakıldığında, Millî Edebiyat döneminde anılanlar hariç, büyük bir kısmının kanonun dışında kalan metinler oldukları görülür. Kanonda yer bulamamalarının sebebi, metinlerin cinsel şiddeti içermeleri, tam da bu içerme yüzünden toplumsal normları ihlal etmeleri

olabilir. Ama aynı zamanda kanonun dışına itilmeleri Türkçe edebiyatta cinsel şiddete dair araştırma ve incelemelerin azlığının (ve yeniliğinin) sebebini açıklayabilir. Çünkü kanon dışında kalan metinlerin çoğunlukla görünmez ve ulaşılmaz olması ya da önemsenmemesi, bu eserlerin içerdiği cinsel şiddet anlatılarının da görünmez kalması, dikkat çekmemesiyle sonuçlanmış olabilir. Günay'ın yukarıda anılan makalesine ve Şengül'ün kitabındaki bölüme ek olarak, cinsel şiddete dair yapılmış çalışmalara İpek Hüner-Cora'nın (2018), "Gendered Infidels in Fiction: A Case Study on Sabit's *Hikâye-i Hace Fesad*" adlı çalışması ve Hülya Adak'ın (2016) *Halide Edib ve Siyasal Şiddet: Ermeni Kırımı, Diktatörlük ve Şiddetsizlik* kitabındaki "Cinsel Şiddet Yazıya Dökülürken" başlıklı bölüm eklenmelidir. Hüner-Cora, Sabit'in on yedinci yüzyılda kaleme aldığı *Hikâye-i Hace Fesad* mesnevisindeki Ermeni kadının tecavüze uğramasını, gayrimüslimlerin temsili açısından, dolayısıyla bir ötekilik temsili olarak değerlendirir. Bu çalışma, burada zikredilen eserlerden çok daha geriye giderek on yedinci yüzyıldan bir metni çalıştığı ve buradaki tecavüz anına işaret ettiği için bilhassa önemlidir çünkü yalnızca modern Türkçe edebiyata değil, Tanzimat öncesi metinlere de bakmanın gerekliliğini gösterir. Hülya Adak ise çalışmasının cinsel şiddete ayrılmış kısmında Halide Edib'in 1909'dan 1930'a kadar olan eserlerinde cinsel şiddetin nasıl anlatıldığına ve nasıl milliyetçi söylemle sarmalandığına işaret eder. Bu silsileye Ayşegül Utku Günaydın'ın (2019), ilk dönem kadın yazarların şiddeti nasıl ele aldığını tartıştığı ve bu esnada cinsel şiddete de değindiği "İlk Romanlarda Şiddetin Temsili" adlı yazısı da eklenebilir. Her ne kadar bu çalışmanın odağı doğrudan cinsel şiddet olmasa da, ele aldığı yazarların metinlerindeki cinsel şiddet anlatılarına işaret etmesi açısından önemlidir. Çimen Günay'dan Ayşegül Utku Günaydın'a, burada zikredilen çalışmaların hepsi yakın dönemde kaleme alınmıştır. Dolayısıyla cinsel şiddetin

edebiyatta temsili ve Türkçe edebiyattaki cinsel şiddet anlatıları hakkındaki çalışmalar giderek artmakta, konunun çeşitli dönem ve metinlerde nasıl işlendiği çeşitli eleştirmenler, araştırmacılar tarafından tartışılmaktadır.

1.3 Halide Edib Adıvar'ın metinlerine dair çalışmalar

Cinsel şiddete dair çalışmaların azlığı, Halide Edib hakkındaki literatürün genişliğiyle tezat oluşturmaktadır. Halide Edib, Türkçe edebiyatın en çok çalışılan yazarlarından birisidir. Bu tezin yazıldığı sırada, Yüksek Öğretim Kurumu'nun veri tabanında yazar hakkında, edebiyattan halkla ilişkilere kadar çeşitli disiplinlerde yapılmış, altmıştan fazla tez bulunmaktadır. Hem bu tezleri hem de Halide Edib'in metinleri hakkında yapılan diğer çalışmaları kategorilere ayırmak gerekirse, Adıvar'ın eserlerini sıklıkla bütün olarak içerik veya yapı üzerinden değerlendiren, yazarın biyografisini merkeze alan ve/veya toplumsal cinsiyete odaklanan çalışmalardan bahsedebiliriz.

Halide Edib'in eserlerini içerik ve yapı açısından inceleyen çalışmalar içerisinde öncelikle İnci Enginün'ün metinlerini, bilhassa *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi* adlı kitabını anmak gerekir. Enginün, bu çalışmasında kitabın adından da anlaşılacağı üzere Doğu ve Batı kavramlarının Halide Edib'in eserlerinde nasıl ele alındığını tartışır. Ancak bunu yaparken Adıvar'ın yazınını detaylı bir biçimde tanıtmış ve böylece haritasını da çıkartmış olur. Bunun dışında yine Halide Edib'e dair pek çok makale kaleme alan, biyografisine dair materyalleri araştırmacıların kullanımına sunan Enginün, Adıvar'ın eserlerine ve biyografisine yönelik çalışmaların pek çoğuna kaynaklık etmektedir. Veysel Şahin'in *Bilge Kadının Aynadaki Yüzü: Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek* adlı çalışması ise yazarın romanlarına odaklanarak onları

izlek açısından "bireysel ve psikolojik izlekli," "yeniden kuruluş ve Kurtuluş Savaşı izlekli" ve "töre ve toplumsal izlekli" romanlar olarak üç gruba ayırır. Kronolojik bir gruplandırmadansa metinlerin içerikleri üzerinden onları kategorilere ayıran Şahin, Halide Edib'in bütün romanlarını anlatıcı, bakış açısı, olay örgüsü, şahıs kadrosu gibi yapısal unsurlar ve içerik üzerinden inceler. Bu incelemenin sonucunda yazarın "şahsi miti" ile yaşadığı dönem ve eserleri arasında iç içe geçmiş, birbirinden ayrılamaz bir ilişki olduğuna kanaat getirir (2014, s. 852).

Şahin'in yazarın kendisi, dönemi ve eserleri arasındaki bağa işaret etmesi önemlidir çünkü Halide Edib'in metinleri ve biyografisini beraber değerlendiren çalışmalar literatürde önemli bir yer kaplamaktadır. İpek Çalışlar'ın *Halide Edib: Biyografisine Sığmayan Kadın* başlıklı biyografi metni, yazarın yaşamöyküsünü anlatırken Halide Edib'in başından geçen olaylarla kaleme aldığı metinler arasında bağlantı kurar. Tansu Bele ise *Halide Edip Adıvar'ın Hayatı: Kurtuluş Savaşı'na Giden Yolda* adlı çalışmasında Çalışlar gibi olayların eserlere nasıl yansıdığını tek taraflı anlatmaz ancak o da her iki unsur arasında paralellik kurar ve Halide Edib'in Kurtuluş Savaşı dönemine kadar yaşadıklarının ve yazdığı metinlerin birbirleriyle olan ilişkisini inceler. Metinleri kuran unsurlardan biri olarak yazarın hayatını, yazarın hayatını anlamlandırmanın bir yolu olarak da onun eserlerini ele alır. Son olarak, bir edebiyat çalışması olmasa da Ayşe Durakbaşa'nın Halide Edib Adıvar'ın hayatı üzerinden Türk modernleşmesini ve kadın hareketini okuduğu *Halide Edib: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* çalışmasını anmak gerekir. Daha sosyoloji temelli yürüttüğü tartışmada Durakbaşa, Halide Edib'in biyografisini Türk modernleşmesinin "duygular, kadın erkek ilişkileri ve suskun kadın isyanlarına dair dip sularını" deşme amacıyla okur (2017, s. 248). Durakbaşa'nın derinlikli tartışması Halide Edib'i tarihsel bir figür olarak kurmak, bu figür üzerinden Türkiye'deki

modernleşmenin ve feminist hareketin tarihini yeniden okumak için oldukça kapsamlı bir zemin oluşturmaktadır.

Halide Edib'in biyografisi hakkında veya odağında yapılan çalışmalar, onun metinlerinin politik taraflarını ele almaya da izin verirler. Çünkü metinlerin milliyetçilik, Türk modernleşmesi ve feminizmle ilişkilerini ya da doğrudan yazarın kendi politik duruşuyla bağlantısını tartışmaya açarlar. Bu noktada, özellikle Halide Edib'in otobiyografisi veya metinlerinin otobiyografik yanı eleştirmenlerin gözünde önem kazanır. Halide Edib'in kendisini nasıl kurduğu, yaşadığı dönemin politik gündemiyle nasıl ilişkilendiği veya kurmaca eserlerinin bütün bunları içermesi veya örtmesi için ne gibi stratejiler kullandığı soruları önem kazanır. Nazan Aksoy'un *Kurgulanmış Benlikler* isimli kitabı Cumhuriyet döneminde kadınların yazdıkları otobiyografi metinlerini inceler ve Halide Edib'in *Mor Salkımlı Ev*'ini ilk dönem kadın otobiyografilerinden biri olarak ele alır. Kitapta Halide Edib'in otobiyografisine dair yürüttüğü tartışmada, yazarın yaşamöyküsüyle romanları arasındaki ilişkiye de dikkat çeker. Aksoy'a göre "Halide Edib'in otobiyografisi özel alandan kamusal alana çıkan bir kadının da hayat hikâyesidir" ve Halide Edib, kendisini kamusal alanda inşa ettiği bu metinlerinden ziyade, özel hayatına ve özel alana dair fikirlerini daha çok romanlarında işlemiştir (2018, s. 92-93). Dolayısıyla bir kez daha Halide Edib'in hayatıyla eserleri arasında ilişki kurulmuş ancak bu defa Halide Edib'in düşüncelerini iki farklı şekilde (otobiyografi ve roman şeklinde), özel ve kamusal olmak üzere iki farklı mecrada anlattığı tartışılmıştır. Elbette her iki tür farklı derecelerde kurmacadır, her iki alan arasındaki geçişler muğlaktır ve *Kurgulanmış Benlikler* bilhassa buna işaret etmesi açısından önemlidir.

Aksoy'un kitabıyla beraber Hülya Adak'ın çalışmalarını da anmak gerekir. Adak (2017), bilhassa "Otobiyografik Benliğin Çok-karakterliliği: Halide Edib'in İlk

Romanlarında Toplumsal Cinsiyet" adlı makalesinde, Halide Edib'in ilk dönem romanlarını otobiyografik anlatılar olarak ele alır ve bu romanların yapılarını inceleyerek "kadın olarak kendini yazma mücadelesi içindeki Halide Edib'in egosu"nun ilk dönem romanlarında "'erkek anlatıcı' ile 'ideal kadın' kimlikleri arasında parçalanmış bir ego olarak metne yansı[dığını]" söyler (s. 176-77). Böylece Halide Edib'in hayatıyla eserleri, kendisiyle anlatıcı ve karakterleri arasında organik bir bağ kurar. Aynı zamanda egosunun erkek anlatıcı ve ideal kadın arasında bölündüğü tespiti, diğer eleştirmenleri ve okuru Adıvar'ın yazınını eril bir alanda söz söyleyen kadın yazar figürü üzerinden düşünmeye davet eder. Aksoy'un ve Adak'ın bahsedilen çalışmalarının her ikisi de hem modern Türkçe edebiyatta kadın yazınının ilk örneklerini değerlendirmek için bir perspektif, özel alan ve kamusal alan geriliminden doğan anlatım stratejisini değerlendirmeyi sağlayan bir bakış açısı sunarlar. Böylece otobiyografiyi, anlatıyı ve toplumsal cinsiyeti aynı anda göz önünde bulunduran bir bakış, melez bir okuma sunarlar.

Hülya Adak'ın bir diğer önemli çalışması, *Halide Edib ve Siyasal Şiddet: Ermeni Kırımı, Diktatörlük ve Şiddetsizlik* adlı kitabı da Halide Edib'in (oto)biyografisi, otobiyografik unsurlar taşıyan metinleri üzerinden politik bir okuma sunar. Halide Edib'in kaleme aldığı eserin türünün ve yazdığı dilin değişmesinin, kendisini ifade etme biçimini nasıl etkilediğine bakar. Bunun için Halide Edib'in İngilizce kaleme aldığı *Memoirs, Turkish Ordeal, Inside India, Mask sor Souls?* gibi metinleri, otobiyografisine, romanlarına, tiyatro eserlerine, gazete yazılarına, mektuplarına da bakarak inceler. Bu tez çalışmasında incelenen romanlar hem anlatı yapısı hem anlatıcı ve yazar arasındaki mesafe hem de içerik açısından değerlendirilmiştir. Bu yüzden yukarıda değinilen çalışmaların yöntemleri ve içerikleri ayrı ayrı katkı sağlamıştır. Ancak Halide *Edib ve Siyasal Şiddet*'i bu tez

açısından özellikle önemli kılan ve burada zikredilen çalışmalardan ayıran, Halide Edib'in eserlerini toplumsal cinsiyet açısından değerlendirdiği kısımda, "Cinsel Şiddet Yazıya Dökülürken" başlığı altında yaptığı tespitlerdir. Yukarıda da değinildiği üzere Adak bu bölümde Halide Edib'in eserlerinde cinsel şiddetin nasıl ele alındığını ve milliyetçi söylem odağında nasıl şekillendiğini tartışır:

> Halide Edib'in eserlerinde çarpıcı bir sessizlik alanı (1909'dan 1930'a kadar bu bölümde incelediğimiz eserlerini kastediyorum) Osmanlı Ermeni kadınlarına yönelik cinsel şiddet, kadınların ve çocukların soykırım ve tehcir zamanı maruz bırakıldıkları şiddettir. Halide Edib'in diğer eserlerini incelediğimizde, "cinsel şiddet"i edebiyatında dile getirdiğini ve değişik boyutlarıyla tartıştığını gözlemleriz. Fakat Halide Edib'in dillendirdiği cinsel şiddetin mağdurları yalnızca Türk kadınları; failleri ise yalnızca Rumlardır. (2016, s. 165)

Adak, alıntılanan bu parçada, Halide Edib Adıvar'ın metinlerinde cinsel şiddetin varlığına dair iki önemli tespiti vardır: birincisi, soykırım ve tehcir karşısında cinsel şiddeti "çarpıcı bir sessizlik alanı" olarak kurmuş olması; ikincisi ise cinsel şiddet anlatılarının hep mağdur Türk kadını-fail Rum (öteki) üzerinden oluşturulması. Halide Edib'in "dile getirdiği" ve "değişik boyutlarıyla tartıştığı" cinsel şiddete yakından baktığımızda aslında sessizlik alanının soykırım ve tehcirin ötesine taştığını söyleyebilir miyiz? Adak'ın işaret ettiği "değişik boyutlar"ın dile getirilmeyen, hatta dile getirilemeyen, çünkü faili Rum olmayan, bu yüzden "sessizlik alanı" üzerinden metne taşınan başka şiddet anlatılarını içerdiğinden, dolayısıyla farklı temsil stratejilerinden bahsedebilir miyiz? Ve tabii, Hülya Adak'ın açtığı tartışmayı devam ettirdiğimizde -ki bu tez tam olarak bunu amaçlıyor- Halide Edib'in "kadın yazar" olmasının bu farklı temsil stratejilerinde etkisi var mıdır, diye de sormak gerekir.

1.4 Bir anlatım stratejisi olarak sessizlik ve feminist anlatıbilim

Hülya Adak'ın Halide Edib yazını üzerinden işaret ettiği gibi tehcir ve soykırım karşısında cinsel şiddeti sessizlik alanı olarak kurmak, tecavüzü bir ötekileştirme

stratejisi olarak kullanmak veya sadece anlatmak, anlatabilmek için metni susturmak cinsel şiddetin edebi metinlerdeki temsiline dair bir dizi soruyu gündeme getirir: Cinsel şiddet edebi düzlemde neden yeniden üretilir? Kurmaca metinlerde cinsel şiddeti temsil etmek, diğer şiddet biçimlerini anlatmaktan nasıl farklılaşır? Veya farklılaşır mı? Taciz, tecavüz veya istismar kurmacanın sınırları içerisinde inşa edildiğinde hangi soru ve söylemleri doğurur? Cinsel şiddet nasıl anlatılırsa okur için rahatsız edici, pornografik veya tetikleyici olur? Böylesi bir şiddeti anlatmanın "doğru" bir yolu var mı? Tersinden soracak olursak, onu sessizlik ve görünmezlikle kurmanın etik yorumu nedir? Peki onu okumanın, incelemenin "doğru" bir yolu var mı? Cinsel şiddet ve onun kurmaca metinlerdeki temsiline dair ontolojik ve epistemolojik soruları çoğaltabiliriz. Ancak bu soruların cevaplarını aramak, onlara bütünlüklü ve kapsamlı cevaplar üretmek bu tezin konu ve sınırlarının dışında. Ayrıca her bir edebi metnin kendi özgül varlığı doğrultusunda; iç dinamikleri, onları sarmalayan bağlamlar ve söylemler sonucunda bu soruların muhtemel cevapları da değişebilir. Yine de hem cinsel şiddeti edebi düzlemde inşa etmenin hem de hali hazırda elimizde bulunan bir metinde cinsel şiddetin peşine düşmenin, onun ima ve anlamlarını okumanın etik ve politik bir tarafı vardır. Yukarıda sıraladığım bütün bu sorular, konunun bu yanını, yazara, eleştirmene ve muhataba sorumluluk yükleyen tarafını göstermesi açısından bahsetmeye değer sorular. Bütün bu soruların etik ve politik alanla bağlantılı ikinci bir işlevi daha var: Bu tezin, politik bir bakışla, hayatta kalanı güçlendirmeyi, cinsel şiddeti sarmalayan sessizliği ve failin kendisini ifşa etmeyi elzem gören bir perspektifle yazıldığına işaret etmek.

Çalışmanın politik bir yanı olduğunu açık etmekte bir beis yok çünkü Lynn A. Higgins ve Brenda R. Silver 'a göre (1991), tecavüzün estetik yanı politik yanından ayrılamaz. Bu yüzden mahkemede, medyada, kamusal alanda veya sanatta,

edebi metinde, eleştiride önemli olan soru kimin konuştuğudur çünkü tecavüzün ne olduğunu kimin hikâyesinin gerçek kabul edildiği belirler. Bugüne kadar eril perspektife tanınmış olan ayrıcalık ifşa edildiğinde, ataerkinin bütün bu alanlarda kimin konuştuğu, dinleyenin kim olduğu ve bu iletişimin hangi şartlar altında gerçekleştiğini sormayı engellediği de açığa çıkar. Dolayısıyla, cinsel şiddetin temsiline eğilirken olguyu "okunamaz" kılan toplumsal ve kültürel normlara feminist bir perspektifle yaklaşmak gerekir. Ayrıca kimin konuştuğu kadar kimin konuş(a)madığı da sorulmalıdır çünkü sıklıkla metinsel bir boşluk üzerinden anlatıya dahil edilen tecavüz; endişe, çelişki ve sansürün metindeki kaynağı ve sonucudur (s. 1-3). Bu açıdan bakıldığında, içerik ve biçim arasındaki ilişkiye, anlatının yapısına ve yapının söylemle kurduğu etkileşime bakmak elzemdir. Ki bu da anlatıbilimin araçlarından faydalanmayı zorunlu kılar.

Estetik ve politik olanın birbirinden ayrılmadığı, cinsel şiddetin anlatıldığı bir düzlemden bahsediyorsak ve kimin konuştuğu sorusunu merkeze alıyorsak otoriteden de bahsetmek zorundayızdır. Çünkü kimi konuşma otoritesine sahipken ve kendi anlatısını kurabiliyorken kimisi değildir. Söz konusu roman olduğundaysa, Edward Said'e göre (1998) "Önce yazarın otoritesi vardır: Toplumsal süreçleri, kabul edilebilir ve kurumsallaştırılmış bir tarzda, uzlaşmaları gözeterek, kalıplara uyarak vb. yazan birisi. Sonra, söylemi yoluyla, anlatıyı tanınabilen ve bu nedenle de varoluşsal bakımdan göndergesel nitelikteki koşullara oturtan anlatıcının otoritesi gelir" (s. 136). Dolayısıyla öncelikle konuşan, toplumla, gerçek dünyadaki okurla müzakere hâlinde olan, hem toplumsal hem de türsel sınırların farkında olarak üreten yazardır. Ardından, aslında yazarın yetkilendirdiği, ancak yazara kıyasla okura sesini doğrudan ulaştıran anlatıcıdır. Gerard Genette de *Anlatının Söylemi* adlı eserinde, benzer bir biçimde anlatı düzeylerinden bahseder. Otoriteyi odağına almadan,

anlatının farklı katmanlara sahip olduğunu ve her katmandan farklı anlatma edimlerinin, farklı kişiler (karakter, anlatıcı, yazar gibi) tarafından gerçekleştirildiğini söyler (2020, s. 226). Böylece aynı metindeki farklı anlatıların ve anlatıcıların birbiriyle olan ilişkisini, yazarı da hesaba katarak değerlendirmek için elverişli kavramlar sunar.

Genette'in kurduğu ve tartıştığı anlatıbilimsel yapı, bir yandan anlatıbilim çalışan başka eleştirmenler tarafından takip edilmiş, geliştirilmiştir. Genette'i takip eden silsilede, Higgins ve Silver'ın bahsettiği okunamaz olan cinsel şiddet anlarını ve kimin konuşmadığı sorusunu cevaplandırmak için özellikle önemli ve bu çalışmada da merkezî bir yerde duran isim Gerald Prince'tir. Prince, 1988'de kaleme aldığı *Disnarrated* adlı makalesinde "anlatılamaz" ("nonnaratable") kavramı üzerinden metinlerdeki suskunlukları, anlatılmayanları da tartışmaya dahil etmek gerektiği fikrini takdim eder (s. 1). Bu kavram Halide Edib'in metinlerinde suskunluklar üzerinden anlatıl(a)mayan cinsel şiddet anlarının oluşturduğu müphemiyeti anlamlandırmak için işlevseldir çünkü anlatılamaz olan bir şeye anlatıda işaret edildiğinde sonuç kaçınılmaz olarak müphemiyet olur (Warhol ve Shuman, 2018, s. 1013). Bununla beraber, yine Genette'in kavramsallaştırmalarından yola çıkarak, (toplumsal) cinsiyeti de anlatıbilimin unsurlarını tartışırken göz önünde bulunduran ve bir anlamda yine Higgins ve Silver'ın işaret ettiği "eril perspektife tanınmış olan ayrıcalığı" ifşa eden, onu yapısöküme uğratan Susan S. Lanser ve Robyn R. Warhol'un çalışmalarından faydalanılmıştır.

Susan S. Lanser, 1986 yılında yayınladığı "Toward a Feminist Narratology" adlı makalesinde anlatıbilim alanındaki önemli bir boşluğa işaret eder ve bu alandaki çalışmaların hiçbirinin toplumsal cinsiyeti hesaba katmadığını, anlatıbilimin üzerine inşa edildiği metinler evreninin eril metni ("male text") evrensel kabul ettiğini söyler

(s. 343). Lanser'ın bu tespiti ve sonrasında tartışmasını örneklendirdiği okuma pratiği anlatma ediminin kendisinin, onu oluşturan anlatıcı, muhatap, ses gibi formel unsurların, hatta bağlamın toplumsal cinsiyet kavramıyla beraber değerlendirilmesi gerektiğini, böyle bir okumanın metinlere dair ufuk açıcı olabileceğini gösterir. Lanser, çığır açan bu makalesinin ardından kendi önerdiği perspektifi uygulamaya devam eder ve yazarın, karakterlerin veya okurun cinsiyetini, bağlamın getirdiği toplumsal cinsiyet normlarını dikkate alan çalışmalar yapar. Bu tez çalışmasında Lanser'ın anlatıda, anlatıcı veya karakterin cinsiyetinin işaretlenmemiş veya bilinmez oluşunun tartışıldığı "Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology" adlı çalışmasıyla anlatıcı ve yazar arasındaki ilişkinin okur tarafından nasıl alımlandığını irdelediği "The 'I' of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology" isimli makalesinden faydalanılmıştır. Lanser'a ek olarak, benzer bir yerden metinlere yaklaşan, feminist anlatıbilim üzerinden anlatı unsurlarıyla toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiyi irdeleyen Robyn R. Warhol'un çalışmaları da cinsel şiddetin nasıl anlatıldığı sorusu için elzemdir. Bu tezde, Warhol'un Prince'in anlatılamaz kavramsallaştırması hakkındaki değerlendirmeleri ve bu kavram üzerinden yaptığı okumalardan, anlatılamaz olanın metinlerde kendisine nasıl yer bulduğu, kadın ve erkek yazarların anlatılamaz olanı anlatmak için ne gibi stratejiler izlediği hakkındaki makalelerinden faydalanılmıştır. Böylece, Adıvar'ın metinlerini Lanser ve Warhol eşliğinde okuyarak, Halide Edib'in bu tezde ele alınan eserlerindeki çoğu anlatıcının erkek olmasının işlevleri, anlatılamaz olanı metne taşıma veya susturma konusundaki etkisi feminist anlatıbilimsel bir perspektifle değerlendirilmiştir.

BÖLÜM 2

İLK DÖNEM ROMANLARINDA CİNSEL ŞİDDET

Elaine Showalter (1981), "Feminist Criticism in the Wilderness" adlı yazısında kadın yazınının eril edebiyattan hangi açılardan ayrıldığını tartışır. Bu noktada dört adet farklılık modeli (biyolojik, linguistik, psikanalitik ve kültürel farklılık modelleri) bulunduğunu, ancak kültür modeline dayalı bir teorinin biyolojik, linguistik ve psikanalitik alanları da kapsayarak, daha bütünlüklü bir biçimde kadın yazınını tartışıp yorumlayabileceğini düşündüğünü söyler (s. 197). Kültürel farklılık açısından bakıldığında ise kadın yazını hem eril dünyayı hem de erkeklere kapalı olan bir kadın dünyasını anlatmakta, iki cinsiyetin kültüründen de konuşmaktadır. Bu yüzden kadın yazını hem "susturulmuşun" hem de "egemenin" sosyal, edebi ve kültürel unsurlarını barındıran, "çift sesli söylem"e sahiptir. Dolayısıyla eril geleneğin içinde veya dışında değildir, eşzamanlı olarak her ikisidir de (s. 201-202). Nüket Esen de (2012) "*Seviye Talip*'te Kadın Yazarın Sesi" adlı makalesinde Showalter'dan yola çıkarak Halide Edib'in tezin bu bölümünde incelenecek olan *Seviye Talip* romanının çift sesli bir roman olduğunu, "alttaki kadın sesinin sık sık duyulduğu"nu söyler (s. 169). Esen, daha çok romanın içeriğinden yola çıkarak yapar bu yorumu. Bazı toplumsal kuralların ve geleneklerin eleştirildiğini ama sıklıkla ve çoğunlukla romanda bütün bu normların kabul gördüğünü, kabul edip onaylayan sesin baskın olduğunu belirtir. Buna rağmen, Esen'e göre, orada ikinci bir ses, kadın karakterleri yücelten ve erkek karakteri eleştiren, ayıplayan bir kadın sesi vardır (s. 169). Esen'in bu yorumu, her ne kadar içerik odaklı olsa da romanın yapısına, romana anlatıbilim üzerinden baktığımızda da kendisini gösterir. Üstelik yalnızca *Seviye Talip*'te değil, Halide Edib Adıvar'ın bu bölümde incelenecek diğer romanları *Heyula* ve *Handan*'da da

cinsel şiddetin nasıl anlatıldığı üzerinden metinlerin anlatıcı ve anlatı yapılarına baktığımızda, erkek anlatıcının anlatısını bozan, Halide Edib'in -yani kadın yazarın- sesini ve bakışını yansıtan, yani "çift sesli söylem" barındıran metinlerle karşı karşıya olduğumuzu görürüz. Bu açıdan, çalışmanın bu bölümünde kronolojik sırayla *Heyula, Seviye Talip* ve *Handan*'daki anlatı unsurlarına ve cinsel şiddeti çevreleyen söylemlere bakılacak, Halide Edib'in ilk dönem romanlarında cinsel şiddeti nasıl çoklu bakış açıları ve çoklu söylemler üzerinden temsil ettiği tartışılacaktır.

2.1 Başka bir okuma mümkün: *Heyula*'da tahakküm ve iradesizleştirme

Halide Edib Adıvar'ın 1909 yılında, *Musavver Muhit* dergisinde tefrika edilen, kitap şeklinde ilk defa 1974 yılında sadeleştirilerek yayımlanan, tam metin olaraksa ancak 2019'da kitap hâlinde basılan *Heyula* adlı romanının merkezinde kocası tarafından histerik/hastalıklı olarak nitelendirilen kadın karakter Selma vardır. Metin, anlatıcı Ziya'nın tiyatro çıkışında ekseriyetle tesadüf ettiği ve hayran olduğu kadını anlatmasıyla açılır. Sonrasında Ziya, bu kadının yakın arkadaşı Haşim'in eşi Selma olduğunu, ancak Selma'nın hasta olduğunu, arada buhranlar geçirdiğini ve bu dönemlerde etrafından bîhaber yaşadığını öğrenir. Üstelik Haşim, Selma'nın daima kışları iyileştiğini ve sonbaharlarda fenalaştığını, bu yüzden onun bir başkasını sevdiğinden şüphelendiğini söyler. Selma'nın hastalıklı, histerik halleri ve aldatma ihtimali okura sunulduktan sonra, iyi olduğu bir gün Ziya Selma'yı, Selma'nın teyzesinin eşi olan Şahap'ın atölyesinde görür. Atölyedeki ikiliyi gözetleyen Ziya, Selma ve Şahap'ın münakaşasının Şahap'ın Selma'yı soyup onun heykelini yapmasıyla sonlandığına şahit olur ve Selma'nın Şahap'la yasak bir ilişki yaşadığını düşünür. Ancak Ziya'nın hayal kırıklığı Selma'nın Şahap'a yazdığı mektupları okumasıyla yerini Selma'ya karşı merhamete bırakır. Şahap, genç kızlığından

itibaren Selma'nın baş ağrılarını tedavi etmek için uyguladığı hipnotizmayla Selma'nın iradesini elinden almakta ve onu kendisine tabi kılmaktadır. Üstelik şimdi de Selma Şahap'tan hamiledir ve çocuktan kurtulmasını isteyen Şahap'a karşı koymakta, hamileliğini sürdürmek istemektedir. Ziya, aynı anda hem arzuladığı hem de merhamet duyduğu Selma'yı suçlamaz. Ama romanın sonunda, bebek başkasından olduğu için Haşim, Selma'nın kendisini aldattığını düşünür. Doğumdan sonra, bebeğin de ölmesiyle akli dengesini hepten kaybeden Selma vefat ederken, Haşim henüz Selma ölmeden başka bir kadınla evlenir ve mutlu olur.

Romanın merkezinde duran ve Selma'nın ölümüyle sonuçlanan Selma-Şahap ilişkisi, kadın karakterin histerisinin sebebi olarak gösterilir. Bugüne kadar yapılan pek çok çalışmada, ikili arasındaki ilişki yasak bir aşk ilişkisi olarak yorumlanmış ve Selma'nın buhranlarının kocasını aldattığı için duyduğu vicdan azabından kaynaklandığı iddia edilmiştir.[5] Bu okumalardaki ortak eksiklik, Selma ve Şahap arasındaki, özellikle hipnotizma aracılığıyla kurulan tahakküm ilişkisini görmezden gelmeleridir. Bu yorumlar/okumalar tahakküm kurma ve iradesizleştirme konularını hasıraltı ederek, ikili arasındaki ilişkinin karşılıklı ve rızaya dayalı bir cinsellik barındırdığını varsayarlar. Hatta Tansu Bele (2010), Halide Edib'in biyografisi ve ilk romanlarını beraber değerlendirdiği *Halide Edip Adıvar'ın Hayatı: Kurtuluş Savaşı'na Giden Yolda* adlı kitabında "Yazar bu ilişkiyi Şahap'ın ipnotizma (ve mistik) gücüne bağlar ama gerçekte anlatılmak istenen, cinsel istektir" (s. 27-28) diyerek hipnotizmanın eserdeki merkeziliğini kabul eder. Ancak bu konuyu ve hipnotizmayla beraber gelen girift iktidar ilişkisini kurcalamak yerine konuyu hızlıca

[5] Selma ve Şahap arasındaki ilişkiyi rızaya dayalı bir aşk ilişkisi, Selma'nın Şahap'a karşı hislerini arzu ve/veya buhranlarının sebebini vicdan azabı olarak okuyan çalışmaların bazıları için bkz: İnci Enginün (2007), *Halide Edib Adıvar'ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi,* s. 81; Tansu Bele (2010), *Halide Edip Adıvar'ın Hayatı: Kurtuluş Savaşına Giden Yolda,* s. 27-28; Yahya Kanbolat (1986), *Halide Edib Adıvar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu,* s. 83-84; Ayşegül Utku Günaydın, *Kadınlık Daima Bir Muamma,* s. 140-41.

cinsel arzuya getirir, metni Selma'nın Şahap'ı arzuladığı yorumunu merkeze alarak değerlendirir. Veysel Şahin (2014) ise, Selma'nın "istemeden içine düştüğü bir ihanetin kurbanı" olduğunu ve benliğinin ve bilincinin hipnotizma yoluyla, üstelik Selma çok gençken, hatta neredeyse çocukken parçalandığını belirtir (s. 70-71). Dolayısıyla Şahin, romanda oldukça merkezî bir yerde duran hipnoz temasını ve Selma'nın iradesinin varlığı problemini görür, bu sorunsala işaret eder. Şahap'la ilişkisinin isteği hilafına geliştiğini vurgular ancak bunu yine de bir "ihanet" olarak yani iradi ve/veya bilinçli, Selma'ya sorumluluk yükleyen bir davranış olarak okur. Bu durumda Selma ve Şahap arasındaki ilişkiye yönelik derinliksiz, irade ve şiddet konularını ya görmezden gelen ya da hızlıca değinip bu problemlerin metinde tam olarak nasıl işlediğini tartışmayan bir literatür mevcuttur. Ancak hipnotizma üzerinden kurulan iradesizleştirme ve tahakküm temalarına yakından bakmak, bu temaların şiddetle ilişkisini, metindeki işlevini incelemek *Heyula'*yı okumak için yeni imkânlar ve hikâyeye dair farklı anlamlar sunacaktır.

Heyula'yı, özellikle de Selma ve Şahap arasındaki ilişkiyi feminist bir perspektiften, anlatıbilimin sunduğu araçları kullanarak okumak, yukarıda bahsedilen temalardan yola çıkmayı, böylece cinsel şiddetin metindeki varlığını ve rolünü tartışmayı zorunlu kılar. Ann J. Cahill (2011) "Sexual Violence and Objectification" [Cinsel Şiddet ve Nesneleştirme] adlı yazısında cinsel şiddeti, özellikle de tecavüzü, ilişkisel olarak inceler ve cinsel şiddet anında önemli olanın kişinin bedensel/cinsel özerkliğinin bir başkası tarafından engellenmesi olduğunu söyler. Failin kendi iradesini, bedenini ve cinselliğini mağdura dayattığını; mağduru bedensel ve ontolojik özerkliğini yaşamaktan menettiğini tartışır (s. 25). Diğer bir deyişle cinsel şiddeti, iki özne arasında, birinin eylemlerinin, arzularının ve cinselliğinin diğerininkini tamamen devre dışı bıraktığı, eylemlerin yalnızca fail olan öznenin

arzuları ve iradesi doğrultusunda şekillendiği bir ilişki olarak okur. Ne mağdurun bedeni "sahip olunan," özellikle de penetre edilen bir cinsel nesneden ibarettir ne de failin eylemliliği mutlak ve süresizdir. Halide Edib'in ilk romanı *Heyula* ise Şahap ve Selma arasındaki ilişkiyi açıkça cinsel şiddet olarak adlandırmaz ama tahakküm ve iradesizleştirme temaları üzerinden, Cahill'in cinsel şiddet tartışmasıyla beraber değerlendirdiğimizde metni bir cinsel şiddet anlatısı olarak okuyabiliriz. Çünkü ortada iradesi gasp edilmiş kadın karakter ve o kadına kendi arzularını dayatan, üstelik bunu cinsel tatmin için yapan bir erkek fail vardır. Ama bu varlığın silikliğinin, metindeki müphemiyetin; ilişkinin açıkça cinsel şiddet olarak adlandırılmamasının ancak şiddetin izlerinin satır aralarında yer almasının, dolayısıyla hikâyenin bugüne kadar yapılan çalışmalarda bir yasak aşk anlatısı olarak okunmasının sebebi, Şahap'ın tahakkümüne ve Selma'yı cinsel açıdan istismar etmesine dayanan bu ilişkinin çok sesli olarak aktarılmasıdır. İlişki Ziya'nın hem başkalarından duyduklarını ve kendi şahit olduklarını anlatması hem de yine Ziya'nın, Selma'nın Şahap'a yazdığı mektupları bulup okuduğu anlar ve Selma'nın bunalımlı anlardaki sayıklamaları üzerinden aktarılır. Dolayısıyla metindeki (cinsel) şiddet anları çift sesli olarak hem mağdur kadının hem de olaylara tanıklık eden erkek anlatıcının ağzından, farklı anlatılarla verilir. Yalnızca Selma'nın konuştuğu bir anlatıda (daha) görünür kılınacak olan tahakküm ilişkisi, erkek anlatıcının domine ettiği ancak Selma'nın onun anlatısını zaman zaman bozduğu bu yapıda, satır aralarında saklanır.

2.1.1 Erkek görür, erkek anlatır: Ziya'nın tanıklığı

Metinde Şahap ve Selma arasındaki ilişki, ilişkinin içerdiği şiddet ve tahakküm aktarılırken yalnızca anlatıcının konuştuğu tek bir an vardır. Üstelik bu an, anlatı

anıyla eşzamanlı olarak ilerleyen ve cinsel şiddeti gösteren tek sahnedir. Selma'nın Şahap'ın atölyesine geldiği ve Ziya'nın içeriyi gizlice seyrederek aktardığı sahne şiddet, irade, kadın bedeni gibi konuların metinde sorunsallaştırılmasında oldukça merkezî bir rol oynar. Selma'nın Şahap'a karşı geldiği, mevcut hayatının devam edemeyeceğini söylediği ve Şahap'ın da bundan rahatsız olduğu sahnenin devamında aralarındaki ilişkinin mahiyeti gösterilir:

> Şahap cevap vermedi. Genç kadına doğru ilerledi. Şimdi Selma'nın kolları yanına düşmüş, mukavemet etmiyordu. Şahap onu yazıhanenin yanındaki koltuğa götürdü, yavaşça oturttu, fistanını arkadan çözdü, aşağıya çekti. Selma'nın kolları, göğsü tamamen güşade koltuklarının altından yumuşak siyah bir tülle örtülmüş başı kanepeye dayanmış bekliyordu. Şahap saçlarını sanatkârane bir tavırla çıplak omuzlarına dağıttı. Sonra ona doğru eğilerek, elleriyle alnında mevhum hatlar çiziyordu. Bana mektum kalan bu büyük ellerin büyük bir ıttıratla dolaşan evza-ı şuledar yeşil gözlerin ziyasıyla Selma'nın vechinden ıstırap çekiliyor, ipek kirpikleri beyaz yanaklarına rehavetle uzanıyor, kırmızı dudakları müstağrık[-ı] huzûz rüyamsı bir tebessümle uyuyordu. (Adıvar, 2019c, s. 42-43)

Alıntılanan parçada fail olarak çizilen karakter Şahap'tır çünkü hem eyleyen kişidir hem de cümleler gramer açısından onun özneliğine vurgu yapacak şekilde etken çatılı olarak kurulmuştur. Şahap Selma'yı yönlendirir, oturtur, soyar, saçlarını dağıtır, hatta anlatıcının dile getirdiği şekliyle ıstırabını dindirir. Buna karşılık Selma'ya atfedilen rol daha pasif bir roldür. Mukavemet etmeyen, bekleyen, uyuyor gibi gözüken bir bedenle temsil edilir. Her ne kadar bu mukavemet etmeme hâli nötr bir davranış olarak, hatta bir çeşit rıza gösterme şeklinde algılanabilecek olsa da aslında bir tahakküm ilişkisidir ve iktidar taraflar arasında dengesiz olarak, Şahap'ın lehine dağıtılmıştır. Selma'nın sahnenin hemen öncesindeki itirazları ve yine metin içerisinde Şahap'a yazdığı mektuplarda söyledikleri mukavemet etmemesinin maruz kaldığı eylemlere onay vermesinden kaynaklanmadığını gösterir. Aksine karşı çıkacak gücü bulamaması, iradesinin dolayısıyla failliğinin Şahap tarafından engellenmesi itiraz edememesine sebep olur. Dolayısıyla, Cahill'in yukarıda

değinilen tartışması üzerinden düşünüldüğünde, kontrol etme ve tanımlama gücü tamamen Şahap'tadır. Üstelik tahakküm aracılığıyla üretilen şiddet hem bedensel hem de zihinseldir.

İleride Selma'nın mektuplarıyla daha detaylandırılacak olan bu sistematik şiddet, yukarıda alıntılanan sahnede de beden-zihin ikiliğini yansıtacak biçimde temsil edilmiştir. İlişkinin cinsel şiddet olarak adlandırılmasına olanak sağlayan unsur da bu bedenselliktir. Selma'nın bedeni, cinsel özerkliğini zedeleyecek bir şekilde muamele görür ve cinsel imalar üzerinden inşa edilir. Yapılan betimlemeler, "kolları, göğsü tamamen güşade" ve saçları "çıplak omuzlarına" dağıtılmış, "ipek kirpikleri beyaz yanaklarına rehavetle uzan[an,]" "kırmızı dudakları müstağrık[-ı] huzûz rüyamsı bir tebessümle uyuyan" bir kadın imgesi kurar. İmgenin kurulumunda bakan, dolayısıyla betimleyen gözün kime ait olduğu sorunsalı önceliklidir. Eyleyen, Selma'yı çıplak bırakan, saçlarını dağıtan dolayısıyla bedenselliğini belirleyen, sahnenin devamında Selma'nın bu hâlinin heykelini yapan, özetle onu bir arzu nesnesine ve cinsel objeye dönüştüren Şahap'tır. Ancak bu bedenin çıplaklığını gören; kollarını, omuzlarını ve göğsünü muhatabına göstermeyi tercih eden; dudaklarını hazların içine gömülmüş olarak nitelendiren veya kirpiklerinin rehavetinden bahseden de metnin anlatıcısı Ziya'dır. Dolayısıyla Selma'yı objeleştiren, onun bedenini bir arzu nesnesi hâline getiren bakış iki erkek karakter arasında paylaştırılmıştır. Diğer bir ifadeyle anlatıcının ve cinsel şiddetin failinin bakışları Selma'ya, Selma'nın bedenine odaklanırken ortaklaşır. Anlatıcının odağı bir anlamda failin odağına kayar. Her ne kadar Ziya daha pasif bir pozisyonda, gözlemci ve anlatıcı olarak yer alsa da Şahap Selma'nın bedenini cinsel bir objeye dönüştürüp kendi arzularını ve iradesini empoze ettiğinde hiçbir şey yapmaz. Aksine

erotik/pornografik bir sahnenin izleyicisi olarak fail erkekle özdeşleşir, onun hazzını paylaşarak eylemin bir parçası hâline gelir.

Anlatıcının bu pozisyonu metindeki cinsel şiddet anlatısının üzerinin örtülmesine sebep olur. Gerard Genette (2020), "olay anlatısı" olarak adlandırılan ve eylemleri/olayları göstermeye dayalı anlatım tarzını seçen "mimetik" anlatıların aslında her şeye rağmen yine de "anlatı" olduklarını, bu yüzden de aslında "mimetik yanılsama" olmaktan öteye geçemeyeceklerini söyler. Bu yanılsamayı kurmak için, anlatıcılar hem oldukça ayrıntılı anlatılar kurmakta hem de detayları mümkün olduğunca az söz söyleyerek vermektedirler. Genette'e göre, "gösterir gibi yapmak susar gibi yapmaktır" (s. 162-163). Ziya'nın anlattığı atölye sahnesi de bir olay anlatısıdır ve Ziya, Genette'in tartıştığı şekilde hem kendisi susuyor, yalnızca atölyede olanlara, Şahap'ın eylemlerine odaklanıyormuş gibi anlatır hem de oldukça ayrıntılı, olayın ve sahnenin detaylarını ince ince işleyerek verir. Böylece anlatıcının bakışı ve sesi, mümkün olduğunca silinir. Yukarıda tartışıldığı üzere, alıntılanan sahnede Genette'in mimetik yanılsama olarak adlandırdığı olgu mevcuttur. Ama her ne kadar kendi varlığını görünmez kılsa da orada gören ve anlatan, dolayısıyla bütün bu "mimetik" detayları seçen ve nasıl anlatacağını belirleyen biri -bu durumda karakter-anlatıcı Ziya- vardır. Ve Şahap'ın eylemlerini anlatıyormuş, onları oldukları gibi aktarıyormuş gibi gözükmesine rağmen, aslında Selma'nın bedenine dair detayları erotize ederek gören ve anlatan kendisidir. Ancak Genette'in mimetik yanılsama olarak adlandırdığı olgu Ziya'nın oradaki özneliğinin silinmesine, görünmez olmasına sebep olur. Böylece onun Şahap'ın eylemleri ve bakışıyla örtüşen, Selma'yı erotize eden ve cinsel arzunun nesnesi olarak kuran bakışı ve söylemi bugüne kadar dikkat çekmemiş, tartışılmamıştır.

Erkek anlatıcı ve fail arasındaki bu ortaklaşmanın bu kadar kolay gözden kaçabiliyor olması, bu ve benzeri sahnelerin onay ("consent") kavramı odağında, satır aralarına odaklanılarak okunmasını gerektirir. Çünkü *Heyula*'nın tanık konumundaki anlatıcısı zaman zaman faille özdeşleşmekte, böylece tanık olduğu sahnenin ve genel olarak Selma ile Şahap arasındaki ilişkidenin tahakküm ve cinsel şiddet/istismar boyutunu gözden kaçırmaktadır. Böyle bir yanılsama da Selma-Şahap arasındaki ilişkinin bugüne kadar bir çeşit rızaya dayalı cinsellik, mezkûr sahnenin ise bedensel haz olarak adlandırılmasını, *Heyula*'nın bir yasak aşk öyküsü olarak okunmasını anlaşılır kılmaktadır. Ne de olsa anlatıcının kendisi, tahakküm ve iradesizleştirmenin, dolayısıyla cinsel şiddetin en görünür olduğu sahneyi karşılıklı rıza ve cinsel arzu olarak görmektedir. Üstelik cinsel şiddetin anlatı anıyla eş zamanlı olarak sunulduğu tek sahne, yalnızca anlatıcının konuştuğu, tek sesli bir sahnedir. Okur, Ziya neyi görmeyi ve anlatmayı tercih ederse onunla yetinmek zorundadır. Bu durumda farklı bir bakışın ve sesin, özellikle sahnenin merkezinde duran ve cinsel bir objeye dönüştürülen Selma'nın, neyi anlatacağı, onun anlatısının Ziya'nınkinden nasıl farklılaşacağı önemli bir sorudur.

2.1.2 Mağdur kadının duyul(a)mayan sesi: Selma'nın deneyimi

Selma'nın ya da Şahap'ın atölye sahnesini nasıl deneyimlediğini bilmek okur için imkânsızdır çünkü mevzubahis sahne metinde yalnızca Ziya tarafından anlatılır. Özellikle Ziya'nın Selma'nın Şahap'la geçmişine ve ilişkisine dair kendi bakışı ve anlatısı, tam da bu sahnenin ardından açığa çıkar. Ama dışarıdan gören bir göz, tanık olarak aktaran Ziya da Selma'yı beğenen, onu arzulayanlardan biri olarak bakışı tarafsız, nötr değildir. Bu yüzden eril bakıştan ve arzudan azade olmayan anlatıcının bakışının Selma ve Şahap arasındaki ilişkinin alımlanışını ne derece etkilediği

sorusuna yanıt vermeden önce Selma'nın, yani mağdur kadının sesinin duyulduğu anlara, onun sesine ve bakışına odaklanmak gerekir. Selma'nın sesi metin içerisinde Şahap'a yazdığı, Ziya'nın da atölyede tanık olduğu sahnenin hemen ardından bulup okuduğu mektuplar aracılığıyla duyurulur. Bu mektuplar hem iki karakter arasındaki tahakküm ve şiddete dayalı ilişkiyi hem de bu ilişkiyi çevreleyen retoriği açığa çıkartır:

> İki günde bir bütün bünyemi sarsan bu baş ağrılarını unutmak için atölyene taşınıyordum. Fakat yavaş yavaş artık senin esirin olmuştum. Rıfkı'yla nikah kararımı bozdum, onu istemiyordum. Hayır, bir kudret beni onu istememeye sevk ediyordu. O da çok şikâyet etmedi. Beynine inen darbe-i felakete kalbini, hatta ciğerlerini açtı, kahroldu gitti. O, ilk kurbanın! İkincisi teyzem. Fakat o biliyordu. Başımı tedavi ederken sürüklediğin kara zilletlerden kaçmak için bir şey söylemeyerek, sadece eriyerek, sönerek mezara girdi. Bu ikinci kurbanın! … En son kurban da ben! Hiçbiri benim kadar eziyetin, acının karanlık ka'rına, felaketin soğuk safhalarına inmemişlerdi. Fakat ondan sonra beni niçin evlenmeye mecbur ettin? Bütün varlığıma bulaştırdığın zillet ve murdarlıkla başka namuslu adamları niçin telvis etmeli? (Adıvar, 2019c, s. 47-48)

Selma'nın Şahap'a yazdığı mektuplardan alıntılanan bu parçada Selma aralarındaki ilişkinin nasıl başladığını ve mahiyetinin ne olduğunu anlatır. Selma'nın anlatımına göre bir doktor-hasta ilişkisi olarak başlayan münasebet zamanla bir çeşit baskı ve zorbalık hikâyesine dönüşmüş, Selma'nın iradesine, dolayısıyla failliğine ket vuran bir hâl almıştır. Nişanlısı Rıfkı'dan ayrılışını anlatırken "bir kudret beni onu istememeye sevk ediyordu" diyerek açıkça kendi iradesi doğrultusunda bu kararı almadığını, "bir kudret"in hayatını yönlendirdiğini söyler. Bu yönlendirmeyi bir çeşit esaret olarak adlandırır, "yavaş yavaş senin esirin olmuştum" diyerek enişte-yeğen, doktor-hasta ilişkisinin efendi-köle ilişkisine, dolayısıyla bir çeşit tahakküm ilişkisine dönüştüğüne işaret eder. "Bütün varlığıma bulaştırdığın zillet ve murdarlık" demesi ancak burayı açmaması da mevzubahis esaretin, kurulan ilişkinin ne tür bir tahakküm ilişkisi olduğunun, bu ilişkinin neleri içerdiğinin muğlak kalmasına sebep olur. Ancak ortada Selma'nın boyun eğdiği bir durum vardır. Teyzenin, eşinin

Selma'yı sürüklediği "kara zilletlerden kaçmak için" susması da aynı muğlaklığı yaratır. Onun Selma'nın sürüklendiğini gören ama görmezden gelen bakışı, ilişkinin tekinsiz boyutunu, tahakküm içermesini vurgular. Selma'nın âşıktan ziyade "esir" olduğu ihtimalini güçlendirir. Üstelik buradaki esaret retoriği Selma'nın Şahap'a yazdığı diğer mektuplarda da görülür. Özellikle "kurban etme" ve "kurban olma" söylemi kurarak bu iradesizleştir(il)me hâlini olumsuzlar. Konuşması bir çeşit suçlamaya dönüşür. Selma "beni niçin evlenmeye mecbur ettin" diye sorarak arzusu hilafına hareket etmesine sebep olanın, üzerinde baskı kuranın, dolayısıyla "suçlu"nun Şahap olduğunu belirtir. Böylece iradesizleştirme ve tahakküm kurma üzerinden aktarılan ilişkinin mahiyeti derinleştirilerek şiddet boyutu ima edilir.

Eserin sonlarına doğru Şahap'tan hamile olduğu anlaşılan Selma'nın aslında onay verecek, aralarındaki ilişkiye, özellikle de cinselliğe rıza gösterecek bilinçte/güçte olmadığı, dolayısıyla Şahap'ın yalnızca tahakküm kurmadığı, aynı zamanda sahip olduğu iktidarı Selma'ya tecavüz etmek için de kullandığı söylenebilir. Selma'nın metnin sonunda anlatılan hamileliği bu yorumu yapmayı sağlasa bile, hâlâ sessizliğin ve muğlaklığın hâkim olduğu bir alandayızdır çünkü bu hamileliğin evveliyatını, Şahap'ın tam olarak ne zaman, hangi aşamada bu istismara başladığını metinden hiçbir zaman öğrenemeyiz. Buradaki tecavüz adlandırması metni, anlatı boyunca devam eden müphemiyetin yol açtığı, mevcut "ihanet" ve "yasak aşk" okumalarından oldukça uzağa, hatta bu çalışmaların neredeyse zıddında bir noktaya taşır. Ancak bu noktada cinsel şiddetin tanımını hatırlamakta fayda var: "onay almaksızın, onay inşa ederek veya onay almanın söz konusu olamayacağı durumlarda kişinin/kişilerin uyguladığı, cinselliğe yönelik teşebbüs ve tehdit içeren her türlü eylem, davranış ve müdahale." Burada kişinin onay veremeyeceği durumlar kişinin alkol veya uyuşturucu etkisi altında olması, bedenen veya zihnen onay

veremeyecek durumda olması, çocuk veya hayvan olması şeklinde özetlenir (CŞMD, 2019). *Heyula*'da da hem hipnoz anlatısı üzerinden hem de Şahap'ın kurduğu iktidar pozisyonu ve tahakküm ilişkisi dolayısıyla aslında Selma'nın zihnen onay veremeyecek durumda olduğu görülür. Buna rağmen Selma'nın ilişkinin ve olayların kendi iradesi ve arzusu hilafına gerçekleştiği beyanı bugüne kadar metnin okurları tarafından duyulmamış, fark edilmemiş veya dikkate alınmamıştır.

Diana Scully (2019), tutuklu tecavüzcü erkekler üzerine yaptığı ve *Cinsel Şiddeti Anlamak* adıyla kitaplaştırdığı saha çalışmasında, Amerika'da tecavüz suçundan hüküm giymiş erkeklerin çoğunun silah kullandıkları halde kadının direnmemiş olmasını bir "onaylama" olarak gördüklerini ve bu yüzden kendi eylemlerini tecavüz olarak yorumlamadıklarını tespit eder. Scully'ye göre bu erkekler böyle düşünmekte haklıdırlar çünkü "ABD mahkemeleri de sık sık fiziki yaralamayı, tecavüz suçunun gerekli bir unsuru olarak görmektedirler" (s. 121). Scully'nin bulgusu -her ne kadar ABD'de yapılmış bir çalışmanın sonuçlarını tartışsa da- *Heyula'*ya dair mezkûr çalışmaların yapıldığı Türkiye'deki ataerkil toplum yapısı ve tecavüz kültürü göz önünde bulundurulduğunda, mevcut okumaların neden tecavüz ihtimalini göz ardı ettiği hakkında bize ipucu verir. Metinde Şahap'ın fiziksel güç kullandığına dair hiçbir iz yoktur. Bu da Şahap'ın uyguladığı şiddeti görünmez kılar. Aynı zamanda ilişkinin öncesine, tahakküm ve istismarın başlangıcına dair bilgimiz olmadığı, bu alan karanlık bırakıldığı için de buradaki şiddeti tam bilemeyiz. Ancak yine metinde Selma rızası olmadığını, karşı koyamadığını söyler ama ona rağmen sesi duyulmaz; hikâye, cebir ve zorlamaya değil, karşılıklı rızaya dayalı ("consensual") bir ilişki varmış gibi değerlendirilir. Örneğin Günaydın, yukarıda detaylı olarak tartışılan atölye sahnesini "gayrimeşru bir ilişkinin kanıtı," orada Selma'nın verdiği tepkileri ise "hazla kendinden geçmek"

olarak okur (2019, s. 122). Böylece yukarıda karşı koyamama, irade gösterememe olarak tartışılan tepkiler Günaydın tarafından yasak olana karşı koyamama, arzuya yenik düşme olarak adlandırılır.

Selma ve Şahap arasındaki ilişkide onayın söz konusu olamayacağının bir diğer göstergesi, Selma'nın Şahap'ı bir tehdit olarak algılamasıdır. Selma yalnızca Şahap'ın hükmettiğini, tahakküm kurduğunu söylemez. Ona göre Şahap aynı zamanda kötücül ve yıkıcıdır; etrafındakilere zarar verir, onları kurban eder. Selma'nın nişanlısı, teyzesi ve en çok da kendisi bu yıkımdan nasiplerini almışlardır. Burada dikkat çeken nokta diğer iki karakter Şahap'ın Selma'ya yaptıkları/yaptırdıkları sebebiyle öldüğü halde Selma'nın kurbanlar arasında kendisinin en çok eziyet çeken olduğunu düşünmesidir. Onların "eziyetin, acının karanlık ka'rına, felaketin soğuk safhalarına inmemiş" olduklarını söyleyerek Şahap'ın sebep olduğu yıkımlar arasında bir hiyerarşi kurar ve kendi acısını bu hiyerarşinin en üstüne yerleştirir. Her ne kadar bu mukayesenin sebebini açıklamasa da Şahap'a hitaben "başımı tedavi ederken sürüklediğin kara zilletler" veya "bütün varlığıma bulaştırdığın zillet ve murdarlık" demesi üzerinden kirlenmişlik ve hakirlik hissinin bu hiyerarşiyi kurmasında etken olduğu düşünülebilir. Aynı zamanda şiddete doğrudan maruz kalanın Selma olduğu da unutulmamalıdır. Şahap'ın eylemlerinin birincil muhatabı, ilk elden zarar göreni Selma'yken, onun aklı ve bedeniyken, diğerlerinin mağduriyeti bu bağlamda daha dolaylı kalır. Teyze de şiddete ve mağduriyete diğerlerine nazaran daha dolaysız maruz kalmıştır ancak onunki de Selma'nın bulunduğu "kurban" konumundan farklıdır. Teyzenin hâli bir tür tanıklık ve görmezden gelme hâlidir. Dolayısıyla Selma'nın Şahap'ın sebep olduğu mağduriyetler arasında hiyerarşi kurmasının bir sebebi de maruz kaldığı şiddetin dolaysız olması ve etkisinin derinliğidir.

Şahap'ın kendisini tedavi ederken yaptıkları hem bedensel hem de ruhsal bir çeşit kirlilik, aşağılık algısı üzerinden dile getirilir. Judith Herman (2017), *Travma ve İyileşme* adlı kitabında Scully'nin bulgusuna benzer bir noktaya değinir ve geleneksel bakışın her zaman tecavüzleri bir "ihlal" olarak kabul etmediğini, hatta kurbanı suçlayarak durumu "rızaya dayalı cinsel ilişki" şeklinde yorumlayabildiğini belirtir. Herman'a göre bu durum kadınların kendi "gerçek deneyimleriyle gerçekliğin sosyal kuruluşu arasındaki korkutucu ayrılığı" keşfetmelerine sebep olur (s. 83). Üstelik yine psikolojik tahakkümün söz konusu olduğu, kurbanın sosyal ilişkilerden ve destekten, "herhangi bir insani bağlantı"dan mahrum kaldığı durumlarda, kurbanın gardiyanıyla insani bağ kurmaya çalıştığını belirtir ve ekler; "Bir başka bakış açısının yokluğunda kaçınılmaz olarak, kurban dünyayı failin gözünden görmeye başlar" (s. 101). Bir yandan Herman'ın kurbanın kendi deneyimi ile "gerçekliğin sosyal kuruluşu" arasında yaptığı ayrım, diğer yandan da kurbanın failin bakışını benimsemesi tespiti bir kurban olarak Selma'nın kendisine bakışını anlamak açısından oldukça işlevseldir. Selma'nın kendisini aşağılık görmesi metnin yazıldığı toplumsal bağlamın, mağdur suçlayıcı eril kültürün ve onun bakışının içselleştirilmesinin sonucu olarak okunabilir. Bu kirlilik hissi aynı zamanda, Selma'nın bir "heyula" gibi sosyal bağlardan uzak kalması, tamamen Şahap'ın tahakkümü altında olmasının bir ürünü de olabilir. Ancak bu noktada kesin bir çıkarımda bulunmak mümkün değildir çünkü ilginç bir biçimde metinde Şahap'ın yani failin sesi asla duyulmaz. Şahap ne mevcut karakterlerle anlatı anında diyaloga girer ne de kendisine ait bir not, bir mektup paylaşılır. Bu durum her ne kadar bir yandan failin kendi anlatısını inşa etmesini, böylece metinsel bir iktidar kurmasını engellese de bir yandan da onun neredeyse her yerde var olan, ulaşılamaz ve son

derece muktedir biri gibi gözükmesine, Şahap etrafında kurulan tekinsiz atmosferin derinleşmesine hizmet eder.

Şahap'ın sessiz bırakılması, metinde konuşturulmaması tekinsizlikle beraber Selma için kısıtlı da olsa bir güçlenme, faile işaret etme imkânı sunar. Selma'nın mektubunda dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta Ziya gibi Selma'nın da failliği, eylemselliği tamamen Şahap'a yüklemesidir. Ancak Ziya'nın atölye sahnesini anlatma tarzından farklı olarak Selma bunu bir suçlamaya dönüştürür, kendisiyle Şahap'ı ikili zıtlıklar (efendi-köle, fail-mağdur vb.) üzerinden temsil ederek aralarındaki mesafeyi derinleştirir. Böylece iradesi elinden alınmış, hastalıklı olarak çizilen kadın karakter faillik talep ederek, sesini duyurmaya çalışarak kendisini nesneleştiren bakışa ve anlatıya itiraz eder. Üstelik itirazını kendi iradesinin ve eylemselliğinin engellendiğini, bir çeşit esire dönüştüğünü söyleyerek yapar. Metnin Şahap'a kendini aklamak veya Selma'yı suçlamak/aşağılamak için cevap verme imkânı sunmaması, Selma'nın suçlamasının metin içerisinde onaylandığını gösterir. Ama itirazı yalnızca fail tarafından duyulması planlanan, kamusal değil özel bir anlatı olarak kurulan mektuplar aracılığıyla yapılır. Bu da Selma'nın faillik pozisyonunun oldukça kısıtlı olduğu, yalnızlığının ve suskunluğunun devam ettiği şeklinde yorumlanabilir. Çünkü Selma'nın metindeki tek muhatabının Şahap olması, şikayetini aslında failin kendisine yönlendirmesi buradaki tavrın bir ifşa etme, kontrolü eline alma veya hesap sorma hâli olmadığını gösterir. Kendi tecrübesinin tek tanığının ve muhatabının, aynı zamanda yaşadığı şiddetin faili olması Selma'nın öznelliğinin yine mağduriyetinin sınırları içerisinde çizildiğinin, Şahap'ın eylemselliğinin ve iktidarının hâlâ güçlü ve muhkem olduğunun kanıtıdır.

Selma'nın mektuplarının metindeki işlevinin ve kadın karakterin özneliğinin kurulması, güçlenmesi açısından ne gibi imkânlar sunduğunun daha iyi anlaşılması

için metindeki çeşitli anlatı düzeylerine bakmak gerekir. Genette, anlatılama ediminin gerçekleştiği en dıştaki düzeye *dış-öyküsel* ("extra-diégétique") adını verirken edimin işaret ettiği olayları ise *iç-öyküsel* ("intra-diégétique") olarak adlandırır. Bunlara ek olarak, bu ana anlatının içerisinde gerçekleşen ikinci anlatı edimi için *üst-öyküsel* ("meta-diégétique") kavramını kullanır. Genelde yazarla birleşen dış-öyküsel anlatıcının muhatabı kamusal okurken, iç-öyküsel anlatıcının muhatabı anlatının içerisinde kurgulanan karakterdir. Dolayısıyla iç-öyküsel anlatı kamusal olandan uzaklaşmış, daha bireysel/özel bir anlatıdır (2020, s. 226-27). Susan Lanser (1986) da anlatı düzeylerine dair Genette'in bahsettiği bu sisteme, özellikle kadın yazınını değerlendirirken, "kamusal" ("public") ve "özel" ("private") anlatı ayrımlarını birer kategori olarak eklemeyi önerir. Hem dış-öyküsel hem de iç-öyküsel anlatılar kamusal veya özel anlatılar şeklinde kurulabilirler ancak kamusal olan, genellikle, dış-öyküsel anlatıdaki muhataba seslenen anlatıdır ve bu anlatı düzeyinde, dış-öyküsel muhatap ile okur birbirine eşitlenebilir. Özel anlatı ise doğrudan öykü evrenindeki bir karakteri muhatap alan ve ona hitap etmek için inşa edilen anlatıdır. Lanser'a göre kamusal anlatı muhatap ve okur arasında doğrudan ilişki kurmayı, böylece metnin yazarı ve okuru arasındaki mesafeyi kısaltmayı sağlarken özel anlatıda bu ilişki dolaylıdır. Lanser bu iki kategoriye bir üçüncüsünü, "özel olduğu halde, resmi olarak belirlenmiş muhatabı dışındaki biri tarafından da okunmak üzere tasarlanmış" anlatılar olarak tanımladığı "yarı-özel anlatıları" da ekler (s. 352-53). *Heyula'*yı bu tasnif üzerinden düşündüğümüzdeyse Selma'nın mektupları yarı-özel anlatı olarak görülebilir. Normalde muhatabı Şahap olan bu mektuplar, metne doğrudan değil Ziya aracılığıyla eklenirler ve Ziya tarafından bulunup okunduklarında özel anlatı olma özelliklerini kaybedip yarı-özel anlatıya dönüşürler.

