

Memet Baydur'un Tutunamayanları

Dilek Zerenler*

En ilkel kavimlerden günümüze kadar her dönemde 'aydın,' toplumun itici gücü olmuştur. Aydın, siyasi/ekonomik ve sosyal yaşantıyla ilgili düşünce yönü ağır basan, insanları etkileyen ve topluma şekil veren bir tenkitçidir. Aydınlar, hayatı algılayışlarıyla, toplumda gözlemledikleri çarpıklıkları cesaretle dile getirişleriyle ve sorunlara çözümler üretmeleriyle toplumun hep bir adım önündedirler.

Tarihi gelişim içerisinde 'aydın' kavramına yüklenen anlamda farklılıklar görülür. Rönesans aydını, zihni faaliyetleri olan, algıları açık, kişiliğini ve dünyaya bakış açısını genişletmek isteyen insandır. XVIII. yüzyıl Aydınlanma Çağ'ında ise aydın, daha iyi bir dünya için düşünce üretme ve bunun için politika yapma görevini de üstlenir. (Balcı,2002:12). Aydınların toplumun ayrı bir sınıfını oluşturması ise XIX. yüzyıl sonuna doğru gerçekleşir. Bu süreçte birçok düşünür ve bilim adamı, aydının anlamı ve toplumdaki görevleriyle ilgili farklı görüşler dile getirirler. Örneğin Edward Said, *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı* adlı kitabında, aydını bir sürgün/yabancı, marjinal ve amatör olarak iktidara karşı hakikati söylemeye çalışan biri şeklinde tanımlar. (Said,1995:22). Aydınların medya, hükümet ve büyük şirketler gibi otoritelerin karşısında durması, kendini çaresiz ve yalnız hissetmesine neden olur. Edward Shils aydını şu sözlerle anlatır: "Otoritenin sorumluluklarını tanımlar;

* Yard. Doç. Dr., S.Ü. Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü

toplumun geçmiş deneylerini yorumlar; gençliği toplumun gelenekleri ve becerilerine göre eğitir; toplumun değişik kesimlerinin estetik ve dini yaşantılarını hazırlar ve yönlendirir; doğanın denetimine yardımını sunar" (Shils,1983:137).

Türk edebiyatının önemli isimlerinden Mehmet Kaplan'ın bu konudaki görüşleri şöyledir: "... Aydın, sadece muayyen bilgilere sahip bir kimse değil, düşüncüyü bir çeşit itiyat haline getiren, hiçbir şeyi peşin olarak kabul etmeyen, her şeyin aslını araştıran bir şahsiyettir" (Kaplan,1992:247). Cemil Meriç'e göre aydının görevi çağdışı olan her şeyi yıkıp yenisini inşa etmektir. (Meriç,2000:361). Enis Batur ise aydınları gerçek ve yarı aydınlar olmak üzere ikiye ayırır. Gerçek aydın akıl yürüten, kendini daima yenilemeyi düşünen, böylece toplumun da ilerlemesini sağlayan kişidir. Yarı aydın ise yeterince aydınlandığını düşünür ve iktidara gelebilmek için her yolu dener. (Batur,1985:14).

Aydının tanımı ve sorumluluğunda olduğu gibi toplumun hangi kesiminin 'aydın sınıfı' oluşturduğuna ilişkin de farklı yorumlar yapılır. Örneğin sosyolog Libset, bilim adamlarını, sanatçıları, yazarları aydın gruba dahil ederken, bu grubun oluşturduğu kültürü uygulayan hukukçuları, hâkimleri, serbest meslek sahiplerini de aydın olarak kabul eder. (Sayın,1994:137). C. C. Zimmermen, Joseph A. Schumpeter gibi kimi eleştirmenler de yüksek öğrenim görmeyen aydın sayılmak için yeterli olduğu görüşündedir. (Balci,2002:20). Toker ise eğitilmiş olmanın veya mesleki, idari, siyasi sorumluluk sahibi olmanın kişiyi aydın yapmadığını düşünür. (Toker,1975:27). Ona göre bu özelliklerin yanı sıra soyut düşünebilen, toplumun temel problemleriyle ilgilenen, sosyal, ekonomik, politik sorunlar karşısında tenkitçi bir yaklaşıma sahip olan kişiler, aydın kimliğine sahiptir. (Toker,1975:29).

Türkiye'de aydınlar her dönemde siyasal şartların etkisi altında kalmıştır. Örneğin, Osmanlı aydınlarının otoriteyle birlikte çalıştığı bilinir. Dolayısıyla "üret(tikleri) kültür de resmî-bürokratik kalıpların pek az dışına çıkabilmiştir" (Belge,1983:128). Beliz Güçbilmez de sistemle çok iç içe olan bu aydınların "dönüştürmek istedikleri halkla da uzak ve ilişkisiz kal(dıkları) ve bu nedenle çoğu zaman hem devletin, hem yığınların uzağına düş(tüklerini)" belirtir. (Güçbilmez,1996:13). Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar Türk aydınları batıda gelişen pozitif felsefeyi önemserler. (Balci,2002:335). Batılılaşma arzusunun şekillendirdiği aydınlar, Cumhuriyet'in ilk yıllarında milli değerleri ön plana çıkarırken, 1940-50 arası sentezci ve sosyalist görüşleriyle dikkat çekerler: 1960 yılındaki askerî müdahalenin sonunda Kemalizm ve sosyalizmin bir arada düşünüldüğü 'solcu aydın' tipi ortaya çıkar. Bu aydınlar "1970'lere gelindiğinde herkesin ister istemez dikkate almak zorunda olduğu bir siyasal-kültürel, hatta toplumsal ağırlığı, işlevi temsil eder duruma gel[ir]" (Çelenk,1999:162). Ancak 12 Eylül 1980 rejimiyle birlikte sol-marksist eğilimli aydınların da suskunluk dönemi başlar. Başkının, korkunun ve güvensizliğin hüküm sürdüğü bu ortamda aydın içine kapanır. Bu yalnızlık kaçınılmaz olarak yabancılaşmayı da beraberinde getirir.

Türkiye'deki siyasi ve sosyal değişimlere paralel olarak aydının tanımında ve toplumdaki rolünde yaşanan farklılıklar birçok edebî eserlerde de ele alınmıştır. Kimi eserlerde aydının yalnızlığı vurgulanmış, kimi eserlerde ise sözde-aydının zavallılığı üzerinde durulmuştur. 2001 yılında kaybettiğimiz son dönem Türk tiyatrosunun önemli

isimlerinden Memet Baydur da birçok oyununda "içinden çıktığı ve çok yakından tanıdığı aydın sınıfını" sorgular.(Baydur,2002a:63). Çapan, Baydur'un sahte aydın ile gerçek aydını kolaylıkla ayırt ettiğini ve bu durumu da eserlerinde hicvettiğini belirtir. (Çapan,2002:72). Memet Baydur'un Adalet Ağaoğlu ile yazışmalarında 'aydın' sorunu na titizlikle yaklaştığı açıktır. Ağaoğlu'na gönderdiği mektubunda daima 'merak edenlerin tarafında' yer alacağını, Nurullah Ataç'ın veya Oğuz Atay'ın eleştirdiği beyin tembeli aydınlardan olmayacağını ifade eder. (Baydur-Ağaoğlu,2005:147). Baydur, kendini "umutsuzluğu önermeyen, boşluğu yüceltmeyen ama her şeyle alay ederken her şeyi ciddiye alan ve kendine bile çaktırmadan, yenilgisinin bir-iki genç insana basamak olacağını uman bir Teteryov" olarak görür. (Baydur-Ağaoğlu,2005:196). Türk aydınına da eleştiren Baydur, ülkemizde 'aydın, sanat, demokrasi, namus, hukuk, aşk, edebiyat' gibi kavramların birer kelimeden ibaret olmasına hayıflanır. (Baydur-Ağaoğlu,2005:188). Goethe'nin "Bir insan kendi kendine son üç bin yıldır olup bitenin hesabını veremiyorsa; o insan karanlıkta yaşıyor demektir. Deneysiz, birikimsiz, günü gününe yaşıyordu" sözlerinin Türk aydınının desturu olması gerektiğini söylerken "memleketimizin aydınları için (çoğunluğu için) değil son üç bin yılın, son yüzyılın hesabı bile, ödenmesi gereksiz bir havagazi faturası olduğundan hepsi son otuz yılın hesaplarıyla işigal ediyorlar" diyerek günümüz Türk aydınının çıkmazını dile getirir. (Baydur-Ağaoğlu,2005:240).

Baydur, ilk oyunu *Limon*'dan başlayarak eserlerinde toplum baskısı ve politik engeller yüzünden kendini ifade edememiş bireylerin, özde aydınlara, iç dünyalarını, çıkmazlarını seyircilere/okuyuculara sunar; kiminde geleceğe dair bir umut verirken kiminde de düzenin değişmesinin imkânsızlığını dile getirir. Bu çalışmada Memet Baydur'un *Limon*, *Cumhuriyet Kızı*, *Maskeli Süvari* ve *Yangın Yerinde Orkideler* adlı oyunları ele alınacak ve aydın kimliği sorgulanacaktır. Birbirine ters düşen, çatışan değerler arasında bocalayan aydının iç çelişkilerinin, toplumun diğer katmanlarını temsil eden bireylerle iletişiminin/iletişimsizliğinin dil aracılığıyla sunumu incelenecektir.

***Limon*: Aydın'ın Kendini Sorgulayışı**

Memet Baydur, 1983-1984 tiyatro döneminde seyirciyle buluşan *Limon* adlı oyunda düşünceleri ve inandıkları uğruna mücadeleden vazgeçen aydının değişen toplum düzeniyle karşı karşıya gelmek istemeyişini sorgular.² Oyunda, dört duvar arasına sıkışmış oyun kişileri içkinin etkisiyle birbirlerini dinlemeden sürekli konuşurlar. Yüksel, bu durumla ilgili olarak şöyle bir yorumda bulunur: "Gevezelik, insana başka insanlarla iletişim kurduğu duygusunu veren, insanı suskunluğun aşıldığı anlayışına götüren, insana uygarlık ve toplum tarafından yakıştırılmış çeşitli rolleri, rolden role geçerek oynama olanağı veren, en önemlisi de zamanın geçmesini sağlayan bir dilsel başkaldırıdır" (Yüksel,1997:136). Oyun kişileri bu şekilde yaşadıkları dönemin sorunlarından uzaklaşır ve birbirinden bağımsız konuları tartışırlar.

