

Fitne ve Feda: *Vurun Kahpeye*'de Din ve Milliyetçilik¹

Beyhan Uygun Aytemiz*

Öz

Milli Mücadele, Türk edebiyat kanonunun öncü kadın yazarlarından Halide Edib Adıvar'ın kariyerinde bir kırılmayı imler. O güne değin romanlarını *Seviye Talip* (1910) ve *Handan* (1912) gibi metinlerinde görüldüğü üzere “kadın meselesi”ne ve “bireysel aşk” deneyiminin doğasına odaklayan yazar Milli Mücadele döneminde kaleme aldığı *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Vurun Kahpeye* (1923) gibi yapıtlarında toplumsal olana yönelir ve vatanın kurtuluşu için verilen mücadeleyi irdeler. Halide Edib'in Anadolu'da süregelen savaşla kurduğu ilişki ve bu mücadelenin içinde kadının konumuna yönelik görüşleri çoğu zaman *Ateşten Gömlek* üzerinden tartışılmış, romanın ana karakteri Ayşe'nin “kadınlıktan” arındırılmış kurtarılması gereken vatan toprağıyla özdeş varlığı, bireysel aşkı vatan aşkına feda eden tavrı, bir yoldaş / hemşire olarak kimliği dikkatlere sunulmuştur. Bu incelemede *Ateşten Gömlek*'in gölgesinde kalmış bir Milli Mücadele anlatısı olan *Vurun Kahpeye*'de ana karakter Aliye'nin nasıl kurgulandığı irdelenecektir. Aliye, Ayşe'de olduğu gibi cinselliğinden büyük ölçüde arındırılmış bir kadın olarak değil, erkeklerle etkileşiminde cinsel cazibesine sürekli vurgu yapılan bir karakter olarak biçimlendirilmektedir. Onun romanın erkek karakterlerinden Tosun Bey, Damyanos, Uzun Hüseyin ve Hacı Fettah Efendi üzerindeki etkisi sadece manevi kudretiyle değil, güzelliğiyle de belirlenir. Bu özelliği nedeniyle Hacı Fettah Efendi tarafından “fitne” kaynağı olarak görülen ve ölüme mahkûm edilen genç kadın, öznelliğine ve bireysel aşk ile vatan aşkı arasındaki bölünmüşlüğüne, iç çatışmalarına tanık olunan bir karakter olarak belirir.

Anahtar kelimeler: Milli Mücadele, İslamiyet, milliyetçilik, fitne, feda.

* T. C. İstanbul Arel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, beyhanuygunaytemiz@gmail.com

¹ Bu makale, 27-29 Nisan 2009 tarihleri arasında Adnan Menderes Üniversitesince düzenlenen 2. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak “Kadın”: Edebiyat, Dil ve Kültür Çalışmalarında Kadın Sempozyumu'nda sunulan bildirinin gözden geçirilerek genişletilmesiyle oluşturulmuştur.

Fitna (Temptation) and Feda (Sacrifice): Religion and Nationalism in *Vurun Kahpeye*

Abstract

The National War of Independence implies a turn in Halide Edib Adıvar's career as an outstanding author of the Turkish literary canon. Halide Edib, who had taken up the "woman issue" and explored the nature of "personal love" in novels such as *Seviye Talip* (1910) and *Handan* (1912), began to scrutinize the society and the national struggle in *Ateşten Gömlek* (1922) and *Vurun Kahpeye* (1923), both novels were written during this period. Her relation to the ongoing war in Anatolia and her ideas about the place of women in this struggle are generally discussed in the novel *Ateşten Gömlek*; and the female protagonist Aşşe's existence as a woman deprived of her femininity and constructed as the symbol of the homeland in danger, her sacrifice of personal love for the sake of love of country, her identity as a comrade / nurse are brought to attention. This article explores how Aliye, the main character of *Vurun Kahpeye* which is quite a neglected novel because of the popularity of *Ateşten Gömlek*, is constructed. Aliye is not represented as a woman deprived of her femininity, on the contrary, her sexual attractiveness is constantly emphasized. Her power over the male characters of the novel such as Tosun Bey, Damyanos, Uzun Hüseyin and Hacı Fettah Effendi is not only spiritual but also sensual. Therefore, Aliye, who is constructed as a much more complex character with inner conflicts, is recognized as a source of "fitna" and destined to death by Hacı Fettah Efendi.

Key Words: National War of Independence, Islam, nationalism, fitna, sacrifice.

Milli Edebiyat Dönemi'nin önde gelen yazarlarından Halide Edib Adıvar (1882-1964), dönemine tanıklık eden romanlarında genellikle kadın karakterleri anlatının odağına yerleştirir. Yazarın Osmanlı toplumunun yaşadığı çalkantılı, güç dönemde ve Milli Mücadele'de etkin bir kadın olarak yer alması yaratıcı eyleminde de büyük ölçüde belirleyici olmuştur. Yazarlığının ilk döneminde kaleme aldığı yapıtlarında toplumsal arka plan derinlemesine yapılandırılmaz ve aşk ilişkileri temel sorunsal olarak kurgulanırken, Milli Mücadele dönemi anlatıları olan *Ateşten Gömlek* (1922) ve *Vurun Kahpeye* (1923) gibi romanlarda toplumsal arka planın ayrıntılandırıldığı ve yaşanan aşk deneyiminin doğasını dahi biçimlendirdiği gözlemlenir. Zaten bu

aşamadan sonra toplumsal kaygılar Halide Edib'in yazarlığında belirleyici etmen olarak daha önemli rol oynayacak ve aşk deneyiminin doğası; âşıkların içe dönük yaşantılarının öncelendiği *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912) ve *Son Eseri* (1919) gibi romanlardaki kadar derinlemesine irdelenmeyecek, yapıtın olay örgüsü ağırlıklı olarak aşk deneyimi etrafında değil de toplumsal olana odaklı bir biçimde şekillenecektir.

Bir yıl sonrasında yayımlandığı *Ateşten Gömlek*'in gölgesinde kalmış bir Millî Mücadele anlatısı olan *Vurun Kahpeye*, aslında Osmanlı-Türk kadın hareketinin önde gelen isimlerinden biri olarak kabul gören Halide Edib'in kadın sorununa yaklaşımı konusunda önemli ipuçları barındırır. *Ateşten Gömlek*, sahnede somut olarak görünmeyen “öteki”ne karşı, vatanın kurtuluşu için verilen mücadeleyi anlatırken vatan aşkı uğruna ötelenen / vazgeçilen bireysel aşkı da yüceltir. Birinci tekil kişi anlatıcı konumundaki Peyami'nin aşkının da nesnesi konumunda olan Ayşe; vatanın kurtuluşu ve milletin bağımsızlığı uğruna aşkından vazgeçen ve bağımsızlık mücadelesinde sevdiği erkeğin (İhsan) yanında—üstelik erkeğin de vatan aşkı uğruna bireysel aşkı feda eden bir bireye dönüşümünü âdeta zorunlu kılan bir varlık—bir hasta bakıcı / hemşire olarak rol alan “ideal” kadın olarak kurgulanır.²

Halide Edib *Vurun Kahpeye*'de ise, üçüncü tekil kişi anlatıcısı kullanmayı yeğler ve bu tercihi son derece isabetlidir, çünkü yazar açısından romanının ana karakteri Aliye'nin; yapıtın Tosun Bey, Hacı Fettah Efendi, Kumandan Damyanos ve Uzun Hüseyin gibi

² Bu noktada, Halide Edib'in romandaki aşk deneyiminin öznelere konumundaki Ayşe ve İhsan ya da 3. tekil şahıs yerine Peyami'yi *Ateşten Gömlek*'in anlatıcısı olarak belirlemesinin yerinde bir karar olduğu belirtilmelidir. Kendini yaşamına Cemal, İhsan ve Ayşe dâhil olmazdan önce “silk, cansız bir Hariciye memuru” (Edib Adivar, 1998, s. 1) olarak nitelendiren, Birinci Cihan Harbi'nin kendisi için artan “siyasî kâğıt yığınları”ndan (Edib Adivar, 1998, s. 3) başka anlam ifade etmediğini söyleyen Peyami; romandaki konumu itibariyle anlatının vatan ve bağımsızlık aşkına odaklanmasını olanaklı kılar. Yukarıda anılan isimlerle birlikte nefes alıp vermeye başladıktan sonra “[d]aire ve sararmış kâğıt kokan hüviyeti[n]i [...] sıcak, kırmızı kanlarla yıkad[ığını]” (Edib Adivar, 1998, s. 1) vurgulayan bir anlatıcı olarak Peyami'nin konumu romanın idealleştirilen kadın karakteri Ayşe'nin İzmir'le, dolayısıyla kurtarılacak işgal altındaki vatan toprağıyla özdeş “gizemli”, “büyüleyici” varlığının anlatımını olanaklı kılar. Konuyla ilgili daha ayrıntılı bir çözümleme için bkz. Uygun Aytemiz, B. (2001). *Halide Edib-Adivar ve Feminist Yazın*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi / Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

önde gelen erkek karakterlerinin her biri tarafından nasıl algılandığını ortaya koymak ve onun kişilik özelliklerini bu erkeklerle etkileşimleri bağlamında yapılandırmak önemlidir.