Mektupları özel ve kamusal arasında, her ikisinin kesişiminde bulunan, yarı-özel anlatılar olarak ele almak bu metinlerin formel ve bağlamsal yanlarını beraber değerlendirmeyi sağlar. Selma'nın yalnızca Şahap'ın okuyacağını düşünerek kaleme aldıkları, özel ve mahrem olanın sınırlarında dolaşır. Ayrıca Selma'nın daha sansürsüz, dolayısıyla kendi failliğini daha çok ortaya koyarak metni kurmasını sağlar. Kendi deneyiminin kurulmuş sosyal gerçeklikten ayrılan yanlarını dile getirmesini mümkün kılar. Mağdur kadının toplumsal söylemi ve failin bakışını içselleştirdiği, bu sebeple kendi anlatısını kurmasının güçlendiği bir durumda zaten "sırrı" bilen faile hitap etmek, sırrı fâş etmeden meramını anlatmayı sağlar. Ancak, bu mektupların orijinal muhatabı olan Şahap dışında birisi, metnin birinci tekil şahıs anlatıcısı Ziya tarafından okunması ise onları kamusal olanın sınırlarına taşır. Selma'nın yalnızca faile mektup yazıp derdini anlatabildiği derin yalnızlığı ve suskunluğu böylece bozulur. Metnin dış-öyküsel muhatabı ve dolaylı olarak okuru, Ziya'nın bulunduğu tanıklık pozisyonunu paylaşmaya, Selma'nın sesine ve deneyimine tanık olmaya çağrılır. Böylece mağdur kadın karakterin kamusal alanda anlatılamayan deneyimi, kamusal alana sızar. Üstelik bu kamusallık, failin değil, büyük ölçüde tanığın/anlatıcının iktidar alanıdır. Çünkü mektuplar, failin değil tanığın yorumlamasını sağlayacak bir şekilde okurun bulunduğu kamusal alana aktarılmıştır. Diğer bir deyişle, mektupların Ziya aracılığıyla metne dahil olması, okuyup aktaranın tanık pozisyonunda bulunması okuru da benzer bir tanıklığa çağırır. Selma'yı görmeye ve sesini duymaya davet eder. Eğer mektuplar yazıldıkları muhatap aracılığıyla, yani failin kendisi aracılığıyla aktarılsaydı okur Şahap'ın durduğu yerden bakmaya teşvik edilecek, Selma'nın anlatısı yine failin iktidarının gölgesinde kalacaktı. Tabii burada Ziya'nın arzudan ve eril bakıştan azade olmayan

tanıklık pozisyonunu, Selma'nın mektuplarının onun tanıklığıyla şekillenmesi de üzerinden durulması gereken bir noktadır.

2.1.3 Problemin adını koymak: Histeri değil cinsel travma

Erkek anlatıcının bir tanık/okur olarak Selma'nın mektuplarını kendi anlatısında nasıl aktardığı, Selma'nın sözlerini kendi söyleminde nasıl temellük ettiğine veya hangi noktalarda, nasıl sarfınazar ettiğine bakmadan önce Selma'nın mektuplarını daha yakından incelemek gerekir. Mektupların, Selma'nın konuşma, tanıklığa çağırma arzusu ile suçlu ve susmak zorunda hissetmesinin bir yansıması oldukları bir önceki bölümde tartışılmıştı. Bu tartışmanın bir sonucu olarak mektuplarda, Selma'nın özgürlük talebi ile esaretinin mutlaklığını ve uğradığı şiddetin büyüklüğünü eş zamanlı olarak dile getirdiği görülür ve bu, metnin ana çatışmalarından biridir. Zaten Şahap'a yazdığı başka bir mektupta Selma'nın kendisi de bu çatışmayı doğrudan betimler:

> Baharla beraber bütün varlığıma yerleşen inkıyadın -evet, aşk değil inkıyat- eserleri beni tazyike başladı. Fakat kendimde bu tazyike isyan eden hür bir şahsiyetin mevcudiyetini hissediyorum. Ne olur? Hayatımın en iyi senelerine sahip olduktan sonra çekilsen, bir-iki sene beni kendi hâlime bıraksan, bu yeni, hür kadın şahsiyeti tekâmül etse! Vicdanla yalnız kalarak onun sesini bir defa dinlesem! (Adıvar, 2019c, s. 45)

Alıntılanan parçadan da anlaşılacağı üzere Selma boyun eğmek ("inkıyat") ve özgür olmak arasındaki çatışmanın öznesidir. Kubbealtı Lugati'ne göre boyun eğme, baş eğme, itaat etme anlamlarına gelen Arapça inkıyat sözcüğü, yularından çekip götürmek manasındaki "kiyadet" kelimesiyle beraber, bağlamak anlamına gelen "kayd" kökünden gelmektedir. Kelimenin kökeni göz önünde bulundurulduğunda buradaki kullanımı daha da anlamlı olmaktadır. Selma salt boyun eğmekten bahsetmez. Betimlediği durum, hayvan gibi yularından çekilme, boyun eğdirilme, itaat etmek zorunda kalma hâlidir. Başka bir deyişle Selma; iradesinin, rızasının,

gücünün ve özgürlüğünün insanlıktan çıkartılma derecesinde hiçe sayıldığı, Şahap'la arasında tartışmasız ve hakkaniyetsiz bir hiyerarşi ve iktidar ilişkisinin olduğu bir duruma işaret etmektedir. Ama bir yandan da "Bütün varlığıma yerleşen" olarak nitelendirdiği inkıyadın karşısına "bu tazyike isyan eden hür bir şahsiyetin mevcudiyetini," "bu yeni, hür kadın şahsiyeti[ni]" koyar. Böylece kurulan esaret retoriğinde kendisini özgürleşmeye çalışan, dolayısıyla büyüyen biri olarak inşa eder. Önemli olan bu arzusunu, boyun eğmenin iç dünyasında oluşturduğu baskıya, zorlamaya karşı "isyan eden" yeni birinin varlığı üzerinden açıklamasıdır. Böylece hem kendisindeki radikal değişime hem de maruz kaldığı şiddetin etkisinin büyüklüğüne vurgu yapar. Baskı ve şiddet o kadar büyüktür ki ona karşı koymak yeni birinin, yeni bir kadının doğumu gibidir. Üstelik "evet, aşk değil inkıyat" diyerek yine yaşadığı tecrübeyi, Şahap'la olan ilişkisini adlandıran otoriter bir ses kullanır. Muhatabına "evet" şeklinde açıklama yaparak, "inkıyat" adlandırmasında ısrarcı olarak diğer tanımlamaları reddeder. Buradaki muhatap hem mektubun yazıldığı Şahap hem de metnin genel okurudur. Yukarıda tartışıldığı üzere Selma'nn mektupları Şahap'a yazılmış ancak Ziya tarafından da okunan, yarı-özel anlatılardır. Dolayısıyla her ne kadar Selma'nın sözleri Şahap'ı muhatap alsa da erkek anlatıcının, yani metnin genel muhatabı ve bu muhatabın dolayımıyla metnin okuru da Selma'nın açıklamalarının, "evet" diyerek kurduğu otoriter sesin ve yaptığı "aşk değil inkıyat" açıklamasının hedefindedir. Böylece Selma'nın kendi sesinden bütün bir metnin, Şahap'la arasında olup bitenlerin "yasak aşk" macerası olarak değil bir boyun eğdirme, iradesizleştirilme öyküsü olarak değerlendirilmesi gerektiği hem anlatının farklı düzeylerindeki muhataplara hem de okura iletilir.

Ancak bu noktada Selma'nın özgürlük talebiyle esaretinin mutlaklığı arasındaki çatışma yeniden devreye girerek metni muğlak kılar, Selma'nın sesindeki

otoritenin altını oyar. “Hayatımın en iyi senelerine sahip olduktan sonra çekilsen, bir-iki sene beni kendi hâlime bıraksan” diye rica eden bir sesle, meselenin çözümünü Şahap’ın vicdanına bırakarak Şahap’tan özgürlüğünü ister. Bir çeşit çaresizlik atmosferi oluşturan bu durum aynı zamanda Selma’nın onay verebilecek konumda olmadığı düşüncesini, esaret retoriğini güçlendirir. Selma esaret ile hürriyet arasında salınan kadın karakter olarak çizilir ve bu salınım eserin temel gerilimini oluşturur. Çünkü her ne kadar çatışmanın temel sebebi Selma’nın arzuları ile Şahap’ın ona uyguladığı şiddet ve baskı olsa da aynı zamanda Selma’nın “vicdanla yalnız kalarak onun sesini bir defa dinle[me]” talebi üzerinden bir iç çatışma da ima edilir. Selma’nın vicdanen rahatsız olması, alıntılanan bir önceki parçada görüldüğü üzere kendisini kurban olarak adlandırırken aynı zamanda “zillet ve murdarlık” (Adıvar, 2019, s. 48) kavramlarını kullanması ve bir çeşit namus retoriği oluşturması çelişkili görünür. Kendisini hem mağdur olarak konumlandırır hem de olanlardan ötürü sorumlu tutar, suçlu hisseder. Ancak bu çelişki tam da Selma’nın yaşadığı travmanın göstergesidir. Yine Herman’a göre, savaştan cinsel saldırıya, doğal afetten soykırıma; travmatik deneyimlerin tamamında mağdurların duyduğu “suçluluk ve aşağılık hissi pratikte evrenseldir.” Üstelik tecavüzde hemen her zaman “suçluluk duyan kurbandır, fail değil” (2017, s. 66). Bu durumda, Selma’nın suçluluk duyması, kendini aşağılık ve kirli görmesi, tam da yaşadığı travmaya içkin bir durumdur. Bir önceki bölümde Herman’dan yola çıkarak tartışıldığı üzere, Selma’nın kendi gerçekliğiyle gerçekliğin toplumsal inşası arasındaki çatışmadan ötürü susması, konuştuğunda bu çatışmayı yansıtacak şekilde hem kendi mağduriyetinden bahsetmesi hem de toplumsal söylemi içselleştiren söylemler kurması metinde anlatılan ilişkinin karşılıklı rızaya dayanmayan bir cinsellik barındırdığına işaret eder. Açıkça ifade etmek gerekirse, cinsel şiddete dikkat çeker.

Heyula'da cinsel şiddet ihtimalinin sunulduğu, Selma'nın travmasının verildiği, mektupların gün yüzüne çıktığı bölümler aynı zamanda Selma ve Şahap arasındaki ilişkinin mahiyetinin tartışmaya açılmasını sağlayan kısımlardır. Fatih Altuğ (2017) bu bölümleri, metnin histeri anlatısından uzaklaşmaya başladığı ve "Selma'nın psikosomatik davranışları"nın Şahap'a bağlandığı kısımlar olarak değerlendirir (s. 189). Altuğ'un işaret ettiği bu uzaklaşma ve değişim aslında metindeki sorunsalın tam olarak adını koyabilmek, tahakküm ve iradesizleştirmenin arkasına gizlenen problemi göstermek için oldukça önemli bir tespittir. *Heyula'*nın yazılma ve yayımlanma tarihlerine oldukça yakın bir zamanda, 1890'larda Fransa'da Janet ve Viyana'da Breuer ile Freud, ayrı ayrı çalışmalarla histerinin kökünde aslında psikolojik travmanın olduğunu tespit ederler. Üstelik Freud bir adım daha ileri giderek, 1896'da yayımladığı bir çalışmasında histerinin kökünde çocukluk dönemi cinsel istismarının, yani cinsel travmanın bulunduğunu keşfeder (Herman, 2017, s. 15, 22).[6] Bilinçli veya bilinçsiz, *Heyula*'da da metin histeriden yola çıkarak Selma'nın görünen hastalığının altında yatan sebepleri irdelemeye başlar ve vardığı yer Şahap'ın yeğeni sayılan Selma'yı, Selma oldukça gençken, sistematik bir biçimde cinsel açıdan istismar ettiği, cinsel saldırıda bulunduğu gerçeği olur. Dolayısıyla metin histeri söyleminden yola çıkarak, görünürde histeriyi anlatarak problemin kökeninde ensestin ve cinsel travmanın olduğunu gösterir. Adıvar'ın

[6] Judith Herman, *Travma ve İyileşme'*nin "Unutulmuş Bir Tarih" adlı bölümünde psikolojik travma çalışmalarının tarihini on dokuzuncu yüzyıl sonundaki histeri çalışmalarına dayandırır ve gerekli politik itki olmadan geçmişte (hatta günümüzde de) patriarkal yapının özellikle kadınların cinsel travmalarını, kadınlara ve çocuklara yönelik işlenen şiddet ve tecavüz suçlarını görünmez kılmaya çalıştığını, bu yüzden Freud'un histerinin kökeninde tespit ettiği çocukluk cinsel travması savını da geri çekmek zorunda kaldığını anlatır. Daha detaylı tartışma için bkz. Judith Herman, *Travma ve İyileşme,* s. 9-40. Herman'ın bu tartışması; Halide Edib'in histeri tartışmalarının yürütüldüğü ve ardından cinsel şiddetle, özellikle de çocuk istismarı ve ensestle bağı dolayısıyla unutturulduğu döneme çok yakın bir tarihte *Heyula*'yı kaleme almış olduğu gerçeğini de görünür kılar. Adıvar; ataerkil, mahremiyetçi toplum tarafından cinsel travmanın unutturulması, mağdurların ve mağdurları dinleyen psikanalistlerin susturulmasına paralel bir biçimde, sürekli olarak unutulmaya ve susturulmaya direnen bir metin yazmıştır. *Heyula*'nın hem içeriği hem de yazarı hayattayken hiç kitaplaştırılmamasından, ancak kadın hareketinin ve kadın çalışmalarının Türkiye'de güçlendiği, hatta mevcut saldırılara direndiği bir dönemde -2019'da- tam metin olarak basılmasına kadar olan yayın tarihi metnin bu direncinin en somut kanıtıdır.

metni “histeri” üzerinden susturulmaya ve unutturulmaya çalışılan cinsel şiddeti ve onun sebep olduğu travmayı, aynı histeriye işaret edip bu hastalık söyleminin yanına Selma’nın travmasını ve Şahap’ın uyguladığı şiddeti ekleyerek okura anlatır.

2.1.4 Cinsel şiddeti anlatma stratejisi olarak metni susturmak

Metnin merkezî çatışmasının ve sorunsalının kökeninde cinsel şiddet ve cinsel travma olduğu halde, metnin neden hiç bu ismi kullanmadığı ve bu odakta okunmadığı önemli bir sorudur. Gerek Selma’nın anlatısındaki travmanın doğasından kaynaklanan çelişkiler, gerek metindeki hâkim anlatının eril ve ataerkil bakıştan, özellikle failin bakışından azade olmaması sebepleriyle, okura birbiriyle çatışan iki anlatı sunulur: Selma’nın ihaneti ve/veya Selma’nın mağduriyeti. Bu noktada, metinde neyin nasıl anlatıldığına ek olarak, tam olarak neyin anlatılmadığına, anlatının hangi noktalarda susturulduğuna bakmak önemlidir. Travma deneyimiyle gerçekliğin toplumsal inşası arasındaki fark ve travmanın kendisi mağdurun konuşmasını, konuştuğu hallerde de duyulmasını zorlaştırdığı için, metindeki susma anları travmayı ve şiddeti ima ederek hikâyeye katkı sunarlar.

Selma’nın kendi gözünden olanları Şahap’a anlattığı mektupta teyzesi üzerinden aktardığı anekdotta bir susma/ima anına rastlanır:

> Atölyene geldiğim günü hatırlıyorum. Başımın ağrısını iyi edecektin. Buna yalnız teyzem itiraz etmişti. Fakat şakaklarımda atılan ağrının izacatıyla hırçınca, “Teyze, belki iyi olurum,” dedim. Manidar bir serzenişle, “Sen istedikten sonra…” demişti. ... [Teyzem] biliyordu. Başımı tedavi ederken sürüklediğin kara zilletlerden kaçmak için bir şey söylemeyerek, sadece eriyerek, sönerek mezara girdi. (Adıvar, 2019c, s. 47)

Burada dikkat çeken yalnızca teyzenin bu “tedavi”ye itiraz etmesi ancak bunun da sebebini açıklamamasıdır. Üstelik Selma da mektubunda bu itiraz ve sonrasındaki “manidar bir serzenişle” söylenen “Sen istedikten sonra...” iması hakkında yorumda bulunmaz. Sadece teyzesinin, Şahap’ın kendisini sürüklediği “kara zilletlerden”

haberdar olduğunu ancak bu konu hakkında hiç konuşmadığını söyler. Ne teyze Şahap'ın eylemleri hakkında bir şey söylemiştir ne de Selma bu konu hakkında bir açıklamada bulunur. Böylece metinde tedavi olarak tasarlanan ilişkinin tahakküme, istismara ve nihayetinde tecavüze dönüştüğü hakkında konuşulmaz ancak bu konu hakkında bilgi sahibi olup susan iki kadının varlığı okura gösterilir. Konuşulmayan, örtülen bir şiddetin varlığı, bu şiddetin karşısında gerek mağdurun gerekse ona şahit olan kadının eylemsizliği, eyle(ye)meme hâli verilir. Üstelik teyzenin serzenişinin "manidar" olması, tedaviyi Selma'nın kendisinin istediğini vurgulaması metinde tekinsiz bir atmosfer inşa eder. Teyzenin neyi ne kadar bildiği, Şahap'ın faili olduğu şiddete ne kadar tanık olduğu ifade edilmez. Ancak tedaviye itirazını, Selma'nın ısrarı sonucunda "manidar" bir şekilde "bunu" Selma'nın arzuladığı imasını, kaçmak adına susmasını yorumlamak için metin yeterince bilgi vermez. Bu imaların, itirazların ve suskunluğun metnin ortasında, kopuk bir biçimde, olası anlamlarını okura kapatarak var olmaları bu tekinsizliğin ana bileşenidir.

Tekinsizlik inşa edilirken meselenin özündeki şiddete vurgu yapan ve Selma'nın kendisinin istediği iması ile şiddete maruz kalması arasında oluşturulan ikileme çözüm üretecek olan esas susma anı, Selma'nın mektuplarının bir kısmının kesildiği andır:

> Kütüphanesinin esrarlı ciltleri, atölyesinin tozlu alçıları arasında yaşayan eniştenin yeşil nazarlarını kendime çevirtmek için çocuk kalbimde nasıl derin arzular vardı. Fakat sen senelerce barid, lakayttın. ... Rıfkı'nın Sultaniye'den izinli olduğu bir günde piyanoda dört el bir şey çalıyorduk. Teyzem, "Bak, Selma ne güzel kız oluyor," demişti. O zaman gülerek, beni piyano iskemlesinden kaldırarak ellerimden yakalamış, yüzümü bir saniye tetkik etmiştin. Yeşil nazarlarının ruhumu delen iskandiliyle bütün hüviyetimi aradığını hissettim. Sonra…
>
> Burada mektuptan birkaç sahife kaybolmuştu. (Adıvar, 2019c, s. 46)

Mektupların bu kısmında Selma henüz baş ağrılarının başlamadığı dönemi anlatır. Bu zamansal işaretleme, Selma'nın baş ağrılarından ve hipnotizma tedavisinden önce başlayan bir istismara işaret etmesi bakımından oldukça önemlidir. Bu sahnenin hemen ardından ise tedavilere, dolayısıyla istismarın hayatındaki etkilerine değinir. Böylece Şahap'ın Selma'ya yönelik ilgisi ve tedaviler arasında bir bağlantı ihtimaline, tedavinin belki de en başından beri istismarın bir bahanesi olması olasılığına işaret eder. Bu parçadaki önemli bir diğer zamansal işaretleme, bu sahnenin geçtiği anı kendisinin büyüyor olduğu, çocukluktan çıktığı zaman olarak belirtmesidir. Daha önce tartışıldığı üzere Şahap'ın tahakkümünün ve istismarın ne zaman başladığı metinde meçhul bırakılır. Selma'nın mektuplarındaki bu parça bir başlangıç anını -müphem de olsa- işaret ettiği için önemlidir. Selma henüz çocukluktan çıkmak üzereyken, büyüyorken, dolayısıyla yetişkin değilken Şahap'ın ilgisi başlamıştır. Hatta "Bak, Selma ne güzel kız oluyor" diyerek teyzesi adeta Selma'ya işaret etmiş, onu Şahap'a kurban etmiştir. Bu da metinde anlatılanın ensest ve çocuk istismarı olduğunu, Selma'nın yetişkinliğinde de (muhtemelen sistematik bir biçimde) devam ettiğini ima eder. Böylece Selma'nın mektuplarından yukarıda alıntılanan parça, bunun uzun süredir devam bir yasak aşk mı yoksa cinsel şiddet mi olduğu ikilemi hakkında önemli bilgiler sunar. Selma'nın "eniştenin yeşil nazarlarını kendime çevirtmek için çocuk kalbimde nasıl derin arzular vardı" dediği kısım, arzu-şiddet ikilemine dair bir cevap üretir. Selma'nın arzu duyduğu şey eniştenin dikkati, ilgisidir. Üstelik bunu "çocuk kalbi"yle istemekte, arzunun çocukça olmasına vurgu yapmakta, bu "derin" arzuyu cinsel bağlamdan kopartmaktadır. Bu yüzden belki ilk bakışta Selma'nın arzusuymuş, karşılıklıymış gibi gözüken, dolayısıyla "yasak aşk" olarak yorumlanan ilişkinin aslında cinsel istismar olduğu, Selma arzulasa dahi onay veremeyecek yaştayken başladığı, sınır koyması gerekenin yetişkin taraf, yani Şahap

olduğu söylenmelidir. Diğer bir deyişle, Selma kendi arzusunu "çocukça" olarak adlandırmasa, arzusunu cinsel bir arzu olarak kursa bile anlatılan zamanda çocuk olması, metinde anlatılanın çocuğun cinsel istismarı olarak yorumlanması gerektiğini, herhangi bir karşılıklı onayın olamayacağını gösterir.

Selma'nın çocukça arzusuna karşı Şahap'ın tepkisizliğinin değiştiği anın ise Selma'nın "ne güzel kız oluyor" cümlesiyle işaretlenmesi Şahap'ın ilgisinin başından itibaren cinsel arzu üzerinden geliştiğini gösterir. Üstelik burada bir büyüme evresine, çocukluktan çıkma anına teyzenin kendisi tarafından işaret edilmesi; metindeki cinsel şiddetin satır aralarında ensest ve cinsel istismar anlatısı olarak kurulduğunu ortaya koyar. İmaları, suskunluğu ve mağduriyeti üzerinden aktarılan teyze, bir yandan da Selma'nın güzelliğine, büyüyor olmasına dikkat çeken, bir anlamda Selma'yı Şahap'ın radarına sokan kişidir. Çünkü Selma'nın büyümesine dikkat çekildikten sonra Şahap'ın "barid," "lakayt" tavrı tamamen değişir ve "gülerek" Selma'yı ellerinden yakalayan, "yüzü[n]ü bir saniye tetkik e[den]" samimi ve alakadar tavra evrilir. Şahap'ın dikkatini çeken, dolayısıyla bu değişime sebep olan da Selma'nın kadınsılaşan "güzel" bedenidir. Üstelik Şahap'ın oradaki bakışı Selma tarafından "bütün hüviyetimi aradığını hissettim" cümlesiyle yorumlanır. Bu basit bir bakma anı değil, Selma'nın hüviyetine yöneltilen bir bakıştır. Mektupların tam da bu noktada kesilmesi, Selma'nın bu bakışa veya bu ana dair daha fazla yorum yapıp yapmadığını öğrenmemizi engeller. Bu sahne ile devamındaki tahakküm ilişkisi arasında Selma tarafından doğrudan bir bağlantı kurulup kurulmadığını öğrenmemiz de engellenir. Buradaki susma anı, bu yok metin cinsel travmanın bir yandan cinsel travmanın bastırılması, unutulması ya da susturulmasını, anlatılamaz olmasını imler. Çünkü Herman'ın ifadesiyle, "[v]ahşete verilen olağan tepki, onu akıldan çıkarıp atmaktır. Sosyal anlaşmanın belli ihlalleri, yüksek sesle söylenmek

için fazlasıyla korkunçtur; bunun kelime karşılığı, '*dile getirilemez*'dir" (2017, s.1). Selma'nın mektubunu takip eden boşluk da yaşadığı vahşet karşısındaki unutma arzusunu, bastırma çabasını yansıtır. Aynı zamanda imalar üzerinden konuştuğu, faili ve yaşadığı "vahşet"i onları açıkça ifşa edemeden anlattığı mektubuyla mektubun sonundaki boşluğu beraber değerlendirdiğimizde elimizdeki metnin tam da "[d]ehşetengiz olayı inkâr etme isteğiyle onu yüksek sesle ilan etme arasındaki çatışma"nın (Herman, 2017, s. 1) yani psikolojik travmanın göstereni olduğunu görürüz.

Metindeki boşluk bir yandan travmayı temsil ederken diğer yandan da istismar ve ensest ihtimaline işaret edildiği anda metnin kesildiğini, dolayısıyla hem cinsel şiddet/istismar anlatısının hem de kadın karakterin sesinin yazar tarafından sekteye uğratıldığının göstergesidir. Genette'e göre anlatıda anlatma eylemini gerçekleştiren anlatıcıyken, onun ötesinde yazan ve altındaki her şeyden sorumlu olan biri vardır, ki bu da yazarın kendisidir (Genette, 1983, s. 102). Dolayısıyla Selma'yı susturan Halide Edib Adıvar'ın kendisidir, mektubun devamı metnin anlatıcısı Ziya tarafından değil, doğrudan yazarı Halide Edib tarafından sansürlenir. Ancak metnin kesildiğinin, mektuptan bazı sayfaların yok olduğunun özellikle belirtilmesi de yine yazarın tercihidir ve metindeki boşluğa, anlatıl(a)mamış olana, eksik bırakılana dikkat çekmek için oldukça işlevsel bir şekilde kullanılmıştır. Halide Edib Adıvar, metnin okurunu neyin anlatıldığı kadar neyin anlatılmadığı sorusu üzerine de düşünmeye davet eder gibidir. Oradaki eksikliği bilerek belirtir, bilinçli bir şekilde okura Selma'nın anlatısının yarım, noksan kaldığını gösterir. Böylece Selma'nın başka ne anlatmış, Şahap'ın neler yapmış olabilecekleri ihtimalleri üzerine düşündürtür.

2.1.5 Erkek anlatıcının işlevi ve söyle(me)dikleri

Susma anlarının özellikle ilişkinin sistematik cinsel şiddet ve istismar boyutuna değinildiği anlara denk gelmesi ve metnin susturulduğunun yazar tarafından özellikle altının çizilmesi, metnin erkek anlatıcısına önem kazandırır çünkü şiddet anlarını kendi bakışından, susturulmadan anlatabilen tek kişi Ziya'dır. Ziya, Selma ve teyzesinden farklı olarak otosansür uygulamadan, kendi kendisini susturmadan muhatabıyla konuşabilmektedir. Metin içerisinde yazar tarafından da susturulmaz veya anlatısı kesilmez. Üstelik Selma'nın sesini ve anlatısını mektupları okuyarak ana anlatıya taşıma iktidarına sahip olan karakter de yine kendisidir. Bu yüzden onun varlığı, bütün bu çelişkileri nasıl alımladığı, Selma'nın anlattıklarını ve kendi şahitliğini nasıl yorumladığı önemlidir.

Ziya'nın neleri anlatmadığını tartışmadan önce, Halide Edib'in neden bir erkek anlatıcı seçtiği ve bu anlatıcıya neden hiç müdahale etmediği konusuna değinilmelidir. Genette'ten yola çıkarak en nihayetinde bütün bu anlatım stratejilerini kurgulayanın, dolayısıyla metni susturanın veya konuşturanın yazarın kendisi, yani Halide Edib olduğuna değinilmişti. Burada da kısaca, Ziya'nın söyle(ye)mediklerini ve pozisyonunu tartışmadan önce Halide Edib'in birinci tekil şahıs erkek anlatıcı tercihinin metinde nasıl bir işlevi olduğundan bahsetmekte fayda var. Susan Lanser (2005), ben anlatıcının kullanıldığı kurgusal metinlerin yazarın "ben"iyle anlatıcının "ben"i arasındaki girift ve müphem ilişki üzerinden anlam ürettiğini, yapısalcı okumalar her ne kadar yazarı oyun dışı bırakmayı önerse de okurun aslında bu iki ben arasında bocaladığını ve salındığını söyler (s. 207). Üstelik bu salınımda, metnin çeşitli özellikleri okurun yazarla anlatıcıyı bağdaştırmasını kolaylaştırır. Lanser'a göre yazar ve anlatıcı arasındaki benzerliklerin çok olduğu, özellikle aynı anlatı düzeyinde tek bir anlatıcının konuştuğu, bu anlatıcının anonim kaldığı metinler,

okurun anlatıcıyla yazarı özdeşleştirdiği metinlerdir. Bu durum, bilhassa kadın yazarların metinleri için geçerlidir, çünkü anlatıcı, kadın yazardan farklı bir isme de sahip olsa okurlar tarafından sıklıkla kadın yazarın kendisiyle bağdaştırılmıştır (s. 212). Lanser'ın alımlamaya dair bu tespitleri oldukça anlamlıdır çünkü özellikle kadınların yazmasının kendisinin sorunsallaştırıldığı bir edebiyat kamusunda anlatıcı ve yazar arasında nasıl bir mesafe kurulduğu önem arz eder. Çünkü kadınların yalnızca yazmasının dahi bir çeşit sınır aşımı olarak görüldüğü böylesi bir düzlemde kadınların anlatılarıyla toplumsal normlar arasında sürekli bir müzakere alanı açılmakta, bu müzakerenin özellikleri doğrultusunda anlatıcıyla yazar arasındaki yakınlık veya uzaklık düzenlenmektedir. Osmanlı'nın ilk kadın yazarlarından olan Halide Edib'in de erkek anlatıcı tercih etmesi, anlatıcıyla kendisi arasındaki mesafeyi açmak, dolayısıyla metnin içeriğiyle kendi kimliği ve hayatı arasındaki bağlantıyı zayıflatmak amacını güdüyor olabilir. Karşı cinsten bir anlatıcı tercih etmek, bu bağdaştırmaları engellemek ve yazarın kendisini gizlemesi için oldukça elverişli bir yöntemdir. Bugün Halide Edib'in romanlarının, hususen ilk dönem eserlerinin otobiyografik özellikler taşıyan metinler olarak ele alındığı (Adak, 2017, s. 162; Aksoy, 2018, s. 91) düşünülünce, erkek anlatıcı tercihi oldukça anlamlıdır. Zaten yazarın hayatıyla ve kimliğiyle sıkı sıkıya ilişkilendirilen bu romanlar (*Heyula, Seviye Talip, Handan, Yeni Turan...*), kadın karakter ve onun yaşadıkları üzerinden otobiyografik olarak nitelendirilirler. Anlatıcının erkek olması, metinlerin tamamındaki söylemlerin Halide Edib'e mal edilmesini engeller. Adak da aslında ideal kadını anlatmak için yazılmış bu romanların anlatıcısının her zaman erkek karakter olduğunu ve bu tercihin aslında metindeki otobiyografik unsurları gizleme işlevi gördüğünü söyler (2017, s.163). Aynı zamanda, yine Adak'a göre bu erkek

anlatıcıların "muhtemel bir işlevi de, aşk ve cinsellik gibi kadınlar için tabu olan konular hakkında yazabilmeyi kolaylaştırmaktır" (2017, s. 165).

Erkek anlatıcının tercih edilmesinin nedenleri ve sonuçları özdeşlik ve mesafe üzerinden düşünüldüğünde, Ziya'nın *Heyula*'daki işlevi de daha anlaşılır olur. Metnin akışı içerisinde bakışı Şahap'la ortaklaşan, eril bakış üzerinden Selma'yı objeleştiren ve arzu nesnesine dönüştüren Ziya'nın düşünceleri ve söylemi Selma'nın mektuplarını okuduktan sonra değişir. Üstelik bu değişim sonunda, zaman zaman romanın başında sahip olduğu ataerkil ve eril bakıştan uzağa düşer. Toplumsal normdan uzağa düşen söylemler açısından, anlatıcıyla arasındaki mesafe Halide Edib'in sorumlu tutulmasını engelleyebilir. Erkek anlatıcının bu işlevini daha iyi anlamak için Ziya'nın yaşadığı değişimin izini sürmek gerekir. Mektupları "karışık, mü[p]hem bir sayıklamaya" benzeten Ziya (Adıvar, 2019c, s. 44) nihayet okumayı bitirdikten sonra "Bir kadına ölümden beter eziyet ediliyor, çocuğunu öldürmesi emrediliyor. Sonra buna mücazat edecek bir kanun yok! Mutlak onun maskesini kaldırmalı ama nasıl? Zevcine hıyanetini ilan mı etmeli? ... dünyada en çok sevdiğim bir kadının hem hayatı hem de namusu tehlikede" (Adıvar, 2019c, s. 48-49) yorumunda bulunur. Ziya'nın durumu öncelikli olarak "ölümden beter eziyet" şeklinde adlandırması Selma'nın uğradığı şiddeti ve bu şiddetin büyüklüğünü tanıdığını gösterir. Ancak Selma'nın uğradığı istismarı değil Şahap'ın kendisini kürtaja zorlamasını "ölümden beter" görür. Bunun tek sebebi Selma'ya "çocuğunu öldürmesi[nin] emrediliyor" oluşu değildir. Aynı zamanda "buna mücazat edecek bir kanun" olmayışı da Selma'nın uğradığı zulmü ölümden beter kılar. Ziya'ya göre Selma'nın hem anneliği, "hem hayatı hem de namusu tehlikede"dir. Dolayısıyla Şahap'ın uyguladığı şiddetin cinsel boyutu silinmiş, yalnızca tahakküm boyutuna odaklanılmıştır. Cinsel şiddete dair olan imalar ise "namus" kavramının içine

sıkıştırılmış, Selma'nın bedensel ve manevi bütünlüğüne/özerkliğine yöneltilen şiddet satır aralarına saklanmıştır. Üstelik Selma'nın yaşadıklarının -kürtaja zorlanması dışında- "hıyanet" olarak nitelendirilmesi, dolayısıyla iradi ve ahlaki bir problem olarak görülmesi de yine Ziya'nın cinsel şiddete kör kaldığını, Selma'ya sorumluluk ve irade atfettiğini gösterir. Ziya her ne kadar Selma'nın karşı koyamayacak kadar bir başkasının (Şahap'ın) hükmünde olduğunu düşünse de (Adıvar, 2019c, s. 48) bir hıyanetten bahsederek Selma'ya sorumluluk yükler. Dolayısıyla Selma'nın suçluluk-mağduriyet ikileminde suçluluk duygusunun ağır basması gerektiğini ima eder. Ziya'nın söylemi burada kendi samimi düşüncesini ya da ortaya çıkması hâlinde toplumun Selma'ya yönelik muhtemel bakışını yansıtıyor olabilir. Ancak ikinci ihtimalde dahi kendi bakışıyla toplumunki arasında herhangi bir mesafe olduğunu ima edecek metinsel bir unsur yoktur. Bu yüzden Ziya'nın Selma'ya sempati duyan bakışıyla "namus" kavramı üzerinden kadını damgalayan ataerkil toplumun bakışı bu noktada ayrışmaz.

Ancak tıpkı atölyede Şahap'ın Selma'yı soyup heykelini yapmasını seyrederken mevcut olan eril, nesneleştiren bakışın burada Selma'nın bedenselliğini silerek onu nispeten cinsiyetsizleştiren, daha müşfik bir anlayışa evrilmesi gibi, metnin devamında da bu "hıyanet" anlayışı değişir. Daha sonra Haşim Selma'nın kendisini aldattığından şüphelendiğini söylediğinde Ziya "Selma ihanet etsin, kadınların en hası, en iyisi" diye cevap verir ve içinden ekler: "Ağzımı açabilsem de ona Selma'nın değil, mukavemet-suz[7] bir nüfuzun taht-ı tesirinde bu felakete duçar olduğunu söyleyebilsem…" (Adıvar, 2019c, s. 52). Artık Ziya'nın gözünde Selma'nın ihanet etmesi bir ihtimal olarak bile kabul edilemez. Ziya'ya göre

[7] Muhtemelen "mukavemet edilemeyen" anlamında. Normalde uzun u ("û") sesiyle yazılan -sûz son eki "yakan, yakıcı" anlamına gelmektedir. Buradaki sesin kısa yazılması, -sIz ekini, dolayısıyla "mukavemetsiz" anlamı ihtimalini de akla getirir. Ancak anlam açısından "mukavemet yakan, mukavemet edilemeyen bir nüfuz" daha mantıklı ve muhtemeldir.

"kadınların en hası, en iyisi" olan Selma'nın ihanet etmesi mümkün değildir. Zaten suçlu Selma değil, karşı koyması mümkün olmayan bir nüfuzun etkisi altında olmasıdır. Yani başlangıçta "hıyanet" söylemi üzerinden Selma'nın suçluluk duygusuyla birleşen ve Selma'ya sorumluluk yükleyen söylem tamamen terk edilmiş, onun yerine Selma'nın kendisini "kurban" olarak kurduğu, iradesinin elinden alındığını söylediği anlatı anlatıcı tarafından kabul edilmiştir. Ziya'nın bakışındaki bu değişim eserin sonunda zirveye ulaşır:

> O münevver varlığı ertesi günü küçük Gülgûn'un yanında soğuk, rutubetli, muzlim topraklara hapsederek döndük.
>
> Şimdi ne vakit o servinin altındaki, yanındaki minimini mezara himayekârane eğilmiş bir soğuk taşın yanından geçsem, servilerin iniltisi bana onun tatlı sesini, muattar varlığını getirir. O vakit sevmiş, eziyet çekmiş, zihnini kaybetmiş bir heyula olduğunu unutur, gül ağacının altında ebediyen dinlenmek üzere ziyadar çehresini semavata çevirmiş meleği görürüm. (Adıvar, 2019c, s. 68)

Ölümünün ardından Selma Ziya tarafından adeta kutsanır, uhrevileştirilir. Bedenselliği, cinsiyeti ve dolayısıyla cinselliği tamamen silinmiş doğaüstü, "münevver," "muattar" bir varlık olarak kurgulanır. Artık dudakları veya omuzları değil "tatlı sesi" Ziya'nın zihnini meşgul eder. Selma'nın "sevmiş, eziyet çekmiş, zihnini kaybetmiş bir heyula" olarak değil de "ziyadar çehresini semavata çevirmiş mele[k]" olarak temsil edilmesi de bedenselliğinin silinmesi, cinsiyetsizleştirilmesiyle bağlantılıdır. Metin boyunca tekinsizleştirilen, bir "heyula" olarak çizilen Selma masumiyetin ve iyiliğin sembolü olarak bir meleğe benzetilmiştir. Işıldayan, aydınlık, tatlı gibi sıfatlarla nitelendirilen bu hâliyle bir azizeyi andıran kadın karakterin namusu, suçluluğu sorgulanmaz artık. Dolayısıyla Selma'yı suçlayan, onu kadınsılığı/bedeni üzerinden bir arzu nesnesine dönüştüren eril bakış metin içerisinde Selma'yı kutsayan, onun uğradığı şiddeti kısmen tanıyan ve mağdur suçlayıcılığa karşı çıkan bir sese dönüşmüştür. Başka bir deyişle erkek anlatıcının toplumsal kodları ve eril bakışı yansıtan anlatısı Selma'nın sesi

duyulduktan ve kendi hikâyesi dinlendikten sonra değişmiş hem anlatıcı ve mağdur hem de anlatıcı ve yazar arasındaki mesafe daralmıştır. Cinsel şiddet, istismar ve eril tahakküm konularını anlatmak için bir erkek anlatıcı tercih eden Halide Edib, bu karakter-anlatıcıyı önce görüneni kabul eden ve eril bakışa sahip biri olarak kurgulamış, ardından da onun söylemindeki değişimi ifşa ederek örtük bir biçimde aktarılan cinsel şiddet teması etrafında kadın karakterin perspektifini daha görünür kılmıştır. Ancak yine de tam anlamıyla mağdurun ve kadının perspektifi, anlatısı değildir bu okuduğumuz. Çünkü Selma, Ziya ve Ziya'nın temsil ettiği eril bakış tarafından suçlanacak bir şeytan veya cinsiyetsizleştirilmiş, cinselliğinden arınmış bir melek olarak sunulur. Bu noktada, cevaplaması imkânsız da olsa, Selma anlatsa travmasını nasıl anlatırdı veya Selma gerçekten arzulamış olsaydı ve kendi iradesi doğrultusunda hareket etseydi anlatı nasıl değişirdi sorularını sormak gerekir. Ziya'nın bakışının hem Şahap'ınkiyle örtüştüğünü hem de Selma'nın travmasına tanıklık ettiğini, Şahap'ınsa metinde hiç konuşmadığını düşününce benzer bir soruyu Şahap üzerinden de sorabiliriz: *Heyula*'yı Şahap, yani fail anlatsa metin nasıl değişirdi? Bu sorulara verilecek her bir cevap spekülatif kalacaktır ancak bir sonraki bölümde incelenecek olan *Seviye Talip*'te metnin anlatıcısı failin ta kendisidir. Dolayısıyla Şahap'ın anlatıcı olmasının nasıl sonuçlanacağı bilenemese de tecavüzün failin anlatısı olarak kurulduğu bir metinde cinsel şiddete dair ne gibi söylem ve imaların üretileceği *Seviye Talip* üzerinden tartışılabilir.

2.2 *Seviye Talip*'te tecavüzü anlat(a/ma)mak: Failin anlatısı olarak cinsel şiddet

Halide Edib Adıvar'ın ilk olarak 1910 yılında Halide Salih adıyla Bursa'da Hüdâvendigar Vilayeti Matbaası'nda bastırdığı *Seviye Talip* romanı birinci tekil şahıs anlatıcı olan Fahir'in İngiltere'den İstanbul'a dönüşüyle açılır. İkinci

Meşrutiyet'in ilanından sonra idealist düşüncelerle eve dönen Fahir, memleketin kurtuluşu için "kadın meselesi"nin de çözülmesi gerektiğini düşünür ve kendi karısı Macide'yi değiştirmeye çalışarak işe başlar. Karısının itirazları ve aralarında geçen tartışmaların ardından Macide değişmeyi ve Fahir'in arzuladığı modern hayata uyum sağlamayı kabul eder. Bu kabulün ardından ikilinin yolları romana da adını veren Seviye ile kesişir. Fahir'in çocukluk arkadaşı olan Seviye, kocası kendisinden boşanmayı reddettiği için, âşık olduğu eski piyano hocası Cemal Bey'le beraber yaşamaktadır ve ikili bu yüzden toplumdan dışlanmaktadırlar. Cemal'in Macide'ye piyano dersleri vermeye başlaması üzerine Seviye'yle yıllar sonra yeniden karşılaşan Fahir genç kadına âşık olur ve onu bir saplantı haline getirir. Fahir'in Seviye'ye âşık olması *Seviye Talip*'in anlatı yapısı için de önemli bir ânı işaretler. Âşık olduğunu anladığı ana kadar geriye dönük olarak Londra'dan dönüşünden itibaren hatıralarını yazan Fahir, âşık olduğunu kendisine itiraf ettikten sonra, geceleri uyuyamadığı için, metni bir günlük formunda, girdilerinin başına tarih düşerek yazmaya başlar. Uzun süre duyduğu aşk yüzünden çektiği ıstırabı kaleme alan anlatıcı, karşılaştığı önyargılar dolayısıyla hayatı oldukça zor olan Seviye nihayet eşinden boşanıp âşık olduğu Cemal'le evlendikten sonra, bir gece ansızın Seviye'nin evine gider. Seviye kendisine Cemal'in evde olmadığını söyleyip gitmesini istedikten sonra öfkelenen Fahir, Seviye'yi Cemal'e zarar vermekle tehdit eder ve onu bileklerinden yakalar. Burada kesilen ve Fahir'in Seviye'ye tecavüz etme ihtimaline işaret eden anlatı, Seviye'yi "kirlettiği" için suçluluk duygusuyla ihtilale katılan Fahir'in savaşta öldüğünü, Macide'nin de oğlunu tek başına, doğru ve vatansever olarak yetiştirdiğini gösteren, ikna edici olmayan bir "Hatime" ile son bulur.

Seviye Talip'te üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcının konuştuğu "Hatime" bölümü dışındaki bütün bölümler Fahir'in gözünden, onun ağzından,

birinci tekil şahıs anlatıcı aracılığı ile aktarılmıştır. Dolayısıyla metnin neredeyse tamamı Fahir'in ağzından, kendi başından geçenleri, kendi eylemlerini anlattığı bir şekilde kurgulanmıştır. Fahir'in Seviye'ye tecavüz ettiği sahne de Fahir'in anlatısının son kısmında, "Uçurum" başlıklı bölümde yer alır. 30 Mart tarihli girdide Fahir, Seviye'nin evine gitme arzusuna karşı koyamaz ve kapıyı açan hizmetçi Cemal Bey'in evde olmadığını ısrarla söylediği halde üsteleyerek içeri girer:

> Onda ismetperver bir evli kadının muhik isyanı var.
>
> "Bu gece Cemal gelmeyecek!"
>
> "Hizmetçi 'komşuda' dedi."
>
> "Siz Cemal için mi geldiniz?"
>
> Bütün mevcudiyetim, bu sualin ifham ettiği manalarla titriyor. Küçük, âciz bir sesle, "Hayır..." dedim.
>
> Birkaç saniye müteredditbekledi. Sonra kısık bir sesle, "Öyleyse buradan gidiniz," dedi.
>
> Varlığımın en derin, en mahrem büyüklüklerine indirilen bu darbe-yi tahkirle birden çıldırdım. Mevcudiyetimi zirüzeber eden şu kadını parça parça edebilecek bir tehevvür, bir acıyla çehrem altüst, kapıya doğru yürüdüm. ...
>
> Seviye korkak bir sesle sordu:
>
> "Nereye gidiyorsunuz? Cemal'e bir fenalık mı yapacaksınız?"
>
> Tahammülüm bitmişti, birkaç ay içinde, asırların âlâm-ı cinnetini yaşatan bu kadının bileklerini şiddetle yakaladım. Bir dertli değil, bir deli nefretiyle, "Evet," dedim, "Cemal'in parçalanmış beynini senin ayaklarının altına attığım zaman ne yaptığımı göreceksin."
>
> Ellerini ellerimden çekmeyerek gözlerini kaldırdı. Ebediyen susayan çöller gibi yanan ruhuma bu nemnak, seyyal nurlar geldi, aktı. Sıtmalı, kara günlerde hissetmediğim havf-ı vahşeti şimdi duydum. Seviye'nin gözlerinin ateşli derinliklerinde mutlak bir inkıyatla bana baktığını gördüm.
>
> İşte o an, beni uçurumlardan çekecek her şey çekilmişti. Bütün kâinatta ateşten, ziyadan bir feza, bir de Seviye vardı... (Adıvar, 2020, s. 150-151)

Alıntılanan bu sahne Fahir'in Seviye'ye tecavüz ettiği anın hemen öncesini, dolayısıyla tecavüze doğru giden olayları gösterir. Fahir'in kendisine âşık olduğunu bilen ve bunu öğrendikten sonra onunla bir daha hiç görüşmeyen Seviye evine gelen adamı göndermek ister. Bu ziyaretten memnun olmadığı Fahir'in kendisi tarafından da fark edilir ve "ismetperver bir kadının muhik isyanı" şeklinde adlandırılır. Böylece metinde Seviye'nin masumiyeti, toplum ve erkek anlatıcı tarafından

sorgulanan “namusu” ve haklılığı vurgulanır. Ancak metnin devamında Fahir’in öfkesine paralel olarak, onun Seviye’ye yüklediği suçlama da artar. Olayların aktarılış biçiminde Seviye’nin her bir eylemini Fahir’in öfkesi ve bu öfkeden kaynaklı gösterdiği şiddet takip eder. Seviye’nin kendisinden gitmesini istemesi Fahir tarafından “Varlığımın en derin, en mahrem büyüklüklerine indirilen bu darbe-yi tahkir” olarak adlandırılır ve bu aşağılanma hâli kendisini çıldırtan sebep olarak sunulur. Fahir’in Seviye’nin kendisini istememesini bir “tahkir” yani hakaret ve aşağılama olarak algılaması metinde problem olarak görülmesi gereken ilk unsurdur. Fahir reddedilme, istenmeme gibi kadının irade beyanı olan bir durumu kendisi açısından yaralayıcı, provokatif bir eylem olarak görür. Bu noktada “şu kadını parça parça edebilecek bir tehevvür, bir acı” hissettiğini söyleyerek öfkesinin hem sebebinin hem de muhatabının Seviye olduğunu gösterir. Üstelik mevzu bahis öfke oldukça yoğun, şiddetlidir. Roman boyunca âşık olduğu kişiden “şu kadın” diye bahsetmesi bu yoğun duygunun sevgi hissinin yerini aldığını, dolayısıyla Fahir’in sevdiği kişiyi yani Seviye’yi yabancılaştırıp duygusal anlamda kendisinden uzaklaştırdığını gösterir. Seviye’nin ikinci hareketini, Cemal’e bir kötülük yapıp yapmayacağını sormasını ise bu öfkenin artması ve Seviye’ye yönelen ilk şiddet eylemi takip eder. Fahir’in bu noktada kendi hislerini “bir deli nefreti,” Seviye’yi de “birkaç ay içinde, asırların âlâm-ı cinnetini yaşatan bu kadın” şeklinde tanımlaması öfke ve suçlamanın iç içe geçtiğinin belirginleştiği andır. Seviye’nin basit eylemleri Fahir tarafından aşağılanma, tahammülünü tüketen ve kendisini çıldırtan anlar şeklinde adlandırılmaktadır. Fahir, roman boyunca geliştirdiği takıntının faili olarak kendisini delirttiğini düşündüğü Seviye’ye ona “asırların âlâm-ı cinnetini yaşatan” diyerek işaret etmektedir. Üstelik bu öfke nihayetinde muhatabının bedenine yönelik bir eyleme dönüşür ve Fahir, Seviye’nin bileklerini “şiddetle” yakalar. Fahir, kendi

saldırgan tavrına ve cümlelerine karşılık olarak Seviye'nin "ellerini elleri[n]den çekmeyerek gözlerini kaldırdı"ğını söyler. Seviye'nin bu sahnede aktarılan üçüncü ve tecavüzle sonuçlanacak son eylemi bu bakışıdır. Bakışın Fahir'deki karşılığı "havf-ı vahşet" olur. Fahir'in duyduğu öfke, nefret ve uyguladığı şiddet ile Seviye'nin eylemleri arasındaki ilişki bu anda en berrak hâlini alır.

Alıntılanan sahnenin bütünündeki söylem değerlendirildiğinde Fahir'e göre onu yönlendiren, çeken veya öfkelendirenin Seviye olduğu söylenebilir. Seviye konuşarak, soru sorarak, bakarak Fahir'i aşağılamış, kontrolünü kaybetmesine neden olmuştur. Bu noktada olayları hatırlayan ve anlatanın Fahir olduğuna dikkati çekmek gerekir. Hem hatırlama hem de anlatma eylemi önemlidir. Bir yandan Seviye'nin roman boyunca vurgulanan namuslu tavrını, masumiyetini düşünen ve devam ettiren Fahir diğer yandan kendi eylemlerini anlamlandırmaya, kendi yaşadıklarını bir çeşit trajedi olarak sunmaya, suçunu hafifletmeye çalışmaktadır. Bir gece âşık olduğu kadının evine gidip sebepsiz yere ona saldıran biri olarak değil; aşağılanmış, acı çekmiş, çıldırmış bir âşık olarak sunar kendini.[8] Üstelik kendi öfkesinin Seviye'nin eylemlerine paralel olarak, kademe kademe yükseldiğini gösterdikten sonra şiddetle bileklerini kavradığını ama kadının ellerini çekmeden kendisine baktığını söylemesi son derece önemlidir. Hem Seviye'ye bir faillik atfeder, kendi eylemlerinin sorumluluğunu Seviye'ye yükler hem de saldırganlığının direnişle karşılaşmadığının altını çizer. Sahnenin tecavüzle sonlanacağını göz önünde bulundurunca, Seviye'nin direnmediğinin ima edilmesi oldukça anlamlıdır. Bu noktada Fahir, "Seviye'nin gözlerinin ateşli derinliklerinde mutlak bir inkıyatla bana baktığını gördüm" diyerek direnişten daha çok boyun eğmeyle mukabele edildiğini iddia eder. Anlatıcının

[8] Bu noktada, Seviye'nin bütün bunları yaptığı, anlatılanların Fahir'in yorumu değil, "gerçek" olduğu bir düzlemde dahi herhangi bir şeyin Fahir'in ona tecavüz etmesinin nedeni ya da bahanesi olamayacağını belirtmek gerekir. Diğer bir deyişle, acı çekmiş, aşağılanmış ve delirmiş bir âşık olmak tacizin, tecavüzün bahanesi olamaz. Burada, romanın anlatıbilimsel tartışması açısından önem arz ettiği, metindeki muğlaklıklara sebep olduğu için Fahir'in kendini aklama çabası tartışılmaktadır.

“mutlak bir inkıyat” vurgusu, Seviye’nin baştaki karşı çıkan, hatta isyan eden tavrının koşulsuz ve şüphesiz bir rızaya dönüştüğü imasını taşır ve Fahir tarafından kendisine tam bir serbestlik veren an olarak işaretlenir. “İşte o an, beni uçurumlardan çekecek her şey çekilmişti” diyerek Seviye’nin bakışının ve “boyun eğişinin” kendisine olan hakimiyetini tümden bırakmasına sebep olduğunu söyler ve sahne boyunca yaptığı gibi burada da davranışlarının Seviye’nin hareketlerine birer tepki şeklinde geliştiğini vurgular. Üstelik “inkıyat”a yani itaat etme ve boyun eğmeye yapılan vurgu da sonrasındaki şiddet eyleminin boyutunun, tecavüzün sınırlarının bulanıklaştırılmasına sebep olur.

Olayın yalnızca failin bakış açısından, günlük formatında verilmesi burada belirleyicidir. Genette’e göre:

> Günlük ve mektuplu romanın samimiyeti ... yarı içsel monologları ve olay sonrası değerlendirmeleri biraraya getirir. Burada anlatıcı aynı anda hem olayın kahramanıdır hem de çoktan başka birisidir: Günün olayları çoktan geçmişte kalmıştır ve o zamandan bu yana “bakış açısı” da muhtemelen değişmiştir. (2020, s. 215)

Genette’in günlük, mektup gibi türlerin anlatıda kullanılmasına dair tespitindeki “olay sonrası” vurgusu önemlidir. Mektup, günlük gibi türlerin mahremiyete, samimiyete müsaade eden ve bir olayı gözden geçirmeyi sağlayan yapısı; anlatan/yazan kişiyle eyleyen kişi arasında bir farklılık olmasına, kişinin kendi eylemini olay anındaki duygu ve düşünceleriyle değil, yazma anındaki perspektifinden değerlendirmesine imkân sağlar. Dolayısıyla Fahir’in günlüğüne Seviye’nin evine gidişini yazması, o evden çıktıktan ve kendi odasına, yalnızlığına döndükten sonra gerçekleştirdiği bir eylemdir. Ama bir yandan da günlük genellikle mektup, anı gibi türlere göre daha anlıktır. Anlatılan olay ile anlatma anı arasındaki mesafe daha kısadır. Üstelik mektuptan farklı olarak anlatıyı şekillendiren muhatap, yazan kişinin, bu durumda Fahir’in, ta kendisidir. Her ne kadar Fahir, bu sahnenin

öncesinde, Mısır'dayken günlüğüne "hatırat-ı hayatını itmam ediyorum. İstanbul'a avdet eder etmez bu kâğıtları mühürleyecek yirmi iki yaşına gelince oğlum Hikmet'e teslim edilmek üzere bankaya bırakacağım" diye yazsa da (Adıvar, 2020, s. 131) Seviye'ye tecavüz ettiğini yazmasından da anlayacağımız üzere hatıratını İstanbul'a döner dönmez mühürletmemiş ve yazmaya devam etmiştir. Üstelik oğluna bırakmayı düşündüğünü belirttiği girdi, Miss Evelyn'i reddedebildiği, Macide'yi aldatmadığı için kendisiyle gurur duyduğu bir anda yazılmıştır. Yani Hikmet'in okuyacağı tahayyülü de aslında Fahir'in kendisine bakışını, kendisiyle ilişkisini yansıtan bir edim olarak okunabilir. Bütün bunlar beraber değerlendirildiğinde -hem günlüğün tamamlanıp Hikmet'e verilip verilmediği hiçbir zaman bilinemeyeceği hem de Fahir'in yine de mektup yazmak yerine günlük tutmayı tercih etmesi önemli olduğu için- metnin türünün günlük olarak kurgulanması anlatıcının ve muhatabın aynı kişi olduğu bir anlatı evreni yarattığı söylenebilir. Böylece anlatıcı daha serbest, sansür ihtimalinin daha düşük olduğu bir mecrada konuşur. Buna rağmen Fahir'in kendi eylemlerine yönelik örtük, Seviye'ye dair de ikircikli bir anlatımı vardır. Bu anlatım tarzı bir çeşit iç çatışma olarak yorumlanabilir. Suçluluk duyan bir bilincin kendini rahatlatma çabası olarak okunabilir. Ancak anlatım stratejisi olarak bakıldığında, bu anın hem Fahir'in saldırganlığını ve iç dünyasını hem de bütün bir eser boyunca güçlü bir kadın olarak çizilmiş Seviye'nin Fahir'in öfkesi karşısındaki çaresizliğini verdiği de söylenebilir. Fahir'i tahkir eden ve kışkırtan bir kadından ziyade ne yaparsa yapsın karşısındakinin öfkesinden ve saldırganlığından korunamayan bir Seviye görülür. Okur metin boyunca Seviye'nin "namusundan" emin kılınmıştır. Diğer bir deyişle, Seviye kocasını terk edip âşık olduğu kişiyle nikahsız yaşadığı halde, tek eşliliğine yapılan vurgu kadının bedenini ve cinselliğini mülkiyet kavramları üzerinden düşünen ve aslında bu mülkiyeti "namus" olgusu üzerinden

inşa eden ataerkil toplumun algısına bir anlamda uygundur. Ve metin boyunca onun "namuslu" oluşu bu tek eşlilik ve aşk vurgusu üzerinden okura defaatle aktarılır. Dolayısıyla bu son sahne Seviye'nin rıza gösterdiğine dair değil, Fahir'in algılamasındaki çarpıklığı ve başlangıçta "ideal" olarak çizilen karakter-anlatıcının takıntılarının boyutu hakkında ipucu verir.

Alıntılanan sahne Fahir'in öfkesi ve takıntılarına dair ipucu verir ancak onları açıkça göstermez çünkü Fahir hiçbir zaman günlüğüne Seviye'nin bileklerini yakaladıktan sonra neler olduğunu yazmaz. Dolayısıyla tecavüz anı metin içerisinde asla açıkça anlatılmaz. Ancak literatürde çoğunlukla bu sahnenin bir tecavüz anına işaret ettiği, romanın sonunda Fahir'in Seviye'yi "kendisiyle yatmaya zorla[dığı]" (Aksoy, 2017, s. 47) söylenmiştir. Nazan Aksoy (2017), "Halide Edip Adıvar'ın *Seviyye Talip*'inde Kadın Kimliği" adlı yazısında Fahir'in eylemini "yatmaya zorlamak" olarak ifade ederken, Selim İleri (2015) durumu Seviye'nin "bedenine zorla sahip olmak" (s. 87) Ayşegül Utku Günaydın ise (2017) "zorla birlikte olmak" (s. 109) şeklinde adlandırırlar. Nüket Esen de (2012) "*Seviye Talip*'te Kadın Yazarın Sesi" adlı yazısında Fahir'i suçlamakla beraber Fahir "zorla Seviye'ye sahip olur" der (s. 168). Burada atıfta bulunulan dört araştırmacının adlandırmasında da ortak olan unsur "zorla(mak)" ifadesidir. Dört araştırmacı da romanın sonunda Seviye ve Fahir arasında, Fahir'in zorlamasıyla gerçekleşmiş bir cinsel ilişkiye işaret ederler ancak durumu açıklıkla adlandırmazlar. Tanımı gereği, zor kullanılan, kişinin onayı olmadan gerçekleşen cinsellik cinsel şiddettir ve bu durumda araştırmacıların işaret ettiği durum da aslında Fahir'in Seviye'ye sahip olması, onunla yatması değil, tecavüz etmesidir. Eleştirmenlerin tecavüzü "zorla sahip olmak" ve benzeri şekillerde adlandırmaları metinde anlatılan eylemin, yani tecavüzün yumuşatılmasına, oradaki şiddetin ve sınır aşımının ciddiyetinin silinmesine sebep

olur. Cinsel şiddetin şiddet boyutu, kişinin bedensel ve cinsel dokunulmazlığına karşı işlenen ciddi bir suç olduğu gerçeği görünmez kılınır. Eserdeki tecavüz anını yumuşatan okumalara ek olarak, bunu karşılıklı rızaya ve hatta arzuya dayalı bir ilişki olarak okuyan çalışmalar da mevcuttur. Örneğin Yahya Kanbolat (1986), *Halide Edip Adıvar'ın Romanlarında Feminizm Sorunu* adlı çalışmasında Seviye'nin de Fahir'e âşık olduğunu, iki karakterin bu yüzden geceyi birlikte geçirdiklerini ve Fahir'in bu evlilik dışı ilişki nedeniyle vicdan azabı çektiğini söyler ama neden metnin sonunu bu şekilde okuduğunu açıklamaz (s. 10). Nasıl *Heyula* literatürde bir yasak aşk anlatısı olarak okunuyorsa, ancak bu tezin bir önceki bölümünde tartışıldığı üzere metni cinsel şiddet anlatısı olarak okuma ihtimali de varsa, *Seviye Talip* için de benzer bir durum geçerlidir. Her iki eserin de birbiriyle oldukça zıt, yasak aşk ve cinsel şiddet üzerinden yapılan iki okuması mevcuttur. Ancak *Heyula*'da literatür ağırlıklı bir biçimde yasak aşk okuması üzerinde dururken, *Seviye Talip*'te tecavüz ihtimali büyük oranda kabul görür ama adlandırılmaz.

Her ne kadar *Seviye Talip*'in sonunun çoğunlukla kabul gören okuması Fahir'in Seviye'yi zorladığı yönünde olsa da burada bir kez daha bu sahnenin aslında tecavüze işaret ettiğini ve tecavüz dışındaki okumaların zayıf, metindeki ve özellikle yukarıda tartışılan sahnedeki dinamikleri görmezden gelen okumalar olduğunu açıkça söylemek gerekir. Fahir'in Seviye'yi korkuttuğu ve bileklerinden tuttuğu anda kesilen sahne, tecavüz anının hemen öncesini gösterir. Okur, Fahir'in Seviye'ye tecavüz ettiğini günlüğünün devamındaki pişmanlık anlatısından anlar. Fahir, o geceye dair girdisinin hemen ardından, yine günlüğünde, vicdan azabını anlatır:

> Şimdi hep yerlere, çamurlara sürüklediğim ziyadar bir kadını görüyorum. Biliyorum ki o gece, levsinin ağırlığıyla, yerlere kapanan sarışın baş bir daha kalkamayacak! ... Yarabbim, ben ne yapmıştım? Bir kere bakmak için ölmeye hazır olduğum gözleri insanlara bakamayacak bir şeyn-i felaketle boyamıştım. (Adıvar, 2020, s. 152)

Fahir'in anlatısına hâkim olan kirlilik söylemi o gece Seviye'ye tecavüz ettiğinin en önemli göstergesidir. Ahlak ve namus üzerinden, özellikle kadının namusu üzerinden kurduğu bu söylemde Seviye'yi kirlettiğini, "çamurlara sürüklediği[ni]," onun gözlerini "şeyn-i felaketle" boyadığını söyler. Fahir her ne kadar kendisine faillik atfetse de onun eylemlerinin sonuçları Seviye üzerinden tartışılır. Fahir'e göre bir felaket kusuruyla, ayıbıyla gözleri boyanmış olan, kirliliğin ağırlığıyla başı kalkamayacak olan, kısacası "kirlenmiş" ve utanç içinde olan Seviye'dir. Her ne kadar bunun sorumluluğunu alıp "ben ne yapmıştım" diye sorsa da eylemin faili olarak kendisinin toplum nezdinde suçlandığına, yüzünün yere eğildiğine dair hiçbir şey anlatmaz. Burada toplumsal anlamda suçlananın, daha doğrusu bedel ödeyenin Seviye olması ancak Fahir'in kendisini suçlu hissetmesi tam da sahnenin işaret ettiği ve bugüne kadar çoğunlukla "zorlamak" olarak adlandırılan tecavüzün göstergesidir.

2.2.1 Anlatıyı eksik bırakmak veya anlatılamaz olanı metne taşımak

Fahir; kendisini suçladığı, eylemlerinin Seviye için doğurduğu sonuçlardan bahsettiği ve o gece Seviye'nin bileklerini yakalayana kadar olan biteni oldukça detaylı bir biçimde tasvir ettiği halde tecavüz anının kendisinden asla bahsetmez. Metinde tecavüz anını imleyen tek şey alıntının sonundaki üç noktadır. *Seviye Talip'*in 1910 ve 1924 baskılarını karşılaştırarak Latin harflerine aktaran İpek Hüner Cora ve İclal Vanwesenbeeck sahnenin sonuna bir dipnot düşerek üç nokta (...) aracılığıyla işaret edilen susma anının metnin ilk baskılarında nasıl gösterildiğini aktarırlar: "1924 baskısında satır sonuna kadar art arda noktalar koyulmuştur. 1910 baskısında ise noktalar bir satır daha devam etmektedir" (Adıvar, 2020, s. 151). Noktalama işaretlerinin metnin ilk iki baskısındaki kullanımı anlatı sonundaki üç noktanın basit bir kullanıma sahip olmadığını, aslında bir susma anına işaret ettiğini

gösterir. Fahir'in Seviye'nin bileklerini yakaladığı anda anlatı kesilmiş ve susturulmuştur. Tecavüz anı bilinçli olarak metinde anlatılmamıştır. Temsil stratejisi açısından değerlendirmek gerekirse, cinsel şiddet metinde temsil edil(e)memiştir.