Oyunun ilk bölümü, oyun kişilerinin kimliklerini simgeleyen 'çalışma odası'nda veya sohbet ortamı için uygun olacak bir 'oturma odası'nda geçer. Odadaki kütüphane, çalışma masası, saksafon, satranç tablası, daktilo makinesi kimi zaman oyun kişilerinin 'sessizlik' anlarında bir uğraş edinmelerini sağlar, kimi zaman da geçmişleri veya

umutları hakkında ipucu verir. Oyunda kapı da işlevseldir. Sahne, her kapının çalınmasıyla birlikte kalabalıklaşır. Oyun boyunca toplumsal rollerin değiştiği bir oyun oynayan kişiler, gerçekte yüzleşme tehlikesinin yaşandığı anlarda dışarıdan birinin gelmesiyle yeniden kaçışlara veya yeni oyunlara sığınır. Yazar, "Kapının yanında-aslında orada olmaması gereken, iki metreye, iki metre- bir pencere vardır" diyerek kapı ve pencereye farklı anlamlar da yükler. (Baydur,1993:41). Kapı, Aziz'in bir aydın olarak halkla bütünleşmesini, daha iyi bir dünya için mücadele etmesini sağlayacak yola açılır. Ancak Aziz oyun boyunca dışarıya çıkmaz. Perdeletin açık oluşu, dış dünyanın net bir şekilde görülmesini sağlarken aynı zamanda Aziz'in çaresizliğini, çıkmazını da vurgular. 'Aslında orada olmaması gereken' pencere değil, Aziz'dir. Bir başka deyişle, Aziz'in hem kendine hem de topluma yabancılaşması söz konusudur. Perde açıldığında Aziz'in elinde içkiyle pencerenin önünde durup sessizce dışarıyı seyretmesi de onun eylemsizliğini, içkiyle gerçeklerden uzaklaşma isteğini imler.

Aziz arkadaşlarını yeni çektiği filmi konuşmak için evine çağırır, ancak hiçbir oyun kişisi bu film hakkında ne bir soru sorar, ne de yorum yapar. Baydur, bu şekilde hayatın bir film olduğu kanaatini oluşturur. Oyun kişileri bu hayate/filmi sorgulamayarak iç çelişkilerini gizlemeyi başarırlar ve oyun boyunca farklı kişilikler sergileyerek kendilerinden kaçarlar. Böylece "kendi kimliklerinin oyun kimliklerinde yok olmasını kabule[nirler], fakat yaşamlarını [da] sürdürmeyi başa[nırlar]" (Şener,1993:97).

Bu arkadaş grubu içerisine bir 'yabancı' olarak katılan Necip Bey'in "Sanatçı, öğretim üyesi, sosyolog, bir iki yabancı dil, tarihi sentez, nasıl derler, i-le-ti-şim so-run-ları, filan" sözlerinde yaşanacakların ironik bir anlatımı vardır. (Baydur,1993:42). Yazarın özellikle heceleyerek söylediği "iletişim sorunları" oyun kişilerinin kendileriyle ve çevreleriyle yaşadıkları iletişimsizliği ve içe dönüklüğü vurgular. Örneğin, Aziz "kafasının ve yüreğinin yoğun" olduğunu söylerken bu durumu dile getirir. (Baydur,1993:43). Yüreğiyle toplumda yaşanan olumsuzluklara karşı çıkar, ancak kendinde eyleme geçme cesareti bulamaz. Sonuçta da Muhsin'in dediği gibi "herşeyi birbirine karıştırır." (Baydur,1993:43). Yazar bu konuda da sorumluluğu doğrudan Aziz'e vermez: "Bağışlayın lütfen, bugünlerde kafam... yüreğim... ve bir iki başka organım pek yorgunlar. İsimleri, yüzleri, elleri, bakışları birbirine karıştırıyorlar" cümlesinde 'kafa, yürek' gibi cansız varlıkların unutkanlığı belirtilir. Böylece bu organlara hükmetmesi gereken Aziz edilgen bir konumda sunulur. (Leech-Short;1984:192). Yazarın bu dilbilimsel tercihi Aziz'in hayattaki durumuyla da örtüşür.³

Aslı'nın sahneye girmesiyle birlikte Aziz'in duygu ve düşünce dünyası da ön plana çıkar. Aslı'nın oyun boyunca beş kez tekrarladığı 'kötü bir şey oldu' ifadesi, ilk düzlemde başına gelebilecek kötü ihtimalleri akla getirir. Ancak oyunun genel havasına hâkim olan ikinci düzlemde, Aslı'nın toplumdaki ani değişimi 'kötü' olarak algıladığı anlaşılır. Bu ortamdan kaçabilmek için kendisiyle aynı dünya görüşünü paylaştığı Aziz'e ve onun 'eski ve bozulmamış mağarası'na sığınır. (Baydur,1993:46). Aslı'nın fizikî olarak da yardıma ihtiyacı olduğu, Aziz'in koluna tutunup onu bırakmak istemeyişiyle verilir. Aslı "Aziz... kötü bir şey oldu" demesine rağmen Aziz "Aslı... görüşmeyeli dört yıl oldu", "Hay Allah... adresimi nasıl buldun peki... bunca yıl sonra...", "Ne oluyor? Hiçbir şey anlamıyorum" ifadeleriyle Aslı'yı anlamaktan ne kadar uzak olduğunu im-

ler. (Baydur,1993:45). Muhsin, Aslı'yı içkiyle sakinleştirmeye çalışırken Aslı'nın "Öyle değil" çıkışı, onun hayal kırıklığını, olayları Aziz ve Muhsin'den farklı değerlendirdiğini ve bunun da aralarında iletişimsizliğe neden olduğunu gösterir. (Baydur,1993:45). Yazar, Aziz ile Muhsin'in aynı düzlemde olduklarını birbirlerinin sözlerini tamamlatarak da hissettirir:

"Aziz: Gelmekle iyi ettin, sevindim, şaşırdım...

Muhsin: Duygulandın...

Aziz: ... duygulandım seni görünce. Eski günler..." (Baydur,1993:45).

Bu sahnede Aziz'den beklenen duyarlılığı Necip gösterir. Aslı'nın "genel tablonun" karşısında yalnız, yorgun ve çaresiz olduğunun farkındadır. Ancak Aslı'nın olaylara seyirci kalmasına bir anlam veremez, onun suça olduğu kadar cezaya da ortak olması gerektiğini düşünür. Aslı "Denemedik mi sanıyorsunuz" diyerek Necip'in iddia ettiği kadar pasif olmadıklarını belirtir. (Baydur,1993:46). Ancak Necip, Aslı'nın bu cevabından tatmin olmaz ve onların "Ölümlere, yalnızlığa, intihara, avlanmaya, tuzaklara, karabasanlara, yalanlara sığındıklarını" söyler. (Baydur,1993:47). Aslı bu acı gerçekler karşısında sadece "hayır" diyebilir. Üç kez yinelenen bu "hayır"lardan Aslı'nın, yaşanan değişimin olumsuz yanlarını ve kendi eylemsizliğini bildiği, fakat kabullenmek istemediği anlaşılır. Necip son olarak Aslı'ya hedefine ulaşmak için "katil olup olmayacağını" sorar. (Baydur,1993:47). Ancak burada "bireyin yok olmasından" kastettiğinin bir canlının hayatının sona ermesi mi, yoksa duygu ve düşüncenin ölümü mü olduğu belli değildir. Baydur, bu şekilde her iki durumda da "yokluğun" yaşandığını imler. Necip'in özellikle belirsiz bırakılan bu sorusu üzerine herkesin birbirine baktığı sıkıntılı sessizlik anını Muhsin bozar: "Bir şey içer misiniz?" (Baydur,1993:47). Necip'in uyardırmaya çalıştığı duygu ve düşüncelerden içkiye sığınarak uzaklaşmayı ister. Bu sırada kapının çalmasıyla oyun kişileri kendileriyle yüzleşmekten kurtulurlar. Bu sahnede Aziz'in konu dışı bırakıldığı, arka arkaya sorduğu sorulardan da anlaşılır: "Efendim? Neden söz ediyorsunuz siz yahu? Kim?" (Baydur,1993:46-47). Aslı'nın Aziz'le dertleşmek istemesine rağmen kendini sadece Necip'in dinlemesi de Aziz'in içinde bulunduğu trajediyi vurgular.

Engin ve Sevdâ'nın da gelmesiyle birlikte oyun kişilerinin tamamını sahnededir. Yazar ikisinin de pırlıtlı apaçık baktıklarını, her davranışlarının içten olduğunu vurgulayarak, onları diğerlerinden ayırır. Sevdâ'nın "Bu sabah kantinde kapıştık çocuklarla", "kavga çıkıyordu az kalsın/az daha kavga çıkıyordu" sözleri dönemin öğrenci olaylarına bir göndermedir. (Baydur,1993:52). Ancak Engin'in kantinde sinemayı tartıştıklarını belirtmesi, yazarın seyirciyi bilinçli olarak oyunun arka planındaki siyasi ve sosyal olaylardan uzaklaştırdığını gösterir. Aslı'nın "Ha çıktı-ha çıkacak- hiç çıkmayan bir kavganın kıyasında yaşamak. Kötü bir şey diyorum" sözleri ise yeniden o yılları hatırlatır ve aydını bu belirsizliğin, eylemsizliğin, çelişkilerin yıpratıldığını düşündürür. (Baydur,1993:52).⁴

Yazar, oyunda dönemle ilgili ipuçlarını radyo aracılığıyla verir.

"Bir halkı ortadan kaldırmak için hafızasını yok ederek işe başlanır, anlıyor musun?! Kitaplarını, tarihlerini, kültürlerini yok ederler. Başkaları... onlara başka kitaplar yazar, başka bir kültür verir, başka bir tarih uydurur..." (Baydur,1993:54).

"... anlıyor musun George, anlıyor musun? Önce belleğimizi yok edecekler. Kitaplarımızı, tarihimizi, kültürümüzü yok edecekler. Bütün bunları bizi kurtarmak adına yapacaklar. Birileri... başka kitaplar yazacak... başka oyunlar, başka kitaplar yazacak... başka oyunlar, başka bir kültür, başka bir tarih uyduracaklar... öylesine pazarlanacak ki her şey, onlara inanacağız... bizim sonumuz George... bizim sonumuz..." (Baydur,1993:55).

Muhsin toplumsal, kültürel ve siyasal alandaki değişimlerle birlikte geçmişin silinmek istendiği, bireyin yok sayıldığı bu yıllara ait gerçeklerin dile gelmesine dayanamaz ve radyoyu kapatır. Necip yine belli belirsiz bir uyanda bulunmaktan kendini alamaz: "Öğrenecek bir şeyler bulabilirsiniz" (Baydur,1993:54). Bu dönemin özelliklerinin, oyun kişilerinin ruh hallerini ve düşünce yapılarını şekillendirdiği açıktır. Necip ve Aslı'nın iki kere tekrarladığı "Nev'i yabana attı bizi rüzgar... Düşük heva-yi aşk ile bir öze âleme" sözleri de yine o yıllardaki aydının durumuna yöneliktir. Büyük bir hevesle çıktıkları yolda yenilgiye uğramaları onları eylemsizliğe itmiş, değişim rüzgarının etkisine boyun eğmek zorunda kalmışlardır.