Deniz Kandiyoti, Tanzimat'la birlikte başlayan Yenileşme Dönemi Edebiyatı'nda kadınların İslamiyet, batılılaşma ve milliyetçilik üçgenindeki temsil ediliş biçimlerini çözümlediği "Cariyeler, Bacılar, Yoldaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri" başlıklı incelemesinde, Milli Mücadele Dönemi anlatılarında kadınların "cinsellikten" arındırılmış "bireyler" olarak çizildiğini söyler ve bu saptamasını büyük ölçüde Halide Edib'in yapıtlarına dayandırır. Halide Edib'in, "milliyetçi kadının prototipi" (Kandiyoti, 1997, s.144) olarak nitelendirilebilecek olan *Yeni Turan*'ın ana karakteri Kaya'yı "Bu bakışta erkek ya da kadın, herhangi birini ya da cinselliği hatırlatan hiçbir şey yoktu." (alıntılayan Kandiyoti, 1997, s.145) sözcükleriyle betimlemesinden yola çıkarak Handan'ı, Ayşe'yi ve Aliye'yi de bu çizgiye bağlar ve şöyle der:

Üstelik ilk romanlarında psikolojik mücadele konusu olan dürtüler, *Ateşten Gömlek (...)*, *Vurun Kahpeye (...)* gibi kadın kahramanların bireysel, cinsel aşkı aştıkları ve aşkın, zihinlerin milliyetçi bir idealde buluşması anlamına geldiği sonraki kahramanlık romanlarında tamamen bastırılmıştır. Kendini kurban eden kadın yoldaş, aynı zamanda cinsiyetsiz bir silah-arkadaşı bacıdır. Adivar'ın romanları Cumhuriyet Türkiye'sinde kadınların kamusal hayata hangi koşullarla kabul edilebileceklerini ifade eden bir mecazdır: cinsiyetsiz ve kadınlıklarından sıyrılmış olarak. (Kandiyoti, 1997, s.145)

Ancak *Vurun Kahpeye*'yi bu bağlamda bir kez daha sorgulamak yerinde olacaktır. Kanımızca Halide Edib, "milliyetçi kadının prototipi"ni (Kandiyoti, 1997, s.144) yarattığı *Yeni Turan*'dan on bir yıl sonra kaleme aldığı bu yapıtında, kadını cinsellikten arı bir varlık olarak kurgulamakla kadın sorununa gerekli açılımı getiremeyeceğinin ayırında bir yazar olarak romanının kahramanı Aliye'yi erkekler tarafından cinsel çekiciliği sürekli olarak hissedilen bir kadın olarak kurgular. Müslüman bir ülkede kadın sorununun dinsel söylemden bağımsız gündeme alınamayacağıнын ayırındaki yazar, özellikle kişilerin şahsında temsil edilen dinsel bağnazlıkla hesaplaşmaya girişir.

Aliye'nin Cinselliği

“Yemenden Kafkas’a, Kafkas’tan Suriye’ye geçmiş ve kaybolmuş kahraman, fakat isimsiz bir yüzbaşı ile” (Edib Adıvar, 1999, s.1) vermeden ölen bir annenin kızı olan Aliye; “son senesinde asabî ve ateşli bir genç muallimenin ‘Anadolu’da çalışınız’ telkinini, herkesin bir moda diye bahsedip münakaşa yürüttüğü bu fikri, ruhuna yakıcı ve müspet bir emel olarak” yerleştirir” ve Dârümuallimat’tan mezun olduktan sonra “taşrada iş almak için Maarif’in koridorlarında dolaşmaya” başlar (Edib Adıvar, 1999, s.2). “Maarif’in koridorlarında iş bekleyen yorgun ve meyus yüzlü muallimelerin taşra hizmetinden ürker gibi kaçan, İstanbul’da bir yer bulabilmek için her türlü zillete katlanan tavırlarına istihfafla bakan” (Edib Adıvar, 1999, s.2) Aliye; kararlılığı sayesinde “hiç (...) kimsenin gitmediği” (Edib Adıvar, 1999, s.3) bir Anadolu kasabasında açık bulunan öğretmen kadrosuna atanır ve yola çıkar. Tıpkı *Çalılıkıuşu*’nun Feride’si gibi, biraz da kimsesizliğin etkisiyle soluğu Anadolu’da alan Aliye de, Anadolu çocuklarına “bir ana, bir ışık olma”yı (Edib Adıvar, 1999, s.1) amaçlar.³ Ancak işgal yıllarının çalkantılı ortamında küçük bir Anadolu kasabasında yalnız ve güzel bir kadın olmanın bedelini hayatıyla öder. Batı Anadolu’nun belirsizlik ortamında, Kuvayı Milliye ile Yunan kuvvetleri arasında bocalayan kasaba halkının önde gelenlerinden Hacı Fettah Efendi ile Uzun Hüseyin ve bölgedeki Kuvayı Milliye birliklerinin başı olan Tosun Bey ile kendisini kızı gibi benimseyen Ömer Efendi’nin oluşturduğu kutuplaşmada bir günah keçisine dönüşür; Hacı Fettah’ın davetiyle bu gerilime dâhil olan Yunan kumandanı Damyanos’un da Aliye’ye âşık olması, onun sonunu hazırlayan sürecin önemli bir bileşenini oluşturur.

Bu gerilimde belirleyici olan esasen Hacı Fettah Efendi ile Tosun Bey’in temsil ettikleri dünya görüşüdür ve Halide Edib, Aliye’yi ölüme sürükleyecek bu kutuplaşmayı romanın üçüncü bölümünde

³ 1922 yılında yayımlanan ve Türkçe romanın Anadolu’ya açılan penceresi olarak görülen *Çalılıkıuşu*’nda da Anadolu’da bir memuriyete atanma konusunda benzer bir tavır dikkatlere sunulur. Anadolu / taşra, memurların gitmek istemediği bir “sürgün” yeri olarak görülür ve bu algı, aşkta hezimete uğrayan ve bu nedenle İstanbul’dan uzaklaşmak zorunda kalan Feride’nin iş için başvurduğu şube müdürünün “Gönlünün rızasıyla Anadolu’ya gitmek isteyen muallimeme ilk defa tesadüf ediyorum. Ayol, biz muallimlerimizi İstanbul’dan çıkarıncaya kadar akla kararı seçeriz” (Güntekin, *Çalılıkıuşu*, s.125) sözlerinde dile gelmektedir.

özenle kurgulamaya başlar. Alt başlığı “Hacı Fettah Efendi ile Tosun Bey” olan söz konusu bölümde öncelikle kasabada egemen olan atmosfer betimlenir. Yunanların ileri hareketi ve buna karşı duran Kuvayı Milliye güçlerinin bölgede varlığını hissettirmesiyle birlikte kasaba halkı bu iki karşıt güç arasında bocalamaya başlar. Halkın çoğunluğu Yunanlıları istememektedir ancak Kuvayı Milliye aleyhtarlarının sayısı da azımsanacak gibi değildir. Halide Edib’in, Aliye’nin kasabanın bu hareketli günlerinde “güzelliği ve gençliği haricinde bir şahsiyet” (Edib Adıvar, 1999, s.19) olduğunu belirtmesi önemlidir; çünkü yazar “karakterini kamusal alanda görünürlüğü göze alan etkin” bir kadın olarak kurgulama kararlılığındadır. Öğrencilerine çok coşkun bir ruhla millî marşlar öğreten, her yerde memleketi alan yabancıların şiddetle aleyhinde bulunan, çocukları ellerinde bayraklarla sokaklarda, biraz halkla mektebi karıştıran millî heyecanla dolaştıran Aliye’ye, yaptıkları “tabii olarak kuvvetle bir Kuvayı Milliye taraftarlığı rengi” (Edib Adıvar, 1999, s.19-20) verir. Aliye’nin çocuklarla birlikte, ellerinde bayraklar, dillerinde marşlarla kasaba sokaklarında gezmeye çıktığı bir Cuma vakti “hayatında iki büyük âmil olan simalar”la, “Hacı Fettah Efendi, Tosun Bey”le (Edib Adıvar, 1999, s.20) eş zamanlı olarak karşılaşması da, Halide Edib’in kurgusunun inceliğini gözler önüne serer.