Gerald Prince (1988), metinlerdeki eksik bırakılmış kısımları anlatıbilimsel kategoriler olarak kavramsallaştırır. Prince'a göre "anlatılamaz" ("unnarratable/nonnarratable") olan; toplumsal, türsel veya formel bir kuralı ihlal ettiği için, anlatıcının gücünü aştığı için ya da yeterince sıra dışı olmadığı - dolayısıyla anlatmaya değmediği- için metinde aktarılamaz (s. 1). Prince makalesinde bu kategoriyi detaylı olarak tartışmaz ancak kavramsallaştırmanın kendisi dahi tek başına önemlidir çünkü metin içerisindeki boşluğu, susma anını anlatının bir parçası hâline getirir. Paradoksal bir biçimde anlatıcının anlatmadıkları da metne dahildir. Bu açıdan bakıldığında *Seviye Talip*'teki tecavüz anının da metnin bir parçası olarak, bu susma durumu üzerinden değerlendirilmesi gerekir. Tecavüzün hemen öncesindeki olaylar detaylı bir şekilde anlatılırken anlatıcının veya metnin bu noktadaki sessizliğinin ne gibi imaları vardır?

Bu sorunun cevabını ararken *Heyula*'daki susma anlarını da hatırlamakta fayda var. Bir önceki bölümde tartışıldığı üzere, *Heyula*'da Selma'nın anlatısı tam da istismar ve ensest ihtimaline işaret ettiği anda kesilir ve Selma'nın mektuplarından bazı sayfaların kaybolduğu söylenir (Adıvar, 2019c, s. 46). Mektuplardan sayfaların kaybolması, dolayısıyla metnin tam da o noktada susturulması doğrudan Halide Edib'in müdahalesi olarak okunur çünkü Selma'nın suçlamalarının devamı olduğunu ima eder ancak bunu metnin tamamına eklemeyi reddeder. *Seviye Talip*'te ise ilk bakışta susan Fahir'dir. Karakter-anlatıcı, günlüğüne yazdığı anlatıyı yarım keser ve tecavüz anını anlatmaz. Ancak bu noktada Genette'in anlatıcının ötesinde yazan ve aslında metindeki her şeyden sorumlu olan birinin, yazarın varlığına işaret ettiği

(Genette, 1983, s. 102) yeniden göz önünde bulundurulmalıdır. Bu açıdan bakıldığında, Fahir'i susturan, tam da Fahir Seviye'nin bileklerini yakalamışken metni kesen kişi Halide Edib Adıvar'ın kendisidir. Halide Edib'in hem *Heyula*'da hem de *Seviye Talip*'te metni susturmasını, cinsel şiddeti anlatmamayı tercih etmesini nasıl anlamlandırmak gerekir? Üstelik *Seviye Talip* için soru iki katmanlıdır: Fahir'in suskunluğu, Halide Edib'inkinden nasıl ayrışmakta, Fahir'in kendi anlatısını yarıda kesmesinin ne gibi imaları bulunmaktadır?

Hem *Heyula*'daki hem de *Seviye Talip*'teki susma anlarını Prince'ın anlatılamaz kavramsallaştırması üzerinden düşünebiliriz. Her ne kadar Prince, kendi makalesinde "anlatılamaz" kavramını açıklamasa da Robyn R. Warhol, Prince'in *Dictionary of Narratology*'deki ("Anlatıbilim Sözlüğü") "anlatılabilir" ("narratable") tanımlamasından yola çıkarak kavramı tartışır ve "anlatılamaz" olanı dört alt kategoriye ayırır. Warhol'un (2005) toplumsal kurallar veya tabular dolayısıyla anlatılamayan, anlatılması sınır aşımı olarak kabul edilen durumlara işaret etmek için kullandığı ve "anti-anlatılabilir" ("anti-narratable") olarak adlandırdığı (s. 224) kategori bu çalışma için özellikle önemlidir. Çünkü *Heyula* ve *Seviye Talip*'teki "anlatılamaz" olarak adlandırabileceğimiz bu temsil etmeme veya sessizlik üzerinden temsil etme tercihlerinin bir sebebi de cinsel şiddetin toplumsal kuralları ihlal eden bir sınır aşımı olması, daha konuşkan bir temsilin pornografik olma riskini barındırmasıdır.

Halide Edib'in anlatıbilimsel tercihlerinin sebebini, onun neden böyle bir seçimde bulunduğunu kesin olarak bilmek mümkün değildir. Ancak tecavüzü sarmalayan toplumsal söylemlerin burada belirleyici olduğu düşünülebilir çünkü yazma eyleminin kendisi kamusal alanda söz söylemeyi ve görünür olmayı beraberinde getirir. *Heyula'*daki erkek anlatıcı tercihinin nedenleri ve işlevini

tartışırken belirtildiği üzere, Halide Edib'in özellikle ilk romanları otobiyografik metinler olarak görülmekte, kendi hayatıyla özdeşleştirilmektedir. Yazarın, yaşadığı ve yazdığı dönemde de böyle bir bağdaştırma ihtimali kaygısıyla tabu olan konuları imayla geçtiği düşünülebilir. Üstelik yine tıpkı *Heyula*'daki gibi *Seviye Talip*'te de metnin anlatıcısıyla kendisi arasındaki mesafeyi açarak, erkek anlatıcı tercih edip onu kendi kimliğinden uzaklaştırarak, okurun yazarın kendisiyle anlatıcıyı ve anlatıcının söylediklerini bağdaştırmasına engel olur. Cinsel şiddet yine, susan ve yazarla arasında mesafe bulunan bir anlatıcı tarafından aktarılmıştır.

2.2.2 Fahir: İtiraf etmek ve failliği gizlemek arasında salınan anlatıcı

Seviye Talip'teki susma anını değerlendirirken, yazar-okur düzeyinden anlatıcı-muhatap düzeyine geçmek gerekir. Çünkü *Heyula'*dakinden farklı olarak burada Fahir'in yazdıkları kaybolmamış, Fahir yazmamayı tercih etmiştir. Dolayısıyla nihayetinde metni susturmak Halide Edib'in kararı olsa da anlatının içerisinde susan ve anlatıyı yarıda bırakan failin kendisidir. *Heyula*'daki tanıklık pozisyonu artık söz konusu değildir. Fahir, şahit olduğu bir şiddeti anlatmaz. Aksine faili olduğu şiddetin anlatısını kurar, onu metinsel düzlemde -kendi günlüğünde- inşa eder. Bu yüzden anlatıcının failin ta kendisi olması, metnin aslında failin anlatısı olarak kurgulanması susma anında belirleyicidir. Anlatısını kendi trajik düşüşünü ve delirişini işaret edecek şekilde kuran, böylece suçluluğunu azaltmaya çalışan karakter-anlatıcı uyguladığı şiddeti anlatmamayı tercih etmiş; eylemlerini açıkça tecavüz olarak adlandırmak yerine susarak, şiddet anını karanlıkta bırakarak metinde bir müphemiyet oluşturmuştur. Öyle ki okur, Fahir'in Seviye'ye tecavüz ettiğini günlüğün devamından anlar. Tecavüz, dikkatsiz bir okurun gözünden kaçabilecek bir detaya dönüşür.

Ama tam da bu noktada, Fahir'in neden susarak ve eksik de olsa, kendi failliğini anlattığı sorusu açığa çıkar. Tıpkı *Heyula*'da mektuplardan birkaç sayfanın kaybolduğunun bilhassa belirtilmesi gibi, burada da Fahir özellikle Seviye'nin evine gittiğini ve orada Seviye'ye zarar verdiğini anlatır. Yazdığı mecranın kendi günlüğü olduğunu göz önünde bulundurunca, Fahir'in tamamen sessiz kalmayı tercih edebileceğini, bunu tamamen yok sayabileceğini ancak yine de ima ederek, örtük bir biçimde de olsa anlatmaktan yana tavır aldığını görürüz. Dolayısıyla Fahir ne tam anlamıyla kendi failliğini itiraf eder ne de gizler veya reddeder. İtiraf ve gizleme arasında kalmış, şüphe uyandıran ama net iddialardan kaçınan bir metin kurar. Joanna Bourke (2008), tecavüz anlatılarının özellikle tecavüz faili için işlevsel olduğunu, hangi anlatı tercih edilirse edilsin (örneğin burada öncelikle Seviye'nin failliği ve Fahir'i "çıldırtması" vurgulanır, sonrasında da pişmanlık ve suskunluk gelir) failin kendi eylemlerini "katlanılabilir bir kendilik anlatısı"na entegre etmesini sağladığını tartışır. Bourke'a göre fail, kendi kurduğu anlatıda, kendi eylemlerini şiddet içermeyen ve travmatize etmeyen bir kendiliğe uydurmaya, benliğinin şiddet anında kaybolan yanlarını sağaltmaya çalışır (s. 14). Fahir'in anlatısının da benzer bir çabayla başladığını, Seviye'yi suçlayan bir anlatı kurduğunu, kendi failliğini mümkün olduğunca azalttığını söyleyebiliriz. Ancak Fahir'in metinde sunduğu vicdan azabı yüzünden, onun kendi kimliğini sağaltma sürecini tamamlayamadığını, bu yüzden de günlüğünün gittikçe susan, anlatmaktan imtina eden bir hâl aldığını görürüz. Bu yüzden failin anlatısı, gizlenmekle kendini aklamak arasında gidip gelen, itirafla inkarın eşiğinde kalmış bir an olarak metinde kalır.

Bu eşikte kalma hâli, Fahir'in romandaki karakterizasyonu açısından da önemlidir. Romanın başında "kadın meselesi"ni çözmek isteyen, Avrupai, iyi eğitim almış, neredeyse "ideal" bir erkek karakter olarak çizilir. Ancak romanın sonunda

tıpkı kendisi gibi özgürlük talep eden, iyi eğitimli, Avrupai Seviye'ye tecavüz eden kişi olur. Fahir'in bu neredeyse-itirafı da kendisine dair iki farklı temsili birden yansıtır. Özgürlük ve "kadın meselesi"ne dair bilinci ile kendi deneyimi ve eylemleri arasındaki örtüşmezlik bir susma anına dönüşür. Kendi failliğini bilinçli bir şekilde, açıkça anlatmaz. Diğer bir deyişle, kendisine cinsel şiddet failliğini, Seviye'nin hayatını mahveden kişi olmayı yakıştırmaz ve bunu romanın girişinde sunduğu entelektüel kimliğiyle çatışan bir başka kimlik olarak konuşmak yerine yaşadığını düşüş olarak adlandırıp susmayı tercih eder. Zaten Fahir'in burada metni susturduktan sonra günlüğüne çok az yazması ve nihayetinde ihtilalde savaşırken ölmesi, dolayısıyla mutlak bir biçimde susması da anlamlıdır.

Metinde Fahir'i susturan bir diğer durum ise romanın sonundaki "Hatime" kısmıdır. Fahir'in gittikçe sessizleşen ve başlangıçtaki kendinden emin tonu kaybeden anlatısının yerine üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcının anlatısı geçer. Bir anlamda Fahir'in sözünün üstüne söz söylenir ve anlatıcı olarak otoritesi kuvvetli bir biçimde sarsılır. Ancak Fahir'in metnin sonunda üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından susturulması incelenmeden önce, Fahir'in Seviye'ye tecavüz etmesinin ve romanın sonunda romanın başındaki Fahir'den oldukça farklı bir karakter çizilmesinin metindeki işlevleri irdelenmelidir. Romanın neden böyle bir sonla bittiği sorusuna yanıt verdikten sonra, ancak o zaman, Fahir'in başka bir anlatıcı, hem de her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından susturulması ve bu bölümde aktarılanlar tartışılabilir.

Seviye Talip'in sonu literatürde sıklıkla tartışılmış, özellikle romanın neden böyle bittiği ve bu kapanışın metindeki işlevi üzerinde durulmuştur. Ancak genellikle romanın sonunda Fahir'in Seviye'ye tecavüz etmesi, her ne kadar Fahir'in Seviye'ye yönelik takıntısı tedricen büyüse de beklenmedik, zaman zaman anlaşılmaz

bulunmuş, Seviye'nin toplum kurallarına karşı gelen eylemleri dolayısıyla cezalandırılması tartışılmıştır. Selim İleri (2015), Fahir'in neden ve nasıl böyle bir sona sürüklendiğini anlayamadığımı söylerken (s. 87), Nazan Aksoy (2017) Seviye'nin neden böyle bir cezayı hak ettiğinin cevabının olmadığına dikkat çeker (s. 48). Hem Fahir'e hem de Seviye'ye dair bu iki neden sorusunun cevabının *Seviye Talip'*i bir metin olarak nasıl okuduğumuza göbekten bağlı olduğunu düşünüyorum. Metni "ideal" erkek karakterin düşüşü olarak okuduğumuzda Fahir'deki değişime odaklanırız. Özgürlüğü ve aşkı için toplumsal normlara başkaldıran kadının düşüşü olarak okuduğumuzdaysa Seviye'nin neden cezalandırıldığı sorusunu sorarız. Oysa bence metni her iki çerçevenin de dışında, daha geniş bir perspektifle değerlendirmek gerekiyor. Bu anlamda Erol Köroğlu'nun (2016) romanda "bireysel olanın, bir kadının bedenine sahip olma talebinin aslında ne kadar toplumsal ve siyasal bir krize yol açtığını" izlediğimize dair yorumu (s. XI) metin için oldukça derinlikli bir inceleme ve eleştiri alanı açar.

Seviye odağında bakıldığında metin tam olarak Köroğlu'nun söylediğini yapar. Özgürlük, özellikle de aşk ve evlilik konusunda özgürlük talep eden Seviye roman boyunca önce toplumdan dışlanmış, kocası boşanmayı kabul ettikten ve istediği kişiyle, toplumun da onayladığı şekilde nikahlandıktan sonraysa Fahir'in saldırısına uğramıştır. Buradan bakıldığında Fahir'in romandaki pozisyonunun ve romanın sonunun politik imaları vardır. Kendisini "kadın meselesi"ni çözmeye ve başta kendi eşi olmak üzere kadınların eğitim seviyesini yükseltip özgürlük alanını genişletmeye adayan "aydın" anlatıcının, günün sonunda bir başka kadının özgürlük alanını kısıtlayan ve ona zarar veren kişi olması "aydın erkek" kimliğini tartışmaya açar. Zaten metnin sonundaki tecavüz sahnesinin, metinde cinsel şiddete dair verilen tek an, aktarılan tek anlatı olması da, özellikle olay örgüsünü ilerletmek ve romanın

geneline yayılan "kadın meselesi"ni gündemde tutmak için cinsel şiddetin metne dahil edildiğini gösterir. *Heyula*'da bütün bir metne yayılan tahakküm ve cinsel şiddet teması burada yalnızca romanın sonunda, aniden karşımıza çıkar. Üstelik yine *Heyula*'da sınırlı da olsa mağdurun sesi duyulurken burada Fahir dışında kimse cinsel şiddetin varlığı hakkında konuşmaz. Fahir'in de doğru düzgün konuşmadığını düşününce, romanın bilhassa cinsel şiddeti tartışmaya açmadığını, o noktadan sonra Halide Edib'in metni nihayete erdirmeyi tercih ettiğini söyleyebiliriz. Bu, son derece politik bir tercihtir. Nazan Aksoy, bunu yazarın Seviye'yi yargılaması üzerinden açıklar. Aksoy'a göre, Seviye'nin bu şekilde cezalandırılmasını açıklayabilecek tek ihtimal "yazarın bir kadının kocasından ayrılmasını uygun görmemesidir" (2017, s. 48). Ancak ben, karmaşık olarak adlandırabileceğimiz bu kapanışı yazarın ahlakçılığına bağlamanın kolay ve metnin bütünüyle tutarsız bir cevap olduğunu düşünüyorum. Roman boyunca Cemal'le yaşadığı ilişkiden ötürü yargılanmayan, hatta idealize edilen ve aşkı konusundaki duruşu onurlu bulunan Seviye'nin romanın sonunda, bir anda yazar tarafından ayıplanması, metnin genel söylemi içinde oldukça tutarsız durmaktadır. Üstelik, Halide Edib'in ilk dönem romanlarının çoğunun aksine *Seviye Talip* tefrika da edilmemiş, doğrudan kitap olarak basılmıştır. Bu durum, gelen okur tepkileri gibi dış etkiler dolayısıyla metne müdahale edilmiş olması ihtimalini de bertaraf eder. Elbette Fahir'in Seviye'ye tecavüz etmesi -her ne kadar bir yerden sonra son derece takıntılı bir hâl alsa da- roman içinde ani gelişir ve bu beklenmedik eylem, anlamlandırması, roman içerisinde bir yere oturtması zor bir hâl alır, dolayısıyla eleştirmenlerin kafasını karıştırabilir. Ancak ne *Seviye Talip*'te ne de diğer romanlarında Halide Edib'in ahlakçı bir tavra büründüğü, ahlakçı metinler yazdığını görmeyiz. Dolayısıyla burada da Fahir'in Seviye'ye tecavüz etmesini

Seviye'nin cezalandırılması, hem de yazarın ahlakçılığından ötürü mahkûm edilmesi olarak okumak tutarlı, sağlam bir argüman değildir.

Odağımızı Seviye'nin neden cezalandırıldığından, hatta cezalandırılıp cezalandırılmadığı sorusundan Fahir'in davranışlarına çevirdiğimizde aradığımız cevabı buluruz. *Seviye Talip* aslında bir erkeklik krizi anlatısıdır ve Fahir, Köroğlu'nun işaret ettiği -düşünüldüğünde failleri hep erkek olan (Seviye'nin kocası Talip ve Fahir)- toplumsal ve siyasal krizin aktörlerinden biridir. Ayşegül Utku Günaydın (2019), "İlk Romanlarda Şiddetin Temsili" adlı yazısında Halide Edib, "*Seviyye Talip*'te cinsel şiddet üzerinden aydın bir erkeğin eleştirisini yapmıştır" der (s. 26). Bu bağlamda, romanı "aydın bir erkeğin" yani Fahir'in eleştirilmesi şeklinde okuduğumuzda, Fahir'in romanın sonundaki cinsel şiddet failliğiyle romanın başındaki erbilmişlik ("mansplaining") pozisyonunu ve Macide'ye uyguladığı baskıyı birbirinden ayırarak değerlendirmek mümkün değildir. Zaten romanın olay örgüsü de Fahir'in Macide'den değişmesini istemesi ve Macide'nin bir noktadan sonra onun bu talebine razı olmasıyla Seviye'nin sevdiği adamla evlenmek isteyip, boşanma hakkı olmadığı için kocasının ve toplumun baskılarına maruz kalması üzerinden ilerler. Olay örgüsünün bu iki hattı Fahir'in Seviye'ye âşık olmasıyla birbirine geçer ve metni mevzubahis "beklenmedik" sona taşır. Ayşegül Utku Günaydın (2017) da romanın sonunu benzer bir yerden okuyarak, romanın Fahir'in cinsel şiddet failliği ve vicdan azabıyla bitmesinin, o geceden sonra Seviye'nin neler yaşadığına veya hissettiğine yer verilmemesinin sebebinin metnin esas sorunsalının "bir yandan toplumsal baskılarla mücadele ederken bireyleşmeye çalışan 'yeni kadın'ın önündeki engelin erkek bakışı olduğunu göster[mek]" olduğunu söyler (s. 109). Günaydın'ın bir diğer önemli tespiti de kadına engel olan bu eril zihniyetin aynı zamanda "sözde, toplumu değiştirmeye çalışan, kadın için bir öncü rolünü

benimsemiş bir zihniyet" olduğu vurgusudur (s. 109). Burada eleştirilen, klasik anlamda, kadınlarla erkekler arasında hiyerarşi kuran ve kadınları kamusal alandan uzaklaştıran eril zihniyet değil, romanın başından itibaren modernliğiyle övünen ve "kadın meselesi"nin çözülmesi, kadınların toplumsal hayattaki rolünün artması için mücadele eden Fahir'in temsil ettiği eğitimli ve modern, bir anlamda kadın haklarından yana tavır alan eril zihniyettir. Günaydın'ın "sözde" nitelemesi, Fahir'in romanın başındaki ve sonundaki hallerinin tam anlamıyla tezat oluşturmadığını, başlangıçta "ideal" olarak görülen Fahir'in "sözde" özgürlükçü olduğunu ima etmesi bakımından da oldukça yerinde bir tanımlamadır. Fahir'in metnin en başında Macide'ye uyguladığı baskı, kadın hakları ve kadın özgürleşmesi konusunda kendisine tam faillik atfedip başta kendi eşi Macide'yi pasif bir nesne konumuna sokması aslında Fahir'in kendisine yine kadınlar üzerinden bir iktidar alanı oluşturduğunu gösterir. Tam da bu iktidar alanı ve Macide'ye tanıdığı sınırlı faillik pozisyonu (onun modernliğe, eğitimli anneliğe, görünür olmaya zorlaması) bir anlamda Fahir'in Seviye'nin özgürlük ve faillik alanını kısıtlamasını, onun rızası hilafına kendi arzusunu tatmin etmesini ve o an için Seviye'nin bedeni üzerinden iktidar devşirmesini anlaşılır kılar.

Romanın başından, Macide'nin Fahir'in arzu ettiği yönde değişmeye razı olduğu ana kadar, iki karakter arasındaki en büyük çatışmalardan biri Macide'nin görünürlüğü meselesidir. Fahir, Macide'den onunla kadın-erkek karışık ortamlara girmesini, arkadaşı Numan'ın yanına çıkmasını istemekte, Macide'nin alışkanlık ve anlayışının, aynı zamanda mekanları cinsiyetler arasında bölüştüren toplumsal bakışın hilafına bir talepte bulunmaktadır. Bunun ciddi bir kavgaya dönüştüğü sahnede Macide "Ben Türk kızıyım. ... Frenk karıları gibi öyle açık saçık yabancı erkeklerin yanına çıkamam" der ve Numan'ın eşinin Fahir'in yanına çıkacağını

duyunca da “O isterse çıksın. Kim bilir nasıl şıllık şey! Yeni hürriyet kadınlarından olacak...” diye bu durumu gayr-i milli ve gayr-i ahlaki bulduğunu belirtir (Adıvar, 2020, s. 25). Kadın ve erkeğin aynı ortamda bulunmasının, dolayısıyla kadın görünürlüğünün romanın en başında sorunsallaştırılması, hem de ahlak retoriği üzerinden Fahir ve Macide arasında tartışılması önemlidir. Eserin başında kurulan bu çatışma Macide’nin değişmesi ve Fahir’in istediği gibi kendisini eğiten, geliştiren, daha modern kıyafetler giyen, başka erkekler tarafından görünür olmayı ahlaksızlık olarak değerlendirmeyen birisine dönüşmesiyle çözülür. Hatta Macide o kadar değişir ki Seviye’nin kendisinden boşanmayı bir türlü kabul etmeyen kocasından ayrılıp âşık olduğu adamla yaşamasını anlayışla karşılar. Fahir Seviye’nin bu tutumunu ahlakçı bir tavırla ayıplarken Macide, “aşk en ulvi nikahtır. İki kişiyi ondan başka bir şey bağlayamaz” diyerek Seviye’nin tavrını haklı bulduğunu belirtir (Adıvar, 2020, s. 55). Macide’deki bu değişim, kadının görünürlüğü üzerinden de tartışılan bedensel özgürlük teması için önemlidir. Başlangıçta görünürlüğü ve eşitliği savunan, daha liberal bir tavır sergileyen Fahir ve onun karşısında muhafazakâr duran Macide romanın devamında pozisyon değiştirmişler, Macide kendisini geliştirir ve özgürlük alanını genişletirken Fahir ikircikli bir tutum sergilemiş, sonunda da bedeni ve özel hayatı üzerinde özgürlük talep eden Seviye’ye tecavüz eden, onun bedensel özgürlüğünü hiçe sayan kişi olmuştur.

Karakterlerin metin içerisinde bu şekilde pozisyon değiştirmeleri, başlangıçta kurulan çatışmanın romanın sonunda tam tersi bir noktaya gelmesi metnin kadının görünürlüğü ve bedensel özgürlüğü konusundaki politik tutumunu da yansıtır. Böylesi bir talebin meşruluğunu sorgulamaz veya olası tehlikelere dikkat çekerek kadınları uyarma, görünmez olma ve kendini kısıtlama telkininde bulunmaz. Aksine Macide’deki değişimi yücelterek bu talebi olumlar ve meşru görür. İnci Enginün’e

göre (2019), *Seviye Talip*'te "Halide Edib, adı Seviye Talip olsa da romanda bu kadını değil, asıl başka bir kadını yüceltir: Macide. ... Asıl ilerleme, buhranlar içinde çırpınan Fahir gibi erkeklerle değil, Macide gibi sorumluluğunu bilen annelerin yetiştireceği gelecek nesillerle mümkündür" (s. 73). Enginün'ün bu tespiti Macide'nin özellikle anne sıfatıyla önemsendiği, eğitim ve değişim zaruretinin gelecek nesilleri yetiştireceği gerekçesiyle meşrulaştırıldığı anlayışa işaret etmektedir. Ancak Enginün'ün argümanının ikinci kısmı, ilerlemenin "Fahir gibi erkekler[le] değil," Macide gibi kadınlarla olacağı düşüncesi bir kez daha romanın aslında bir erkeklik eleştirisi taşıdığını gösterir. Romanın sonundaki "Hatime" kısmının da Macide'nin oğluna inandığı şeyler için ölmeye hazır olmasını öğütleyerek bitmesi, romanın son cümlesinin Macide'nin bu öğüdüne ayrılması Enginün'ün işaret ettiği gibi annelik temasının önemini bir kez daha gösterir. Ama bence bu sahnenin işlevlerinden biri de Fahir'in erdem ve ilerlemeyle kibir ve zorbalık arasında salınmasının, kendisi tarafından bir düşüş olarak anlatılan cinsel şiddet failliğinin karşısında yazarın nasıl bir tavır aldığını göstermesidir.

Arada Fahir'in kendi günlüğünde okuduğu ve aktardığı mektupları saymazsak -çünkü hem bu mektuplarda Fahir aktarıcı konumundadır hem de bu anlatıların cinsel şiddet temasıyla doğrudan bağlantısı yoktur- metnin son bölümü olan "Hatime" kısmı, Fahir'in konuşmadığı, anlatıcının Fahir olmadığı tek bölümdür. Üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcının kullanıldığı bu kısımda Fahir'in 31 Mart Vakası'nın "şüheda-yı hürriyet"inden olduğunu öğreniriz (Adıvar, 2020, s. 154). Bu şehitlik anlatısı ve bölümün sonunda Macide'nin oğlunu "zayıf bir sesle," "doğru bildiğin şeyler için, hak için, vatan için daima ölmeye hazır olacaksın" diye öğütte bulunması ve ardından "hıçkırarak" "tıpkı baban gibi" diye eklemesi (Adıvar, 2020, s. 155), Fahir'in romanın sonunda şehitlikle ve kahramanlıkla hem de Macide

tarafından yüceltildiğini düşündürtür. Oysa Fahir, eserin başında eşinin arzusunu önemsemeyen, ona kendi isteklerini ve ideallerini dayatan ve bunu politik bir "dava," toplumun ilerlemesi için yaptığını iddia eden, böylece kurmaya çalıştığı tahakküm alanını meşrulaştıran biridir. Üstelik metin ilerledikçe önce Seviye'yi ve Cemal'i ayıplaması, ahlaksızlıkla itham etmesi, ardından Seviye'ye tecavüz etmesi aslında Fahir'in "ideal" olmaktan çok uzak, kusurlu ve eleştirilmesi gereken biri olduğunu gösterir. Buna ek olarak metnin sonunda da kendi günlüğüne son olarak Hareket Ordusu'nun geldiğini yazar ve cümlelerini "Hayatımın hayatlarını bedbaht ettiği bu iki varlık, belki ölümümle alınlarında bir hale-yi zafer hissedecekler" (Adıvar, 2020, s. 153) diyerek bitirir. Bu da Fahir'in zaten Macide'nin söylediğinden farklı olarak doğru bildiği şeyler veya vatan için değil vicdan azabından savaşa katıldığını, yaptığının kahramanlıktan ziyade bir çeşit kendini aklama çabası ve intihar olduğunun kanıtıdır.

"Hatime" kısmını önemli kılan bir diğer özelliği ise yukarıda da belirtildiği üzere üçüncü tekil şahıs anlatıcının kullanıldığı ve Fahir'in konuşmadığı tek bölüm olmasıdır. Bu bölümde hem ölümü dolayısıyla ama hem de anlatma otoritesinin üçüncü tekil şahıs anlatıcıya devredilmesiyle Fahir artık kesinkes susmuştur. Cinsel şiddetin, olay örgüsü açısından bir işlevi Fahir'in "ideal" görüntüsüne rağmen aslında kadınlara üstten bakan ve tahakküm kuran tarafını göstermekse diğer bir işlevi de onu susturmak, anlatıcı olarak kurduğu otoritesini sarsmaktır. Bu anlamda, sadece olay örgüsü açısından romanın tecavüzün sonrasında bitmesi değil, aynı zamanda Fahir'in anlatısının tecavüzün ardından kesilmesi ve Halide Edib'in üçüncü tekil şahıs anlatıcıyı konuşturması da oldukça önemlidir. Neden anlatıcı değiştirildiği ve Fahir'in yerine üçüncü tekil şahıs anlatıcının tercih edildiği sorusunun cevabı, öncesinde birinci tekil şahıs erkek anlatıcı kullanılmasının nedenleri üzerinden

açıklanabilir. Tezde daha önce Susan Lanser'ın ben anlatıcı kullanılan metinlerde yazar ve anlatıcı arasındaki mesafeye yönelik tartışması üzerinden, Halide Edib'in anlatıcıyla kendisi arasındaki mesafeyi açmak için birinci tekil şahıs erkek anlatıcı tercih ettiği, üstelik bunu hem *Heyula*'da hem de *Seviye Talip*'te yaptığı tartışılmıştı. "Hatime" kısmındaysa, yazarla arasında mesafe bulunan bu anlatıcının susturulup yerine yazarın temsilcisi olarak görülebilecek, anonim bir her şeyi bilen, daha otoriter anlatıcının gelmesi bir anlamda metnin yazarı olan Halide Edib'le anlatıcısı arasındaki mesafeyi azaltır. Bu yüzden son bölüm, yazarın metne açık bir müdahalesi olarak okunabilir.

Bu noktada, *Seviye Talip*, yazar ve anlatıcı arasındaki mesafenin sürekli olarak müzakere edildiği, yazarın anlatıcıyla arasındaki mesafeyi sürekli olarak değiştirdiği bir anlatı olarak karşımıza çıkar. Susan Lanser, aynı makalesinde, yazar ve anlatıcı arasında özdeşlik kurulmasını kolaylaştıran bir diğer unsurun da "güvenilirlik" ("reliability") olduğunu söyler. Bu kriter okurun, yazarın savunduğuna veya sahip olduğuna inandığı düşüncelerin ve değerlerin anlatıcınınkilerle uyumlu olduğunu düşünmesini ifade eder. Eğer okur böyle bir uyum görürse, yazar ve anlatıcının düşüncelerinin birbirine paralel olduğuna inanırsa yazar ve anlatıcıyı birbiriyle bağdaştırabilir, ikisi arasında özdeşlik kurabilir (Lanser, 2005, s. 213). Bu da anlatıcı ve yazar arasındaki mesafeyi kısaltır. Fahir'in başlangıçta "kadın meselesi" hakkında söyledikleri Halide Edib'in kadın hakları ve kadının toplumdaki yeri konusundaki düşüncelerine yakındır. Hatta Zeynep Uysal (1999) doktora tezinde, *Seviye Talip*'te "Fahir'in ağzından Halide Edib'in kadınların eğitimi, Meşrutiyet'in sonuçları, Batılılaşma konusundaki fikirlerine ve bu bağlamda aydın tavrına" tanık olduğumuzu belirtir (s. 90). Fahir'in pozisyonunun değişmesi, kendisinin Seviye'yi takıntı hâline getirip ona tecavüz etmesi ise yeniden yazarla

anlatıcı arasındaki mesafeyi açar. Fahir artık Halide Edib'in sözcüsü değil, cinsel şiddet failidir. Bu anlamda o geceden sonra Fahir'in susması, nihayetinde de yazar tarafından anlatıcı pozisyonundan indirilmesi, yerine üçüncü tekil şahıs anlatıcının geçirilmesi son derece işlevseldir.

Nazan Aksoy, Fahir'deki bu değişimi ve onun anlatıcı ve yazar arasındaki mesafeye etkisini tam tersi bir noktadan okur. Aksoy'a göre romanın başında "ahlakçı bir tavır içinde" olan Fahir'in "romanın gelişimi içinde cinsel tutku aradığını görürüz ... Bu durumda, baştaki "ahlakçı" tutum Fahir'in kişiliğini değil, sadece yazarın didaktik sesini yansıtır (2017, s. 49). Oysa, yukarıda da tartışıldığı üzere, Fahir'in pozisyonundaki değişim romanın temel eleştirilerinden birini, aydın erkeklerin kadınların özgürlüğü önünde engel oluşturdukları eleştirisini mümkün kılan en önemli unsurlardan biridir. Üstelik Fahir'in baştaki "ahlakçı" tavrı, Macide üzerindeki baskıcı üslubu metinde onaylanan bir tavır değildir. Aksine, Macide'nin Seviye'ye yönelik anlayışlı tavrı ve genel olarak kendisini geliştirmesi metnin onayladığı, hatta yücelttiği pozisyondur. Ancak Aksoy'un bu yorumu da Lanser'ın özdeşleştirme ve mesafeye yönelik perspektifinden bakınca oldukça anlaşılırdır. Fahir'in anlatıcı olarak başlangıçtaki savları, okurun kolaylıkla yazarla özdeşleştirebileceği düşüncelerdir. Ancak Fahir'in değişimi bu özdeşliği kırar ve Halide Edib'le anlatıcı arasındaki mesafeyi açar. Bu noktada yazar, kendisiyle çok daha rahat özdeşleştirilebilecek üçüncü tekil şahıs anlatıcıyı devreye sokarak erkek anlatıcıyı susturmayı tercih eder ve failin anlatısını nihayete erdirir. Metin kapandığında, failin anlatıcı pozisyonu yazar tarafından tamamen bertaraf edilir.

"Hatime" bölümünde, yazarın Fahir'in yerine yerleştirdiği bu üçüncü tekil şahıs anlatıcının varlığı ve ne anlattığı kadar neyi dışarıda bıraktığı, hangi konularda sustuğu da önemlidir. Anlatıcı bu bölümde mümkün olduğunca yorumdan kaçarak,

Fahir'in adını bile anmadan konuşur. Ayrıca, Macide'nin de zihnine girmez, iç dünyasına yer vermez. Dolayısıyla yorum yapması ve yazarla ilişkilendirmesi oldukça zor bir anlatıyla karşı karşıyayızdır. Halide Edib yazar olarak kendisinden uzaklaştırdığı erkek anlatıcıyı sustursa da yerine gelen anonim ve her şeyi bilen anlatıcıyı da kendisine yaklaştırmaz. Yazar olarak kendisi ile yarattığı anlatıcı arasındaki mesafeyi korumak için çabalıyor gibidir. Ancak burada da tıpkı anlatılamaz olan tecavüz sahnesinde olduğu gibi, susma anları önemlidir. Seviye'den ve Fahir'den hiç bahsetmeyen üçüncü tekil şahıs anlatıcı, tecavüzden ve onun gerçekleştiği evrenden uzaktadır. Gündemi bambaşkadır. Ama Macide'nin oğlu Hikmet'e "tıpkı baba[sı] gibi" olmasını öğütlerken "zayıf bir sesle" ve "hıçkırarak" konuştuğunu da belirtir. Bu durum Macide'nin üzüntüsü ve yas tutması olarak yorumlanabileceği gibi, Fahir'in yaptıkları ile edindiği "şehit" mertebesi arasındaki tezatla da ilişkilendirilebilir. Anlatıcının Macide'nin durumu hakkında da asla yorum yapmaması kesin bir şey söylemeyi zorlaştırır. Ancak biz okur olarak Fahir'in vicdan azabını ve neredeyse intihar etmek için gittiğini, dolayısıyla Macide'nin "doğru bildiğin şeyler için, hak için, vatan için daima ölmeye hazır ol" öğüdünün aksine utancından ölüme gittiğini biliriz. Dolayısıyla yine tecavüze dair imaları olacak durumlarda dahi anlatıcı susmakta, metni oldukça kaygan bir zeminde nihayete erdirmektedir. Bu anlamda anlatılamaz olanın Halide Edib Adıvar ile Fahir arasındaki mesafenin en uzak olduğu anda dile getirildiğini, bu mesafe daralınca anlatıcının ve metnin bu konuyu konuşmadığını söyleyebiliriz. Böylece, Hülya Adak'ın erkek anlatıcının bir işlevinin de "kadınlar için tabu olan konular hakkında yazabilmeyi kolaylaştırmak" olduğu argümanı bir kez daha doğrulanır. Ancak burada da yalnızca failin değil, faille beraber başkalarının da konuştuğu, özellikle mağdur kadının sesinin duyulduğu bir metinde anlatılamaz olanı kimin dile getirdiğini,

yazarla karakterler arasındaki mesafenin nasıl şekillendiğini sormak gerekir. Yani *Heyula*'daki gibi hem kadının hem de tanığın sesinin duyulduğu bir metne *Seviye Talip*'teki gibi failin anlatısının muhataba taşındığı anlar eklenirse cinsel şiddetin temsili nasıl değişirdi? Halide Edib'in *Seviye Talip*'ten iki yıl sonra kaleme aldığı ve yine cinsel şiddete dair anlar, anlatılar barındıran *Handan*'ın çoklu bakış açılı yapısı tam da bu sorunun cevaplanmasına imkân tanır.

2.3 Failin anlatısını bozmak: *Handan*'da çoklu bakış açısı ve anlatı düzeyleri

Tanin gazetesinde 1912 yılında tefrika edilen ve aynı yıl Tanin Matbaası'nda kitap olarak basılan *Handan,* Refik Cemal, Neriman, Handan, Nazım, Server, Hüsnü Paşa ve Handan'ın babası Cemal Bey ile doktoru Doktor Ş...nin yazdığı mektuplar[9] aracılığıyla romana da adını veren Handan'ın hikâyesini anlatır. Dolayısıyla *Handan,* çok sayıda karakterin mektup yazarak birbiriyle konuştuğu, zaman zaman telgraf veya günlük gibi anlatıların da eklendiği çoklu bakış açısıyla yazılmış bir romandır. Ancak karakterlerin anlatma edimleri arasında oransal olarak bir simetri yoktur. Roman büyük ölçüde Refik Cemal'in mektupları, özellikle de arkadaşı Server'e yazdıkları odağında kurgulanır. Refik Cemal'in Handan'ın kuzeni olan Neriman'la evleneceğini arkadaşı Server'e haber vermesiyle açılan metin, sonrasında Neriman'ın Refik Cemal'e yazdığı mektuplar aracılığıyla Handan'ın aldığı eğitimi ve eğitmeni Nazım'la olan aşklarını anlatır. Handan, aslında âşık olduğu Nazım'ın kendisini bir zihinden ibaret gördüğünü ve onunla istibdat karşıtı, "sosyalist" maksadı için evlenmek istediğini düşünerek evlenme teklifini reddeder. Sonrasında siyasi sebeplerle tutuklanan Nazım davasının Handan olmadan anlamsız olduğunun farkına varır ve hapishanede intihar eder. Handan ise Nazım'ın aksine onu bedenselliği ve

[9] Mektupların yazarlarının adları, mektupların metinde görünme sıralarına göre belirtilmiştir.

cinselliği üzerinden değerlendiren, yaşlı ve zengin Hüsnü Paşa'yla evlenerek Avrupa'ya gider. Siyasi sebeplerle İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalan Refik Cemal ve onun yanına gelen Neriman'la yolları Londra'da yeniden kesişir. Bu süreçte bir yandan Handan'ın mutsuz evliliği, Hüsnü Paşa'nın aldatmaları ve uyguladığı psikolojik şiddet gösterilirken diğer yandan da Refik Cemal'in Handan'a âşık olmaya başladığı aktarılır. Hüsnü Paşa'nın kendisini terk etmesiyle hastalanan Handan'a bu süreçte ona âşık olan Refik Cemal bakar. Hastalığı sonucunda/sürecinde hafızasını kaybeden ve yalnızca Refik Cemal'le bakımına yardım eden hemşireyi gören Handan da Refik Cemal'in duygularına karşılık verir ve ikisi öpüşür. Ancak hafızası geri geldiğinde Neriman'a ihanet ettiğini düşünerek vicdan azabı çeker ve hezeyan içerisinde ölür.

Selim İleri (1989), *Milliyet*'te yayımladığı "Kızıl Saçlı Handan" adlı yazısında, "Halide Edip 1912'de *Handan*'ı yayımladığında devrin erkek edebiyatçılarının dudağını uçuklatır. O zamana değin hiçbir kadın yazar ne şiirde, ne romanda, ne makalede aşktan bunca pervasız söz açabilmiştir" der. İleri'nin neden böyle bir yorum yaptığı yukarıda verilen olay örgüsünden de anlaşılır. *Handan* bir kadın karakterin âşık olmasını, aldatılmasını, arzulamasını ve arzulanmasını anlatır. Kadının arzu ve aşkın faili olması, anlatılamaz olarak nitelendirilebilecek, özellikle bir kadın yazar için anlatılamaz olması beklenen bir konuyken İleri'ye göre Halide Edib *Handan*'ı yazarak bu tabuyu ihlal eder ve dönemin eril edebiyat kamusunu şaşırtır. Bu tezde, şimdiye kadar Halide Edib'in benzer bir şekilde tabu olan cinsel şiddet konusunu belirli anlatım stratejilerini kullanarak, konunun anlatılamaz oluşu üzerinden, onun bu sınırı ihlal etmeden, satır aralarında ve örtük bir biçimde temsil ettiğini tartıştım. İleri'nin Halide Edib'in dudak uçuklattığı yorumunu doğru kabul edersek, bu bariz strateji değişimini nasıl açıklamak gerekir? Veya *Handan,*

gerçekten de İleri'nin iddia ettiği kadar "pervasızca" aşktan söz açan bir roman mıdır? Erkeklerin oluşturduğu edebiyat kamusunda Halide Edib bir "kadın yazar" olarak kendisi için anlatılamaz kabul edileni açıklıkla anlatmış mıdır? Bu soruların basit cevapları yok. Ancak, ilk bakışta göze çarpan *Handan*'ın da bu tezde incelenen *Heyula* ve *Seviye Talip* dahil olmak üzere Halide Edib'in o güne kadar yazdığı romanlarda olduğu gibi yine erkek anlatıcı üzerinden bir kadın karakteri anlattığı. Ancak Halide Edib bu defa mektup-roman yazarak anlatıcıya alternatif olan sesleri arttırmış, hem anlatının konusu olan kadın karakteri, yani herkesin hakkında konuştuğu Handan'ı hem de olayların parçası olan, onlara şahitlik eden diğer karakterleri konuşturmuştur.

Diğer romanlardan daha yoğun bir biçimde kullanılan farklı bakış açıları, Selim İleri'nin bahsettiği aşka ek olarak, *Handan*'da son derece merkezî ve aşk temasıyla beraber işlenen bir ıstırap anlatısı olduğunu da gösterir. Handan'la ilişkili olarak aktarılan üç aşk anlatısı da Handan'ın acı çekmesiyle sonuçlanır. Özellikle Hüsnü Paşa'yla olan ilişkisinde psikolojik şiddet merkezde olmak üzere şiddet teması üzerinden bu acı çekme hâli verilir ve şiddetin kendisi sorunsallaştırılır. Peki, Halide Edib Adıvar'ın romanlarında cinsel şiddetin neden ve nasıl temsil edildiği tartışılan bu çalışmaya, "pervasız" bir aşk anlatısı olan bu roman neden dahil edilmiştir? Her ne kadar psikolojik şiddet odağında, Hüsnü Paşa üzerinden bir şiddet anlatısı kurulsa da *Handan*'da cinsel şiddetin metinsel bir hakikat olarak sunulduğunu söyleyemeyiz. Herhangi bir karakterin diğerinin bedenine/cinselliğine saldırdığı, cinsel şiddet uyguladığı söylenmez, gösterilmez veya ima edilmez. *Heyula* ve *Seviye Talip*'e örtük bir biçimde, susma anları üzerinden dahil edilen tema *Handan*'da ilk bakışta neredeyse yok gibidir. Fakat bu "pervasız" ve "dudak uçuklatan" aşk hikâyesinin yanında, görülmeyen başka bir hikâye daha vardır.

Romandaki ıstırap anlatısına odaklanıldığında, "kadın yazar" Halide Edib'in cinsel şiddete göz kırpan anlar ve anlatıları yine oldukça sessiz ve örtük bir biçimde *Handan'*da da kurduğu görülür. Hüsnü Paşa ve Handan arasındaki ilişki Handan'ın bedenselliği ve cinselliği üzerinde tahakküm kurulduğunu gösterirken, Refik Cemal'in -özellikle hastalığı sırasında- Handan'la kurduğu ilişkinin mahiyeti onay kavramı üzerinden sorunsallaştırılıp bir sınır aşımı ve dolaylı olarak cinsel şiddet şeklinde değerlendirilebilir.

Hüsnü Paşa'nın ve Refik Cemal'in Handan'la kurduğu ilişkileri onay kavramı odağında tartışmak, yine kimin nasıl konuştuğu, olayların kim tarafından anlatıldığı sorularını sormayı gerektirir. Dolayısıyla *Handan*'daki aşk ve arzu anlatıları, tıpkı önceki iki bölümde *Heyula* ve *Seviye Talip* incelenirken yapıldığı gibi, anlatıbilimsel unsurlar dikkate alınarak incelenecektir. Böyle bir tartışmayı yürütmek için öncelikle *Handan*'ın önceki bölümlerde değerlendirilen iki romana kıyasla daha fazla sesi ve anlatıcıyı barındırdığını, dolayısıyla anlatı düzeyleri, anlatıcı ve muhatap ilişkileri açısından *Heyula* ve *Seviye Talip*'e nazaran daha karmaşık olduğu belirtilmelidir. Tezin *Heyula* ile ilgili bölümünde, Selma'nın mektuplarının metindeki konumu ve işlevi tartışılırken Genette'in metinlerdeki anlatı düzeylerini dış-öyküsel, iç-öyküsel ve üst-öyküsel olarak belirlediğine; sıklıkla yazarla özdeşleştirilen dış-öyküsel anlatıcının muhatabının da metnin okuru olarak görülürken iç-öyküsel anlatının muhatabının anlatı içerisindeki karakter(ler) olduğuna değinilmişti. Genette'in bu kavramsallaştırması *Handan* için de son derece önemlidir çünkü *Handan* ağırlıklı olarak mektuplardan oluşsa da günlük, telgraf gibi diğer türleri de içinde barındıran, her biri diğerinden farklılaşan kamusallıklara hitap eden anlatı düzeylerine sahiptir.

Metnin en sonundaki her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcının söylemi dış-öyküsel anlatıyı oluştururken Refik Cemal'in mektuplaşmaları, Handan'ın Hüsnü

Paşa'ya mektupları ve tahassüsleri iç-öyküsel düzlemi oluşturur. Neriman'ın Refik Cemal'e anlattığı ve Handan'ın mektuplarıyla da desteklediği, Nazım ve Handan arasında olanları anlatan kısım ise ikincil bir anlatı olduğu için üst-öyküsel şeklinde nitelendirilebilir. Metnin sonunda bulunan dış-öyküsel anlatı, Handan'ın cenazesi hakkında konuşurken Handan ve Refik Cemal arasındaki ilişkiyi ahlak üzerinden tartışan bir aileyi gösterir. Ailenin babası Hacı Murat Efendi, Handan ve Refik Cemal'i ayıplarken, oğlu bu iki karaktere acır. Romanın sonunda, hikâyeye dair iki farklı tavrı gösteren bu bölüm üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Bu bölümü bir ek olarak değil de metnin diğer düzeylerini de çerçeveleyen dış-öyküsel anlatı olarak nitelendirmemin sebebi özellikle Handan'ın tahassüslerinin ve Hüsnü Paşa'ya yazıp göndermediği, çöpe attığı mektuplarının metnin evreninde başka hiçbir karakterin erişimine açık olmamasıdır. Her ne kadar Refik Cemal'in kronolojik mektuplaşmaları üzerinden olay örgüsü oluşturulsa da Handan'ın bu mektupları ve notları kronolojiyi bozmayacak ancak olayların ilerlemesine de hizmet etmeyecek şekilde metne eklemlenir. Bu düzenlemeyi yapanın dış-öyküsel anlatıcı, dolayısıyla yazarın kendisi olduğu düşünülebilir çünkü metnin evrenindeki herhangi bir başka karakterin bu metinlere erişimi yoktur.

Birden fazla karakterin, anlatının ve muhatabın arasına bu şekilde yazarın aktif rolünü de dahil ettiğimizde ortaya oldukça girift bir anlatı yapısı çıkar. Ve bu çok katmanlı, çok bakış açılı, girift yapı Handan ve Refik Cemal arasındaki aşka dair farklı anlatılar ve perspektifler sunmakta, Handan'ın kendi arzularına, Hüsnü Paşa'yla olan ilişkisine, bir anlamda kendi failliğine nasıl anlamlar yüklediğini göstermektedir. Tezin bu bölümünde de önce Refik Cemal'in anlatısı Handan'la ilişkisini nasıl kurduğu sorusu üzerinden irdelenecek, ardından aynı ilişkinin Handan tarafından hikâye edilme biçimine bakılacaktır. Aynı olayın, taraflarınca iki farklı

şekilde aktarılması üzerinden irade ve onay kavramları gündeme getirilecek ve bu aşk anlatısının satır aralarında cinsel şiddeti ima ettiği iddia edilecektir. Ardından Handan'ın anlatısında önemli bir yer tutan ve Handan'ın iradesini ve cinsel özerkliğini tartışmaya açan, Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektuplar irdelenecektir. Son olarak, Refik Cemal'in ve Handan'ın anlatıları, Handan'ın Hüsnü Paşa'ya mektupları bu "dudak uçuklatan" aşk hikâyesinin şiddeti neden ve nasıl ima ettiği, anlatıların bu derece farklılaşmasının sebepleri anlatı düzeyleri ve muhatapların varlığı ile işlevi üzerinden sorgulanacak, yazar olarak Halide Edib'in bu anlatı stratejilerini neden tercih ettiği tartışılacaktır.

2.3.1 Refik Cemal'in anlatısı

Handan her ne kadar çok anlatıcılı ve çok bakış açılı bir roman olsa da anlatma yetkisinin karakterler arasında simetrik ve eşit bir şekilde dağıtıldığı bir metin değildir. Anlatıcı olarak, Refik Cemal'in lehine bir asimetri vardır. Veysel Şahin (2014), *Handan*'da toplamda altmış altı mektup bulunduğunu ve bunların yirmi sekizinin Refik Cemal tarafından yazılmış mektuplar olduğunu, 23'ünün de Refik Cemal'e verilmiş cevaplar olduğunu tespit eder (s. 156). Dolayısıyla Handan'ın mektuplaşmaları hariç, metnin neredeyse tamamı Refik Cemal'in anlattığı ve bu anlattıklarının yanıtlandığı bir biçimde, büyük ölçüde Refik Cemal'in anlatısı olarak kurgulanmıştır. Refik Cemal'den sonra, özellikle Handan'ın Neriman'a ve Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektuplarla "Handan'ın Tahassüsleri" başlıklı bölüm metinde büyük yer kaplar. Bu anlamda roman, Refik Cemal'den sonra özellikle Handan'ın anlatısıdır. Metnin özellikle bu iki karakterin anlatıları ekseninde kurulması, ancak yine de Refik Cemal'in anlatısına daha ağırlıklı olarak yer verilmesi bir kez daha birinci tekil şahıs anlatıcıyla karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Ancak bu defa

elimizde, alternatif seslerin *Heyula* veya *Seviye* Talip'teki gibi çok sınırlı duyulduğu değil, daha açıktan ve daha büyük ölçüde dinlendiği bir metin vardır. *Handan*'ın bu yapısı özellikle metindeki aşk anlatısının barındırdığı sınır aşımlarını, şiddet imalarını okumak için önemlidir. Çünkü her ne kadar hem Handan'ın yazdıkları hem de Refik Cemal ve Server arasındaki mektuplaşmalar ikili arasındaki ilişkiyi "aşk" olarak adlandırsa da Refik Cemal'in söylemleri yakından incelenip Handan'ın anlatısıyla kıyaslandığında görünen "aşk" anlatısına alternatif bir sınır aşımı/şiddet hikâyesiyle, Handan'ın bedensel özerkliğinin, dolayısıyla rızasının tartışılabileceği bir zeminle karşılaşılır.

Refik Cemal'in Handan'a karşı duyduğu arzu metinde ikili arasındaki ilişki bir "aşk" anlatısı olarak adlandırılmadan önce verilir. Bu arzunun anlatımı, aynı zamanda sınır aşımına ve Handan'ın bedensel özerkliğine dair soru işaretleri oluşturur. Bu sınır aşımının *Handan*'da en bariz görüldüğü an Hüsnü Paşa'nın kendisini terk ettiğini söyleyen mektubunu okuduktan sonra Handan'ın düşüp bayıldığı ve hizmetçiyle Refik Cemal'in onun yardımına koştuğu sahnedir:

> Eleni'yle oracıkta soyduk. Geceliğini giydirdik. Kollarımızın arasında nefis, ince vücudu bir mermer kadar katı ve cansızdı. ... [Doktor] "Soyunuz, üzerinde bağ kalmasın, geliyorum, sıcak su ve buz bulundurunuz," dedi.
>
> Handan'ı yatağında o vaziyette tutmak kabil değildi.
>
> Vücudunun yukarı kısmını çektim, yataktan daha alçak olan dizlerimin üstüne koydum. ... Bir saatten ziyade Handan'ın hareketsiz, sarı başı dizimde, kaldım. Bir şey yapmış olmak için başından taraklarını çıkardım. Saçları geceliğimin kolundan etime, yumuşak, canlı dokunurken acayip bir haşyetle titredim. ... Bu ne azaplı, işkenceli his oldu Server. Dizimde başı ölmüş gibi yatan kadının belki cidden ölmekte olduğunu artık hissetmiyordum. Bende cehennem, bin cehennem yanıyordu. Ve hep o cehennemleri besleyen ateşin membası koluma bir yumuşak alacalı yılan gibi düşen bu canlı halattı. Eleni'nin yukarı çıkması için dua ettim, Doktor Charles'ın kapıyı çalması için dua ettim, ruhumdaki sefil ve azılı ifritin çıkması için dua ettim. ... Nihayet ben kendime hürmet edemeyecek bir sefil, adi, mülevves bir sefil mi olacaktım? Fakat bu öyle bir uçurum, öyle ateşnak, çekici bir uçurumdu ki ayağımın altında artık basacak en küçük bir yer bile kalmamıştı. Düşecek, yanacak, mahvolacaktım.
>
> Fena bir feryatla eğildim, bu sihirli, bu tılsımlı saçları dişlerimle tuttum, bütün kuvvetimle çektim. Fakat aynı zamanda Doktor Charles'ın

> ayak seslerini merdivende duydum. ... Handan'ı yatağın üstüne fırlattım, dışarıya koştum. (Adıvar, 2019b, s. 150-151)

Refik Cemal'in Server'e Handan'ın hastalığını haber vermek için yazdığı mektuptan alınan bu parçada Handan'ın bedeni, özellikle de saçları merkezdedir. Refik Cemal, mektubun bu kısmında hastalığı bir kenara bırakarak duyduğu (cinsel) arzuyu, özellikle Handan'ın bedenselliği üzerinden anlatır. Düşme sesine koşup Handan'a yardım ettikleri o anda Handan'ın durumunu "nefis, ince vücudu bir mermer kadar katı ve cansız" diyerek tasvir eder. Katılık ve cansızlığın yanında beyazlığı, pürüzsüz bir teni ve güzelliği de hatırlatan "mermer" benzetmesine ek olarak vücudunu açıktan "nefis, ince" olarak nitelendirir. Böylece Refik Cemal'in bakışındaki arzu, bu arzunun bedensel ve cinsel imaları okura aktarılır. Sahnenin devamında doktorun tavsiyesi üzerine Handan'ı tamamen soymaları ve Refik Cemal'in sebebini açıklamadan, onu yatakta bu vaziyette tutmanın mümkün olmadığını söyleyerek dizlerinin üzerine yatırması da metnin -dolayısıyla mektubu yazan Refik Cemal'in- sustuğu anlardandır. Bu noktada, hemen öncesindeki arzu ifadesini de göz önünde bulundurunca, eylemin ne kadarının Handan'ın iyiliği için ne kadarının Refik Cemal'in arzusundan dolayı gerçekleştiği kestirilemez. Handan'ı o vaziyette tutmak gerçekten de mümkün mü değildir yoksa imkânsız olan Refik Cemal'in duyduğu arzuya karşı koyması mıdır? Metin bu soruyu cevaplandırmaz. Mektup formundaki bu anlatıyı kuran, dolayısıyla bu belirsizliği inşa eden anlatıcı aynı zamanda eylemin failidir. Ayrıca çıplak, "nefis" ve bilinçsiz Handan'ın odadaki varlığı anlatıcının da farkında olduğu bir gerçeklik olarak metinde inşa edilir. Bu inşanın hemen ardından bir sınır aşımı olduğu açıkça belirtilen sahne gerçekleşir: Refik Cemal, Handan'ın saçlarını ısırır. Dolayısıyla her ne kadar metin ilk bakışta sussa da Refik Cemal'in arzusunu saklamaması ve bu arzudan ötürü kendisini suçlaması sınır aşımını beden, cinsel arzu ve Handan'ın bilinçsiz olması aracılığıyla onay-iktidar meseleleri

etrafında metne taşır. Böylece cinsel şiddet incelikli bir biçimde metinde sorunsallaştırılır.

Anlatının cinsel arzu ve onay-iktidar kavramları etrafında dönmeye başlaması anlatıyı aynı zamanda cinsel şiddetin belli belirsiz sınırlarına getirir. Ortada sınır aşımı vardır; cinsel arzu ve bu arzudan kaynaklanan, cinsel imaları olan, Handan'ın bedenine yönelmiş bir şiddet eylemi vardır. Peki bu anı ve eylemi, Refik Cemal'in Handan'ı dizlerine yatırıp saçlarını ısırmasını nasıl okumak gerekir? Bu soruları cevaplandırmak için Refik Cemal'in Handan'ın saçını ısırdığı ana yakından bakılmalıdır. Yukarıda alıntılanan sahnede Handan'ın bedeninden daha çok saçlarının merkezî imge olarak kullanıldığı, dolayısıyla birincil arzu nesnesinin saçlar olduğu görülür. Arzuya karşı koy(a)mayışın başladığı an Refik Cemal tarafından "Bir şey yapmış olmak için başından taraklarını çıkardım. Saçları geceliğimin kolundan etime, yumuşak, canlı dokunurken acayip bir haşyetle titredim" cümleleriyle anlatılır. Anlatıcı burada, tıpkı yatakta tutmanın kabil olmadığını söylerken yaptığı gibi, eylemini gerekçelendirmez, kendisini haklı çıkartacak sebepler sunmaz. Hatta "haşyetle" yani ürperme ve korkuyla titremesine sebep olacak eylemin (Handan'ın saçlarını çözmesinin) öylesine yapılmış bir fiil olduğunu iddia eder. Ancak davranışının sonucu oldukça ciddidir. Serbest kaldıktan sonra saçların "eti[n]e yumuşak, canlı dokun[duğunu]" belirtmesi yine cinsel arzunun ima edilmesi açısından oldukça anlamlıdır. Kendi kolundan "et" diye bahsetmesi, saçları Handan'ın "mermer" vücuduyla tezat içerisinde "yumuşak, canlı" olarak nitelendirmesi ve son olarak da değmek veya temas etmek yerine "dokunmak" fiilini tercih etmesi cinsel/bedensel bir arzuyu, üstelik bir çeşit karşılıklılık ve bilinçlilik imasıyla beraber aktarır. Saçlar bir anlamda bilinçli/insani özellikleri varmış gibi ona dokunur, onunla maddi/bedensel bir ilişki kurar. Refik Cemal'in bu

iki cümledeki kelime tercihleri ve anlatımı Handan'ın bilinçsizce yattığı ve o esnada eyleyen, dolayısıyla bedensel otonomisi olan tek kişinin kendisi olduğu gerçeğinin üzerini örter. Zaten hemen ardından Server'e Handan'ın "belki cidden ölmekte olduğunu hissetmiyordum" der. Bu cümle iki duruma işaret eder: Refik Cemal için artık kesin olarak Handan'ın sağlığı ikinci plandadır ve "ölü gibi" olması, dolayısıyla bedensel otonomisinin/bilincinin bulunmaması fark ettiği veya umursadığı bir durum değildir. Körlük ve kayıtsızlığını "içinde bin cehennem yanıyor" olmasıyla açıkladıktan sonra da kendisini tutmaz ve "bu sihirli, bu tılsımlı saçları dişlerimle tuttum, bütün kuvvetimle çektim" diyerek Handan'ın saçlarını ısırdığını itiraf eder.

Refik Cemal'in bu eylemi cinsel arzuyu tatmin etmek için, Handan'ın rıza gösteremeyecek durumda olmasından faydalanarak onun bedensel özerkliğini ihlal ederek gerçekleştiğinden cinsel şiddet olarak adlandırılmalıdır. Çünkü "kişinin onayı olmaksızın gerçekleştirilen ve fiziksel temas içeren her türlü cinsel eylem ... cinsel saldırıdır" ("cinsel taciz," CŞMD, 2019). Her ne kadar birinin saçını ısırmak kendi başına cinsel şiddet çağrışımı yapmasa da Refik Cemal'in bu eyleminin cinsel bir eylem olduğu ve bir sınırı aştığı, Handan'ın onayı olmadan gerçekleştiği inkâr edilemez.

Handan'ın bayıldığı bu sahnede, cinsel şiddet anlatısını görünmez kılan bir yandan Refik Cemal'in eylemlerini gerekçelendirmemesi, bir yandan da tercih edilen eylemin ısırmak, arzu nesnesinin ise saç olmasıdır. Bourke, tecavüzde mağduru inciten ve ona zarar veren unsurun yalnızca penetrasyon olmadığını, tecavüz anında saldırganın bütün vücuduyla (tırnakları, dişleri, karnı...) karşı karşıya gelindiğini söyler ve penetrasyon dışında, faillerin mağduru öpmek, vücudunda sigara söndürmek, ona masaj yapmak veya saçını çekmek gibi çeşitli eylemlerde de bulunduğunu belirtir (2008, s. 418). Bourke'un bu tespitini cinsel saldırıya teşmil

edecek olursak, cinsel saldırının da mağdurun vücudunu farklı şekillerde hedef alabileceğini söyleyebiliriz. Failin arzusu cinsel olduğu ve karşısındakinin onayı olmadığı sürece yanak ısırmak veya saç çekmek kadar saç ısırmak da bir cinsel saldırı eylemi olabilir. Ama yine de, cinsel saldırıyı temsil eden, klişe eylemlerden olmadığı için metinde bu anın neden saç ısırma üzerinden kurgulandığı sorulmalıdır. Isırmak, öpmek veya dokunmaktan farklı olarak tüketme ve temellük etme arzusu üzerinden anlamlandırılabilecek, daha vahşi ve daha şedit bir eylemdir. Zaten Refik Cemal'in "bütün kuvvetimle çektim" demesi de bu vahşilik imasını güçlendirir. Ancak ısırılan uzvun saç olması eylemin şiddetiyle tezat oluşturacak şekilde yorumlanabilir. Etin ısırılmasıyla karşılaştırınca, saçın ısırılması eylemin beden bütünlüğüne saldırı olarak algılanmasını, cinsel şiddet olarak değerlendirilmesini zorlaştırır. Daha dar ve geleneksel tanımıyla ele alındığında, durumu taciz veya cinsel saldırı olarak adlandırmak, Handan'a acı veren, onun bedensel bütünlüğüne zarar veren bir eylem olarak nitelendirmek kuşkuyla karşılanır. Diğer bir deyişle Refik Cemal'in uyguladığı şiddet yine kendi kurduğu anlatıda daha "masum," dolayısıyla anlatması daha güvenli kılınır.

Ancak metnin evreni içerisinden bakıldığında Handan'ın saçlarının onun bireyselliğini ve kadınlığını temsil eden en güçlü imge olarak kurulduğu görülür. Refik Cemal Handan'la tanıştığı anı Neriman'a anlatırken onu "yalnız saçları ve gözleri" olan "güzel" bir kadın olarak betimler (Adıvar, 2019b, s. 36) ve kendisiyle siyaset gibi Neriman'ın sıkıcı bulduğu konuları konuşurken kadınlığını fark etmemeye başladığını söyler: "Yavaş yavaş gözümün önünden onun ziyadar gözlerinin, ziyadar saçlarının nisviyyeti uçtu; narin, beyaz göğsünü görmez oldum" (Adıvar, 2019b, s. 37). Burada, Handan'ın bedenselliğini, güzelliğini ve dişiliğini oluşturan unsurlar olarak gözleri, saçları ve göğsü kullanılır. Hatta "ziyadar

saçlarının nisviyyeti"nden bahsedilir, gözlerinin ve saçlarının kendine has bir kadınsılığının olduğu iddia edilir. Aynı zamanda Refik Cemal'in gözünde Handan'ın bedeni/güzelliği en başından beri mercek altında tutulmuş ve saçları bu kadınsılığın önemli sembollerinden biri olarak inşa edilmiştir. Zaten Handan'a âşık olup intihar eden Nazım da intihar etmeden önce onun saçlarını "kumral, kızıltılı bir halat"a benzetir, "Onlar bir ipek, onlar hayır, birer kumral yılan" der (Adıvar, 2019b, s. 81). Böylece kadınsılığın sembolü olan saçlar aynı zamanda tehlikeli bir dişiliği, Handan'ın Nazım nezdindeki tekinsizliğini ve yıkıcılığını imler. Refik Cemal de Handan'ın saçları koluna değip de karşı koymadığı arzuyu hissettiğinde onları "cehennemi besleyen ateşin membası," "bir yumuşak alacalı yılan gibi düşen ... halat" olarak betimler ve "sihirli," "tılsımlı" sıfatlarıyla nitelendirir. Bu şekilde hem Nazım'ın söylemini tekrar eder, benzer bir tehlikeye ve yıkıcılığa gönderme yapar hem de Handan'ın saçlarına olağanüstülük atfeder. Saçlar Handan'ın kadınlığını, hatta cinselliğini temsil eden, onu diğer kadınlardan/karakterlerden ayırarak biricik kılan en önemli unsur olur. Dolayısıyla Refik Cemal'in Handan'ın saçlarını ısırması doğrudan Handan'ın bireyliğine ve kadınlığına yapılmış bir saldırıdır. Her ne kadar ilk bakışta saçların ısırılması daha "güvenli" bir alan gibi gözükse de sembolik düzeyde Refik Cemal'in Handan'ın cinselliğini ve kadınlığını tüketme, tamamen kendinin kılma arzusunun dışavurumu olarak okunabilir.