Oyunda Aziz ve Aslı'nın yanı sıra diğer oyun kişileri de zaman zaman iç çelişkilerini dile getirirler. Örneğin Sevda'nın hatırlattığı Van Gogh'un "Tanımadığı kişilere yararlı olmayı seçmelidir insanoğlu" sözü ideal aydının hayattaki duruşunu ifade eder. (Baydur,1993:60).

Muhsin: Kendimizi öbürkülerden başka zannederken...

Sevda: Deniz sandığımız havuz kenarlarında...

Muhsin: Dünyayı değiştirmeye hazırken... Yüreğin sökülürken...

Sevda: Kötü dikilmiş bir ceket gibi...

Muhsin: Acele dikilmiş bir kefen gibi...

Sevda: Yırtılırken yüreğim...

Muhsin: Çağdaş romantik... yani hem çağdaş hem romantik olmaya çabalarırken...

Sevda: Saint Lazar istasyonunda ucuz şarap...

Muhsin: Londra publarında İskoçya viskisi...

Sevda: Fatih'te... o köftecide rakı...

Muhsin: Sinemalarda... hep oralarda bir yerde...

Sevda: Seni seviyorum Muhsin" sözleriyle Sevda ve Muhsin yüzeysel de olsa kendi durumlarını dile getirirler. (Baydur,1993:61). Hayatı değiştirmeye hazır olan bu insanlar, sistemin ezici gücü karşısında havuzdan denize açılmadıklarını, üstelik kendilerini kandırdıklarını kabul ederler. Ancak bu gerçekle yüzleşmeleri fazla uzun sürmez ve konu hemen değişir.

Muhsin daha sonra bir kez daha kendini eleştirir ve ara bir uzam yaratarak var olmaya çalıştıklarını, içerek her şeyi kabullendiklerini, bir anlamda yabancılaştıklarını itiraf eder. (Baydur,1993:73). Aslı ise kendilerini durmadan içen ve sıkışık kalmış Fitzgerald'ın kahramanlarına benzetir. Aziz bu yorumdan sadece 'kahraman' kelimesini alıp kendini 'kahraman' gibi hissettiğini belirtir. Onun bu çıkışından 'kahraman' ve 'aydın' arasında bir özdeşlik kurduğu ve aydın kimliğinden çok uzak oluşunu kabullendiği anlaşılır. Nitekim bu çıkmazı şu çarpıcı sözlerle de vurgular: "Böyle, bizim yaptığımız gi-

bi hayatla ölüm arasında, sevgiyle kayıtsızlık arasında, soluk benizli ve miyop Kızılderililer gibi dolaşmakla kurtulmuyor insan" (Baydur,1993:76).

Aziz, geçmişe saplanıp kalmanın bir anlamı olmadığını farkındadır. Bu yüzden şimdiki 'an'ı doya doya yaşamak ister. (Baydur,1993:77). Ancak Aziz'in, daha önce Muhsin'in de belirttiği gibi ısrarla kendi oluşturduğu ara bir zamanda yaşaması bu sözlerle çelişki yaratır. Bu ironik durum sadece Aziz'in değil onunla aynı görüşü paylaşanların da güçsüzlüğünü imler. Aziz'in "Düzmece kuralların geçerli kıldığı ucuz oyunların tozu dumani içinde" kendini yapayalnız hissetmesi de bunun açık bir göstergesidir. (Baydur,1993:78). Aslı, Aziz'i bu karamsar ruh halinden kurtarmaya hazırdır. Ne var ki yine Aziz'in desteğine ihtiyacı vardır. Aziz'den gelecek bir işaretle tüm dünyada bambaska bir rüzgâr estireceğine inanır. Ancak Aziz'in şüpheli ve tedirgin tutumu, Aslı'nın geri adım atmasına neden olurken kendinin de içi boşaltılmış değerler karşısındaki yenilgisini ifade eder.

Birinci perdenin sonuna doğru, oyunun başında Aslı'nın dile getirdiği "eski ve bozulmamış bir mağaranın kapısını çalma" isteğini Aziz duyar. Bu süreç içinde yaşananlar Aziz'in çok derinlere gömdüğü bilincini, duygu ve düşüncelerini uyandırmıştır. "Kafasını ellerinin arasına alıp bir koltuğa çökmesi" de içinde kopan fırtınalara nasıl yön vereceğini bilemeyen bir insanın durumunu imler. (Baydur,1993:59).

Aziz'in ruh halini Engin'in bir kitaptan okuduğu şu satırlar da anlatır: "Gönüm terkisi bir hayvan gibidir şimdi. Oysa ben yüreğimden ve beni ben yapan önemli kırıntılardan öylesine ayrı düştüm ki... kendi içinde yola koyulmuş bir meddah gibiyim... ve ben, dört yanı karalarla çevrilmiş bir deniz gibiyim. Artık, Değer." (Baydur,1993:62). Hiçbir yere açılmayan bu kapalı deniz, Aziz'in kendi sınırlarını belirler. 'Artık' kelimesinin bir cümle olarak verilmesi, bu kelimeye farklı anlamlar yüklenmesine neden olur. Değersiz, zamanı geçmiş, atıl durumda anlamının yanı sıra yılların yorgunluğunu, bıkkınlığını, tükenmişliğini de ifade eder. 'Değer' kelimesi de aynı şekilde yazılarak Aziz'in yaşadığı tüm sıkıntıların, karamsarlığın bir önemi olduğu vurgulanır.

Aziz'in "Seni de sevgili okur, kendime, kendi zamanıma uygulamak isterdim. Bunlar kötü zamanlar. Renksiz bir fotoğraf gibi çekildin kendi kıyına. Patiskalara sığınan... Biliyorum ben-adam-olmam, ya siz?" şeklinde dile getirdiği 'saçmalar derlemesi'nde dış dünyadan uzaklaşmasının, bir aydın olarak kendinden bekleneni yerine getirememenin acısını anlatır. (Baydur,1993:66). Nitekim Necip'in Aslı ve Aziz'e doğrudan sorduğu "Neden şikâyetçisiniz efendiler?" sorusuna ikisi de kaçamak cevaplar vererek gerçeklerin üzerine bir sünger çekerler. "Yüksek faiz oranlarından, hoşgörüsüz ahmaklıktan, tezgâhtar kızların televizyon lisansı ile kendilerini ifade etmelerinden ya da edememelerinden..." gibi ifadeler Aslı ve Aziz'i rahatsız eden o dönem panoramasını çizmekle beraber aydınların sorunların kaynağına yönelmediklerini de gösterir. (Baydur,1993:67).

Engin ve Sevdâ'nın Aziz'e getirdiği saka kuşu özgürlüğü kısıtlanmış, dört duvarla çevrili bir kafesin içinde yaşamak zorunda bırakılan aydını sembolize eder. Doğal ortamından uzaklaştırılıp bir kafes hayvanı haline getirilen saka kuşunun stresten aniden ölebileceği gerçeği, aydının toplum dışına itilmişliğine, sürgün hayatı yaşamasına ve bu değişen şartlarda hayatta kalma mücadelesine bir göndermedir. Muhsin, kuşa veri-

len 'Baykuş' isminin çağrışımlarını dile getirirken, aydının içinde bulunduğu duruma da değinir: "Mahmur, bezgin, durağan görünüşünün altında inatçı, bilgin bir gezgin ya-tıyor" (Baydur,1993:71). Bu kuş, kendileri gibi havasızlıkla, uykusuzlukla, sigara ve al-kol dumanıyla beslenecek, çok acı çekse de iyimserliğini koruyacaktır. (Baydur,1993:72).

Necip de buna benzer bir yorumu 'Oyuncuların Masalı'nda anlatır. Masalda otoriteyi simgeleyen piskopos, kral, tanrılar ile onların karşısında birlik olmayı becereme-yen oyuncuların durumu dile getirilir. Otorite hangi dönemde olursa olsun kendine karşı çıkanlara hoşgörülü davranmaz. Masalda olduğu gibi aydınlar, bedeli ne olursa olsun 'gerçek inancın', 'doğru'nun peşinde koştukları müddetçe gelecek için bir umut vardır.

Oyunun ikinci bölümünde oyun kişileri 'bir tavanarası ya da bodrum' katındadır. Hepsinin ruhsal/düşünsel sıkıntıları mekânın da daralmasıyla verilir. Eskimiş bir sürü eşyanın bulunduğu bu daracık yer, aydınların eskiye sığınma özlemleriyle de örtüşür. Birinci bölümdeki mekândan farklı olarak bu tavanarasının ya da bodrumun pencere-si apartman boşluğuna bakar. Bu durum oyun kişilerinin dış dünya ile ilişkilerini tama-men kesip kendilerine döndüklerinin bir göstergesidir. Her bir oyun kişisinin farklı kimliklerde olduğu bu bölümde konuşmaların, sorgulamaların daha çok Aziz üzerinde yo-ğunlaştığı görülür. Diğer oyun kişileri birkaç sözle içlerinde kopan fırtınayı dile getirir-ler. Örneğin Sevda, insanın insana yakışır bir şekilde yaşadığı güzel ve huzurlu günle-rin yitirilişini şu sözlerle ifade eder: "Bok! Bok bastı... Operayı!... belediyeyi... ömrü-müzü..." (Baydur,1993:103).

Yazar, bu bölümde oyunun arka planındaki tarihi ve sosyal hayata dair fazla ipucu vermez. Sadece Necip'in sokakta kaldığı için ölecek gibi hissetmesi o dönemin sos-yal/siyasal hayatına bir göndermedir. Muhsin, Necip'in bu halini kendine yakın hisse-der: "... sizi anlıyorum Necip bey... ben de dışarıda kalmışlardanam". (Baydur,1993:109). Ancak Muhsin'in dışarıda kalmışlığı, değişen toplum düzenine ayak uyduramamasından kaynaklanır.

Aziz, ikinci bölümde makine mühendisidir. Ancak birinci bölümdeki çelişkileri, yal-nızlığı hâlâ devam eder. Aziz'in sahneye girer girmez Hamlet'ten bir alıntı yapması il-ginçtir. Aziz, Hamlet gibi ünlü bir edebî figürle özdeşleştirilerek, onun yalnızlığı, çeliş-kileri daha çarpıcı bir şekilde seyirciye sunulur. "Hamlet zor yolu seçendir. Hem insa-ni değerleri korumak, hem aklın ve sağduyunun gereğine uymak, hem de ahlaki so-rumluluğunu yerine getirmek ister. Böyle bir yolu seçmesi onun üstün kişiliğinin gös-tergesidir" (Şener,2003:92). Aydın kimliği ile zaafı arasında kalan Hamlet gibi Aziz de düşünceleri ile eylemleri arasındaki tutarsızlıktan dolayı derin bir acı yaşar.

