

Değişen Tarih Ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram –II: Tarihten oto/biyografiye, oto/biyografiden drama Halide Edip örneği

Aslıhan ÜNLÜ*

Özet

Biyografik dram değişik yöntemlerle tarihsel kişileri ve tarihi ele almanın, sorgulamanın aracıdır. Halide Edip yaşadıkları, kişiliği ve yazdıklarıyla Türk tarihinde önemli bir figürdür. Değişik oyunlarda farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bu çatışmalı figür, Bilgesu Erenus'un **Halide** oyununda da bütün boyutları ile ele alınır. Oyun, tarihe ve öznesine yaklaşımıyla metadramatik biyografik bir oyundur.

Anahtar Kelimeler: Tarih, biyografi, biyografik dram, Halide Edip, Bilgesu Erenus.

BIOGRAPHICAL DRAMA IN THE CHANGING UNDERSTANDING OF HISTORY AND TEXT - II

Case of Halide Edip from history to auto-biography, and to drama

Summary

Biographical drama is a tool by which to consider and question history and historical figures via different methods. Halide Edip is an important figure in Turkish history with her life, personality, and works. She manifests herself in different ways in different plays. This conflicting figure is elaborated comprehensively in the play "Halide" by Bilgesu Erenus. Halide is a metadramatic biographical play in terms of its approach to history and its subject.

Key Words: History, biography, biographical drama, Halide Edip, Bilgesu Erenus.

Tarihe bakış son yüzyılda değişime uğramış, tarihin metinselliği ve aslında bir yeniden yaratım süreci olduğu üzerinde durulmuştur. Biyografi de benzer bir şekilde, granit kadar sağlam, gökkuşağı gibi uçucu-renkli bir gerçeklik/düşsellik düzleminde çalıştığının farkına varmıştır¹. Modern biyografi tarihin ve insan doğasının içinden geçerek kırıldığı bir prizma etkisi yaratır; gerçek olaylardan çok, bunların algılanma şeklini belirleyen söylemler, inanç sistemleri, ideolojik ön kabuller önem kazanır, algının iç işleyişi bu yolla açığa vurulur². Biyografi yazarı, aynı tarih yazımında olduğu gibi kalabalık arşiv belgelerinin karşısında ilk sınavını verir. Çünkü bunlar, her ne kadar gerçek addedilseler de, birer metin olarak var olduklarından temelde yorumlanmışlardır ve halının altına süpürülmüş ayrıntıları göstermezler. Leon Edel'in ünlü tanımlamasıyla biyografi halıyı kaldırmalı, gizlenmiş olanı, yararsız ve pis sanılanı ortaya çıkarmalı-

dır. Biyografi gerçekler geçidinden, kişinin yaptıklarının resmedilmesinden fazla bir şey olmalıdır. "Keşfettiğimiz gerçeklikten kaçınmamalıyız; tenin ve efsane-nin ardındakinin farkına varmalıyız"³ der Edel. İşte bu fark ediş, ancak ve ancak arşivin ve gündelik olanın ardındakinin yorumlanmasıyla ortaya çıkabilir. Tarihinin yaptığı gibi her biyografi ve biyografik dram yazarı aynı malzemeyi farklı şekillerde okuyarak, onu her seferinde yeniden yaratır. Burada biyografik özne kadar, biyografi yazarının da hikayesi gizlidir. Buna bir de kimliği her gün değişen okurun/izleyicinin hikayesi eklendiğinde okuma biçimleri sonsuz sayıda çoğalır. Ancak, her okuma biçiminin kültürel-toplumsal-siyasal söylemlerle kurulduğu/kurgulandığı unutulmamalıdır. Hele ki kadınlar söz konusu olduğunda, neredeyse tüm kimlik halının altına süpürülür ve sadece 'erkek' söylemin biçimlendirdiği sahte kimliğin görülmesine izin verilir. Güçlü kadınlar söz konusu

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü öğretim üyesi.

olduğunda tarihsel belgeler onların da adlarını anarlar, ama kadınsı olan düşünce biçimleri gereksiz, hatta tehlikeli addedildiği için halının üstünde onlara yer yoktur.

Biyografik Özne Olarak Halide Edip

Nazan Aksoy otobiyografi-kadın-cumhuriyet ilişkisini Halide Edip, Sabiha Sertel, Semiha Ayverdi, Halide Nusret Zorlutuna, Cahit Uçuk ve Mîna Urgan'ın otobiyografileri üzerinden sorgularken, bu kimliklerin hepsinin iyi eğitim almış meslek sahibi, ayrımcılığa uğramamış kadınlar olduğunu, 'mağdur' kadınların yaşam öyküsünün yazılmadığını belirtir. Kadınları kendi hikâyelerini yazmalarına iten temel nedenlerden biri Aksoy'a göre "kurulan ulus-devletin yaşatılması ve temel ilkelerinin korunması kaygısıdır"⁴. Cumhuriyetin kuruluş süreci, bu uğurda yapılanlar, toplumsal ve kültürel değişim bu metinlerin tümünün arka planını oluşturur. Çünkü çelişkili bir şekilde, bireyselleşme ancak ulus-devletin kuruluşuyla olanaklı hale gelmiştir. Hangi kimliklerin, hangi ölçütler içinde tarihsel ve kültürel bellekte yer alacağını da ulus-devlet geri planı belirginleştirecektir.

Özellikle Halide Edip'in otobiyografisinin ikinci cildi, yani **Türk'ün Ateşle İmtihanı** adından da anlaşılacağı gibi tarihe ışık tutmak, kendini de bu tarihin yapıcıları arasında hak ettiği yere yerleştirmek amacıyla yazılmıştır. Birinci cilt Kurtuluş Savaşı'nın başlangıcına kadar olan süreçte, daha çok çocukluk anılarının, bireyselliğin gelişme aşamalarının, sosyal ve psikolojik ipuçları eşliğinde anlatıldığı **Mor Salkımlı Ev**'dir. Mor salkımlı evden çıkan Halide, ikinci ciltte kurtuluş savaşının kahramanlarından biri olan Halide Onbaşı'ya dönüşerek resmi tarihin içinde eriyecektir. Fatmagül Bertay zamanını temsil ettiğine inanan erkek ile tarih ya da dönemle özdeş değil farklı, bütünlüklü değil parçalı kadın otobiyografi yazarı arasında yaptığı ayrımında, bazı kadın otobiyografi yazarlarının başkalarına örnek olma misyonuyla hareket ettiğini ve bu yüzden erkek özyaşamöykülerine yaklaştıklarını belirtir⁵. Bu anlamda Halide Edip'in otobiyografisinde hem tarihten silinmek istenen 'öteki'nin direncini, hem de bütünlüklü, dönemini yansıtan misyon sahibi bir anlatıyı, kadın ve erkek otobiyografik anlatıyı bir arada bulabiliriz.

Halide Edip farklı kaynaklara göre 1882 ya da 1884 yılında dünyaya gelir. Küçük yaşta annesini kaybeder. Abdülhamit'in sarayında yüksek düzeyde bir katip olarak çalışan babası Edip Bey'in eğitimine

önem vermesi sonucu Amerikan Kız Koleji'nden mezun olan ilk Türk öğrenci olur. Küçük yaşta iyi öğrendiği İngilizce, çevirmen ve yazar olarak olduğu kadar siyaset sahnesinde de hayatında belirleyici olacak, bu sayede Anadolu'daki yabancılarla yakın ilişki kuracak, onların yaşam ve görüşlerindeki özgürlükten etkilenecektir. Mezuniyetinden sonra hocası matematikçi Salih Zeki Bey ile evlenir ve ondan iki oğlu olur. Bu yıllarda daha çok geleneksel ve kapalı bir hayat sürer, bir yandan da yazı çalışmalarına devam eder. 31 Mart olayı sonrası kısa bir süre çocuklarıyla Mısır'a, oradan da İngiltere'ye gider. 1910'da Salih Zeki Bey'in kendisiyle nikahlıyken yeniden evlenmesi üzerine eşinden boşanır. 1912'de kurulan Türk Ocağı'nda görev alır ve aynı dönemde Balkan Savaşı'ndan çok etkilenir. 1916'da okullar kurmak üzere Suriye'ye gider ve bu arada vekaletle ikinci evliliğini Dr. Adnan ile yapar. 17 Mayıs 1919'da Fatih'te, 22 Mayıs 1919'da Sultanahmet Meydanı'nda halka seslenerek onları hürriyet mücadelesine çağırır. 1919 seçimlerinde, kadınlar aday olmadığı halde, sandıklardan ona atılmış oylar çıkar. İstanbul'un işgal edildiği gece, eşiyle birlikte kılık değiştirerek Özbekler Tekkesi'ne sığınır, oradan da tehlikeli bir yolculukla Anadolu'ya geçer. İstanbul'dan ayrılırken akrabalarına emanet ettikleri oğullarının daha sonra Amerika'ya gitmeleri sağlanır. Halide Edip ve Adnan Bey, İstanbul hükümetinin gıyaplarında idama mahkûm ettiği Mustafa Kemal'in dahil olduğu altı kişi arasında yer alırlar. Adnan Bey, cumhuriyetin ilk kabinesinde sıhhiye bakanı olur, milletvekili ve Meclis ikinci başkanı olarak görev yapar. Halide Edip de bir yandan yazın çalışmalarını sürdürmekte, diğer yandan da hemşire olarak hastanelerde, onbaşı olarak savaş meydanında, Tekti-i Mezalim Kurulu Başkanı olarak savaşın zulmünü yaşayan halk arasında değişik görevler yapmaktadır. Adnan Bey'in 1924'te ilk muhalefet partisi olan Terakkiperver Cumhuriyet Fırkası'nın kurucularından olması, gitmek zorunda kalacakları bir sürgünün ilk habercisi olur. Adnan Bey İzmir suikastına adı karıştığı iddiasıyla gıyabında yargılanıp aklanır. Halide Edip ve Adnan Adıvar çifti 1926'da yurt dışına çıkar; Amerika, İngiltere ve Fransa'da yaşadıkları sonra ancak Atatürk'ün ölümünden sonra 1939 yılında ülkeye dönerler. Bu sürede Halide Edip Amerika'da çeşitli konferanslar verir. 1940'da İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Filolojisi kürsüsünü kurar ve on yıl boyunca profesör olarak burada çalışır. 1950'de Demokrat Parti milletvekili olarak meclise girer, ancak 1954'te istifa ederek üniversitedeki görevine geri döner. Adnan Adıvar'ın 1955'teki ölümü

sonrasında çok yalnızlık çeken Halide Edip 9 Ocak 1964'te ölür. Hayatının son günlerinde bazı mektuplarını ve yazılarını yaktığı belirtilir. 1970'te Sultanahmet Meydanı'na dikilen büstü açıldıktan bir gece sonra dinamitlenmiş ve yerlerde sürüklenmiştir⁶. Halide Edip siyasi kimliğiyle olduğu kadar, hatta daha da fazla yazar kimliği ile tanınır. Başta **Sinekli Bakkal**, **Ateşten Gömlek**, **Vurun Kahpeye**, **Handan** gibi çok sayıda romanı, hikayeleri, tiyatro eserleri ile Türk edebiyatının en önemli temsilcilerinden biridir.