Bu noktada, bir yazar olarak Halide Edib'in de sınır aşımını ve şiddet anını imlemek için saç ısırma eylemini tercih ettiğini gündeme getirmek gerekir. Anlatıcı ve karakter olarak Refik Cemal'in eylemleri, kendi eylemlerini aktarmak için nasıl bir söylem stratejisi geliştirdiği, yukarıda da tartıştığım üzere önemlidir. Ancak Halide Edib'in Handan'ın bedenini, özellikle de saçlarını arzu nesnesi olarak kurması ve şiddeti bu saçların ısırılması üzerinden yazması, tıpkı metni susturmayı

tercih ettiğinde olduğu gibi, üzerine düşünülmesi gereken bir seçimdir. Robyn R. Warhol (1994), "Narrating the Nonnarratable: Gender and Metonymy in the Victorian Novel" ("Anlatılamaz Olanı Anlatmak: Viktorya Dönemi Romanında Toplumsal Cinsiyet ve Metonimi")[10] adlı makalesinde, Viktorya Dönemi romanlarında, erkek yazarların metonimiyi metinlerinde daha çok soyutlama şeklinde kurduğunu ancak kadın yazarların özellikle karakterlerin bedenlerine işaret etmek, anlatıyı daha somut kılmak için metonimi kullandığını söyler. Warhol'a göre kadın yazarlar bilhassa anlatılamaz olanı anlatmak, anlatılamaz olanın sınırlarını zorlamak ve onu sorgulamak için metonimiyi tercih etmekte, hem de erkeklerden farklı bir biçimde kullanmaktadırlar (s. 79-80). Cinsellik toplumda tabu olduğu, bilhassa kadın yazarlar için anlatılamaz kabul edildiği için kadınlar metinlerinde bedeni, özellikle de cinselliği sinekdoş[11] üzerinden anlatmakta, cinsellik için sıklıkla fiziksel ve bedensel hareketleri aktarmayı tercih etmektedirler (s. 87). Bu anlamda, bir nesnenin başka somut bir nesne veya kavram üzerinden anlatılması, hele söz konusu cinsellikse bedenin parçalarının bütüne gönderme yapacak şekilde kullanılması kadın yazarların anlatılamaz olanı anlatmak için başvurdukları stratejilerdir. Bu açıdan bakıldığında, Halide Edib de anlatılamaz kabul edilen cinsel şiddeti metonimik bir anlatımla sunmakta, Handan'ın vücudunun çıplaklığı veya saçlarının erotikliği üzerinden anlatılabilir kılmaktadır. Yalnızca *Handan*'da değil, *Seviye Talip*'te de aynı stratejiyi kullanır ve Seviye'nin bileklerinin yakalanmasını tecavüz anının metonimisi olarak kurgular. Tecavüz anının kendisini, Fahir'in eylemlerini birebir anlatamayacağı için oldukça somut, Seviye'nin bedenine işaret

[10] Mecaz-ı mürsel, düzdeğişmece, ad aktarması olarak da adlandırılan, bir nesne veya mefhumun kendisiyle ilişkilendirilen bir başka nesne veya kavram kullanılarak anlatılmasını sağlayan söz sanatı, anlatım stratejisi. Metafor veya benzetmeden farkı ise, metoniminin benzerlik esasına dayalı olarak kurulmamasıdır.

[11] Synecdoche (ing). Bir nesne veya kavramın, parçasından yola çıkarak bütününün anlatıldığı metonimi türü.

edecek şekilde bu şiddet anını metne ekler. Ayrıca Halide Edib'in hem *Seviye Talip*'te hem de *Handan*'da cinsel şiddeti anlatmak için sinekdoşa başvurduğu, Seviye'nin bileklerinin ve Handan'ın saçlarının bu kadınların bütün bedenlerini temsil ettiği de görülür. Bu anlamda Refik Cemal'in Handan'a saldırdığı bu "tuhaf" şiddet anında Handan'ın saçlarını ısırması aynı zamanda bir anlatım stratejisidir. Handan'ın saçları, yukarıda da tartışıldığı üzere Handan'ın bedeninin ve kadınlığının tamamının göstergesidir ve bu, kendisine yapılan bir saldırıyı anlatılamaz olmaktan çıkarıp anlatılabilir kılmıştır. Halide Edib bir kez daha açıkça anlatmadan veya göstermeden metne cinsel şiddet konusunu sızdırmıştır.

Cinsel şiddetin metinde tespit etmesi zor, müphem bir biçimde var olması yalnızca Handan'ın saçlarının ısırılması üzerinden temsil edilmesinden kaynaklanmaz. Metnin anlatıcısı, mektubun yazarı da kendi failliğini mümkün olduğunca örterek, hatta belki failliğinin farkında olmadan kendini ele verir. Refik Cemal'i kendi anlatımında ifşa eden unsurlardan biri de bu ana dair yaşadığı iç çatışma ve suçluluk duygusudur. O esnada birilerinin içeri girmesi ve kendisine engel olması için dua ettiğini ancak "ateşnak, çekici bir uçurum" olan bu arzuya karşı koyamadığını belirten Refik Cemal "düşecek, yanacak, mahvolacaktım" diyerek duyduğu arzunun kendisi açısından bir felaket doğuracağını aktarır. Bu ihtimalin hemen ardından doktorun odaya girmesi ve Refik Cemal'in Handan'ın vücudunu fırlatarak kaçması da aslında doktor gelmeseydi devam edecek, Handan'ın saçını ısırmaktan daha fazlasını yapacaktı diye düşündürtür. Her ne kadar devam etmezse de mektupta devam etme ihtimalini -tıpkı Fahir'in Seviye'ye tecavüz edişini adlandırdığı gibi- bir "uçurum," bir "düşüş" olarak arkadaşı Server'e yazar. Bütün bunlar bir arada düşünüldüğünde Refik Cemal'in Handan'a karşı hissettiklerinin bir

aşk hikâyesi oluşturmasına ek olarak aynı zamanda bir cinsel şiddet anlatısı da kurduğu görülür.

Bu noktada önemli olan Refik Cemal'in kendisini iradesi olmayan, eyleme kudretini kendinde bulamayan, dolayısıyla arzu karşısında iktidarsız kalmış biri olarak kurmasıdır. Zaten bunu karşı koyması mümkün olmayan bir uçurum olarak nitelendirmesi de arzusunun ve eyleminin sorumluluğunu almadığını gösterir. Hatta "ruhumdaki sefil ve azılı ifritin çıkması için dua ettim" (Adıvar, 2019b, s. 151) diyerek sorumluluğu kendisinden uzaklaştırdığı, suçluluk duygusunu bu "azılı ifrite" yansıttığı, böylece kendi saldırgan arzularıyla yüzleşmediği görülür. "Nihayet ben kendime hürmet edemeyecek bir sefil, adi, mülevves bir sefil mi olacaktım?" demesi ve bunu soru sorarak yapması kendisini söylem düzleminde kurban olarak inşa ettiğinin de delilidir. Karşı koyamadığı o "ifrit" yüzünden "adi, mülevves bir sefil" konumuna düşeceğini, aslında olmadığı birine dönüşeceğini ima eder. Çatışma her ne kadar bir iç çatışma olsa da Refik Cemal bunu iki farklı kişi arasında yaşanan bir mücadele gibi aktarır çünkü yaptığının yanlış olduğunun, Handan'ın bedenine dokunarak, saçlarını ısırarak bir sınırı ihlal ettiğinin farkındadır. Sesleri duyunca onu "yatağın üstüne fırlat[ıp] dışarıya koş[ması]" da bu ihlalin daha Handan'ı kucağına yatırdığı anda başladığını ve toplumsal olarak kabul edilmeyeceğini gösterir. Ancak kurduğu iradesizlik ve kurban retoriği aracılığıyla gerçekleştirdiği sınır aşımının, şiddetin üzerini örtmeye çalışır.

Refik Cemal'in kendisini iradesi olmayan bir kurban gibi çizmesi, böylece kendi failliğini gizlemeye çalışması, Fahir'in *Seviye Talip*'te tecavüze giden olayları anlatırken takındığı tavırla son derece benzeşir. O da durumu kendi düşüşü olarak görür ve "uçurum" olarak adlandırır (Adıvar, 2020, s. 151). Kendi eylemleri için Seviye'yi suçlar, kendisini Seviye'nin söyleyip yaptıkları yüzünden aşağılanmış ve

delirmiş bir âşık olarak sunar. Refik Cemal'in Fahir'den ayrıldığı nokta, onun anlatısına hâkim olan duygunun öfke değil arzu olması ve Handan'ın Seviye'nin aksine hiçbir eylemliliğinin bulunmamasıdır. Ancak hem Fahir hem de Refik Cemal kendi duygu ve arzularını merkeze alır, karşılarındaki kadınların onaylarının olup olmadığını umursamazlar. İçinde bulundukları anı metne dökerken de kendi failliklerini silen, uyguladıkları şiddeti görünmez kılan anlatılar üretirler. Kısacası, *Seviye Talip*'te olduğu gibi *Handan*'da da failin anlatısı, şiddetin izlerini silmek için iş başındadır. Burada iki failin anlatılarını inşa etmeleri için seçtikleri mecralar da bu hasıraltı etme hâlini kolaylaştırır. Fahir günlük tutarken Refik Cemal Server'e mektup yazar. Hem günlük hem de mektup Genette'in belirttiği gibi samimiyeti de "olay sonrası değerlendirmeleri" de bünyelerinde barındırırlar. Olay ve yazma anı arasındaki mesafe muhtemelen karakterlerin "bakış açısı"nı da değiştirir (Genette, 2020, s. 215). *Seviye Talip*'te Fahir'in olanları günlüğüne yazmasının işlevi tartışılırken değinilen bu nokta *Handan*'daki mektup yazımını değerlendirmek için de önemlidir. Refik Cemal bu mektubu Server'e olaydan sonra yazdığı için, onun kendi eylemine dair retoriği olay esnasındaki hisleri ve düşüncelerini değil, mektubu yazma anında, muhatabının varlığından haberdar olan bakış açısını yansıtır. Kendisini bir kurban olarak inşa etmesi, eyleminden ziyade iç çatışmasına odaklanması da bu bakış açısının sonucudur. Hem *Seviye Talip*'te hem de *Handan*'da, cinsel şiddet anlatısının örtük kalmasının, anlatının bunu bir sınır aşımı olarak aktarmaktan öteye gitmeyip şiddet olarak adlandırmamasının sebebi anlatan, dolayısıyla temsil etme otoritesine sahip olan kişilerin bizzat failin kendisi olmalarıdır. Ancak burada günlük ve mektup arasında da bir ayrım yapmak gerekir. Fahir günlüğüne yazıp kendi kendisine anlatırken Refik Cemal'in somut bir muhatabı vardır. Dolayısıyla Fahir'inkini bir iç muhasebe olarak okumak gerekirken

Refik Cemal'inkini samimiyet noktasında daha fazla sorgulamak, muhatabının anlatıyı ne derece şekillendirdiğini sorgulamak önemlidir. Üstelik Fahir'in günlüğünün muhatabı olmadığı gibi onu yanıtlayan veya onunkine alternatif olarak sunulan başka bir anlatı metne eklenmez. Refik Cemal'in durumundaysa hem muhatap hem de alternatif, ikinci bir anlatıcı vardır. Özellikle Handan'la arasındaki aşk hikâyesi kurulurken aynı dönem (Handan'ın hastalığı esnasında yaşananlar) hem Refik Cemal hem de Handan tarafından anlatılır.

2.3.2 Handan'ın anlatısı

Handan bayıldıktan ve bu baygınlığı sırasında Refik Cemal Handan'ın saçlarını ısırdıktan sonra, buradaki sınır aşımının üzerini örtecek şekilde, ikili arasında geçen bir aşk hikâyesi hem Refik Cemal hem de Handan tarafından aktarılır. Karakterlerin her ikisi de kendi anlatılarında durumu/ilişkiyi aşk olarak adlandırırlar. Zaten Handan ve Refik Cemal'in arasındaki ilişkinin şiddet barındıran bir ilişki olarak değil, imkânsız ve acıklı bir aşk öyküsü şeklinde alımlanması iki karakterin de birbirini sevdiğini söylemesi dolayısıyladır. Ancak bu sevginin metindeki inşasına bakıldığında hem Refik Cemal hem de Handan'ın anlatılarının beraber okunması onay kavramının yeniden gündeme getirilmesini gerektirir. Handan geçirdiği krizden günler sonra kendine geldiğinde hiçbir şey hatırlamadığı için Refik Cemal ve hastabakıcı Sister Janet'la beraber İtalya'ya, hava değişimine gider. Burada iki hasta bakıcısı dışında kimseyi görmemektedir ve İtalya süreci, önce romanın genelinde olduğu gibi Refik Cemal'in Server'e yazdığı mektuplar, sonrasında ise "Handan'ın tahassüsleri" başlığıyla Handan'ın yazdığı notlar üzerinden aktarılır. Dolayısıyla Refik Cemal'in söyleminin ardından Handan'ın tanıklığı verilir ve bir mukayese

imkânı oluşturulur. İtalya günlerinde Refik Cemal'in anlatısı Handan'ın kendisini, onun Neriman'ın eşi olduğunu bilerek öpmesiyle sonlanır:

> Zannederim ki bugün, şimdi artık Handan beni bilerek seviyor. Neriman'ın kocası olduğumu bilerek! Pek emin değilim. ... "Handan, söyle Handan, beni nasıl sevdin? Söyle beni nasıl sevdin," diye feryat ediyordum.
>
> Cevap vermedi, ikinci bir lemada dudaklarının bana geldiğini gördüm. İlk buse-i aşkımızı o zulmetler ve şimşekler içinde, İtalya'nın ateşli, ihtiraslı gözleri karşısında aldık." (Adıvar, 2019b, s. 186-87)

Refik Cemal bu anı bir kavuşma, iki aşığın öpüşme anı olarak aktarır, üstelik "dudaklarının bana geldiğini gördüm" diyerek öpüşmeyi başlatanın Handan olduğunu söyler. Bu öpücük Refik Cemal'in feryatlarına, Handan'ın kendisini nasıl sevdiğini öğrenmek arzusuna bir cevap olarak verilmiştir. Kendisinin "Neriman'ın kocası olduğu[n]u bilerek" seviyor olmasıyla beraber düşünülünce Handan'ın davranışı bilinçli, iradi gözükür ancak buradaki öpüşmenin iradi olması önceki sahnenin, Refik Cemal'in Handan'ı soyup saçlarını ısırmasının iradi olduğu anlamına gelmez. Buradaki "bilinçli" tavır oradaki şiddet anlatısını iptal etmez.

Refik Cemal'in anlatısına göre iradi gözüken bu öpüşme sahnesinin hemen peşine Refik Cemal, Sister Janet'ten Handan'ın bir şeyler yazdığını öğrenir ve mektup orada biter. Ardından yazılı notlar olarak düşünülebilecek "Handan'ın tahassüsleri" başlıklı kısım başlar. Burada Handan'ın hatırlamama hâli; kendisine, Refik Cemal'e, Sister Janet'e ve hatırladıklarına dair düşünceleri, izlenimleri okunur. Handan'ın Refik Cemal'in de aktardığı öpüşme sahnesini anlatma/yorumlama şekline geçmeden önce kendisini ve mevcut durumda Refik Cemal'le olan ilişkisini nasıl değerlendirdiğini gösteren önemli bir an vardır:

> Dün sabah kestanelerin altında öpüşürlerken beni balkonda gördüler, Alberto şapkasını çıkardı. Coralia gülerek içeri kaçtı. Arkamda Refik Cemal duruyordu.
>
> Saçlarımın hafifçe çekildiğini duydum, döndüm. Örgümün ucunu yanaklarına sürüyordu, "Ben de senin Alberto'n değil miyim Handan?" dedi. Handan, Handan. İşte beni en çok bu isim sarsıyor.

> Bu Handan benmişim. Fakat ne tuhaf, Handan içimde kaldıramadığım perdenin arkasında gizli gibi.
>
> ... Şimdi Sister Janet kalkacak ... Ve [Refik Cemal de] gelip saçlarımı tarayacak! Ne yavaş, ne yumuşak, ne nevazişkâr! Saçlarımın üstünde elleri dolaşıyor. Ben annesinin göğsünde yatan bir yavru kuş gibi memnun, ellerini başımın üstünde hissediyorum. (Adıvar, 2019b, s. 189)

Alıntılanan sahnede Alberto ve Coralia adındaki iki aşığı seyreden Handan ve Refik Cemal vardır. Refik Cemal'in Handan'ın saçını çekip yanaklarına sürmesi hastalandığı geceki ısırma anını hatırlatır, Handan'a yönelik arzusunun hâlâ saçlara odaklandığını gösterir. Handan her ne kadar bu ısırma anından haberdar olmasa da Refik Cemal'in o zamana kadarki mektuplarını okuyan okur, çekme ve yanaklara sürme eyleminin imalarının farkındadır. Burada dikkat çeken bir diğer nokta, ilk defa Handan tarafından anlatılan bu sahnenin zamansal olarak Refik Cemal ve Handan'ın öpüşmesinden önce gelmesi (çünkü Handan öpüşme sahnesini daha ileride not eder), ancak yine okurun bu öpüşme anından haberdar olarak sahneyi okumasıdır. Çünkü Handan'ın izlediği sahne iki aşığın öpüşmesine işaret eder ve bu noktada Refik Cemal kendisiyle fiziksel yakınlık kurarak, saçlarını severek "Ben de senin Alberto'n değil miyim Handan?" diye sorar. Bu soru hafızasını kaybetmiş, kim olduğunu hatırlamayan Handan'ı yönlendiren, kendisini bir âşık olarak tanımlamaya teşvik eden bir sorudur. Zaten Handan'ın bu soruya tepkisi de doğrudan kendi kimliğine dair bir sorgulamadır. Refik Cemal'in kim olduğuna ve onunla ilişkisine değil, kendi ismine ve isminin üzerinde bıraktığı etkiye, oluşturduğu duygulanıma yer verir. En çok "Handan" ismi tarafından sarsıldığını söyleyerek kendi bilincinin yaralı durumunu, dolayısıyla kendisininki de dahil herkesin kimliğinin ondaki belirsiz karşılığını gösterir. Anlatının devamındaki günlük rutin kısmında Handan, Refik Cemal'in saçlarını "yavaş," "yumuşak" ve nevazişkar" taradığını, ellerini saçının üzerinde gezdirdiğini söyler. Refik Cemal'in daha öncesinde ısırdığı, yanaklarına sürdüğü, arzuladığı bu saçları taramasını şefkat ve merhamet duygusu üzerinden

nakleden Handan ise duygularını "annesinin göğsünde yatan bir yavru kuş gibi memnun" olarak tarif eder. Dolayısıyla Refik Cemal'in arzu ve bedensellik üzerinden kurulmuş anlatısına karşılık Handan'ınki daha duygusal, koruma ve korunma hisleri üzerinden inşa edilmiş bir anlatıdır. Bu da aralarında geçen öpüşme ve yakınlaşma ne kadar karşılıklı rızaya dayalıdır veya Handan'ın rızası Refik Cemal tarafından hastalığı, amnezisi, kırılganlığı manipüle edilerek inşa edilmiş midir, dolayısıyla bu öpüşme aslında bir şiddet anına mı işaret eder sorularını sordurur.

Handan'ın notlarında öpüşme anı hakkında bir kısım vardır ancak Refik Cemal gibi bu anı anlatıp detaylandırmaz, daha çok bu anın kendi zihni ve iç dünyasındaki karşılığını verir:

> Şimdi yine zihnimde o kumral yüz var. Onun Refik Cemal'le çok münasebeti var. Evet, o Refik Cemal'in öteki çehresi. Onu çocukluğumdan beri biliyorum, seviyorum. El ele, kalp kalbe, anladım, o da Refik Cemal. Yalnız kendisini kumral saçlar, yeşil gözler arkasında saklıyordu. ... Gel, dua edelim Refik Cemal. Bugün pek fenalıklar yaptık. Eminim, eminim yıldızlar şimdi solacak, gel şurada el açalım. ... Fakat ne küçüksün! Elim belinde duruyor, başın omzumda, sen bir çocuksun. Halbuki sen, bu sabah büyüktün ve saçların, ziyası görünmez zulmetler gibiydi. Gözlerin, karşıki sevgili kestanelerin sevimli kabuklarına benziyordu. Şimdi yemyeşil gözlü bir çocuksun.
>
> ...
>
> Refik Cemal elimden çekiyor, ne tuhaf, yüzü değişiyor; şimdi çarşaflı ve yeşil gözlüydü, çekil. Pek çok değişiyorsun! Ah, korkuyorum, içimde yeni bir şeyler uyanıyor. Git, git! (Adıvar, 2019b, s. 191-192)

Handan'ın anlatısında merkezî unsur olayın kendisi değil Refik Cemal ve "Refik Cemal'in öteki çehresi" olarak adlandırdığı "o kumral yüz"dür. Çocukluğundan beri tanıdığını ve sevdiğini söylediği bu kişi aslında Neriman'dır. Handan'ın betimlediği fiziksel özellikler, yüzünü Refik Cemal'le eşlemesi ve çocukluğa yaptığı vurgu bu "kumral saçlar ve yeşil gözler arkasında sakl[anan]" ikinci yüzün Neriman olduğunu ima eder. Zaten Refik Cemal'le öpüşmesi de anlatıya bu tanıyamama, hatırlayamama hâli üzerinden dahil olur. Refik Cemal, Handan'ın kendisini o gece ilk defa Neriman'ın kocası olduğunu bilerek sevdiğini ve öpme eylemini başlatanın Handan

olduğunu söyler. Üstelik bunu bir "buse-i aşk" olarak aktarır. Ancak Handan olayın detaylarından bahsetmez. Refik Cemal'e seslenip "Bugün pek fenalıklar yaptık" demesi onun yakınlaşmalarından bahsettiğini, ancak bunu daha çok bir tür pişmanlık duygusu içerisinde yazdığını gösterir. Bir kavuşma anı olarak değil, "fenalık" anı olarak adlandırır. Ne Refik Cemal'i ilk kendisinin öptüğünü söyler ne de aralarındaki aşktan bahseder. Hatta Refik Cemal'in yüzüyle Neriman'ın yüzünün birbirine karışması, Handan'ın zihninde sürekli olarak yer değiştirmesi, sabah karşısındaki siyah saçlı Refik Cemal'ken yazma anında yeşil gözlü Neriman'ı görüyor olması Refik Cemal'in tam olarak kim olduğunu bilmeden onu öptüğünü, dolayısıyla Refik Cemal'in çıkarımının/beyanının yanlış olduğunu kanıtlar. Ayrıca Neriman'a karşı duygularıyla Refik Cemal'e karşı hislerini birbirinden ne dereceye kadar ayırt ettiği şüphelidir. Zaten anlatısının sonunda da "Ah, korkuyorum, içimde yeni bir şeyler uyanıyor. Git, git!" demesi, hem ünlem kullanarak hem de korktuğunu beyan ederek telaşını yansıtması Refik Cemal'in zihnindeki karşılığının net olmadığını, Handan'da en genel tabirle karmaşık duygular oluşturduğunu gösterir. Refik Cemal'e karşı duyduğu his aslında Neriman'a duyduğu sevginin bir yansıması mıdır, bakım sağlayanı ve tanıdığı iki insandan biri olduğu için duyduğu güven midir yoksa Refik Cemal'in aktardığı şekilde Handan'la aşkları karşılıklı mıdır?

Refik Cemal'in anlatısının güvenilmez olduğu ve Handan'ın anlatısıyla örtüşmediği göz önünde bulundurulursa Handan ve Refik Cemal arasındaki fizikselliğin ne derece rızaya dayalı olduğu saptanabilir. Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği, "onay inşası" kavramını "Kişinin onay vermediği herhangi bir davranışta onay almak için kişinin karar verme yetisini manipüle etmek" olarak tanımlar ve "Israr, yalan, duygusal tehdit, ikna süreçleri (hediyeler, maddi destek ve ikram), duygusal baskı ... gibi fiziksel zorlama içermeyen yöntemler kullanılır. Arzu ve onay

birbirine karıştırılmamalıdır" der (CŞMD, 2019). Refik Cemal ve Handan'ın anlatılarını karşılaştırmalı olarak düşündüğümüzde Refik Cemal'in Handan'ı duygusal olarak manipüle ettiğini, kendisini âşığı olarak tanıttığını, Handan'ın hastalığı dolayısıyla yaşadığı kırılganlıktan ve amneziden faydalandığını, diğer bir deyişle Handan'ın onayının aslında inşa edilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Kendisini Handan'ın Alberto'su olarak tanıtması ve bunu bir öpüşme anına şahit olduktan hemen sonra yapması, hemen bunların ardından Handan'la yakınlaşmaları Handan'ın davranışlarının yönlendirildiğine işaret eder. Üstelik Refik Cemal'in kim olduğunun tam anlamıyla bilincinde olmaması, hatta olamayacak durumda olması Handan'ın onay verebilecek durumda olmadığını da gösterir.

Onay inşası kavramının açıklamasındaki arzu ve onayın birbirine karıştırılmaması gerektiği uyarısı da bu anlamda önemlidir. Handan ve Refik Cemal'in imkânsız aşkı olarak okunan *Handan*'da, iki karakterin anlatıları da karşılıklı bir arzuyu ima eder. Handan hafızası yerine geldikten sonraki notlarının başında açıkça "Ben Neriman'ın kocasını sevdim!" (Adıvar, 2019b, s. 199) diyerek Refik Cemal'in duygularının kendisinde karşılığı olduğunu belirtir. Ancak bu beyanı Refik Cemal'in dokunuşlarına veya onunla yakınlaşmaya onay verdiğini göstermez. Üstelik romanın sonunda "Handan'ın tahassüslerinden" başlıklı bölümde, Neriman'a seslendiği bir kısımda yaşadıklarını rüya olarak tanımlar:

> Ben seni o kadar, o kadar severim ki... Refik Cemal, evet, Refik Cemal'i de seviyorum. ... Yalnız bir sıra fena rüyalar gördüm. Hararetim vardı, dimağım hastaydı. Orada seviştik, iki insanın bir daha sevişmeyeceği gibi seviştik. Ve şimdi rüyadan uyandım. O rüyayı bir daha görmeyeceğim. (Adıvar, 2019b, s. 201)

Handan'ın rüyayı yine "fena" olarak adlandırması, içeriğini "orada seviştik" olarak açıklaması, sebeplerini ise "Hararetim vardı, dimağım hastaydı" diyerek aktarması en azından kendi beyanında Handan'ın bütün bu fizikselliğe bilinçli olarak onay

vermediğini gösterir. Bunu dimağının hastalığıyla, dolayısıyla düşünme ve karar verme mekanizmalarının sağlıklı olmamasıyla açıklaması da Handan'ın olayın gerçekliğinin ne kadar farkında olduğunu okura sorgulatır. İkili arasındaki ilişki karşılıklı bir arzu, hatta belki aşk hikâyesi olarak düşünülebilir. Ancak her ne olursa olsun Handan'ın bilinci, farkındalığı ve onayının metinde sorunsallaştırıldığı inkâr edilemez. Bu noktadan bakınca, Refik Cemal'in "buse-i aşk"ı Handan'ın anlatısı irdelendiğinde içerdiği saldırı ve manipülasyon dolayısıyla cinsel şiddet olarak adlandırılabilir.

2.3.3 Handan'ın Hüsnü Paşaya mektupları: Bedensel ve cinsel özerklik

Refik Cemal ve Handan'ın anlatım biçimi ve taşıdıkları imalar açısından farklılaşan anlatılarını daha iyi anlamlandırmak, Handan'ın onay ve iradesinin görmezden gelinmesini daha iyi anlamak için Handan ve Hüsnü Paşa arasındaki ilişkiyi de tartışmak gerekir. Refik Cemal ve Handan'ın anlatıları; anlatı düzeyi, anlatıcı, muhatap ve bu unsurların toplumsal cinsiyet açısından sağlıklı bir biçimde tartışılması için Handan'ın Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektuplar önemlidir. Çünkü bu mektuplar, "Handan'ın tahassüsleri"ne ek olarak iç-öyküsel düzeyde bulunan ve yine doğrudan üçüncü tekil şahıs anlatıcı/yazar tarafından metne yerleştirilen bir diğer anlatı grubunu oluştururlar. Mektuplar, tahassüslerden farklı olarak doğrudan bir muhataba, Handan'ın kendisini başka bir kadın için terk eden eşine, Hüsnü Paşa'ya yazılmışlardır. Bu mektuplar öncelikle Hüsnü Paşa'nın Handan üzerinde kurduğu tahakkümü, uyguladığı psikolojik şiddeti bizzat Handan'ın ağzından tasdik ettiği için önemlidir. Üstelik söz konusu tahakküm ve şiddetin bedensel ve cinsel bir boyutu da vardır:

> Bilir misin Hüsnü, yeni evlendiğimiz vakitler ağır ve müthiş bir tavırla bana, bir kadının vücudu gibi ruhu da kocasının sahası, her şeyini görecek bir

> sahası olması lazım geleceğini ihsas etmiştin! Ve ben, kendi başımdan büyük birçok şeyler bilmekle beraber hayatı o kadar bilmezdim ki buna kanmıştım. Bu ilk kanaatim o kadar derin bir iz yapmıştı ki senelerce devam etti. Hâlâ ben, yirmi dört yaşındaki kadın, o nüfuzu, o mecburiyeti hissediyorum. ... Ve sonra beni ikna etmiştin ki bana kim tabiiden fazla bir suretle bakar, biraz kur ederse sana söylemeye vicdanen mecburum. İkna etmiştin ki ben kime karşı en ufak bir zaaf hissetsem sana söyleyeceğim. Ve eğer bu küçük şeyleri senden saklarsam bunun benim için aşağıya doğru bir hatve olacağını ve yavaş yavaş sukuta kadar gideceğimi söylemiştin. Her şeyden çok sukut kelimesinden titreyen, ürperen ruhum bunu bir vazife diye kabul etmişti. Bunun yüzünden hayatımda ne feci dakikalar geçti. (Adıvar, 2019b, s. 130-131)

Evliliklerinin ilk zamanında Handan'la Hüsnü Paşa arasında geçen bu konuşma özellikle bedensel özerklik ve kadın cinselliği açısından önemli bir ana/duruma işaret eder. Hüsnü Paşa, kendi konumunu ve Handan'ın tecrübesizliğini kullanarak onun bedensel ve cinsel özerkliğini engellemektedir. "[B]ir kadının vücudu gibi ruhu da kocasının sahası, her şeyini görecek bir sahası" olması gerektiğini söyleyerek Handan'ın hem bedeni hem de iradesi üzerinde hak iddia eder. Üstelik bunu genel bir kaide gibi, her evlilikte olması gereken bir kural şeklinde ifade eder. Kadının hem bedenini hem de ruhunu "her şeyini görecek bir saha" olarak adlandırması ise kadının maddi ve manevi varlığını metalaştırdığını, panoptikan bir imayla gözetlenip denetlenecek bir nesneye indirgediğini gösterir. Üstelik sonrasında Handan'ın "kime karşı en ufak bir zaaf hissetsem," "bana kim tabiiden fazla bir suretle bakar, biraz kur ederse sana söylemeye vicdanen mecburum" demesi bu sahiplenmenin özellikle arzu ve cinsellikle ilgili olduğunu aktarır. Hüsnü Paşa Handan'ın bedeni ve ruhunu, yani benliğini istimlak ederek arzularını ve cinselliğini denetim altında tutmaya çalışır. Bunun bir tahakküm ilişkisi olduğunu, aslında Handan'ın şiddete maruz kaldığını gösteren ise Handan'ın kendisini buna "vicdanen mecbur" hissetmesidir. Zaten Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektupta da "ihsas etmiştin," "beni ikna etmiştin" gibi kalıpları kullanarak, hatta "hayatı o kadar bilmezdim ki buna kanmıştım" diyerek bu bastırılma, zorlanma hissini açığa vurur.

Handan'ın bu mektubu şiddete maruz kaldığı anda değil de, üzerinde tahakküm kuran Hüsnü Paşa kendisini terk ettikten sonra yazması da önemlidir. Baskı azaldıktan, bir anlamda özgür kaldıktan sonra geriye dönüp bir değerlendirmede bulunur ve on yedi yaşındaki tecrübesizliğinde kendisinin kandırıldığını, kendisine bir "vazife" yüklendiğini söyler. Bu kandırılma ve vazife yüzünden bedeni, hatta arzuları üzerinde kendisi kontrol sahibi değildir. Sadece eylem düzeyinde değil, zihinsel olarak da özgür bir cinsellikten söz edilemez. Kimi sevip kimden hoşlanacağına, kimi arzulayacağına veya biri tarafından sevilip arzulandığında ne yapacağına kendisi karar veremez. Bu tahakküm ilişkisini bu tez açısından önemli kılan ise bedensel özerkliğin engellenmiş olmasıdır. Handan'ın onay verme veya neye ne kadar rıza göstereceğine karar verme iradesi elinden alınmıştır. On yedi yaşında evlendiğinde kendisinden yaşça büyük kocası yaş, toplumsal statü ve cinsiyetin sağladığı hiyerarşileri kullanarak bu iradeyi elinden almış, üstelik bunu "namus" söylemini kullanarak yapmıştır. Anlatmamasının dahi "aşağıya doğru bir hatve," "sukut" olacağını söyleyerek Handan'ı korkutmuş, onun düşüncelerini ve hareketlerini kontrol etmiş, bedensel ve cinsel özerkliğini sınırlandırmıştır. Bu anlamda Hüsnü Paşa metinde Handan'ın bedensel ve cinsel özerkliğini kontrol eden bir fail olarak var olur. Ayrıca Hüsnü Paşa'nın Handan'ın kocası olarak onun hem bedenini hem de ruhunu sahiplenmesi, Handan'ın bedenini kendi tasarrufunda sayması ilişkileri içerisinde Handan'ın ne derece özerk olduğu sorusunu sordurtur. Diğer bir deyişle, bu karı-koca ilişkisinde Handan'ın rızası ne kadar aranır, Handan ne dereceye kadar kendisini rıza göstermek zorunda hisseder? Metin bu sorunun cevabını vermese de Handan'ın "o nüfuzu, o mecburiyeti hâlâ hissediyorum" demesi tahakküm ilişkisinin derin etkileri olduğunu, Handan bu kandırılmanın farkında olsa dahi özerkliğini hâlâ tam olarak elde edemediğini

gösterir. Dolayısıyla Handan'ın kendi bedenine, arzularına ve cinselliğe dair düşünceleri/eylemleri ataerkil kültürün pratikleri doğrultusunda, eril tahakküm tarafından şekillenmiş, cinselliğe özgürce onay verebileceği veya reddedebileceği durumlar olmaktan çıkmışlardır.

Handan'ın özgür iradesinin bu şekilde, karakterin bizzat kendisi tarafından sorunsallaştırılması metnin devamındaki aşk anlatısı için de önemlidir:

> Anladım ki Refik Cemal'e karşı hissettiğim dostluk tehlikeli bir şey, hain bir şey; henüz pek fena değil ama olacak!
>
> Bununla beraber sen gelirsen, sen, bu alıştığım yolda beraber giden adam, gelirsen belki bu zaaf başlangıcı örtülecek. Ne söylüyorum. Ben, bunu sana nasıl yazıyorum Hüsnü? Hayır yine söyleyemeyeceğim, bu da öteki gitmeyen kağıtlar gibi kül yahut süprüntü olacak. (Adıvar, 2019b, s. 132)

Daha önce de belirtildiği üzere Refik Cemal ve Handan arasındaki ilişkinin aşk ilişkisi olarak adlandırılmasının sebebi her ikisinin de birbirlerini sevdiklerini söylemeleridir. Bu mektup da Handan'ın hastalığından önce de Refik Cemal'e karşı hisleri olduğunu söylediğini ancak bunu "tehlikeli," "hain" bir "zaaf başlangıcı" olarak adlandırdığını gösterir. Dolayısıyla Handan'ın en başında bu sevgiden, Refik Cemal'e karşı duygularından korktuğu söylenebilir. Zaten sevgisinin eyleme dönüşmesi de hastalık dönemine denk gelir. Bu noktada, hem bu mektubu yazdığı dönem için hem de hastalık döneminde Refik Cemal'le yaşadığı ilişki için önemli olan konu Handan'ın iradesi ve failliğidir. Bedensel ve cinsel özerkliğinin sınırlandırıldığını, hatta elinden alındığını söyledikten hemen sonra gerçekleşmesini istemediği bu aşkı engellemek için Hüsnü Paşa'yı çağırır. "[G]elirsen belki bu zaaf başlangıcı örtülecek" der çünkü Handan tam anlamıyla fail olamamış ve iradesi Hüsnü Paşa tarafından sakatlanmıştır. Eylemek için Hüsnü Paşa'ya ihtiyaç duyar.

Handan'ın hastalığı süresince Refik Cemal'le yaşadığı ilişki için de benzer bir yorum yapmak mümkündür. Bu sınırlı failliğin de elinden gittiği, hafızasını kaybettiği hastalık dönemi, Handan'ın "hayatı o kadar bilme[diği]" döneme,

evliliğinin ilk zamanlarına benzetilebilir. Bu defa zihni ve bir ölçüde bedeni Hüsnü Paşa'nın değil, Refik Cemal'in kontrolündedir. Öyle ki doktor saçlarının kesilmesi gerektiğini söylediği halde Handan'ın saçlarının kesilip kesilmeyeceğine Refik Cemal karar verir (Adıvar, 2019b, s. 177). Dolayısıyla her ne kadar Refik Cemal'i sevdiğini söylese de Hüsnü Paşa'yla ilişkisindekine benzer bir örüntü burada da vardır. Handan, üzerinde tahakküm kurulan veya manipüle edilen bir karaktere dönüşür. Diğer bir deyişle her iki ilişkisinde de Handan'ın iradesi baskı altına alınır. Ancak Hüsnü Paşa'nın uyguladığı şiddet açıkça gösterilir, karakter açıkça kötülenirken Refik Cemal'inki daha zımni kalır. Handan'ın maruz kaldığı tahakküm ve manipülasyon Hüsnü Paşa'yla olan ilişkisinde son derece aşikarken Refik Cemal'le olan ilişkisindeki asimetrik iktidar, ihlaller ve sınır aşımları görünmezdir. Bunun sebebi Handan'ın Hüsnü Paşa'yla ilişkisinin Refik Cemal, Handan, Neriman ve hatta Server tarafından dahi anlatılması ama Refik Cemal'le olan ilişkisinin aktarımında Refik Cemal'in söyleminin metni domine etmesidir. Evet, Refik Cemal gibi Handan da konuşur ama Handan'ın Refik Cemal'e dair konuştuğu kısımlarda henüz Hüsnü Paşa'ya yazdığı bu mektuplardaki gibi bir hesaplaşma veya tefekkür etme hâli yoktur.

2.3.4 Muhatap ve anlatı düzeyi

Bölümün başında da belirtildiği üzere, *Handan*'da büyük ölçüde Refik Cemal'in mektupları anlatıyı oluşturur ama buna ek olarak başta Handan'ın Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektuplar ve tahassüsleri olmak üzere diğer karakterlerin de sesi duyulur. Bu açıdan bakıldığında roman hem birden fazla sesi hem de birden fazla türü (mektup, telgraf, not...) barındırır. Üstelik özellikle Refik Cemal'in anlattıklarıyla Handan'ın yazdıklarını aynı olayları farklı açılardan anlattıkları için beraber değerlendirmek

gerekir. Hem Handan ve Refik Cemal'in aynı olayı farklı yorumlamaları hem de Handan'ın Hüsnü Paşa'ya yazıp gönderdiği ve göndermek yerine çöpe attığı mektuplar arasındaki büyük farklılık bu anlatıları muhatap ve anlatı düzeyleri noktasında değerlendirmeyi gerektirir. Çünkü Refik Cemal'in anlatısında, bu tezde incelenen kısımlarda sabit bir muhatap varken Handan'ın yazdıklarının muhatapları değişmekte, anlatısı da muhataba göre şekil almaktadır. Bu yüzden muhatabın; konuşanı dinleyecek, dolayısıyla değerlendirecek ve yargılayacak kişinin rolü de oldukça merkezîdir ve iki karakterin anlatıları arasındaki farklılık muhatabın varlığı ve niteliği üzerinden değerlendirilebilir.

Handan ve Refik Cemal yalnızca aralarında geçen hadiseleri farklı yorumlamazlar. Anlatılarını kurma biçimleri de farklıdır. Zamansal açıdan Handan'ın anlatısı da Refik Cemal'inki gibi olayın sonrasında yazılmıştır ancak Handan kendisi için, kimsenin okumayacağını düşünerek yazarken Refik Cemal doğrudan bir muhataba yazar. Refik Cemal, Handan'ın saçlarını ısırdığını ve sonrasında Handan'la öpüştüğünü anlattığı mektupları -romandaki mektuplarının çoğunluğu gibi- arkadaşı Server'e yazmıştır. Server metinde bir çeşit okur/yorumlayıcı olarak kurgulanır. Sesini ilk defa duyduğumuz an, Refik Cemal'in birçok mektubunun ardından Server'in yazdığı cevabın metne eklendiği andır ve burada Server "Şimdi bende ne tesir hasıl ettiğini soruyorsun değil mi? Söyleyeyim" (Adıvar, 2019b, s. 83) diyerek o zamana kadar anlatılanları yorumlar. Dolayısıyla bu şiddet veya aşk anının dinleyicisi aktif, bilinçli, karakter-anlatıcıya cevap veren bir muhatap/karakterdir. Refik Cemal'in tefekkür ederek veya duyguları üzerinden değerlendirerek anlattıklarını Server de bir okur gibi dinler ve yorumlar. Ama aynı zamanda şerh düşer ve Refik Cemal'in bilemeyeceği ancak olay örgüsü açısından önemli olan bilgileri aktararak anlatının genişlemesini sağlar.

Server'in ilk cevabında Refik Cemal'in kendisinden bir tepki ve yorum beklediğini belirtmesi, ardından o ana kadar dinlediklerini yorumlaması önemlidir. Bu yorumlama işlevi metinde ara ara, özellikle olay örgüsü açısından önemli olaylardan sonra görülür. Genette, "Anlatının asıl yazarı yalnızca onu anlatan değil, aynı zamanda, hatta bazen ondan da çok, dinleyen kişidir. Dahası bu kişinin hitap edilen kişi olması da farz değildir: Daima *dinleyen birileri* vardır" (2020, s. 262, vurgu orijinal metne ait) diyerek muhatabın, hatta okurun metnin şekillenmesindeki önemini vurgular. Özellikle Refik Cemal'in anlatılarında muhatabının bir karakter olması ve cevap yazması bu şekillendirmeyi kuvvetlendirir. Ayrıca Server toplumsal/ahlaki yorumlar üreterek özellikle Refik Cemal ve Handan arasındaki aşk anlatısı hakkında okuru yönlendirir:

> Tevrat'a nazire mi yapmak istiyorsun? Fakat Âdem Babamızın Havva'dan önce evli ve çocuk sahibi olmadığını unutma! ... öyle bir aşk ki henüz insaniyet bu şeklini görmemiş. Kadın bir hasta, bir mecnun olduğu zaman! Temin ederim ki ömrümde ne yapsan beni bu kadar hayrete düşüremezdin. ... Sen seninle hiç münasebeti olması lazım gelmeyen münferit kadına gittin, âşık oldun. Hüsnü Paşa'nın Juliette'i, Mod'u ve bilmem kimi daha tabii olurdu.
>
> Affet kardeşim. En az anladığım da Handan'ın sana bu tuhaf merbutiyeti. Mutlak zaten seni seviyordu. İradet, Hüsnü Paşa'ya bağı, Neriman'a muhabbeti bu aşkına bir duvar oluyordu. İradetiyle Hüsnü Paşa ve Neriman'ı hatırlamak kabiliyeti gidince kendini tamamen bu aşka terk etti. (Adıvar, 2019b, s. 182-83)

Server, Refik Cemal'in Handan'la İtalya'daki durumlarını Havva ve Adem'e benzetmesine, Havva'nın Adem'den başkasını sevmemiş olmasına özenmesine "Âdem Babamızın Havva'dan önce evli ve çocuk sahibi olmadığını unutma!" diye sert bir tonda cevap verir. Burada ahlaki bir uyarıda bulunarak Refik Cemal'e evli ve çocuk sahibi olduğunu, sorumluluklarını ve ahlaki yükümlülüklerini hatırlatır. Ancak ardından "aşk" anlatısını yeniden üreterek, hatta bu aşkın büyüklüğüne vurgu yaparak âşık Refik Cemal karakterini tekrar oluşturur. Burada Refik Cemal'i metinde son derece kötü ve ahlaksız çizilen, Handan'ı sürekli olarak aldatan Hüsnü Paşa'yla

kıyaslaması dikkat çeker. Bu mukayesede Server, Refik Cemal'in Handan'dansa Hüsnü Paşa'nın diğer sevgililerine âşık olmasının "daha tabii" olacağını söyler. Dolayısıyla Refik Cemal'in Handan'a yönelik duyguları anormal, olmaması gereken duygular olarak etiketlenir. Server açısından Handan'ın "merbutiyet"i daha ilginçtir. Burada bağlılık anlamına gelen "merbutiyet" kelimesini kullanması da önemlidir. Handan'ın Refik Cemal'e karşı duyduğu "aşk" aynı zamanda bir bağlılık ve güven ilişkisidir. Server'e göre iradesi, Neriman'a duyduğu sevgi ve Hüsnü Paşa'ya olan bağlılığı bu aşka engel olmuş, ancak hastalığı yüzünden iradesini ve hafızasını kaybetmesi Refik Cemal'e olan sevgisini serbest bırakmıştır. Ancak yukarıda da tartışıldığı üzere Handan'ın Refik Cemal'e duyduğu güven ve bağlılık, iradesinin ve zihninin zedelendiği anda, Handan onay veremeyecek durumdayken Refik Cemal tarafından istismar edilmiştir. Burada Refik Cemal'i bir anlamda yargılayan Server'in irade bahsini açması metni cinsel şiddet odağında okumak için oldukça önemlidir çünkü doğrudan iradenin yokluğunu bir söylem olarak metnin gündemine taşır. Muhatabı, Refik Cemal'in karşılıklı aşk anlatısındaki pürüzlere, olası başka anlamlara işaret ederek okura sorgulama, ahlak, irade, bağlılık, güven gibi başka kavramlar üzerinden anlatıyı yeniden düşünme ve analiz etme imkânı sunar.

Handan'ın tahassüsleri ise hiçbir muhatap belirtilmeden yazılmıştır. Handan'ın yazarken seslendiği, hitap ettiği karakterler vardır ancak yazma anında birisinin okuyacağını, duyacağını veya cevap vereceğini düşünerek yazmaz. Bu yüzden Handan'ın anlatısı, zihninin ve duygularının yoğunluğunu da yansıtacak şekilde yarım kalmış, tekrar eden veya ünlem, nida gibi unsurlar içeren cümlelerden oluşur. Dolayısıyla anlatısı Refik Cemal'inkinden farklı olarak oto-sansürden daha uzakta, kamusal veya özel bir muhatap olmadan oluşturulur. Bölümün girişinde Genette'in anlatı düzeylerinden yola çıkarak belirtildiği üzere *Handan*'da her şeyi

bilen üçüncü tekil, dış-öyküsel anlatıcı bulunmaktadır ve metindeki bütün anlatı düzeylerinden sorumlu olanın da üçüncü tekil şahıs anlatıcı ve onunla birleşen yazar Halide Edib olduğu söylenebilir. Refik Cemal'in veya diğer karakterlerin erişimi olmayan anlatıları, diğer bir deyişle Handan'ın iç-öyküsel anlatıya dahil olan metinlerini öyküye yerleştiren de Halide Edib'dir. Ancak dış-öyküsel anlatı son derece görünmez kılındığı için onu inşa eden üçüncü tekil şahıs anlatıcı, anlatıcıyla kaynaşan yazar ve bu ikisinin hitap ettiği muhatap/okur da minimize edilmiştir. Susan Lanser (1986), Genette'in anlatı düzeyleri ve muhatap kavramsallaştırmalarından yola çıkarak tarihsel olarak kadınların yazmasının özellikle kamusal alanda yasaklandığını ve/veya kısıtlandığını, dolayısıyla kadın yazarların sansürden kaçınmak için mektup, günlük gibi kamusal okurdan ziyade tek bir bireye hitap eden anlatı formlarını tercih ettiklerini söyler (s. 353). Lanser'ın kadın yazarların yazma pratiklerine ve tercihlerine yönelik bu tespiti, yazar, tanrısal anlatıcı ve onun muhatabının neden görünmez kılındığını açıklamak için işlevseldir: Kamusal bir okura hitap eden bu dış-öyküsel -dolayısıyla kamusal- anlatı mümkün olduğunca örtülerek oto/sansür mekanizmalarından kaçınılmış, şiddet gibi dönemin okuru için problematik olabilecek konuların metin içerisinde, örtük bir biçimde işlenmesine olanak sağlanmıştır.

Handan'ın yazdığı, olay örgüsünü ilerletmeyen, ancak olan biteni ve onların Refik Cemal tarafından temsilini anlamlandırmak için ekstra ve/veya alternatif bir söylem üreten kısımlar bu açıdan işlevseldir. Daha kamusal bir söylem erkek anlatıcı tarafından erkek muhataba aktarılırken Halide Edib yer yer bu anlatının altını oyan veya hiçbir kamusallık ima etmeyen, aksine son derece bireysel ve mahrem bir dizi anlatıyı kadın anlatıcı/karakter aracılığıyla metne dahil eder. Üstelik bu anlatılar Refik Cemal'in "aşk" kavramı üzerinden inşa ettiği söylemin gizlediği eşitsizliğe ve

şiddete işaret etme imkânı oluşturur. Aslında Handan ve Refik Cemal'in anlatıları içerik açısından çok farklılaşmaz. İkisi de olanı büyük oranda benzer şekilde aktarırlar: Handan ve Refik Cemal öpüşmüştür. Ama bu aktardıklarını farklı yorumlarlar; Handan'a göre büyük bir fenalık olan Refik Cemal için "buse-i aşk"tır. Handan kötülük yaptığını düşünürken diğeri Handan'ın kendisini öptüğünü söyleyerek resmi tarihi yazar. Bu durumda Handan'ın sözüne karşılık Refik Cemal'in sözü gibi bir durum oluşur. Çünkü gerçekte ne olduğunu okur hiçbir zaman öğrenemez. Her ne kadar Refik Cemal metinde daha çok konuşsa da Handan'la aynı anlatı düzeylerinde yer alırlar ve metnin sonunda karşımıza çıkan tanrısal anlatıcı bu noktada sessizdir. Metnin sonuna, ikisi arasındaki ilişkiye dair yorum yapmayan bir her şeyi bilen anlatıcı yerleştirilir. Halide Edib'in böyle bir anlatıcı ve anlatı düzeyi kurguladığı halde Handan ve Refik Cemal arasında olanları tanrısal anlatıcı yerine karakterlere anlattırmayı tercih etmesi önemlidir. İkili arasındaki ilişkinin müphemiyete yer vermeyecek bir netlikte aşk veya manipülasyon ve şiddet olarak anlatılması tercih edilmez. Dolayısıyla metnin sonundaki üçüncü tekil şahıs anlatıcı, metindeki boşlukları doldurmak ve muğlaklıkları netleştirmek yerine, yalnızca varlığıyla dahi onları derinleştirir. Tıpkı *Seviye Talip*'teki "Hatime" bölümünde olduğu gibi Halide Edib bir kez daha anlatıcıyı, özellikle de faili susturan bir tanrısal anlatıcıyı metne yerleştirir ancak onu failin -*Handan* özelinde hem failin hem de mağdurun- anlattıkları hakkında konuşturmaz. Hatta *Handan*'daki tanrısal anlatıcı Handan hakkındaki ahlaki bir yargılama anını aktarır. Handan'ı ahlaksızlıkla suçlayan babasına karşı çıkan bir erkek karakteri okura gösterir. Ancak -yine *Seviye Talip*'te olduğu gibi- üçüncü tekil şahıs anlatıcı bu sahnede olanlar ve konuşulanlar hakkında yorum yapmaktan imtina eder. Kimin haklı kimin haksız olduğuna dair hiçbir fikir beyanında bulunmaz. Bu yüzden bir kez daha Halide Edib'in yazar olarak

kendisini anlatıdan ve anlatıcıdan uzaklaştırma çabası olarak okunabilir. Halide Edib'in bilinçli olarak metni konuşturmadığı, olayları ve onların yorumlarını kaygan ve belirsiz bir zeminde bırakmayı tercih ettiği söylenebilir.

Halide Edib'in üçüncü tekil şahıs anlatıcıyı susturması metindeki muğlaklığı sabitlemekle beraber, karakterlerin anlatılarının sarsılmasını da engeller. Hem Refik Cemal'in hem de Handan'ın anlatısı romanın sonunda hâlâ geçerlidir. Bu ikili anlatı yapısına cinsel şiddet odağında bakıldığındaysa artık konuşanın yalnızca erkek fail veya erkek tanık olmadığı görülür. *Handan*'da şiddete maruz kalan kadın karakterin kendi sesi ve söylemi aracısız, doğrudan okura aktarılır. Evet, *Heyula*'da da sınırlı bir biçimde Selma'nın sesi duyurulmuştur ancak orada erkek anlatıcı bir aracı konumundadır. Seviye'nin zaten az duyulan sesi ise cinsel şiddet anından sonra hiç işitilmez. Burada *Handan*'ı farklı kılan bir diğer unsur ise hem Refik Cemal'in hem de Handan'ın yazdıklarının aynı anlatı düzeyinde bulunmaları, her ikisinin de iç-öyküsel anlatıya dahil olmalarıdır. Selma'nın mektupları, erkek anlatıcı tarafından aktarıldığı için Ziya'nın anlatısıyla aynı anlatı düzeyinde yer almamakta, dolayısıyla anlatıcı ve kadın karakterin anlatıları arasında bir hiyerarşi bulunmaktaydı. Ancak *Handan*'da her ne kadar Refik Cemal romanın bütününü domine etse de iki karakterin yazdıkları arasında düzlem açısından bir hiyerarşi kurulmaz. Refik Cemal Handan'ın yazdıkları üzerinde güç veya kontrol sahibi değildir, onun anlattıkları metnin kuruluşu açısından Handan'ınkilerden daha önemli veya daha merkezî olmaz. Metnin bu biçimde kurgulanmış olması Handan'ın yazdıklarının Refik Cemal'in anlattıklarına bir alternatif oluşturma, yer yer onları bozma, Refik Cemal'in söyleminin altını oyma işlevini daha güçlü kılar çünkü yapısal olarak biri diğerine üstün kılınmaz. Bu noktada muhatabın varlığı önem kazanır çünkü Refik Cemal'in mektupları olayların ardından, bir muhataba hitaben kaleme alınırken Handan'ın

tahassüsleri muhataptan azade, karakterin kendi kendine hitap ettiği, hatta zihinsel/duygusal durumu göz önüne alındığında üzerine daha az düşünülmüş, dolayısıyla otosansür mekanizmalarının daha az işlediği metinler olarak karşımıza çıkar. Böylece Halide Edib, Handan'ı tahakküm altına alan ve onun üzerinde baskı kuran durumları, Handan'ın maruz kaldığı şiddeti, ihlal edilen bedensel özerkliğini oldukça öznel ve hezeyanlı zihni dolayısıyla "mazur görülebilir" bir mahremiyet alanı üzerinden metne taşır.

Özellikle Handan'ın anlatısında muhatabın varlığının ne derece önemli olduğu, Handan'ın Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektuplar üzerinden gösterilir. Handan bir yandan Hüsnü Paşa'yla hesaplaştığı, yukarıda tartışıldığı üzere kendi bedensel ve cinsel özgürlüğü üzerine konuştuğu mektuplar yazar. Ama bu mektuplar tam anlamıyla bir hesaplaşma durumu olarak adlandırılamaz çünkü bu yazdıklarını atar, yerine çok daha kısa, duygu ve düşüncelerini açık etmeyen, mesafeli mektuplar gönderir. Göndermediği mektupların hemen hemen hepsi "bu da öteki gitmeyen kağıtlar gibi kül yahut süprüntü olacak" cümlesine benzeyen, mektupların kimse tarafından okunmayacağını belirten ifadelerle biter. Bu durumda Handan'ın iç dünyasını Hüsnü Paşa'ya açtığı, samimiyetle duygu ve düşüncelerinden, hatta sırlarından bahsettiği anların yazılırken değil ama sonrasında sansürlendiği söylenebilir. Özel ve bireysel olan açıkça muhataba anlatılmış ancak sonrasında muhatabın -veya herhangi başka birinin- bu anlatıyı duyması, mektuba erişmesi engellenmiştir. Handan'ın "Ben bunu sana nasıl yazıyorum Hüsnü" diye sorması, anlattıklarının (dolayısıyla duygu ve düşüncelerinin) kabul edilemez, "yanlış" olduğunu düşündüğünü gösterir. Refik Cemal benzer hislerini Server'e anlatabilirken kadın karakter kendi kendisini susturur. Nükhet Sirman (2000) da Handan'ın bu duygularının herhangi birine anlatılmadığı için sosyal alana taşınamadığını, yalnızca

Handan'a ait bir noktada kaldıklarını ancak normlara karşı çıkan ve onları ihlal eden bu çok benzer duyguları arkadaşına aktarmakta Refik Cemal'in hiçbir sıkıntı yaşamadığını belirtir (s. 206). Bu da muhatabın varlığının kadın ve erkek anlatıcı için ne kadar farklı sonuçlar doğurduğunu gösterir. Erkek anlatıcı benzer hislerini bir muhataba aktarıp daha kamusal bir yerden konuşabilirken kadın anlatıcı muhatabın varlığını göz önünde bulundurduğunda mektubu göndermekten vazgeçer ve anlatısını sansürler. Hüsnü Paşa'nın Handan'ın eşi olması dolayısıyla Handan'ın anlatmasının zaten zor olacağı, dolayısıyla Handan'ı susturanın muhatabının varlığı değil de kimliği olduğu ve Refik Cemal'le aralarındaki tavır farkının cinsiyetlerinden kaynaklanmadığı iddia edilebilir. Ancak yine de Handan'ın bu konu hakkında konuştuğu tek mecranın bu mektuplar olması, başka kimseyle duygularını konuşmaması, duygularını açıkladığı mektupları da çöpe atması önemlidir. Metnin hem çöpe atılan hem de gönderilen mektupları beraber sunması da Halide Edib'in Handan'ın tam olarak nerede ve nasıl sustuğunu göstermeyi tercih ettiğinin kanıtıdır. Selma'nın suskunluk anlarının yalnızca varlığına işaret edilirken artık Handan'a geldiğimizde kadın karakterin suskunluğunun içeriği verilir. Dolayısıyla okur açısından Handan'ın suskunluğu artık bir boşluk olarak bulunmaz.

Metinde dış-öyküsel anlatıcının yok denecek kadar az yer kaplaması, Handan'ın Neriman'a yazdığı mektuplar dışındaki anlatılarının ya muhatapsız kalması ya da kendisi tarafından sansürlenmesi, dolayısıyla hiçbir anlatısının özel olanın ve kadın öznelerin alanından dışarı çıkmaması... Bütün bu durumlar beraber düşünüldüğünde metindeki gerilimin kamusal alanda konuşmak/yazmak gerilimi olduğu söylenebilir. İncelenen diğer iki eserde de kendisini mümkün olduğunca gizleyen kadın yazar, sınırlı bir oranda kendisini ve iç dünyasını anlatan ama sesini muhatabına duyurmayan bir kadın karakter-anlatıcı inşa eder. Hülya Adak, Halide

Edib'in ilk romanlarında sıkça görülen birinci tekil şahıs erkek anlatıcının "otobiyografik ögeleri gizleme işlevi" gördüğünü ve aynı zamanda "metinde bir güvenilirliğin göstergesi" olabileceğini, okurun "daha alışılagelmiş olan *erkek* anlatıcıya güvenecek ve onunla daha kolay empati kuraca[ğını]" söyler (2017, s. 163, vurgu orijinal metne ait). Halide Edib, yirminci yüzyılda yazan diğer kadın yazarlarla benzer bir biçimde kamusal alanda söz söylemeyi kolaylaştırmak, hatta meşrulaştırmak için anlatıcıyla arasındaki mesafeyi mümkün olduğunca açar. Özellikle erkek muhatapla konuşan erkek anlatıcının olduğu *Handan* için görünürde, yüzeysel okumada dönemin okuruna, erkekler tarafından domine edilen kamusal alanda kabul edilebilir, toplumsal söylemle uyumlu bir anlatı sunulur. Ancak diğer ilk dönem romanlarından farklı olarak bu metinde Handan, bu erkek anlatıcıyla aynı anlatı katmanında konuşma imkânı bulur. Bu nedenle Adak'ın belirttiği işlevlere ek olarak, Halide Edib'in bu tercihi, aşikâr olmayan bir biçimde erkek anlatıcının, dolayısıyla dönemin ataerkil söyleminin altının oyulmasını, sorgulanmasını, zaman zaman da boşa düşürülmesini sağlar.

Bilhassa cinsel şiddet odağında bakıldığında, kamusal alanda yer alan eril temsil biçimleriyle şiddete maruz kalanın aktarımının arasındaki farklılık örtük bir biçimde de olsa oradadır. *Heyula*'da bakışı zaman zaman faille birleşen erkek anlatıcı konuşurken, *Seviye Talip*'te bu konu hakkında konuşan doğrudan failin kendisidir. *Handan*'da ise failin anlatma, dolayısıyla temsil etme otoritesi Handan'a konuşma/yazma fırsatı verilmesiyle sarsılır. Her ne kadar hâlâ kendisini doğrudan kamusal alanda ifade etmeyip sesini muhatabına duyurmayı reddetse de, yazdıkları hastalığı döneminin buhranlı metinleri olarak gözükse de, Handan kendisini yazmıştır. Üstelik anlatısı Refik Cemal'in söylemini sorgulamak, rıza ve bedensel özerklik kavramları odağında metni yapısöküme uğratmak için imkânlar barındırır.

Bu açıdan bakıldığında Halide Edib'in erkek anlatıcı tercihinin yazar için güvenli alan oluşturma ve okurun gözünde metnin güvenilirliğini inşa etmenin ötesinde şiddeti, özellikle de cinsel şiddeti aktarmaya olanak sağladığı söylenebilir. Çünkü kendi kendine konuşan, muhatapsız veya muhataptan etkilenmeyen metinler yazan kadın karakter-anlatıcı anlatısını daha dolaysız, daha bireysel bir yerden kurarak iç dünyasını okura aktarır. Çünkü "[t]oplumsal alanın diliyle daha az ilişkiye giren kadın, toplumsal ilişkilerden erkeğe göre daha az etkilenmiş bir iç yaşama sahiptir" (Altuğ, 2003, s. 111). Böylece sınırlı da olsa cinsel şiddete maruz kalanın duyguları, şiddetin mağdur tarafından nasıl algılandığı ve sonuçlandığı bireysel bir anlatı olarak temsil edilir, mağdura sınırlı da olsa konuşma imkânı tanınır, hem de failin eril anlatısını bozacak şekilde.

Mağdura tanınan bu sınırlı imkân bizi başlangıçta Showalter ve Esen'den mülhem değinilen "çift sesli söylem" ve kadın yazarın sesi meselelerine getirir. Halide Edib'in ilk dönem romanlarında cinsel şiddet böylesi bir ikilik içerisinde temsil edilmiş; tanık ya da fail olsun erkek anlatıcının eril bakışını, ataerkil söylemlerini bozacak, onun altını oyacak şekilde kadın karakterin bakışı ve anlatısı da metne dahil edilerek cinsel şiddet anlatılmıştır. Bu çift sesli söylemin kaynağını Showalter ve Esen yazarın cinsiyetinde ararken, Halide Edib'in eserleri ikinci bir ihtimali daha gündeme getirir: Yazar, kendisiyle metnin içeriği arasına mesafe koyup kendi failliğini gizleyerek anlatılamaz olan cinsel şiddeti anlatmak için ikili bir yapı kurar. Tabu olan, konuşulmaması gereken bir konuyu kendisiyle özdeşleştirilmeyecek erkek anlatıcıyı kullanarak metne taşır. Ancak anlatılamaz olanın fail veya faille bakışı örtüşen tanık tarafından anlatılması, bu anlatıcıların da eril bakıştan azade olmaması cinsel şiddetin suskunluklar, boşluklar üzerinden temsil

edilmesine, ima düzeyinde kalmasına sebep olur. Dolayısıyla aslında anlatılamaz olan hâlâ tam anlamıyla anlatılamamıştır.

Tam da bu noktada Halide Edib'le aynı dönemde eser veren, Millî Edebiyat Dönemi'nin önde gelen yazarlarından Ömer Seyfettin'i anmak gerekir. Halide Edib'le aynı toplumda, aynı dönemde yaşayan ve yazan Ömer Seyfettin'in öykülerinde cinsel şiddeti, özellikle de tecavüzü oldukça ayrıntılı ve pornografik denilebilecek bir biçimde anlatan sahnelere rastlanır. "Beyaz Lale" ve "Bomba" gibi öyküleri *Heyula* veya *Seviye Talip*'in aksine konuşkan, detaylı grafik betimlemeler yapan hem de kadın bedenini ve cinsel şiddet anını pornografik denilebilecek bir şekilde göstermekten imtina etmeyen metinlerdir. Peki, tecavüz bir sınır aşımıysa ve toplumsal tabuysa, neden aynı dönemde aynı toplumda birbirine zıt bu iki temsil stratejisiyle karşılaşıyoruz? Halide Edib ve Ömer Seyfettin'i birbirinden ayıran nedir? Halide Edib'in metinlerindeki susma anlarını, cinsel şiddetin toplumsal tabu olması dışında, nasıl anlamlandırabiliriz?