Aslında, Aliye’nin sabah erken bir saatte kasabaya, Maarif Dairesi’ne adımını attığı andan itibaren bir tehlike çemberinin içine konumlandırıldığı görülür; etrafını kuşatan fiziksel atmosfer dahi Aliye’nin yeni yaşamının koşullarını belirleyecek ipuçları barındırmaktadır:

Odanın kapısında bir gözü kör, başı beyaz paçavra ile sarılmış ihtiyar bir adam, sac bir mangalda kömür yakıyor, bir ayağı kopuk hasır iskemleyi aynı zamanda duvara dayayarak muvazene yaptırıp üstüne oturmaya çalışıyordu. Yerde kabarmış kirlerin, üzeri sulanmış sıkça tesadüf edilen, donmaya yüz tutmuş tükürük ve balgamlara basmamak için ihtiyatla yürümek lâzım geliyordu; loş ve tavanı örümcekliliği bu dairenin çok ağır, insanın içine çöken bir kokusu vardı. (Edib Adıvar, 1999, s.3)

Alıntıda yer alan mekâna ilişkin “ayağı kopuk hasır iskemle”, “kabarmış kirler”, “donmaya yüz tutmuş tükürük ve balgamlar”, “loş

ve tavanı örümcekleli bu daire”, “ağır, insanın içine çöken bir koku” gibi ifadeler Anadolu’daki kamu binalarının fiziksel açıdan olumsuz koşullarına dikkat çekmekle birlikte, şüphesiz Aliye’nin içinde ölüm-kalım savaşı vereceği dünyanın manevi yozluğunu da imlemekteler. Nitekim Aliye’nin yaşlı hademeyle görev yapacağı mektep hakkında konuşurken sorduğu “Ev bulmak kabil mi(...)?” sorusu karşısında hademenin aklından Aliye’den önceki genç muallimenin kasabadaki macerası, “eşraf oğulları, yeni Maarif Müdürü’nün evinden Cuma günleri taşan dümbelek sesleri” geçer ve tam da bu esnada sahneye yanında Ömer Efendi’yle—ki Ömer Efendi ve eşi Gülsüm Ana kasabanın yalnız bir genç kadın için son derece tehlikeli olabilecek ortamında Aliye’ye evlerinin kapısını açacaklar ve Aliye yanlarına sığındığı bu insanları yitirdiği anne ve babasının yerine koyacaktır—birlikte Maarif Müdürü dâhil olur (Edib Adıvar, 1999, s.4). Önceki muallimenin macerasında Maarif Müdürü’nün ne kadar riyakârca bir tavır takındığı, onun da genç kadının sonunu hazırlayanlardan biri olduğunu gösteren hademenin düşünceleriyle Müdür’ün “Siz o kadının namussuz olduğunu, ahalinin istemediğini mazbata etmeniz lâzım. (...) Muhasebecinin karşısında sabahlara kadar içip, şıkır şıkır oynadığını ben gördüm ya!” (Edib Adıvar, 1999, s.4) sözlerinin art arda verilmesiyle belirginleştirilir. Üstelik “bulanık sünepe ve mürâi gözleri, hilekâr uzun yüzü altındaki iğrenç, ince dudaklı ağzı”yla manevi yönüyle olumsuzlanan portresi fiziksel nitelikleriyle de tamamlanır (Edib Adıvar, 1999, s.5). Maarif Müdürü, Aliye’ye onu görür görmez göz koyar ancak “bütün hile ve kuvvet ve kudretine rağmen öteki muallimelere oynadığı oyunu Aliye’ye derhal oynamayı münasip görme[yerek], bu defa ahalden mazbata isteyecek bir vaziyete düşmeden emelini yerine getirmeye” (Edib Adıvar, 1999, s.6-7) karar verir. Batı Anadolu’daki bu isimsiz kasaba; görev için gelen genç muallimelerin eşraf oğulları ve Maarif Müdürü’nce ayartıldığı, kullanıldığı, sonra da dile düşürülerek harcadığı bir mekân olarak kurgulanır.

Kasabaya geldiği andan itibaren güzelliğiyle kötü niyetli Maarif Müdürü’nün arzularını kamçılayan Aliye, okulda imtiyazlı sınıfı teşkil eden eşraf çocuklarıyla memur çocukları yerine esnaf ve fakara çocuklarını sahiplenen, gözeten tavrıyla kısa zamanda kasabalının

gündemine oturur. Kasabanın önde gelenlerinden Kantarcıların Uzun Hüseyin'in oğlu Sabri'yi bir küçüğü tartakladığı için okuldan uzaklaştırarak cezalandırması, esnaf ve fukara çocuklarının gözlelerinde derin bir "perestiş[le] karışık bir minnet" uyandırırken Uzun Hüseyin'in oğluna yapılan "sui muamele"nin (Edib Adıvar, 1999, s.13) hesabını sormak için okulu basmasına neden olur. Dershane-nin bir süredir Uzun Hüseyin tarafından izlendiğinin farkında olan Aliye; dersliğin camlarından kendisine yönelen bu "iki donuk siyah gözle uzun, sarı biçimsiz (...) yüz, azıcık çarpık uzun (...) burun" karşısında "tevahhuş", "istikrah" ve "tehlike noktaları vazih olmayan bir korku" (Edib Adıvar, 1999, s.12) hissetmekte ve bu saldırıyı beklemektedir. Ancak Uzun Hüseyin'le karşı karşıya geldiği anda asker babanın iradesinden miras sükûnetiyle ve gözü pek tavrıyla Uzun Hüseyin'i kendi iradesine tâbi kılarak derslikten çıkarır:

– Şimdi buradan dışarı çıkın Efendi, dedi. Kasaba demek siz [demek] değilsiniz, ben, Anadolu'ya çocuklarını okutmak için geldim. Bu kasabada sizin gibi terbiyesi eksik adamların yüzünden kalamazsam, başka yere gider, vazifemi yaparım. Çıkınız ve beni Maarif Müdürü'ne şikâyet ediniz. (...) Haydi, çabuk, şimdi!
Bunları söylerken yavaş yavaş gözleri Hüseyin Efendi'nin gözünde kapıya doğru yürüdü. O kadar kuvvetli, o kadar ince, genç vücudu, sıhhati ve tevazünü ile Hüseyin Efendi'den daha kavi, menekşe gözleri öyle alev içindeydi ki, Hüseyin Efendi süratle çekildi. (Edib Adıvar, 1999, s.15)

Hüseyin Efendi, kendisini sınıftan püskürten bu genç kadının cazibesine çoktan kapılmıştır ve onu Ömer Efendi'den ister; Aliye gerek onun gerekse diğer eşraf oğullarının evlenme tekliflerini birer birer reddederek ve tüm vaktini kasabanın çocuklarına adayarak "çok iyi bir isim yapar" (Edib Adıvar, 1999, s.17). Ancak bu iyi ismin, tüm emek, sıkıntı ve fedakârlıklara karşın, ne kadar kaygan bir zeminde yükseldiği şu satırlarda açığa çıkar:

(...) eşraf oğullarının taleplerini birer birer reddedişi (...) Maarif Müdürü'nün ümitlerini kabartmış, ötede beride Aliye'nin kendisine âşık olduğu için gençleri reddettiğini söylemişti. Bu, yerli kadınlarla muhabbetlerine mukabil, memur hanımlardan ona karşı pek kuvvetli bir husumet uyandırmıştı. Bir zaman geldi ki bütün kasaba leh ve

aleyhinde yalnız Aliye ile alâkadar, yalnız Aliye'yi konuşuyordu. Hatta Aliye, Yunanlılar'ın İzmir'i işgali kadar heyecanlı bir mevzuuydu. Fakat henüz bu alâka, fazla tehlikeli değildi. Çünkü hâlâ onu temiz ve açık yüzü, kapalı başı ve elleri cebinde dolaşırken gören *her kasaba erkeğinin* kalbinde ümit tamamen sönmemişti.⁴ (Edib Adivar, 1999, s.18)

Kasabanın âdeta tüm erkeklerinin arzu nesnesi olarak konumlandırılan Aliye, romanın başlangıcından itibaren erkek egemen bir dünyada tehdit altında yaşayan, o dünyanın çetin koşullarında var olma savaşı veren genç, güzel, cazibeli bir kadın olarak resmedilir. Karakter, romanın ilk paragrafından itibaren okurlara, bedensel çekiciliğine yapılan vurguyla tanıtılır:

Yüzü henüz açılmayan bir gül goncasının mahcup kırmızılığını, çenken güzelliğini taşıyordu. Pembe, ince yüzü üstünde iki kocaman menekşe gibi siyah kirpikli gözleri, küçük bir çocuk burnu, yüzünün bütün bu mütereddit ve cazip inceliğiyle tezat yapan bir nar çiçeği goncası gibi garip bir ağzı vardı. Biraz yumuşak ve kıvrırcık saçları, itina ile örttüğü sıkı, siyah baş örtüsünün altından şakaklarına, ensesine boşanıyor, yanaklarına, boynuna dökülüyordu. (Edib Adivar, 1999, s.1)

Yapıtın bu ilk satırları, peçesiz yüzüyle ve itinayla örtüldüğü hâlde bu kapatılmaya direnircesine omuzlara ve boyna dökülen saçlarıyla kamusal alanda görünmeyi göze alan bir kadını imler. Aliye'nin yüzünün ayrıntılarına yapılan bu vurgu metin içinde sıkça yinelenecek, bunun yanı sıra “bir çam dalına” (Edib Adivar, 1999, s.84) benzetilen ince, uzun gövdesine de dikkat çekilecektir. Yazar, Aliye'nin bir erkekle karşı karşıya geldiği durumlarda fiziksel özelliklerinin altını özenle çezecektir. Aliye, en masum etkileşimde, Marif Müdürlüğündeki ihtiyar hademenin “köhne kalbinde karmakarışık hisler uyandır[an]” (Edib Adivar, 1999, s.3), onun “[k]endi de bilmeyerek oldukça yumuşak bir sesle” (Edib Adivar, 1999, s.4) hitap etmesine neden olan “taze ve nermin [bir] hayal” (Edib Adivar, 1999, s.3) olarak resmedilir. Aliye'nin erkekler üzerindeki çarpıcı, sersemletici etkisinin en masum tarifi budur. Aliye'ye âşık olan Tosun Bey ve Damyanos gibi erkeklerse, onun üzerlerindeki etkisini iradelerinin

⁴ Vurgu makale yazarına aittir.

teslim alan bir tür kendinden geçme olarak yaşarlar. Gerek Tosun Bey'in gerekse Damyanos'un Aliye ile karşı karşıya geldikleri ilk sahnelerde, genç kızın yüzü ve bedeni ayrıntılarıyla betimlenir:

Tosun Bey, bir haftadan beri kendisini sarsan dilber hülyanın birdenbire (...) intikam ilâhesi gibi üzerine gelişiyle tahayyül edemediği (...) bir darbe, kudretli ve azgın hüviyetini Aliye'nin bu harikulâde dakikadaki harikulâde yaşlı ve fırtınalı gözlerine zincirlenmiş ve iradesine çok tatlı bir eza içinde terk etmişti. O, genç kızın her hattına hayretle, kalbinin korkunç bir darabasıyla baktığı güzel dudaklarından bir şeyler boşandığını, gözlerinin yaşla dolduğunu görüyordu. O, şimdi bu hayat hayaline susuzluktan ölen adamların me[m]balara baktıkları gibi bakıyor, bu şayan-ı hayret şeyi gözleriyle içiyor, içiyordu. (Edib Adıvar, 1999, s.43)

Yukarıdaki alıntı, Tosun Bey'in Aliye'nin fiziksel varlığı karşısında yaşadığı duygulanımları bir somutlama yoluyla ortaya koyar; susuzluktan ölme mecazı, erkeğin kadına duyduğu arzuyu âdeta görünür kılar.

Damyanos'la "babası" olarak gördüğü Ömer Efendi'nin salıverilmesini rica etmek amacıyla karşı karşıya geldiği sahnede de Aliye "genç ve muzlim bir çam dalı" gibi gövdesine, "[a]ntika kehribarlar gibi sararan ve bütün nefis hututu beliren ince yüzünün iki tarafında"ki, "nar çiçeği goncası ağzı kadar kırmızı iki isyan dalgası"na, "yüzünde ve yürüyüşünde"ki "kat'i kudret'e (Edib Adıvar, 1999, s.84) yapılan vurguyla ve Aliye'nin Damyanos üzerindeki tesiri de "garip" ve "müthiş" (Edib Adıvar, 1999, s.88) sözcükleriyle betimlenir. Genç kadın, "ne garip ve emsalsiz hareketleri, ne derin, acı ve ruhanî gözleri, sonra ne görülmemiş bir hüküm ve kudretle insanı sarsan al dudakları vardı" (Edib Adıvar, 1999, s.88-89) cümlesinde de görüldüğü üzere, manevi kudreti kadar fiziksel cazibesiyile de görünür kılınmaktadır ve bu bileşim, çok kadın tanımış, zevkin binbir çeşidini tatmış Damyanos'u daha önce hiç deneyimlemediği türden bir aşkın kucağına atar. Aliye, onun iradesini tümüyle elinden alan, uğruna vatanına, davasına dahi ihanet edebileceği bir varlık olarak temsil edilir.

Dinsel bağnazlığın simgesi Hacı Fettah Efendi ile şehvet düşkünü Uzun Hüseyin gibilerin egemen olduğu bu küçük Anadolu

kasabasında İstanbul'dan gelmiş, “başında erkek olmayan” bu kızın erkekleri baştan çıkararak, onları kendine tabi kılan bu hâliyle kasaba sokaklarında dolaşması ise ancak bir “meydan okuma” ya da “davet” olarak algılanabilir. Kendisine yapılan evlenme tekliflerini reddeden, tacizleri de duruşuyla bertaraf etmeyi başaran genç kızın; özellikle, Hacı Fettah Efendi ve Uzun Hüseyin’in saldırılarıyla biçimlenecek öyküsünde egemen öge, Aliye gibi bir kadının varlığının her iki erkek tarafından da “meydan okuma” olarak algılanıyor oluşudur. Yukarıda dikkatlere sunulan, Aliye’nin, Uzun Hüseyin’in ders sırasında sınıfa dalarak kendisinden hesap sormaya kalkması üzerine onu azarlayarak kapı dışarı ettiği sahne bunun örneklerindedir. Uzun Hüseyin, bir kadın tarafından çocuk gibi azarlanmış olmayı, öğrencilerin önünde yaşadığı bu aşağılanmayı hazmedemez: “Hüseyin Efendi de herhangi kadın üstünde tasarruf-ı şahsî ve tahakkümü tabîi bulan bir zihniyetin altında tahtı sallanan bir hükümdar gibi telâşa düşmüş, muğlâk bir gazap sonuna kadar, hakkını, kudretini muhafaza için silahlanan bir vaziyet almıştı.” (Edib Adıvar, 1999, s.14) Kısacası, gerek Hacı Fettah gerekse Uzun Hüseyin, Aliye’nin varlığını değişik biçimlerde de olsa ataerkil iradeye karşı bir meydan okuma olarak algıladılar ve her ikisi de onu kendilerince tahakküm altına alma kaygısı güderler: Uzun Hüseyin Aliye’nin bedenine sahip olma, Hacı Fettah ise bu bedeni “ortadan” kaldırma—tümüyle yok etme ya da kapatma—yoluyla.

Nitekim, dinsel bağnazlığın bedenselleşmesi olarak kurgulanan Hacı Fettah, Aliye’nin yüzü açık varlığını, halka, Allah’ın iradesine karşı bir “meydan okuma” olarak sunar ve onun kapatılması ya da yok edilmesi için halkı harekete geçirmeye çalışır. Onun peçesiz yüzü ve özenle örttüğü hâlde zapt edilemeyen saçları, erkeklerin aklını başından almaktadır. Hacı Fettah Efendi, Tosun Bey’le de ilk karşılaşmanın gerçekleştiği, daha önce anılan o Cuma günü namaz sonrasında kasaba halkını meydanda toplamış; Kuvayı Milliye aleyhine vaaz vermektedir. Aliye ve yanındaki öğrencileri de marş söyleyerek aynı meydandan geçmek zorunda kalırlar. Vaazı sırasında birdenbire Aliye ile karşı karşıya gelen Hacı Fettah, halkı ona karşı kıskırtan şu sözleri söyler:

Erkeklerin içinde yüzü gözü açık namahremler Müslümanlar'ın kalbini fesata vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar, bunlar mel'undur, bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyiniz, eğer bir gün yalnız içimize Yunan girdiğini değil, başımıza taş yağdığını görmek istemiyorsanız, bu karıların üstleri başlarıyla beraber kendilerini de parçalayınız, yoksa Cenab-ı Hakk'ın bütün gazapları üzerimizden eksik olmayacaktır. (Edib Adıvar, 1999, s.23)