Halide Edip anılarını önce İngilizce olarak kaleme alır ve ilk cilt 1926'da **Memoirs of Halide Edip**, ikinci cilt 1928'de **Turkish Ordeal** adıyla Londra'da yayınlanır. 1917'ye kadar olan anıların Türkçe çevirisi, 1955 yılında Yeni İstanbul gazetesinde tefrika edilir ve tüm anılar iki cilt olarak 1962 yılında yayınlanır. Çeviri sırasında yapılan kimi değişiklikler dilin yazıya etkisini de net bir şekilde ortaya koyar. İngilizce yazarken daha içten ve açık sözlü olan yazar, Türkçede kendini sansürler. Bu sansür, kimi yerde sosyo-politik nedenlere dayanırken kimi yerde de yazarın kendini Türk okuruna göstermek istediği imajın etkisinde oluşur. Birinci yöneliş rejime ve Mustafa Kemal'e dair eleştirinin dozunu azaltır, ikinci yöneliş Halide Edip'in kadınsı yönlerini törpüler. Erkek otobiyografi, cinselliğin ve kadına özgü görülen evlilik, duygusal yaşam, annelik gibi alanların geri plana itilmesiyle ve "kahraman kadın"ın ön plana çıkartılmasıyla kendini gösterir.

İkinci cildin kaleme alınma nedeninin 1928'de Atatürk'ün Nutuk'ta Halide Edip'i Amerikan mandacılığıyla suçlayan ifadeler kullanması olduğu belirtilir⁷. Ancak Halide Edip anılarını İngilizce olarak yazmaya, 1920'de Mustafa Kemal ile çiftlikte baş başa sohbetlerinde yaşadıkları üstü kapalı ama gerilimli bir tartışmanın ertesi günü başlar. Bu tartışmanın konusu, Mustafa Kemal'in emirlerine koşulsuz şartsız itaat istemesi, Halide'nin ise bunu kabul etmemesi, her emri kendi akıl süzgecinden geçirmek arzusudur. Zaten Halide Edip de "*Ertesi gün (...) hatıralarımı İngilizce olarak yazmaya başladım*"⁸ diyerek bu kırılma noktasının ayırıcılığı olduğunu gösterir. Ancak Türkçe anılarda Mustafa Kemal'e inandığını vurgulayıp anıları yazma kararı almasının satır arasına kaydırılmış anlam, İngilizce'de açık açık ifade edilmiştir:

"Türkiye tarihinin bu son derece sıkıntılı dönemini kendi yaşadıklarımı aynen kayda geçirmek suretiyle ölümsüz kılacaktım. Türkiye'nin başından geçenleri, günün birin-

de tüm dünyanın okuyabilmesi için –tarihsel bir kayıt ya da siyasi bir incelemeden çok, o günleri benimle birlikte yaşayan kadınlarla erkekleri ele alan insani bir belge olarak- tıpkı bir çocuk gibi basit ve içtenlikli bir biçimde kaleme alacaktım ve bunu kendiminkinden çok daha geniş kitlelere seslenebilecek bir dilde yazacaktım"⁹.

Böylece Halide Edip, yazılacağı o günden kendini gösteren bir resmi tarihin karşısına alternatif bir tarih çıkartma kararı alır. Bu tarihin alternatifliği sadece göz ardı edilecek gerçekleri değil, gözden çıkarılabilecek insan hikayelerini de barındırması olacaktır. Mîna Urgan, çevresine, özellikle de çevresindeki erkeklere hep hakim olmuş Halide Edip'in ilk kez bir erkek karşısında gerilemesinin sorun oluşturduğunu söyler¹⁰. İnci Engin'ün ise bunu, "*bir kadının romantik davranışına karşı, bir ölüm-kalım mücadelesinin eşliğinde olduğunu hiçbir zaman unutmayan bir devlet kurucusunun realist tutumu karşısında kırılışını gösterir*"¹¹ diye yorumlar. Kimsenin aklına Halide Edip'in inandığı doğruyu ve mutlak itaat emri karşısında bireyselliğini savunduğu gelmez. İngilizce yazmak daha geniş kitlelere ulaşmak, belki de dünya kamuoyunu yanına çekmek istemesinin yanı sıra hem somut hem de bilinçaltı anlamda saklanma, oto-sansürden, belki de anadilin düşüncesi de belirleyen hakimiyetinden kurtulma ihtiyacından kaynaklanır.

Halide Edip her ne kadar bir iddia, bir savunu olarak kendini ortaya koysa da yığınların onun hakkındaki bilgisi daha çok resmi ideolojiye uygun gelişmiştir. Yandaşları milli mücadele sırasındaki hizmetlerinin ve yapıtlarının değerine vurgu yaparken, karşıtları onu başta mandacılık olmak üzere pek çok suçla itham etmişlerdir. Mandacılık suçlamasının temelinde Halide Edip'in İngiltere, Fransa, İtalya gibi Türk bağımsızlığını tehdit eden düşmanlara karşı, Wilson Prensipleriyle halkların kendi geleceklerini tayin hakkını kabul etmiş olan Amerika'yı, emperyalist olmayan bir devlet ve ordusu dağılmış Türk halkının bir kurtarıcısı olarak görmesi vardır. Zekeriya Sertel anılarında bu tavrı Halide Edip'in romantizmi ve samimiyetiyle, siyasetten anlamamasıyla bağdaştırır¹². İstanbul'dan Mustafa Kemal'e de gönderdiği 1919 tarihli mektup onun mandacı düşüncelerinin ispatı olarak sunulur¹³. Bu mektubu Yunus Nadi'nin de içinde bulunduğu pek çok kişi imzalamıştır ama içlerinden sadece Halide Mandacılıkla suçlanır. Üstelik mandacı suçlamaları daha Milli Mücadelenin içinde oldu-

ğu yıllarda başlar. 1921'de yayınlanan, İstanbul gençlerini cepheye çağırarak mektubuna başta Falih Rıfkı ve Necmettin Sadık olmak üzere Milli Mücadele yanlısı pek çok isim ve gazete alaycı bir şekilde yaklaşır ve bir zamanlar Amerikan mandası lehine çalışan Halide Edip'in istiklal namına söz söyleyemeyeceğini belirtirler¹⁴. Bu alaycı ifadeler, sadece görüşlerine değil aynı zamanda Halide'nin kadın olmasına da vurgu yapar. Mandacılık bir tarafa en başta kadın olarak ne haddindedir savaşı sahiplenmek. Cephedeki zorluklarına bir erkek gibi göğüs gerdiğinde ise hakkında çirkin dedikodular çıkartılacaktır. Sonraki süreçte Halide Edip'e yöneltilen suçlamalar bununla da kalmaz. Babasının Yahudi olduğu söylenerek, Mustafa Kemal'e duyduğu iddia edilen kin buraya temellendirilir¹⁵. Savaş sonrası görev beklentisinde olduğu düşünülerek eleştirilir(!). Osmanlı'da da, savaşta da, cumhuriyetin kuruluşunda da kadına biçilen roller bellidir ve Halide bunların dışına çıktıkça sevilmeyen kişi olacaktır. Cepheye gider ama ateş etmeyi reddeder, şiddetten ve halkların düşman edilmesinden nefret eder, hayatta ve siyasette tek sesliliğe karşıdır, her şeyden önemlisi de hiç susmaz, yazarak ve söyleyerek hep fikrini savunur.

İnci Engin'ün, *"Halide Edip'in Türk kamuyunda ve basın yayın dünyasındaki imajı iki yönlüdür. Birincisi, örnek Türk kadını, Türk kadınlarının kurtuluşunda öncü bir kadındır. İkincisi ise demonik bir karakter ve Atatürk devrimine ihanet eden, iktidar hırsı olan bir kadındır"*¹⁶ der. Burada, aklımıza hemen Şerif Mardin'in, hem ortodoks İslam hem de Osmanlı kültüründe "daemon"un şeytanla bir tutulduğu, yaratıcı gücün yok sayıldığı, bu nedenle Abdülhamit dönemi melodramlarından başlayarak çağdaş Türk edebiyatına uzanan bir yoksulluğun oluştuğu, tragedyanın algılanamadığı görüşü gelir. *"Toplumla özdeşleşememe ya da Batı'yı sindirmenin zorluğu, yani topluma yönelik bir sorunsal, dramın bizdeki birinci çizgisidir. Dramın ikinci çizgisi de bunun bir uzantısıdır: cefa, eziyet, kötülük, haram..."*¹⁷ Oyun kişileri ancak bu düzlemlerde algılanacak, çatışmalarının farkında olan ve içte/dışta aksiyona yönelen karakter yaratmak güçleşecektir. Hele bir de tarihi özneler söz konusuysa bu durum iyice belirginleşecektir.

Biyografik Dram Kişisi Olarak Halide Edip

Halide Edip, Bilgesu Erenus'un biyografik dram olan **Halide** adlı oyunundan başka daha önce başka yazarlar tarafından tarihi bir figür olarak kullanılmıştır. Orhan Asena'nın **16 Mart 1920**'sinde, Recep

Bilginer'in **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya**'sında, Güngör Dilmen'in **Hakimiyet-i Milliye Aşevi**'nde Halide Edip ile karşılaşırız¹⁸. Bu üç oyun da çoğunlukla geleneksel, kimi açılardan yenilikçi tarihsel oyun kapsamında değerlendirilebilir ve Halide Edip, Mustafa Kemal ve Kurtuluş Mücadelesini odağına yerleştiren tarihin izin verdiği ölçüde, oyunlarda ikincil konumda yer alır. Yine Orhan Asena'nın yazdığı **Candan Can Koparmak** da tarihsel bir süreci izler. Halide Edip yine ikincil bir kişi olarak görünür ama bu oyun, Çerkez Ethem üzerine kurulu olmasıyla diğer iki oyundan ayrılır ve tarihsel oyun ile biyografik oyun arasında "karanlık bir bölge"ye yerleştirilebilir. Son olarak Selim İleri'nin **Alahısmarladık Cumhuriyet**'in de Halide Edip, Latife Hanım ve Afife Jale ile birlikte bir biyografik oyun kişisi olarak ele alınır.