Her ne kadar Ömer Seyfettin yazınında cinsel şiddetin nasıl temsil edildiği sorusu bu çalışmanın sınırlarını aşsa da Halide Edib'in cinsel şiddeti anlatmak için tercih ettiği anlatıbilimsel unsurları anlamlandırmakta faydalı olabilir. Benim de "Tecavüzcü Ötekiler, Ötekileştirilen Kadınlar: Ömer Seyfettin'de Cinsel Şiddet ve Kadın Bedeni" başlıklı sunumumda belirttiğim gibi, Ömer Seyfettin'in özellikle cinsel şiddeti anlatırken konuşan ve pornografik temsiller kullanan öyküleri cinsel şiddeti bir ötekileştirme mekanizması olarak kuran, "düşman" askerini cinsel şiddet faili olarak gösteren ve kadın bedenini tüketilecek birer nesneye dönüştüren metinlerdir. Dolayısıyla Ömer Seyfettin'in metinlerinde cinsel şiddet, ötekilik ve eril bakış üzerinden şekillenir. Tam da bu iki unsur; ötekinin zalimliğini kurarak okuru kışkırtmayı amaçlayan anlatım ve metnin tamamına hâkim olan, cinsel şiddet algısını

şekillendiren eril bakış anlatılamaz olanı anlatmak, hatta detaylandırmak için meşruiyet sağlar. Artık bu hikâyelerde anlatılan, ağza alınamayacak bir konu değil, ulusu harekete geçirmek için anlatılması gereken bir "gerçeklik"tir. Ki Ömer Seyfettin'in cinsiyetinin, eril bir alan olarak adlandırabileceğimiz yazın alanında ve daha genel anlamda kamusal alanda konuşmak için ona daha fazla alan ve özgürlük tanıdığını da belirtmekte fayda var. Ayrıca Ömer Seyfettin'in konuşkan ve pornografik metinleri için sahip olduğu milliyetçi meşrulaştırma stratejileri, *Heyula, Seviye Talip* veya *Handan* için henüz geçerli değildir. Dolayısıyla bu çalışmanın ikinci bölümünde *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* incelenirken, mezkûr milliyetçi meşrulaştırma stratejileri Halide Edib için kullanılabilir olduğunda Edib'in anlatım stratejilerini değiştirip değiştirmediği, Ömer Seyfettin gibi pornografik, pornografik olmasa bile, daha açık bir biçimde cinsel şiddeti anlatıp anlatmadığı tartışılacaktır.

BÖLÜM 3

MİLLİ MÜCADELE ROMANLARINDA CİNSEL ŞİDDET

Marcel Muller (1965), *Les Voix Narratives dans la Recherche du Temps Perdu* ("*Kayıp Zamanın İzinde'de Anlatı Sesleri*") adlı kitabında Marcel Proust'un aslında bütün bir *Kayıp Zamanın İzinde*'yi üçüncü tekil şahıs anlatıcıyla, daha nesnel bir dille anlatmayı düşündüğünden, ama bilindiği üzere bu fikrinden vazgeçip romanın başkişisini anlatıcı yaptığından bahseder. Muller'e göre, böylesi bir tercihte "Ana karakter mevzubahis olduğunda, kişiye dokunan hiçbir şey inkâr edilmez; Romancı sessiz kalmakla yetinir ve sessizlik her zaman müphemdir"[12] (s. 13, çeviri bana ait). Proust'un bocalamasına sebep olan iki farklı anlatıcı kullanımını ve sonrasında yaptığı tercihi Muller yazar ve anlatıcı, yazar ve karakter arasındaki mesafe üzerinden okur. Üçüncü tekil şahıs yerine ana karakterin anlatıcı olarak seçilmesi, yazara sessizliğini koruma imkânı, dolayısıyla bir muğlaklık alanı sağlamıştır. Halide Edib'in ilk dönem eserlerinde de özellikle cinsel şiddet söz konusu olduğunda Halide Edib'in romanlardaki erkek karakterleri anlatıcı olarak seçmesinin hem yazar olarak anlatıcı ve karakterlerle arasına mesafe koymasını sağladığını hem de bir sessizlik alanı üzerinden de olsa cinsel şiddeti anlatmasına imkân verdiğini belirtmiştim. Ama bu sessizlik ve suskunluklar aynı zamanda, metinlerde boşluklar ve belirsizlikler oluşturduğu için cinsel şiddetin fark edilmesini de zorlaştırır. Ancak Halide Edib bir noktadan sonra karakterlerini anlatıcı olarak kullanmaktan vazgeçer ve Halide Edib Adıvar'ın yazınına baktığımızda Muller'in çıkarımını tersinden de düşünebiliriz: Birinci tekil şahıs yerine üçüncü tekil şahıs anlatıcı seçildiğinde yazarın sessiz kalma

[12] "... rien de ce qui touche à l'homme n'est nié quand il s'agit du Protagoniste ; le Romancier se contente d'observer le silence, et un silence est toujours ambigu ..."

imkânının, dolayısıyla metindeki muğlaklığın da azaldığını söylemek mümkündür çünkü karakter ve yazar arasındaki mesafe kısalmaktadır.

Halide Edib'in Millî Mücadele Dönemi romanlarına baktığımızda anlatıcı tercihleri açısından keskin bir dönüşüme şahit oluruz. *Ateşten Gömlek*'te hâlâ karakter-anlatıcıyı dinlerken *Vurun Kahpeye*'de artık her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcının karşısındayızdır. Bu değişimin sebebi milliyetçi düşüncede, özellikle Kurtuluş Savaşı bağlamında oluşturulan milliyetçi söylemde aranabilir, ki edebiyat tarihi açısından bu iki metnin birbirinden ayrı ele alınmamasının nedeni de bu bağlamdır. Çünkü Adak'ın tespitiyle, "Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda Halide Edib'in düşünceleri değişir, yazar 1920'lerde yazmaya başladığı İngilizce eserlerinde ise gitgide artan bir milliyetçi çizgi izler" (2016, s. 30). Yalnızca İngilizce yazdığı eserlerde değil, 1922 ve 1923'te Türkçe yazıp yayımladığı kurgu eserlerinde de artan bir milliyetçi ton ve bakış karşımıza çıkar. Bir diğer sebep ise, ilk dönem eserlerindeki yapının değişmesi olabilir -ki bu, milliyetçi söylemin edebi eserlerde ağırlık kazanmasıyla da ilişkilendirilebilir. Halide Edib'in 1923'te yazdığı *Vurun Kahpeye,* Adak'ın "otobiyografik roman" olarak tanımladığı ve "*kadın* olarak kendini yazma sorunsalını" taşıyan eserlerinden (2017, s. 162, vurgu orijinal metinde) yapısal olarak büyük ölçüde ayrışmaktadır. Zaten Adak da yapısal benzerliğe dair tespitine dipnot düşerek *Ateşten Gömlek*'te "bu ilk romanlarının yapısal uzantısını" görebileceğimizi söyler (2017, s. 162). Dolayısıyla Halide Edib'in Millî Mücadele Dönemi romanlarına baktığımızda, anlatı yapısı ve anlatıcı tercihleri açısından bir geçiş döneminde olduğumuzu söyleyebiliriz. Her ne kadar içerik açısından bu iki roman yazarın önceki romanlarından ayrılsa ve eleştirmenler tarafından beraber değerlendirilse de yapı açısından birbirlerinden uzağa düşmektedirler.

Peki *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*'ye cinsel şiddet odağında baktığımızda nasıl ortaklıklar ve farklılıklar görürüz? Halide Edib yazını açısından bazı dönüşümleri işaretleyen bu iki roman, cinsel şiddet hakkında ne söyler? İlk dönem romanlarındaki yapının uzantısı olan *Ateşten Gömlek*'te, anlatı yapısının milliyetçi söylemi de taşıması cinsel şiddetin temsili açısından ne gibi farklılıklar doğurmuştur? Veya anlatı yapısının tamamen değiştiği ama milliyetçi içeriğin devam ettiği *Vurun Kahpeye*'de yapısal değişikliği nasıl anlamlandırmak gerekir? Tezin bu bölümünde bütün bu soruların peşine düşülecek, cinsel şiddetin farklı anlatı yapılarında ve anlatıcı tercihlerinde nasıl kurgulandığı, milliyetçi söylemin bu temsilleri nasıl etkilediği önce *Ateşten Gömlek*, ardından *Vurun Kahpeye* üzerinden tartışılacaktır.

3.1 *Ateşten Gömlek*'te milliyetçi söylem, kadın bedeni ve eril bakış

Halide Edib Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* adlı romanı 6 Haziran-11 Ağustos 1922 tarihleri arasında *İkdam* gazetesinde tefrika edilmiş, 1923'te ise kitap olarak ilk defa Teşebbüs Matbaası tarafından basılmıştır. Türkçe edebiyatta Kurtuluş Savaşı hakkında yazılmış ilk roman olarak kabul edilen *Ateşten Gömlek*; savaş esnasında iki bacağını kaybeden ve beynine isabet eden kurşunun çıkartılmasını bekleyen Peyami'nin Cebeci Hastanesi'nde yatarken tuttuğu hatıra defterinden oluşur. Peyami defterinde hem mevcut durumunu aktarır hem de geriye dönerek İzmir'in işgalinden itibaren kendisinin ve romanın diğer kahramanları olan Ayşe, İhsan ve Cemal'in başından geçenleri anlatır. Ülke sorunlarıyla ilgilenmeyen Peyami, Birinci Dünya Savaşı'nın bitmesinin ardından savaştan dönen akrabası Cemal ve İhsan'la tanışır. Cemal'in kardeşi olan Ayşe'nin İzmir'in işgalinin ardından İstanbul'a gelmesiyle büsbütün, sonrasında Millî Mücadele olarak adlandırılacak süreçle ilgilenmeye

başlar. Ayşe İzmir'in işgali sırasında eşini ve oğlunu kaybetmiş, kendisi de yaralanmıştır. Bir anlamda İzmir'in ve işgale karşı mücadelenin sembolü haline gelen Ayşe romandaki erkekler tarafından arzulanan ve/veya mukaddes görülen bir varlık olarak kurgulanır. Ayşe'nin uyandırdığı veya simgelediği duygularla, İstanbul'un da işgal edilmesi üzerine karakterlerin hepsi ihtilale katılmak üzere Anadolu'ya geçerler. Peyami bir yandan Anadolu'da örgütlenen mücadeleyi bir yandan da Ayşe'yi, ona karşı olan duygularını ve Ayşe ile İhsan arasındaki muhtemel sevgiyi anlatır. Romanın sonunda İzmir yolunda İhsan ve Ayşe şehit olurken Peyami'nin anlatısı üçüncü tekil şahıs anlatıcının konuştuğu ve iki doktorun Peyami'nin ameliyat sırasında öldüğünü haber veren diyaloğun bulunduğu "Hatime" ile son bulur. Bu bölümde aynı zamanda doktorların Ayşe ve İhsan isminde orduda görev almış herhangi bir kimseyi bulamadıklarını, Peyami'nin anlattıklarının beynindeki kurşunun sebep olduğu sanrılar olduklarını söylerler.

Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcını ve karakterlerin bu mücadeleye katılışlarını anlatan *Ateşten Gömlek*'te mücadeleyi simgeleyen, dolayısıyla romanın merkezinde duran karakter Ayşe'dir. Romanda "İzmir kızı" olarak adlandırılan Ayşe, İzmir'in işgali sırasında yaşadıkları ve sonrasında İzmir'in, dolayısıyla vatanın kurtuluşuna kendisini adaması dolayısıyla direnişin odağına yerleşir. İşgal sırasında Yunanlılar kocasını parçalamış, oğlu Hasan'ı kurşunla öldürmüş, Ayşe'yi de yaralamışlardır (Adıvar, 2019a, s. 35). Tecavüz sorusu da romana tam da bu noktada, Ayşe'nin yaşadığı travmayla beraber dahil olur. Tecavüz, hatta cinsel şiddet *Ateşten Gömlek*'te kurgusal bir hakikat olarak yer almaz ancak bir soru işareti olarak metnin içerisine yerleştirilir:

> Ve gece on ikiye kadar Cemal kloroform almış gibi yüzünde acayip bir maskeyle uyumuş gibi kımıldamadı. Sonra birdenbire konuşmaya başladı. Ne Mukbil Bey'den ne de zavallı küçük şehitten bahsetti. Çirkin, mahuf bir

> düşüncenin zulmü altındaydı. Şimdi hâlâ tekrara mütehammil değilim, kulağıma fısıldıyordu.
>
> Ben de aynı fısıltıyla, "Yok Cemal, bunu düşünme. Ayşe ölür de bu olmaz, yemin ederim, yemin ederim, görmüş gibi bunu bilirim," diyordum. (Adıvar, 2019a, s. 36)

Peyami ve Cemal arasında geçen bu sahne, Ayşe'nin yaşadığı travmanın cinsel şiddeti de barındırabileceği ihtimalini romanın gündemine taşıyan tek yerdir. Alıntılanan sahne dışında romanda askerlerin Ayşe'ye tecavüz etmiş veya cinsel saldırıda bulunmuş olabileceği ihtimalinden bahsedilmez. Bu olasılığın ima edildiği anda ise konuşanlar romanın da anlatıcısı olan Peyami ve Ayşe'nin kardeşi Cemal'dir. Peyami, Cemal'in uyuşmuş gibi, tuhaf hâlini tasvir ederek tecavüz ihtimalinin ağırlığını, kötülüğünü gösterir. Öyle ki bu ihtimalin varlığı bile Ayşe'nin eşi ve çocuğunu kaybettiği gerçeğini örter. Cemal, bu ağır kayıpların sözünü bile etmez. Zaten Peyami de onun "çirkin, mahuf bir düşüncenin zulmü altında" olduğunu söyleyerek Cemal'in bu uyuşmuş hâlinin sebebinin ölümlerin yasını tutmasından değil, kafasında değerlendirdiği bu ihtimalden kaynaklandığını açıklar. Tecavüzün ölümden beter olduğu düşüncesi Peyami'nin Cemal'i teselli etmek için verdiği cevapta da aşikardır. "Ayşe ölür de bu olmaz" cevabı tecavüzün bir kadın için ölümden beter olduğu, tecavüz tehdidi karşısında ölümün adeta bir kurtuluş olduğu düşüncesini içerir.

Ateşten Gömlek'te tecavüzün bu şekilde ima edilmesi, bu çalışmanın ilk bölümünde incelenen romanlarda cinsel şiddetin metindeki bir susma anıyla, boşlukla anlatılmasına benzer ama göndermeleri ilk dönem romanlarından daha farklıdır. Buradaki ima bir yandan savaş esnasında askerlerin eylemlerinin cinsel şiddeti de içerdiğini, bir savaş suçu kabul edilen tecavüzün çatışmaların ve savaşın sonuçlarından biri olduğunu hatırlatır. Veena Das (1996), 1947'de Hindistan'ın bölünmesi sırasında Pencap'ın her iki tarafından da yüz binlerce kadının

kaçırıldığını, bu kadınların yalnızca kaçırılıp tecavüze uğramadıklarını aynı zamanda bedenlerine, bedenlerinin mahrem kısımlarına milliyetçi sloganların kazındığını aktarır. Das'a göre "kadınların bedenleri siyasal göstergelere, ayaklanan erkek cemaatlerinin politik programlarının kaydedildiği alanlara dönüşürler"[13] (s. 2411, çeviri bana ait). Gerçekten de dünya, savaşlarda tecavüzün bir silah olarak kullanıldığına, başta kadınlar olmak üzere "öteki", "düşman" milletin mensuplarına askerlerin işkence ve tecavüz ettiğine defalarca şahit olmuştur. Her ne kadar dönem dönem savaşlardaki bu aşırı şiddet kullanımı ve toplu tecavüzler gündeme gelse de sıklıkla sessizlikle karşılanmış ve unutulmuştur. Joanna Bourke (2008), ancak eski Yugoslavya'daki çatışmalardan ve Ruanda'daki soykırımdan sonra uluslararası kamuoyunun savaş esnasında yaşanan işkence ve tecavüzlere dikkat kesildiğini ve ancak o zaman bu durumu bir savaş suçu olarak adlandırdığını söyler (s. 385). Dolayısıyla askerlerin savaş esnasında sıklıkla ve yaygın bir biçimde kadınlara[14] tecavüz etmesi yakın bir zamana kadar insan hakları ihlali olarak görülmemiştir. Ancak Bourke'a göre, -ki bu yorumunda son derece haklıdır- tecavüzün artık bir savaş suçu olarak kabul edilmesi onun "şehvet suçu veya namusa karşı işlenmiş bir suç değil, insanlığa karşı veya soykırımın bir parçası olarak işlenmiş bir suç"[15] olduğunu gösterir (2008, s. 385, çeviri bana ait).

Bourke'un tarihselleştirmesinden yola çıktığımızda *Ateşten Gömlek*'in yazıldığı bağlamda Ayşe'nin tecavüze uğrama ihtimali bir savaş "gerçeği"dir, bir

[13] "... the bodies of women became political signs, territories on which the political programmes of the rioting communities of men were inscribed."
[14] Çoğunlukla kadınlar olmakla beraber çocukların ve özellikle tutsak erkeklerin de savaş alanlarında ve çatışma zamanlarında tecavüz mağduru olabildiğini belirtmek gerekir. 2004'te Ebu Gureyb Cezaevi'nden gelen işkence fotoğrafları veya Denis Mukwege'nin 2018'de, Nobel Barış Ödülü konuşması sırasında, çalıştığı kliniğe gelen, tecavüze uğramış bebekler ve çocuklar hakkındaki tanıklığı savaş sırasında işkence, cinsel şiddet ve tecavüzün kadınlarla beraber çocukları ve erkekleri de hedef alabildiğinin göstergesidir. Mukwege'nin konuşmasının tamamı için bkz. Denis Mukwege, (2018, Aralık 10), Nobel Barış Ödül Konuşması.
[15] "... rape not as crime of passion or a crime against honour or dignity, but as a crime against humanity or as an element of genocide."

savaş suçu değil. Diğer bir deyişle tecavüz henüz uluslararası kamuoyu tarafından insanlığa karşı işlenmiş bir cürüm değil, hâlâ kişinin -hatta savaş bağlamında cemaatin- namusunu ve onurunu zedeleyen bir suç olarak algılanır. Romanın yazıldığı Kurtuluş Savaşı özelinde de tecavüzün savaştaki varlığı utanç verici bulunur. Örneğin Halide Edib'in kendisi de Kurtuluş Savaşı sırasında Anadolu'da Yunanlıların sivil halka uyguladığı zulmü tespit ve rapor etmekle görevli Tetkik-i Mezalim Heyeti'nin başkanlığını yapmış ve görevi sırasında Yunanlıların tecavüz ettiği kadınların hikâyelerini dinlemiştir. İpek Çalışlar'ın Halide Edib'in biyografisinde aktardığına göre Halide Edib "kadınlarla baş başa konuştuğunda facianın büyüklüğünü anla[mıştı]; aralarında Yunanlıların tecavüzüne uğrayanlar da vardı. Bu kadınların isimlerini raporlara geçirmek istemiyordu" (2010, s. 258). Halide Edib'in kadınların isimlerini raporlara geçirmek istememesi savaş sırasında yaşanan tecavüzlerin susturulması, sessizlikle karşılanmasının bir örneğidir. Halide Edib ancak bu heyetin sonucunda kaleme aldığı ve heyetteki diğer isimlerin de katkı sunduğu *İzmir'den Bursa'ya* kitabındaki öykülerinde ve bu öyküleri de içeren *Dağa Çıkan Kurt* adlı kitabında bu tecavüzlere yer vermiştir. Bunu resmi bir rapor şeklinde değil, öykü formunda, kurmacanın sınırları içerisinde yapması da dikkate şayandır. Çünkü bir kez daha anlatılamayanın, tabu olanın alanındayızdır, tecavüz hâlâ mağduru ve mağdurun üyesi olduğu topluluğu utançla damgalayacak bir durum olarak algılanmaktadır. Bu yüzden "Ayşe ölür de bu olmaz" son derece manidar bir cümledir. Kadınların tecavüz tehdidinden kurtulmak için kendisini öldürmesi, Millî Edebiyat'ta bir konvansiyon olarak da kullanılır. Örneğin Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale"sinde Lale, tecavüze uğramamak için camdan atlayarak intihar eder (2017, s. 39). Tecavüz, hele de düşman askerinden gelen tecavüz ölümden de beter, bir kadının başına gelebilecek en kötü şey olarak kodlanır.

Tecavüzün Ayşe'nin başına gelebilecek en kötü şiddet biçimi olması düşüncesinin iki erkek karakter tarafından konuşulması da anlamlıdır. Üstelik mevcut konuşma anında bir erkek tecavüz ihtimalini "fısıltı" ile dile getirir, diğer erkek ise "aynı fısıltı" ile cevap verir. Ayşe'nin eşini ve çocuğunu kaybetmesi, kendisinin yaralanması herkesçe bilinirken, tecavüz ihtimalinin konuşulması dahi kötü bir soru işareti olarak vardır. Erkek karakterler için dile getirilmesi zor, düşünmesi ve konuşması tahammül sınırlarını zorlayan bir durum olarak yer alır. Öyle ki Peyami üzerinden zaman geçtikten sonra, hatıra defterine o anı yazarken dahi "Şimdi hâlâ tekrara mütehammil değilim" diyerek susar. O "ağza alınamaz" ihtimalin ne olduğunu açıkça söyleyemez. Bu noktada iki erkek karakterin ölüm ve tecavüz arasında bir hiyerarşi kurup tecavüzü ölümden beter göstermeleri, tecavüz ihtimalini bile yüksek sesle konuşamamaları ataerkil toplumun cinsel şiddeti nasıl anlamlandırdığını gösterir. Yukarıda da değinildiği üzere, tecavüz kişinin namus ve onuruna yönelik bir saldırı olarak algılanmaktadır. Eril bakışa ve onun şekillendirdiği toplumsal değerlere göre tecavüz; ırza geçmektir, kadını "kirletmek," kadının canından daha kıymetli görülen namusunu ayaklar altına almaktır. Bu yüzden bir tabudur, hakkında konuşulması bile toplumsal normları ihlal eder. Aynı zamanda bir utanç kaynağıdır. Bu iki erkeği sessizliğe iten, -ve muhtemelen kadınların yaşadıklarını Halide Edib'e baş başa kaldıklarında anlatmasına ve Halide Edib'in bu kadınların isimlerini kaydetmemesine de sebep olan şey- tecavüze yapışan bu namus söylemi ve kirlenmişlik algısının beraberinde getirdiği utançtır. *Ateşten Gömlek*'te de tecavüz ihtimalinin yalnızca iki erkek tarafından konuşulması, cinsel şiddetin ataerkil algıyı yansıtacak şekilde temsil edilmesiyle sonuçlanır. Böylece Peyami'nin ağzından eril algıyı ve tecavüzü sarmalayan sosyal söylemler metne taşınır. Tıpkı *Heyula, Seviye Talip* ve *Handan*'da olduğu gibi erkek anlatıcı ve onun söylemlerini

şekillendiren ataerkil normlar burada da iş başındadır. Konuşan, cinsel şiddete ve onun mağdur kadına yönelik imalarına değinen erkeklerdir. Halide Edib ya yalnızca erkek karakterin sesini duyurduğu ya da kadın karakterin sesine çok sınırlı yer verdiği, ilk dönem romanlarındaki anlatı yapısını burada da devam ettirir.

Ateşten Gömlek özelinde hayatta kalan kadının, yani Ayşe'nin, yaşadığı travma hakkındaki düşünceleri metinde asla konuşulmaz. Okur ne travmanın derinliği ne de tecavüz ihtimalinin gerçekliği hakkında bilgilendirilir. Ancak buradaki sessizlik Fahir Seviye'ye tecavüz ettikten sonra Seviye'nin hiç konuşturulmamasından farklıdır. Seviye romanın sonunda tecavüze uğrar, bir anlamda cinsel şiddet metni de susturan, anlatıyı bitiren unsurdur. Üstelik Fahir'in Seviye'ye tecavüz etmesiyle Seviye'nin "farklı" olması, toplumsal normların dışında olması da birbiriyle bağlantılı olarak okunabilir. Zaten yalnızca *Seviye Talip*'te değil, *Heyula* ve *Handan*'da da kadın karakterler "farklı", normların dışında olarak sunulurlar. Bu karakterlerin farklılıkları ve cinsel şiddet mağduru olmaları arasında organik bir sebep-sonuç ilişkisi kurulmaz. *Ateşten Gömlek*'te Ayşe'nin farklılığını kuran, onu farklı olarak işaretleyen unsur ise yaşadığı mağduriyettir. Roman daha en başında Ayşe'nin -cinsel şiddeti de içerme ihtimali olan- travmasıyla açılır. Ve ileride de tartışılacağı üzere Ayşe'yi vatanın sembolü haline getiren biraz da onun yaşadığı bu mağduriyet ve gördüğü zulümdür. Bu açıdan bakıldığında Ayşe'nin travması ve onu sarmalayan sessizlik daha yakından incelenmelidir. Kayıplarının büyüklüğü, yaşadığı travma ile maruz kaldığı şiddetin mahiyeti ve boyutları hakkında metin oldukça suskundur. Zaten Peyami ve Cemal arasında geçen konuşma da mağdurun perspektifine, cinsel şiddetin bireysel ve travmatik yönüne odaklanmaz. Mevzunun toplumsal yanına odaklanıldığı halde ikili arasında geçen sahnede bile anlatıcı, dolayısıyla metin açıkça konuşmaz. Bu da bir kez daha cinsel şiddetin

anlatılamaz olduğunu gösterir. Cemal ve Peyami'nin sürekli susmaya meyilli konuşması utançtan ve konunun toplumsal bir tabu olmasından kaynaklanır. Ama bu da Ayşe'nin tecrübesi ve failliğine dair bazı soruları akla getirir: Askerler gerçekten Ayşe'ye tecavüz etmişse Ayşe metnin suskunluğunu aynen devam ettirecek miydi? Diğer bir deyişle Ayşe'ye söz verilseydi metin nasıl değişecekti? Bu sorulara verilecek cevaplar spekülatif kalacak olsa da şu kesindir; tecavüzün bir ihtimal olarak kalmasının, metinsel bir hakikat olarak sunulmamasının sebebi Ayşe'nin konuşturulmamasıdır.

Ayşe her ne kadar İzmir'de yaşadıklarını anlatmasa da kendi deneyimi ve failliğine dair söz söyler. Roman içerisinde Ayşe'nin tecavüze uğramış olması kurgusal bir hakikat olarak verilmez, onun kendi travmasını nasıl anlamlandırdığı okura aktarılmaz ama metnin ilerleyen kısmında Ayşe'nin sesini duyarız. Bir İngiliz muhabire İzmir'de yaşadıklarını anlatması istendiğinde "Ben anlatmaya muktedir değilim" der, sonra kendisinin ağzından tercüme edermiş gibi hikâyesinin anlatılabileceği söylendiğinde sinirlenir ve "Benim ağzımdan bir şey anlatıldığını istemiyorum" diye kızar (Adıvar, 2019a, s. 46). Ayşe'nin konuşamadığını ve başkasının da kendisi adına konuşmasını istemediğini açıkça belirttiği bu sahne hem *Ateşten Gömlek*'teki hem de incelenen diğer romanlardaki anlatım stratejilerini açıklamak için önemlidir. Ayşe, travmasının anlatılamaz olduğunu söyler. Ancak bu defa travması ağza alınmayacak olduğu, toplumsal normları ihlal ettiği için değil; Ayşe bunu dille ifade edemeyeceği için anlatılamazdır. Burada Ayşe'nin tanıklık pozisyonu da önemlidir. İzmir'in işgali sırasındaki şiddetlerden kurtulan kişi olarak Ayşe'nin bahsi geçen travmayla çok katmanlı bir ilişkisi vardır. Ayşe hem yaşadığı travmanın tanığıdır çünkü yaralanmış ve muhtemelen tecavüze uğramıştır, hem de bir başkasının (eşinin, çocuğunun ve İzmir halkının) travmasına tanık olmuştur.

Ancak hem Shoshana Felman (1992) Holokost'a dair tanıklıklar üzerinden, içeriden tanıklık etmenin imkânsız olduğunu çünkü içerisinin bir sesinin olmadığını söyler (s. 231). Hem de Marc Nichanian (2018) *Edebiyat ve Felaket*'te felaket sonrasında "hayatta kalanın kaybettiği şey[in] *kaybın sözünü etme kapasitesinin ta kendisi*" olduğunu belirtir (s. 88, vurgu orijinal metinde). Hem Felman hem de Nichanian'ın söyledikleri, tanıklığın dile dökülmesinin, anlatılmasının, dolayısıyla bir başkasının travmaya şahit olmaya çağrılmasının imkânsızlığını vurgular. Ayşe ne yaşadıklarının ne de şahit olduklarının tanıklığını yapmaya, bunları dile dökmeye, dolayısıyla anlatmaya muktedir değildir çünkü travmayı anlatmak, ona tanıklık etmek mümkün değildir. Felman'ın "tercüme edilemez," "bir dilde barınamaz" olarak tanımladığı felaket (1992, s. 212-13), ne Ayşe tarafından kendi dilinde anlatılabilir ne de bir başkasının diline tercüme edilebilir. Metnin suskunluğu bu imkânsızlığın, dilde barınamamanın bir tezahürü olarak da değerlendirilebilir.

Ancak Ayşe'nin itirazı bundan ibaret değildir. Ayşe, aynı zamanda başkalarını kendisi adına konuşmaktan meneder. Ayşe'nin tecrübesini anlatmayı, onun tercüme edilmesini ve kendisinin ağzından anlatılmasını reddetmesi de tanıklık tartışmaları çerçevesinde değerlendirilebilir. Tam da tanıklığın imkânsızlığı yüzünden konuşmayı reddettiği gibi tercüme edimini ve bir başkasının, bu tanıklığın öznesi olmayan birisinin konuşmasını da kabul etmez. Giorgio Agamben (2017), utancı "özneleşme ile özneliğin-yok-edilişinin, benliğin-yitirilmesi ile benliğe-sahip-oluşun, tebaalık ile egemenliğin mutlak birlikteliğinde üretilen şey" olarak tanımlarken (s. 112), kimin tanık sıfatını hak ettiğini ise "*tanıklığın öznesi özneliğin-yok-edilişine tanıklık eden biridir*" diyerek ifade eder (s. 127, vurgu orijinal metinde). Agamben'in tanıklık ve utanç kavramlarını beraber değerlendirmesi önemlidir. Ayşe'nin tanıklığı reddetmesi bir anlamda utancı, "özneliğin-yok-

edilişi"ni anlatmayı, bir başkasına "benliğin-yitirilmesi"ni göstermeyi, kendi içerisinde "tebaalık ile egemenliğin mutlak birlikteliği"ni görmeyi reddetmesinden kaynaklanıyor olabilir. En azından, Halide Edib'in, Ayşe ve İzmir'in işgali üzerinden kurulacak bir anlatının tanıklığa dair potansiyellerini görmediği, belki de görmek istemediği söylenebilir. Halide Edib utancı bu travma anlatısının bir parçası yapar, ancak ne Agamben'in tartıştığı "kurtulanın suçluluk duygusu"dur buradaki (2017, s. 93), ne de Nichanian'ın tartıştığı gibi tanıklığın bir kanıt veya hafıza olarak kullanılmasının doğurduğu utançtır (2009, s. 122). Aksine utancın kaynağı, kadın bedenine yönelen cinsel şiddetin, namus söylemi üzerinden getirdiği "kirlilik" ve "ele geçirilmişlik" algısıdır. Halide Edib, buradaki şiddet anlatısının ve cinsel şiddet ihtimalinin ve bu anlatının merkezindeki Ayşe karakterinin taşıdığı "özneleşme ve özneliğin-yok-edilişinin ... mutlak birlikteliği" potansiyelini deşmek yerine özneliğin-yok-edilişini, dolayısıyla utanç ihtimallerini, Ayşe'nin tanıklığını daha baştan bertaraf eder. Ayşe'nin bu kadar net bir biçimde anlatmayı reddetmesinin ve başkalarını da onun adına konuşmaktan menetmesinin birincil muhatabının bir İngiliz, Mr. Kok olduğunu unutmamak gerekir. "Öteki" olana travmasını ve bu anlatının getireceği utanç imalarını aşikâr kılmaz. Aksine metin buradan itibaren Ayşe'nin yalnızca özneleştiğini gösterir. Metin, Ayşe veya travmasına şahit olduğu diğerleri adına yok edilmiş bir özneden asla bahsetmez. *Ateşten Gömlek* bu dakikadan itibaren ölülerini gömmüştür ve onların yasını tutup bir tanıklık anlatısı kurmak yerine bu travmayı işlevsel bir şekilde, milliyetçi propaganda yapmak için kullanır.

Ayşe'nin konuşmama ve konuşturmama konusundaki net tavrı metnin politik bağlamı, milliyetçi mesajı hakkında bilgi vermekle beraber cinsel şiddet hakkında da bize bir şeyler söyler. Daha doğrusu iki erkek karakterin tecavüz ihtimalini "fısıltı"

ve utançla konuşmasını nasıl değerlendireceğimiz noktasında bizi yönlendirir. Ayşe'nin bu net tavrı doğrultusunda, daha önce fısıltıyla tecavüz ihtimalini konuşan iki erkek karakteri yeniden değerlendirecek olursak, aslında yaptıkları Ayşe'nin istemediği bir şeyin gerçekleşmesi, onun adına konuşulması olduğunu söyleyebiliriz. Peyami'nin "Ayşe ölür de bu olmaz" tesellisi ve bu anda yaptığı tam olarak Ayşe adına konuşmaktır. Peyami'nin hatıra defteri olarak kurgulanan metnin tamamına bakıldığında da Ayşe'nin yalnızca mektupları aracılığıyla konuştuğu, o mektuplardaysa yalnızca cephedeki mücadeleden bahsettiği, dolayısıyla Ayşe'nin anlatısının neredeyse tamamının Peyami tarafından kurulduğu görülür. *Heyula, Seviye Talip* ve kısmen *Handan* romanlarında olduğu gibi *Ateşten Gömlek*'te de ana karakter olan şiddet mağduru kadının hikâyesi bir erkek tarafından anlatılmakta, dolayısıyla onun yerine konuşulmakta, kadın karakterin sesi erkeğin anlatısının içinde duyulmaktadır. Dört romanı da Ayşe'nin yukarıda alıntılanan sahnedeki sözleri üzerinden okuduğumuzda kadının (cinsel) şiddet tecrübesinin anlatılmaz, anlatılamaz ve anlatılsa bile belki de duyulmaz olduğunu görürüz. Halide Edib'in kadın karakterlerinin hiçbiri tecrübelerini açıklıkla anlatmaya muktedir değildirler. Buradaki muktedir olmama durumu hem cinsel şiddetin tabu olmasından kaynaklanır hem de tecrübenin anlatılamaz olmasından, dille ifade edilmeye direnmesinden. Bu yüzden Ayşe'nin "Anlatmaya muktedir değilim" sözü geriye dönüp Selma, Seviye ve Handan'ın eylem ve söylemlerini, parçası oldukları romanların kurgulanışlarını anlamlandırmak için de önemlidir. Romanlar onları konuşturmayacak şekilde kurgulanmış, seslerinin duyulduğu kısıtlı anlarda da susmuşlardır. Tezin birinci bölümünde de tartışıldığı üzere, anlatılamaz olan cinsel şiddeti anlatmak için Halide Edib erkek anlatıcı tercih etmiştir. Ardından boşluklar, susma anları ve sınırlı da olsa farklı anlatıcılar ve bakış açılarını metinlere ekleyerek erkek, hatta zaman zaman

şiddet faili anlatıcıların anlatılarındaki şiddet imalarını, tutarsızlıkları ve o anlatıların görünmez kıldığı şiddet anlarını okura aktarmıştır. *Ateşten Gömlek*'te ise, bütün bunlara ek olarak, tam da Ayşe'nin "anlatmaya muktedir değilim" dediği anda Halide Edib olanların kelimelerle ifade edilemeyeceğini belirterek, bunların dile getirilemez oluşuna işaret ederek anlatılamaz olanı metinde aşikâr kılar. Susma anları ve boşluklarla beraber, Prince'in "dile getirememe" olarak çevirebileceğimiz "unnarration" tekniğini de kullanır (Warhol, 1994, s. 79). Böylece yalnızca anlatılamaz olanı görünür kılmaz, onun sınırlarını da test eder.

Ayşe'nin uyarısı aynı zamanda bu kadınların hepsinin hikâyelerinin erkek anlatıcılar tarafından anlatılmasına yönelik bir uyarı olarak da okunabilir. Ziya, Fahir, Refik Cemal ve Peyami'nin anlattıklarına, kadınlara yönelik söylemlerine ve yorumlarına karşı dikkatli olmak gerektiği konusunda bir uyarı olarak yorumlanabilir. Hatta bu erkek karakterlerin anlatılarının bir noktada geçersiz kılındığı, bu anlatılara şüpheyle yaklaşmak gerektiği düşüncesi de ortaya atılabilir çünkü bu erkek karakterler her şeyi kendi gözlerinden anlatırken, aktarılan travmanın merkezinde olan bu kadınların tecrübeleri kendilerine kapalıdır. Onlar tarafından hiçbir zaman bilinemez -belki de hiçbir zaman bilmenin ve anlamanın peşine düşmedikleri, kadınların ne anlatacağını merak etmedikleri için- dolayısıyla da aktarılamaz çünkü mevzubahis tecrübe kadın karakterler tarafından hiçbir zaman tam anlamıyla dile getiril(e)mez.

3.1.1 Vatanın temsilcisi olarak kadın bedeni ve cinsel şiddetin işlevselliği

Erkek anlatıcıların, dolayısıyla Peyami'nin de güvenilirliğini sorgulamakla beraber, anlatılamaz olan bir durumu erkek anlatıcı için anlatılabilir kılanın ne olduğunu sormak gerekir. *Ateşten Gömlek* özelinde Peyami'nin anlatısını meşrulaştıran, hatta

zaruri kılan metnin bir Millî Mücadele anlatısı olmasıdır. Ayşe'nin travması üzerinden Türk milletinin travması temsil edilir. Yunan askerlerinin kendisine uyguladığı şiddet bir anlamda semboliktir, vatanın ve milletin tamamına uygulanmıştır. Bu yüzden Ayşe, romanın başında Peyami'nin zamanında beğenmediği, evlenmek istemediği taşralı kadınken maruz kaldığı şiddetin sonucunda "İzmir kızı"na dönüşür. Mücadelenin en önemli simgelerinden biri haline gelir. Böylece hem Ayşe'deki hem de Cemal'deki değişimi verilmekte, Ayşe vatanın sembolü olan bir arzu nesnesine dönüşürken Cemal de Ayşe'nin ve vatanın peşinde koşan Türk erkeği hâline gelmektedir. Zaten Peyami ve Cemal'in tecavüz ihtimalini konuştukları sahne de Peyami'nin Ayşe'nin İstanbul'a geleceğini haber vermesiyle devam eder: "Perşembe günü Ayşe gelecek, cuma günü meşhur Sultanahmet Mitingi olacaktı. Mizahi bir oyun gibi başlayan propaganda birdenbire kanla, ateşle takdis edilmiş, Avrupa nazarında kendisini terbiye etmek isteyen insanlar gibi değil, zalimlere haykıran mazlumlara benzemeye başlamıştık" (Adıvar, 2019a, s. 36). Peyami'nin bu sözleri, tecavüz ihtimalinin hemen peşine Millî Mücadele anlatısını ekler ve Ayşe'nin İstanbul'a gelişi ile Halide Edib'in konuşma yaptığı meşhur Sultanahmet Mitingi arasında zamansal bir paralellik kurar. Bu paralelliğin hemen tecavüz ihtimalinin ardından kurulmasını sağlayan unsur, muhtemel tecavüzcülerin Yunan askerleri olmasındandır. Vatanın ele geçirilmesiyle beraber kadının bedeni de ele geçirilir. İzmir'in işgal edilmesiyle Ayşe'nin bedensel bütünlüğünün ve "namus"unun ihlal edilmesi birbirine eşitlenir. Zaten metin içerisinde Ayşe'nin varlığı İzmir'in, dolayısıyla vatanın göstereni olarak kurgulanır. Peyami, işgalden sonra Ayşe'yi ilk gördüğünde içinden "İzmir geliyor" dediğini aktarır (Adıvar, 2019a, s. 37). Böylece açıkça Ayşe'yi İzmir'in sembolü, metin içerisindeki temsilcisi hâline getirir.

Burada önemli olan sembolleştirmenin Ayşe'nin bedenini merkeze alarak yapılmasıdır. Partha Chatterjee (2002), *Ulus ve Parçaları* adlı kitabında milliyetçi düşüncenin sömürgeci sistemle mücadele ederken maddi/manevi, iç/dış, ev/dünya şeklinde ikili zıtlıklar ürettiğini ve bu zıtlıkları cinsiyetlendirdiğini söyler. Chatterjee'ye göre milliyetçi düşüncede manevi olan, içeride yani evde olan kadınken ve bu alanlar sömürgeci düşünceden, Batı'nın unsurlarından azade kılınmalıyken maddî olan, dışarıda ve dünyada olan erkektir ve Batı'nın teknik ve benzeri unsurlarıyla ilişkilenmelidir. Dolayısıyla milletin kadın ve erkek özneleri arasında sosyal roller açısından daima bir ayrım olmalı ve kadın daha "saf," dışarıdan gelenden ve yabancı olandan azade kalmalıdır (s. 202). Bu açıdan bakıldığında milliyetçi düşüncenin kadın ve erkek arasında yaptığı bu net ayrımın millî kadın ve sömürgeci öteki arasında da oldukça katı bir ayrışma öngördüğü iddia edilebilir. Kadın, hem kendi gibi millî olan erkekten farklıdır hem de dış dünyadaki sömürgeci ötekinin zıddındadır. Diğer bir deyişle, Chatterjee'nin işaret ettiği maddi/manevi, iç/dış, ev/dış ikilikleri hem ulus ve sömürgeci arasındaki farkı işaretler hem de ulus içerisinde kadın ve erkek arasındaki farkı.

Milliyetçi düşüncenin kadın ve erkek arasında işaretlediği maddi ve manevi ayrımı, erkekler maddi olanı kadınlar manevi olanı temsil ederken, kadın bedenini de gündeme getirir. Ulusa dair manevi olanı, "saf" olanı, içeride olanı temsil eden kadınların bedenleri de maddi olandan, dışarıda olandan arındırılarak ulusu ve vatanı temsil edecek şekilde düzenlenir. Söylemsel düzeyde kadın bedeniyle vatan toprağı ve ulus tahayyülü eşitlenir. Afsanah Najmabadi de (2016), "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak" adlı yazısında milliyetçi söylemin vatanı bir kadın bedeni gibi kurduğunu, böylece "erkeklerin birliğine dayalı bir ulus kimliği" oluşturulduğunu söyler (s. 129). Najmabadi'ye göre böylesi bir kurulumun

"yabancıların emellerine, tacize, tecavüze karşı korunmaya muhtaç bir vücut" dolayısıyla "kadının korunmasına dair başlı başına bir söylem" yaratmıştır (s. 133). Najmabadi'nin İran örneği üzerinden tartıştığı, kadın bedenini vatanın metonimisi olarak kuran bu söylem Chatterjee'nin ikili zıtlıklara dair tespitiyle beraber düşünüldüğünde, milliyetçi söylemde kadının ikincil ve onu nesneleştiren, faillliğini sınırlandıran hatta zaman zaman görmezden gelen bir konuma yerleştirildiği görülür. Ulus tahayyülü sadece kadını ötekinin karşısında konumlandırmaz, aynı zamanda ulus içerisinde de bir kadın-erkek ikili zıtlığı üretir. Chaterjee'nin maddi-manevi, iç-dış, ev-dünya ayrımı cinsiyetlendirilmiş, bu cinsiyetlendirilmede Najmabadi'ye göre kadın ve erkek arasında güçlü-güçsüz şeklinde de bir hiyerarşi kurulmuştur. Kadın bedeni ulusu temsil ederken, aynı zamanda zayıf, kırılgan veya tehlikeye açık olarak inşa edilmiştir. Bu yüzden dışarısının, ötekilerin tehditlerinden ulusun güçlü erkekleri tarafından korunmalıdır.

Ateşten Gömlek'te de özellikle Ayşe ve Ayşe'nin bedeni üzerinden vatanın korunmasına yönelik, ulusun "öteki"lerine karşı verilen mücadele anlatılır. Peyami'nin "Koyulaşmış yeşil, esmer gözleri etrafındaki siyah kirpikleri yaslı İzmir'in zeytinliklerini örten yas örtüsü gibiydi" (Adıvar, 2019a, s. 37) diyerek kurduğu analoji, yalnızca zihinsel veya ruhsal değil, oldukça fiziksel de bir ilişkilendirmedir. Najmabadi ve Chatterjee'nin tarif ettiği milliyetçi söylemle uyumlu bir biçimde Ayşe'nin duruşu ve fikirlerinden önce bedeni, hatta uzuvları metonimik bir kullanımla vatan toprağının yerine geçer. Metnin ilerleyen kısımlarında Ayşe'nin kendisi de benzer bir eşitlemeyi kurar. İstanbul'un işgali sırasında Peyami'ye yazdığı mektuplarda "Kadınına hakareti, bayrağına hakaret gibi düşünmüyor mu?" diye sorarak (Adıvar, 2019a, s. 69) kadın bedenini bayrak, marş gibi vatanın simgelerinden biri kılar. Bu noktada metnin kadın bedenini nesneleştiren ve

araçsallaştıran eril milliyetçi bakışla birleştiği, Halide Edib'in bu bakışı ve söylemi yeniden ürettiği söylenebilir. Kadın bedeni üzerinden kurulan bu söylem ve sembolik düzlem göz önünde bulundurulduğunda da tecavüz ihtimalinin Yunan askerlerini zalim ve katil olmalarının yanında, tecavüzcü olarak da etiketlediği görülür. Okura ise, düşmanın yalnızca vatana ve milletin canına değil, aynı zamanda onun namusuna da kastettiği mesajını verir. Böylece anlatılamaz olarak etiketlenen cinsel şiddeti konuşmak için meşru bir zemin oluşturulur. Daha büyük ve meşru milliyetçi söylem içerisinde, cinsel şiddet tabu olmaktan çıkar. Metnin evreninde mücadelenin haklılığını kanıtlamak, yazar ve okurların bulunduğu düzlemde de okurda milliyetçi duygular uyandırmak, onlara Millî Mücadele'nin propagandasını yapmak için elzem değilse bile işlevsel diyebileceğimiz bir araç olarak kullanılır.

Cinsel şiddet yalnızca işgal askerlerini değil, milletin dışında kalan, yani Türk olmayan diğer unsurları ötekileştirmek için de metinde kullanılır. Ayşe İstanbul'a ilk geldiğinde, rıhtımda bekleyen Peyami "Zavallı Ayşe'yi İstanbul Türk kadınlarının; Ermeni, Rum kondüktörler, Ermeni, Rum, İngiliz polisleri ve hafiyeleriyle işkence edildiği bu tramvaya nasıl bindirecektik" diye kendi kendisine sorar (Adıvar, 2019a, s. 37). Tramvayda işkenceye uğrayanların Türk kadınları olduğu vurgusu, şiddetin cinsiyetlendirildiğini gösterir. Aynı zamanda açıkça anlatılmayan bu cinsiyetlendirilmiş "işkence"nin, tramvayda kadınların cinsel taciz veya belki saldırıyla karşılaştığı imasını beraberinde getirir. Faillerin "Ermeni, Rum, İngiliz," mağdurların ise yalnızca "Türk kadınları" olduklarının özellikle belirtilmesi ise bu cinsiyetlendirilmiş şiddeti ırkçı bir söylem üzerinden de tanımlar. Mağdur Türk kadını-fail öteki ikiliğini yeniden üretir. Bu ikilik ise Türkleri mazlum, ötekileri zalim pozisyonuna yerleştirdiği; böylece cinsel şiddeti anlatılamaz olmaktan çıkartıp anlatılması gereken kategorisine yerleştirdiği için önemlidir. Peyami'nin tecavüz

ihtimalinin hemen peşine Ayşe'nin gelişi ve Sultanahmet Mitingi arasında paralellik kurması da bu sebepledir. Propagandayı "kanla, ateşle takdis" eden, kendilerini "zalimlere haykıran mazlumlara" benzeten tam olarak bu cinsiyetlendirilmiş, ırksallaştırılmış ikili zıtlıklardır. Ancak Najmabadi'nin İran örneği üzerinden geliştirdiği argümanını Chatterjee'nin sömürgecilik sonrası ve sömürgecilik karşıtı milliyetçilik odağında kurduğu tartışmayla beraber düşünmek de Halide Edib'in *Ateşten Gömlek'*i yazdığı ve bu argümanlara çok benzer söylemleri romanda işlettiği bağlamı anlamlandırmak için önemlidir. Bir anlamda cinsel şiddetin romanda ikili zıtlıklar üzerinden, ulusun mağdur kadınına karşılık fail ötekinin varlığının gösterilmesiyle, onun ideolojik bir silah olarak kullanılmasının yalnızca Halide Edib veya Ömer Seyfettin'e, ya da Türk Millî Edebiyatı'na özgü olmadığını, milliyetçi söylemin, özellikle Batı dışında, sömürgecilik karşıtı düşüncede ve onun şekillendirdiği anlatılarda sıklıkla başvurulan bir strateji olduğu söylenebilir.[16]

Bu noktada Halide Edib'in cinsel şiddeti *Ateşten Gömlek*'te, milliyetçi söylem doğrultusunda anlatmasının nedenlerini, metnin cinsel şiddeti bu şekilde, ilk dönem romanlarından farklı olarak milliyetçi düşünce odağında temsil etmesinin sonuçlarını sorgulamak gerekir. Bu soruların cevaplarına dair en önemli ipucu metin içerisinde yazarla hem biyografik hem de ideolojik unsurlar dolayısıyla en çok özdeşleştirilebilecek, vatanın temsilcisi olarak görülen Ayşe'nin kendisinin de (cinsel) şiddeti ikili zıtlıklar üzerinden temsil etmesidir. İstanbul'un işgaline dair Peyami'ye yazdığı mektuplarda İstanbul'un akıbetini de İzmir'e benzetir ve işgal sırasında olanları aktarır: "[M]uharebe oluyormuş gibi hücumla, ateşle içeri girmişler. Evde beş-altı yalnız genç kız varmış, feci şeyler olmuş. ... Sokak içlerinde

[16] Cinsel şiddetin, özellikle de tecavüzün sömürgecilik bağlamında nasıl işlediği, hem sömüren hem de sömürülen dolayımıyla, farklı dönemlerde ve politik ilişkiler bağlamında nasıl kurgulandığı hakkında daha detaylı bir inceleme için bkz. Nancy Paxton (1999), *Writing Under the Raj: Gender, Race and Rape in the British Colonial Imagination 1830-1947,* New Brunswick, New Jersey ve Londra: Rutgers University.

tahliye ettirmek istedikleri eski İstanbul evlerinde kadın figanları duydum" (Adıvar, 2019a, s. 68). Kendi deneyimini anlatmaya muktedir olmadığını söyleyen ve başkasının da kendisinin adına konuşmasını istemeyen Ayşe, Peyami'ye yazdığı bu mektupta bir tanıklık anlatısı kurar ve kendisininkine benzettiği bu travmayı anlatır. Ancak anlatım stratejisi Peyami'ninkinden çok farklılaşmaz. Ayşe de "feci şeyler olmuş" diyerek mevzubahis şiddetin mahiyetini vermez, yalnızca imalar üzerinden konuşur. Mağdurların sadece genç kızlar, faillerin ise baskın yapan işgal askerleri olması yine şiddetin cinsiyetlendirildiğini ve ırksallaştırıldığını gösterir. Böylece ima edilenin cinsel şiddet olabileceği ihtimali doğar. Üstelik "kadın figanları" Halide Edib'in Kurtuluş Savaşı anlatılarında cinsel şiddet için oldukça yaygın olarak başvurulan bir ad aktarmasıdır. Her ne kadar bu tezin sınırları içerisinde incelenmese de *Dağa Çıkan Kurt* kitabında topladığı öykülerde çıplak ölü kadın bedeni ve uzaktan duyulan kadın çığlığı sıklıkla karşı tarafın askerinin saldırdığı ve/veya tecavüz ettiği Türk kadınının göstereni olarak kullanılır. Ayşe'nin bahsettiği "kadın figanları"nı ima ettiği "feci şeyler"le beraber düşününce cinsel saldırı ve tecavüzün örtük ve metonimik bir biçimde temsil edildiği söylenebilir.

Najmabadi'ye benzer bir noktada, Rubina Saigol (2016) de "Militarizasyon, Ulus ve Toplumsal Cinsiyet: Şiddetli Çatışma Alanları Olarak Kadın Bedenleri" adlı yazısında Chatterjee'nin argümanından da beslenerek modern ulus tahayyüllerinin cinsiyetlendirildiğini ve özellikle militarizasyon ve çatışma odaklı tahayyüllerde kadın bedeninin bir çatışma alanı hâline geldiğini söyler. Saigol'e göre "Modern ulusal tahayyül şekilleri, toplumsal cinsiyete dayalı bir iş bölümü gerektirir: 'Koruyucu' ve 'güçlü' erkek, tam karşıtı bir kategori, yani 'korunmaya muhtaç, zayıf' kadınlar olmadan inşa edilemez. Kadınların bedenleri ulusun gösterenleridir, ulusal anlatının üzerine yazıldığı bedenlerdir" (s. 242). Bu bölümün başında Veena

Das'tan aktarılan Hindistan'la Pakistan'ın ayrılması sırasında her iki taraftan da kadınların kaçırılıp tecavüz ve işkenceye ek olarak, bedenlerine gerçek anlamda milliyetçi sloganların kazındığı anekdotu (Das, 1996, s. 2411) bir kez daha hatırlamakta fayda var. Hem Ayşe'nin bedeninin İzmir'le özdeşleştirilmesi hem de Ayşe'nin kendisinin mütecaviz düşman askerlerinden ve kadın çığlıklarından bahsetmesi Saigol'ün bahsettiği ve Das'ın örneklendirdiği kadın bedeninin çatışma alanı hâline geldiği savının bir göstergesidir. Ancak yalnızca mağdur Türk kadınlarından ve fail düşman askerlerinden bahsedilmesi, Azade Seyhan'ın tanımlamasıyla "hem gerçek hem de sembolik anlamda kırılmış dul kahraman Ayşe['nin], ihlal edilmiş, yaralanmış ve istila edilmiş anavatanın alegorisi hâline gel[mesi]" (2014, s. 82-83) *Ateşten Gömlek'*in yalnızca cinsel şiddetin kendisini, kadınların savaşta daha kırılgan bir pozisyonda kalmalarını sorunsallaştırmaya çalışmadığını gösterir. Üstelik bu defa konuşan erkek anlatıcı Peyami değildir. Bu ikili zıtlıklar bir erkek tarafından yeniden üretilmez. Kendi hikâyesini anlat(a)mayan Ayşe, diğer Türk kadınlarının travmasını Peyami'yle çok benzer bir söylem üzerinden aktarır.

İç-öyküsel anlatının anlatıcısı olan, yazarın ve vatanın temsilcisi olarak görünen Ayşe, cinsiyetlendirilmiş ve ırksallaştırılmış bir cinsel şiddet anlatısı kurar. Ayşe'nin İzmir'in işgaline ve o esnada yaşadıklarına dair kendi tecrübesini anlatamazken İstanbul'un işgalini kendisi adına konuşan erkek karakterlerle çok benzer bir yerden aktarması bir yandan cinsel şiddetin mağdur tarafından anlatılamayacağı, ancak bir tanıklık anlatısı şeklinde -ki o da eksik bir anlatı olacaktır- kurulabileceği ihtimalini gündeme getirir. Hem tezin ilk kısmında incelenen metinlerde hem de *Ateşten Gömlek*'te kadınların sesini çok az duymamız, hikâyelerin birinci tekil şahıs erkek anlatıcı tarafından anlatılması bu tanıklık anlatısı

üzerinden anlamlandırılabilir. Ancak bu durumda Halide Edib'in -tıpkı Ayşe'nin mektubunda yaptığı gibi- neden bir kadın tanık tercih etmediği, onun yerine erkekleri, hatta bazen fail erkekleri konuşturmayı tercih ettiği sorulmalıdır. Ardından hemen, tanık olarak konuşturduğu üstelik kendisi de mağdur olmuş Ayşe'nin tanıklığının bölümün başında incelenen, namus ve vatanın onuru üzerinden kurulmuş eril söylemle örtüşmesini nasıl anlamlandırmamız gerektiği sorusu gündeme gelir. Tezin birinci bölümünde tartıştığım üzere erkek anlatıcı kullanımı anlatılamaz olanı anlatmak için bir alan açarken, özellikle anlatıcının aynı zamanda cinsel şiddet faili olduğu durumlarda, ataerkil toplumda aşk, iktidar ve şiddet arasındaki sınırların muğlaklaştırılıp geçirgen kılındığı, şiddetin zaman zaman görünmez olduğu metinler üretir. Kadın karakterlerin sesi, bakışı ve tecrübesinin metne eklenmesiyle (yalnızca feminist bir bilinçle, dikkatlice bakıldığında duyulsalar dahi) bu ataerkil normları içselleştirmiş erkek anlatıcıların anlatılarının altı oyulur ve onlara bir alternatif sunulur. Fakat Halide Edib *Ateşten Gömlek*'te de benzer bir anlatı yapısı kurduğu halde bu defa kadın karakterin anlatısı erkek anlatıcıya karşı çıkan, onun anlatısını bozan değil, aksine onunla uyumlu, onu tasdik eden bir söylemle karşımıza çıkar.

Erol Köroğlu, Haziran 2007'de Berlin'de katıldığı "Nation and Translation" ("Ulus ve Tercüme") atölye çalışmasında sunduğu "Lost in Nationalist Translation: Configurations, Appropriations and Translations of History in H. E. Adıvar's *The Shirt of Fire*"[17] adlı bildirisinde *Ateşten Gömlek*'in Türkçe kurmacada bir "tematik alt-tür" olan Kurtuluş Savaşı romanlarının ilki ve kurucusu olduğuna, üstelik henüz savaş bitmeden yazıldığına dikkat çeker. Bu anlamda roman, yalnızca kurgusal düzlemde Kurtuluş Savaşı'nı anlatmakla kalmamakta, yeni kurulan devletin tarih

[17] Erol Köroğlu'na bu yayımlanmamış bildiri metnini ve onunla beraber konuşma metnini dayandırdığı, *Ateşten Gömlek*'in orijinal metniyle İngilizce tercümelerini karşılaştırdığı tabloyu benimle paylaştığı için müteşekkirim. Bu tezde *Ateşten Gömlek*'in çevirilerine dair yapılan tartışmalarda Köroğlu'nun benimle paylaştığı bu tablodan yararlanılmıştır ve tablodan yararlandığım noktalarda kendisine (Köroğlu, tablo) şeklinde referans verilecektir.

anlatısına ve bu anlatı etrafında şekillenen edebiyata öncülük etmektedir. Hazal Halavut (2012) da yüksek lisans çalışmasında Halide Edib'in *Ateşten Gömlek* aracılığıyla ulus devletle beraber edebiyatın da sınırlarını belirlediğini, amaca hizmet eden her şey içerilirken hizmet etmeyenlerin dışlandığını belirtir (s. 122). Köroğlu'nun ve Halavut'un birbirlerine paralel bir şekilde işaret ettikleri ideolojik angajman, Ayşe'nin dış-öyküsel anlatıcı Peyami'yle aynı söylemi üretmesinin sebebini açıklayabilir. Kadın bedeninin ulusun sınırlarını işaretlediği bu söylemde, içeride kalanlar Türk kadınları ve onları korumaya çalışan Türk erkekleriyken işgal için gelen Yunanlılar, İngilizler hatta yıllardır o topraklarda olan ama "ihanet eden Ermeniler ve Rumlar" bu sınırların dışına itilmiş, "öteki" olarak kurgulanmıştır. Bu söylemi bozacak, altını oyacak hiçbir alternatif anlatı ise metinde sunulmamaktadır. Halavut'un tezinde oldukça incelikli ve derinlikli bir şekilde tartıştığı gibi Halide Edib *Ateşten Gömlek*'te kişisel tecrübesinin, duruşunun ve tanıklığının aksine, bunları dışarıda bırakarak başta Ermeniler, ardından da Rumları hainlikle damgalayarak ötekileştirici, milliyetçi bir söylem inşa eder (s. 120-121). Halavut, millet ve milliyetçilik noktasında, özellikle "Ermeni Meselesi" hakkında resmi söylemle -toplumsal cinsiyete dair pozisyonunun aksine- çelişmeyen, ona karşı çıkmayan bir Halide Edib'le karşı karşıya olduğumuzu da ekler (s. 125).

Hem Köroğlu'nun hem de Halavut'un metnin milliyetçilikle ilişkisine ve yeni ulus devletin tarihinin, resmi söylemin kuruculuğuna dair tespitleri önemlidir. Metnin gerçekten de milliyetçilikle ve onun getirdiği cinsiyetlendirilmiş, başkalıkçı söylemle bir problemi yoktur. İlk romanlarında, cinsel şiddete dair oldukça girift yapılar ve göndermeler kuran Halide Edib doğrudan, ikili zıtlıklar üzerinden işleyen bir söylemi *Ateşten Gömlek*'te inşa etmekten kaçınmamıştır. Ancak burada Halavut'un istisna olarak gösterdiği toplumsal cinsiyet temasını ve metnin henüz

savaş sonuçlanmadan yazıldığı bilgisini de unutmamak gerekir. Halavut'un özellikle 1915'te yaşanan ve resmi söylem tarafından "Ermeni Meselesi" olarak adlandırılan olaylara, onların Halide Edib'in kurmaca ve kurmaca-dışı eserlerine nasıl yansıdığına odaklandığının farkındayım. Ancak *Ateşten Gömlek*'in amaca hizmet eden her unsuru içerip içermeyenleri dışarıda bıraktığı iddiasının tam da bu iki bilgi doğrultusunda sorgulanması gerektiğini düşünüyorum. Örneğin Halide Edib, amaca hizmet ettiği halde Ayşe'nin tecavüze uğramış olma ihtimalini metinde konuşturmaz. İmayla, suskunlukla geçiştirir. Zaten Köroğlu da yukarıda değindiğim sunumunda, tam da romanın kurucu olması ve henüz bitmemiş bir savaş hakkında yazılması dolayısıyla sonraki Kurtuluş Savaşı romanlarından daha girift bir anlam yapısına sahip olduğunu söyler. Köroğlu'na göre *Ateşten Gömlek*'in olay örgüsü, "basit bir ulusal kahramanlık anlatısı" üretmek için oldukça karmaşık ve müphemdir (Haziran 2007).

Ateşten Gömlek'in girift yapısını ve mevzubahis ulusal propagandaya hizmet etmeyecek hangi unsurları içerdiğini daha net görmek için onun İngilizce çevirilerine bakmak oldukça işlevseldir. Özellikle 1938 yılında Hindistan Lahore'da Muhammad Yakub Khan tarafından *The Daughter of Smyrna* adıyla yayımlanan çeviri, içerdiği eklemeler ve çıkarmalar üzerinden bu ulusal propagandaya hizmet etmediği halde metnin dışarıda bırakmadığı durumları gözler önüne serer. Enginün (2011), Halide Edib'in kendisinin yaptığı, 1924'te *The Shirt of Flame* adıyla yayımlanan çevirinin aslına sadık bir çeviri olduğunu (s. 74) ancak Yakub Khan'ın çevirisinin "eseri kendi maksadına uydurma gayretiyle" çok fazla değişiklik yaptığını belirtir (s. 78-79). Yakub Khan'ın gayreti ise daha çevirinin adına eklenen alt başlıkta, "Modern Türkiye'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun küllerinden yükselişine dair bir hikâye – Türk'ün Batı egemenliğine karşı isyanı, milli onur ve bağımsızlık uğrunda

fedakarlıkları, ıstırapları ve nefes kesen maceraları"[18] (iç kapak, çeviri bana ait) ifadesinde kendisini belli eder. Yakub Khan, Türklerin "Batı egemenliğine" karşı gelişi ve başarılı olarak "küllerinden yükselişi"ni o dönemde Hindistan'da mevcut olan milliyetçi bağımsızlık hareketine örnek olarak sunmaktadır. *Ateşten Gömlek*'in anti-emperyalist olarak yorumlanabilecek, Enginün'ün deyimiyle "Yunanlılardan çok İngiltere'ye ve daha sonra, bütün Batı'ya karşı, düşmanlık duygusunu yönelt[en]" tavrı (2007, s. 184), Hindistan'da, sömürgecilik karşısında kendisini kuran milliyetçilik için de oldukça uygun bir ilişkilenme zemini sunmaktadır. Ancak yine Köroğlu'na dönecek olursak, metnin orijinali vatan fikri etrafında insanları etkilemek, kışkırtmak için oldukça zorludur (Haziran 2007). Bu zorluğun sebebi ise *Ateşten Gömlek*'in karmaşık ve müphem, ulusal propagandaya hizmet etmeyecek - hatta zaman zaman milliyetçi mesajını boşa düşürecek- unsurları da barındıran yapısından kaynaklanmaktadır.

Yakub Khan çevirisinde *Ateşten Gömlek*'i yukarıda mağdur Türk kadını-fail öteki üzerinden kurulan milliyetçi söyleme yaklaştırmak, kadın bedenini vatanın göstergesi kılan ve kadın karakter üzerinden ulusun sınırlarını belirleyen anlatım stratejisini keskinleştirmek için Yunanlıların Ayşe'ye tecavüz etme ihtimalinin konuşulduğu sahneye küçük bir ekleme yapar ve konuyu metnin orijinalinden daha açık bir biçimde ele alır (Köroğlu, tablo). Cemal'in "Ben de aynı fısıltıyla, 'Yok Cemal, bunu düşünme. Ayşe ölür de bu olmaz, yemin ederim, yemin ederim, görmüş gibi bunu bilirim,' diyordum" (Adıvar, 2019a, s. 36) cümlesi Yakub Khan tarafından şu şekilde çevrilir:

> To dispel these I consoled him saying "Jamal! Have no fear! Aysha is not the sort of woman who would submit to such ignominy. She would much sooner

[18] "A story of rise of modern Turkey on the ashes of the Ottoman Empire – the Turk's revolt against Western domination, his thrilling adventures, sufferings and sacrifices in the cause of national honour and independence."