Hacı Fettah Efendi'nin Aliye'yi ortadan kaldırılması gereken bir fesat kaynağı olarak gördüğü açıktır. O, Aliye'nin kamusal alandaki peçesiz varlığına yalnızca erkekler üzerindeki etkisi nedeniyle saldırgan bir yaklaşım sergilemez; ona göre, kadının bu şekilde görünmesi toplumun üzerine belaları çekecek bir meydan okumayı içerir. Hacı Fettah'ın "kehaneti" gerçekleşir ve Yunanlılar "içlerine girer" ancak Yunanlıların kasabaya gelişinde Hacı Fettah ile Uzun Hüseyin'in rolü azımsanacak gibi değildir. Tosun Bey komutasındaki Kuvayı Milliye kuvvetlerinin kasabaya gelişiyile birlikte, o zamana değin Hacı Fettah ve Uzun Hüseyin'in lehine olan güç dengeleri değişir. Değişen düzenle birlikte kasabada sürdürdükleri egemenliğin ve toplum üzerindeki yaptırım güçlerinin avuçlarından kayacağına ayırdına varan Hacı Fettah, yanına Uzun Hüseyin'i de alarak yakınlardaki bir kasabada konuşlanmış olan Yunan birliğine gider, kumandan Damyanos'la görüşür ve onu kasabalarına davet eder. Yunan birliklerinin kumandanı Binbaşı Damyanos'u kasabaya asıl çeken ise Hacı Fettah'ın şu sözcüklerle betimlediği Aliye olur:

Nasıl güzel mi? Şeytani baştan çıkarır, kasabayı öyle bir fesada verdi ki... Delikanlılar, bıçak bıçağa geldiler. Tövbe estağfurullah, bizim gibi adamlar bile her gün beş vakit Cenab-ı Hakk'a namazlarımızda şerrinden kurtulmak için dua etmesek içimizi karmakarışık yapar. Bu kadının şeytandan başka, öyle de sihir yapmakta mahareti var ki... Kasabaya gelen Tosun Bey'i bir gecede kendisine bent etti. Bunu, (...) meydana ateşte yakmalı (...) (Edib Adıvar, 1999, s.55)

Kendini İslami düzenin korunmasından sorumlu bir din adamı olarak gören Hacı Fettah'ın Aliye'yi, güzelliğiyle toplumsal kargaşaya neden olan bir varlık olarak nitelendirmesi önemlidir. Fatima Mer-nissi, Freud ve İmam Gazali'nin yapıtlarından yola çıkarak Batı ile Doğu'da kadın cinselliğinin nasıl algılandığını karşılaştırdığı "İslam-

da Aktif Kadın Cinselliği” başlıklı incelemesinde, “kadınların davranışlarını denetim ve baskı altında tutma gibi yöntemlerin olmadığı toplumlarda (...) kadın cinselliğinin pasif olduğu anlayışı”nın hâkim olduğuna dikkat çeker ve İslamiyet’in kadın cinselliğini aktif olarak kodladığı saptamasını yapar. İslamiyet, toplumsal düzenin korunması için cinselliğin kontrol altında tutulmasını öngörür. “Arapçada, [aynı zamanda] erkeklerin nefesine hâkim olamamasına neden olan *femme fatal* anlamındaki güzel kadın” demek olan fitne, “kadınların yarattığı cinsel düzensizliğin sonucu olan kaos”tur (Mernissi, 2003, s.37). “Müslüman kadın, erkeğin ona karşı koyma iradesini eriten ve onu pasif, uysal bir role indirgeyen öldürücü bir cazibeyle donanmıştır. Erkeğin seçme şansı yoktur; onun cazibesine olsa olsa teslim olabilir –fitneyle, evrenin ilahî düzen karşıtı ve toplum karşıtı güçleriyle özdeşleştirilen bir cazibedir bu (Mernissi, 2003, s.49). Bu nedenle, toplumsal kargaşanın (fitne) önünü almak ve istikrarı sağlamak için kadın cinselliği denetim altında tutulmalıdır. İşte *Vurun Kahpeye*, kadını bu çerçevede içinde erkeklerin iradesini ellerinden alan, onları kendi arzularına tâbi kılan bir varlık olarak gören Hacı Fettah’ın Aliye’nin şahsında kadın bedenine ve cinselliğine yönelik kontrol girişimlerini somutlar.

Hacı Fettah ile Aliye’nin karşı karşıya geldikleri sahne bu açıdan çarpıcı veriler sunar. Babası saydığı Ömer Efendi’nin asılmasını engellemek amacıyla yardım istemek için evine gelen Aliye’yi karşısında gören Hacı, bir an, romanın diğer erkek kahramanları gibi bu genç kızın cazibesine kapılır:

Genç kızın bâkir gözleriyle, titrek ve samimi sesiyle sarsılan ihtiyar, şeytani igvâatın tesirine atfetti ve daha şedit bir kinle ve gayzla zavallı Aliye’yi Ömer Efendi’nin üç güne kadar salben idam edileceğini bu sabah kumandanandan duyduğunu ve Aliye’nin bu felâketten mütebbih olmasını, tövbe ve istiğfar etmesini, yüzünü, Müslüman kadınları gibi örtüp artık erkekleri günaha sevk eden gençliğini, güzelliğini kapamasını tavsiye etti. (Edib Adıvar, 1999, s.115)

Aliye’yi, Ömer Efendi’nin başına gelen felâketin de sorumlusu olarak gösteren Hacı Fettah, onun da bu görüşü içselleştirmesini arzulamaktadır. Bedenini, İslami örtünme kurallarına uymadığı için başkalarına felâket getiren bir nesne olarak algılaması yolunda tel-

kinlere maruz kalan Aliye'ye sunulan çıkar yol, tüm bu kötülüklerin kaynağı olan güzelliğini erkeklerin ve kasabanın selameti için örtetek gizlemesidir.

Hacı Fettah'ın Aliye'ye yönelen, din kisvesi ardına gizlediği kin ve nefretinin altında, daha önce de belirtildiği gibi, kasabada günbegün değişen güç dengeleri yatar. Aliye'nin nişanlandığı Tosun Bey'i karşısına alan Hacı Fettah, kasabalı üzerindeki egemenliğini ve yaşamını yitirme korkusuyla nefretini kendince daha baş edilebilir bir düşmana, Aliye'ye yöneltir ve onu erkekleri büyüleyen, etkisi altına alan, onlara her dediğini yaptıran bir "cadı" olarak nitelendirir.

Erkekler arası iktidar mücadelesinde Aliye Yunan kumandanının Uzun Hüseyin'e söz verdiği ancak kendisi için istediği, Hacı Fettah'ın tüm Müslümanların—en çok da kendi—selameti için ortadan kaldırılmasını arzuladığı, kasabalıların darda kaldıkça erkekler üzerindeki etkisini bildikleri için Tosun Bey'e ve Damyanos'a karşı yardımını istedikleri bir aracıya dönüşüverir. Bu bağlamda Aliye'nin bir kadın olarak güzelliğinin çevresindekilerce bir güç kaynağı olarak algılandığı açıktır. Vatanın çocuklarını eğitmek ve onlara "analık" etmekten başka bir amacı olmayan genç kız, birdenbire kasabanın sürekli değişen güç odakları arasında savrulurken bulur kendini. Kısacası erkekler arası iktidar mücadelesinde kadının, kamusal alanda görünürlüğü göze aldığı noktada bir söz verme, teklif etme nesnesi olarak algılandığı, kadının kendi bedeni üzerindeki, romanda içkin koşullarda varlığından zaten söz edilemeyecek özdenetiminin tümüyle ortadan kalktığı, hatta kendi bilgisi dışında bir değişim aracına dönüştüğü görülmektedir.

Çeşitli okumalarda zaman zaman din karşıtı bir metin olduğu yönünde eleştirilere maruz kalan *Vurun Kahpeye*, 1922-1923 yılları gibi kritik bir dönemde din konusunu anlatisinin odaklarından biri olarak konumlandırılmaktadır. Kanımızca Halide Edib'in temel amacı, din karşıtı bir söylem kurmak değil, toplumun önemli bir bölümünü oluşturan kadın gücünü, önündeki din kisvesi altındaki engellerden kurtararak Millî Mücadele'nin etkin bir unsuru hâline getirmektir.