Orhan Asena'nın **16 Mart 1920** oyunu adından da anlaşılacağı gibi, Milli Mücadele'nin bir dönüm noktası olan müttefik devletlerin İstanbul'u işgal gününü, öncesinden, 13 Mart 1920'den ele alarak, 16 Mart günü bir grup inanmış insanın Anadolu'ya geçişine kadar anlatır¹⁹. 16 Mart aslında ikili bir anlam taşır; bir yandan müttefik devletler Milli Mücadele'nin baskısını gidermek için bir atılım yapmış, Mustafa Kemal ve arkadaşlarını zora sokmaya çalışmıştır. Diğer yandan da İstanbul hükümetinin sonunun geldiği, 19 Mayıs 1919'da başlamış sürecin ulaştığı başarı bu yolla ispatlanmıştır. Oyun, tarihsel bir olaya günü gününe eğilirken, yazarın düşüncesi doğrultusunda önemli durumlar seçilir, sıralanır ve canlandırılır. Oyunda, başta Mustafa Kemal olmak üzere İsmet Bey, Yunus Nadi Bey, Adnan Bey, Kara Vasıf Bey, Rauf Bey, Manastırlı Hilmi gibi Milli Mücadele'nin önemli kişileri kullanılır. Kişiler listesinden pek çoğu daha sonra tarih tarafından hain olarak ilan edilecektir. Asena, oyunda önce karşı tarafta olan sonra davaya inanan Nami Bey adında hayali bir kişi yaratarak "hain"lerin o kadar da "hain" olmadıklarını dolaylı yolla anlatır²⁰.

Halide Edip, Adnan Bey ve ablası Mahmure ile Anadolu'ya geçmeden önceki gece evlerinde ve buluşmanın adresi Özbekler Tekkesi'nde olmak üzere iki kez karşımıza çıkar. İlk sahnede mecliste bulunma sözünü tutmak için İstanbul'da kalmak isteyen Adnan Bey'i, bu hareketin anlamsızlığına ve Anadolu'ya geçmenin aciliyetine ikna etmeye çalışır. Her ikisi de cesurdur ama Adnan *"bir ortaçağ kahramanı gibi davranmanın güzelliği,gösterişli bir jest, ...bir anlık sürecek büyük bir gösteri"* ile büyülenmişken, Halide onu *"gösterişsiz bir yiğitliğe"* çağırılmaktadır²¹.

Adnan Bey'in tavrı duygusalken Halide'nin tavrı akıldır ve tarihsel perspektife sahiptir. Bu tartışma sonrası, çocuklarını yatılı okulda bırakmanın burukluğuna rağmen, sevinçle Anadolu'ya geçmeye karar verirler. Halide Edip'in görüldüğü ikinci sahne, aynı zamanda oyunun son sahnesidir. "Bizi İsa yolladı!" parolasıyla girilen Özbekler Tekkesi, Anadolu'ya geçenlerin buluşma noktasıdır ve Naim Bey'in de taraf değiştirerek onlara katıldığı yerdir. Diğerlerinin kuşkulu ve kızgın tavrına rağmen Halide Edip öne çıkarak Naim Bey'e elini uzatır. Naim Bey kendini, hayatını tehlikeye atarak diğerlerinin kaçmasına fırsat sağlamak için orada kalıp askerleri oyalayarak ispat edecektir. Ona ilk güvenen Halide Edip, Naim Bey kadar herkesin de andan ana değiştiğini bilir ve diğerlerinin kuşkularını şöyle gidermeye çalışır: "İçinde bulunduğumuz andan ilerisini ya da gerisini göremiyoruz"²². Bu söz, çizgisel ve amaçlı bir tarih anlayışının etkisiyle kurulan tarihyazımının ve buna uygun tarihsel kurguların arasına sızarak kırılma noktasını, halının altındaki, kaidenin devrilmesini, maskenin ardındaki, yani yeni oto/biyografinin ve biyografik dramın şimdi'ye önem veren anlayışını tanımlar gibidir adeta.

Bu olayların ve kişilerin hemen hepsine Halide Edip, anılarının ikinci cildinde, **Türkün Ateşle İmtihani**'nda yer vermiştir. Böylece daha ilk andan, usta bir oyun yazarı olan, ele aldığı konunun tarihsel kaynaklarını dikkatle inceleyen Orhan Asena'nın yorumu ile olaylara-kişilere birincil elden tanık olan, olayların öznesi olan Halide Edip'in yorumu arasındaki farkı görme imkanına kavuşuruz. İlginç olan oyunun, Cumhuriyetin 50.Yılı nedeniyle Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmış bir oyun olmasıdır. Dolayısıyla tarihe bakış, daha baştan devlet politikaları tarafından koşullanmıştır. Asena'nın ne ölçüde bu koşullanmayla ortak düşünce yapısında olduğunu ya da ne ölçüde kendini bağımsız hissettiğini bilmek için bir tarihçi gibi yorumda bulunmak gerekir. Ancak Halide Edip'in de anılarını yazmaya Mustafa Kemal ile tartışması sonrası başladığı ve **Türkün Ateşle İmtihani**'nin yazılmasında Nutuk'ta çizilmiş resmine karşı çıkma amacının ateşleyici olduğunu dikkate alırsak hiçbir tarih-yazınsal üretimin ideolojiden bağımsız olamayacağını anlamış oluruz.

Biri oyun, diğeri ise otobiyografi yazan iki elin seçimleri ve türlerin kendilerine has kuralları karşılaştığımız bu iki versiyonun belirleyicileridir. Orhan Asena, yaptığı bir konuşmada "Düşlem elbette öznel bir olgudur. Tarihin nesnellik kuralı burada ne ölçüde geçerli

olabilir? Sağlam, doğru bir kişileştirme, sağlam doğru bir oyunun ilk koşuludur"²³ der. Tarih değil oyun yazdığının farkındadır. Tarihçi olsa idi Naim Bey'i yaratamazdı, zira klasik bir tarih anlayışına göre zaten yaratma eylemi değil, aktarma eylemi söz konusudur. Ama Asena oyun yazarı olduğu için "Naim Bey karakteri yoluyla bize değişimin, dönüşümün öyküsünü verir"²⁴; kurgulayabilir, böylelikle tarihte olduğunu belgeleyemediğimiz ama olması olası olan, ya da tarihin simgesel değerini somutlaştıran bir figür oluşturabilir. Hülya Nutku, Asena'nın oyununu yarı tarihsel yarı biyografik olarak nitelendirir. Kişilerin gözünden ve onların çelişkilerine de yer vererek anlatılmaktadır tarih. Ancak geleneksel, yenilikçi, metadramatik ve postmodern yöntemlerden hangisinin kullanıldığına karar vermeye gelince iş biraz zorlaşmaktadır. Tarihe ve kişiye bakışta geleneksel bir yöntemi tercih eden Asena, kurgusal karakterler yaratmasının yanı sıra sahne dili ve konuşma örgüsünde yenilikçidir. Telgraf görüşmesini simültane sahne düzeniyle, sahne değişimlerini perdelerin kalkmasıyla (ki bu gerçeğin perdelerinin kalkması anlamına da gelir) anlatır, kişiler ortak bir destansı dille ve günümüzün konuşma kalıplarıyla konuşurlar. Dolayısıyla olduğu biçimiyle tarihin ve yaşandığı haliyle biyografinin dışına çıkılır. Ancak oyun vurgusu yapılmadığı, sahne dilinin imkanları kurguyu belirlemediği için metadramatik bir anlayışa geçilmez. Bu anlamda yazının birinci bölümündeki sınıflama doğrultusunda, **16 Mart 1920**'nin geleneksel/yenilikçi tarihsel bir oyun olduğunu söylenebiler.

Recep Bilginer **Savaşın Barışa Aşktan Kavgaya** adlı oyununda, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in Kuruluşu'nun destansı olayları karşısında o denli büyülenir ki onların hiçbirini feda etmek istemez ve tutarsız bir kurgu çerçevesinde neredeyse hepsini ele alır²⁵. Oyunun ilk kısmı Kurtuluş Savaşı kazanıldıktan sonra Mustafa Kemal'in Latife Hanımlarda ikamet ettiği İzmir günlerinde geçer; burada yaşananları ve bir gece Mustafa Kemal'in Latife'ye anlatımıyla geçmişin canlandırılışını kapsar. Bu canlandırılış bittiğinde kalındığı yerden tarih akmaya devam edecek, Mustafa Kemal'in evliliği, Latife Hanım'ın değişen yüzü ve ülke gündeminin olayları organik olmayan bir şekilde ardı ardına dizilecektir. Oyunda hem karakterizasyon hem de dil abartılı ve değişkendir. Bilginer, Mustafa Kemal'e hayranlığı dışında, kişiler hakkında karar verememekte, bir yerde onları sadık diğer yerde hain olarak tanımlamaktan, dillerini ve tavırlarını buna göre kurmaktan

kaçınmamaktadır. Bu belki de tam da resmi ideolojinin tarihe ve aktörlere bakışını tanımlar. Kişilerin bireyselliklerini, farklılıklarını ilan edip söz sahibi olmak istemeleri devlet gibi, oyun yazarı eliyle de engellenir. Böylece, yaşamayan kişiler, yaşanan olayları anlatmaya çalışırlar. Bu durum hem oyunun hem tarihin inandırıcılığını bozacak, iletilmek istenen mesajı yabancılaştıracaktır. İdeolojinin tarihi de dramı da ezip çektiği andır bu.