> die than allow herself to be dishonoured. I can swear for that as if I am just now by her side." (Adıvar, tarih belirtilmemiş, ikinci basım, s. 11)

Yakub Khan'ın çevirisinden alıntılanan bu parçada hem cinsel şiddet hem de milliyetçi düşünce bağlamında oldukça önemli bir değişiklik vardır. Artık bu iki erkek karakter tecavüz ihtimalini fısıltıyla dile getirmezler. Dolayısıyla utanca, konunun konuşulamaz olmasına yönelik imalar ortadan kaldırılmıştır. Bunun bir sebebi tecavüz ihtimalinin daha net bir dille reddedilmesidir. Ayşe'nin böylesi bir "namussuzluk, şerefsizliğe" ("ignominy") müsaade etmeyeceği, bu şekilde "kendisini lekelemelerine izin vereceğine" ("allow herself to be dishonoured") ölmeyi tercih edeceği söylenir. (Ayşe'ye nasıl faillik ve sorumluluk yüklediği de gözden kaçmamalıdır.) Orijinal metindekinden daha açık ve net bir reddediştir bu ve Köroğlu'na göre epikleştirme örneğidir (Köroğlu, tablo). Ulusal anlatının ve ulusu temsil eden kadın bedeninin sınırları daha net çizilmiş, "lekelenmemiş" olması daha net vurgulanmıştır. Ama ironik bir biçimde, orijinal anlatıdakinden daha açık ve net olarak tecavüz ihtimali görünür kılınır. Yakub Khan kadının, dolayısıyla milletin "namusunun" "temiz" olduğundan okuru emin kılmak, tecavüz ihtimalinin olmadığı konusunda onu inandırmak isterken tecavüz anlatısının varlığından da emin kılar. Bu emin kılma hâli bir yandan da cinsel şiddetin milliyetçi muhayyile için ne kadar tetikleyici bir konvansiyon olduğunu da gösterir. Tecavüz ihtimali dahi ivedilikle bertaraf edilmesi gereken, ulusun kadının ve onun dolayımıyla vatanın uzağında tutulması gereken bir haysiyet meselesi olur. Bu ihtimal, fısıltıyla konuşulacak değil, yüksek sesle reddedilecek bir "yüz karası"dır.

Yakub Khan, Halide Edib'in cinsel şiddete dair suskun ve müphem tavrını yeterli bulmamakla kalmaz. Namus ve lekelenme söyleminden ayrıca bir de romanın sonundaki "Hatime" kısmını silip (Adıvar, 2019a, s. 205) yerine Peyami'nin Ayşe'ye "the personification of national honour" diye seslendiği bir paragraf ekler (Köroğlu,

tablo). Yakub Khan, Ayşe'nin bedeninin vatanın göstergesi olarak metinde yeterince içerilmediğini düşünmüş olacak ki romanın adını Ayşe üzerinden kurulan simgeselliğe vurgu yapacak şekilde değiştirmeye ek olarak, metni Peyami'nin anlattığı her şeyin hayal ürünü olması ihtimalinin yerine Ayşe'nin "milli onurun vücut bulmuş hâli" olduğunu belirterek, onun romandaki varlığının ideolojik göndermelerini keskinleştirerek, öznelliğini siler. *The Daughter of Smyrna*'da Yakub Khan'ın sildiği yalnızca Ayşe'nin birey oluşu da değildir. Metindeki iki anlatı, Kezban'ın hikâyesiyle Ayşe ve İhsan arasındaki ilişkinin detayları da Yakub Khan tarafından kırpılır (Köroğlu, tablo). Birazdan daha detaylı inceleyeceğim bu iki anlatı propagandist milliyetçi tavra uymayan, aksine onu bozan ve zayıflatan anlatılardır ve Halavut'a itiraz etmemin en önemli sebebi de böylesi iki metnin *Ateşten Gömlek*'te var olmasıdır. Bu yüzden Yakub Khan tarafından büyük ölçüde törpülenmiş, bazı yerleri metinden tamamen atılmıştır. Yakub Khan, metni milletin sınırlarını belirleyen ve muhatabını harekete geçiren bir ulusal anlatı kılmak için yaptığı düzenlemeler de *Ateşten Gömlek*'in amaca hizmet etmeyen unsurları tamamen dışarıda bırakmadığını veya işlevsel olan her anlatıyı, mesela Yunanlıların Ayşe'ye tecavüz etmiş olması ihtimalini, yeterince içermediğini gösterir. Halavut zaten toplumsal cinsiyetin bu anlamda bir istisna oluşturduğunu söyler. Bense bir adım öteye geçip burada toplumsal cinsiyetin özellikle cinsel şiddet odağında, ilk romanlardaki müphem ve suskun anlatı yapısını tekrar eden bir yapıyla ve zaman zaman aşk söylemi üzerinden bu büyük ulusal anlatının da altını oyduğunu, metnin böylece girift kılındığını iddia ediyorum.

3.1.2 Eril bir alan olarak cephe ve mücadele alanında kadınlar

Ateşten Gömlek'te cinsel şiddet, yalnızca milliyetçi ve propagandist yapıya hizmet edecek şekilde, mazlum Türk kadını-fail öteki ikiliği üzerinden temsil edilmez. Ayşe'nin cephedeki varlığı ve Anadolu'daki farklı çetelerin varlığı üzerinden yansıtılan kaos ortamı aracılığıyla da cephenin cinsiyetlendirilmiş bir alan olması, kadınların bu alandaki kırılganlığı verilir. Bu konular özellikle metindeki alt hikâyelerden biri olan Kezban'ın öyküsü odağında metne taşınır ve sorunsallaştırılır. Babasını savaşta kaybetmiş, kimsesiz Kezban hem cephede savaşmak hem de İhsan'a karşı sevgisi yüzünden İhsan'ın birliklerine katılmak ister. Ancak İhsan, kendisini birliğe kabul etmez ve onu beraberinde götürmez. Fakat öykü ilerleyince İhsan'ın birliğinden Mehmet Çavuş ve Peyami Kezban'la karşılaşırlar. Kezban'dan hoşlanan Mehmet Çavuş, Peyami kendisine yapmamasını söylediği halde onu birliğe getirir ve İhsan'la görüştürür. İhsan'ın çadırında uzun süre kalan Kezban, yine de birliğe kabul edilmez ve köyüne geri dönmesi söylenir. Peyami bu yüzden kendisine birliğin sınırına kadar eşlik ederken de Mehmet Çavuş tarafından kaçırılır. Kezban'ın bundan sonraki akıbeti ise hem Peyami hem de bizler için bir muammadır. Kezban'ın kısaca özetlenen hikâyesi hem mücadele alanın cinsiyetlendirilmiş olması hem de öteki olmayanların failliğini tartışmak için metinde alan açar.

Kezban'ın birliğe katılıp katılamayacağı konusu kadınların savaşıp savaşamayacağı, cephede bulunup bulunamayacağı sorusu üzerinden tartışılır. Kezban'ın İhsan'ın birlikleriyle beraber hareket etme isteği ilk defa gündeme geldiğinde İhsan, "Bu kadar genç bir çocuğu nasıl bizim kuvvetlerin arasına alırım. Ötede beride muharip kadınlar var ama hiçbiri bu kadar genç değil" (Adıvar, 2019a, s. 90-91) diyerek genç bir kadın için savaş alanının tehlikeli olduğunu söyler. Bu itiraz, cephenin eril bir alan olduğunu ve özellikle "genç" kadınlar için tehlike

oluşturduğunu gösterir. Gençlik vurgusu burada cinsel açıdan çekici, arzulanan kadın iması taşıdığı için, eril bir alan olarak kurgulanmış savaş alanı "genç" kadınlar için uygun değildir. Kadının bedenselliği ve cinselliği dışında var olmasına imkân tanımayan bu bakış aynı zamanda mücadele alanındaki erkekliği de tehlikeli olarak etiketler. Yalnızca Kezban'ın değil, askerler tarafından mukaddes görülen Ayşe'nin cephedeki varlığı da sorun yaratır. Ancak Kezban ve Ayşe'nin net talebi, mücadele alanın erilliğine yöneltilmiş bir itiraz olarak okunabilir. Ayşe, "Beni hâlâ bir şehir kadını gibi emniyette ve selamette tutmak istiyorsunuz. Fakat geçende buradan geçenler arasından İstanbullu yirmi yaşında bir genç kadın kocasıyla tüfeği omzunda İzmir yolu üzerinde gülerek gitmiş" (Adıvar, 2019a, s. 94) diyerek kendisinin korunmaya muhtaç olmadığını, genç bir kadının cephede hem de savaşmak için bulunabileceğini, "İzmir yolu"nda kadın-erkek herkesin cesurca yürüdüğünü söyler. Bir yandan korunan-koruyan, bekleyen-savaşan ikiliklerini kadın-erkek ikiliği üzerinden cinsiyetlendiren milliyetçi söylemi bozar. Ama bir yandan da genç kadının "kocasıyla" gittiğini söyleyerek kadının yine yanında bir erkekle hareket edebildiğinin dolayısıyla bir erkek tarafından gözetildiğinin, "şehir kadını gibi" vurgusu yaparak kadınlar arasında bir hiyerarşi olduğunun, şehir kadınlarının daha kırılgan kaldığının, son olarak da vatanın herkes tarafından korunması gereken, fedakârlık talep eden kutsiyetinin altını çizer. Bu açıdan da milliyetçi söylemi onaylar, bu söyleme eklemlenir.

Kezban'ın hikâyesi de benzer bir şekilde hem Kezban'ın kırılganlığını verir hem de bu kırılganlık üzerinden mağdur Türk kadını-fail öteki ikiliğini bozar. Kezban'la evlenmek isteyen Mehmet Çavuş, İhsan izin verse de vermese de "kızı almaya yemin ettiğini" söyler ve "Ya ölüsünü ya dirisini" diye de ekler (Adıvar, 2019a, s. 120). Kezban'ın hem mücadele etme isteği hem de Mehmet Çavuş'la

evlenmeye rızasının olup olmaması önemsizdir. İradesi İhsan ve Mehmet Çavuş, ama özellikle onu alınacak bir "şey" olarak gören Mehmet Çavuş tarafından yok sayılır. Üstelik "ya ölüsünü ya dirisini" söylemi Kezban'ın itirazının hayatı pahasına dahi dinlenilmeyeceğini, bedeninin her ne olursa olsun Mehmet Çavuş tarafından temellük edileceğini açığa vurur. Peyami, Mehmet Çavuş'un bu olayın öncesinde, cephede savaşan kadınları kendisine uzun uzun anlattığını aktarıp sebebini sonra anladığını söyler (Adıvar, 2019a, s. 114). Kezban'a ulaşabilmek adına kadınların cephedeki varlığının ve mücadelesinin kullanılması, Türkler adına savaşan askerler içerisinde "tehlikeli" erkeklerin olabileceğini gösterir. Zaten Mehmet Çavuş da söylediğini yapar ve Kezban'ın iradesini önemsemeden onu kaçırır. Kezban kendisine sırf İhsan'ı korumak için izdivaç sözü vermiş, ona birliğin olduğu yerden ayrılıp köye döneceğini söylemiştir. Ancak İhsan'ı Mehmet Çavuş'a karşı uyarmak için birlikte kalır. Kandırıldığını düşünen ve öfkelenen Mehmet Çavuş ise Kezban'a saldırır, "Köyde aradım, beni aldattın kahpe," der. "Hele dur, bununla İhsan'ın ciğerini bir deleyim" diye onu belinden yakalayıp kaçırır (Adıvar, 2019a, s. 125). Peyami tarafından aktarılan bütün bu olaylar, Kezban'ın tehdit altında hissedip evlenme teklifini kabul etmesi, vazgeçmesi ihtimalinde de öfkeli ve saldırgan Çavuş tarafından saldırıya uğraması, son olarak da kaçırılması savaş anında tehdidin yalnızca karşı tarafın askerinden değil, cephede aynı taraf için mücadele eden erkekten de gelebileceğini gösterir. Nira Yuval-Davis (2020) de kadın erkek karışık askeri birimlerde cinsel tacizin önemli bir problem olarak ortaya çıktığını, İsrail ordusunda bu problemi önlemek amacıyla kadın birliklerine eğitim verenlerin de kadınlardan seçildiğini, Eritre kurtuluş ordusunda ise tecavüzün idamla cezalandırıldığını söyler (s. 194). Yuval-Davis, günümüzde de askeriyenin yalnızca erkeklerin alanı olmaktan çıkmasıyla beraber cinsel şiddetin de bir problem olarak

ortaya çıktığını ve bunun cinsiyetleri mümkün olduğunca birbirinden ayırarak veya idam gibi ağır yaptırımlar uygulayarak çözülmeye çalışıldığını anlatır. Verdiği bu örnekler, ordunun veya militarizasyonun aslında toplumsal cinsiyet ve şiddete göbekten bağlı olduğuna, kadınların mensubu oldukları orduda -dolayısıyla millette- dahi cinsel şiddet tehdidiyle karşı karşıya kalabildiklerine işaret eder. Kezban'ın hikâyesi de savaş anında kadının pozisyonun her hâlükârda kırılgan bir pozisyon olduğunu ve bu pozisyonun millî kimlikten bağımsız olduğunu gösterir.

Halide Edib Kezban'ın hikâyesini metne dahil ederek başlangıçta kurduğu milliyetçi söylemin altını oyar, bu söylemi zayıflatan ikinci bir anlatı kurar. Kezban'ın akıbetinin belirsiz olması, Peyami'nin "Hikâyemde bir kopuk halka, yanık sayfa var. Kezban'ı Mehmet Çavuş belinden yakalayıp ıssız ovalara kaçtığı karanlık geceden sonra onları bir daha gördüm mü?" (Adıvar, 2019a, s. 125) diye sorarak bu anlatının sonunu belirsiz bırakması önemlidir. Ayşe'nin İzmir'de tecavüze uğrayıp uğramadığı sorusu nasıl cevapsız bırakıldıysa Mehmet Çavuş'un uyguladığı şiddetin boyutu ve mahiyeti de bir soru işareti olarak kalır. Kezban'ın rızası dışında kaçırılmasının ötesinde fiziksel şiddet, cinsel saldırı, tecavüz, hatta cinayetin hikâyenin bir parçası olup olmadığını hiçbir zaman bilemeyiz. Ancak bu müphemlik aynı zamanda bütün bu ihtimallerin mümkün olduğunu göstermesi, şiddet senaryolarından hiçbirini elememesi açısından önemlidir. İşgal sırasında Yunan askerlerinin gerçekleştirdiği saldırmak, tecavüz etmek, öldürmek gibi eylemlerin hepsini "mazlum" olarak inşa edilen tarafın neferleri de yapmaya muktedirdir. Fakat ikili zıtlığın bu şekilde bozulması ve "düşman" askeriyle bir Türk erkeğinin aynı kötülükte birleşmesi romanın propagandist yapısına ve okurunu mücadeleye destek olmaya, vatana sahip çıkmaya çağıran mesajına zarar verir. Bu zararı engellemek, şiddet faili olan erkeği ulusun dışına atmak için, romanın ilerleyen bölümlerinde

Mehmet Çavuş başkalarını da örgütleyerek İhsan'a ve onun birliklerine saldırır. Zaten çeteci olan, dolayısıyla tam anlamıyla Türk askeri olmayan bu adam bir vatan hainine dönüşür ve idam ettirilir (Adıvar, 2019a, s. 131). Mehmet Çavuş'un vatan haini, dolayısıyla ulusun ötekisi olarak etiketlenmesi şiddetin, özellikle de kadın bedenine yönelmiş şiddetin metinde bir ötekileştirme mekanizması olarak işlediğini gösterir. Ulusun muhayyel sınırları içerisinde faillere yer yoktur. Yine de Halide Edib Mehmet Çavuş'u Kezban'a saldırdıktan sonra hızlıca ulusun sınırları dışarısına itmez. Diğer bir deyişle Mehmet Çavuş'un failliği kurgunun ilerleyişi açısından zayıflık oluşturacak şekilde verilmez. Özellikle çeteci olması üzerinden romanda ilk tanıtıldığı andan itibaren "ihanetine" yatırım yapılır. Bu anlamda amacın zaten baştan Mehmet Çavuş'un ötekiliğini vurgulamak olduğu düşünülebilir ancak durum böyle olsa dahi önemli olan bu dışarıda bırakılma ve ötekileştirilmenin bir cinsel şiddet imasıyla yapılmasıdır. Halide Edib Kezban'ı ve onun hikâyesini metne dahil etmeyi, militarizasyonun kadınlar için neler getirdiğini anlatmayı tercih etmiştir.

Mehmet Çavuş'un ötekiliğine nasıl başından itibaren yatırım yapılırken, Kezban'ın hikâyesinin milliyetçi söylemi ve kurguyu bozmayacak şekilde eklemlenmesine de yatırım yapılır. Kezban ve Mehmet Çavuş'a dair bu alt-hikâyeyi milliyetçi söylemle doğrudan ilişkili olarak değerlendirmeye, dolayısıyla mağdur-fail ilişkisini ulusu temsil eden mazlum-ulusun ötekisi olan zalim ikiliği içerisinde okumaya imkân tanıyan en önemli unsur Kezban ve Ayşe arasında kurulan paralelliktir:

> Babasını öldüren ve kendisini aç, çıplak bırakan gâvurlarla artık o da dövüşmek istiyordu. ... gözleri yabani ve güzel bir kedinin atılmaya karar verdiği anın tehlikeli ışıklarıyla yanıyordu. İlk defa olarak Ayşe'yle onun yüzündeki müşabeheti gördüm, aynı yeşil gözler ve kati çene. ... Bu, Anadolu'nun gözleridir. (Adıvar, 2019a, s. 113)

Peyami'nin gördüğü ve anlattığı Kezban, tıpkı Ayşe gibi kendisine ve vatanına saldıranlara karşı savaşmak isteyen, güçlü kadındır. Üstelik Peyami tıpkı Ayşe'yi ilk gördüğünde yaptığı gibi, Kezban'ın bedenini de vatanla eşitler. Her iki kadının gözleri de birbirine benzemekte ve vatanı, bu örnekte "Anadolu"yu temsil etmektedir. Dolayısıyla her iki kadının da bedenlerine yönelen şiddet vatana yönelmiş, bu bedenlere zarar veren kişi vatana ihanet etmiştir. Ayşe'nin travması, İstanbul'un işgali sırasında kadınların deneyimi ve Kezban'ın hikâyesi; hepsi birden kadınların ve kadın bedeninin ulusu ve ulusun maruz kaldığı saldırıyı temsil etmeye yarayan göstergeler olduklarını kanıtlar. Bu yüzden Mehmet Çavuş'u vatan haini yapan yalnızca İhsan'a ve birliklerine saldırması değil, aynı zamanda Kezban'ı kaçırması ve kaçırdıktan sonraki belirsizliktir. Böylece hem şiddet milliyetten bağımsız bir erkeklik sorunu olarak kurulur hem de ulusun içerisindeki failler ötekileştirilerek ideal, pür milliyet görüntüsü inşa edilir.

3.1.3 Erkeklik krizi olarak arzu

Ateşten Gömlek'te mağdur Türk kadını-fail öteki ikiliğini bozan -ve muhtemelen bu yüzden Yakub Khan'ın çevirisinde kendisine yer bulamayan- bir diğer kısım ise İhsan ve Ayşe'nin nasıl nişanlandığını aktaran anlatıdır. Roman her ne kadar bu ikiliği yeniden üreterek cinsel şiddeti konuşmak için "meşru" bir zemin yaratsa da anlatım stratejisi açısından tezin birinci bölümünde incelenen diğer eserlerden çok da farklılaşmaz. Yine cinsel şiddeti açıklıkla anlatmayan, susmaya meyilli bir metinle ve onun birinci tekil şahıs erkek anlatıcısıyla karşı karşıyayızdır. Ve erkek anlatıcının gör(e)mediği, ancak feminist bir bilinçle bakıldığında sınır aşımı olarak okunabilecek bir an vardır. İkinci İnönü Muharebesi sırasında yaralanan İhsan, Ayşe'nin görev yaptığı hastanede tedavi edilir. Tedavi süresince Ayşe'ye karşı

duyduğu sevgi ve arzusu daha da büyüyen İhsan, iyileşmeye başladıktan sonra ona "İzmir'e girersem benim olur musun?" diye sorar. Ancak Ayşe'den kendisi için evlenmenin mümkün olmadığı, artık yalnızca İzmir yoluna bağlı olduğu cevabını alır (Adıvar, 2019a, 166). İhsan'ın sorusunun Mehmet Çavuş'un "benim olacak" beyanıyla benzerliği, Ayşe'ye sahip olunacak bir "şey" muamelesi yapması ve onun öznelliğini reddetmesi bir yana, Ayşe'nin olumsuz cevabı üzerine daha da ileri giderek bir çeşit buhran geçirir ve sınırı aşarak Ayşe'yi öper:

> Yavaş yavaş doğruluyor, hızlı hızlı konuşuyor, onu ne kadar zamandır istediğimi anlatıyordum. Göğsümdeki yara, içinden bir demir geçer gibi acıyor, şakaklarım ve bütün damarlarım içinden kaynıyor, yanıyor, dışarıya fırlamak için şiddetle atıyordu. Ellerini şiddetle yakalamış, bırakmıyordum.
>
> Birdenbire nasıl oldu bilmiyorum. Gözlerinden, ürken bir çocuk gibi korku geçti. Avcıdan kaçmak isteyen vahşi bir geyik gibi etrafını arıyordu. Silkindi, mantosunu kaptı, kaçıyordu. Ben o zaman vahşetle, cinnetle göğsümün sargılarına parmaklarımı geçirdim, sargıyı, sonra yaramı parçalamaya başladım. ...
>
> O hemen koştu, kollarımı yakaladı. Yaramdan fışkıran kan ağzıma kadar geliyordu. Kollarımı boynuna doladım. Dudaklarımı yakıp vücuduma giden sıcak sarhoşluk kanımdan mı, onun dudaklarından mı bilmiyordum; lezzetinin mislini bir daha tatmak kabil olmayan dudaklarını kaç defa öptüm bilmiyorum. (Adıvar, 2019a, s. 166-67)

İhsan'ın kendisini bu şekilde öpmesinin ardından Ayşe önce onun yaralarını sarar, sonrasında da İzmir kurtulduktan sonra, İhsan'ın o güne kadar her şeyiyle İzmir'i kurtarmak için mücadele etmesi koşuluyla kendisiyle evlenmeyi kabul eder ve böylece nişanlanırlar (Adıvar, 2019a, s. 167). Ayşe ve İhsan'ın nasıl nişanlandığını İhsan'ın kendisinden dinleyen ve hikâyeyi onun ağzından hatıra defterine aktaran Peyami, İhsan'ın alıntılanan parçadaki eylemlerini sorunsallaştırmaz. Bir kez daha erkek anlatıcının anlatısının içerisine yerleştirilmiş ikinci bir perspektif, ikinci bir anlatıcıyla karşı karşıyayızdır. Ancak *Heyula* ve *Handan*'da bu ikinci bakış açıları anlatıcının metninin altını oyup oradaki cinsel şiddet ihtimali ve imalarına işaret ederken İhsan'ın anlatısı doğrudan bu ihtimal ve imaları taşıyan anlatı düzeyi olur. Fakat Peyami'nin perspektifi bu imaları görünür kılmaz.

Her ne kadar İhsan veya Peyami'nin anlatıları buradaki şiddet ihtimalini açığa çıkartmasa da İhsan'ın Ayşe'nin "ellerini şiddetle yakalamış, bırakmıyor" olması karşısındaki kadının iradesini engellediğinin, özgürlüğünü kısıtladığının göstergesidir. *Seviye Talip*'te de Fahir aynı şekilde Seviye'nin bileklerini şiddetle yakalamış, bu eyleminin hemen ardından sahne kesilmiş, sıkı sıkı tuttuğu bu bilekler Seviye'ye tecavüz etmesini imlemiştir. İhsan'ın bu eylemine karşılık Ayşe'nin tepkisi korku olur. Üstelik İhsan da bu durumun farkındadır, karşısındakinin hislerini kendisi açıkça "korku" olarak adlandırır. Ayşe'nin korkusunu "ürken bir çocuk gibi," Ayşe'nin kendisini ise "avcıdan kaçmak isteyen vahşi bir geyik gibi" sözleriyle betimler. Kullanılan her iki betimleme de İhsan'ın muktedir pozisyonunda olduğu hiyerarşik ilişkilere dair metaforlardır. Çocukluk, Ayşe'nin güçsüzlüğünü ve masumiyetini imlerken av-avcı metaforu da o anın içerisindeki örtük şiddeti, Ayşe'nin bedenine yönelmiş olan tehdidi açığa çıkartır. İhsan bir avcı gibi muktedir, saldırgan ve tehlikelidir. Ayşe'nin kaçmaya çalıştığını söylemesi, bunu fark etmesi, yine de devam etmesi ise bile isteye sınırı aşmaya, saldırganca davranmaya devam ettiğini gösterir. Ayşe kaçmayı başardığında ise öfkesini ve saldırganlığını kendisine yönelterek, "vahşetle, cinnetle" sargısını ve yarasını parçalar. Ayşe'yi kaçmaktan vazgeçiren, hatta geri dönmesini sağlayan da İhsan'ın kendisine zarar vermesidir. Ayşe'nin hemşire olması, İhsan'ın İzmir yolunda savaşacak olması gibi durumlar göz önünde bulundurulduğunda, İhsan'ın kendisine zarar vermesinin de Ayşe'nin bileklerini tutması gibi Ayşe üzerinde tahakküm kuran, onu belirli eylemleri yapmaya veya yapmamaya zorlayan bir tür şiddet biçimi olduğu söylenebilir.

İhsan'ın yarasını parçalamaya başladıktan ve Ayşe onu durdurmak için geri döndükten sonra Ayşe'yi öpmesi, özellikle bu zorlama hâli üzerinden değerlendirilmelidir. İhsan, kollarını boynuna dolayarak, yarasından fışkıran kan

ağzına kadar gelirken Ayşe'yi öper. Cinnet ve kan üzerinden betimlenen sahne bir öpüşmek eylemiyle tezat oluşturacak şekilde grafiktir. Zaten İhsan da eylemi işteş çatıyla kurmaz, anlatırken eylemin öznesi yalnızca kendisi olacak şekilde "öptüm" der. Ayşe bu eylemin nesnesidir. Onun öpülme konusundaki hisleri, buna rızasının olup olmadığı belirsizdir. İhsan ne kendisinin onay istediğine ne de Ayşe'nin itiraz ettiğine dair bir bilgi verir. Tıpkı *Heyula*'da, *Handan*'da olduğu gibi burada da belirsizliğin en önemli sebebi anlatanın failin kendisi olmasıdır. İhsan'ın gözünden, İhsan'ın ağzından aktarılan bu an, arzu odaklı bir anlatı olarak inşa edilir. Ancak İhsan'ın tabiri caizse gözünün döndüğü, dolayısıyla Ayşe'nin korktuğu bu anda kadının özgür iradesiyle ne raddeye kadar onay verebileceği de önemli bir sorudur.

Metinde bu anın dinamikleri tek taraflı aktarıldığı, dolayısıyla müphem bırakıldığı için bunun cinsel şiddet olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinden emin olunamaz ancak kesinlikle sınır aşımıdır denilebilir. İhsan'ın aktardığı olay; karşısındakinin iradesini ve bedensel özerkliğini ihlal ederek, onu korkutarak arzusunu tatmin etmeye çalışan bir failliktir. Üstelik bunun arzu ve hazdan ibaret olmadığı, failin "sıcak sarhoşluk kanımdan mı, onun dudaklarından mı bilmiyordum" sözlerinden anlaşılır. İhsan'ı "sarhoş" eden şey Ayşe'nin dudakları, yani öperken duyduğu cinsel haz olabilir. Ama aynı zamanda kendisinin parçaladığı yarasından akan ve "ağzı[n]a kadar" sıçrayan kanı da olabilir. Arzu ve hazzın kan ve şiddetle bu kadar el ele olması, iç içe geçmesi aslında ihlal edilen sınırın ne kadar ince bir çizgide olduğunu, eril bakışın şekillendirdiği algıda o çizgiyi geçmenin ne kadar anlık ve "sıradan" olduğunu gösterir. İhsan bu durumu hiçbir pişmanlık, şiddetle olan ilişkisine dair hiçbir farkındalık barındırmayan bir üslupla anlatır. Yunan askerlerinin Ayşe'ye cinsel saldırıda bulunması veya tecavüz etmesi ağza alınamayacak bir ihtimalken İhsan'ın Ayşe'ye hiç sormadan, bir

anlamda onu psikolojik açıdan zorlayarak öpmesi "sıradan" ve anlatılabilir bir durumdur. Üstelik birincisi yalnızca bir ihtimalken İhsan'ın failliği metinsel bir hakikat olarak *Ateşten Gömlek*'in okuruna sunulur.

İhsan'ın bu eylemlerini alelade, sıradan fiillermiş gibi anlatması, Peyami'nin de herhangi bir şerh düşmeden aktarması alıntılanan sahnedeki sınır aşımını görünmez kılar. Zaten hem eyleyen ve anlatan İhsan, hem dinleyen ve aktaran Peyami hem de metni okuyanlar tarafından görünmez. Enginün, "Bu savaş ve kan romanının hazin taraflarından biri İhsan ile Ayşe arasındaki aşktır" diyerek İhsan'ın anlatısını karşılıklı bir aşk hikâyesi olarak değerlendirir (2007, s. 188). Şahin ise "[Ayşe] İhsan'a karşı aşk besler ancak onun ideal kimliği, ferdi aşktan ziyade milli saadetle yanar" (2014, s. 361) yorumunu yapar. Ne Enginün ne de Şahin burada aşk anlatısı dışında bir ihtimal veya ima olduğundan bahseder. Ayşe'nin evlilik vaadini hangi koşullar altında verdiğine dikkat çekmezler. Her iki çalışmada da Ayşe ve İhsan arasındaki ilişki bir aşk ilişkisi olarak adlandırılır. Hatta Şahin, İhsan'ın aşkından Ayşe'yi Ahmet Rıfkı'dan ve Haşmet Bey'den kıskandığını, bu kıskançlığın da İhsan'ı ikisine karşı saldırganlaştırdığını belirtir (2014, s. 384). Dolayısıyla İhsan'ın öfkelendiği veya şiddete başvurduğu bazı anları fark etmiştir ama Ayşe'nin yanında kendi sargılarını parçaladığından, buradaki saldırganlığın ne anlama gelmiş olabileceğinden bahsetmez. Benzer bir biçimde karakterleri incelerken müstakilen Kezban'a da yer vermez. Mehmet Çavuş'tan bahsederken Kezban'ın adını anar ama kaçırılmasına ve bu durumun imalarına değinmez (2014, s. 366). Bu görememenin bir sebebi *Ateşten Gömlek*'in anlatı yapısı olabilir.

Tezin önceki bölümlerinde incelenen romanlarda olduğu gibi *Ateşten Gömlek*'te de üçüncü tekil şahıs anlatıcının aktardığı ve dış-öyküsel anlatıyı oluşturan "Hatime" kısmı, Peyami'nin anlattığı ve metnin neredeyse tamamını

oluşturan iç-öyküsel anlatı ve bu iç-öyküsel anlatının içerisinde yer verilen üst-öyküsel anlatılar (Ayşe'nin mektupları ve İhsan'ın Peyami'ye Ayşe'yle arasında geçenleri anlattığı kısım) vardır. Burada İhsan mevcut sınır aşımını satır aralarına gizlerken Peyami de onun kurduğu anlatıya çok fazla itiraz etmez veya oradaki sınır aşımını sorunsallaştırmaz. Bu sebeple iki erkek anlatıcının üst üste konuşması, ikisinin de aynı eril perspektiften yaklaşması yukarıda zikredilen çalışmalar için şiddet ihtimalini görünmez kılmış olabilir. Ama tam da bu noktada Azade Seyhan'ı anmak gerekir. Azade Seyhan, "Anlatıcı Ayşe'nin İhsan'dan etkilendiğinden şüphelenir, ama Ayşe'nin onun için hep bir muamma kaldığını ve hiçbir zaman İhsan hakkındaki gerçek duygularını öğrenemediğini kabul eder" der ve Ayşe'nin "İhsan'ın ona olan aşkını ateşli bir biçimde itirafı sırasında gösterdiği suskunluk ve çekingenli[ğe]" dikkat çeker (2014, s.83). Dolayısıyla Seyhan, Peyami'nin İhsan'ın kurduğu aşk anlatısını tam anlamıyla kabul etmediğini, orada Ayşe'nin tavrına dair bir farklılığa dikkat çektiğini belirtir. Ama ne Peyami bu suskunluk ve çekingenliğin, dolayısıyla tam onaylamama hâlinin üzerine gider ne de Seyhan Peyami'nin bu tavrının sebebini veya imalarını irdeler. Peyami'nin bu suskunluğa dikkat kesilmemesi ve İhsan'ın anlatısının altını oymamasını eril bakış üzerinden okursak eğer, yıllardır yapılan çalışmalarda bu aşk hikâyesinin sorgulanmamasını, oradaki suskunluğun ancak son dönemde hızlı bir bahisle geçilmesini de Türkiye'de edebiyat eleştirisi geleneğinin eril bir alan olarak kurulması ve yıllarca toplumsal cinsiyete kayıtsız kalması üzerinden okuyabilir miyiz? Toplumsal cinsiyet ve kadın yazınına yönelik ilginin ve çalışmaların hem dünyada hem de Türkiye'de gittikçe artması, bu alanın büyümesi ve gelişmesi bütün bu eksikliklere, sessizliklere işaret etmeyi ve cinsel şiddet üzerinden feminist anlatıbilimsel bir okuma yapmayı mümkün kıldığına göre bu soruyu "evet" diye cevaplandırabiliriz.

Sınır aşımını metnin anlatıcısı görmez, şüphelendiği halde dillendirmez, akademik çalışmalar ise fark etmez veya deşmez çünkü kadını bedeninden ve cinsellikten ibaret gören, kadının cinsellik için var olduğunu öngören, bu anlamda kadının rızasını da görünmez kılan eril bakış aynı zamanda metni -ve yer yer eleştirel okumaları- şekillendiren hâkim bakıştır. Catherine MacKinnon (2020), eril bakışa göre kadınların cinsellik için var olduğunu tartıştıktan sonra (s. 211) rıza gösterme olgusunu sorunsallaştırır. MacKinnon'a göre "cinsellik ilişkilere dayanıyorsa ve özellikle de toplumsal cinsiyetin yarattığı bir güç ilişkisi ise, 'rıza gösterme' olgusu eşitsizlik koşulları altında kurulan bir iletişimdir. Kadının gerçek arzusunun ne olduğuna, bu isteğiyle ilgili ne anlatabildiğine ve erkeğin bundan ne anladığına bağlı"dır (s. 213). Cinselliğin (MacKinnon'ın kastı özellikle heteroseksüel ilişkilerdir) kadın ve erkek arasındaki güç dengesizliğinden azade olmadığını, dolayısıyla onayın veya arzu ifadesinin eşit koşullarda gerçekleşmediğini göz önünde bulundurduğumuzda mağdurun rızasına şüpheyle yaklaşmamız gerekir. Kadının varlığının cinsellik üzerinden kurulduğu bu bağlama eşitsizliği eklediğimizde, kadının arzusunu, buna dair "ne anlatabildiği"ni ve erkeklerin ne anladığını da denkleme dahil etmemiz gerekir. Kullanılan tabirin "anlatabilmek" olması, dolayısıyla beyan etmenin yeterlilik kipiyle değerlendirilmesi önemlidir. Ayşe'nin arzusunu tam anlatamadığı, erkeğin bu sınırlı anlatımı arzu olarak yorumladığı bu atmosferde ikili arasındaki her türlü cinsel imada Ayşe'nin rızasına şüpheyle yaklaşmalıyızdır. Ancak kadınların cinsellik için var olduğu ön kabulü üzerinden şekillenen ve susmayı arzu beyanı olarak algılayan eril bakış herhangi bir şüpheye yer vermeyecek şekilde kadının eylemlerine kendi arzusunu yansıtır, bu arzunun tatmini dışında kadına herhangi bir alan, öznellik tanımaz.

MacKinnon'ın tartıştığı bu eril alan ve bakış içerisinde kadın bir arzu nesnesi olarak kurgulanır ve erkeğin arzusuna muhalif beyan ve eylemleri görünmez, duyulmaz kılınır. Benzer bir durum -sıklıkla altı oyulan, karşı çıkılan bir biçimde- Halide Edib Adıvar'ın romanlarında da yansımasını bulur. Halide Edib'in diğer kadın karakterleri gibi Ayşe de bir arzu nesnesi olarak kurgulanmıştır ve İhsan için yalnızca vatanı temsil etmesi dolayısıyla değil, cinselliği dolayısıyla da arzu nesnesidir. İhsan onu arzularını yansıtacağı ve tatmin edeceği, pasif bir nesne olarak görür:

> Mukbil Bey'in silik yüzü Ayşe'de aşk uyandırmamış olduğunu anlıyordum. O köylerde kollarımın arasında sıktığım kızlardan daha bakir, daha dudakları busenin yıldırım raşesini duymamıştı. Onun hakiki sahibi ben olacak, ihtirasımın, cennetimin bütün hummasını ona telkin edecektim. (Adıvar, 2019a, s. 165)

İhsan'ın Peyami'ye Ayşe'nin kendisine baktığı dönemi anlatırken aktardığı bu düşüncesi, zamansal olarak Ayşe'yi öpmesinden önce gelir. Anlatıdaki bu zamansal düzen, İhsan'ın arzusunun bir çeşit erkeklik krizi, sonrasında "cinnet" geçirerek Ayşe'yi öpmesinin ise sınır aşımı olarak değerlendirilmesini gerektirir. Çünkü alıntılanan parça, İhsan'ın arzusunun Ayşe'yi nesneleştirdiğini, MacKinnon'ın da işaret ettiği ataerkil bakış doğrultusunda şekillendirdiğini gösterir. Ayşe'nin evliliğinde âşık olmadığı, kocasının onda "aşk uyandırmamış" olduğu görüşünden yola çıkan İhsan, Ayşe'nin "köylerde kollarımın arasında sıktığım kızlardan daha bakir, daha dudakları busenin yıldırım raşesini duymamış" olduğunu düşünür. İhsan'ın "kolları[n]ın arasında sıktığı" bu kızların rızasının olup olmadığından, aralarındaki ilişkinin tahakküm içerip içermediğinden, karşılıklı arzu durumunda dahi bu kadınların arzu ve eylemliliklerinin detaylarından bahsetmemesi, bu detayları asla sorgulamaması bir yana, Ayşe'nin bedeni ve cinselliğini de kadının kendi iradesi veya dahilliği yokmuş gibi, ona asla faillik atfetmeden anlatması başlı başına

sorunludur. Ayrıca "aşk uyandırma" tabiri ve Ayşe'nin "daha bakir" olduğu vurgusu üzerinden de hem aşkla cinsel tatmini eşitler hem de bu iki kavramın merkezine bekareti koyar.

İhsan'ın Ayşe'nin bekaretini merkeze alması önemlidir. Cinsel açıdan aktif olmuş, dolayısıyla bakire olmayan bir kadını "bâkir" kategorisine dahil ederek, onun cinsel haz konusundaki "saflığını" gündeme getirerek aslında temellük edebileceği bir nesneye dönüştürür. "Onun hakiki sahibi ben olacak[tım]" cümlesi bu temellük etme isteğinin, kadını nesneye dönüştüren arzunun apaçık görülmesini sağlar. Ayşe'nin bedeni ve cinselliği bir erkeğe aittir ve İhsan bunların "hakiki sahibi" olmak istemektedir. Arzusunu dile getirirken "hakiki"lik vurgusu yapması, Ayşe'nin zaten daha öncesinde bir sahibinin olduğu varsayımını beraberinde getirir. Kocası Mukbil Bey ona sahip olmuş gibi görünmüş, ancak Ayşe'de "aşk uyandırmamış", Ayşe'nin "dudakları busenin yıldırım raşesini duymamış" olduğu için gerçekte ona sahip olamamıştır. İhsan'ın sahip olmak üzerinden kurduğu bu retorikte, faillerin yalnızca erkek (Mukbil Bey ve İhsan), Ayşe'nin ise yalnızca nesne konumunda olması oldukça önemlidir. Ayşe âşık olmaz, Mukbil Bey aşk uyandırır. İhsan kadınları kolları arasında sıkar, İhsan kadınların ve Ayşe'nin "sahibi" olur ve yine İhsan arzularını Ayşe'ye "telkin eder." Aşkın ve cinselliğin, kısacası "sevişmek" eyleminin işteş olduğunun farkında değildir. Üstelik Ayşe'nin cinselliğine dair söylediği her şey de bir varsayımdan, dolayısıyla belki de kendi arzularının, ümitlerinin dışavurumundan ibarettir. Ayşe'nin ne düşündüğünü, ne hissettiğini, gerçekte ne yapıp ne yapmadığını bilmeyiz. Ve bu bilinmezlerle dolu, "bâkir" alanda İhsan kendi hâkim anlatısını kurar, kendi "ihtirasları"nı, "hummaları"nı Ayşe'ye telkin edeceğini, yani aşılayacağını ifade eder. Dahası bunları birer istek, arzu olarak aktarmaz, gelecek zaman kipi üzerinden bir planmış gibi anlatır.

İhsan'ın sahiplik söylemi ve arzusu ile bunu dile getirme biçimini Ayşe'yi cinnet hâlinde öpmesiyle beraber düşünmek elzemdir. Çünkü ikisi beraber değerlendirildiğinde İhsan'ın planını gerçekleştirmek ve arzusunu tatmin etmek için Ayşe'yi öptüğü söylenebilir. İhsan'ın duyduğu bu "ihtiras" ve eril bir arzu olarak adlandırabileceğimiz Ayşe'nin "hakiki sahibi olma" isteği bir krize yol açmış, İhsan da bu erkeklik krizini "cinnet" olarak adlandırarak Ayşe'yi korkutmuş, bir anlamda zorla öpmüştür. Arzusunun son aşaması olan "telkin" kısmı ise buradaki zorlamayı silen, arzu ile şiddet arasındaki sınırı muğlaklaştıran unsurdur. Şahap ve Selma arasındaki tahakküm ilişkisinde olduğu gibi, burada da İhsan kendi arzularını Ayşe'ye dayatmayı, Ayşe'nin bedensel ve cinsel özerkliğinin yerini kendi "ihtiras" ve "hummaları"nın doldurmasını istemektedir. Cahill (2011), cinsel şiddetin kadınları yalnızca "şey"lere dönüştürmediğini, onların cinselliklerini bir başkasınınkine indirgediğini, yani cinsel ve bedensel özerkliklerinin failin cinselliği tarafından örtüldüğünü söyler (s. 28). Diğer bir deyişle failler, kadınları birer seks objesine dönüştürmezler. Daha çok, kadınların cinselliklerinin var olabileceği bir alan bırakmayarak, kadınlara kendi cinselliklerini dayatarak ve yalnızca kendi arzularını, kendi bedensel özerkliklerini tanıyarak kadınların bedensel ve cinsel mevcudiyetlerini askıya alırlar. İhsan'ın "telkin"i de, Cahill'in argümanındaki gibi, Ayşe'nin cinsel mevcudiyetinin İhsan'ın arzularından oluştuğu, dolayısıyla Ayşe ve İhsan arasındaki bir ilişkide aslında yalnızca İhsan'ın cinselliğinin var olduğu, Ayşe'ninkinin İhsan'ın bedenselliği tarafından işgal edildiği bir durumu ima eder. İhsan bu yüzden Ayşe'yi öptüğünü anlatırken yalnızca kendisinin özne olduğu bir dil kullanır. Ayşe'nin itirazının olabileceğini, İhsan'ın haz anlatısı olarak kurduğu anın Ayşe açısından başka anlamlara gelebileceğini veya hiçbir anlam ifade etmeyebileceğini düşünmez bile.

Ayşe'nin İzmir kurtulana kadar İzmir dışında bir şey düşünmemesi koşuluyla evlenmeyi kabul ettiği bu sahne, Ayşe'nin Peyami'ye yazdığı ve bu olayın da gerçekleştiği zaman dilimini anlattığı mektuplarında yer almaz. Hatta Peyami bu mektupları okuyunca "Ayşe'nin kafasında ve gönlünde İzmir'den başka bir şey olmadığına" ikna olur (Adıvar, 2019a, s. 140). Dolayısıyla metnin kendisi de Ayşe'nin farklı düşünüyor, hissediyor olabileceğini ima eder. İhsan'ın Ayşe'yi öptüğü sahnenin arzu ve şiddet arasında salındığını, belirli sınırların ve sınır aşımlarının müphem kılındığını gösterir. Sahnenin failiyle beraber tanığının da bir sorun görmemesi, İhsan'ın anlatısını aktarırken Ayşe'nin mektuplarının da muhatabı olduğu halde Peyami'nin itiraz şerhi düşmemesi ise eril bakışın sonucu olarak görülebilir. Peyami de İhsan'ın bakışını ve söylemini şekillendiren eril bakıştan azade değildir. Hatta aynı bakışı ve arzuyu paylaşır, o da Ayşe'ye sahip olmak ister, "muhakkak Ayşe benim olacak" der (Adıvar, 2019a, s. 183). Bu yüzden ne fail ne de tanık söz konusu eylemin sınır aşımı olduğunu, dolayısıyla cinsel şiddet olarak adlandırılabileceğini fark eder. Her ne kadar eylemin faili Peyami değilse de o da buradaki failliğin bir parçası olur, tıpkı *Heyula'*da Şahap'ın tacizine gerçekten de tanık olan ve tam da o taciz anında bakışı failinkiyle örtüşen Ziya gibi. Halide Edib'in buraya kadar incelenen bütün romanlarında failin veya tanığın anlatıcı olduğu metinlerde cinsel şiddet örtük kalmış, ancak kadının sesinin sınırlı da olsa duyulduğu anlarda metnin içerisine sızmıştır. Ancak *Ateşten Gömlek* bu anlatım tercihinin son örneği, silsilenin son halkasıdır. *Ateşten Gömlek*'ten hemen sonra yazılan *Vurun Kahpeye*'de Halide Edib artık karakter-anlatıcı kullanmaktan vazgeçmiş ve metni üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcının ağzından yazmıştır. Sorulması gereken soru, bu değişimin cinsel şiddetin temsilini, Halide Edib'in metinlerinde sık rastlanan sessizlik, boşluk ve muğlaklıkları nasıl etkilediğidir.

3.2 Anlatıcı her şeyi bilirse: *Vurun Kahpeye'de* faillik modelleri ve kadın özne

İlk defa 1923 yılında, *Akşam* gazetesinde tefrika edilen ve 1926'da kitap olarak basılan *Vurun Kahpeye* Halide Edib Adıvar'ın Millî Mücadele günlerini anlatan ikinci romanıdır. Kimsesiz, idealist ve vatanperver Aliye Darülmuallimat'ı bitirdikten sonra Anadolu'da görev yapmak ister ve ismi verilmeyen bir kasabaya öğretmen olarak gönderilir. Kasabaya ilk gittiğinde hem yalnız ve şehirli bir kadın olmanın "tehlikeleriyle" uğraşır, maruz kaldığı örtük tacizleri ve kendisine gelen izdivaç tekliflerini savuşturur hem de çocuklara vatan ve millet sevgisi aşılamaya gayret eder. Öğrencilerini kasaba sokaklarında, memleketin işgaline karşı bayraklar, marşlar eşliğinde dolaştırdığı bir gün, sokakta romanın belirleyici çatışmasını temsil eden iki karakterle, dini bağnazlığı ve vatan hainliğini temsil eden Hacı Fettah Efendi ve Kuvayı Milliye komutanı Tosun Bey'le karşılaşır. Böylece romanın odağı Aliye'nin karşılaştığı tacizlerden vatana kayar. Metnin devamında etkin olan Hacı Fettah Efendi Kuvayı Milliye aleyhtarıdır ve peçesiz gezdiği için Aliye'yi "kahpe" olarak görmektedir. Bir diğer önemli Kuvayı Milliye aleyhtarı ise Aliye'yle ikinci eş olarak evlenmek isteyen ve reddedildiği için kin duyan Uzun Hüseyin Efendi'dir. Romandaki kötü ve "vatan haini" olan tarafı temsil eden bu iki karakteri dengeleyecek güç unsuru ise güçlü kuvvetli ve Aliye'ye âşık olan, sonrasında da kendisiyle nişanlanan Tosun Bey'dir. Ancak Tosun Bey Yunanlıların ilerlemesini engellemek için kasabadan gider ve Hacı Fettah Efendi ile Uzun Hüseyin Efendi, Yunan Komutanı Damyanos'un karargahına giderek Tosun Bey'in planlarından Yunan birliğini haberdar ederler. Böylece Yunanlılar kasabaya girer ve Damyanos da Aliye'ye âşık olur, onunla evlenmek ister. Bu teklife hiçbir şekilde evet demeyen Aliye bir gece gizlice evine gelen Tosun'u kurtarmak için Damyanos'la evlenmeyi

kabul eder. Tosun'u kurtarmak için Damyanos'a giderek evinin etrafındaki askerleri çekmesi koşuluyla kendisiyle evlenmeyi kabul ettiğini söyler ve geceyi Damyanos'un karargahında geçirir. Böylece Tosun taarruza katılır, Yunanlılar kasabadan çekilmek zorunda kalır ve bu kargaşada Aliye kaçar. Ancak Yunan birliklerinin çekilmesinden sonra Hacı Fettah Efendi halkı galeyana getirerek Aliye'yi ve birkaç kadını daha "kahpe" oldukları, düşmanla iş birliği yaptıkları gerekçesiyle taşlatarak linç ettirir. Roman, Tosun Bey'in kasabaya dönüp Aliye'nin yaptığı fedakarlığı açıklamasıyla kapanır.

Olay örgüsü ve karakter kullanımı Halide Edib'in önceki romanlarına göre daha karmaşık olan *Vurun Kahpeye*'ye bakıldığında metnin omurgasını oluşturan temel unsurlardan birinin Aliye'nin karşılaştığı (cinsel) şiddet tehdidi olduğu görülür. Bu anlamda eser, bu tezde incelenen diğer romanlardan cinsel şiddeti ele alma ve temsil etme stratejileri açısından farklılaşır. *Vurun Kahpeye*'de cinsel şiddet, *Ateşten Gömlek*'te olduğu gibi metnin başında fısıltıyla anlatılan veya *Seviye Talip*'te olduğu gibi en sonda, bir susma anı üzerinden temsil edilen bir unsur değildir. Aynı zamanda anlatılan şiddet, tanıdıklardan, yakınlardan, "ideal" erkeklerden gelen bir tehdit veya saldırı da değildir. Farklılaşma temelde faillerin kimliğine ek olarak, anlatıcı seçiminde de ortaya çıkar. *Vurun Kahpeye,* anlatıcı seçimi açısından, bu tezde incelenenler de dahil, Halide Edib'in 1923'e kadar yayımladığı romanların tamamından ayrılır. Bu, yazarın ilk roman denemesi olan ve yarım kalan *Çingene Kızı*'ndan sonra üçüncü tekil şahıs anlatıcı kullanarak kaleme aldığı ilk romanıdır. Üstelik *Çingene Kızı*'nda muhatabıyla sohbet eden, sınırlı her şeyi bilen, dolayısıyla bir gözlemci gibi hareket eden, Ahmet Midhat'ın "meddah-anlatıcı"larına benzeyen bir anlatıcı varken (Gece Özbey, 2017, s. 113), *Vurun Kahpeye*'nin anlatıcısı tipik bir her şeyi bilen, üçüncü tekil şahıs anlatıcıdır. Anlatıcı birden fazla karakterin iç

dünyasını, düşüncelerini zaman zaman onlara odaklayarak, zaman zaman da kendi ilahi bakış açısından okura aktarır.

Halide Edib'in bu ana kadar verdiği eserler sistematik olarak erkek karakterin bakış açısını ve sesini aktaran, diğer karakterlerin (özellikle de hikâyenin ana kadın karakterinin) sesine kısıtlı şekilde yer veren romanlardı. Genette (2020), bir karakterin perspektifini "sistemli bir biçimde" benimsemenin "yazara, diğerinin duygularını neredeyse tamamen gölgede bırakma" imkânı verdiğini söyler (s. 198). Genette bunu diğer karakterleri kolayca gizemli, müphem kılmanın bir yolu olarak değerlendirirken bu benimseme taktiğinin Halide Edib'in romanları özelinde cinsel şiddeti bir sessizlik alanı olarak kurmaya, mağdurun tecrübesini gölgede bırakmaya, müphem kılmaya, hatta yer yer silmeye sebep olduğu söylenebilir. Bu yüzden *Vurun Kahpeye'*de Halide Edib'in yöntem değiştirmesi ve hiçbir karakterin bakış açısının metne tek başına hükmetmesine müsaade etmemesi artık cinsel şiddetin açıkça anlatılmasını, daha kolay görünmesini ve fail ile mağdurun net biçimde işaret edilmesini sağlar. Yukarıda da değinildiği gibi, bir yandan failin artık içeriden olmaması, dolayısıyla anlatılan cinsel şiddete dair içeriğin değişmesi de fail ve mağdur arasındaki bu net ayrımda etkilidir. İçerik ve biçimin, özellikle anlatıcı tercihlerinin birbirini son derece etkilediği cinsel şiddet anlatılarında, Halide Edib'in yeni bir anlatım stratejisi tercih etmesini nasıl anlamlandırmak gerekir? Bu yeni anlatım stratejisi, yani her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcının varlığı, anlatılamaz olan cinsel şiddetin temsilini nasıl değiştirmiştir? Ve son olarak, anlatıcı kullanımının değişmesiyle beraber, görünmez ve duyulmaz olan, arzunun kolaylıkla bir sınır aşımına dönüşebileceğini imleyen cinsel şiddet anlatısının içeriği nasıl değişmiş, bu sayede hangi yeni söylemler metinde kendisine yer bulmuştur? Bütün bu sorulara cevap vermek için tezin bu bölümünde, önceki bölümlerde izlenenden

daha farklı bir strateji izlenecektir. İyi ve kötünün oldukça net sınırlarla ayrıldığı *Vurun Kahpeye*'de sırasıyla karakterlerin cinsel şiddeti hangi söylemlerle beraber metne taşıdığına, üçüncü tekil şahıs anlatıcının bu karakterlerle nasıl ilişkilendiğine, şimdiye kadar incelenen romanlardaki müphemliğin aksine cinsel şiddet ve sınır aşımının anlatıcı tarafından nasıl ifşa edildiğine bakılacaktır.

3.2.1 Hacı Fettah Efendi, "kahpelik" ve cinsel şiddet

Romanın ilk iki bölümünde Aliye karakteri ve kasaba halkı tanıtıldıktan sonra, "Hacı Fettah Efendi ile Tosun Bey" başlıklı üçüncü kısımda, bölüme adını veren Hacı Fettah ve Tosun karakterleriyle beraber hem Millî Mücadele konusu hem de Hacı Fettah'ın "kahpelik" olarak adlandırdığı kadının özneliği ve görünürlüğü sorunsalı metne dahil edilir. Böylece romanın ana çatışma hattı, vatanperverlik ile vatan hainliği, kadın özneliği ile Hacı Fettah'ın dilinden söyleyecek olursak "kahpelik" zıtlıkları üzerinden, ilk iki bölümde çizilen genel tablonun ardından bu bölümde oluşturulur. Bu çatışmada, Aliye ve Tosun Bey "iyi" olan tarafı temsil ederken Hacı Fettah, Uzun Hüseyin ve Damyanos karakterleri kötü olanı temsil ederler.

Hacı Fettah Efendi'nin metindeki ilk tanıtımı Aliye ile olan çatışmasını kuran bir sahneyle olur: Yunanlıların ilerlemesi ve Kuvayı Milliye'yle çarpışması üzerine Aliye öğrencilerini kasabanın sokaklarında bayraklarla, milli marşlar söyleterek dolaştırmaktadır. O esnada ise Kuvayı Milliye aleyhinde vaaz veren Hacı Fettah Efendi, "Görüyor musunuz? Erkeklerin içinde yüzü gözü açık namahremler Müslümanların kalbini fesata vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar, bunlar mel'undur, ... bu karıların üstleri başlarıyla beraber kendilerini de parçalayınız" (Adıvar, 2019d, 45) diyerek Aliye'yi hedef gösterir. Aktarılan sahnedeki çatışmanın bir sebebi iktidar çatışmasıdır. Aliye, öğrencilerine marş

söyleterek ve Hacı Fettah'ın beyanının zıddında hareket ederek Kuvayı Milliye taraftarı gibi gözükür. Dolayısıyla hem Hacı Fettah'ın otoritesini sarsar hem de kendisi bir irade beyanında bulunmuş olur. Buna cevap olaraksa, Hacı Fettah Efendi halkı kışkırtmak, Aliye'ye karşı galeyana getirmek için Aliye'yi -adını vermeden- "mel'un" yani lanetli olarak damgalar. Üstelik, "bunlar," "bu karılar" söylemiyle yalnızca Aliye'yi değil, bir grup kadını hedef göstermekte, son derece mizojinist bir dil kullanmaktadır. Bahsettiği kadın grubu ise "erkeklerin içinde yüzü gözü açık" dolaşan kadınlardır. Dolayısıyla, Aliye'nin kendi iradesiyle, kendi bedeni üzerinde tasarrufta bulunarak karar vermesi (burada peçe takmaması) ve kamusal alanda görünür olması "Müslümanların kalbini fesata vermek" olarak adlandırılır. Hacı Fettah'ın kamusal alanı "erkeklerin içi" olarak adlandıran bu sözleri, kadını kamusal alandan süren, illa var olacaksa da ondan görünmez olmasını talep eden ataerkinin bir yansımasıdır. Üstelik Aliye'nin varlığının ve görünürlüğünün kalplerinde "fesat" çıkardığı "Müslümanlar" ise yine bu kamusal alanın "sahibi" olan erkeklerdir. Hacı Fettah'a göre yalnızca kamusal alanın değil, dinin "gerçek" özneleri de erkeklerdir. Dolayısıyla hem toplumsal hem de dini alanlar eril alanlar olarak kurulmuş, Aliye'nin iradesi ve failliği bu alanları tehdit eden unsurlar olarak damgalanmıştır. Burada ilginç olan, Hacı Fettah'ın bu tehdidi Aliye'yi kamusal alandan uzaklaştırarak veya görünmez kılarak değil de onun bedenini yok ederek savuşturmayı önermesidir. Ataerkinin şekillendirdiği dini söylemi kullanarak "bu karıların üstleri başlarıyla beraber kendilerini de parçala[mayı]" salık verir. Oldukça vahşi, yıkıcı bu öneri, kamusal alanda görünen kadın özne olmanın tehlikelerini açığa çıkarır.

Hacı Fettah Efendi'nin gösterdiği tepki, dolayısıyla kadın öznelliğinin ve görünürlüğünün zorluğu, "namus" kavramıyla da iç içe geçmiş bir düşüncenin

ürünüdür. Hacı Fettah Efendi, Aliye'nin "erkeklerin içinde" yüzü açık gezmesini doğrudan onun namusuyla, dolayısıyla toplumun ahlakıyla ilişkilendirir. Ve bu "namus(suzluk)" söylemi şiddet içeren düşüncelerini, Aliye'nin bedenine yönelik vahşi planlarını meşrulaştırmak için oldukça işlevseldir. Aliye, bir ur gibi, yabancı bir cisim gibi, Hacı Fettah Efendi'nin "ideal" gördüğü topluma uyum sağlayamamakta, onu tehdit etmektedir ve Hacı Fettah'a göre bu tehdidi bertaraf etmek için onu yok etmek gerekmektedir. Ancak burada, Hacı Fettah Efendi'nin bakışının içerdiği şiddeti ve aslında din üzerinden kurguladığı ahlak söylemindeki samimiyetsizliği ifşa eden üçüncü tekil şahıs anlatıcının varlığı da önemlidir. Alıntılanan sahneden kısa bir süre sonra, anlatıcı Hacı Fettah Efendi'ye odaklayarak onun içten pazarlıklı düşüncelerini gözler önüne serer:

> Hem bu çeteler [Kuvayı Milliye] her yerde kadınlara saldırıp duruyorlardı. Herkesin namuslu ve yerli kızlarını bunlara maruz etmektense işte İstanbul'dan gelmiş, kimsesiz, belki de hakikat kahpe olan Aliye'yi Tosun'un önüne atıvermek müreccahtı. Onun şimdiye kadar erkeklere yüz vermemesi filan hep ağızdı. Namuslu olsa yüzü açık gezer miydi? (Adıvar, 2019d, 47)

Anlatıcının Hacı Fettah'a odaklanarak aktardığı bu düşünceler zenofobik ve mizojiniktir. "İstanbul'dan gelmiş," "kimsesiz" Aliye ile kasabanın "namuslu ve yerli kızları" arasında bir karşıtlık oluşturur. Üstelik Aliye'nin "kimsesiz" olmasını, dolayısıyla aslında korumasız ve kırılgan bir konumda olduğunu da vurgular. Bir anlamda Aliye'yi "kolay" hedef olduğu için de seçmektedir. Bu da Hacı Fettah ve Aliye arasındaki çatışmada iktidar kavramının ne kadar merkezî bir rol oynadığını bir kez daha vurgular. Zaten içinden "belki de hakikat kahpe olan Aliye" diye düşünmesi onun aslında Aliye'nin "namussuzluğu"ndan emin olduğu için değil, kadın düşmanı olduğu ve iktidarını dinin ataerkil yorumundan devşirdiği için, kendi iktidar alanını korumak adına Aliye'yi düşman bellediğini okuyucuya gösterir.

Hacı Fettah'ın düşüncelerinde yalnızca Aliye değil, kadınlık da bir ötekilik alanı olarak kurgulanır. Kullandığı dil kadınları hep edilgen bir konuma yerleştirir ve onları eylemlerin özneleri değil, nesneleri olarak kurgular. "[N]amuslu ve yerli kızları" Kuvayı Milliye'ye "maruz etmek"ten, Aliye'yi Tosun'un "önüne atıvermek"ten bahseder. Kadınları ve onların bedenlerini kendi tasarrufunda olan "şey"ler olarak görür. Buradaki söylemin yine "namus" odaklı olması ise tekrar MacKinnon'ın eril bakış tarafından kadınların "paralel bölgelere ayrılmış" olması savını gündeme getirir. Bu paralel bölgeler, kadınları "tecavüz edilebilir" veya "tecavüz edilemez" olarak sınıflandırırken, hangi kadın grubuna yönelik şiddetin tecavüz olarak adlandırılacağını da belirler. Bu doğrultuda "İffetli kadınlar, mesela genç kızlar, rıza göstermezler, bakiredirler ve tecavüze açıktırlar. İffetsiz kadınlar, eşler ve fahişeler, rıza gösterenlerdir, orospulardır ve tecavüz edilemezler grubunu oluştururlar" (2020, s. 203). Dolayısıyla "iffetli kadınlar"ın bedenleri tecavüz edilebilirken, onlara yönelik cinsel şiddet, şiddet olarak adlandırılmalıyken, "iffetsiz kadınlar"ın tecrübesi "zaten razı" oldukları, bedenleri tecavüz edilemez olduğu için cinsellik olarak adlandırılmalıdır. MacKinnon'ın bu tartışması Hacı Fettah'ın kasabadaki kadınlara bakışını deşifre etmek için son derece işlevseldir. Çünkü kadınların, Hacı Fettah'ın gözünde ne kadar namuslu oldukları onların "tecavüz edilebilir" veya "tecavüz edilemez" kategorilerinden hangisine dahil edileceklerini belirler. "Namuslu ve yerli kızlar" tecavüz edilebilir bedenler kategorisindedir, bu yüzden onların "kadınlara saldırıp dur[an]" çetelerden korunması gerekmektedir. "Hakikat kahpe olan[lar]" ise tecavüz edilemez bedenler kategorisine girer, dolayısıyla onları ve bu örnekte Aliye'yi korumak gerekmez çünkü bu bakışa göre onların "namus"ları tehdit altında olamaz. Burada da Hacı Fettah Efendi'nin

Aliye'nin namussuzluğu iddiası üzerinden hareket etmesi, kadınları bedenden ve cinsellikten ibaret gören eril bakışın dışavurumudur.

Başka bir açıdan, anlatıcının bu tereddüt anını aşikâr kılması, Hacı Fettah'ın "belki de" diye içinden geçirdiğini okuyucuya göstermesi de önemlidir. Anlatıcı, Genette'in "*dolaylı* ya da *yeri değiştirilmiş* konuşma" adını verdiği (2020, s. 167, vurgu orijinal metne ait) anlatım kipi üzerinden Hacı Fettah'ın bu düşüncelerini aktarır. Anlatıcının, karakterin sesli veya iç konuşmasını ne olduğu gibi aktardığını ne de onları indirgeyip tabiri caizse bir olaymış gibi yansıttığını görürüz. Aslında yukarıda aktarılan sözler, Hacı Fettah Efendi'nin Kantarcıların Büyük Hüseyin Efendi'ye anlattıklarının bir temsilidir. Anlatıcı Hacı Fettah Efendi'nin kamusal alanda konuştuklarını doğrudan, mümkün olduğunca aradan çekilerek aktarırken "gerçek" düşüncelerini daha ara bir formülle metne taşır. Bu anda, ne sözü tamamen Hacı Fettah'a bırakır ne de kendisini mutlak bir biçimde kurar. Genette, "bu biçim okura hiçbir zaman 'gerçekten' söylenen sözcüklere gerçek anlamıyla bağlılık garantisi sunmaz" der (2020, s. 168). Dolayısıyla biz anlatıcının aktardıklarının ne kadarının "gerçekten" Hacı Fettah tarafından söylenmiş olduğunu, ne kadarının anlatıcının kendi meşrebince yorumlanıp aktarıldığını bilemeyiz. Ben buradaki belirsiz kullanımı bir iktidar alanı olarak okumak gerektiğini düşünüyorum. Anlatıcının kendi müdahalesinin ne derecede olduğunu göstermeden Hacı Fettah'ın sözlerini aktarması metnin politik tavrını vurgular. Hacı Fettah'ı hiç gri alan bırakmayacak derecede kötü; kadın, din ve vatan konusundaki tavrını da şeksiz şüphesiz yanlış olarak kurmayı sağlayan bu anlatının doğruluk derecesinden hiçbir zaman emin olamayız. Ama anlatıcının -dolayısıyla Halide Edib'in- konuşma gücünü elinde tuttuğundan ve bu gücünü Hacı Fettah'ı yukarıda alıntılanan sözleri sarf eden kişi olarak temsil etmek için kullandığından emin olabiliriz.