Halide Edib'in eleştirisinin odağında din değil, dinin Hacı Fettah Efendi gibi uygulayıcıları vardır. Bu noktada, Aliye, Hacı Fettah Efendi ve Tosun Bey'in ilk kez karşı karşıya geldikleri o Cuma gü-

nünde Hacı Fettah'ın nasıl temsil edildiğine göz atmak okura anlamlı veriler sunacaktır:

[Aliye'nin] karşısında kasabanın beyaz minareli eski ve güzel camii göz kamaştırıcı göğe dayanmış, eski bir kabartma gibi duruyor; önünde koyu bir kütle, Hacı Fettah Efendi'nin güneşte bütün hususiyetiyle meydana çıkan kır sakallı sarı ve hud'a ile taassup bayrağı gibi kendi sözleriyle gaşyolmuş başına bakıyorlardı. (Edib Adivar, 1999, s.20-21)

Anlatı, dinsel mekânı “beyaz, güzel, eski bir kabartma” gibi sözcükler aracılığıyla yüceltirken onun önüne konumlandığı Hacı Fettah Efendi'yi “karanlıkla ve kötücül olanla” özdeşleştirir. Metinde, olumsuz nitelikleriyle öne çıkan bir “din uygulayıcısı” olan Hacı Fettah Efendi'ye alternatif olarak İstanbullu Dede ön plana çıkarılır. Kasaba eşrafından “Lâtif Ağa'nın Çanakkale'de şehit [düşen] oğulları” için “her sene okunan mevlid”i o yıl “tesadüfen kasabadan geçen bir İstanbullu Dede” (Edib Adivar, 1999, s.59) okur. Halide Edib'in metne söz konusu mevlit sahnesini ve İstanbullu Dede'yi dâhil etmesinin altında okurlarına dinin Hacı Fettah Efendi gibi kendi çıkarlarının peşindeki uygulayıcılarının dışında da temsilcileri ve Hacı Fettah'ın önerdiğinin dışında deneyimlenme olanakları bulunduğunu anımsatmak yatar. Bu bağlamda Dede'nin Hacı Fettah Efendi gibi caminin dışına değil de içine konumlandırılması dikkat çekicidir. Yazar, temsil ettiği değerlerle olumsuzlanan Hacı Fettah'ı kutsal mekânın dışında tutmak için âdeta özen göstermiştir. Dinsel mekân ve İstanbullu Dede mevlit geceğinde Aliye'nin algı ve deneyimi esas alınarak şöyle betimlenir:

Minarenin ezeli teranesi, camiin hülyalı ve hafif nurları, buhurdanlardan çıkan mukaddes ve bayılıcı kokular, bütün bu güzel ibadet dünyası, Aliye'nin bakir ruhunun heyecanında ölüme götüren bir istigrâk lerzesi yapmıştı. Benliği tamamıyla ilk güneş gören bir gonca, mucize ile gözleri açılan bir kör gibi dünyayı ilk defa şimdiye kadar sezemediği yeni heyecanlar, meçhul lezzetler ve aziz işkencelerle hissediyordu. Dede, ışığın tesiriyle kafeslerin arkasında uzak ve rüyaya benzeyen bir ziya içinde kürsüde oturuyordu. Sarı yüzü çenesine doğru incelen, seyrek ve beyaz sakallı bir ihtiyardı. Sikkesinin tevazu ile eğilen başı, bol harmanisinin kıvrımları altında dindar ve zarif bir huşu ile düşen zayıf ve ihtiyar omuzları mevlidin ahengiyle yavaş yavaş sallanıyordu. (Edib Adivar, 1999, s.58-60)

Aliye'nin mevlit gecesinde nurlar içindeki dinsel mekân ve Dede ile ilgili deneyimi, metinde, şüphesiz Hacı Fettah'ın karanlık, kötücül kişiliğini "Halbuki bu güzel camiin durduğu meydanda daha kaç gün evvel başka bir adam, vazifesi kutsî olan bir din adamı, ona cehennem ve azap dakikaları yaşatmıştı. Nasıl olur da bu kadar beşerî, bu kadar merhamet ve iyilikle dolu bir dinden Hacı Fettah Efendi o kadar kâbusa benzeyen bir azap ve işkence çıkarıyordu" (Edib Adivar, 1999, s.60) cümleleriyle Dede'nin kimliğiyle karşıtlığını vurgulama yoluyla belirginleştirmenin yanı sıra genç kadının dinle kurduğu bağı göz önüne serme işlevini de yerine getirmektedir. Nitekim, "Dede'nin derin yüzü, güzel sesi onu Allah'a temas eden bir aziz vecdiyle sarsmıştı" (Edib Adivar, 1999, s.60) cümlesiyle anlatı okuru Aliye'nin aşkın deneyimine tanık eder.

Kadını hedef alan dinsel bağnazlıkla hesaplaşmaya girişirken yazarın temel stratejisi, Hacı Fettah'ın din adına bir fitne kaynağı olarak niteleyerek ortadan kaldırılmasını istediği kadını mistifiye etmektir. Anlatı, Aliye'nin erkekler üzerindeki etkisini somutlamak amacıyla fiziksel güzelliğine yapılan tüm vurgulara karşın, onun günahsızlığının altını çizmek için de yer yer, karakteri âdeta mistik / ilahî bir varlık olarak kurar. Romanda Aliye dinsel anlatılarda önemli bir yer tutan bazı kadın figürleriyle özdeşleştirilir. Katıldığı mevlitte Süleyman Çelebi'nin ünlü eserinden Peygamber'in doğum anını betimleyen bölüm okunurken Amine'nin metinde anlatılan deneyimi aracılığıyla kadınlık ve annelik hakkında düşüncelere dalar ve onun deneyimini içselleştirir. Amine ile Aliye arasında kurulan bu bağ, yanlarında kaldığı Ömer Efendi ile eşinin onu ölen kızlarının yerine koyarak Emine diye çağırmaya başlamalarıyla birlikte düşünüldüğünde âdeta bir simgesel adlandırma sürecini imler.

Yunan kumandanı Damyanos'un, Aliye'ye duyduğu aşktan kurtulmak için zaman zaman Tanrı'ya sığındığı, İsa'ya yalvardığı görülür. Yine bir gün Meryem portresinin önünde dua ederken yaşadığı deneyim de bu açıdan önemlidir. Kumandan o halüsinasyon anında Meryem'in açılan gözlerinden kendisine bakanın Aliye olduğunu zanneder ve onu bir bakire Meryem olarak algılar: "Canlanan Meryem'in kapalı gözleri altında, Aliye'nin menekşe gözleri vardı." (Edib Adivar, 1999, s.101) Karakter ile dinsel anlatılarda böylesine öne çıkan, kut-

sanmış kadın figürleri arasında kurulan bağlar, Aliye'nin metinde canlandırılışını anlamak açısından önemlidir. Halide Edib, romanın sonunda Aliye'ye şehitlik payesi vererek karakterini İslamiyet'teki en şerefli mertebelerden birine yerleştirmek yoluyla kutsayacaktır.

Aliye'nin Fedakârlığı ve Milliyetçilik

Halide Edib, *Ateşten Gömlek*'te Ayşe'yi "İzmir geliyor." (Edib Adivar, 1998, s.24) cümlesinin de imlediği gibi kurtarılacak vatan toprağının simgesi olarak kurgular ve onun simgesel varlığını yapılandırabilmek / yüceltebilmek adına Ayşe'yi cinsel kimliğinden / kadınlığından olabildiğince arındırır. Bu çerçevede Ayşe'ye duydukları aşkın / bağlılığın bir araya getirdiği İhsan, Peyami ve Cemal gibi erkek karakterler de onu savunmak, korumak ve kurtarmakla yükümlü milletin fertleri olarak kurulurlar. Bu kurgu aracılığıyla vatan, üzerinde yaşanan toprak parçası olmaktan çıkarak aşkı uğruna ölümün göze alındığı, namusunu korumak uğruna her fedakârlığın yapıldığı bir kavram olarak biçimlendirilir. A. Najmabadi de, "Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak" başlıklı makalesinde İran örneğinden yola çıkarak milliyetçi söylemde vatanın, sevilen bir kadın ya da anne olarak kurgulandığı, "millet[inse] büyük ölçüde bir erkek kardeşler birliği" olarak somutlandığı saptamasını yapar (Najmabadi, 2000, s.120).