Engin bu bölümde daha yeni tanıştığı Aziz'i şu şekilde tanımlar: "Hep bir şeyler so-ran, hiç cevap vermeyen, biraz üstüne gidildi mi susup gülümseyen, her şeyi ciddiye alırken alay edebilmenin şirinliğine sığınan, hoşgörüsüz bir hoşgörü avukatı..." (Baydur,1993:100). Engin biraz da sınırlı bir şekilde Aziz'in sözde vurdumduymaz halini eleştirir. Ancak Aziz bu yoruma tatmin edici bir cevap vermez. Sadece artık yüreğinin beynine ters düştüğünü, bunun da kendine sonsuz bir acı verdiğini söylemekle yetinir. (Baydur,1993:101). Aslında özenle kumaya çalıştığı fikir ve duygu dünyasının üstünü

kaplayan, ona yaşama şansı tanımayan 'çamur,' adeta ona yaşama hakkı tanımaz. (Baydur,1993:111).

Aziz eskiden hiç değilse içinden gülebildiğini söylerken hüznüldür:

"Eskiden 'böyle' değilmişim. 'Çok değiştin' diyorlar. Kötü bir şey değilmiş gibi söylüyorlar bunu. Gözümün önünde birbirlerine bakarak... 'eskiden böyle değildi' bakışlarıyla... Elim ayağım dolaşüyor, eskisi gibi olmaya çalışıyorum... kendimi onlara yeniden beğendirmek için... Durup dururken, eskisi gibi olduğumu kanıtlayacak şeyler yapıyorum... yeni... yapmaya çalışıyorum. Bu durum, ne yazık ki çok kısa sürüyor, bunu da yüzüme gözüme bulaştırıyorum... acınacak bir durum... hiç olmazsa hafta sonlarında 'eski ben' gibi davranabilsem... mesele hallolacak... Olmuyor işteee..." (Baydur,1993:113).

Aziz, ne yaparsa yapsın düşünen, sorgulayan, yeni fikirler üreten Aziz'i geri getiremeyeceğinin farkındadır. Değişen toplumsal/siyasal ve ekonomik düzenin neresinde durması gerektiğini bir türlü kestiremez. Baskı ve korkunun hâkim olduğu bu süreçte kendiyi yüz yüze gelmekten bile korkar. Muhsin "Sen kendi içine dönüyorsun durmadan. Üstelik... bu yolculuğu parçalanmadan bitirecek şekilde teçhiz edilmemişsin" diyerek Aziz'in bu hesaplaşmayı sonuna kadar götürecektir cesareti olmadığını dile getirir. (Baydur,1993:114).

Aziz, toplumdaki yeni değer yargılarının çok baskın olduğunu kabul eder. Bu değişim karşısında eylemsizliği tercih eden aydının yeni sisteme uyması an meselesidir. Aziz'in "Çok değiştin, çok değişeceksin sen. Çok az kaldı" şeklindeki sözlerinin altında bu acı gerçek yatar. Muhsin'in oyunu "Çok... az... kaldı" ifadesiyle kapatması Aziz'le aynı görüşü paylaştığını göstermenin yanı sıra 'gerçek aydın' kimliğine sahip insanlardan da 'çok az kaldığını' imler. (Baydur,1993:114). Diyalog bittiği zaman Aziz ve Muhsin'in sahnenin iki ayrı ucunda olmaları fiziki olarak da yalnızlıklarını vurgular. Bir zamanlar aynı ideal için savaşan bu iki insanın değişen şartlarla birlikte sağa sola savrulduğu ve birlikte hareket etmenin ayrıcalığından uzaklaştıkları izlenimi uyandırır.

Sevda ve Engin, çocuklarına Limon adını vererek o dönem aydın/insanlarının mayhoşumsu ruh halini yansıtır. İç dünyaları ne tam anlamıyla kötü/karamsar ne de tam anlamıyla iyi/iyimserdir. İki duygunun arasında kalmaları, gülmekle-ağlamak, ölmekle-yaşamak arasında oluşları onları bir çıkmaza doğru sürükler. Limon kelimesinin bu çağrışımlarına rağmen Engin kızının geleceği için umutludur:

"... kim bilir ne kadar çağdaş, ne kadar akıllı, bilgili, alımlı, hoşgörülü, alçakgönüllü, duru ve güzel bir insan olacak kızım... Olağanüstü bir dünya bekliyor onu... Her şeyin şimdikinden başka olacağı bir yeryüzü... Sahici insanların kurduğu gerçek tarihle, gerçek coğrafyanın kucaklaştığı bir dünyada büyüyecek..." (Baydur,1993:110).

Aslında bu sözlerle özlemi duyulan bir gelecek ve birey dile getirilir. Yazar, bu iyimser havayı oyunun sonuna doğru Aziz ve Muhsin'in sanki oyun oynamayı bırakmışçasına geçmişleri, şimdiki durumları hatta gelecekleri hakkında konuşmalarıyla da devam ettirir. Ayrıca Limon'un zaman zaman ağlayarak varlığını duyurması, Aslı'nın yüzündeki içten ve mutlu gülümseme gelecekte bir şeylerin değişebileceğini imler. Bir başka

deyişle aydın, "Çok...az... kaldı" ifadesinin altında yatan acıyı, çıkmazı fark edebilirse, kendinde bu durumu aşacak cesareti bulabilirse, toplumdaki eski konumuna geri dönebilir ve Limon'un temsil ettiği yeni nesil için daha iyi bir hayatın hayali kurulabilir.

Oyunda sessizlik de ayrı bir öneme sahiptir. Oyun kişileri oyun oynayıp rolden role girerken kendi gerçeklerine yaklaştıkları an sessizliğe sığınır. Birinci bölümde sahnenin karaması ve kapının çalması oyun kişilerinin 'hiçbir şey olmamış gibi' davranmalarını sağlarken ikinci bölümde daha yoğun bir şekilde verilen 'sessizlik' oyun kişilerinin duygu yoğunluğunun, çatışmaların, çelişkilerinin sessiz anlatımı olarak kullanılmıştır. Hatta bu sessizlik anlarında birden çok duygunun dile geldiği bile olur:

"Sessizlik. Herkes birbirine bakar. Durağan bir trafik. Herkes 'bir bakıma' birbirinin sırtını sıvazlar. Sessizlik. Herkes sinirlenir, birbirini düşmanca süzer. Kavga çıkacakmış gibidir. Sessizlik. Herkes içini çeker. Pişmanlık, geçmişe özlem duyan şehirli/köylü kokusu. Herkes gülümser." (Baydur,1993:103).

Oyunun birçok yerinde kapı zili, keman sesi, baykuş ötüşü ve sessizlik bir arada kullanılarak oyundan oyuna, duygudan duyguya geçiş yapılmıştır.

Oyunun yüzeysel yapısındaki olaylar dizisinde, hava muhalefetinden dolayı Necip'in Muhsin'in teklifini kabul edip geceyi geçirmek üzere Aziz'in evine gelmesi, daha sonra Aziz'in çektiği film hakkında konuşmak için Engin ve Sevda'nın, son olarak oğlunu merak eden Berfinaz Teyze'nin gelmesiyle birbirinden kopuk, anlaşılmaz konuların oyun içinde oyun şeklinde oynanması, oyun kişilerinin bunu yaparken de mevcut sosyal rollerinden sıyrılıp bambaşka kimliklere sahip olmaları, içkinin de etkisiyle hoşça vakit geçirmeleri söz konusudur.

Oyunun derin yapısına, içki, kapı sesi, keman sesi, kuş ötüşü, radyodan gelen konuşma gibi somut yineleme öğeleriyle ulaşılır. Bu yinelenen göstergeler, oyun kişilerinin yaşadığı toplumsal değişim de dikkate alındığında açık göstergeye dönüşür. Sistemin gidişatına uyum gösterememe, değişen şartlara ayak uyduramama sonucunda sistem dışına atılma, beraberinde yabancılaşmayı, iletişimsizliği, karamsarlığı getirir. 'Oyun öncesi'nde yaşananlar, olaylar zincirinin ve oyun kişilerinin ilişkilerini anlamayı sağlar. *Limon*'daki olayların öncesinde; Aziz ve Muhsin sistemdeki yanlışlıkları düzeltmeye çalışan, düşünen, sorgulayan, atılcı aydınlardır. Ancak 1980'lerde meydana gelen hızlı değişimle birlikte eylemsizliği ve dolayısıyla da kimliksizliği tercih ederler. Oyun boyunca, Aziz ve Muhsin'in yeni durumlarını kabul etme/etmeme durumları ele alınır. Oyunun son aşamasında kendileriyle hesaplaşmaya cesaretlerinin olması bir şeylerin değişebileceği umudunu verir.

Cumhuriyet Kızı: Aydın'ın Kendinden Kaçışı

Baydur, 1988'de yazdığı ve 1988/90 döneminde Ankara Devlet Tiyatrosu ve İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları tarafından sahnelenen *Cumhuriyet Kızı*'nın ilk perdesinde orta yaşlardaki yedi profesörün aydın kimliğini, ikinci perdesinde ise pavyonda çalışan Peri aracılığıyla profesör sıfatlarının arkasındaki erkeği irdeler. Baydur, bu oyunda "ilk kez 1980'ler Türkiye'sine çok açık bir gönderme yapar" (Yüksel,1997:138). *Cumhuriyet Kızı*'nda YÖK ve 1402 numaralı yasa gereği üniversiteler-

den uzaklaştırılmış yedi profesör ansiklopedi yazmak için bir araya gelir. Profesörlerin sadece para kazanma kaygısı taşıdıkları ve hayatlarını değiştiren siyasî/sosyal şartları sorgulamadıkları görülür. Oyunun ikinci bölümünde de Peri, cüceleştirdiği yedi profesörden yarattıkları erkekler dünyasının hesabını sorar.(Yüksel,1997:139).⁵

Cumhuriyet Kızı'nda olaylar bir odada geçer. Kapalı bir uzamın seçilmesi oyun kişilerinin kendilerini çıkmazda hissettiklerini gösterir. Odadaki eşyaların eski fakat estetik oluşu orada bulunanların zevkini yansıtır. Evin/odanın kime ait olduğuna dair kesin bir bilgi verilmemekle birlikte eğitim durumları, geçmişleri dikkate alındığında içlerinden herhangi birinin böyle ince bir zevke sahip olabileceği düşünülebilir. Mizansen-deki kocaman bir masa, üzerinde kitaplar, kâğıtlar, iki daktilo ve kahve fincanları bu odada yoğun bir şekilde çalışıldığı izlenimi uyandırır. Masanın hemen arkasındaki kapaklı dolabın içinde ciltli kitapların, içki şişelerinin, bardakların, mikroskobun, dürbünün ve birkaç laboratuvar malzemesinin varlığı da oyun kişilerinin ilgi alanları hakkında ipucu verir.