Oyun feminist okuma açısından ise son derece verimli olabilir. Çünkü oyunun tüm kadınları Zübeyde Hanım, Makbule, Fikriye ve en çok da Latife, Mustafa Kemal'e koşulsuz şartsız hayran ama onu zaptedmeye çalışan figürlerdir. Evlenene kadar Paşa'sına büyük bir aşkla bağlı olan Latife masum ve idealist genç kız iken, evlendikten sonra fettan kadına dönüşür. Üstelik bu dönüşümün duygusal alt yapısı da yoktur. Karagöz'ün değişik versiyonları gibi biri gitmiş diğeri gelmiştir. Asena'nın oyununda, 16 Mart'a uzanan sürecin aktörlerinden biri olarak yer almış olan Halide Edip, bu oyunda sadece tablonun tamamlayıcısı olarak görünür. Halide Edip, ilk olarak Latife Hanım'ın evinde karşımıza çıkar, ikinci olarak Fikriye'nin Avrupa'ya senatoryuma gönderilmesi öncesinde Mustafa Kemal'in evinde görülür. İşlevi diğer kadınlardan biraz farklıdır; Latife ve Fikriye'nin Mustafa Kemal ile ilişkisini yorumlamak için bir araç olarak kullanılır. Belki de bu yorumu bir erkek yerine kadına yaptırmak, erkeği bir kez daha temize çıkar-maktır.

Oyunun kadınları duygusal ya da art niyetli iken, oyunun erkekleri Mustafa Kemal'in ne denli sağduyulu ve akıllı olduğunu göstermeye vesile olan kişiler, büyüklüğünü göstermek için yanında duran küçük kuklalar olarak belirirler. Böylece bir kez daha resmi tarihyazımının yöntemi izlenir ve kimi zekası, kimi becerisi, kimi cesareti ile Cumhuriyet'in Kurucusu olan özneler yok sayılır. Kurtuluş Mücadelesi ve Cumhuriyet Mustafa Kemal'e indirgenirken, hiç şüphesiz en büyük haksızlık da ona yapılır. Yazar idealize ettiğini dondurur ve öldürür. Tüm bu değerlendirmeler ışığında, oyunun türsel sınıflamasını yapmak, neredeyse imkansızlaşır. Tarihsel oyundur ama tarihe de, kişilere de kalıplı bakılmaktadır. Geleneksel bir bakış açısı hakimdir ama oyunun savrulan yapısı, okur tarafından ironik bir şekilde ele alınırsa postmodern bir görünüm bile arz edebilir(!).

Halide Edip'in olayların izin verdiği ölçüde görüldüğü bir başka oyun da Güngör Dilmen'in

Hakimiyet-i Milliye Aşevi adlı oyunudur²⁶. Dilmen, konu, mekan, zaman ve kişiler düzeyinde tarihe bağlı kalırken, bir oyun yazarı olarak seçimini insan hikayelerinden yana kullanır ve Anadolu'da başlayan isyanların zora soktuğu Ankara'yı ve Meclisi, milletvekillerinin yemek yedikleri, konuk ağırladıkları ve pek çok bağlantıyı kurdukları bir aşevinden/meyhaneden anlatır. Döneme ait algımızda, ülke sorunlarının yemek masalarında konuşulduğu, böylesi mekanların dışarıdaki olaylara tanıklık etmenin iyi bir aracı olabileceği vardır. Dilmen kurgusunu böyle bir mekan çevresinde öreerek biçimsel açıdan klasik tekniklere bağlı kalsa da, tarihe ve insana yönelik açıdan yenilikçi bir bakışla, gerçeği kurgunun içine yedirir. Oyunun atmosfer, dil ve kişileştirmesi de hem dönemi ve karakterler özelliklerini yansıtır hem de dramatik kurallara bağlıdır, ilginçlik ve inandırıcılık dengesi gözetilmiştir. Olağanüstü bir uzak açığa sahip İsmet Bey'in, daha empatik olsa da aynı akılcılığı koruyan Halide Edip'in, Yunus Nadi'nin, Çerkez Ethem'in ağabeyi Reşit Bey'in tarih yapıcılıkları ve tarihe tanıklıkları bazı gerçek ve kurgusal kişilerle dengelenir: Olaylara ironik bakan evrak müdür yardımcısı Tevfik Bey, eşeğini kaybeden köylüye meclise bakmasını söyleyen, sonradan Komünist Partinin kurucuları arasında yer alacak Hakkı Behiç gibi tarihi kişilerle ve yasak olduğu halde, emniyet müdürünün formülüyle rakı yapan aşçı İlyas Usta, Mustafa Kemal'e annesinden mektup getiren komşu çocuğu Agapios* gibi hayali kişilerle. Bazen de tam da kurgunun gerçeğe dönüşümüyle etkiler bizi oyun kişileri. Başlangıçta mecliste iş aramaya gelmiş sıradan bir Anadolu çocuğu olarak tanıdığımız Hıfzı'nın, bir süre sonra, Hıfzı Veldet olduğunu anlarız. **Hakimiyet-i Milliye Aşevi**'nin de **16 Mart 1920** gibi yenilikçi yanı olan bir tarihsel dram olduğunu söyleyebiliriz; ancak tam ters nedenlerle. **16 Mart 1920** içerik açısından geleneksel olmakla birlikte kullandığı sahne dilinin kimi özellikleriyle yenilikçi iken; **Hakimiyet-i Milliye Aşevi** sahne dilinde yenilikçi unsurlara yer vermemekte ancak içerikte kurgu-gerçek dengesini kuruşuyla yenilikçi olabilmektedir. Ne var ki bu durum sadece oyunun ilk perdesi için geçerlidir. İkinci perdede aksiyon, zaferin kazanılmasından sonraki görüş ayrılıklarına, özellikle de saltanat ve halifelik yanlıları ile karşıtlarının çatışmalarına ayrıldığı için durağanlaşır ve oyun dili tarihyazımının egemenliğine girer.

Güngör Dilmen'in Halide Edip'i güçlü, girdiği mekanda ağırlığını hissettiren bir aydın olmasının yanı sıra, bir kadın olarak da olay ve kişilere empa-

tik yaklaşabilen birisidir. Bu, oyun kişisi olarak şimdiye kadar karşımıza çıkan en yaşam bulmuş Halide'dir. Ama hala kişisellikten uzaktır, anlatılan tarih kesitinin genel planında duran bir figürdür. Oyunun üçüncü sahnesinde cepheye gitme hazırlığı yaparken duygu ve düşünce dünyasını bir parça da olsa açar Halide:

*"Milletimin içinde erimek, onu kendi gövde de duymak istiyorum. Biraz tasavvuf kokuyor değil? Ya da şöyle söyleyeyim: Tarihin odak noktasında bulunmak istiyorum"*²⁷.

Ama bunları söylerken bile daha çok bir düşüncenin sözcülüğünü yapmaktadır, halen biyografik özne olmanın uzağındadır. Kişiselliğe daha çok yaklaştığı tek an, bir kadın olarak karşısındaki erkekten etkilendiği andır. Ne yazık ki derin siyasi çözümler yapan İsmet Bey'in sadece "parlak" gözlerini görmesi onun kişilik boyutlarını daraltır. Hele bir de Adnan Bey'in buna içerlemesi ve Halide'nin tavrının Türkiye'deki kadın özgürlüğünü ifade ettiğini eklemesi, erkek egemen bakışı iyice güçlendirir.

Oyunda dikkat çeken ama görünmeyen bir başka tarihi kişi de Çerkez Ethem'dir. Daha ilk sahnede halkın ona yaptığı tezahüratı ve onun için söylenen marşı duyarız. Mustafa Kemal'in meclis üzerinde mutlak iktidarı sağlanmış, şimdi sıra düzenli orduya geçmeye gelmiştir. Merkezileşen iktidar ve askeri güç, çeteleri, en başta da Ethem'in çetesini tedirgin etmektedir. Ethem'in düşünceleri sahneye ağabeyi Reşit aracılığıyla yansıtılır. Bu anlamlıdır çünkü Reşit, aslında kahraman ve saf bir kişi olan Ekrem'i yönlendirmekte, bilmeden idama giden yolun taşlarını döşemektedir. Ethem politikadan uzaktır, Reşit ise güç arayışındadır. Çerkez Ethem olayı, bir kez de Orhan Asena'nın yazdığı, biyografik oyun olmayı deneyen, **Candan Can Koparmak**'da işlenecektir²⁸. Her iki oyunda da bu konu, tarihyazımında olduğu gibi ikirciklidir. Çünkü Ethem ve yandaşları hem kahraman hem hain, hem haklı hem haksız, hem cani hem kurbandırlar. Tarih gibi oyun yazarları da onlar hakkında net bir karara varamaz. Ama oyun yazarı, tarihten farklı olarak iyi bir dramatik söylem içinde her birinin hakkını verebilir. Çünkü tarih gibi karar vermek zorunda değildir. Onun işi açıklama yapmak değil soru sormaktır. Dilmen, **Hakimiyet'i Milliye Aşevi**'nde ağabeyi Reşit Bey'in ağzında Ethem'e dair belki de en doğru resmi çizir: Zaten o gün gerçekleşen olay da polisin aşırı müdahalesi nedeniyle yaşanmıştır.

"Asıl sorun kişilik sorunudur. Ethem Bey'in

*kişiliği. Siz Osmanlı paşaları, halk içinden çıkan bir kahramanın önünü kesmeye çalışıyorsunuz. (...) Başarıları Ethem Bey'i şımarttı diyorsunuz. (...) Her başarı onu daha da içine kapar, daha sessiz ama gergin kılar. En büyük kusuru da budur ya enayinin. Şımartı ha? Sizden gelip rütbe mi istedi? Herkes bilir, başçavuştur onun rütbesi. Hangi rütbeyi verebilirsiniz ona, o ve siz güllünç düşmeden? Şımartı ha? İsteseydi elindeki gücün şöyle bir yarısıyla silip süpürürdü bütün Osmanlı beylerini, paşalarını ve bütün Meclis'i ve beni. En büyük kusuru da, bunu yapmamış olmasıdır enayinin!"*²⁹

Bu sahnenin sonunda Yunus Nadi, dehşet ve şaşkınlık içinde, Ethem Bey'in Yunanlılara sığındığını bildirecektir. Dilmen, bir kez daha kurgusal olanın gerçeğin özüne nasıl indiğini, geçmişini değerlendirirken geleceğe nasıl ışık tuttuğunu gösterir.