İster Hacı Fettah'ın kendi sözleri olsun ister anlatıcının, "belki de hakikaten" kalıbıyla ifade edilen emin olmama hâli bir yandan Hacı Fettah'ın önyargılı, çarpık bakışını bir yandan da romanın ilerisinde açıkça görünecek olan riyakarlığını inşa eder. Roman boyunca anlatıcı sık sık Hacı Fettah'a odaklanarak onun kamusal alanda söyledikleriyle içinden geçirdiklerinin, düşündüklerinin nasıl da uyuşmadığını gösterir. Bu gösterimin sonuçlarından biri Hacı Fettah'ın nasıl bir "vatan haini" olduğunun ifşa edilmesidir. Aslında Hacı Fettah'ın Kuvayı Milliye'yi "kadınlara saldırıp dur[an]" bir "çete" olarak adlandırması, onun Kuvayı Milliye karşıtlığıyla uyumludur. Zaten romana doğrudan Tosun Bey'in zıddında konumlandırılarak dahil edilir. Kuvayı Milliye'yi ahlaka mugayir bir yapı olarak adlandırmasının merkezinde ise üyelerinin cinsel şiddet failleri olduğunu düşünmesi yatar. Ya da kamusal alanda oluşturduğu Kuvayı Milliye karşıtı söylemini birliğe dahil olanları bu şekilde tanıtarak oluşturur ve böylece kendi pozisyonu için güç devşirir.

Hacı Fettah'ın Kuvayı Milliye üyelerini cinsel şiddet faili olarak düşünmesi iki açıdan önemlidir. Birincisi, yine kadın bedeni üzerinden erkeklerin özne olarak konumlandığı bir çatışma ve savunma hattı oluşturulur. Öteki olan (burada, Hacı Fettah'ın perspektifinden Kuvayı Milliye) cinsel şiddet faili olmakla suçlanırken savunma hattında yer alan ve nesne olarak konumlandırdığı kadınları koruması gerektiğini iddia eden erkek özne, kendisini bu suçun dışında tutar. Ancak Hacı Fettah romanın kötü karakteri olduğu ve metnin devamında kendi parasını korumak adına Yunan karargahına gidip onları kasabaya davet ettiği, işgal sırasında da Yunanlılarla iş birliği yaptığı, dolayısıyla bir "vatan haini" olduğu için onun tarafından düşman bellenmek ve onun zıddında konumlanmak aslında "iyi" olarak yorumlanır ve olumlanır. Ki Hacı Fettah'ın Kuvayı Milliye'yi fail olarak damgaladıktan hemen sonra Aliye'yi onların "önüne atıvermek"ten bahsetmesi -her

ne kadar Aliye'yi "namussuz" görüp onu "tecavüz edilemez" olarak damgalasa da- aslında prensipte cinsel şiddetle veya cinsel şiddet failleriyle sorunu olmadığını gösterir. Zaten romanın ilerleyen kısımlarında da hem "zampara herifleri" hem de "kahpeleri gebert[meyi]" ama bunu yapmadan önce "bu günahkâr kadınların güzellerini Yunanlılara teslim ederek Yunanlıların kendi itibarını arttır[mayı]" düşünmektedir (Adıvar, 2019d, s. 93). Yine bu "günahkâr kadınları" "tecavüz edilemez" olarak değerlendiren bir bakışa sahip olduğunu akılda tutarak, her ne kadar kendisi yaptığını böyle adlandırmasa da, Hacı Fettah'ın da aslında -hainliğe ek olarak- cinsel şiddet faili olduğu ve Yunanlıların kadınlara saldırmasıyla, onlara tecavüz etmesiyle bir problemi olmadığını ifşa eder. Hacı Fettah, kendi iktidarını korumak için diğer iktidar sahipleriyle ortaklık kurmakta, bunun için de kadın bedenini meta olarak görmektedir.

Kuvayı Milliye'nin Hacı Fettah tarafından cinsel şiddet faili olarak adlandırılmasının ikinci sonucu ise aslında metinde cinsel şiddet üzerinden oluşturulan ve bu bölümün devamında irdelenecek olan, Millî Edebiyat'ta da bir konvansiyon olarak kendisine yer bulan "fail öteki" anlatısında çatlak oluşturmasıdır. Anlatıcı, Tosun'u tanıtırken "memleketin namusu onlara emanet edilmişti" düşüncesini aktarır ve bu noktada Tosun'un "Kendi çetesinde en korkunç itidalle imha ettiği adamlar[ın], geçtiği yerlerde kadınlara bakanlar" olduğunu söyler (Adıvar, 2019d, s. 50). Tosun'un kendi çetesindekilerin kadınlara saldırmasına, hatta bakmasına müsaade etmemesi, bunu yapanları ise "imha etmesi" bir yandan da Hacı Fettah'ın Kuvayı Milliye hakkındaki yargısında bir haklılık payı olduğunu gösterir. Kuvayı Milliye içerisinde, dolayısıyla ulusu temsil eden muhayyel "biz"in içerisinde de cinsel şiddet failleri olduğu iması tekrar karşımızdadır. Hem de yalnızca Hacı Fettah'ın attığı bir "iftira" olarak değil, Tosun'un asla tolere etmediği bir suç olarak

da önümüzde durmaktadır. Burada bir kez daha anlatıcının tavrına yakından bakmak gerekir. Anlatıcı, tıpkı Hacı Fettah'ın Kantarcıların Büyük Hüseyin'le yaptığı konuşmayı aktardığı gibi, Tosun'un "başında ve yüreğinde"ki "âmir bir sual" olduğunu söyler ve karakterin iç konuşmasını "dolaylı tarzda *yeri değiştirilmiş* konuşma" ile verir. Dolayısıyla bir kez daha aktardıklarının karakterin tam sözcükleri ve cümleleri olduğunun garantisini vermeden, kendi müdahilliğinin derecesini gizleyerek konuşur. Tıpkı Hacı Fettah'ın anlatılanların ne kadarını söylediğini bilmediğimiz gibi burada da Tosun'un tam olarak ne dediğini bilemeyiz. Ama yine, tıpkı Hacı Fettah'ın yukarıda alıntılanan anlatısında olduğu gibi, burada da anlatıcının Tosun'u tamamen cinsel şiddet sorunsalının dışına çıkarttığını, hatta cinsel şiddetin tam karşısında, namusun ve kadınların koruyucusu olarak konumlandırdığını kesin olarak biliriz. Üstelik bunu, yalnızca kendisinin konuştuğu anlatılara göre daha mimetik sayılacak bir anlatı kipini kullanarak, Tosun'un konuşmasını bu kip üzerinden aktararak yapar. Böylece, bu temsilin aslında Tosun'un kendisine dair anlatısı olduğunu ima ederek, kendisini mümkün olduğunca gizleyerek, okurun gözünde Tosun'un ahlaklılığını ve iyiliğini pekiştirir. Okuru Tosun'a yaklaştırır. Aynı zamanda anlatıcı Kuvayı Milliye'dekilerin taciz ve tecavüzlerinin üzerini kapatır, Tosun'un net reddedişi sayesinde daha fazla soru sorulmasını engeller. Burada tercih edilen kip bir kez daha anlamlıdır; anlatıcı (dolayısıyla Halide Edib) konuşmanın kontrolünün tam olarak Tosun'a verilmediği bir anlatma yöntemi tercih etmiş, böylece konuya dair imaları veya soruları arttırabilecek herhangi bir şey söylenmesini engellemiştir.

Tam da bu noktada *Ateşten Gömlek*'i ve Kezban'ın hikâyesini hatırlamak gerekir. Kezban da bir Kuvayı Milliye üyesi tarafından rızası hilafına kaçırılmış, metinde çok derinleştirilmese de cephenin kadınlar için, özellikle de genç ve güzel

kadınlar için tehlikeli bir yer olduğu sorunsalı işlenmiştir. Ki "genç ve güzel kadınlar" vurgusu doğrudan cinsel şiddet tehdidine yapılan bir göndermedir. Ancak *Ateşten Gömlek*'te Kuvayı Milliye içerisindeki fail (Mehmet Çavuş) vatan haini ilan edilmiş ve böylece "içerideki çürük elma" ayıklanmıştır. *Vurun Kahpeye*'de ise biraz daha girift bir yapı vardır. Hacı Fettah'ın gündeme getirdiği konu, karakterin kötülüğü ve güvenilmezliği üzerinden bertaraf edilir. Ama tekrar, bu defa ideal olarak çizilen Tosun Bey tarafından metne taşınmış ve yalanlanmamış, yalnızca kabul edilemez olarak işaretlenmiştir. Ama metin Tosun'u tamamen cinsel şiddet faili grubun dışarısında, hatta bu kişilerin tam karşısında, onlara "düşman" olarak konumlandırır. Burada, Hacı Fettah'ı dini söylem üzerinden meşrulaştırdığı davranışlarıyla cinsel şiddet örüntüsünün içine dahil edip onu da fail ve hain olarak damgaladığını bir kez daha belirtmek gerekir. Böylece hem Kuvayı Milliye'nin hem de ulusun sınırlarını yeniden çizerek içeride faillerin barınamadığı, onların bu sınırların dışarısına kovulduğu bir düzen kurar. Karakterlerin bu şekilde kurgulanması ise, ulusun içerisindeki hatları belirginleştirip, "biz"e dahil olanları (Tosun) ve ulusun "öteki"si olanları (Hacı Fettah) tayin eder.

Ulusun sınırları yine cinsel şiddet üzerinden belirginleştirilirken, Kuvayı Milliye içindekilerin failliğinin geçiştirilmesi ve bu anlatıdaki mağdur kadınların anonimliği de bir sessizlik alanı olarak görülmelidir. Bu sessizlikte, bir savaş gerçeği olarak cinsel şiddet gösterilmez. Böylece, *Ateşten Gömlek*'te çok örtük bir biçimde de olsa ima edilen, çatışma alanlarında, savaş durumunda cinsel şiddet failliğinin ve mağduriyetinin aslında kimliklerden -özellikle de ulusal kimliklerden- bağımsız olduğu bilgisi de hasıraltı edilir. Çünkü Türk faillerin eylemleri anlatılmazken, o dönemde Anadolu'da yaşayan gayrimüslim, Ermeni, Rum tebaanın kadınlarının mağduriyetine dair de tam bir suskunluk metne -ve genel olarak Halide Edib

yazınına- hakimdir. Fail öteki-mağdur Türk kadını ikiliği, Türk faillere onları da ötekileştirerek veya oldukça çekimser bir şekilde işaret ederek bozulduğu halde Hülya Adak'ın da belirttiği gibi "Halide Edib'in dillendirdiği cinsel şiddetin mağdurları yalnızca Türk kadınları"dır (2016, s. 165). Adak, "failleri[n] ise yalnızca Rumlar" olduğunu da belirtir (2016, s. 165) ancak ulusun sınırları dışına itilmiş olsalar dahi "vatan hainleri"nin, oldukça örtük ve görünmez olarak anlatılsalar (dolayısıyla yine bir çeşit sessizlik alanında var olsalar) bile Şahap, Fahir, Refik Cemal veya İhsan'ın, dolayısıyla bazı Türklerin de cinsel şiddet faili olabileceği ihtimali Halide Edib yazınında kendisine yer bulur.

3.2.2 Uzun Hüseyin Efendi ve cinsel saldırıyı göstermek

Kuvayı Milliye üzerinden değinilen cinsel şiddet faili Türkler konusu *Vurun Kahpeye*'de *Ateşten Gömlek*'e göre çok daha geniş bir yer tutmaktadır. Bu konu, romanın başından itibaren kasabanın bu anlamda Aliye için barındırdığı tehlikeler üzerinden, Kezban'ın tali kalan hikâyesine kıyasla oldukça merkezî bir yerde tutularak anlatılmaktadır. Kamusal alanda görünen, irade gösteren, dolayısıyla kendi özneliği olan kadının cinsel obje olarak görülmesi ve sürekli tehdit altında olması metnin ana çatışmalarından biridir. Kasaba erkeklerinin cinsel şiddet noktasında oluşturduğu tehdit, özellikle Uzun Hüseyin Efendi karakteri aracılığıyla aktarılır. Roman içerisinde Aliye'ye açıkça saldıran tek karakter de Aliye'yi takıntı hâline getiren Uzun Hüseyin'dir. Aliye'nin babası yerine koyduğu Ömer Efendi Yunanlılar tarafından idama mahkûm edildikten sonra Aliye yardım istemek için sırasıyla Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin Efendi ile görüşür. Bu görüşme sırasında Uzun Hüseyin Efendi, Aliye'yi ikna edemeyeceğini anlayınca ona saldırır:

> Hüseyin Efendi, Ömer Efendi'yi Yunanlıların elinden kurtaramazdı. Fakat Aliye isterse, cezasını tahfif ettirir, onu yalnız Yunanistan'a sürmek için

> Kumandan'ı ikna ederdi. Yalnız, yalnız bunu istemesi lazımdı. Zaten Aliye istese de, istemese de Hüseyin Efendi'nin olacaktı. Kumandan öyle vaat etmişti. Fakat Hüseyin Efendi iyi yürekli asil bir gençti. Aliye mesela şimdi...
> ... Hüseyin Efendi belagâtıyla ikna edemeyip de daha mutaarrız vaziyete geçtiği zaman, Aliye ömründe unutamayacağı bir feveranla Hüseyin Efendi'nin sıska vücudunu öyle bir itti ki, ... vücudu yıldırımlanmış gibi pencereye kadar fırladı. (Adıvar, 2019d, s. 145-46)

Anlatıcının saldırının hemen öncesini Hüseyin Efendi'nin odağında aktardığı bu sahne, bu tezde incelenen en aşikâr cinsel saldırı sahnesidir. Anlatıcı, Hüseyin Efendi'nin sınırı aşan davranışlarını ve Aliye'nin itirazlarını açıkça gösterir. Hüseyin Efendi, Aliye'nin yardım isteğini bir fırsat olarak değerlendirir ve Aliye'ye "sahip olmak" için kullanmaya çalışır. Alıntılanan parçada da niyetinin ve talebinin cinsellik olduğu açıktır ancak Aliye'yle konuşurken çok daha örtük bir biçimde ve imalar üzerinden koşulunu aktarır. Salt cinsellik mi talep etmektedir yoksa daha önce yaptığı evlilik teklifi mi söz konusudur anlaşılmaz. Ancak metnin "Aliye mesela şimdi" der demez susması veya anlatıcının Hüseyin Efendi'yi tam da bu noktada susturması Uzun Hüseyin'in aklından geçenin ve teklif ettiği şeyin tekinsizliğine işaret eder. Buradaki belirsizlik ve "şimdi" vurgusu Hüseyin Efendi'nin Aliye'yi taciz ettiği, orada ve o andaki bedensel varlığı üzerinden Aliye'den cinsellik talep ettiği şeklinde okunabilir. Zaten Hüseyin Efendi'nin perspektifinin "sahip olmak" üzerinden şekillenmesi ve bunun oldukça cinsel göndermelerinin olması da teklifi her ne olursa olsun odağında cinsellik ve cinsel arzu olduğunu gösterir.

Hüseyin Efendi'nin cinsellik talebi ve "Aliye mesela şimdi..." ifadesi, "Aliye isterse" vurgusuyla beraber de düşünülmelidir. O, "Aliye isterse" ve "ama istemesi lazımdı" ibareleri üzerinden Aliye'ye faillik atfetmekte, böylece kendi saldırgan ve mütecaviz tavrını gölgelemeye çalışmaktadır. Ortada rıza odaklı, taciz eden değil teklif eden bir tavır varmış gibi gözükür ancak hemen peşine "istese de istemese de Hüseyin Efendi'nin olacaktı" ifadesinin gelmesi "Aliye isterse" vurgusuyla taban

tabana zıttır. Böyle bir karşıtlığın "istemek" fiili, dolayısıyla rıza kavramı üzerinden oluşturulması da son derece kayda değer bir anlatım tercihidir. Görüntüde Aliye'nin tercihlerinin ve failliğinin merkezde olduğu bir an varken, özünde Hüseyin Efendi onun duygu ve düşüncelerini tamamen görmezden gelmekte ve Aliye'yi sahip olunacak bir nesne olarak görmekte, Aliye'ye bu anlamda hiçbir söz hakkı tanımamaktadır. Selma'dan Aliye'ye kadar, bu tezde incelenen metinlerin hepsinde, romanın merkezindeki kadın karakterler erkek karakterler tarafından arzu nesnesi olarak görülür, onların takıntısı üzerinden oluşturulurlar. Ancak belirtmek gerekir ki, bu kullanım kadınları araçsallaştırmaz. Aksine genel olarak eril bakışın kadınları, özellikle de kadın bedenini nasıl kurduğunu, nasıl nesneler olarak algıladığını ifşa etmeye yarar. Bu eril bakış, Uzun Hüseyin Efendi'nin Aliye'yi görme biçiminde de açığa çıkar ve Hacı Fettah'ın kadınları beden ve cinsellik odağında, nesne olarak gören bakışıyla da örtüşmektedir. Hacı Fettah dinî söylem odağında bu perspektifini dile getirirken, Uzun Hüseyin Efendi'nin bakışı beden ve cinsellik odağında oluşur.

Diğer karakterlerin bakışı metinde temsil edilirken olduğu gibi, Uzun Hüseyin Efendi'nin beden ve cinsellik odağında oluşturulan perspektifinde de anlatıcının tercihleri oldukça anlamlıdır. Uzun Hüseyin Efendi'nin bakışı serbest dolaylı anlatım üzerinden aktarılır. Genette, serbest dolaylı anlatımla dolaylı tarzda yeri değiştirilmiş konuşma arasındaki farkın "bildirme kipli yüklemin yokluğu" olduğunu söyler (2020, s. 169). Bu anlatım tarzında "dedi," "düşündü," "söyledi" gibi ifadelere başvurmadan karakterin sesli veya iç konuşmaları anlatıcı tarafından metne taşınır, "anlatıcı karakterin konuşmasını üstlenir ya da dilerseniz, karakter anlatıcının sesinden ve konuşur ve ardından iki edim *birleştirilir*" (Genette, 2020, s. 171). Dolayısıyla bu anlatım tarzında karakter dolaylı yeri değiştirilmiş konuşmaya göre daha "serbest" kalmakta, derecesini bilemediğimiz halde "gerçek" sözcüklerinin

doğrudan metne girmesi daha mümkün olmaktadır. Ancak bu kullanımın belirli sıkıntıları vardır. Genette'e göre bildirme kipinin yokluğu hem "sesli konuşma ile iç konuşma arasında" hem de "karakterin konuşması (sesli ya da iç) ile anlatıcının konuşması arasında" bir karışıklığa yol açar (2020, s. 169). Artık karşımızdaki, konuşan bir karakter ve onun anlatısına kendi müdahalesini gizleyen bir anlatıcı yerine hangi sözcüğün ve düşüncenin, bakışın kime ait olduğunun tam kestirilemediği, hangi ifadelerin düşünülüp hangilerinin sesli ifade edildiğinin net olarak bilinemediği bir anlatı tarzıdır.

Serbest dolaylı anlatımın bu özelliği dolayısıyla anlatıcının sesiyle Hüseyin Efendi'nin sesi birbirine karışır. Hüseyin Efendi'nin söyledikleri ve zihninden geçenler beraber verilir. Böyle bir anlatım tercihi sonucunda ne Hüseyin Efendi'ye doğrudan konuşma iktidarı verilir ne de onun mütecaviz tavrının, şiddete meyilli bakışının gizlenmesine müsaade edilir. Hüseyin Efendi'nin "Zaten Aliye istese de, istemese de Hüseyin Efendi'nin olacaktı. Kumandan öyle vaat etmişti" (Adıvar, 2019, s. 145) cümlesini sesli mi yoksa içinden mi söylediğini hiçbir zaman bilemeyiz. Veya yukarıda alıntılanan paragraftaki sesin Hüseyin Efendi'nin mi yoksa anlatıcının mı olduğunu bilemeyiz. Bir kez daha bildiklerimiz karakterin temsiliyle sınırlandırılmıştır. Bu muğlaklık (neyin iç neyin sesli konuşma olduğu, neyin anlatıcı neyin karakter tarafından söylendiği sorusu) anlatıcının ve onu konuşturan yazarın şimşekleri üzerlerine çekmeden, bir çırpıda Uzun Hüseyin'in cinsellik etrafında kurulmuş kötülüğünü anlatmalarına, bu kötücül dili onun rahatsız edici yanlarını da saklamadan kullanmalarına olanak sağlar. Bu sayede anlatıcı, Hüseyin Efendi'nin niyetinin ve söyleminin problemli yanını gösterir, hatta vurgular.

Hüseyin Efendi'nin sonradan "daha mutaarrız" bir vaziyet alması, Aliye'yi "belagat" ile, diğer bir deyişle onun zor durumundan faydalanarak ikna edememesi

üzerine olur. Kötücül dilin işlemediği yerde olay anlatısına başvurulur, karakter eyleme geçer. Yukarıda verilen alıntının ikinci kısmında, Uzun Hüseyin'in saldırdığı an anlatılırken anlatıcı artık daha mimetik bir yaklaşım sergiler ve karakterlerin eylemlerini göstermeye dayalı bir üslup kullanır. Böylece sözlü saldırı ve fiziksel saldırı, cinsel taciz ve cinsel saldırı arasındaki geçişkenlik işaretlenir, Hüseyin Efendi'nin oluşturduğu tehdit somut ve görünür kılınır. Saldırı gösterilirken Aliye'nin tiksinmesi, fiziksel olarak karşı koyması ve bunda başarılı olması, bütün bunlar da önemlidir. Hüseyin Efendi'nin sözlü tacizi ve cinsel saldırısı ile Aliye'nin oldukça net söylenmiş "hayır"ını aynı anda metne dahil etmeyi, okura göstermeyi sağlayan da yine üçüncü tekil şahıs anlatıcıdır. Anlatıcı, Aliye'nin rızası olmadığı konusunda en ufak bir şüphe bırakmaz. Ne de olsa Uzun Hüseyin'in "Aliye isterse" ifadesi üzerinden oluşturulan, Aliye'nin tercihlerinin merkezde olduğu görüntüsüne benzer söylemler, Halide Edib'in *Vurun Kahpeye*'ye kadar kaleme aldığı ve cinsel şiddeti anlatan diğer romanlarında da karşımıza çıkmıştı. Ve bu metinlerin hepsinde, yüzeysel bir okuma, kadının razı olduğunu, onay verdiğini, hatta zaman zaman arzuladığını düşündürtüyordu. Selma'dan Ayşe'ye kadar, bu eserlerde kurgulanan bütün kadınların deneyimlerinin cinsel şiddet değil, aşk olduğu yorumu öyle ya da böyle, değişen sıklık ve yoğunlukta literatürde kendisine yer bulabilmişti. Çünkü Fahir'in Seviye'ye tecavüz ettiği *Seviye Talip*'te dahi, aktarılan tecavüz sahnesinde bir açıklık, boşluk vardı. Ama *Vurun Kahpeye*'de, cinsel şiddet anına dair böyle bir yoruma asla imkân tanınmaz. Bunun bir sebebi artık şiddetin tanıdıklardan, yakındakilerden değil yabancılardan, evin ve sosyal çevrenin dışından geliyor olmasıdır. Uzun Hüseyin, Aliye için bir yabancıdır. Ve bu yabancılığa ek olarak Uzun Hüseyin'in bariz kötülüğü, "vatan hainliği" de ilk dönem eserlerinde anlatılamaz olan konuyu anlatılabilir kılmıştır. Halide Edib'in tabu olan bir konuyu

anlatmak için farklı stratejiler izlemeye artık ihtiyacı kalmamıştır. Milliyetçi söylem bir cinsel şiddeti anlatmak için meşruiyet sağlamıştır.

Şiddet anlatısının içeriğiyle beraber anlatıcı tercihleri de Aliye'nin rızası olmadığı konusunda şüpheye yer bırakmamayı kolaylaştırır. Her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcı sayesinde hem olay metne bir suskunluk anı olarak değil, açık bir gösterim üzerinden eklenir hem de anlatıcı farklı anlatı kipleri kullanarak ve karakterlerle arasındaki mesafeyi sürekli değiştirerek Aliye'nin masumiyetini ve Hüseyin'in failliğini açıkça gösterir. Tabii burada failin değil, üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcının olayları anlatması bu anlamda sahnenin daha net kurulmasını sağlamış, faili aklayacak veya eyleminin üstünü örtecek anlatıların oluşmasını engellemiştir. Üstelik burada anlatıcının Hüseyin Efendi'ye tam olarak odaklanmak yerine onun sözleriyle kendi sözlerini birleştirmesi ama Aliye'ye odaklanarak onun iç dünyasını net bir biçimde yansıtması da önemlidir. Aliye'nin kendisi de Hüseyin Efendi'yi ittikten sonra onu reddettiğini açık bir dille ifade eder. Anlatıcının bunu Genette'in "en 'mimetik' biçim" olarak adlandırdığı dolaylı anlatım üzerinden, Aliye'nin Hüseyin Efendi'ye söylediklerini doğrudan vererek aktarması, bu şekilde aradan çekilmesi anlatıcının nötr bir pozisyonda kalmadığını ve mağdurdan yana pozisyon aldığını da gösterir. Buraya kadar alıntılanan ve tartışılan cinsel şiddet ima ve anlatılarında, iktidar alanını yalnızca Aliye'yle paylaşmayı kabul etmiştir.

3.2.3 Damyanos'tan "daha çok kâfir" Türkler ve kadın bedeni

Hüseyin Efendi'nin Aliye'ye bakışında önemli olan bir diğer unsur ise, onun romanın genelinde de merkezî bir yer tutan Aliye'ye temellük etme arzusudur. Bu arzu adeta takıntı boyutundadır. Uzun Hüseyin, Aliye okulda kendisine karşı çıktığından ve onu okuldan kovduğundan beri Aliye'ye "sahip olmak" istemekte,

“Aliye benim olacak” demektedir. Bu da takıntısının aslında Aliye’nin bir özne olmasından kaynaklandığını ve yine Hacı Fettah’ın Aliye’yle ilişkilenmesinde olduğu gibi özünde bir çeşit iktidar mücadelesi olduğunu gösterir. Bir kadının kendisine karşı çıkması, sonrasında onu kovması, ardından ikinci eşi olmayı reddetmesi Hüseyin Efendi’nin hırslanmasına, bir nesne olarak gördüğü kadının faillik ve irade göstermesini kabullenememesine sebep olmuştur. Ayrıca arzuladığı bir “nesne”ye erişememesi, arzusunun büyümesine ve Aliye’nin arzu nesnesi hâline gelmesine de yol açar. Aslında kadın karakterin arzulanması ve kavuşamadıkça arzu nesnesine dönüşmesi Halide Edib romanlarında yaygın bir izlektir. Kadını gören, onunla ilgilenen erkek anlatıcı kadın karaktere kavuşamadıkça onu neredeyse takıntılı bir biçimde sever. Selma, Seviye, Handan, Ayşe, Aliye ve Halide Edib’in bu tezde mercek altına alınmayan daha pek çok kadın karakteri bulundukları romanların erkek karakterleri, özellikle de erkek anlatıcıları için birer arzu nesnesidir. Ama Hüseyin Efendi’nin takıntısıyla Fahir’in Seviye’ye karşı duyduğu saplantı bilhassa benzerlik göstermektedir. Her iki romanda da kadın karakterler “farklı” ve özne olarak çizilmişlerdir. Hem Seviye hem Aliye yerleşik toplum kurallarını rahatsız eden, kendi eylemlilikleri olan kadınlardır. Seviye, kendi özgürlüğünden taviz vermezken Aliye kamusal alanda görünen, erkeklerin dünyasında (burada mektep) söz söyleyen bir kadındır. Ve her ikisi de hem eylemlilikleri hem de güzellikleri dolayısıyla sırasıyla Fahir ve Hüseyin’in arzuladığı kadınlar olurlar. Erkek karakterlerin bu arzularının tatmin edilmemesi, her iki kadının da bu erkekleri reddetmesi ise arzularının bir çeşit saplantıya dönüşmesine sebep olur.

Burada önemli olan kendi öznelliğini ve iradesini son derece görünür kılan bu iki kadının da erkek karakterler tarafından elde edilecek nesneler olarak

görülmesidir. Fahir Seviye'nin öznelliğini reddederek ona tecavüz eder. Uzun Hüseyin ise aynı şekilde onun iradesini reddederek Aliye'yi kendisine vaat edilmiş bir ödül olarak görür. Bu yüzden Cahill'in cinsel şiddeti mağdurun öznelliğinin başka bir özne (cinsel şiddet faili) tarafından cinselleştirilmiş bir şekilde bastırılması, şeklinde okuması oldukça anlamlıdır (2011, s. 25). Cahill'in durduğu noktada tacizden tecavüze, bütün cinsel şiddet biçimleri mağdurun öznelliğine ve özerkliğine yapılmış bir saldırıdır. Bu anlamda Seviye ve Aliye'nin bu tezde incelenen eserler içerisinde (her ne kadar apaçık olmasa da) mağduriyetleri en açık anlatılan karakterler olması bir tesadüf değildir. Her iki roman da kadın karakterlerin suçsuzluğundan okuru emin kılarken (ama burada bir derece farkı da vardır, Aliye'nin masumiyetinden daha da emin kılınırız), onların tecrübelerini ve karşılaştıkları şiddeti karakterlerinden, özgürlük ve öznellik iddialarından ayrı düşünmemizi de imkânsız kılar. Tabii bu noktada iktidar kavramını da devreye sokmak gerekmektedir. Hem Fahir hem de Uzun Hüseyin, karşılarındaki kadınların bedenleri üzerinden kendi muktedirliklerini inşa etmeye çalışmaktadırlar. Üstelik bu karşılaştırmaya -her ne kadar cinsel şiddet faili olmasa da- Hacı Fettah Efendi de dahil edilmelidir çünkü o da Aliye'nin bedeni üzerinden kendi iktidar alanını kuvvetlendirmeye, üstelik bunu da Aliye'nin bedenini oldukça cinselleştirerek yapmaktadır.

Fahir ile Uzun Hüseyin Efendi'yi saplantılı arzuları ortaklaştırır, Hacı Fettah Efendi de kadın bedeni üzerinden iktidar kurma çabası üzerinden onlarla birleşirken *Vurun Kahpeye*'de Uzun Hüseyin'i diğerlerinden ayıran, temellük etme arzusunun şiddetle ve şiddetin de cinsellikle bağlantısını apaçık gösteren bir an vardır:

> Aliye'den nefret, Aliye'yi parça parça etmek arzusu, Fettah Efendi'de nasıl kendi zihniyetine göre bir dini bir ihtiras ise Kantarcılar'ın Uzun Hüseyin Efendi'de o kadar bütün cümle asabiyesini sarsan çarpık bir ihtirastı. İçerken, düşünürken, dolaşırken hep Aliye'nin ölümünü düşünüyordu; kasaba

> ahalisiyle beraber kendisinden kaçan vücudunu parçalayacağını şehvani bir vecd içinde tahayyül ediyordu. ... onun bazan siyah örtüsünden dışarı çıkan ipek dalgalı siyah saçlarının tatlılaştırdığı nefis yanaklarından, uzun kirpiklerinden gözleri kayıyor, uzun zarif boyuna, narin, fakat yuvarlak, genç göğsüne gidiyordu. O zaman boğazı tıkanıyor, ağzı köpürüyordu. Kuru elleriyle bu yeldirmeyi parçalayacağını, beyaz ince boynunu parmakları arasında sıkacağını düşünürken, tamamen Aliye'ye temellük etmiş olmanın divane eden, kudurtan zevkini tadıyordu. (Adıvar, 2019d, s. 165)

Anlatıcının, Uzun Hüseyin'in saplantısının boyutlarını onu Hacı Fettah ile birleştirerek, ikisini karşılaştırıp ortaklıklarına vurgu yaparak anlatması dikkat çekicidir. Anlatıcıya göre Aliye'ye duydukları nefret ve onu "parça parça etmek arzusu" her ikisinde de bir "ihtiras" olarak vardır. Bu ihtiras birinde "dini"yken diğerinde "çarpık"tır. Çarpık, çünkü cinsel arzuyla iç içe geçmiş, Hüseyin Efendi'yi "şehvani bir vecd içinde" bırakan bir ihtirastır anlatılan. Üstelik burada anlatılan arzu, her ne kadar cinsel olsa da cinselliği değil, ölümü, Aliye'nin ölümünü hedefler. Roman boyunca Aliye'yle evlenmeyi, onunla cinsel ilişki yaşamayı takıntı hâline getiren karakterin saplantısı artık Aliye'nin ölümü, hem de parça parça edildiği ölümüdür. *Ateşten Gömlek*'te tecavüz ölümden beter bir ihtimal olarak sunulurken *Vurun Kahpeye*'de tecavüz tehdidinden sonra, saplantının şiddetlenmiş ve tehlikenin büyümüş olduğu bir bağlamda ölüm ihtimalinin sunulması anlamlıdır. Halide Edib'in, Aliye'nin ölümünü tecavüz gibi cinselliği ve şiddeti içinde barındıran bir durum olarak metne taşıması ölümün, öldürülmenin olası şiddet senaryolarının nihai noktası olduğunu gösterir. Bu yüzden cinsel arzunun "kendisinden kaçan vücudunu parçalayacağı"nı hayal etmeye döndüğü ve bu hayalin "şehvani bir vecd" taşıdığı açıkça anlatılır. Bu tezde incelenen cinsel şiddet anları ve anlatıları içerisindeki en açık, hatta belki en grafik sahnenin de Uzun Hüseyin'in Aliye'nin parçalanmasını hayal ettiği sahne olduğunu belirtmek gerekir. Anlatıcının Uzun Hüseyin Efendi'ye odaklayıp onun gözünden anlattığı bu sahne, Aliye'nin bedeninin söylemsel düzlemde de parçalandığı, onun "saç," "yanak," "kirpik"lerinden, "boyun" ve

"göğsünden" bahsedildiği, böylece vücudunun erotikleştirildiği bir anlatı sunar. Halide Edib, saç ısırmak, bilek yakalamak gibi görülmesi zor metonimik bağlantılardan artık vazgeçmiş; "yeldirmeyi parçalamak," "boynunu sıkmak" gibi şiddete kör göze parmak şeklinde işaret eden bir anlatıma başvurmayı tercih etmiştir. Bu sözünü sakınmayan ve şiddeti erotikleştiren, cinsellik ve şiddet arasındaki bağlantıyı gösteren anlatı sayesinde Hüseyin Efendi'nin kötülüğünün derinliği ve ürkütücülüğü ifşa edilir. Halide Edib'in temsil stratejisindeki değişim ve bu arzuyu "tamamen Aliye'ye temellük etmek" olarak adlandırması da göz önünde bulundurulunca, artık cinsel şiddetin Halide Edib yazınında açıkça kadın bedenine yönelen yıkıcılığı ve fail tarafından kadın bedeninin tüketilecek bir nesne, bir iktidar alanı olarak görüldüğü olgusunu işaret ederek anlatıldığı görülür.

Romanın sonunda Hacı Fettah halkı "burada Yunanlılara namusunu satmış ne kadar kahpe varsa temizleyeceğiz" diyerek (Adıvar, 2019d, s. 194) galeyana getirdiğinde de şiddetin cinsiyetlendirilmiş, kadın bedenini hedef alan ve böylece erkeklere iktidar alanı kuran bir olgu olduğu gösterilir. Çünkü romanın sonunda Aliye'yle beraber linç edilenler yalnızca kadınlardır. Aynı zamanda anlatıcı, Aliye'nin linç edilirken Uzun Hüseyin Efendi'nin "kuru kirli ellerini başındaki örtüyü, omuzlarındaki mantoyu parçalar" bulduğunu, bir başka kadının "parçalanmış gırtlağı"nı, "yumruktan pelte olan vücudu"nu ve o vücudun üzerinde "kavi bir erkek kolları sopalarıyla hâlâ işlediklerini" gördüğünü aktarır. Aliye o zaman "kendisinin de halk önünde aynı akıbete mahkûm bir kahpe" olmakla itham edildiğini anlar (Adıvar, 2019d, s. 196-197). Anlatıcının bu anı Aliye'nin gözünden vermesi, bir kez daha nötr kalmadığını ve bu şiddet anında mağdurdan yana tavır aldığını gösterir. Üstelik Aliye'nin gördüğü muamelede Uzun Hüseyin'in onun örtüsünü ve mantosunu parçalıyor olması yukarıda alıntılanan tahayyülün gerçekleştiğini, Uzun

Hüseyin'in cinsel bir arzu olan Aliye'yi öldürme, parça parça etme arzusunu tatmin etme fırsatı bulduğunu gösterir. Din veya vatan fikri, uygulanan şiddetin, hatta vahşetin görünürdeki bahanesidir. Halide Edib'in buradaki linç anını da grafik betimlemeyle, kadının vücuduna yapılan muameleyi açıkça anlatarak metne taşıdığı da gözden kaçmamalıdır. Buradaki mağdurlar yalnızca kadınlarken, onların vücutlarına bu muameleyi yapanlar, şiddetin faili olanlar da erkeklerdir. Şiddetin bu şekilde cinsiyetlendirilmiş olması ve görünürdeki sebebin, dile getirilen sebebin yalnızca bir bahane olduğunun gösterilmesi de yine, Aliye'nin kendisini vatan için feda ettiği anlatısına alternatif bir söylem üretir. Her ne kadar anlatıcı bu şiddet anının sonunda, "tarihte milleti için ölen, ıstırap çeken kadınlar"ın "zafer tebessümüyle" Aliye'ye baktıklarını söylese de (Adıvar, 2019d, s. 200), sahneyi anlatma ve oradaki iktidar dinamiklerini, vahşeti gösterme şekli bir kez daha kadın bedeninin iktidar alanı olarak kurulduğunu, erkek şiddetinin kadınlar için taşıdığı yıkıcılığı ima eder.

Aliye'nin bedenini bir iktidar alanı olarak gören, onu parça parça etmeyi arzulayan ve sonunda da başaran Hacı Fettah ile Hüseyin Efendi arasındaki bir diğer ortaklık, her ikisinin de "vatan haini" olarak metinde damgalanmalarıdır. Romanın en sonunda İstiklal Mahkemesi'nde yargılanıp "kadınları öldürdükleri yerde" asıldıklarını öğrendiğimiz (Adıvar, 2019d, s. 203) Hacı Fettah ve Hüseyin Efendi roman boyunca kötülüğün ve vatan hainliğinin metindeki taşıyıcılarıdırlar. İkisi de Yunan karargahına giderek Kuvayı Milliye hakkında istihbarat verir. Hüseyin Efendi'nin takıntısı öyle bir boyuttadır ki sırf Aliye'ye "sahip olmak" için Damyanos'a ne isterse vereceğini söyler: "Çorbacıya söyle tercüman efendi, Yunanlılar kasabaya gelirse bu kız, benim hakkım olacak. Kumandan ne isterse yaparım. Biz oranın en büyük eşrafıyız, Kumandan'a ikram ederiz, Kumandan'a

canla, başla hizmet ederiz, fakat bu kız benim olmalı...” (Adıvar, 2019d, s. 80) Hüseyin Efendi’nin bu sözleri bir kez daha Aliye’yi nesneleştirdiğini vurgulamanın yanında, onun takıntısının büyüklüğünü, arzuladığı tek “şey”in Aliye olduğunu gösterir. Kumandan’la bir tek Aliye hakkında pazarlık yapar, Aliye’nin karşılığında da Damyanos “ne isterse” yapacağını,” “canla, başla” hizmet edeceğini söyler. Burada Hüseyin Efendi’nin “benim hakkım olmalı” vurgusu Aliye’ye savaş ganimeti muamelesi yaptığının, Aliye’nin iradesini hiçe sayarak savaşın dinamiklerinin de getirdiği eril iktidar üzerinden onun bedeni üzerinde hak iddia ettiğinin apaçık ifadesidir. Dolayısıyla yaptığı pazarlık bir iktidar pazarlığıdır aynı zamanda. Kendi iktidar alanını Damyanos lehine kullanmanın karşılığında Damyanos üzerinden Aliye’nin bedenini ele geçirmeyi, iktidarsız olduğu bu alan için Damyanos’tan güç devşirmeyi planlamaktadır. Bu da bir anlamda onun mutlak kötülüğünün ifşa edilmesini sağlar. Tıpkı Hacı Fettah gibi Uzun Hüseyin de yalnızca kendi çıkarlarını ve arzularını düşünmekte, bu uğurda hiçbir kural ve sınır tanımamaktadır. Sınır ihlali öyle bir boyuttadır ki “düşmanla” iş tutmakta, vatana ihanet etmekte bir problem görmemektedir. Uzun Hüseyin’in bütün kötülüklerine vatan hainliğinin eklenmesi, tıpkı Hacı Fettah Efendi’de olduğu gibi Hüseyin Efendi’nin de ulusun sınırlarının dışına sürülmesini, kötülüklerin “temiz” ulus tahayyülünden uzaklaştırılmasını sağlar. Kendi menfaatini düşünen, kadınları taciz eden birinin ulusun içerisinde yeri yoktur. Üstelik bu karakterler kendi eylemleriyle de Yunanlılarla iş birliği yaparak ulusun dışında kaldıklarını, ulus tarafından içerilme arzuları ve ulusu içselleştirme duygularının olmadığını doğrudan gösterirler.

Onların vatan haini kimlikleri, kötülükleri Aliye tarafından romanda açıkça dile getirilir. Aliye’nin Ömer Efendi’yi idamdan kurtarmak için hem Hacı Fettah’tan hem de Uzun Hüseyin’den yardım istediği sahneler, Aliye’nin her iki karaktere de bu

ulusun sınırlarının dışında olduklarını söylemesiyle biter. Kendisini önce sözlü taciz eden, ardından fiziksel olarak saldıran Uzun Hüseyin'e "[B]abamı böyle kurtarmak istesem sana niye geleyim? Sen ne kadar olsa bir Türk ve Müslüman'sın diye geldim. Sen Damyanos'tan çok fena, daha çok kâfirsin" (Adıvar, 2019d, s. 146) der. Böylece hem milliyetçi söylem üzerinden Damyanos ve kendisi arasında çok net bir ayrım yaparak Damyanos'u açıkça "öteki" konumuna yerleştirir. Hem de "biz"in sınırlarını "Türk ve Müslüman" olmak şeklinde belirleyip Uzun Hüseyin Efendi'yi bu sınırların oldukça dışına çıkartır. "Damyanos'tan çok fena, daha çok kâfir" olduğunu söylemesi, Uzun Hüseyin'in pozisyonunu çok daha derinleştirilmiş bir ötekilik pozisyonu şeklinde kurar. Damyanos'un kötülüğü ve ötekiliği milliyetçiliği üzerinden bir anlamda daha anlaşılırken, Uzun Hüseyin'in kendi milletine ihanet eden eylemleri katiyen kabul edilemez, mutlak bir kötülük olarak inşa edilir.

Aliye'nin itirazının cinsel saldırı sahnesi peşine gerçekleştiğini de unutmamak gerekir. Örtük bir kadın bedeni-millet eşleştirmesi burada da yürürlüktedir. Aliye'ye saldırmasının ardından vatana ihanetinin tereddütsüz ve yüksek sesle dile getirilmesi, ulus tarafından içerilen kadının bedeninin ve "namusunun" ulusun muhayyel sınırlarını da işaretlediğini, onlara saldırmanın doğrudan bu sınırlara saldırmak olduğunu gösterir. Aliye benzer bir itirazı ve suçlamayı Hacı Fettah Efendi'ye de yönlendirir. "Sen Kâbe'den gelen bir hacı değilsin, sen şeytanın yeryüzünde bir nevi elçisisin" (Adıvar, 2019d, s.143) diyerek Hacı Fettah'ı da ideal Müslüman tahayyülünün tam zıddında bir yerde konumlandırır. Böylece dinin temsilcisi olarak görülen, kendisini de bu şekilde konumlandıran Hacı Fettah'ın iktidar alanını elinden alır. Muktedirliğinden bu şekilde mahrum bırakılan Hacı Fettah'ın Aliye'ye "nâ-pâk vücudunu şeriat ateşiyle temizleyeceğiz" diye bağırması da (Adıvar, 2019d, s. 143) Hacı Fettah'ın metin

boyunca insanları çağırdığı eylemliliğin haksızlığını, bu çağrıların altında iktidar talebinin yattığını gösterir. Üstelik Uzun Hüseyin Efendi iktidarını cinsel şiddet üzerinden kurmaya çalışırken Hacı Fettah bunu cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiş şiddet üzerinden yapar. Hacı Fettah'ın hainliğinin metinde ilk defa, açıkça gösterildiği an bu andır.

Kadın bedeni ile (cinsel, cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiş) şiddet, Uzun Hüseyin'in ve Hacı Fettah'ın "Türk ve Müslüman" olarak çizilen millete ihanetini aşikâr kılmak için elverişlidirler ve *Vurun Kahpeye* de bu temaları kullanmaktan, onları milliyetçi söylem inşa etmek için araçsallaştırmaktan imtina etmez. Dikkatli bir okur, romanda ulusa dahil olan başka erkeklerin de Aliye'yi taciz ettiğini veya etmeye niyetlendiğini ancak onların hiçbirinin "vatan haini" olarak damgalanmadığını fark eder. Metnin giriş kısmında başta okul müdürü olmak üzere kasabanın erkekleri Uzun Hüseyin Efendi gibi arzularını merkeze alan, Aliye'yi güzelliği üzerinden nesneleştiren, daha önceki kadın öğretmene zarar vermiş, Aliye için de cinsel şiddet tehdidi oluşturan kişiler olarak çizilirler (Adıvar, 2019d, s. 24-27). Kuvayı Milliye teması ve Hacı Fettah Efendi ancak üçüncü bölümde metne dahil olurlar. Dolayısıyla metnin girişinde verilen ana çatışma tamamen Aliye ile kasaba erkekleri arasında, merkezinde Aliye'nin bedeninin ve erkeklerin oluşturduğu cinsel şiddet tehdidinin olduğu bir hatta kurgulanmıştır. Ancak Kuvayı Milliye ve Hacı Fettah Efendi metne girdikten sonra Uzun Hüseyin Efendi bu erkek grubundan ayrılarak öne çıkartılır ve metnin en başında kurulan çatışmanın tek temsilcisi olarak metindeki varlığını devam ettirir. Bu anlamda Uzun Hüseyin'in Hacı Fettah'la beraber "vatan haini" olarak damgalanması, bütün kötülüklerin bu karakterlerle beraber ulusun sınırlarının dışına itilmesini sağlar. Sonunda idam edilmeleriyle de hem vatana ihanet ettikleri için cezalandırırlar hem de şiirsel adalet gerçekleşir,

temsil ettikleri kötülükler karşılıksız kalmamış olur. Ama metinde asla okul müdürüne ve diğerlerine ne olduğunu bilmeyiz. Metnin girişinde kurgulanan kötülükleri ve cinsel şiddet faillikleri *Vurun Kahpeye*'nin gidişatı içerisinde unutulur. Romanın değişen odağıyla beraber onların faillikleri ve eylemleri tali unsurlar olarak sessizliğe gömülürler. Dolayısıyla cinsel şiddeti sorunsallaştırma ve derinleştirme imkânları kurarak açılan metin, bu imkânların teker teker üzerini örtüp, cinsel şiddeti milliyetçi söylem inşasında bir araç kılar. Ama öte yandan *Vurun Kahpeye* Halide Edib'in 1923'e kadar yazdığı romanlar içerisinde kadına yönelik şiddeti ve cinsel şiddeti en açıkça gösteren eseridir. Örtük de olsa Kuvayı Milliye'nin, dolayısıyla ulusun içindeki faillere işaret ettiği, "vatan haini" olarak damgalasa da kadın bedenini nesne olarak gören mizojinik Türkleri ve onlardan gelen şiddetin özellikle kadınlar için yıkıcılığını gösterdiği için klasik milliyetçi söylemden ayrılır. Milliyetçi söylemden ve bilhassa erkek yazarların milliyetçi metinlerinden, hatta kendi yazdığı bir diğer Kurtuluş Savaşı anlatısı olan *Ateşten Gömlek*'ten özellikle Hacı Fettah veya Uzun Hüseyin'den "daha az kafir" olan Damyanos'u ve romanın ana karakteri olan Aliye'yi kurgulama, konumlandırma şekliyle ayrılır.

3.2.4 Damyanos üzerinden klişeleri kurmak ve bozmak

Vurun Kahpeye'de aktarılan diğer cinsel şiddet anlarına ve anlatılarına bakıldığında, Millî Edebiyat konvansiyonlarına uygun şekilde, Ömer Seyfettin'den Yakup Kadri'ye dönemin diğer yazarlarında da gördüğümüz ve Halide Edib'de ilk defa Millî Mücadele'yi anlatan metinlerinde (*Dağa Çıkan Kurt* ve *Ateşten Gömlek*) karşılaştığımız fail düşman askeri-mağdur Türk kadını ikili zıtlığı karşımıza çıkar. Ancak bu klişe, *Vurun Kahpeye*'de iki farklı şekilde kullanılır. Cinsel şiddet hem anonim Yunan askerleri ve anonim Türk kadınları üzerinden, metonimik bir biçimde

aktarılır. Hem de Damyanos karakteri ve onun Aliye'yle kurduğu ilişki üzerinden zaman zaman klişenin sınırlarını test ederek metne taşınır. Konvansiyonun nasıl işlediğini anlamak için öncelikle anonim kişiler üzerinden kurulan ikili zıtlığa bakmakta fayda var. Anlatıcı, Yunan işgali sonrası kasabanın durumunu "Yunanlılar gireli iki haftayı geçmişti. Zulüm ve gazâb, en fena devrini yaşamış, sükûn kesbediyordu. ... Bazan geceleri hâlâ uzak ve tenha sokaklardan kadın çığlıkları geliyor[du]" (Adıvar, 2019d, s. 100) cümlesiyle tarif eder. Damyanos ve maiyetinin kasabayı işgal etmesini takip eden "zulüm ve gazâb" her ne kadar azalsa da tam olarak bitmemiştir ve bu zulmün göstergesi olarak "kadın çığlıkları" kullanılır. *Ateşten Gömlek*'te tâli bir biçimde kullanılan, *Dağa Çıkan Kurt*'ta ise düşman askerinin çektirdiği acının, özellikle de uyguladığı taciz ve tecavüzün yaygın imleyicisi olan kadın çığlığı, burada da aynı imaları taşır, benzer mekanizmaları işletir. Her ne kadar metnin başka bir yerinde halkın tamamı "gece gündüz evleri basılan, canları, ırzları tehlikede olan" (Adıvar, 2019d, s. 124) şeklinde nitelendirilse de çığlıkları duyulan, dolayısıyla acısı ve mağduriyeti somut, elle tutulur kılınan kadınlardır. Mevzubahis zulüm tamamı erkek olan Yunan askerlerinden gelirken, mazlumiyetin geri kalan bütün kurbanları dışarıda bırakıp yalnızca Türk kadınları üzerinden temsil edilmesi buradaki şiddet dinamiğini -tıpkı *Ateşten Gömlek*'te olduğu gibi- ırksallaştırır ve cinsiyetlendirir. Öteki olan Yunanlı, "düşman," "erkek" ve "zalim" olarak damgalanırken Türk olan "kadın" ve "mazlum" şeklinde işaretlenir. Böyle bir damgalama milliyetçi söylemin ve bu söylemden beslenen edebi klişelerin sıklıkla kullandığı ikili zıtlıkları metne taşır.

Metinde kullanılan ikili zıtlıkların ad aktarmasıyla inşa edilmesi, kadın çığlığının doğrudan mağdur Türk kadını ve fail Yunan askerini ima etmesine, dolayısıyla gösteren ile gösterilen arasındaki keyfî ve yapay ilişkinin silinmesine,

okur için görünmez kılınmasına sebep olur. Böylece bunun başka dillerde ve kültürlerde de -kişi ve kimliklerin adı değişmekle beraber- kullanılan bir milliyetçi klişe olduğu unutulur ve metin, o dönemde yaşananların "gerçekçi" bir yansıması, bir çeşit "tanıklık" anlatısı olarak okunur. Veysel Şahin romanı "Halide Edib Adıvar'ın, Kurtuluş Savaşı'nı metne dönüştürdüğü mikro bir evren," "Türk edebiyatında Kurtuluş Savaşı yılları ve o dönemde Anadolu'nun içinde bulunduğu durumu yansıtan en önemli roman" (2014, s. 387, 396) olarak tanımlar. Şahin'in "mikro evren" adlandırması ve "yansıtma" vurgusu metnin mimetik yanını öne çıkarttığını, Kurtuluş Savaşı tecrübesinin "gerçekçi" bir şekilde aktarıldığını düşündüğünü gösterir. İnci Enginün ise *Vurun Kahpeye* için olmasa da *Dağa Çıkan Kurt*'taki öyküleri kurmaca oldukları halde "röportaj hikâyeleri" olarak sınıflandırıp Halide Edib'in "edebi eserin gerektirdiği kurguya uyarlamanın dışında, genellikle izlenimlerini olduğu gibi yaz[dığını]" söyler (2019, s. 21). Erdoğan Kul'un (2017) "Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye* romanları, hem yazıldığı dönemi anlatması hem de yazarın mücadeleye doğrudan katılımına dayanan tanıklıklarından izler taşıması dolayısıyla özel bir önem taşır" tespiti (s. 97) ise bir grup eleştirmenin yaklaşımını en iyi biçimde özetler. Buradaki temayül bu metinleri -ki Ömer Seyfettin'in Balkan Savaşları'na dair öyküleri de benzer biçimde okunur- o gün yaşananları anlatan gerçekçi metinler okumak, buradaki politik imayı ve başkalıkçı söylemi görmezden gelmektir. Oysa bu ikilik eserin milliyetçi propaganda amacına uygun bir biçimde inşa edilmiş ve bu doğrultuda cinsel şiddeti de araçsallaştırmıştır. Dolayısıyla ortada cinsel şiddeti araçsallaştıran, bilinçli bir politik inşa vardır. Elimizdeki; kadın bedeni, namus ve vatan arasında kurulan özdeşlik üzerinden okurunda milliyetçi duygular uyandırmayı amaçlayan bir kurgudur. Amacına erişmek için de cinsel şiddeti mağdur Türk kadını-fail öteki kalıbı üzerinden, oldukça

yüzeysel temsil eder. Böylece olası imaları, derinlikli bir temsili, çoğul anlamları metnin dışında bırakarak ima ettiği taciz ve/veya tecavüzün sorunsallaştırılmasına engel olur, cinsel şiddeti sadece kötünün, ötekinin gerçekleştireceği bir eylem olarak tanımlar.

Her ne kadar bazı tartışmalarda bu ikiliğin bilinçli bir inşa olduğu, belirli bir amaç doğrultusunda kullanıldığı göz ardı edilse de *Vurun Kahpeye*'nin kendi dinamikleri bize metnin kendisinin bu konvansiyonların ve inşaların aslında farkında olduğunu gösterir. Damyanos'un Aliye'yle kurduğu ilişki, cinsel şiddet odağında inşa edilen konvansiyonun sınırlarını zorlar ve zaman zaman konvansiyonun muhkemliğini bozarak söylemde bir çatlak oluşturur. Damyanos, romanda ateşli ve acımasız bir Yunan milliyetçisi olarak tanıtılır. Bakış açısı "Her Türk'ü imha, her Türk'ün malını Yunan'a mâl etmek" olarak özetlenir (Adıvar, 2019d, s. 76). Ortada oldukça karikatürize edilmiş, vahşette sınır tanımayan ama aynı zamanda da kendi çıkarlarını gözeten, milliyetçiliği kazançlı gören ve "yaşasın milliyetperverlik, amma da para getiriyormuş" (Adıvar, 2019d, s. 77) diyerek vahşi yanıyla beraber pragmatik tarafı da son derece güçlü bir komutan vardır. Damyanos'un bu şekilde karakterize edilmesi milliyetçi söyleme mükemmelen uyum sağlar. Ötekileştirici söylemin devamı olarak kötü, acımasız, duygusuz, bencil ve çıkarcı bir portre çizilir. Böylesi bir karakterizasyon, Hacı Fettah Efendi'nin karakter çiziminde olduğu gibi, Kuvayı Milliye kuvvetlerinin başındaki Tosun karakterinin tam zıddında durur. Zaten Enginün'ün de tespit ettiği gibi Hacı Fettah'ın "mutaassıp ve kötülüğü vatana ihanete kadar uzanan dindar tipi, bir noktada vatanı işgal eden düşmanla birleşir. Bu tip de aşırı ve ilkel Yunan milliyetçisi, Müslüman ve Türk düşmanı, Binbaşı Damyanos'tur" (2007, s. 196). Dolayısıyla metnin milliyetçi evreninde, ulusun

ötekisi olanlar benzer biçimde kurgulanmakta, aynı olumsuz özellikleri taşımaktadırlar.

Tosun, tipik bir milli kahraman olarak, "hayatını hep maksat için yaşamış," "hemen hemen hiç kadına temas etmemiş" bir adamdır. İçinde bulunduğu savaşı da "Memleketin namusu onlara emanet edilmişti. Memleket onları besleyecek, elbette besleyecekti. Fakat onlar da onun namusunu kendi kanlarıyla kefalete almışlardı" (Adıvar, 2019d, s. 50) cümleleriyle açıklar. Tosun Bey'in karakterizasyonu ve savaşı anlamlandırma şekli cinsel şiddet aracılığıyla oluşturulan ikili zıtlığı derinleştirir. Fail-mağdur, erkek-kadın zıtlıklarına ahlaklı-ahlaksız, fedakâr-çıkarcı ikilikleri eklenir. Damyanos'un aksine Tosun Bey idealist, ahlaklı ve bakirdir. Gücünü halkı soymak için değil, "onun namusunu" korumak için kullanır. Kuvayı Milliye'nin halktan para alması eserde bu şekilde meşrulaştırılırken yapılan namus vurgusu son derece önemlidir. Hem Tosun'un "kadına temas etmemiş" olması hem de "kendi kanları" pahasına "memleketin namusu"nu koruyor olması ikili zıtlığın odağında, ana gerilim unsuru olarak cinselliğin durduğunu gösterir. Bakirlik bir masumiyet ve ahlaklılık göstergesiyken Tosun'un canı pahasına milletinin namusunu koruması aslında tehlikede olanın namus olduğunu, vatanla beraber memleketin namusunun da elden gideceğini gösterir. Bu yüzden Damyanos ve Tosun karakterlerinin eserdeki varlıkları ikili zıtlıkları derinleştirirken, "namus" vurgusu cinsel şiddet tehdidinin etkisini güçlendirir. Nagehan Tokdoğan (2015), milliyetçi ideolojinin mensuplarından "duygusal yatırım" talep ettiğini ve bu duyguların "'biz' tahayyülünü mümkün kılan 'kutsal'"a yönelik sevgi ve bu kutsalları tehdit eden "onlara" karşı nefret olduğunu söyler (s. 113). Dolayısıyla Damyanos'un materyalistliği ve çıkarcılığına karşı Tosun'un vatana karşı duyduğu bağlılık, canı pahasına koruma arzusu milliyetçi ideolojiye ve onun oluşturmak istediği duygu

ekonomisine son derece uygundur. Bu zıtlık üzerinden öteki kutsalı olmayan, dolayısıyla okurda antipati uyandıran unsur olarak inşa edilirken, özellikle "namus" vurgusu üzerinden Türk milliyetçiliğinin mensuplarından -ve tabii romanın ima edilen okurundan- beklenen duygusal tepki Tosun'la özdeşleşmesi, onu sevmesidir. Çünkü Tosun, kutsal görülen ve halihazırda sevilen memleketi ve onun namusunu kendi canından önde tutmaktadır. Bu kullanımın muhataplarından diğer beklentisi ise hiçbir kutsalı olmayan Damyanos'tan kutsallarına kastettiği için nefret etmeleridir. Söylemin namus ve cinsellik üzerinden kurulması ise, konunun mahremliği ve tabu olması dolayısıyla, bu duyguların kamçılanmasını kolaylaştıracaktır.

Milliyetçi anlatılarda, dolayısıyla Millî Edebiyat dönemi metinlerinde de, Damyanos'un benzerlerine sık rastlanır. Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale"sinden Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore*'sine, işgalci askerler zevk düşkünü, acımasız olarak çizilirler. Öldürmek, yağmalamak, eziyet etmek dışında amaçları olmayan bu karakterlerin belirgin özelliklerinden biri de ele geçirdikleri yerlerde kadınlara saldırmaları, onlara tecavüz etmeleridir. Maalesef tecavüz savaşın gerçekliklerinden biridir ve kimliklerden bağımsız olarak çatışma alanlarında bir silah gibi kullanılır. Ancak burada amaç savaşın getirdiği yıkımı göstermek değil, bir savaş suçu olan tecavüzü de kullanarak ötekini damgalamak, "biz"de vatana bağlılık ve ötekine nefret uyandırmaktır. Bu yüzden "düşman" karakterlerin hepsi üç aşağı beş yukarı birbirlerine benzerler. Ancak *Vurun Kahpeye*'de Damyanos'u benzerlerinden ayıran ve romanda oldukça merkezî rol oynayan bir özelliği vardır; Damyanos, Aliye'ye âşık olur:

> Kırk beş yaşına kadar her arzusunu tatmin etmiş bir adamın en şedit arzusu, şimdi gelmiş, bir genç kızın kaya iradesine çarpmıştı. Damyanos Aliye'yi istiyor ve mutlak istiyordu. Fakat bu arzu, haris ve karışık bir şekil almıştı. Yalnız kuvvet ve kudretle kızı elde edip, vücuduna sahip olmak istemiyordu. Kızın kendini, menekşe gözleri arkasında bazan müstehzi bir zekâ şeraresiyle

> eğlenen, bazan derin ve ateşli olan kızın kendisini istiyordu. (Adıvar, 2019d, s. 125)

Alıntılanan bu parça, yeni bir zıtlığı, Damyanos ve Aliye arasında kurulan karşıtlığı verir. Damyanos "her arzusunu tatmin etmiş bir adam"ken Aliye'nin "kaya iradesi" vardır. Üstelik bu zıtlık ikili arasında Aliye'yi hem ahlaken üstün hem de Damyanos karşısında iktidar sahibi kılar. Aliye Damyanos'un arzusunun nesnesi olduğu halde, Damyanos arzusunu tatmin edemediği için Aliye karakteri özne olarak kurulur, roman boyunca şahit olunan failliği pekiştirilir. Üstelik Damyanos kasabadaki işgal komutanı olduğu, dolayısıyla tam bir muktedir olduğu halde bu arzusu Aliye'nin elini güçlendirir ve işgal komutanı karşısında onu iktidar sahibi kılar. Bu durum, düşman askeri klişesinde bir çatlak oluşmasına ve Damyanos'un benzerlerinden ayrılmasına sebep olur. Damyanos, bir Türk kadınını arzular ancak hem bu Türk kadının bir adı vardır, herhangi bir Türk kadını veya şehrin en güzel Türk kadını değildir[19] hem de anlatıcının veya Damyanos'un kendisinin adlandırmasıyla bu arzusu "haris" ve "karışık"tır. Damyanos Aliye'yi hırsla arzular ama arzusunun şehvetten ibaret olmaması onu konvansiyonun dışına çıkartır, durumun "karışık" bir hâl almasına sebep olur. Bir kez daha konuşan her şeyi bilen anlatıcı olduğu için bu bilgi metinde verilir. Ancak anlatıcı öğrenilen geçmiş zamanın rivayetiyle konuşmakta, Damyanos'un iç konuşmasını dolaylı ya da yeri değiştirilmiş kipte aktarmaktadır. Dolayısıyla burada "haris" ve "karışık" bir durum gören anlatıcı mı karakter mi, bu sorunun cevabı verilmemektedir. Eserdeki milliyetçi klişeyi bozan tam da bu karışıklık olduğu için, anlatıcının kendi varlığını silmeden Damyanos'un düşüncelerini aktarması önemlidir. Anlatıcı bir kez daha kontrolü bırakmamakta, iktidar alanını muhkem tutarak anlatıya aktif bir biçimde yön vermektedir.

[19] Ömer Seyfettin'in "Beyaz Lale"sinde Serez'i işgal eden Bulgar komutanının arzusu şehrin en güzel kadınıyla beraber olmaktır ve bu arzusunu tatmin etmek için Lale'ye tecavüz eder. Bkz. Ömer Seyfettin (2017), "Beyaz Lale," *Hikâyeler 2*, İstanbul: Dergah.

Tema açısından bakıldığındaysa klişeyi bozan, konvansiyonda çatlak oluşturan konu eserin de omurgasını oluşturan cinsel şiddet temasıdır. Burada konvansiyonu bozan, Yunan askerleri bütün kasaba için yıkım getirirken ve memleketin namusunu tehdit ederken, Damyanos'un -muhtemelen daha önce yaptığı veya prensipte bununla bir problemi olmadığı halde- Aliye'ye tecavüz etmeyi reddetmesidir. "Kuvvet ve kudretle" elde etmek, "vücuduna sahip olmak" yerine "kızın kendisini" ister. Burada anlatıcının sesi de değişir. Yüklemlerini "istemiyordu" ve "istiyordu" şeklinde çekimleyerek karakterle arasındaki mesafeyi biraz daha açar. Onun sözcüklerini indirgeyip anlatarak -tıpkı Hacı Fettah'ın "belki de" dediği anı verirken yaptığı gibi- merkezî olan söylemi tamamen kendi kontrol eder. Oradaki ilişkiyi ve arzuyu iktidar kavramları üzerinden ("kuvvet," "kudret," "sahip olmak") üzerinden temsil eder. Böylece Damyanos'un âşık olmasıyla bozulan klişenin bir diğer işlevinin de cinsel şiddeti ve onun aracılığıyla kurulan iktidar ilişkisini sorgulatmak olduğu söylenebilir. Çünkü romanın olay örgüsünü tümden etkileyen bu çatlak, Aliye'yi tacizlere ve cinsel şiddet tehdidine maruz kalan, korunması gereken bir nesne konumundan kendisini, ailesini ve nihayetinde memleketini koruyan özne konumuna getirir. Dolayısıyla fail öteki-mağdur Türk kadını ikiliği hem fail açısından hem de mağdur açısından bozulur. Damyanos, geriye kalan her açıdan diğer "düşman" karakterlerin aynısıyken burada taciz veya tecavüzü reddeder. Bu noktada ne Damyanos cinsel şiddet failidir ne de Aliye mağdurdur.