Kanımızca Halide Edib, kadın karakterine simgesel bir varoluş yüklediği ve kadın-erkek arasındaki ilişkiyi de bu çerçevede biçimlendirdiği *Ateşten Gömlek*'ten sonra *Vurun Kahpeye*'de yeni bir kurgunun peşindedir. Aliye, Ayşe'ye kıyasla öznel yaşantısı olan bir kadın olarak belirir. Ayşe'nin iç dünyasının birinci tekil kişi anlatıcısı kullanımı yoluyla okura kapalı tutulması, onun âdeti "insanüstü" bir varlık olarak tahayyülünü kolaylaştırır. Ayşe'nin, İzmir davasına adanmış görünürdeki kişiliğinin ötesinde iç dünyasında neler yaşadığı, vatan aşkı önünde bir engel olarak algıladığı bireysel aşkı nasıl deneyimlediği, İhsan'a karşı neler hissettiği berraklaşmaz; sezdirilir. Oysa, *Vurun Kahpeye*'nin her şeye hâkim olan üçüncü tekil kişi anlatıcısı okuru, Aliye'nin iç dünyasına sokar. Böylelikle, Aliye duygu ve düşünceleriyle öznelliğine tanık olunan, "yaşayan", iç çatışmala-

rı olan “canlı” bir roman kişisine dönüşür. O, başlangıçta bu yönde bir çaba sergilemesine karşın, Ayşe gibi aşkını dizginleyen bir kadın olarak sunulmaz. Aliye ile Tosun’un aşkları başladığı andan itibaren, daha önce de belirtildiği gibi, okur için görünen bir gerçeklik olarak somutlaştırılır:

Kumral ve uzun bir genç kumandan elinde bayrak, doludizgin hepsinin önünde ilerledi. En evvel bir çocuk dizisi önünde bandıra direği gibi narin, menekşe gözlü Aliye’yi[,] arkasında güneşte altın bir bulut hâlini alan adı tozların ortasında çiçek gibi yüzleriyle çocukları gördü. İki çift genç göz birbirlerine bu altın bulut içinde bakıştılar. (Edib Adıvar, 1999, s.24)

Bu ilk karşılaşmanın akşamında Ömer Efendi’nin çatısı altında aynı mekânı paylaşırken—ki Tosun, Aliye yanına çıkmaktan özenle sakındığı için onun Ömer Efendi’nin evinde yaşadığından bihaberdir—Tosun “bu tatlı işkence ve mütemadî yeni çarpıntıyı” (Edib Adıvar, 1999, s.28) hafifletmenin yolunu ertesi gün kasabanın mekteplerini gezmekte bulacağını düşünmekte, Aliye’nin zihninde ise metinde giderek derinleşecek olan iç çatışmasının ilk tohumları yeşermektedir:

Onda da mektepte Tosun Bey’e çarpıntı veren altın bulut hülyasının başka bir cephesi, siyah başlıklı güzel ve kumral kumandanın erkek yüzü vardı. Fakat o ince İstanbul çocuğu, bu çarpıntıyı Tosun Bey’den daha vazih görüyor ve bu mücadele günlerinde, bu mücadele kahramanlarının kalpleri yalnız memleket için çarpması lâzım geleceğini düşünüyor ve bu tehlikeli misafire hiç görünmemeye karar veriyordu. Halbuki beraber otursalar, konuşsalar Aliye ona ne kadar kuvvet verecek, fikrini yeni vadilere dökerek, memleketi faydalı şeyler öğretecekti. (Edib Adıvar, 1999, s.28)

“Güzel ve kumral kumandanın erkek yüzü”nün cazibesine kapılmış genç kadın, bir taraftan Tosun’la baş başa olmayı arzularken diğer yandan da böylesi bir yakınlaşmanın kalbin memleket için çarpmasının önünde bir engel olacağını düşünerek ondan aynı evde oldukları gerçeğini dahi gizlemektedir. İlişkinin başlangıcında vatan aşkı uğruna bireysel aşka uzak durma, “kendine hükme[tme] ve bu genç kumandanın yanına çıkma[ma]” kararı olsa da “karşılıklı iki

odada iki genç kalbin ivicâclı ıstırap ve saadet titremelerine, tatlı işkencelerine sabaha kadar” bakarak gülümseyen “altın ay”ın (Edib Adıvar, 1999, s.28-29) başka niyetleri vardır. Yazar, karakterlerinin mahrem an ve duygularına okuru ortak ederken Aliye ile Tosun’un baş başa kaldığı anlara, edebiyatta dışıl öge ile özdeşleştirilen ayın gülümseyerek tanıklık ettiği görülür.

Tosun Bey’in maiyetindeki askerlerin ihtiyaçlarını karşılamak için bir defaya mahsus olarak kasabanın ileri gelenlerinden tahsil etmek istediği paranın kendi payına düşen kısmını ödeyecek güçte olmadığını söyleyerek Kuvayı Milliye karşıtı tavrını bir kez daha ortaya koyan Hacı Fettah Efendi’nin ihtiyar karısı ile genç ortakları, kocalarının canını bağışlaması için Aliye’yi Tosun Bey’e aracı olarak gönderirler; böylelikle Tosun ile Aliye’nin ikinci karşılaşması gerçekleşir. Bu karşılaşmada karakterlerin birbirleri üzerinde bıraktıkları etki üç sayfa (bkz. Edib Adıvar, 1999, s.43-45) boyunca detaylı olarak betimlenir ve betimleme şöyle bağlanır:

Bir an birbirlerinin gözlerinin içine daldılar, kaldılar. Her şeyi ikisi de unutmuş gibiydi, yalnız gözleriyle değil, bütün genç vücutlarının zerratıyla birbirlerini parçalayacak gibi çekiyor, canları gözlerinden birbirine uzanan ışıktaki birbirlerine kilitleniyordu. Bu, yalnız uçsuz saharalarda vahşi kaplanları birbirlerine cinsiyetlerinin incizabıyla, kasırgasıyla sevk eden, çiftleştiren maddi bir iptila değildi. Bu, daha ziyade dünyada insanlara tarih yaptıran, insanları işkenceye, ölüme tebessüm ve vecd içinde götüren ezeli aşklardan birine benziyordu. (Edib Adıvar, 1999, s.44)

Tosun’un âdeta yeniden doğduğuna, iradesinin Aliye karşısındakı tümüyle eridiğine, önceki yaşamının “bir sinema dekoru gibi” silikleştirdiğine ve değersizleştiğine tanık olunan bu sahnede Tosun ile Aliye’nin birbirine büyük bir tutkuyla yönelen bakış ve bedenleri erotik göndermelerle betimlenmekte, arzuları tüm yoğunluğuyla aktarılmaktadır. Sahne sadece erkeğin kadına yönelik arzusunu değil, kadının erkeğe yönelen bakış ve arzusunu da okurun dikkatine sunar. *Ateşten Gömlek*’te bastırılanın, *Vurun Kahpeye*’de—kadının öznelliğinin, cinselliğinin ve erkeğe yönelik arzusunun görünür kılınması yoluyla—yukarıdaki alıntıda yer alan “[Bu], daha ziyade dünyada insanlara tarih yaptıran, insanları işkenceye, ölüme te-

bessüm ve vecd içinde götüren ezeli aşklardan birine benziyordu.” yolundaki cümlesiyle de açığa çıkan tüm denetim çabalarına karşın dışa vurulduğu söylenebilir.

Asıl önemlisi, Aliye'nin romanda vatan toprağı ile özdeşleştirilmemesi, bu simgesellikten âdetâ özenle sakınılmasıdır. Romanın hemen başında kadın-vatan özdeşliğine ve bu ilişkinin namus kavramıyla ilintisine yapılan gönderme açıktır: Tosun'un “kendi çetesinde en korkunç itidalle imha ettiği adamlar, geçtiğı yerlerde kadınlara bakanlardı. Memleketin namusu onlara emanet edilmişti. Memleket onları besleyecek, elbet besleyecekti. Fakat onlar da onun namusunu kendi kanlarıyla kefalete almışlardı.” (Edib Adıvar, 1999, s.27-28) Edib Adıvar, bu kez romanını, *Ateşten Gömlek*'te olduğu gibi bu izlek üzerinden biçimlendirmez. Aliye, böylelikle kurtarılmayı ve korunmayı beklemenin edilgenliğinden sıyrılmış bir karakter olarak kurgulanır. Romanın başlangıcına yerleştirilen ve bir slogan gibi yinelenen “Toprağınız toprağım, eviniz evim, burası için, bu diyarın çocukları için bir ana, bir ışık olacağım ve hiçbir şeyden korkmayacağım; vallahi ve billâhi!” (Edib Adıvar, 1999, s.1) sözlerinin sahibi olarak Aliye'ye bir öznelik atfedilir. O, toprak değil, toprağı sahiplenen olarak belirir. Bu cümlede kadının kendisine biçtiğı rolün annelik olarak kodlanıyor oluşu, onun milliyetçi söylemin kadına biçtiğı ana olma vasfıyla cinselliğinden arındırılmış bir rolün içine kapatıldığı zannına neden olabilir; ancak Halide Edib için asıl önemli olan Aliye'yi değışen rolleri içinde sevgilisinin yanında kadın, Ömer Efendi ile Gülsüm Hala'nın yanında evlat, çocuklarının yanında ana ve öğretmen olarak resmedebilmektir.