Ancak son tahlilde resmi tarihe kapılan yazar, onun söylemini benimseyebilir. Bu kendini en çok, dengesi bozulmuş dramatik yapı ve karakterizasyonda belli eder. Asena'nın oyununun bir repliği olan "candan can koparmak" sözü, devrimin kendini korumak için, değişen dengeler doğrultusunda, kendi kahramanlarını yemesini, feda etmesini anlatır. Daha baştan kangren olmuş organı kesip atan, bunu yaparken doğruyu yaptığını bilen ama bir insanı yarım bırakmanın sıkıntısını yaşayan doktora hak verdiğimiz gibi devrime de hak veririz. Ancak bu kez doktor kararsızdır, bir tahlil ona organı hemen kesmesini söylerken, diğer tahlil temiz çıkar. Bir sahnede Ethem kahraman, diğer sahnede saf, bir diğer sahnede hain olarak çıkar karşımıza. Üstelik bu sadece değişen fon önündeki duruşundan kaynaklanmaz. Her an kişilik ve dil değiştiren, karakter bölünmesine uğramış bir oyun kişisidir Ethem. Bu durumda en iyi açıklama olan çevresinin etkisinde kaldığı açıklaması bile yetersizdir. Ethem'in biyografisi ve aynı dönemin tarihsel olayları çevresinde gelişen **Candan Can Koparmak**, bu nedenle biyografik oyunla tarihsel oyun arasındaki karanlık bölgede durur. İkisi de olamadığı için, içerik ve biçim açısından sınıflandırılması olanaksızlaşır.

Bu oyunda Halide Edip, yine atmosferin tamamlayıcısıdır, konuyla olan tarihsel ilgisi dolayısıyla belirmez. Oysa Halide Edip'in anılarında Çerkez Ethem Olayı önemlidir. Çünkü Halide, Mustafa Kemal'den onların asılmayacağı sözünü almış, bu sözün tutulmaması üzerine onunla tartışmıştır. Kendisi

için de benzer bir manevi darağacı hazırlanınca, otobi-yografisinde vurgulanan olaylardan biri haline gelir Çerkez Ethem Olayı. Böylece Halide Edip başka figür-lerde, Ethem'de, Adnan'da, Kazım Karabekir'de, Ali Fuat Paşa'da ve benzerlerinde kendi imgesini yansıtır. Oyunda ise Halide Edip iki yerde karşımıza çıkar: İlk olarak anılarında da geçen başka bir tarihsel olay bağ-lamında, Anadolu Ajansı'nın kuruluşunda gösterilir. İkinci kez onbaşı Halide olarak karşımıza çıkar ve Çerkez'in savaşçılığına hayranlığını belirtir. Halide'nin açısının tarihi boyutlandırmasına izin verilmezken, Halide de boyutsuz kalır.

Halide Edip bu oyunlarda, aksiyonun belirleyicisi değil, atmosferin ve tarihin tamamlayıcısıdır. İlk kez aksiyonun belirleyicisi olarak Selim İleri'nin **Alahısmarladık Cumhuriyet'**inde karşımıza çıkar³⁰. Zaman ve mekanların iç içe girdiği oyunda, Cumhuriyet'in çağdaş kadınının üç temsilcisi Halide Edip, Afife Jale ve Latife Hanım dönemin terzisi Galip'in zaman zaman farklı erkekleri canlandırmasıyla bir araya gelir, kendi hikayelerini anlatırlar, oyunsu atmosferde, zamanlar-üstü bir şekilde iletişime geçerler. Afife'nin canlandırmasıyla onlara Fikriye de katılır.

İlk dekor açıklamasında İleri, bir yandan belirsiz, hatta günümüze yakın bir atmosfer oluşturmak istediğini belirtir ancak diğer yandan 1930'ların şarkılarını, kostümlerini, eşyalarını kullanarak dönemi çizer. Bununla birlikte oyunun şimdiki anında Halide Edip artık ölüdür, o nedenle bütün yaşamının bilgisine sahiptir, Latife inzivaya çekilmiştir, Afife (Fikriye) akıl hastanesindedir. Yani her biri başka bir yıldan bakar ve yorumda bulunurlar ya da farklı yaşlarına giderek olayları, duyguları yansıtır. Bu yapılırken çoğunlukla flashback yöntemine başvurulmaz, şimdi ve geçmiş arasında dinamik geçişler sağlanır. Bu geçişlerin sağlanması mekanın ruhuyla mümkün kılınır. Çünkü burası gerçek mi kurgusal mı olduğunu bilemediğimiz Terzi Galip'in atölyesidir. Galip oyundaki tüm erkekleri canlandırırken aslında tek bir erkeği açığa vurur, resmi ideoloji, resmi tarihyazımıdır o. Terzi olması anlamlıdır, kadınların güzellik arayışından, imaj yaratma arzularından yakalar; onları saran, belirleyen, hap-seden, erkek gözlerde yansıyan birer imaja dönüştüren giysileri diker; onları kimi kez cehennem, kimi kez vatan, kimi kez bilinçaltı olan terzihanesine çeker. Postmodern dramda olduğu gibi açıktan söylenese de, metadramatik dramda olduğu gibi bir oyunda olduğumuzu anlarız. Ancak illüzyon devreden çıkmaz, şairene bir şekilde, bu oyuna dışarıdan bakma-

mız değil dahil olmamız, kapılmamız istenir. Metadramın yenilikçi dramla kesiştiği bir atmosfer yaratılır. En çok da oyunun son sözünde ortaya çıkar bu kesişim. Selim İleri tarihsel gerçekleri düşsel bir kurguya yerleştirirken kişilerinin dünyalarını, korku ve beklentilerini de ele alır. Ancak cumhuriyetin öncü kadınlarının birer kurbanı dönüşmesi fikri, oyunun kişilerine biyografik bir figür olarak odaklanılmasını engeller ve kişiler, kendi hayatlarının çatışmalarını değil, bu düşüncesinin gerilimini yansıtır. Ne zaman kendilerine biraz fazla odaklansalar, yerlerini bir diğere bırakmaları gerekir. Bir türlü bütünlenmiş bir özne olamazlar, fikrin, ulusları uğruna kendilerini feda ettikleri fikrinin parçası olurlar. Kişinin imgeye indirgenmesi, Galip'in/sistemin zaferini göstermek için seçilen bilinçli bir yöntem midir; yoksa İleri'nin söylemi de bu sistemce biçimlendiği için bilinçsiz bir aşikâr etme olarak mı ortaya çıkar? Yanıtlamak çok zor.

Bir Metabiyografik Dram Örneği: Halide

Frances Kazan, Halide Edip'in anılarının özellikle ilk cildini, "*açığa vurulan kişisel gizler, düşsel ile gerçek arasında bir yeredir. Gerçeğin ve ayrıntıların böyle-sine ileri düzeyde kişisel bir yoldan sunulması, bellek ve yorumun kendine özgü gizli dünyasının sonucudur*"³¹ diye tanımlar. İşte bu, düş ve gerçek, anılar ve yorum arasındaki alan, oyuna, Bilgesu Erenus'un Halide'sine en uygun alandır. Bilgesu Erenus'un **Halide** oyunu, hem bir oyun kahramanının sunduğu çeşitlilik hem de oyunda denenilen teknikler açısından biyografi türünün ve biyografik dramın iyi sorgulanabileceği bir örnektir³². **Halide** oyununu, tarihe ve drama yaklaşımla metatarihsel bir oyun olarak nitelendirebiliriz. Tarihin yerleşik algısı sorgulanmakta, geçmişin olayları içindeki ve şimdideki birey kurgusal bir zeminde değerlendirilmekte, onun iç çatışmaları, zihin bulanıklıkları, korkuları, düşleri şimdiye yapısını vermekte, kronolojik anlatım bu yolla, zamanın genel algılanışıyla bozulmakta (yoksa geçmişin olaylarında kronolojiye sadık kalınmakta), tasarımda simgeci bir anlatıma gidilmekte ve anakronizmden yararlanılmaktadır.

Bilgesu Erenus oyunu, otuz sahneden oluşan ve çocukluğundan Anadolu'ya geçişe kadar olan süreci kapsayan ve on altı sahneden oluşan Anadolu'ya geçiş yolculuğundan savaşın kazanılıp İzmir'e girilmesine uzanan iki perdede kurgulanmıştır. Bu kurguda Halide Edip'in otobi-yografisine sadık kalındığı söylenebilir. İkinci perdenin sonu hızlı bir

geçişle Adnan Bey ile birlikte ülkeyi terk etme kararı aldıkları 1926 yılına dek uzanır. Anıların ve oyununun paralel okuması bize hangi olayların seçildiğini, nele- rin dışarıda bırakıldığını ve dolayısıyla bu seçimin nedenlerini de gösterir. Benzer bir seçimi, tarihsel olaylar ve bunların aktarılma biçimi ile Halide Edip otobiyografisinde yapmıştır. Bu doğrultuda Halide Edip’in otobiyografisi sadece olayların bulunduğu bir anılar deposu değildir, aynı zaman da yazarının düşünce biçimini, duygularını, çelişkilerini ve bunları örgütleyen altta yatan, bazen birbiriyle çatışan söylemleri de içermektedir. İşte bu “geri planda yatan”ın ve “anlatıma yön veren”in açığa çıkartılması, oyun malzemesinin seçimi ve kurgulanması ile gelir.