Bu bozulmanın roman boyunca geçerli olduğunu veya mevcut milliyetçi kalıpları tersyüz ettiğini kastetmiyorum. Halide Edib'in, Damyanos'u Aliye'ye aşık ederek ve açıkça onun tecavüz etmek istemediğini metinde belirterek metin içerisinde bir çatlak, hem de metnin bir millî roman klişesi olmasını önleyen bir

çatlak oluşturduğunu söylüyorum. Erkekleri koruyucu özneler, kadınları ise tehdit altındaki nesneler olarak kurgulayan, bunun için de cinsel şiddeti işlevsel bir biçimde kullanan milliyetçi anlatıda, kadının milliyetçiliğin öznesi olduğu durumu gösteren bir çatlak oluşur. Yine milliyetçi söylemle uyumludur, yine iyi-kötü, ahlaklı-ahlaksız, güzel-çirkin gibi ikili zıtlıklar üzerinden işler ancak bu defa kadın bu söylemin öznesidir. Deniz Kandiyoti (2015), "milliyetçiliğin dili"nin kadınlara "simgesel" olarak oldukça önemli bir yer ayırdığını ve bu dilde "özel alanla" özdeşleştirilen kadının kendisini ailesi ve/veya halkı için feda etmesinin "son derece doğal" gözüktüğünü söyler (s. 172). Dolayısıyla yine milliyetçi dilin ve söylemin sınırları içerisinde, ancak kadının fedakâr, hatta Aliye'nin durumunda kahraman özne olduğu bir düzlemdeyizdir. Halide Edib, cinsel şiddet aracılığıyla kurulan bir konvansiyonu bozarken yine cinsel şiddet üzerinden (bu defa tehdidin eksikliği, askıya alınmasıyla) başka bir konvansiyonu, fedakâr kadın söylemini üretir.

3.2.5 Aliye, kadının failliği ve anlatıcının pozisyonu

Beyhan Uygun Aytemiz (2015), "Fitne ve Feda: *Vurun Kahpeye'*de Din ve Milliyetçilik" adlı makalesinde, *Ateşten Gömlek'*tekinin aksine *Vurun Kahpeye*'de Aliye'nin bedeniyle vatan ve namus arasında özdeşlik kurmaktan kaçınıldığını, böyle bir özdeşliğin eserde oldukça tali kaldığını, böylesi bir kullanımın Aliye'nin simgesellikten ve edilgenlikten sıyrılmasını sağladığını söyler. Aytemiz'e göre Halide Edib'in amacı da Aliye'yi kadın, sevgili, anne, öğretmen, evlat gibi değişen ve çeşitli rolleriyle göstermektir (s. 187). Her ne kadar Aliye karakterinin alegorik bir şekilde kurulan kadın bedeni-vatan toprağı özdeşliğinden sıyrılarak kurgulanması, onun tek yönlü, edilgen kadın rolünden sıyrılmasını sağlasa da milliyetçi ideolojinin kendisine çizdiği "fedakar" anne, öğretmen, evlat ve sevgili rollerinin dışına

çıkamaz. Ancak Aytemiz, Aliye'nin bütün bu rollerinin kendisinden beklediği fedakarlığı en uç noktasında gerçekleştirmesini, ölmeyi seçme "onuru" ve "iradesi"nin "erkeğin tekelinden alınıp" kadına verilmesini milliyetçi söylem içerisinde önemli bir açılım olarak görür. Ben de romanın milliyetçi söylemde kadın özneye yer açan, failliği erkeğin tekelinden alan bir metin olduğunu düşünüyorum. Öyle ki Aliye, romanın sonunda Tosun'un evden çıkmasını sağlamak için Damyanos'un yanına gidip onunla evlenmeyi vaat ettiğinde "memleket, ordu, kasaba, çocukluğundan beri en iptidai taabbütle sevdiği her şey, hatta din ve hayat Tosun'un erkek yüzünde timsalini bulmuştu" diye düşünür (Adıvar, 2019d, s. 188). Böylece Tosun, -vatan da dahil- Aliye'nin (ve milliyetçi ideolojinin) kutsallık atfettiği her nesnenin temsilcisi olur. Kadın bedeninin vatanı temsil etmesinden özenle kaçınılırken, erkek bedeni altı çizilerek vatanla özdeşleştirilir. Yunan askerleri üzerinden oluşturulan fail öteki-mağdur Türk kadını ikiliği tersine çevrilmezken, koruyan Türk erkeği ve korunan Türk kadını arasındaki ikilik tam anlamıyla ters yüz edilir. Burada Aliye'nin sadece Tosun'u değil, babası yerine koyduğu Ömer Efendi'yi de korumaya çalıştığını, bunu görev bildiğini hatırlamakta fayda var. Kadın korunacak evlat veya sevgili olarak vatanı sembolize etmez artık, babasını, sevgilisini ve vatanını koruyan bir öznedir. Aliye'nin rolü üzerinden yapılan bu ters yüz etme de "Damyanos'tan daha kafir" Türkler ve Aliye'ye âşık Damyanos karakteriyle beraber romanda bozulan üçüncü milliyetçi klişedir.

Vurun Kahpeye hem milletin sınırları içerisinde, kamusal alanda hem de milleti dışarıya karşı korurken, çatışma alanında kadın öznenin verdiği varlık mücadelesini gösterir. Her ne kadar milliyetçi klişeyi bozsa da Aliye'nin failliği, ataerkil yapının, bağnaz toplumun ve işgalin, dolayısıyla milliyetçi ideolojinin dinamikleriyle müzakere hâlindedir. Aytemiz de yazısını, her ne kadar Halide Edib

fedakârlık etme "şeref"ini kadına verse de romanın sonunda yine de Aliye'ye iade-i itibarda bulunanın ve onun "el değmemişliğini" koruyanın Tosun olduğunu söyleyerek bitirir (2015, s. 189). Dolayısıyla Aytemiz'e göre Aliye'ninki gibi bir fedakârlık bile onun namusunun sorgulanmasını engellemez. Kadının failliğine "namuslu" olduğu ölçüde müsaade edilen bir düzen vardır okurun karşısında. Aliye'nin fedakarlığı, toplumsal rollerini ideal şekilde yerine getirmesi, bütün bunları yaparken de "namus"undan asla taviz vermemesi onu eserde "temiz" ve yüce kılan unsurlardır. Burada daha önemli olan, Aliye'nin namusunun romanın başından sonuna kadar bir gerilim hattı olarak kurulması ve müzakerenin de Aliye'nin namusu, yani bedeni ve cinselliği üzerinden yapılmasıdır çünkü metinde Aliye'nin bedeni ve cinselliği bir çatışma alanı olarak kurulur. "Mükemmel" olan Aliye'nin karşısına "kahpe" olmakla suçlanan Aliye çıkartılır. Aliye'yi özne yapan eylemleri, aynı zamanda onun kamusal alanda var olmasına sebep olmakta ve onu görünür kılmaktadır. Bu durum da özellikle Hacı Fettah Efendi ve onun temsil ettiği bağnaz dini düşünce tarafından "kahpelik" olarak adlandırılmakta ya da Kantarcıların Hüseyin Efendi odağında temsil edilen ve Aliye'yi cinsel obje olarak gören erkeklerin eliyle cinsel şiddet tehdidini metne taşımaktadır.

Partha Chaterjee (2016) "Kadın Sorununa Milliyetçi Çözüm" yazısında, Deniz Kandiyoti'nin tartışmasına benzer bir şekilde, cinsiyetlendirilmiş ve ikili zıtlıklarla kurulan modern ulus inşasını ve onun kadını ikili zıtlıklar üzerinden nasıl konumlandırdığını tartışır. Ve bu konumlandırmada kadının tam anlamıyla pasif olduğunun söylenemeyeceğini belirtir "çünkü en ağır tahakküm sistemlerinde bile ezilenin özerk bir varlık olarak rızasına ihtiyaç vardır" (s. 123). Chaterjee'nin bu tespiti, bahsedilen milliyetçilik anlayışında kadın evin içerisine alınıp ona ikincil pozisyon verilirken, aynı zamanda sınırlı bir faillik ve özerkliğin de mevcut

olduğunu gösterir. Benim açımdan ilginç olan Cahill'in cinsel şiddet anında kadının iradesinin ve özerkliğinin mevcut olduğunu, ancak bunun gölgelenmiş ve sınırlanmış olduğunu belirtmesiyle Chaterjee'nin tahakkümlerde dahi sınırlı özerkliğin var olduğundan bahsetmesinin birbirleriyle olan benzerliğidir. Milliyetçilik kadını ikincil pozisyona itip onun üzerinde tahakküm kurarken, cinsel şiddet de mağdur üzerinde iktidar alanı kurarak onun failliğini gölgeler. Ancak iki tahakküm biçiminde de kadının özerkliği, özneliği tamamen bertaraf edilmemiştir. Dolayısıyla bir karşı çıkış, direniş imkânından bahsetmek de mümkündür. Çünkü kadınlar basitçe konuldukları yerde kalmaz veya cinsel şiddet sonucu bedenlerinden ibaret olmazlar.

Vurun Kahpeye'ye bu tezde incelenen metinler içerisinde özgül bir ağırlık veren de Chatterjee'nin işaret ettiği sınırlı failliğin sınırlarını zorlaması, direniş imkânını diğer hiçbir metinde yapmadığı şekilde görünür kılmasıdır. Milliyetçi söylemin sınırları içerisinde kendisine verilen "fedakâr kadın" rolünü üstlenen Aliye vatanı ve sevgilisini kurtarmış, Veysel Şahin'in adlandırmasıyla "adeta bir erkek gibi düşün[müş]" ve kendisini feda etmiştir (2014, s. 423). Klişe anlatımda erkeklere atfedilen rolü üstlendiği için "erkek gibi" görülen Aliye'nin aslında kadınlığı metin boyunca, hatta metnin sonunda bile "kahpe" yuhalamalarıyla vurgulanır. Üstelik Ayşe'den veya *Yeni Turan*'ın ideal kadın kahramanı Kaya'dan farklı olarak Aliye'nin arzuları ve cinselliği de silinmez. Anlatılan, yalnızca "kötü" karakterler tarafından cinsel obje olarak görülen veya Tosun tarafından arzulanan bir kadın değildir. Kendisi de arzulayan, hatta arzusunu tatmin eden bir kadın olarak çizilir. *Vurun Kahpeye*'de anlatılamaz olmaktan çıkan yalnızca cinsel şiddet değildir, cinsellik de artık anlatılabilir. Hatta Tosun ve Aliye'nin birlikte oldukları "Tosun, zaten kendinin olan ruhu, kızın yumuşak, nemli, alevli, ağzından bütün bekareti ve varlığıyla teslim aldı" (Adıvar, 2019d, s. 167) cümlesiyle anlatılır. Anlatıcı, Tosun'u

merkeze alarak, oldukça eril bir dille cinselliği aktarır. Aliye bir kez daha, bu defa bizzat anlatıcının kendisi tarafından "teslim alınacak," cinsel bir nesne olarak görülür. Hem de bu defa "zaten kendinin olan" vurgusuyla sahip olma, temellük etme vurgusu hiçbir itirazla karşılaşmadan kendisine yer bulur. Ama burada, Aliye'nin failliği de mevcuttur. Aliye arzulayan, cinsellik yaşayan, hem de arzusu ve cinselliği görünür kılınan bir kadın olarak vardır. Onun bu şekilde var olması, eşikte kaldığını gösterir. Aliye, kadını nesne konumuna yerleştiren ve onu bedensellikten arındırıp manevi olanın alanına yerleştiren eril milliyetçi düşünceyle, kadına tam ve koşulsuz bir öznelik atfeden feminist itirazın eşiğindedir. Böylece ataerkil bakış ve milliyetçi söylemle müzakere edilmiş, anlatılamaz kabul edilen cinsel şiddet ve kadın cinselliği metinde kendisine yer bulmuş, bahsedilen düşünce yapılarının sınırları zorlanarak kadın öznenin varlığı için alan açılmıştır. Bu durum Aliye'nin arzularını göstermekle beraber neye onay vermediğine de açıkça işaret eder. Üstlendiği âşık ve kahramanlık rolleri üzerinden sınırları zorlayan Aliye, kendisini korurken, Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in kötülüklerini ve ihanetlerini yüzlerine vururken sürekli olarak failliğinin tanınmasını da talep etmekte, kendisini nesneleştiren bakışa açıkça karşı çıkmaktadır.

Selma'dan Ayşe'ye kadar hiçbir kadın karakterde bu kadar net görmediğimiz direnme hâlinin bu metinde bu kadar görünür olması üçüncü tekil şahıs anlatıcı sayesindedir. Hem faillerin hem de arzunun ve şiddetin muhatabı olan Aliye'nin bakış açılarının beraber verilmesi, Aliye'nin neye rıza gösterip neye onay vermediğini şüphe bırakmayacak şekilde ortaya koyar. Artık ne kendi eylemini mazur gösteren veya sarfınazar eden faili dinleriz ne de satır aralarında mağdurun sessizliğinin imalarını aramak zorunda kalırız. Cinsel şiddet tehdidi bütün eser boyunca, faillerinin çokluğuna ve farklılığına işaret ederek, açıkça gösterilir. *Ateşten*

Gömlek'teki şablona uygun bir biçimde fail Yunan askeri-mağdur Türk kadını ikiliği oluşturulur. Yunanlıların milliyetçi söyleme uygun bir biçimde inşa edilen failliği, Aliye'nin karşılaştığı tehditler aracılığıyla da temsil edilir. Ancak Aliye'ye yönelik tehditler, dolayısıyla faillik modelleri bundan ibaret değildir. *Ateşten Gömlek*'te Mehmet Çavuş'un hikâyesinde nüvesi görülen ve ulusun içerisindeki ötekilere, vatan hainlerine işaret etmeyi sağlayan Türk failler de vardır ve yine Aliye'nin karşılaştığı tehlikeler üzerinden metinde fail olarak damgalanırlar. Bu iki farklı modelin eserde var olmasını ve görünmesini sağlayan ise hepsini aynı anda bilen ve aktaran üçüncü tekil şahıs anlatıcıdır. Halide Edib'in ilk defa üçüncü tekil şahıs anlatıcı kullandığı bu romanı, anlatıcının her şeyi bildiği, karakterleri ifşa ettiği bir anlatıya dönüşür.

Anlatıcının her şeyi bilmesi, cinsel şiddetin romanda farklı açılardan ve farklı karakterler vasıtasıyla, açık ve görünür şekilde anlatılmasını sağlar. Ancak bir yandan buradaki anlatıcı tercihlerinin de nötr olmadığını unutmamak gerekir. Her ne kadar failin veya şiddete tanık olan erkek anlatıcının konuştuğu metinlere göre cinsel şiddet daha görünür kılınsa da *Vurun Kahpeye*'deki anlatıcı eril bakıştan ve eril söylemden ne kadar azadedir sorusu sorulmalıdır. Yukarıda da tartışıldığı üzere anlatıcı yer yer sesini erkek karakterlerin sesiyle birleştirerek (Uzun Hüseyin örneğinde olduğu gibi), yer yer de kendisi eril söylemi yeniden üreterek (Tosun ve Aliye'nin beraber olmasını anlattığında olduğu gibi) konuşur. Bir yandan milliyetçi söylem ve onun çizdiği sınırlar, bu sınırların dışarısında kalan ötekiler cinsel şiddeti anlatılabilir kılmıştır. Ama bir yandan da Uzun Hüseyin'in Aliye'yi parça parça etmeye dair tahayyülü veya romanın sonunda kadınların linç edildiği sahneler grafik betimlemelerle, rahatsız edici detaylarla anlatılmıştır. Bunların bir kısmında anlatıcının erkek karakterin sesini ve söylemini metne taşıdığı doğrudur. Ancak Halide Edib de milliyetçi üst anlatının sağladığı meşrulaştırmayı kullanıp sahneyi bu

erkek karakterin bakışından kurmayı, şiddete dair rahatsız edici detayları metne taşımayı tercih etmiştir. Aliye'nin bedenini eril bakış doğrultusunda sembolik düzlemde parçalamayı, şiddetin beraberinde getirdiği hazzı vermeyi, bize failin bakışını göstermeyi seçmiştir. *Heyula*'da Ziya Selma ve Şahap'ı izleyip Selma'nın bedenine benzer bir şekilde odaklandığında onun bakışının failinkiyle örtüştüğü tartışılmıştı. Peki burada üçüncü tekil şahıs anlatıcının bakışının failinkiyle birleştiğini söylemekten bizi alıkoyan ne?

Vurun Kahpeye'nin üçüncü tekil şahıs anlatıcısının en belirgin özelliği kendisi hakkında hiç bilgi vermemesidir. Susan Lanser (1995), "Sexing the Narrative: Propriety, Desire and, the Engendering of Narratology" başlıklı yazısında, dış-anlatıcılı ("hétérodiégétique") bir metinde anlatıcının cinsiyetinin işaretlenmediğini, ama yazarın cinsiyetinin, işaretlenmemiş anlatıcılara cinsel kimlik atfetmek için okur tarafından kullanıldığını belirtir. Ancak maskülen sesin normatifliğinin zaman zaman bu bağlantının kurulmasını engelleyebileceğini belirtir (s. 87, 89). Lanser'ın bu argümanı dış-anlatıcılı bir metinde anlatıcının cinsiyetini veya onun yokluğunu neden ve nasıl tartışacağımız hakkında ipucu verdiği için önemlidir. *Vurun Kahpeye*'de anlatıcı karakterlerin bakışını yansıttığında, özellikle Aliye'nin bedeni erkek karakterlerin odağında anlatıldığında anlatıcı ve karakter arasındaki mesafe Ziya ve Şahap arasında olduğundan daha belirgindir. Bu mesafenin en önemli sebebi, dolayısıyla beni *Vurun Kahpeye*'nin anlatıcısıyla cinsel şiddet faili erkek karakterler arasında bağlantı kurmaktan öncelikle alıkoyan, anlatıcının cinsiyetinin işaretlenmemiş olmasıdır. Lanser'ın anlatıcının cinsiyetinin eksikliğinin queer okumalara tanıdığı imkânları da içerecek şekilde kurguladığı tartışması, *Vurun Kahpeye* bağlamında yalnızca anlatıcının erkek veya kadın olması, eril veya dişil söylemler üretmesi üzerinden kullanışlıdır. Oldukça heteronormatif bir

biçimde kurgulanan romanda, anlatıcının kadın mı erkek mi olduğunu bilemeyiz. Dış-anlatıcının yazarla olan yakınlığı ve okurun bu ikisini özdeşleştirme temayülünü düşünüp anlatıcıya metnin yazarı üzerinden bir cinsiyet atfettiğimizde bir kadın sesi aramamız gerekir. Ancak Lanser'ın eril sesin baskınlığı ve normatifliğine dair uyarısı burada devreye girer. Özellikle eril bakış ve konvansiyonlar üzerinden edebiyatta kurulan milliyetçi söylem, *Vurun Kahpeye'*de de mevcuttur. Anlatıcının Aliye'den yana taraf olması, onu doğrudan konuşturması ve milliyetçi klişelerin altını oyacak şekilde Aliye'nin kalıp yargılardan uzaklaştığı noktaları da açıklıkla anlatması anlatıcı ile yazarın cinsiyetini, hatta yazarı özdeşleştirmeyi kolay kılar. Ancak eril milliyetçi söylem de hep oradadır. Böylece dış-anlatıcılı bu metin, bir kez daha kadın yazınının çift-sesli, çift-kültürlü olduğu savına göz kırpar.

Ateşten Gömlek'te de benzer bir biçimde hem milliyetçi söylemi üreten hem de onun zaman zaman altını oyan, ancak metnin mesajına zarar verdiği için hasıraltı edilen ikinci bir anlatı vardır. Üstelik bu söylemlerin ikisi de -tıpkı *Vurun Kahpeye*'de olduğu gibi- sıklıkla cinsel şiddet üzerinden üretilirler. Her iki metinde de başkalıkçı söylem üretmek, milletin ve vatanın sınırlarını belirlemek için mağdur Türk kadını ve tecavüzcü düşman askeri ikili zıtlığı üzerinden metnin milliyetçi vurgusu oluşturulur. Ama aynı zamanda, her ne kadar Türk olan failler "vatan haini" olarak damgalanarak ulusun sınırları dışına sürülseler de her iki metinde de cinsel şiddet faili olan Türk karakterler vardır ve bu bir problem olarak gösterilir. *Ateşten Gömlek*'te Mehmet Çavuş cephenin veya *Vurun Kahpeye*'de Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin kamusal alanın, ama hepsinde de ataerkil toplumun kadın için taşıdığı riskleri gösterirler. Ve Halide Edib bu gösterimi cinsel şiddet üzerinden yapmayı tercih eder. Bu tehdit ve tehlikeler ilk dönem romanlarına nazaran daha açıkça anlatılırken, arzunun bir erkeklik krizi olarak kendisini gösterdiği İhsan karakterinin

eylemlerindeki şiddet ve sınır aşımı ilk dönem romanlarındaki gibi "aşk" olarak aktarılır çünkü konuşan yine tıpkı kendisini önceleyen romanlarda olduğu gibi failin kendisidir. Halide Edib'in anlatıcı tercihlerini değiştirmesi ise zaten "vatan haini" olan karakterin arzusunun bir kriz doğurduğunun ve arzunun nesnesi olan kadına zarar verdiğinin üçüncü tekil anlatıcı tarafından açıkça anlatılmasıyla sonuçlanır. Hatta bu açıklık zaman zaman rahatsız edici, grafik betimlemeler içeren bir anlatıyla da sonuçlanır. Dolayısıyla, *Ateşten Gömlek* ve *Vurun Kahpeye*'yi tartışmaya başlamadan önce sorulan soruya, milliyetçi söylemin kazandırdığı meşruiyetin, Halide Edib'in cinsel şiddeti anlatma stratejisini değiştirip değiştirmediği sorusuna geri dönülebilir. Bu sorunun cevabı "evet"tir. Millî Mücadele romanlarında, özellikle üçüncü tekil şahıs tanrısal anlatıcının kullanıldığı *Vurun Kahpeye*'de cinsel şiddet daha açık anlatılmıştır. Hatta Ömer Seyfettin'in metinlerindeki gibi pornografik olmasa da bazı rahatsız edici ve grafik denilebilecek sahneler de vardır. Ancak Ömer Seyfettin'de bu sahneler eril bakışı ve arzuyu yansıtır, kadın bedenini tüketilecek bir nesneye dönüştürürken Halide Edib'de tam da bu arzuyu ve onun beraberinde getirdiği sınır aşımlarını, şiddeti ifşa etmek için kullanılır.

BÖLÜM 4

SONUÇ

Veena Das (2007), hem 1947'e Hindistan'la Pakistan'ın ayrılması sırasında yaşanan şiddeti hem de Gandhi suikastından sonra 1984'te Sihlere yönelik katliamları incelediği saha çalışması *Lifes and Words: Violence and the Descent into the Ordinary* adlı kitabında, kaçırılan ve Delhi'de, bir seremoni eşliğinde arınmaları için çırılçıplak yürütülen Müslüman kadınlar hakkında öyküler anlatıldığından bahseder. Das'a göre hikayelerin tuhaflığı yalnızca içeriğinden değil, anlatılma biçiminden de gelmektedir. Duyulan, kulağa gelen ama asla biri tarafından anlatıcı pozisyonu üstlenilmeyen, kaynağı bilinmeyen, anlatan bir kişiye atıfta bulunulmayan hikayelerdir bunlar. Yaratıcısı yoktur, yalnızca duyulurlar (s. 88). Das'ın dikkat çektiği anonimlik, duyulan ama asla anlatıcısı olmayan şiddet anlatılarının varlığı şiddeti anlatmanın, onun hikayesini üretmenin ve dolaşımda kalmasını sağlamanın dikkate değer bir faillik biçimi olduğunu gösterir. Şiddeti anlatmak, bir faile ve/veya mağdura işaret etmekle kendini anlatıcı/tanık olarak silip anonim bir acıya işaret etmenin, görme ve gösterme ediminin izlerini ortadan kaldırmanın anlamları birbirinden apayrıdır. Dolayısıyla kimin konuşuyor sorusu, en az ne olmuş sorusu kadar, hatta bazen ondan da çok önemlidir.

Halide Edib Adıvar'ın 1909-1923 yılları arasında yayımlanan romanlarında cinsel şiddetin nasıl temsil edildiğini inceleyen bu tez çalışması da bu soruların peşine düşmüş, metinlerdeki cinsel şiddet anlarının anlatıcısının kim olduğu, nelerin ve kimlerin bu şiddet anlarından silinip silinmediğini sorgulamıştır. Ve 1947'de her iki taraftan yüzlerce kadının kaçırılıp tecavüze uğramasının anonim tanıklıklara, "hikaye"lere dönüşmesinde kim konuşuyor sorusu ne kadar merkezi ve aydınlatıcıysa, Halide Edib'in 1923'e kadar yazdığı romanlarında da anlatıcının kim

olduğunun cinsel şiddetin temsiline dair soruların tam ortasında konuşlandığı görülmüş; Adıvar'ın anlatıcı tercihlerinin, temsil biçimini ve onun imalarını belirleyen temel unsur olduğunu tartışılmıştır. Adıvar, ilk romanı *Heyula*'dan itibaren, 1923'te tefrika edilen *Vurun Kahpeye*'ye kadar yayımlanan romanlarının hepsinde istikrarlı bir biçimde birinci tekil şahıs erkek anlatıcı kullanır. Cinsel şiddet açısından bakıldığında ise erkek anlatıcı ya tanık (*Heyula* ve *Ateşten Gömlek*) ya da fail (*Seviye Talip* ve *Handan*) konumundadır. Ancak *Ateşten Gömlek* failin anlatıcı olduğu anlatılara da dahil edilebilir çünkü metindeki cinsel şiddet anlatıları ekseriyetle tanık konumundaki Peyami tarafından aktarılırken metnin bir kısmında İhsan Ayşe'yle nişanlanmasını anlatır. İhsan'ın bu anlatısı Adıvar'ın ilk dönem romanlarındaki cinsel şiddet anlatılarına çok benzer bir mekanizmayı işleten, sınır aşımını "aşk" ve "arzu" hikâyesi olarak sunar. *Vurun Kahpeye*'de ise anlatıcı kullanımı tamamen değişir. Metinde üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcı cinsel şiddeti -milliyetçi söylemi de kullanarak- açıklıkla anlatır.

Halide Edib'in münhasıran erkek anlatıcı kullanması, özellikle anlatılamaz olanı anlatılabilir kıldığı için işlevseldir. Birinci tekil şahıs anlatıcının erkek olması, yazarınkinden farklı bir cinsiyete sahip olması onun Halide Edib'in kendisiyle özdeşleştirilmesini, sözlerinin ve eylemlerinin okur nezdinde yazara atfedilmesini mümkün olduğunca engellemenin bir yoludur. Böylece toplumsal normları ihlal ettiği için anlatılamaz olan cinsel şiddeti metne dahil etmeyi sağlar. Halide Edib sınırı ihlal edenin yazar olarak bizzat kendisi olduğunu göstermeden, kendisiyle özdeşleştirilmeyecek biri üzerinden cinsel şiddeti metne taşır. Tabii ki cinsel şiddetin anlatılamaz olup olması bağlama göre değişir çünkü toplumsal normun sınırları bağlam üzerinden müzakere edilen, esnetilebilir sınırlardır. Bu yüzden Halide Edib'de örtük bir biçimde temsil edilen, onun için anlatılamaz olan cinsel şiddet,

aynı dönemde eser veren Ömer Seyfettin'in metinlerinde açıklıkla anlatılır. Hatta Ömer Seyfettin milliyetçi söylem odağında oluşturulmuş metinlerinde pornografik detay ve betimlemeler üzerinden metinlerini inşa eder. Dolayısıyla "kadın yazar" olmak ve metni milliyetçi değil toplumsal cinsiyet odaklı bir politika üzerinden kurmak cinsel şiddetin anlatılamaz olduğu bir bağlam oluşturmaktadır. Halide Edib ise eserlerinde erkek anlatıcı kullanarak bu anlatılamaz olma durumunu bir nebze aşar.

Cinsel şiddetin anlatılamaz olmasının bir diğer anlamı ise dile getirilemez olması, dil aracılığıyla ifade edilmeye direnmesidir. Özellikle *Ateşten Gömlek*'te, Ayşe'nin anlatamayacağını söylemesi ama başkasını da onun adına konuşmaktan menetmesi; dile getirmenin imkânsızlığını, travmanın anlatılmaya direnmesini, cinsel şiddetin bu sebepten de anlatılamaz olduğunu en berrak hâliyle gösterilir. Yalnızca *Ateşten Gömlek*'te değil, *Heyula*'da da Selma'nın mektuplarının bir kısmının eksik olması, Selma'nın tam da travmasını anlatacağı anın bir yok metin üzerinden sunulması cinsel şiddetin, travmanın anlatılamaz olmasını imler. Her iki metinde de tanık pozisyonundaki erkek anlatıcının varlığı, bu engeli aşmak için de bir imkân sağlar. Çünkü aslında metne taşınan travma kadın karakterin travmasıdır ancak anlatıcısı ya bu travmaya tanık olan ya da bizzat şiddetin faili olan erkek karakterdir. Dolayısıyla anlatılarını da şiddeti açıkça göstererek, adını koyarak, ifşa ederek değil ima ederek, susarak metne taşırlar. Şiddet tecrübesi ve onun yol açtığı travmanın anlatılmaya direnen yapısı anlatıdaki boşluklar, suskunluklar yani aslında anlatmama ediminin ta kendisi üzerinden temsil edilir.

Cinsel şiddeti anlatmadan anlatmak, temsil etmek için imayla yetinmek ve anlatılamaz olanı metne taşımak dışında ataerkil toplumda aşkla iktidar ve şiddet arasındaki sınırların nasıl muğlaklaştırıldığına işaret etmeyi de sağlar. Özellikle

erkek anlatıcının şiddetin faili olduğu ve "şiddetli" bir şekilde kadın karakteri arzuladığı metinlerde, aşk söylemiyle iktidar ve şiddeti iç içe geçiren ataerkil bakış iş başındadır. Bu bakış anlatıcının kendisi tarafından da içselleştirildiği, sahiplenildiği için, ilişkinin ve arzunun barındırdığı şiddet metinlerde merkezdedir. *Seviye Talip*'te, *Handan*'da veya *Ateşten Gömlek*'te, Ayşe'yi uğruna savaştığı memleketten daha çok arzulayan İhsan'ın anlatısında arzulanan kadına temellük etmek, onu sahip olunacak bir nesne olarak görmek aşk söyleminin satır aralarında kendisini gösterir. İncelenen beş metnin hepsinde, hatta Adıvar'ın cinsel şiddet anlatısı içermedikleri için bu çalışmaya dahil edilmeyen diğer romanlarında da kadın karakterler hep arzu nesnesi olarak kurgulanmış, erkeklerin -anlatıcıların ve bazen onlara eklenen diğer erkek karakterlerin- arzu ve takıntıları üzerinden oluşturulmuşlardır. Kadınlar bu arzuyu göstermek için araçsallaştırılmazlar ancak tam da araçsallaştırılmadıkları, eylemliliği olan karakterler şeklinde metinlerde var oldukları için onların bireyselliğini ve özgürlüğünü reddeden, onlara temellük etmek isteyen eril arzuyu ifşa ederler. Ve burada incelenen beş metnin tamamında, bu arzunun ifadesi, cinsel şiddet anlatısını da beraberinde getirir. *Heyula*'da ve *Ateşten Gömlek*'te failin bakışı ile tanık olan erkek anlatıcının bakışının örtüşmesi üzerinden kendisini gösterirken, diğer metinlerde bizzat arzulayan erkek karakterlerin cinsel şiddet faili olmasıyla sonuçlanır.

Anlatıcının kim olduğunun önemi özellikle bu noktada, sınırları zorlayan ve aşan bu "şiddetli" arzunun ifadesinde belli olur. Konuşanın fail olması cinsel şiddetin ima düzeyinde kalmasına, oradaki "aşk"ın aslında (cinsel) şiddet olduğunun gözden kaçmasına sebep olur. *Vurun Kahpeye*'de Uzun Hüseyin'in failliği çok nettir, gözden kaçması imkânsız bir biçimde metinde kendisine yer bulur çünkü üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcı açıklıkla, "iyi" ve "kötü"yü net çizgilerle ayırarak, şiddetin

failine alenen işaret ederek konuşur. Ancak *Handan, Seviye Talip* ve *Ateşten Gömlek*'in İhsan'ın konuştuğu kısmında konuşan, failin kendisi olduğu için sınır aşımı ve cinsel şiddetin üzeri büyük ölçüde örtülür. Erkek anlatıcı şiddet anını anlatsa dahi, onu (karşılıklı) aşk ve arzu söyleminin içerisine gizleyerek görünmez kılar. Diğer bir deyişle, anlatıcının yazarla özdeşleştirilmesini engellemek ve anlatılamaz olanı anlatmak için kullanılan erkek anlatıcı, konunun hâlâ tam olarak anlatılmamış kalmasıyla, görünmez olmasıyla sonuçlanır. Adıvar'ın bir imkân olarak kullandığı bu strateji, bir anlamda tuzaklar da barındırmaktadır: Anlatılan sınır aşımlarının hiçbir zaman görünmemesi ve cinsel şiddetin aşk olarak okunması. Adıvar'ın anlatım tercihlerindeki bir diğer unsur, metinlerinde farklı anlatı düzeyleri oluşturması ve farklı bakış açılarını kullanması, özellikle kadın karakterlere de konuşma imkânı tanıması bu tuzaklara dair bir çıkış imkânı oluşturur. Erkek anlatıcının hikâyesi cinsel şiddeti örterken kadın karakterin anlatısı ise buradaki örtme hâline, şiddet ihtimaline işaret eder. Kadın karakterlerin anlatıları açıklıkla konuşan, şiddeti net bir biçimde ifşa eden metinlerden ziyade erkek anlatıcının hikâyesinin altını oyan, başka bir ihtimale, şiddet olasılığına dikkat çeken, genel olarak metindeki boşluk, tutarsızlık ve suskunluklara işaret eden anlatılardır. Böylece ataerkil toplumda aşk, iktidar ve şiddet arasındaki sınırların nasıl muğlaklaştırıldığı, geçirgen kılındığı, cinsel şiddetin "aşk" kisvesi altında gizlenebildiği gösterilir. Üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcının cinsel şiddeti açıkça ifşa ettiği *Vurun Kahpeye*'de farklı anlatı düzeylerinin yer almaması ise Adıvar'ın burada incelenen metinlerindeki anlatıcı ve anlatı düzeylerini aktif ve etkin bir biçimde tercih ettiğinin kanıtıdır.

Metnin iskeletini erkek anlatıcı odağında kurup oradaki aksaklıkları ve şiddet imalarını kadın karakterin söylemleri veya sessizliği aracılığıyla ifşa etmek, metinleri

çifte anlatı yapısının, Showalter'dan mülhem "çift sesli söylem"in varlığı üzerinden değerlendirmeyi mümkün kılar. Eril bir alan olan edebiyat kamusuna ve eril bir gelenek olan roman geleneğine eklemlenen Adıvar'ın metinlerinde cinsel şiddet baskın olarak eril söylem üzerinden temsil edilmiş, anlatıbilimsel unsurlar da eril bakışı eserin merkezine yerleştirecek şekilde düzenlenmiştir. Ancak zaman zaman ikinci bir anlatı düzeyi, zaman zaman da aynı anlatı düzeyinde ikinci bir anlatıcı aracılığıyla kurulan bu çifte anlatı yapısı, eril alanın içerisinde onu bozan kadın sesinin, kadın bakışının var olmasını, hatta Adıvar'ın durumunda o erilliğin içerdiği tahakküm ve şiddet ilişkisinin ifşa edilmesini sağlar. İkili yapı ve onun sonucunda ortaya çıkan ifşanın sınırları özellikle cinsel şiddet odağında bakıldığında görünürdür. Üstelik yalnızca içeriği "bireysel" olarak nitelendirilen ilk dönem romanlarında değil, Halide Edib'in eril bir alan olarak kurulan milliyetçi söylemi benimsediği Millî Mücadele romanlarında da benzer bir şekilde cinsel şiddet, çift sesli söylem kavramını beraberinde getirir. Ancak Millî Mücadele romanlarındaki çift yapı daha farklı ele alınmalıdır. Halide Edib, hem *Ateşten Gömlek*'te hem de *Vurun Kahpeye*'de milliyetçi söylemi yeniden üretir ve metinlerin merkezine yerleştirir. Eril söylemle uyuşmayan ikinci ses, ilk dönem romanlarında eril anlatıya itiraz eder, onun altını oyarken Millî Mücadele Dönemi metinlerinde daha çok eril söyleme ek niteliğindedir. Eril bir alan olarak kurulan cephenin kadınlar için ne anlam ifade ettiğini, kadınların da aktif biçimde cephede olabileceğini ama aynı zamanda çatışma alanının kadınlar için cinsel şiddet tehdidi içerdiğini anlatır. Kadının, yalnızca ulusun ve onun sınırlarının göstergesi olmadığını, ulusun kendisini ve milleti koruyabilen aktif bir öznesi olduğunu ileri sürer. Dolayısıyla milliyetçi söyleme eklenen, onun eril ve ataerkil yanlarının bir kısmına itiraz eden, böylece onu dönüştüren ikinci bir söylem inşa edilir. Burada sayılan bütün özellikler hem *Ateşten*

Gömlek hem de *Vurun Kahpeye* için geçerliyken, *Vurun Kahpeye*'de cinsel şiddetin her şeyi bilen anlatıcı tarafından anlatılması, ataerkil söylemle ona açıkça getirilen itirazlar bu metinde cinsel şiddetin, kadının failliğini ve kamusal alanda görünürlüğünü engellemek için ataerki tarafından kullanıldığını ifşa eder. Çalışmada incelenen bütün metinlerde cinsel şiddet, iktidar ve tahakküm kavramlarını beraberinde getirir ancak yalnızca *Vurun Kahpeye*'de onun toplumsal anlamda kullanılan bir baskılama aracı olduğu gösterilir.

Halide Edib'in anlatıcı tercihlerine ve inşa ettiği anlatı yapılarına bakıldığında, metinlerde cinsel şiddete işaret eden göstergeler de önemlidir. Anlatıların hepsinde kadın bedeni merkezî imgedir. Ancak özellikle örtük bir biçimde, imalar üzerinden, erkek anlatıcı tarafından aktarılan şiddet anlatılarında, aleni gösterenler ya da doğrudan kadın cinselliğiyle ilişkilendirilen uzuvlar gösteren olarak kullanılmaz. Kadın karakteri soymak, çıplak bırakmak en bariz imgeyken saç ısırmak, bilekleri yakalamak gibi eylemler, hamilelik, sessiz kalmak dolayısıyla ne onaylamak ne de itiraz etmek gibi durumlar aktarılan eylemlerin cinsel şiddet olduğuna işaret eder. Gösterenlerin bu şekilde klişe olmayan nesne, fiil ve durumlardan seçilmesi bir yandan cinsel şiddetin örtük ve görünmez olmasına hizmet eder. Ama bir yandan da bu çeşitlilik ve umulmadık olma özellikleri cinsel şiddetin geniş bir spektrumu kapsadığını, hemen her yere nüfuz ettiğini gösterir. Halide Edib Adıvar bu anlamda eril bakışın penetrasyon odağında şekillendirdiği ve cinsel şiddet olarak etiketlediği eylemlerin dışında da kadının onayı olmadan gerçekleşen, cinselliğin şiddetin aracı olarak kullanıldığı durumları metinlerinde anlatmayı ve şiddet olarak sorunsallaştırmayı başarır. Üstelik bunu şiddet biçimleri arasında hiyerarşi kurmadan, bir kadının cinsel tatmin amaçlı saçının ısırılmasıyla yanaklarının ısırılması arasında fark gözetmeden, kadının cinsel dokunulmazlığının

hem bedensel hem de ruhsal anlamda sınırlarının ihlal edildiği her durumu bu çalışmada incelenen bütün metinlerinde sorunsallaştırır. Diğer bir deyişle, "bireysel" olarak adlandırılan ilk dönem romanlarıyla daha politik görülen Millî Mücadele Dönemi romanları arasında cinsel şiddeti çevreleyen söylemler açısından bir ortaklaşma bulunmakta, bütün metinlerde cinsel şiddet bir sınır aşımı olarak etiketlenmektedir.

Milliyetçi söylem odağında, kadın bedeninin ulusun göstereni olarak kurulduğu ve cinsel şiddetin bir ötekilik anlatısı inşa etmek için kullanıldığı metinlerde ise laf atmak, açıkça saldırmak gibi eylemler cinsel şiddeti imler. Hem failin hem de mağdurun cinsiyetleri, milliyetleri önemli unsurlardır. Halide Edib'in ilk dönem romanlarındaki cinsel şiddet anlatılarını Millî Mücadele romanlarından ayıran da bu açıklık ve araçsallaştırmadır. Ancak yine de *Ateşten Gömlek*'te cinsel şiddete işaret edilirken, bir olgu olarak varlığı tanınırken yalnızca *Vurun Kahpeye*'de açıkça anlatılır. Eylemler açıkça gösterilir, cinsel şiddeti çevreleyen söylemler detaylandırılır. Dolayısıyla milliyetçi söylemin sağladığı meşrulaştırma tek başına cinsel şiddeti Halide Edib için anlatılamaz olmaktan çıkarmaya yetmez. Esas belirleyici unsur anlatıcı tercihi, yani üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcının varlığıdır. *Vurun Kahpeye*'nin Halide Edib Adıvar yazınında bir değişimi işaretlediği, bu romandan itibaren bütün romanlarında üçüncü tekil şahıs her şeyi bilen anlatıcı kullanıldığı bu çalışmanın en başında belirtilmişti. Her ne kadar tezin kapsamında incelenmese de 1923'ten sonraki anlatılarında da Halide Edib cinsel şiddeti açıklıkla anlatır. *Zeyno'nun Oğlu* (1928) ya da *Yolpalas Cinayeti*'nde (1936) artık imalar, suskunluklar yoktur. Hatta *Yolpalas Cinayeti*'nde mağdur kadının kendisi, bir mahkeme sahnesinde kendi tecrübesini açıkça anlatır. Bu değişimin sebebi, Halide Edib'in artık kendisiyle özdeşleştirilebilecek bir anlatıcı -oldukça

otoriter, her şeyi bilen bir anlatıcı- tercih etmesi kendisini eril alanlar olan edebiyat kamusunda ve politik arenada bir aktör olarak kabul etmesi olabilir mi? Ya da 1923 sonrası eserlerinde cinsel şiddeti açıkça anlatması, üstelik bu şiddetin *Vurun Kahpeye*'deki gibi çoğunlukla tehdit boyutunda kalmaması, mağdurlarının *Zeyno'nun Oğlu*'nda bir Kürt kadın, *Yolpalas Cinayeti*'nde ise köylü bir kız olmasından, dolayısıyla Halide Edib'in kendisiyle asla özdeşleştirilmeyecek karakterler olmasından kaynaklanıyor olabilir mi? Bu soruların cevapları, kendileri gibi spekülatif olabilir. Adıvar'ın cinsel şiddeti temsil etme stratejilerindeki değişimin izini ve imalarını sürmek, ancak Halide Edib'in 1923 sonrasındaki romanları da benzer bir yaklaşımla okunduğunda mümkün olacak, bu temsil stratejilerinin kırılma ve dönüşüm noktaları ya da süreklilikler o zaman anlaşılabilecektir. Yine de bu çalışmanın Halide Edib'in romanlarının dönemselleştirilmesi açısından beklenmedik bir çıktısı olduğu belirtilmelidir. Beklenmedik, çünkü çalışmanın amacı Halide Edib yazınına dair alternatif bir dönemselleştirme önermek değildir. Ancak Adıvar'ın cinsel şiddet söylemine bakıldığında, onu çok çeşitli açılardan ele aldığı ama her zaman kadının cinsel dokunulmazlığına karşı bir sınır ihlali olarak değerlendirdiği görülür. Dolayısıyla Halide Edib'in "bireysel" içerikli romanları da aslında apolitik değildir çünkü nasıl kişisel olan politikse, cinsel olan da politiktir.

Bireysel ya da cinsel olanın politik olduğunu kabul etmek feminist bir eylemdir. *Vurun Kahpeye*'den önceki, şiddetin açıkça gösterilmediği metinlerde, fail tarafından da içselleştirilen muğlak sınırları, ima edilen sınır aşımı ve şiddeti görmek; saç ısırmak ya da bilek yakalamak gibi eylemleri cinsel şiddetin göstereni olarak okumak; kadın karakterin bakışını, sesini ve tecrübesini fark etmek için feminist bir bilinç, failin sahip olduğu eril bakışı ve iktidar kavramlarını

sahiplenmeyen bir bakış gerekmektedir. Eleştirmenin ya da okurun erkek anlatıcıya karşı mesafesini koruyup, onunkinden daha tali kalan ve onunkinden daha suskun olan kadın karakterin anlatısını dinlemesi, oradaki sessizlikleri okuması, suskunlukları anlamlandırması ve bu okuma üzerinden erkek anlatıcının söylemini yeniden değerlendirmesi gerekir. Ancak böylesi feminist bir bakış başka bir okumanın mümkün olduğunu gösterecek ve metinlerde imayla geçilen, üzeri örtülen şiddetin adını koymak için alan açacaktır. Bu feminist bilinç ve bakışın eksikliği, Adıvar'ın külliyatının bu zamana kadar yalnızca "aşk" ve "arzu" üzerinden okunmasına, hatta Türkçe edebiyattaki sınır aşımı ve cinsel şiddet anlarının eleştirel çalışmalarda görünmez kalmasına sebep olmuştur. Son dönemde konuya dair edebiyat çalışmaları artsa da hâlâ Türkçe edebiyatta keşfedilecek ve yorumlanacak çok fazla cinsel şiddet anlatısı bulunmaktadır. Örneğin Halide Edib'le aynı dönemde yazan kadınların eserleri hakkında maalesef henüz cinsel şiddet çalışılmamış, bu yüzden bu çalışmada Halide Edib'in metinleri kadın yazını odağında bağlamsallaştırılamamıştır. Her ne kadar cinsel şiddete dair anlatıbilimsel ve söylemsel unsurların Millî Edebiyat içerisinde nereye oturduğu tespit edilse de bu romanların dönemin diğer kadın yazarlarının metinleriyle hangi açılardan ortaklaştıkları veya bu metinler içerisinde nasıl bir özgül ağırlıklarının olduğu belirlenememiştir. Yazarların, özellikle de kadın yazarların cinsel şiddeti nasıl anlattığına ya da anlatmadığına dair daha fazla çalışma, Halide Edib'in de parçası olduğu ve yazma biçimini etkileyen edebiyat kamusunu ve edebi konvansiyonlarını daha derinlikli olarak tartışmayı mümkün kılacaktır. Ne de olsa her ne kadar uzun bir süre kadınlar kanonun dışında kalsalar da mezkûr edebiyat kamusunun yalnızca erkekler tarafından meskûn olmadığı bir gerçektir.

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

Halide Edib Adıvar, one of the first female and most renowned authors of modern Turkish literature, represents sexual violence in her novels; however, the implications and scope of this representation are not studied in depth even though there is a quite extensive body of critical works on her literary and non-literary writings. This thesis, entitled *The Representation of Sexual Violence in Halide Edib Adıvar's Novels,* embarked on to fill this gap by discussing how and why sexual violence is represented in Adıvar's novels, from *Heyula,* her very first novel published in 1909, to *Vurun Kahpeye* which was written in 1923. The political implications and discourses surrounding sexual violence both affect and are affected by Adıvar's narrative strategies, especially her choice of narrators who tell, show and imply sexual violence. And *Vurun Kahpeye* marks a change in these strategies. That is why, to understand the effects of this change, and how and why sexual is represented in genereal, a feminist narratological approach of Lanser and Warhol, who consider sex and gender as an intrinsic component of narrative units defined by Genette, was adopted for a close reading of Adıvar's early fictional works and her novels on Turkey's War of Independence.

The first chapter of the thesis discussed Adıvar's early novels *Heyula* (1909), *Seviye Talip* (1910), and *Handan* (1912) with a specific focus on their first-person male narrators. While the narrator of *Heyula,* her very first novel, is in the position of a witness, the other two novels -*Seviye Talip* and *Handan*- are narrated by the perpetrators of sexual violence themselves. In *Heyula,* while the letters written by the female victim reveals the reality of incest, sexual abuse, and rape imposed on her by her aunt's husband, the narrator's witnessing obscures this narration because his

male gaze overlaps with the perpetrator's. Accordingly, the narrator's desire for Selma shapes his narration, and accordingly Selma's letters which are included in the text through the narrator make the female character's voice and implication of sexual violence harder to be heard. This is also valid in *Seviye Talip,* in which the narrator is also the perpetrator. He talks about the events and moments leading up to his rape of Seviye; however, after holding her wrists firmly, he stops talking. Thus, the act of sexual violence is rendered unnarratable in the text and is represented as a gap, a moment of silence. Further, the fact that the aggressor's ability and authority to talk facilitates the texts' ambiguity surrounding sexual violence. However, the narrator in *Handan,* who is also the perpetrator, is challenged by Handan's narratives. One can see the absence of consent and his manipulative behaviors that violate the bodily and sexual autonomy of Handan when s/he compares and contrast two characters' narratives. When all three novels are considered together, the use of male narrators enables Adıvar to talk about what is unnarratable since there is a distance between herself and the male narrator that prevents readers from attaching the narrator to the writer. But marking the unnarratable and silences used for representing sexual violence complicates the sexual violence narratives in the text and makes them almost invisible to the eye that does not look for the gaps and silences.

The thesis' second chapter focused on Adıvar's two novels, namely *Ateşten Gömlek* (1922) and *Vurun Kahpeye* (1923), and answered the questions if the style of representing sexual violence has changed when nationalist discourse is at the center of the texts and how changing the narrator from first-person to a third-person omniscient has altered the way sexual violence is textualized. While *Ateşten Gömlek* can be considered as a continuation of the narratological framework discussed in Adıvar's early novels, *Vurun Kahpeye* marks an apparent digression from these

strategies. In both texts, nationalist discourse brings about sexual violence as a method for creating an alteritist discourse since it forms a binary opposition through marking the Turkish women as victims and Greek soldiers as "the rapist other". However, other than that, *Ateşten Gömlek* sustains the gaps, ambivalences, and silences that imply sexual violence as in the case of the novels discussed in the first chapter. It does not openly narrate or point out the incidences of sexual violence. *Vurun Kahpeye* is the only novel in which Adıvar includes the scenes of characters committing sexual violence or the narratives declaring the existence of verbal, physical, and sexual harassment; however, the main reason behind this narrative strategy is the existence of the third-person omniscient narrator. So, the main element that determines how sexual violence is represented is the narrative construction, and more fundamentally the narrator of the texts. While discourses that surround the phenomenon of sexual violence provoke minor changes and alterations, the style used in *Ateşten Gömlek* proves that despite the centrality of nationalist ideology, its style and implications of sexual violence are not that different from those that precede it. Nonetheless, the explicit narration in *Vurun Kahpeye* shows that the changes in narrator and narrative construction cancel the ambiguities and gaps in the texts and make sexual violence an element that cannot be overlooked.

Consequently, looking at the representation of sexual violence in Adıvar's novels from 1909 to 1923 in a chronological order revealed that using male narrators almost exclusively enables Halide Edib to distance herself from the narrators and talk about sexual violence in her literary works. However, by making these male narrators witnesses or perpetrators, she represents sexual violence through gaps, ambiguities, and silences which prevent readers, scholars, and/or critiques from realizing and acknowledging the existence of such violence in Adıvar's texts. The

main pitfall of her narratological strategies for representing sexual violence is that it goes unnoticed and even mistaken for a love story when one does not read into these gaps and silences. However, this thesis exemplified that a feminist narratological perspective is a fruitful method for pointing out and speaking about the ambiguities and sexual violence. This type of reading practice proved efficient in identifying narratives of sexual violence and their implications in Adıvar's texts and showed that from her very first novel, Adıvar problematized sexual violence as a violation of women's sexual autonomy rather than instrumentalizing it.

KAYNAKÇA

Adak, H. (2016). *Halide Edib ve siyasal şiddet: Ermeni kırımı, diktatörlük ve şiddetsizlik.* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Adak, H. (2017). Otobiyografik benliğin çok-karakterliliği: Halide Edib'in ilk romanlarında toplumsal cinsiyet. *Kadınlar dile düşünce: Edebiyat ve toplumsal cinsiyet* içinde (s. 161-178). Sibel Irzık ve Jale Parla (der.). İstanbul: İletişim.

Adıvar, H. E. (tarih belirtilmemiş, ikinci basım). *The Daughter of Smyrna.* (Muhammad Yakub Khan, çev.). Lahore: Dar-ul-Kutub Islamia.

Adıvar, H. E. (2018). *Yeni Turan.* İstanbul: Can.

Adıvar, H. E. (2019a). *Ateşten gömlek.* İstanbul: Can.

Adıvar, H. E. (2019b). *Handan.* İstanbul: Can.

Adıvar, H. E. (2019c). *Heyula.* İstanbul: Can.

Adıvar, H. E. (2019d). *Vurun kahpeye.* İstanbul: Can.

Adıvar, H. E. (2020). *Seviye Talip.* İstanbul: Can.

Agamben, G. (2017). *Tanık ve arşiv: Auschwitz'den artakalanlar.* (Ali İhsan Başgül, Çev.). Ankara: Dipnot.

Aksoy, N. (2017). Halide Edip Adıvar'ın Seviyye Talip'inde kadın kimliği. *Türk romanına eleştirel bir bakış: Berna Moran'a armağan* içinde (s. 41-52). İstanbul: İletişim.

Aksoy, N. (2018). *Kurgulanmış benlikler: Otobiyografi, kadın, cumhuriyet.* İstanbul: İletişim.

Altuğ, F. (2003). *Göç Temizliği:* Göçlerin ve ötekiliklerin kavşağında yazarın kendi hayatını kurgulayışı. *Hayata bakan edebiyat: Adalet Ağaoğlu'nun eserlerine eleştirel yaklaşımlar* içinde (s. 104-117). Nüket Esen ve Erol Köroğlu (der.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Altuğ, F. (2017). Halide Edib Adıvar'ın "tarih dışında" bırakılan metinlerini tarihselleştirmek. *Sanatın gölgedeki kadınları: Sanat ve edebiyatta tarih dışında bırakılanlar* içinde (s. 178-194). Özlem Belkıs ve Duygu Kankaytsın (der.). İstanbul: Ayrıntı.

Anderson, B. (1995). *Hayali cemaatler: Milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması.* (İskender Savaşır, Çev.). İstanbul: Metis.

Bele, T. (2010). *Halide Edip Adıvar'ın hayatı: Kurtuluş Savaşı'na giden yolda.* İstanbul: Siyah Beyaz.

Bourke, J. (2008) *Rape: A History from 1860 to present.* Londra: Virago.

Brigley Thompson, Z. ve Gunne, S. (2010). Introduction: Feminism without borders: Potentials and pitfalls of retheorizing rape. *Feminism, literature and rape narratives: Violence and violation* içinde (s. 1-20). New York ve Londra: Routledge.

Brownmiller, S. (1975). *Against our will: Men, women and rape.* New York: Simon and Schuster.

Brownmiller, S. (1984). *Cinsel zorbalık: Irza tecavüz olgusunun bir tarihçesi.* (Suğra Öncü, Çev.). İstanbul: Cep.

Cahill, A. J. (2001). *Rethinking Rape.* Ithaca ve Londra: Cornell University.

Cahill, A. J. (2011). Sexual violence and objectification. *Theorizing sexual violence* içinde (s. 14-30). Heberle, R. J. ve Grace, V. (Ed.). New York ve Londra: Routledge.

Chatterjee, P. (2002). *Ulus ve parçaları.* (Çev. İsmail Çekem). İstanbul: İletişim.

Chatterjee, P. (2016). Kadın sorununa milliyetçi çözüm. *Vatan, millet, kadınlar* içinde (s. 103-125). Ayşe Gül Altınay (yay. haz.). İstanbul: İletişim.

Cinsel şiddet. (2019). *Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği kavramlar sözlüğü* içinde. https://cinselsiddetlemucadele.org/yayinlar/kavramlar-sozlugu-kitapcik/.

Cinsel taciz. (2019). *Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği kavramlar sözlüğü* içinde. https://cinselsiddetlemucadele.org/yayinlar/kavramlar-sozlugu-kitapcik/.

Çalışlar, İ. (2010). *Halide Edib: Biyografisine sığmayan kadın.* İstanbul: Everest.

Das, V. (1996). Sexual violence, discursive formations and the state. *Economic and Political Weekly*, 31(35/37), 2411-2423.

Das, V. (2007). *Life and words: Violence and the descent into the ordinary.* Berkeley, Los Angeles ve California: University of California.

Durakbaşa, A. (2017). *Halide Edib: Türk modernleşmesi ve feminizm.* İstanbul: İletişim.

Enginün, İ. (2007). *Halide Edib Adıvar'ın eserlerinde Doğu ve Batı meselesi.* İstanbul: Dergâh.

Enginün, İ. (2011). *Mukayeseli edebiyat.* İstanbul: Dergâh.

Enginün, İ. (2019). *Halide Edib Adıvar.* İstanbul: Dergâh.

Esen, N. (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar.* İstanbul: İletişim.

Felman, S., Laub, D. (1992). *Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history.* New York ve Londra: Routledge.

Gece Özbey, İ. (2017). Halide Edib Adıvar'ın ilk roman teşebbüsü: *Çingene Kızı. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 57(57), 107-132. DOI: 10.26561/iutded.369171.

Genette, G. (2007). *Anlatının söylemi: Yöntem hakkında bir deneme* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Genette, G. (1983). *Nouveau discours du récit.* Paris: Éditions du Seuil.

Genette, G. (2020). *Anlatının Söylemi: Yöntem hakkında bir deneme* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Gümüş, Ş. (Aralık 2020). Tecavüzcü ötekiler, ötekileştirilen kadınlar: Ömer Seyfettin'in öykülerinde cinsel şiddet ve kadın bedeni. Dicle Koğacıoğlu Makale Ödülü Töreni sunumu. Online.

Günay, Ç. (2002). Türk romanında 'kötü'lüğün retoriği: *Sarmaşık*, Aşk ve Tecavüz. *E Dergisi*, 47, 97-100.

Günaydın, A. U. (2017). *Kadınlık daima bir muamma: Osmanlı kadın yazarların romanlarında modernleşme.* İstanbul: Metis.

Günaydın, A. U. (2019). İlk romanlarda şiddetin temsili. *Notos*, 78, 23-30.

Halavut, H. (2012). Towards a literature of absence: Literary encounters with Zabel Yesayan and Halide Edib (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

Herman, J. (2017). *Travma ve iyileşme* (Tamer Tosun, çev.). İstanbul: Literatür.

Higgins, L. A. ve Silver, B. R. (1991). Introduction: Rereading rape. *Rape and representation* içinde (s. 1-11). New York: Columbia University.

Hüner-Cora, İ. (2018). Gendered infidels in fiction: A Case study on *Hikâye-i Hace Fesad. Disliking others: Loathing, hostility, and distrust in premodern Ottoman lands* içinde (s. 245-263). Hakan T. Karateke, H. Erdem Çıpa ve Helga Anetshofer (ed.). Boston: Academic Studies.

İleri, S. (1989, Temmuz 30). Birkaç aşk sayfası 5: Kızıl saçlı Handan. *Milliyet*.

İleri, S. (2015). *Edebiyatımızda sevdiğim romanlar kılavuzu.* İstanbul: Everest.

İnkıyat. (nd). *Kubbealtı Lugati* içinde. http://lugatim.com/s/inkıyat#.

Kanbolat, Y. (1986). *Halide Edip Adıvar'ın romanlarında feminizm sorunu.* Ankara: Bayır.

Kandiyoti, D. (2015). *Cariyeler, bacılar, yurttaşlar: Kimlikler ve toplumsal dönüşümler.* (A. Bora, F. Sayılan, Ş. Tekeli, H. Tapınç ve F. Özbay, Çev.). İstanbul: Metis.

Korkusuz, G. (2013). Cinsel Saldırı Suçu (TCK md. 102). *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası* 71(1), 815-854.

Köroğlu, E. (Haziran 2007). Lost in nationalist translation: Configurations, appropriations and translations of history in H. E. Adıvar's *The Shirt of Fire.* Europe in the Middle East-the Middle East in Europe Araştırma Programı Nation and Translation Atölyesi sunumu. Berlin.

Köroğlu, E. (2016). Sunuş. Hülya Adak, *Halide Edib ve siyasal şiddet: Ermeni Kırımı, diktatörlük ve şiddetsizlik* içinde (s. XI-XII). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Kul, E. (2017). Halide Edip'in Vurun Kahpeye romanında milli mücadeleye yaklaşım. *Halide Edip Adıvar incelemeleri* içinde (s. 93-127). Nurullah Çetin (yay. haz.). Ankara: Atlas.

Lanser, S. S. (1986). Towards a feminist narratology. *Style,* 20(3), 341-363.

Lanser, S. S. (1995). Sexing the narrative: Propriety, desire, and the engendering of narratology. *Narrative*, 3(1), 85-94.

Lanser, S. S. (2005). The "I" of the beholder: Equivocal attachments and the limits of structuralist narratology. *A Companion to narrative theory* içinde (s. 206-219). James Phelan ve Peter J. Robinowitz (ed.). Malden: Blackwell.

MacKinnon, C. A. (2020). *Feminist bir devlet kuramına doğru.* (Türkan Yöney ve Sabir Yücesoy, Çev.). İstanbul: Metis

Muller, M. (1965). *Les voix narratives dans la Recherche du Temps Perdu.* Cenevre: Librairie Droz.

Najmabadi, A. (2016). Sevgili ve ana olarak erotik vatan: Sevmek, sahiplenmek, korumak. *Vatan, millet, kadınlar* içinde (s. 129-165). Ayşe Gül Altınay (der.). İstanbul: İletişim.

Nichanian, M. (2009). *The Historiographic perversion.* (Gil Anidjar, Çev.). New York, Columbia University.

Nichanian, M. (2018). *Edebiyat ve Felaket.* (Ayşegül Sönmezay, Çev.). İstanbul: İletişim.

Onay. (2019). *Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği kavramlar sözlüğü* içinde. https://cinselsiddetlemucadele.org/yayinlar/kavramlar-sozlugu-kitapcik/.

Onay inşası. (2019). *Cinsel Şiddetle Mücadele Derneği kavramlar sözlüğü* içinde. https://cinselsiddetlemucadele.org/yayinlar/kavramlar-sozlugu-kitapcik/.

Ömer Seyfettin. (2017). *Hikâyeler 2.* Hülya Argunşah (Yay. Haz.). İstanbul: Dergâh.

Paxton, N. L. (1999). *Writing under the raj: Gender, race and rape in the British colonial imagination 1830-1947.* New Brunswick, New Jersey ve Londra: Rutgers University.

Parker, A., Russo, M., Sommer, D., ve Yaeger, P. (1992). Introduction. *Nationalisms&Sexualities* içinde (s. 1-18). New York ve Londra: Routledge.

Prince, G. (1988). The Disnarrated. *Style*, 22(1), 1-8.

Said, E. (1998). *Kültür ve Emperyalizm.* (Necmiye Alpay, Çev.). İstanbul: Hil.

Saigol, R. (2016). Militarizasyon, ulus ve toplumsal cinsiyet: Şiddetli çatışma alanları olarak kadın bedenleri. *Vatan, millet, kadınlar* içinde (s. 227-259). Ayşe Gül Altınay (der.). İstanbul: İletişim.

Scully, D. (2019). *Cinsel şiddeti anlamak: Tutuklu tecavüzcü erkekler üzerine bir inceleme* (Şirin Tekeli ve Laleper Aytek, Çev.). İstanbul: Metis.

Seyhan, A. (2014). *Dünya edebiyatı bağlamında modern Türk romanı: Kesişen yazgıların hikâyesi.* (Erkan Irmak, Çev.). İstanbul: İletişim.

Sirman, N. (2000). Writing the usual love story: the fashioning of conjugal and national subjects in Turkey. *Gender, agency and change: Anthropological perspectives* içinde (s. 202-219). Victoria Ana Godard (ed.). Londra ve New York: Routledge.

Showalter, E. (1981). Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, 8(2), 179-205.

Şahin, V. (2014). *Bilge kadının aynadaki yüzü: Halide Edip Adıvar'ın romanlarında yapı ve izlek.* Ankara: Akçağ.

Şengül, M. B. (2019). *Türk Romanında Feminizm (1960-1980).* Ankara: Gece Akademi.

Tokdoğan, N. (2015). Sevginin ve nefretin eğilip bükülebilirliği: Kadınların milliyetçiliği. *Milliyetçilik ve toplumsal cinsiyet: Edebiyat, Medya, Siyaset* içinde (s. 111-140). Simten Coşar ve Aylin Özman (der.). İstanbul: İletişim.

Uygun Aytemiz, B. (2015). Fitne ve feda: *Vurun Kahpeye*'de din ve milliyetçilik. *Monograf*, 4, 168-190.

Uysal, Z. (1999). *"Kahraman"dan "Aydın"a: Adıvar ve Karaosmanoğlu'nda entelektüel kimlik* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

Warhol, R. R. (1994). Narrating the unnarratable: Gender and metonymy in the Victorian novel. *Style*, 28(1), 74-94.

Warhol, R. R. (2005). Neonarrative; or, how to render the unnarratable in realist fiction and contemporary film. *A Companion to narrative theory* içinde (s. 220-231). James Phelan ve Peter J. Robinowitz (ed.). Malden: Blackwell.

Warhol, R. R. ve Shuman, A. (2018). The unspeakable, the unnarratable, and the repudiation of epiphany in 'Recitatif': a collaboration between linguistic and

literary feminist narratologies. *Textual Practice*, 32(6), 1007-1025. DOI:10.1080/0950236X.2018.1486549.

Yuval-Davis, N. (2020). *Cinsiyet ve millet.* (Ayşin Bektaş, Çev.). İstanbul: İletişim.