Oyunun başında herkes 'kaşlarını çatmış, çok ciddi' olmasına rağmen olay örgüsü ilerledikçe oyun kişilerinin ne kendilerini ne de uğraştıkları işi ciddiye almadıkları görülür. Hatta Muvaffak bu konuda arkadaşlarını uyarma gereğini hisseder: "... Dalga geçeceksek, bana göre hava hoş... Dalga geçelim... ama çalışacaksak ciddi olalım" (Baydur,1990:10). Ancak Abbas'ın verdiği cevaptan durumun değişmeyeceği anlaşılır: "Hem çalışıp hem dalga geçemez miyiz?" (Baydur,1990:10).

Profesörler, dokuz cildini tamamladıkları ve 'dekoratif' bir unsur olarak gördükleri ansiklopediyi kimsenin okuyacağını düşünmezler. Ansiklopediyle halkı aydınlatabileceklerini, onlara yeni ufuklar açabileceklerini akıllarına bile getimezler. Bu yüzden de işlerini titizlikle yapmazlar. Bu şekilde, Behçet'in iki kere tekrarladığı gibi 'içeriksiz bir ansiklopedinin' veya verimsiz bir çalışmanın ortaya çıkması kaçınılmazdır. Behçet'in haklı olduğu, profesörlerin içkinin etkisiyle ansiklopedi maddelerinin bazılarını kısa tutarken bazılarına aşırı önem vermelerinden, bir başka deyişle tutarsız davranmalarından anlaşılır: "Öztürk: Portakal likörü içtiğimiz akşam, Bakunin'e 85 satır ayırdınız ansiklopedide..." (Baydur,1990:14).

Yirmi, otuz yıldır birbirlerini tanıyan bu 'genç profesörler' kendilerine dayatılan kuralara uyum sağlamış, ne sistemi ne de kendilerini sorgulamışlardır. Abidin'in "Bu Aralık akşamı, sıkıntıdan patlayan yedi adet profesörün bir ansiklopedi kaleme alarak geçim sıkıntısını hafifletmeye çalıştıklarını] ve her insan gibi yaşamın ağırlığını hafifletmek için ufak ufak dalga geç[tiklerini]" sözleri de bu durumu doğrular. (Baydur,1990:12). Abbas ise içinde buldukları çıkmaz ve trajediyi şu şekilde dile getirir: "... On iki tane kitabım var... Yüzlerce öğrencim oldu... Yüz kere aşık oldum... Pop müzik dedikleri şeyi seviyorum... Bir roman okumayalı yirmi yıl oluyor... Öğretme keyfimiz elimizden alındı, biz de ansiklopedi yazarı olduk... İyi para ödüyorlar, Napolyon konyayı da alabiliyoruz, Volkswagen araba da..." (Baydur,1990:15). Abbas'ın da "Maaşı iyi olmasa çekilmez bu ansiklopedi işi..." diyerek belirttiği gibi zorunluluk nedeniyle ansiklopedi yazmaları, üstelik bu durumu sorgusuz sualsiz kabullenmeleri, onları oyun oynayarak gerçeklerden uzaklaşmaya itmiştir. (Baydur,1990:11). Cafer'in "Yurtdışına gitmeliydik... İsviçre'ye filan..." sözlerine gülerak karşılık verirler. (Bay-

dur,1990:16). Bu teklifi tartışmayı bile düşünmezler. Onlar için ülkeyi terk edecek 'ciddi' bir olay yoktur.

Birinci perdenin ortalarına doğru oyun kişileri 'Balık' maddesi üzerinde tartışırken birden dışarıdan gelen sesler sahneye hâkim olur; "araba çarpması, silah sesleri, maki-neli tüfek sesleri, bombalar, geçirmeler, tank sesleri, valsler, tangolar, kemanlar, zurnalar, davullar ve büyük davullar duyulur" (Baydur,1990:25). Baydur, olayla ilgisi olmayan birçok sesi arka arkaya vererek grotesk bir ortam oluşturur. Bu gürültüden sonra herkes sessizce bir bekleyiş içine girer. Hemen arkasından da kapı çalınır ve "Sahne-nin içine beyaz kürklü sarışın bir kadın düşer" (Baydur,1990:25). Kadın hayatta da ger-çekten 'düşmüş', pavyonda konsomatrislik yapan biridir. Erkeklerin ilgisini çekmek için sarı bir peruk kullanır, ancak oyun ilerledikçe 'aptal bir sarışın' olmadığı ortaya çıkar. Baydur, Peri'yi "Dünyadan habersiz ve çokbilmiş bir tavır. Karşı cinsi çok iyi tanıdığı bellidir. Bir bakıma kendi cinsini ve arada kalan bütün cinsleri de çok iyi tanıdığı an-laşılır" sözleriyle tanıtır. (Baydur,1990:28). Bu göstergeler, oyun içinde işlevsel olarak kullanılacak ve Peri, olaylar ilerledikçe kendini aydın kabul eden bu yedi erkeğin id-dia ettikleri gibi 'sofistike' bir yönleri olmadığını anlayacaktır.

Kadının içeriye girmesiyle birlikte erkekler kendi aralarında tartışmaya başlarlar. Ki-mi kadını güzel bulur, kimi belaya bulaşmamak için evden ayrılmayı düşünür. Daha sonra da her şey yolundaymış gibi yiyip içmeye karar verirler. Peri bir müddet onları dinler ve sonunda "N'oluyor bel? Bok herifler!" diye haykırır. (Baydur,1990:26). Bu kı-sa ve sert çıkış, profesörlerin toplumdaki saygın konumlarına uygun olmayan davranış-lar sergilemelerine bir eleştiridir.

Birer aydın olarak kendilerinden beklenen duyarlılığı göstermekten çok uzaktırlar. Profesörlerin yine eylemsizliği tercih ettikleri, korunaklı hayatlarını alt-üst edebilecek her türlü sorunu 'yokmuş' gibi davranarak bertaraf ettikleri görülür. "Toplumda üst ba-samaklara çıkmış, [ancak] iç dünyasını, kişiliğini yeterince geliştirememiş [bu] 'bay'lar toplumsal düzenin sorumluluklarını yerine getiremezler. (Karas,2003:17). Pe-ri'ye çok kibar davranmaları, hatta ona 'Peri Hanım' diye seslenmeleri, Peri'nin hayat çizgisindeki iniş çıkışları sorgulamamaları, yüzeysel bir samimiyet havasını yaratmaları Peri'nin kendini güvensiz hissetmesine neden olur. (Baydur,1990:41). Baydur, bu düşünce ve davranış şekline yola çıkarak profesörleri, Pamuk Prenses'in cücelerine dönüştürür: "Bu masal cüceleri bunalım, çelişki, ikilem nedir bilmezler. Tekdüze bir hayatı, mutlu, dingin yaşayıp giderler. Cüceler her türlü değişimden uzak kalarak ya-şarlar. Pamuk Prenses'in, [Peri'nin], iç çelişkilerini, yüreğinde-beyninde-gövdesinde duyumsadığı fırtınaları, baskıları anlamazlar" (Baydur; 2002b:81).

Peri ise profesörlerin Ametist Pavyon'da tanıdığı erkeklerden hiçbir farkları olmadı-ğı, hatta kendi için daha tehlikeli oldukları kanaatindedir: "Hiçbir şeyi anlamıyorusu-nuz... Yeni bir şeyi anlamamız için o olayın olup bitmesi, küllenip uçması gerek... Hayvan tarafınız ağır basıyor özendiğiniz kimliğe... (sessizlik) Yalnızca size sunulanla ilgilisiniz. Yalnızca ikram edileni görüyorsunuz" sözleriyle onların sığ düşünce yapıla-rını, dar bakış açılarını eleştirir. (Baydur,1990:43). Profesörlere 'hocam' diye hitap ederken onların öğretici/aydın konumundan çok uzak oluşlarını da ironik bir şekilde dile getirir. Profesörler ise kendilerini savunmazlar. Baydur onların bu tepkisizliklerini

"kabız bir durum egemen sahneye" diyerek vurgular. (Baydur,1990:30).

Peri, oyunun ikinci bölümünde de profesörlerin aydın kimliğini acımasız bir şekilde eleştirmeye devam eder. Örneğin 'hayat üniversitesi' okumuş ile kendini 'aydın' zannedenler arasındaki farkı "... bir kere o bilgi dolu beyninin pırlantalı kıvrımlarında, somut orospulara ve onların fikriyatına açılan hiçbir koridor yoktur doğal olarak... sizler iyi aile profesörlerisiniz... bizler de olsa olsa bir doktora konusu ya da istatistiklerde bir sayıyız..." sözleriyle belirtir ve bu durumun, toplumun önyargılarını dikkate almaması gereken profesörlerin benliklerini geliştirememelerinden kaynaklandığını vurgular. (Baydur,1990:56).

Peri orta ikinci sınıfa kadar okula gitmesine rağmen profesörlerden daha 'aydın'dır. Onların okumuş kişiler olarak toplumdaki siyasi ve sosyal değişimler karşısında sessizliği ve eylemsizliği tercih etmelerine bir anlam veremez: "... koskoca herifler, hayatınızı size bir büyük patronun dikte ettiği gibi yaşamakta mahzur görmüyorsunuz ya... Üstelik buna 'hayat' adını takarak!" (Baydur,1990:46). Onların hayatı ve insanları çok boyutlu bir şekilde algılayamamalarını eleştirir. Profesörleri kimliksiz ve yüzüstü bulduğunu da çekinmeden dile getirir: "... sizin gibi insanların yüzlerine, tavırlarına vurmaz meslekleri... Size bu özelliğinizden ötürü dikkatle yaklaşılır insanlar otobüste! Ne çıkacağınız belli değildir! Tebdili kıyafet gezen despotlar gibisinizdir... Acıklı, komik ve korkutucu... ve..." (Baydur,1990:67). Peri bu sözlerle insanlarla iç içe olması gereken aydınların mesleklerini bir kalkan gibi kullandıklarını, insanlardan uzaklaştıklarını belirtir. Ayrıca profesörlerin/aydınların fildişi kulelerinde halkın yaşadığı sıkıntılardan habersiz olmalarına rağmen onların yanındaymış gibi davranmalarını 'korkutucu' bulur.