Ancak oyun, sadece tarihsel olayların kronolojik sıra ile canlandırılması tekniğine dayanmaz. İlk olarak, erkek egemen söylemin/geleneksel tarihin/biyografinin/tarihsel-biyografik dramın araçlarından olan çizgisel zaman ve buna koşut sabit mekan algısının parçalandığı görülmektedir. Oyunun şimdiki zamanlar üstü bir sahne zamanıdır. Burası hem henüz hiçbir şeyin başlamadığı, hem de her şeyin olup bitmiş olduğu bir yerdir. Hiçbir şey başlamamıştır, nasıl olduğunu, geliştiğini, merak unsurunu da getiren kronolojik bir seri olay bize gösterecektir. Ama aynı zamanda her şey olup bitmiştir, bir kimlik tüm çatışmalarıyla yaşanmıştır. Bunun görülmesini de, geçmişin olayları dışındaki oyunun şimdiki zamanı sağlayacaktır. Geçmişin yaşanıp bittiği izlenimi, anakronizmle, o tarihsel olay yaşanırken henüz gerçekleşmemiş olana vurgu ile de sağlanır. Örneğin Anadolu’ya giden Halide’nin dudaklarından henüz yazılmamış *Kurtuluş Savaşı Destanı*’nın dizeleri dökülecek, bunların diline nereden dolandığını bilemeyecektir. Bir yandan da gelecekte toplumun Halide’yi nasıl anacağı, toplumun yaşayacağı değişimler dile getirilmiştir. Bilgesu Erenus bu iki zaman arasındaki geçişleri, yani sahnenin zamansız şimdiki ile geçmiş arasındaki geçişleri, şimdinin kesintiye uğrayıp geçmişin canlandırıldığı klasik flashback yöntemiyle kurmaz. Şimdiden geçmişe gidilmez, geçmiş şimdinin içine akar, şimdinin yani Halide’nin içindedir geçmiş, onu yapan şeydir. Şimdiki zaman benzer şekilde mekansızdır, geçmişin mekanları ise bu geçiş çözümlerine uygun bir şekilde küçük değişimlerle, sahne dilinin olanaklarıyla yansıtılmaktadır. Dolayısıyla aslında oyun her ne kadar tarihsel olayları anlatsa da, zamansız/mekânsız/sahnesel şimdikle dikkatini kişinin korkuları, çatışmaları ve kurulmuş/kurgulanmış benliğinin açılmasına üzerine odaklanmıştır.

Erenus, ışığı, sesi, dekor, kostüm ve aksesuarları anlamı belirginleştirecek şekilde, çoğunlukla da simgesel bir şekilde kullanır. Bunun en etkin örneklerinden birini Mustafa Kemal’in deniz feneri ışığının sahneyi yalamasıyla canlandırılmasında bulabiliriz. Zaten Halide Edip anılarında, daha ilk karşılaşmalarında onu bir deniz fenerine benzettiğini yazar. Önemli bir ses-ışık kullanımı oyunun hemen hemen tüm geçişlerinde kararına yerine kullanılan “şimşek” efektidir. Şimşeğin çakıp sönen aydınlığında, sonraki sahne için gerekecek birkaç dekor parçası yerine konulur. Bu dekor parçaları bazen oyuncular tarafından yerleştirilir ya da yerinden alınır. Dekor değişimlerinin bazıları için metinde bir saptama yapılmamış, bazılarının ise bir önceki ya da sonraki sahnede yer alan kişilerce değiştirileceği vurgulanmıştır. Kişiler zaman zaman Halide’nin giyimindeki değişimi de gerçekleştirirler.

Bu zamansız/mekânsız/sahnesel şimdiki zamanın taşıyıcıları, Halide ve Cüce’dir. Cüce Halide’nin bütün korkularının, ikilemlerinin, kimi zaman da statükonun temsilcisidir. Rüzgârın uğuldadığı, koyu bir karanlıkta başlayan oyunun ana mekanı sahneyi doldurmuş kullanılıp atılmış insan ve eşyalar- dan oluşan bir depodur: anılar deposu... Halide Cüce’yi yakalamış, hesaplaşmak için bu depoya, kendi tanımıyla “çocukluk mabedine” sürüklemektedir; “tüm acılar, dostluk, aşk, din ve düşünce... Yıkılan birer mabeddir sonuçta”³³. Cüce ise ona direnmekte, “çıktık açık alınla” marşını söyleyerek bayrama gitmeleri gerektiğini, düzenin çoktan oturduğunu, sanayileşme- nin başladığını, bir anlamda hesaplaşma zamanı olmadığını anımsatmaktadır. Halide, Cüce’nin bütün karşı koyuşuna rağmen kararlı bir şekilde oyunu kurar. Geçmişini yeniden kurgulamak, şimdi durulan noktadan bir kez daha bakmak, korkularla yüzleşmek için amacı. Halide Edip hayatının pek çok anında çevresine hakim oluşunu yansıtan imalı bir söz olarak büyücü tanımlamasıyla karşılaşmış, buna da anılarında yer vermiştir. Oyunu da pelerinini savuruşuyla bir büyücü olarak kurar. Oyunun sonuna doğru göreceğimiz gibi, Mustafa Kemal’in, İzmir’de serin bir akşamüstü Latife Hanım’ın evinden ayrılırken Halide Edip’e verdiği kendi pelerinidir bu. Halide’nin çocuklarına miras bırakacağını söyleyerek sarıldığı, kurtuluş savaşının tozunu, kanını üzerinde taşıyan bu pelerin, olumlu ve olumsuz, bağlılık ve uzlaşmazlığı bir arada barındırır. Halide hem onunla sarmalanmakta, hem de onun altında kaybolmaya direnmektedir.

Cücenin de aynı şekilde, Halide Edip’in

hayatında ikili bir anlamı vardır. Birincisi çocukluk anılarından fırlayıp gelen bir korku figürüdür cüce. Babasını ziyarete gittiği bir gün makamında bir cüceyi otururken bulmuş ve muzip cüce onun gelişiyile evden atılan ağabeyi olarak kendini tanıtır Halide'nin aklına kazınmıştır³⁴. Cüce'nin Halide Edip'in hayatındaki ikinci karşılığı da otobiyografisinde kendisini, uzun, yapılı erkeklerin arasında, siyahlar giyinmiş bir cüceye benzetmesinde görüldüğü gibi toplumsal baskıların, kişisel komplekslerin bir yansıması olmasıdır.

Cüce tüm oyun boyunca Halide'ye eşlik edecektir. Bu eşlik, kendi kimliğine uygun kişilerin maskelerini takarak olur. Simgesel değil gerçek anlamda maskeler takılmasını ister Erenus: Abdülhamit, Jön Türk oğulları için yardım isteyen baba, evi gözetleyen casus Kız Ali, Fatih Mitingi sonrasında Padişahı görmek isterken onları karşılayan Yaver Paşa, onları ağırlamaktan tedirgin olan evin sahibi, Anadolu'ya giden Halide'yi taşıyan korkak arabacı bu kişilerden bazılarıdır. Bazen cücenin rol değişimi maskelerle değil küçük aksesuarlarla sağlanır. Bazen de Halide'nin gözünde iç çatışmalarının somutlanması olarak kendi çocuklarının, Adnan Bey'in ilk evliliğinden olan oğlunun yerine geçer. Bu canlandırmaların içinde en ilginç Cüce'nin Mustafa Kemal'i seslendirmesidir. Erenus, Mustafa Kemal'i sadece çizme ve kalpakla, bazen de bunlara eşlik eden eliyle oyuna dahil eder. Bu seçim Mustafa Kemal'in Halide için taşıdığı anlamı vurguladığı kadar bir tabunun, bir kez tabulaştırılarak kırılmasına da karşılık gelir. Anılar dışına çıkılıp oyunun şimdiki zamanına geçildiğinde ise Cüce sorgulayıcı, zorlayıcı, bazen de yardımcı olan bir karşıt kişi olarak Halide'nin yanındadır. Sistemin temsilcisi olarak seslenir Halide'yi uyarır, korkutur, idam giysisi giydirir, cesaretini kırmaya çalışır, küçümser, yüceltir, meydan okur, yargılar ve oyunun sonunda korkunun egemenliğini ilan etmeye çalışır.

Otobiyografinin birinci ciltte çocukluk, gençlik ve birey olarak kendini oluşturma aşamalarına, ikinci ciltte ise kurtuluş savaşı sürecinde daha çok askerlere, siyasete ve bu ortamdan etkilenen insanlara odaklanan anlatımı oyuna da hakim olmuştur. Birinci perde daha çok Halide'nin kendini yaratması yönünde iç enerjinin açığa vurulmasıyla gelişirken, ikinci perde tarihsel yapı ağırlık kazanır. Bu yüzden de birinci perdede çatışmalı bir ilişki içinde ele alınan Cüce, ikinci perdede çatışmasını dolaylı yoldan, yüklendiği kimlikler ve söylemlerle hissettirecektir.

Biyografi malzemesi sahne dilinin ola-

naklarıyla yeniden yaratılırken her şeyin birebir anlatılmasına gerek yoktur, çünkü amaç bütün biyografiyi gözler önüne sermek değil, onun özüne inmektir. Anılarda az yer kaplayan bir şey bazen büyüyüp oyuna yayılacak, bazen de uzun uzun anlatılan bir olaya ya hiç verilmeyecek ya da oyunun şimdisini etkilediği oranda kendine yer bulacaktır.

Bu konulardan biri de Halide Edip'in otobiyografisinin iki cildinde de sık sık söz edilen, toplumda kadınların durumu ve kendisinin de hem babasından, hem kocasından yana muzdarip olduğu poligamidir. Anılarında, belki tarihçi titizliği göstermek için, belki de feminist eleştirmenlerin belirttiği gibi kadınlığını ikinci plana attığı, özel hayattan söz etmenin bireyselliğinin önemine gölge düşüreceğini düşünmesi sonucu, anlatmayı "*imkan dairesinde kısa keseceğim*"³⁵ dediği evliliğini bitirini de hiçbir yorum katmadan, çok mesafeli bir dille anlatır. Türkçede sansürlenene kadınsı duygular ve durumlar İngilizce anılarda yer alır. Oyunda kadın ve erkek kimlikleri arasında yaşanan karşıtlık, özellikle entelektüel dünya ve hayat görüşü açısından ele alınır. Bu anlamda önemli bir sahne, anılarda da yer bulan Halide Edip'in Hamlet çevirisi yaptığı sahnedir. Oyunda pek çok sahnede, az sözü edilen anılar, altlarında yatacak anlamı ortaya çıkartacak şekilde açılmakta ve genellikle çok yakın, bazen de uzak olaylarla birleştirilerek verilmektedir. Halide'nin anneliği de anılarda görece az yer bulur, Türkçe anılarda daha da az.... Oyunda çocuklarının doğuşu, yine çift zamanlı bir anlayışla "*Halide'nin Doğurduğu ve Doğurmadığı Oğullar*"³⁶ başlığı altında verilir. Şöyle der Bilgesu Erenus'un dilinden Halide: "*Oğullarım, Pasteur, Shakespeare, Madam Curi, Tevfik Fikret, oğullarım, Marx, Engels, Jön-Türkler. (...) Dede Efendi, Sartre, Ehrenburg, Lenin, İttihat Terakki, Allende, Mustafa Kemal, İsa. (...) Doğurmadıysam da rahmimde çılgılığınızı duydum hepinizin*"³⁷. Sadece iki oğlunun anası değildir o, fikirleriyle, bedenleriyle savaşan ve üreten herkesin anasıdır. Onları doğurmuştur, çünkü onlardan doğmuştur.