Onun, romanın sonunda, Tosun Bey'in üzerine aldığı Yunan cephanesini ve köprüyü havaya uçurma görevini yerine getirebilmesi uğruna yapmayı kararlaştırdığı fedakârlığın doğası da bu bağlamda incelenmelidir. Tosun Bey, savaşın Kuvayı Milliye için olumlu seyretmeye başladığı ve Yunan güçlerinin hezimetinin yaklaştığı günlerde bir fırsatını düşürerek etrafındaki çember Uzun Hüseyin, Hacı Fettah ve Damyanos'un baskıları sonucu gittikçe daralan Aliye'yi görmek için gizlice kasabaya gelir. Ancak, Damyanos'un emrine verdiği bir kuvvetle birlikte uzun süredir Tosun'un peşinde olan Uzun Hüseyin bunu haber alarak Aliye'nin evini kuşatır. Evde sıkışıp kaldığını anlayan “Tosun'un yüzündeki tahavvül, Aliye'nin faciasının

ilk sahnesi” olur. Geceyi “Aliye’nin gözlerinin temasıyla sarhoş ve uysal geçiren Tosun”un (Edib Adıvar, 1999, s.142) birdenbire kendisinden uzaklaştığını, âdeta yabancılaştığını ayırt eden Aliye için bu bir aydınlanma anıdır:

Bir defa daha hissediyordu ki Tosun, evvelâ kendi dimağındaki hâkim fikrin esiri, bendesidir. Ve bütün idealist adamlar, muayyen bir maksada varlığını vakfedenlerin zulmüyle zalimdir. Çünkü bunlar için insanî rabitalar, en kavi ve kadir aşklar, maksattan sonra gelen şeylerdir ve maksatları için hiçbir elemenden, hiçbir fedakârlıktan, hiçbir kurbandan kaçınmazlar. Bunların bu kudretidir ki, ihtilâlleri, millet tarihinde herhangi yeni dönümü, herhangi sarsıntıyı, kan ve facia mukabilinde vücuda getirir. Fakat veyl o kadına ki, kalbini böyle bir adam, iradesini böyle bir fikir esirine uydurmuştur. Çünkü fikriyle sevgilisi karşı karşıya geldiği zaman, her ne ıstırap ve gözyaşı mukabilinde olursa olsun, mutlak feda edilecek olan, sevgilidir. (Edib Adıvar, 1999, s.142)

Tosun’un vatanın selameti, ordunun zaferi için üstlendiği görevi, sözünü—ki söz Tosun için namustur—yerine getirememesi endişesiyle bulutlanan yüzü karşısında Aliye’nin zihninden geçenler, onun gelecek için kurduğu mutlu yuva düşünün sona erdiği anı imler.⁵ Aliye’ye zaafi, “kalbindeki (...) hodbin aşk” nedeniyle memleketini, silah arkadaşlarını hezimete uğratmanın utancıyla yaşamının imkânsızlığını, böylesi bir felâketi kendini öldürse dahi temizleyemeyeceğini, ölümün ötesinde dahi “ruhu[nun] bu utancı, bu hezimetini ebediyen manevî bir ceza olarak çekmeye mahkûm” (Edib Adıvar, 1999, s.143) olduğunu dillendiren Tosun karşısında Aliye için tek seçenek vardır: Sevilen uğruna kendini feda etmek. Aliye, Tosun’un namusu için kendininkinden feragat ederek, evin etrafındaki muhasarayı kaldırtmak için Damyanos’un kapısını çalmaya karar verir ve böylelikle kadın, vatanın kurtuluşu uğruna çoğu zaman erkeklerin tekelinde bir edim olarak sunulan kendini feda etme, yaşamını vatan ve onunla özdeş “sevgili” uğruna hiçe sayma eyleminin “yeni öznesi” olarak kurgulanır. Tosun Bey uğruna Damyanos’a giderek kendisiy-

⁵ Bu noktada, Halide Edib’in *Vurun Kahpeye*’den on bir yıl önce kaleme aldığı *Handan*’da kadın karakterin, birlikteliği ortak idealde buluşmak ve dava yolunda el ele yürümek olarak gören Nâzım’ın yaptığı evlilik teklifini reddettiği hatırlanmalıdır. Handan, evlilik için karşılıklı aşk ve adanmayı elzem addettiği için Nâzım’la ilişkisine son vererek onun sonunu hazırladığı gibi, Hüsnü Paşa gibi bir adamla evlenerek kendi mutsuzluğuna da kapı aralar.

le evlenmeyi kabul ettiğini söylemesi ve Damyanos'un "izdivaçları akdedilinceye kadar" kendisine "Müslüman ve Türk âdetinde olduğu gibi muamele" (Edib Adıvar, 1999, s.158) etmesi koşuluyla geceyi onun yanında geçirmesi asıl trajedisini hazırlayacak ve Aliye'nin Hacı Fettah'ın kininin ve bağnazlığının kurbanı olmasını hızlandıran süreci başlatacaktır.

Halide Edib, romanın sonunda vatan ve millet için ölme "onurunu" erkeğin tekelden alır ve ölmeyi seçme iradesini Aliye'ye yükler. Sevdiği erkeğin davasına adanmışlığı karşısında yeni bir bilinç düzeyine erişen Aliye, ölüme yaklaştığı anda "Millet, millet Tosundu." (Edib Adıvar, 1999, s.168) diye düşünür. Böylelikle Aliye, milletle özdeş gördüğü Tosun'un üzerine aldığı görevi yerine getirebilmesi için ölümü seçen, vatanın kurtuluşu uğruna kendini feda eden olarak kurgulanmıştır. Halide Edib'in, kadını da vatan, millet için ölme, kendini feda etme eyleminin öznesi olarak kurgulamakla milliyetçi muhafazakâr söylemde önemli bir açılımı gerçekleştirdiği teslim edilmelidir. Ancak, romanın sonunda Tosun'un Aliye'nin namusuna sürülmüş olası bir lekeyi ima etmesi de anlamlıdır. Halide Edib, böylesi bir fedakârlığın dahi, erkek bilincinde kadın namusunun sorgulanma sürecini ortadan kaldıramayacağını imlerken kahramanını "el değmemiş" olarak şehitlik mertebesine yükseltir. Aliye'nin namusu yalnızca Aliye'nin ve okurun bilgisindedir. Aliye'nin "el değmemişliği" ile romanın başlığı arasındaki ilişki, yazarın bu konudaki seçimi de önemlidir. "Vurun kahpeye" sözünün Hacı Fettah'ın dudaklarından dökülüyor ve Aliye'yi hedef olarak gösteriyor oluşu nedeniyle işaret ettiği boşluk dikkat çekicidir. Hacı Fettah'ın "kahpe" sözüyle imlediği, "İblis'in halis kızı" (Edib Adıvar, 1999, s.116) olarak nitelediği Aliye aslında günahsızdır ve şehittir; kahpeliğin içi ise kendi çıkarları için Yunan kuvvetlerinin kasabaya girmesine neden olan, işgal için gelen Yunanlıları yanında bir heyetle karşılamaya koşan, sırtını Damyanos'a dayayarak yoksul kasabalıyı sömüren, kendi canını kurtarmak için ikiyüzlülüğünün tanığı Aliye'yi, tüm günahsızlığına rağmen, kasaba meydanında halka taşlatarak onun ölümüne neden olan sözün sahibi konumundaki Hacı Fettah ve yandaşı konumundaki Kantarcıların Uzun Hüseyin Efendi ile doldurulur. Türkçede dişil anlam yüküyle dolu kahpe sözcüğünün eril bir karşılığının olmamasıysa Türk toplumunun kadına bakışı konusunda anlamlı ipuçları sunar.

KAYNAKÇA

Edib Adıvar, H. (1998). *Ateşten Gömlek*. İstanbul: Özgür.

Edib Adıvar, H. (t.y.). *Handan*. 21. bs. İstanbul: Atlas.

Edib Adıvar, H. (1999). *Vurun Kahpeye*. İstanbul: Özgür.

Güntekin, R. N. (t.y.). *Çalığışu*. 43. bs. İstanbul: İnkılâp.

Kandiyoti, D. (1997). Cariyeler, Fettan Kadınlar ve Yoldaşlar: Türk Romanında Kadın İmgeleri. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar. Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (s. 133-147). İstanbul: Metis.

Mernissi, F. (2003). İslâm'da Aktif Kadın Cinselliği Anlayışı. Pınar İlkaracan (Der.), *Müslüman Toplumlarında Kadın ve Cinsellik* (s. 33-53). İstanbul: İletişim.

Najmabadi, A. (2000). Sevgili ve Ana Olarak Erotik Vatan: Sevmek, Sahiplenmek, Korumak. Ayşe Gül Altınay (Der.), *Vatan, Millet, Kadınlar* (s.118-154). İstanbul: İletişim.

Uygun Aytemiz, B. (2001). *Halide Edib-Adıvar ve Feminist Yazın*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilkent Üniversitesi / Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.