Profesörler, Peri'nin de belirttiği gibi çevreleriyle iletişimi kestikleri için kendilerine sığınan, onlardan bir 'aydınlık' uman Peri'ye yardımcı olamazlar. Bu durum ise dışarıdan gelen yabancıların, Peri/Pakize'nin, profesörlerin görmezlikten geldiği gerçekleri yüzlerine haykırarak hiçbir iz bırakmadan evden ayrılmasına neden olur. Peri'nin yeniden pavyona dönmesi hayatının aynı çizgide devam edeceğini gösterir.

Oyunun sonunda masa başında toplanan profesörler için de hiçbir şeyin değişmeyeceği izlenimi uyandırılır. Oyun kişileri arasında sadece Abidin ve Muvaffak'ta bir farklılık görülür. Ancak bu konuda ne kendileri ne de arkadaşları konuşur. Sadece Muvaffak'ın şu sözleri herkesin irkilmesine neden olur:

"Bir an olsun nefes almak, nefeslenmek, dinlenmek için duruyoruz bu ansiklopedinin kıyısında... Belki... böyle bir şeyi yazarken... bir zamanlar bilim adamı olduğumuzu hatırlayacağız sanki... Sanki yeniden insan... olacağız... Korku bitecek... Zevksizlik bitecek... Kimlikler sessizce ortaya çıkacak... sonra ... onlar da bitecek! (Sessizlik) Biz... zaten bitmiş bulunuyoruz... Bu yokluktan... kimbilir... belki... sizlere de bir şeyler kalır... Bu... yokluktan!" (Baydur,1990:83).

Bu haykırışın ardından profesörlerin masanın başında kendi aralarında konuşup bir şeyler yazmaları da Muvaffak'ın düşüncesini adeta olumlar. Peri çalıştığı pavyona adını veren ametist taşı gibi profesörlerin içindeki olumsuz enerjiyi pozitif enerjiye dönüştürmeyi başarmış, en azından kendileriyle, eylemsizlikleriyle yüzleşmelerini sağlamıştır.

Cumhuriyet Kızı'ndaki oyun kişilerinin her birinin toplumsal düzenle bir sorunu vardır. Örneğin, Peri hayatla, dünyanın gidişatıyla ilgili endişe taşır. Ancak o bunlarla yüzleşebilecek cesarete sahiptir. Aydınlar ise sorunları yokmuş gibi davranır ve sisteme uygun bir tavır sergilerler. Birer aydın olarak haksızlığa uğrayanların sözcüsü olmayı, onlar için mücadele etmeyi bile düşünmezler.

Oyunun birinci düzleminde, görevlerine son verildiği için para kazanmak amacıyla ansiklopedi yazan yedi profesörün hayatlarına bir gece yabancı bir kadının girmesi, bu durum karşısında yaşanan kısa bir tedirginlik, içlerinden birkaçının kadınla birlikte olma isteği, kadının ansızın çekip gitmesinden sonra yeniden asil uğraşlarına dönmeleri üzerinde durulur. İkinci düzlemde ise okumuş/aydın sınıfla hayat üniversitesinde yetişmiş sınıfın karşı karşıya gelmesi ve 'aydın'ın kendisi ve çevresiyle gizli çatışması ele alınır.

Oyunda toplumdaki siyasî ve sosyal hareketler dolaylı olarak eleştirilir. Sistemdeki değişiklik nedeniyle profesörler işlerinden ayrılmışlardır. Ancak ne bu durumu sorgularlar, ne de toplumun geleceği için kaygı taşırlar. Bir anlamda, aydın olmanın sorumluluğunu yerine getirmezler. Oyun boyunca da bu gerçekle yüzleşmekten sürekli kaçarlar. Dışardan birisi gerçekleri acı bir şekilde yüzlerine vursa da değişen bir ruh hali ya da eylem/davranış görülmez. Sadece oyunun sonunda Muvaffak'ın sözlerinde o ana kadar dile getirilmeyen gerçekler ortaya konur. Ancak bu konuşmada da bir mücadele ruhu yoktur; aksine yok oluşlarının, güçsüzleştiklerini kabul edişlerinin altı çizilir.

Maskeli Süvari: Aydının Sisteme Uyum Sağlayışı

1991'de seyirciyle buluşan *Maskeli Süvari*'nin birinci düzlemi, Donizetti operasını seyretmek üzere gelen üç burjuva aydının, operanın tümünü izlemektense, çok sevdikleri son bölüm başlayınca kadar barda oyalanmayı tercih etmeleri ve burada içki eşliğinde 'aydın gevezeliği' yapmaları üzerine kurulur. Oyun boyunca "Şiir, tiyatro, sinema, kültür yaşamına katılma üstüne, günümüzde yinelenip duran 'klişe' duyarlılıklar art arda sıralanır" (Yüksel,1997:142). Oyunun ikinci düzleminde ise Baydur yine kendini aydın kabul eden insanların sığ hallerini eleştirir.

Baydur, oyunun mizansenisiyle bireylerin geçmişleriyle var olabileceklerini, geçmişine saygı göstermeyen, duyarlı davranmayanların ise yok olmaya mahkûm olduklarını vurgular. Oyunun 'günümüzde geçtiğini' belirttikten sonra dekorun 'ortaçağ ile karışık bugünü' yansıttığını belirtir. (Baydur,2000:7). Böylece oyun kişilerinin geçmişleriyle yüzleşebilmek veya geçmişle bugün arasında köprü kurabilmek için bir fırsatları olduğunu imler. Aynı zamanda ortaçağın karanlık dünyasından, bir başka deyişle barbarlığın, cahilliğin kol gezdiği yıllardan modern hayatın, teknolojinin hüküm sürdüğü günümüze gelindiğinde insanlık tarihi için olumlu değişimler yaşanırken insanî değerlerin yavaş yavaş yitirilişini de sorgular. Tarihi dekorun ortasında daha yeni yapıldığı anlaşılan 'amerikan barın' olması, 'bin yıllık duvarın ortasında bir banka reklâmının yer alması,' günümüz insanının geçmişe saygı duymadığını, bu tarihi mirasa sahip çıkmadığını ifade eder. Hızlı yaşamın, pazarlamanın, reklâm ve imajın yoğun olarak hissedildiği çağımızda, bireyler amaçlarına ulaşmak için tarihi değerleri, kültürü yok etmek-

tedirler. Baydur, bu düşünceyi oyun kişilerinin kıyafetleriyle de vurgular. Atilla'nın üzerinde Melda ve Mine'nin şık kıyafetlerine tezat oluşturacak şekilde blucin, beyaz gömlek ve lacivert ceket vardır. Atilla'nın opera dinlemeye pop müzik konserine gider gibi giyinip gelmesi de kültür karmaşasının yaşandığını, toplumu ileriye götürecektir iki önemli unsurun, yani aydın ve sanat kavramlarının, içinin boşaltıldığını gösterir.

Oyunda spot ışıklarının yanı sıra kullanılan 'ayışığı,' oyunun zaman dilimi hakkında fikir verir. Ayışığının loşluğu, Baydur'un sorguladığı olayların/kavramların ancak karanlıktan kurtarılabilir kadar aydınlatılacağını da imler. Bir başka deyişle, aydın kimliğine sahip akıllı ve bilinçli bireyler gizlenen veya göz ardı edilmek istenen gerçekleri 'güneş' çıkarabilir. Nitekim oyunda sadece Aşkın'ın algılarının açık olduğu anlaşılır. Diğer oyun kişileri ise Maskeli Süvari aracılığıyla dile getirilen çarpıklıkları masal havasında dinlerler.

Oyun, Atilla'nın Mine ve Melda ile dilin yanlış kullanıldığını tartışmasıyla açılır: "Atilla: 'Arap memleketleri, İsrail devletinin kuruluşunun 12. yıldönümünü yas tutarak kutlamaktadırlar...' Gazetede okudum bu cümleyi... Kutlamaktadırlar diyor gazetede ki yazar. Kutlamak... sevinç gösterisidir. İnsan mutlu iken kutlar bir olayı! Yas tutarak kutlamışlar bu habere göre. Hem yas tutuyor, hem kutluyor..." (Baydur,2000:8-9). Bu söylem, Atilla'nın oyundaki genel durumu dikkate alındığında ironik bir anlam taşır. Atilla dile bu kadar önem vermesine rağmen oyun boyunca kimseyle sağlıklı bir iletişim kuramayacaktır.

Toplumun üst sınıfını temsil eden Atilla, Mine ve Melda'nın özellikle Donizetti operasını dinlemeye gelmeleri de oldukça anlamlıdır. Donizetti operası, Osmanlı müzik reformunun 19. yüzyılda başlamasını sağlayan Giuseppe Donizetti'nin bestelediği operalardan biridir. Donizetti, Batı müziğinin Osmanlı topraklarında yerleştirilmesine öncülük ettiği için çağının diğer müzisyenlerinden ayrılır. Kendini hem Doğu hem de Batı'ya ait hissedenden Donizetti'nin hayatı "Doğu-Batı medeniyetleri ve dinler arasında anahtar" niteliği taşır. (Aracı,2006:20). Türk medeniyetinin ilerlemesi için önemli adımlar atan Donizetti'nin bestelediği operaları aydın kimliğinden çok uzak olan ama kendilerini 'aydın' diye tanıtan Atilla, Mine ve Melda'nın dinlemeye gelmesi ironiktir. Üstelik üçünün de operanın yarısında çıkıp bara içki içmeye gelmeleri, Donizetti'yi anlamaktan ne kadar uzak olduklarını gösterir.

Nitekim Aşkın, bu üç sözde aydın kişinin opera dinlemekten sıkılmasına bir anlam veremez ve bu çelişkiyi şu sözlerle dile getirir: "Yani operaya geldiyseniz, neden yukarıda yerlerinizde değilsiniz. İçki içmeye geldiyseniz, şehirde bir sürü güzel yer varken, neden buradasınız" (Baydur,2000:10). Atilla ve Melda'nın verdiği cevaplardan bir durumu/olay/ kavramı doyusuya tam anlamıyla yaşamaktansa 'hepsinden birer parça, yarım yamalak yaşamayı' tercih ettikleri anlaşılabilir. Bu söylemleri aydının çıkmazını da dile getirir. (Baydur,2000:10). Ülkenin sorunları için kafa yoracak, daha güzel bir dünya için fikir üretecek, sorgulayıcı olacak aydının 'gözleri açık uyu[duğu]' imlenir. Melda 'eskiden' duyarlı olduklarının, gelişmeleri takip ettiklerinin, kendilerini düşünce ve duygu anlamında beslediklerinin farkındadır: "Ayrıntılardan uzak denizleri, bilinmedik adaları ve gömülü defineleri keşfediyorduk. Bir zamanlar... haftada en az üç sinemaya giderdik, tiyatrodan, konserden çıkmazdık. Şiir kitapları da alırdık. Ne

de olsa cahildik." (Baydur,2000:11). Ancak, bu yaklaşımlarını neden devam ettirmediklerini sorgulamaz.