Kadınlık durumu, ikinci ciltte halktan kadınların fedakarlıkları, kahramanlıkları üzerine odaklanır. Burada tarihsel ve entelektüel bir bakış devreye girdiğinden yorum yapmaktan kaçınılmaz. Buradaki açık sözlülüğün bir diğer nedeni ise hem kendine hem de savaşta rol almış başka kadınlara tarihsel konumlarını geri vermektir. Nazan Aksoy, onun kadın sorununa yaklaşımının fikirleri düzeyinde Batılı feministlerden farklı olduğunu, İslamın Arap

uygulamasının ıslah edilmesi gerektiğini, anneliğin yeni kuşaklar yetiştirmek adına milli bir vazife olduğunu düşündüğünü belirtir. Ancak bir yandan da oto-biyografisinde ulus devletin kuruluşunda yer alan kadının, iç çatışmalarının, erkek dünyada var olma mücadelesinin verildiğini de söyler³⁸. Oyunda resmi tarihin adlarını unuttuğu Binbaşı Nazım gibi kahramanlar kadar adsız kadınlar da vurgulanır. Örneğin, Halide'nin köylü kadınlarıyla karşılaşmasını anlatan "Bu Ülkenin Kahrını Çekerse Kadınlar Çeker" adlı sahne, temel fikirlerini anılardan alan ama tamamen kurgusal olan bir sahnedir³⁹.

Bilgesu Erenus'un Halide'si kendine ve topluma karşı sözünü esirgememektedir. Zamansız/sahnesel şimdiki zamanda Halide tepkisini, iç çatışmalarını net bir şekilde anlatabilmektedir. Erenus'un bu temel kurgusu ve oyunun finalinde yaptığı vurgu Halide'ye bakışını güçlendirir. Oyunun finalinde başta söz edilen bayram gününe gidilerek zamanlar hızlı bir şekilde iç içe girer. Latife ve Mustafa Kemal'in Halide'yi uğurlaması, Mustafa Kemal'in ona pelerinini vermesi ile başlayan sahne, Cüce'nin doğurmadıysa da rahminde çığlıklarını duyduğu oğullarından biri olan Nazım Hikmet'in şiirinden onu mandacılıkla suçlayan bir bölümü okuması ve Adnan Bey'in girip yurt dışına gitmeleri gerektiğini söylemesi ile devam eder. Bu arada çocukluk mabedi Cüce'nin mekanına dönüşmüştür. "Birazdan sıcaklığımı, gümüşümü, rahatlığımı, törenlerimi yaşayacağız burada. Bugün bayram! Az sonra konuklarımız gelir zaten. Burada kalmak istiyorsan, sana düşen, yalnızca onaylamak bizi"⁴⁰ der Cüce. Sahneye 1923'ten, oyunun yazılma tarihi olan 1985'e uzanan tavır ve giysilerle bayram kalabalığı girer. Bu kalabalık hem geleceğin bilgisini verecek, Halide'nin Atatürk'ün ölümünden sonra yurda döndüğünü, meclise girdiğini söyleyecek, hem de Halide'ye karşı suçlamaları dile getirecek, onu çirkinlikle, hırslı, inatçı olmakla, kolejli olmakla, Çingene sütü emmekle ve defalarca mandacılıkla suçlayacaktır. Halide onları "Hayır, hayır, benim oluşuma katıldığım tarih bu değil, olamaz!"⁴¹ diye durdurarak ülkenin her on yılda bir yaşadığı çalkantıları anımsatacaktır. (Burada anılarda yer almayan sürgün ve yurda dönüş yıllarına gidersek, Halide Edip'in 1939'da Beyazıt Meydanında ilk kez bir Cumhuriyet bayramı izlerken duyduğu rahatsızlık ve milli mücadelenin asker botlarıyla değil çarıklerle kazanıldığını yazması akla gelir. Bu rahatsızlığı İpek Çalışlar "29 Ekim'in militer havasını eleştirirken kutlama için yaratılan Milli Mücadele atmosferinin gerçeği zedelediğine dikkat çekiyordu Halide. Rap rap seslerinin giderek artacağını fark

etmiş(ti)"⁴² diye yorumlar.) Cüce onu altmış dörtte öldüğünü söyleyerek durdurmaya çalışırsa da, ölümün mutlak dinginliği gelmemişken, bunca soru yanıtlanmamışken ölmüş olduğuna inanmaz Halide. Bir miting edasıyla dikilip, kendisini dinleyen kalabalık gazino müşterisi edasında olmasına karşın, uyarılarının hala geçerli olduğunu belirtecek bir şekilde Fatih ve Sultanahmet mitinglerindeki sözlerini tekrarlar.

"Günışığı en yakındır, gece en karanlık ve ebedi görüldüğünde... (...) Şimdi benimle yemin ediniz, tekrarlayınız! İnsanlık ve adalet esaslarına bağlı kalacağız! (...) Herhangi şartlar altında olursa olsun hiçbir kuvvete boyun eğmeyeceğiz!"⁴³.

Sözlerinin yerine ulaşmadığını gören Halide seyircilere yönelir, üzerindeki giysileri (tüm oyun boyunca giydiklerinin bir kolajıdır), idam gömleğini, etekliğini, kolejli bluzunu, çizmelerini, tüm kimliklerini tek tek çıkarır. Sadece Mahmure Ablası'nın Anadolu'ya giderken boynuna taktığı muska kalmıştır. Seyirciye "Hadi yargılayın beni"⁴⁴ diye seslenir. Kollarını iki yana açar. Son sözü Anadolu'ya geçerken kullandıkları Özbekler Tekkesi'nin parolasıdır: "Beni İsa yolladı!"⁴⁵. Çarmıha gerilmeye hazırdır artık o.

Sonuç:

Ayşe Durakbaşa, "tartışmalı hayatı resmi Türk tarihinin dışında tutulmuştur"⁴⁶ dediği Halide Edip'i bir tarihsel şahsiyet olarak ele almanın, Cumhuriyet tarihine alternatif bir bakışın getirilmesine de hizmet edeceğini belirtir. Genellikle kadınların çizildiği gibi Cumhuriyete şükran duyan pasif bir aktör değildir Halide Edip. Tam tersine bu tarihi yapan kişilerden biridir, bu anlamda genel milliyetçi ideolojiden ayrılmaz ama onu eleştirecek denli de muhaliftir, özellikle devrimlerin ve laikliğin Türk halkında yaşattığı sarsıntı ve Mustafa Kemal'in idealizasyonu eleştirisinin ana unsurlarıdır. Ancak onun söylemlerinde de bastırılmış kadınlık izleri alt metinde bulunmaktadır⁴⁷.

Halide Edip, dönemi içinde ayrıcalıklı yere sahip kadınlardan biridir. Amerikan Koleji'ne giden ilk Türk kızlarından biri olmuş, iyi bir eğitim almış, buna rağmen baba ve koca figürlerinde, ev hayatında geleneksel kadın rolüyle çatışmış, bunun içinden bireysel seçimleriyle çıkabilmiş, poligamiye karşı olduğu için ilk eşinden ayrılmış, ikinci eşinin yanında değil bazen onu bile unutarak tarihsel roller üstlenmiş, bu rolleri anneliğinin önüne koymuştur. Ancak buradaki bireysellik, rejime kimi zaman muha-

lif olsa da rejimin kaidesi üzerine inşa edilir. Türk edebiyatı içinde önemli yer tutan Halide Edip, tarih içindeki rolünü de otobiyografisiyle sabitler. Anılarda Doktor Adnan anlayışı, insancılığı, arabuluculuğuyla neredeyse kadınsılaştırken, Halide Edip erkekleşip 'kahraman kadın'a dönüşür. Otobiyografi Halide Edip'in gerek kendine gerek ülkeye ait tarihi ve tüm duygu, düşüncelerini hiçbir süzgeçten geçirmeden sunduğu kayıt defteri değildir. 1928'de ülkesinden sürgün edilmiş bir aydının, o günün duygu ve düşüncelerinin etkisiyle, geriye bakarak kendini yeniden kurgulamasıdır. "Halide Edip 'yitik Halide'yi, 'kayda geçmemiş Halide'yi bulmak ve yeniden kurmak için geçmişe doğru bir iç yolculuk"⁴⁸ yapmaktadır. Yani Halide Edip bir anlamda anılar arasında seçimler yapıp sıralayarak bir olay dizisi oluşturmakta, kendi kimliğini bilinçli ve bilinçdışı olarak yeniden kurup karakterizasyon yapmakta, mekanları tanımlayarak sahneyi kurmakta ve her şeyden önce çoğu ona düşman olan çağdaşları ve gelecek nesiller tarafından okunacağını bilmekte, yani izleyicisine yönelmektedir.

Tarih, oto/biyografi ve dram söz konusunu olduğunda aynı malzemenin farklı yazarlarca (Asena (iki kez), Dilmen, Bilginer, İleri, Erenus, Halide Edip ve Kurtuluş Savaşı olayları/kişileri düşünüldüğünde daha pek çokları) yeniden düzenlenmesi söz konusudur. Tarih, her seferinde başka başka amaçlarla (iyi bir tarihsel oyun yazmak, iyi bir biyografik oyun yazmak, dramın yeni imkanlarını kullanmak, tarihe tanıklık etmek, kendini yüceltmek, unutulmaya karşı çıkmak, övmek ya da yermek vb.) yeniden yazılır. Oto/Biyografik özne ve dram kişisi olarak birden çok Halide çıkar karşımıza. **Allahaısmarladık Cumhuriyet**'te sorduğu "Oysa ne çok Halide var? Hangisiyim?⁴⁹" sorusuyla baş başa bırakır bizi. Onun anılarından ve muhtemelen başka okumalardan yola çıkan Bilgesu Erenus, **Halide**'de, aynı tarihe, biyografik öznesinin iç ve dış çatışmalar çerçevesinde oluşturduğu kimliğini açımlayarak bakar. Sahnenin şimdiki zamanını kullanarak Halide'yi tarihsel süreç algısının içine yerleştirir, öte yandan Cüce ile oluşturduğu karşıtlıkta bir birey olarak ele alır. Anılarda da ağırlıklı yer tutan tarihimizin önemli olayları fonu oluştururken, bu olayların ele alınışı anıların alt metninin okunmasıyla gerçekleşir. Alt metindeki Halide Edip'in kendini olayların içine yerleştirerek tarihselleştirmesi, çocukluğundan itibaren kendini kurmasının aşamaları, çatışmaları, insanlığa bakışı oyunda odaklanılan yerdir. Bir tarihsel oyundan farklı olarak olaylar bu odağı açılmak için kullanılır. Bilgesu Erenus, biraz gönüllü,

biraz zorunlu oturduğu, oturtulduğu kaidelerden onu bu yolla iter. Heykel parçalanır, içinden tüm korkularıyla yüzleşmiş, seyirciyi kendininkilerle yüzleşmeye çağırın insan çıkar. Zamansız mekânsız sahnede, tarih ve birey yeniden kurgulanır.