Melda'nın bu sözleri üzerine Atilla da uzun süredir entelektüel bir eylemi olmadığını hatırlar: "Sahi, yıllardır elimi bile sürmedim bir şiir kitabına..." (Baydur,2000:11). Atilla, içinde bulunduğu durumu adlandıramamakla birlikte bir şeylerin kaybolup gitliğini, arkasında ise hüznü ve hayal kırıklığını bıraktığını hisseder: "İçimde bir şeyler kırıldı sanki. Yüzyıllardır beklediğim ve geleceğine inandığım bir otobüs gelmedi sanki" (Baydur,2000:11). Bir zamanlar aynı duygu ve düşünceyle güzel bir gelecek için çalışmışlar ama ne yazık ki sonunda ellerinde sadece hayal kırıklığı kalmıştır. Yıllardır beklediği halde bir türlü gelmeyen 'Güzel Günler Otobüsü'nün freni patlamış ve otobüs tüm yolcularıyla uçuruma yuvarlanmıştır. (Baydur,2000:11). Mine'nin dile getirdiği bu sözler gelecek için bir ümitleri kalmadığını da belirtir.

Aşkın seyircinin ve yazarın sözcülüğünü yaparak bu düşünceye itiraz eder ve onlardan silkinip kendilerine gelmelerini ister:

"Şimdi üretimi durdurduğunuzu söylüyorsunuz bir yandan, öte yandan da yanıp yıkılıyorsunuz bu duruma. Tam bir ikilem! Beyaz atlı şövalye mi, uyuyan bir prenses mi, ormanların hâkimi mi, peter pan mı, çizmeli kedi mi, neyse ne, sizin yeniden icat etmeniz gerekiyor özlemine çektiğiniz o şeyi!" (Baydur,2000:12).

Aşkın, aslında aydınların bilinçli olarak ilerlemeyi sağlayacak eylemlerden uzak durmalarını eleştirir. Kendi çıkmazlarını adeta kendileri yaratmışlar, pasifize olmayı kabullenmişlerdir. Aşkın'ın çözüm olarak sunduğu 'beyaz atlı şövalye... çizmeli kedi' sözlerinin arkasından oyuna dahil olan Maskeli Süvari, onların istediği 'somut masaların' anlatmadığı, aksine acı gerçekleri ardı ardına sıraladığı için bu üç oyun kişisi tarafından dışlanır. (Baydur,2000:12). Baydur, gerçek aydının kendini çok yakın hissedeceği Maskeli Süvari'yi şu şekilde tanımlar: "Yüzyıllardır yaşayan bir türlü ölemeyen, barbarlıktan neredeyse sonsuz bilgiye açılmış ve uçsuz bucaksız bir belleğe ve bunun sonucu olarak da uçsuz bucaksız bir öfkeye sahip bir süvari için, yaşadığı zamanın hesabını kendinden ve karşılaştığı herkesten sormak kaçınılmaz olmalıydı. Maskeli Süvari, dünya benden sorulur diyebilen ve acı çeken birisiydi" (Gözcü,2002:49). Oyunda Maskeli Süvari için kullanılan Demir Maske, Yalnız Kovboy, Zoro, Operadaki Hayalet gibi kahramanlarla tarihsel süreç içerisinde insanlık için yapılanlar hatırlatılır. Aydınların da bu kahramanlar gibi zorbalıkla, haksızlıkla mücadele etmeleri gerektiği düşüncesi vurgulanır.

Maskeli Süvari'nin sahneye girmesiyle birlikte herkesin maskesi teker teker düşmeye başlar. Maskeli Süvari, *Cumhuriyet Kızı*'ndaki Peri gibi oyun kişilerinin kendilerine bile itiraf edemedikleri korkularını, zaafalarını yüzlerine vurur. Örneğin, Melda'nın kimseyle paylaşmadığı duygusal iniş-çıkışlarını, Mine'nin dişiliğini, Atilla'nın maço eğilimlerini ortaya çıkarır. Bu bağlamda, gerçek kimliklerinden çok farklı hayatlar yaşayan oyun kişilerinin, oyun boyunca Maskeli Süvari'nin maskesini çıkarmasını istemesinin anlamsızlığı da verilir.

Maskeli Süvari, hayattaki duruşu, fikirleri ve eylemleriyle ideal aydının sözcüsüdür. Örneğin Atilla, Mine ve Melda gibi sözde aydını/sanatçıyı 'yeteneksiz, birikimsiz, renksiz, kişiliklerini borsaya sürmek için içi boş kavramların arkasına saklanan ve cahilleri

sanatçı olduklarına inandırmış, giderek kendilerinden şüphe etmeyen balonlar' olarak nitelendirir. (Baydur,2000:25). Maskeli Süvari'nin sanatçının bir başka deyişle aydının şiddete başvuran kişi olması gerektiği düşüncesi Atilla, Mine ve Melda'nın pasifize halleriyle tezatlık oluşturur. Maskeli Süvari'nin 'şiddet' ile anlatmak istediği, yaşadığı zamanın dışına çıkmak, toplum baskısına boyun eğmeden özgürce yaratmaktır. Bireyin, yaşadığı dönemde kolay kabul edilmeyen fikir ve duygularla hareket edecek cesareti, kendi inandığı gerçekler için sonuna kadar savaştığı gücü olduğu müddetçe 'gerçek aydın' yahut 'gerçek sanatçı' olabileceğini belirtir.

Maskeli Süvari, aydının 'gerçek'in peşinde koşması gerektiği düşüncesindedir. Ancak bu mücadelenin kolay olmadığını da farkındadır. Çünkü gerçek çarşıya gerilmiş, insanların kabullenmek istemediği, yok etmeye çalıştığı bir konumdur. Maskeli Süvari, gerçek kelimesinin ikinci hecesi 'çek'in sembolize ettiği parayla insanların gerçeği satın almalarına, kendi menfaatlerine uygun gerçekler yaratmalarına hayıflanır. "Maskeli... ger gitmiştir, çek gelmiştir ve gerginliği gideren çek bugünkü kur üzerinden tahvil edilince geriye geri kalmış bir gerçek kalır" (Baydur,2000:37).

Birinci perdenin sonunda Maskeli Süvari, kör taklidi yapan birinin topallamasını 1980 sonrası aydının davranışlarıyla özdeşleştirir. 1980'li yıllarda, aydınların ülkenin gerçeklerini görmeyişlerini, ilerlemeyi sağlayacak düşünce ve duygulardan uzaklaşarak bir aydın olarak ayakta durmakta zorlanmalarını, bir başka deyişle aydın kimliğinin sorumluluklarını yerine getirmemelerini sorgular. "En küçük hücrene kadar çürümüş topluluklarda" artık "sırtlanların ve leş kargalarının" hâkim olmasına şaşmamak gerektiğini, onlara bu imkânı aydınların verdiğini söyler. (Baydur,2000:39). Bu suçlamalara, Atilla, Mine ve Melda'dan bir kabullenme veya savunma beklerken Atilla'nın "Bir şey anlatmıyorsunuz! İçi boş sözler bunlar!" demesi Maskeli Süvari'nin ne kadar haklı olduğunu gösterir. (Baydur,2000:39). Nitekim Maskeli Süvari, bunu vurgulamak için kör ve topal dostunun hikâyesini tekrar anlatmaya başlar ve birinci perde sona erer.

İkinci perde oyun kişilerinin 'gerçekçilik' üzerine konuşmalarıyla açılır. Atilla, Maskeli Süvari'yi gerçekçi bulmaz. Bunun üzerine Maskeli Süvari gerçekçiliğin birçok çeşidinin olduğunu söyleyerek "... Büyülü gerçekçilik... sonra... Gerçek Gerçekçilik... Odun gerçekçilik... Saygın gerçekçilik... Şiirsel Gerçekçilik... Zaman zaman gerçekçilik... Osuruk Gerçekçilik... Fırsatçı Gerçekçilik... Kavramsa Gerçekçilik, Siyaset sosyolojisi ve uyuzların kaşınmasının gerçekçi açıdan anlatımı üzerine gerçekçi bir yaklaşım..." (Baydur,2000:41) kendilerini aydın kabul eden bazı kişilerin gerçekçiliği maske gibi kullanarak anlamsız işlerle uğraşmasını eleştirir.

Maskeli Süvari, Aşkın'ın daha önce dile getirdiği eleştiriyi yineler: "Üretimin yanından kıyasından bile geçmezsiniz. Hayatın komisyoncularısınız siz. Üstelik bunu bir işadama, bir haydut ya da bir kumarhane sahibi gibi değil, çağdaş ve aydınlık bir eda ile sanatsever insan müsveddeleri gibi yapıyorsunuz" sözlerine Mine "Sen manyak mısın be?" diyerek tepki gösterir. (Baydur,2000:54). Kendisi ve arkadaşları hakkındaki gerçekleri kabullenmek istemez. Ancak Maskeli Süvari, sorumluluk bilinciyle onları sorgulamaya devam eder. Atilla'ya "İşlerin hep tıkırındaydı di mi? Tedirgin olmadın değil mi hiçbir zaman?" diyerek 'aydın' olduğunu iddia eden kişilerin sadece kendi menfaatlerini koruduklarını ima eder. (Baydur,2000:46). Toplumdaki siyasi/sosyal değişimler

"can[larını] yakmadıkça söylenen her palavraya 'oh, ne kadar ilginç'" düşüncesiyle yaklaştıklarını söyler. (Baydur,2000:55). Bir aydının her şeyden önce 'düşünce' sahibi olması gerektiğini özellikle vurgular: "Düşünce denilen şeyin temel niteliği yok sizde" sözleriyle onların aydın kimliğinden çok uzak olduklarını belirtir. (Baydur,2000:46).

Limon'da Sevda'nın kullandığı Goethe'ye ait sözleri bu sefer Maskeli Süvari dile getirir: "Son üç bin yılda olan her şeyin hesabını kendi kendine veremeyen her insan... karanlıkta kalmaya... deneyimsizliğe... gününü gün ederek yaşamaya yükümlüdür." (Baydur,2000: 60). Geçmiş tam olarak algılayan kişinin geleceği de doğru şekilleneceğine inanır.