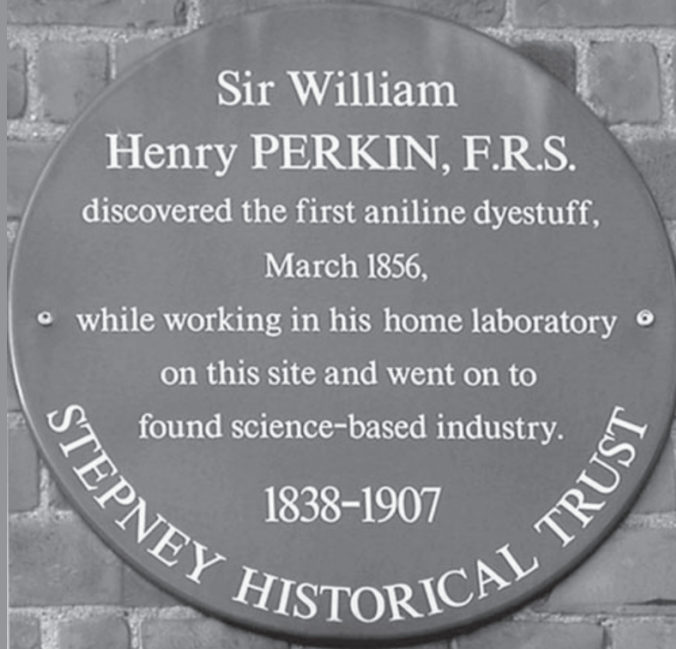
NOTLAR

1. Bkz.; Virginia, WOOLF, "The New Biography", **Granite and Rainbow**, The Hogart Pres, London, 1960, s.149-155.
2. Bkz.; Aslıhan ÜNLÜ, "Değişen Tarih Ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram –I: Kuramsal Bir Çerçeve", **Yedi**, Sayı: 4, s.9-17.
3. Leon EDEL, "The Figure under the Carpet", **Biography As High Advanture: Life-Writer Speak On Their Art**, Stephen B. Oates (ed.), The University of Massachusetts Press, US, 1968, s. 31.
4. Nazan AKSOY, **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet**, İletişim Y., İst., 2009, s.209.
5. Fatmagül BERKTAY, **Tarihin Cinsiyeti**, Metis Y., İst, 2010 (3.baskı), s.173.
6. Bkz.; İnci ERGİNÜN, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, MEB Y., İst., 1995, s.98-99.
7. N. AKSOY, **Kurgulanmış Benlikler**, s.84.
8. Halide Edip ADIVAR, **Türkün Ateşle İmtihanı**, Can Y., İst., 2009 (3.baskı), s.160.
9. Halide Edip ADIVAR, **The Turkish Ordeal**, The Century Co., NY-London, 1928, s.190, aktaran: İpek ÇALIŞLAR, Halide Edip: Biyografisine Sıgmayan Kadın, Everest Y., İst.2010, s.225.
10. Bkz.; Mîna URGAN, **Bir Dinozorun Anıları**, Y.K.Y., İst.,1998, s.204.
11. İ. ENGÜNÜN, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, s.73.
12. Zekeriya SERTEL, **Anımsadıklarım**, Gözlem Y., İst., 1977, s.93-95, aktaran: Ayşe DURAKBAŞA, Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm, s.247.
13. Bkz.; İ. Erginün, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, s.65.
14. Bkz.; İpek ÇALIŞLAR, **Halide Edip: Biyografisine Sıgmayan Kadın**, Everest Y., İst.2010, s.253.
15. Bkz.; İ. ERGİNÜN, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, s.89.
16. A. DURAKBAŞA, **Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, s.152.
17. Şerif MARDİN, "Aydınlar ve Ülgeler", **Toplum ve Bilim**, sayı 24, kış 1984, s.15.
18. Bkz.; Mustafa ÖZCAN, "Tiyatro Eserlerinde Halide Edip Adıvar", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, sayı 17, Bahar 2005, s.163-185.
19. Orhan ASENA, **16 Mart 1920**, Şiir Tiyatro Y., Ank., 1980.
20. Bkz.; Hülya NUTKU, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75. Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Kültür Bakanlığı Y., Ank., 1998, s.93.
21. O. ASENA, **16 Mart 1920**, s.24
22. A.g.e., s.68.
23. Orhan ASENA, DEÜ GSF Dünya Tiyatrolar Günü Kutlama

- Haftası, AKM, İzmir, Mart 1998; aktaran; Hülya NUTKU, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75. Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, s.94.
24. H. NUTKU, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75. Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, s.95.
25. Recep BİLGİNER, **Savaştan Barışa Aşktan Kavgayı**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank., 1997.
26. Güngör DİLMEN, **Hakimiyet-i Milliye Aşevi, Toplu Oyunları 6**, Mitoş Boyut Y., İst., 2003.
- * Güngör Dilmen'in isim seçimine dikkat! Daha yaygın Rum adları varken, eylemine uygun bu adı seçmesi tesadüfi değildir. Figürasyonun bile araştırma gerektirdiği yaratım sürecine hayranlık duymamızı sağlar. Agapios: Fatih zamanında tanrıların verdiği tahta kılıcı önce Bizans'a götüren ama burada hoş karşılanmadığı için Fatih'e verip İstanbul'un düşmesine yardımcı olan keşiş.
27. A.g.e., s.243.
28. Orhan ASENSA, **Candan Can Koparmak**, yayınlanmamış oyun teksti, Devlet Tiyatrosu Arşivi.
29. G. DİLMEN, **Hakimiyet-i Milliye Aşevi, Toplu Oyunları 6**, s.240-241.
30. Selim İLERİ, "Allahaismarladık Cumhuriyet", **Cahide-Ölüm ve Elmas**, Y.K.Y., İst., 1995.
31. Frances KAZAN, **Halide Edip ve Amerika**, çev: Bernar Kutluğ, Bağlam Y., İst., 1995, s.14.
32. Bilgesu ERENUS, **Halide**, Mitoş Boyut Y., İst., 2000.
33. A.g.y., **Halide**, s.6-7.
34. Halide Edip ADIVAR, **Mor Salkımlı Ev**, Can Y., İst. 2008 (3.baskı), s.73.
35. A.g.y., s.141.
36. Bkz.; B. ERENUS, **Halide**, 21-22.
37. A.g.e., s.24.
38. N. AKSOY, **Kurgulanmış Benlikler**, s.82-84.
39. Bkz.; B. ERENUS, **Halide**, 54-55.
40. A.g.e., s.119.
41. A.g.e., s.121.
42. İ. ÇALIŞLAR, **Halide Edip: Biyografisine Sığmayan Kadın**, s.407-408.
43. B. ERENUS, **Halide**, s.122.
44. A.g.e., s.123.
45. A.g.e., s.123.
46. A. DURAKBAŞA, s.30.
47. Bkz.; A.g.e., s.30-32.
48. A.g.e., s.173.
49. Selim İLERİ, "Allahaismarladık Cumhuriyet", **Cahide-Ölüm ve Elmas**, s.70.
- DİLMEN, Güngör, **Hakimiyet-i Milliye Aşevi, Toplu Oyunları 6**, Mitoş Boyut Y., İst., 2003.
- DURAKBAŞ, Ayşe, **Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, İletişim Y., İst., 2007 (3.baskı).
- EDEL, Leon, "The Figure under the Carpet", **Biography As High Advantage: Life-Writers Speak On Their Art**, Stephen B. Oates (ed.), The University of Massachusetts Press, US, 1968, s.18-31.
- ERENUS, Bilgesu, **Halide**, Mitoş Boyut Y., İst., 2000.
- ERGİNÜN, Prof.Dr. İnci, **Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, MEB Y., İst., 1995.
- İLERİ, Selim, "Allahaismarladık Cumhuriyet", **Cahide-Ölüm ve Elmas**, Y.K.Y., İst., 1995.
- KAZAN, Frances, **Halide Edip ve Amerika**, çev: Bernar Kutluğ, Bağlam Y., İst., 1995.
- ÖZCAN, Mustafa, "Tiyatro Eserlerinde Halide Edip Adıvar", **Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, sayı 17, Bahar 2005, s.163-185.
- MARDİN, Şerif, "Aydınlar ve Ülgener", **Toplum ve Bilim**, sayı 24, kış 1984, s.13-15.
- NUTKU, Hülya, **Cumhuriyet'in 75. Yılında 75. Yılın Tanığı Bir Yazar: Orhan Asena**, Kültür Bakanlığı Y., Ank., 1998.
- URGAN, Mina, **Bir Dinazorun Anıları**, Y.K.Y., İst.1998.
- ÜNLÜ, Aslıhan, "Değişen Tarih Ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram –I: Kuramsal Bir Çerçeve", **Yedi**, Sayı: 4, s.9-17.
- WOOLF, Virginia, "The New Biography", **Granite and Rainbow**, Tha Hogart Pres, London, 1960, s.149-155.

KAYNAKÇA

- ADIVAR, Halide Edip, **Türkün Ateşle İmtihanı**, Can Y., İst., 2009 (3.baskı).
- , **Mor Salkımlı Ev**, Can Y., İst., İst., 2008 (3.baskı).
- AKSOY, Nazan, **Kurgulanmış Benlikler: Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet**, İletişim Y., İst., 2009.
- ASENSA, Orhan, **16 Mart 1920**, Şiir Tiyatro Y., Ank., 1980.
- BİLGİNER, Recep, **Savaştan Barışa Aşktan Kavgayı**, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Y., Ank., 1997.
- ÇALIŞLAR, İpek, **Halide Edip – Biyografisine Sığmayan Kadın**, Everest Y., İst., 2010.



William Henry Perkin anisna