Maskeli Süvari, tarihi ve zamanı korkmadan doğru yorumlayabilen "kendi gözünü içine gözünü kırpmadan bakabilen" kişilerin gerçek aydın olduğunu söylerken Atilla, Mine ve Melda'nın da gözlerini açmaya çalıştığını, ancak başaramadığını imler. (Baydur,2000:56). Bütün bunlara rağmen kendilerini önemli sanmalarına karşılık Maskeli Süvari de "sidik birikintisindeki saman çöpüne konan sinek...sidiği deniz... saman çöpünü gemi... kendini de kaptan sanmış" sözleriyle büyük bir yanlış içinde olduklarını vurgular. (Baydur,2000:57).

Mine ve Melda, Maskeli Süvari'yi ciddiye aldıkları için kendilerine kızarlarken Atilla'da bir farklılık gözlemlenir. "Rahat bırakın adamı... Her yenilikte bu kadar yakından ilgilenmek zorunda değiliz. Daha ... dün ne olduğunu anlamadık... On yıl öncesini hiç anlamıyoruz...Yirmi, otuz yıl öncesini çözememişiz henüz..." sözlerinden Maskeli Süvari'yi anlamaya başladığı izlenimi verilir. (Baydur,2000:60).

Maskeli Süvari ise Atilla'daki bu değişimin geçici olduğunun bilinciyle, oyunun başından itibaren kendisiyle aynı düşünceleri paylaşan Aşkın'a yönelir. Bu davranışından Aşkın'ı geleceğin aydını kabul ettiği anlaşılır. Aşkın'a olup biten, yaşanan ve yaşanacak her şeyden sorumlu olması gerektiğini, yaşanan her şeyin hesabını kendi kendine vermeyi başarırsa aydınlığa çıkabileceğini söyler. "Tedirginliğini, kuşkuculuğunu, soru sormayı ve güncel, sıg, ucuz yanıtlara kanmamayı ve bu yüzden itilip kakılmayı bir yaşam biçimi" haline getirebilirse geçmiş ve gelecek arasında bir köprü olabileceğini vurgular. (Baydur,2000:61).

Maskeli Süvari, büyük bir coşkuyla tüm tecrübesini Aşkın'la paylaşırken Mine ve Melda, Maskeli Süvari'den maskesini çıkarmasını isterler. Atilla da ancak onlarla varabileceği için Mine ve Melda'nın bu isteğine katılır. Maskeli Süvari ise oyun boyunca dile getirdiği çarpıklığı algılayamayan bu sözde-aydın grubu için maskesini çıkarır. Ancak her maskenin altından bir başka maske çıkar. Maskeli Süvari, Atilla, Mine ve Melda'nın tepkilerini dikkate bile almadan "Elveda, baylar, bayanlar! Bir daha görüşmemek üzere" diyerek gizemli bir şekilde ortadan kaybolur. (Baydur,2000:62). Onun arkasından Mine'nin "Manyağın tekiydi!" Melda'nın "Dayaklık bir tip!" sözleri Maskeli Süvari'yi gerçekten anlamadıklarını gösterir. (Baydur,2000:63). Atilla'nın "Söylediği, yaptığı hiçbir şey sahici değildi... Kendisi bile" sözleri ise ironiktir. (Baydur,2000:63). Baydur, oyun boyunca aslında Atilla, Mine ve Melda'nın 'sahici olmadığını' vurgular. Toplumda maskeyle dolaşan, 'aydın' kavramının içini boşaltan Atilla, Mine ve Melda gibi kişilerdir. Mine ve Melda'nın Maskeli Süvari'nin bıraktığı maskeleri takmaları da onların gerçek kimliklerini, zaafılarını, kusurlarını saklama ihtiyaçlarını gösterir. Maske-

li Süvari'nin tüm çırpınılarına rağmen kendilerini sorgulamayırları, aydınların içinde buldukları çıkmazdan kurtulmak için çaba göstermediklerini, sistemle mücadele etmek yerine çarpık düzeni kendi çıkarları doğrultusunda şekillendirdiklerini ifade eder.

Yangın Yerinde Orkideler: Aydının Tükenişi

Baydur, 1989/1990 döneminde sahnelenen *Yangın Yerinde Orkideler*'de farklı kesimleri bir araya getirir. Oyunun yüzeysel yapısında, sokakta yaşayan Nuri ve Neriman ile burjuva sınıfına ait Nebati, Nezih ve Nurçin bir rastlantı sonucu rıhtımda karşılaşır-lar. Daha sonra bu gruba, varoluş nedenini bulmaya çalışan, "kendisine ve topluma yabancılaşmış aydın" sembolize eden Adam'ın da dâhil olmasıyla bir toplum panoraması oluşturulur. (Yüksel,1997:142). Tomru'ya göre "Baydur, toplumun dışına itilmiş ama bilgeliliğiyle özgürleşmiş Nuri ile Neriman'ı, zenginlik-güçlülük dışında derdi olmayan, toplumsal sorunlardan habersiz, kültürsüz burjuvalar grubunu ve inançlarını yitirmiş, intiharı eşiğindeki, yabancılaşmış aydın Adam'ı yan yana getirerek toplumun yapısına ilişkin umutsuz bir portre çizer" (Tomru,2003:34).⁶ Oyunun derin yapısında ise aydınların iç çelişkileri, kendisi ve çevresiyle iletişimi/iletişimsizliği, aydın sorumluluğunu yerine getiremeyeceğine inandığı anda ölüme gidişi işlenir.

Perde açıldığında olayların bir köprü altında, yani açık bir uzamda gerçekleşeceği anlaşılır. Yüksekteki iki pencerenin birinden sarı bir ışık gelirken diğerinin karanlık olduğu belirtilir. Oyun boyunca bu pencerelerin kullanılmadığı dikkate alındığında sarı ışık, bilgisini ve tecrübesini kullanmayan Adam'ın çaresizliğini, ümitsizliğini ifade eder. Karanlık pencere ise kendi sahte dünyaları içinde para peşinde koşan burjuva sınıfını veya hayatta kalabilmek için her türlü yola başvurabilen serserileri temsil eder. Çünkü her iki grup da sadece kendilerini ve yaşadıkları anı önemserler. İnsanlık yahut gelecek hakkında endişe taşımazlar. Kendileriyle birlikte etraflarındaki insanların da karanlıkta yaşamasına aldırılmazlar. Adam'ın ışığı da bu keskin karanlık karşısında sö-nük kalmaya mahkûmdur.

Oyun başladığında sahnede tek başına olan Adam'ın görüntüsü dikkat çekicidir. Adam, elindeki şampanya şişesiyle, kirli, buruşuk kıyafetleri ve yanından ayırmadığı tabancayla gizemli bir hava yaratır. İlk sözü "Bir ... odaya ihtiyacım vardı... şimdi de var... Bir oda!" oyun boyunca tekrarlanacak bir motiftir. (Baydur,1991:2). Bu 'ihtiyacı'nın sebebi kesin bir şekilde dile getirilmemekle birlikte Adam'ın kendini korunaklı/güvenli hissedeceği kapalı bir uzama ihtiyacı olduğu anlaşılır. Oyunda sadece bir kez seyircilere seslendiği "Tencere kaynıyor mu?... Oğlanın aritmetiği zayıf mı geldi yine? Sul-lar kesik mi, kalorifer yanmıyor mu? İki buçuk milyon liranız olsa her şey düzelecek gi-bi mi?" sözleriyle bir aydın olarak toplumun sıkıntılarından haberdar olduğu düşünce-sini uyandırır. (Baydur,1991:2). Adam, ayrıca dünyada birçok kötü olaylar yaşanırken kendinin hüzünlü olmasının da çok normal karşılanması gerektiğini belirtir. Adam'ın oyun boyunca bir daha bu şekilde doğrudan sorunlar hakkında konuşmaması onun içe kapandığının, eylemsizliği tercih ettiğinin bir ifadesidir. Elindeki tabancayı göstererek "Bununla yazı da yazılamaz" demesi, aydınların yazıyla halka ulaşmaktan vazgeçişle-rini, kalemlerini silah gibi kullanıp fikirleri için savaşmak yerine kendilerini yok edişle-rini imler. (Baydur,1991:2).

Adam da 'aydın' kimliğinin sorumluluğunu yitirdiğinin bilinciyle kendini öldürmeyi tercih eder. Her ne kadar neden tabancayı alıp evden çıktığını bilmese de bilinçaltında kendini, kendini eylemsizliğe sürükleyenleri ortadan kaldırma düşüncesi ağır basar. Birinci bölümde tabancanın 'oyuncak bir tabanca' olduğunun belirtilmesi ve kimseye bir zarar vermemesi, Adam'ın dolayısıyla aydının, birinin hayatına son verebilecek kadar sağlıklı bir düşünce ve duyu yapısına sahip olmadığını imler. Şampanya, Adam'ın içinde kopan fırtınaları unutmamasını sağlarken tabanca da hayat-ölüm arasındaki ince çizgide duruşunu ifade eder. Ancak ikinci perdeden itibaren o tabancanın gerçek bir silah olduğu ve birçok kez ateş aldığı görülür. Kimi zaman psikolojik baskı yapmak, kimi zaman da güç gösterisinde bulunmak üzere kullanılır. Nitekim oyunun sonunda da Adam, kişisel ve toplumsal sorunlara çözüm üretmediği için silahı kendine doğrularak bu hayattaki tutsaklığına son verir.

Tavrından, konuşmasından bir burjuva olduğu anlaşılan Adam, kendini kapana kısıran bu dünyadan uzaklaşıp hayata daha farklı bakan insanların yaşadığı rihtımda önce Nuri ile karşılaşır. Sigara aracılığıyla aralarında bir iletişim kurulur. Nuri, Adam'ın garip ama rahat tavırlarını bazen irkilerek, bazen de hayranlıkla takip eder. Adam'ın Nuri'den bir oda istemesi ironiktir. Hayatını sokaklarda geçiren Nuri, Adam'a bir evi olmadığını, ama isterse yakın civardaki otellere gidebileceğini söyler.

Nuri'nin hayata dair kimi gerçek kimi de hayali birçok hikâyesi vardır. Büyük bir keyifle bu hikâyelerden bazılarını hiç tanımadığı Adam'a anlatırken bir yandan da onun vaktini aldığını düşünür ve nezaketen ondan özür diler. Adam'ın hiç beklenmedik şekilde "Benim zamanım yok! Hiç olmadı! Şampanyam var, tabancam var... zamanım yok!" diye bağırması aslında tükenişini, her şeyden vazgeçişini ifade eder. (Baydur,1991:6). Nuri, Adam'ın bu ani tepkisinden korkmakla birlikte onun hüzünlü haline de üzülür. Adam'ın "Değilim" derken bile çok hüzünlü oluşu, dile gelenle yaşanan gerçeğin ne kadar farklı olduğunu gösterir. (Baydur,1991:6). Adam çaresizliğini, işsizliğini kabul etmek istemez. Çünkü böyle bir durumun beraberinde yıkımı/ölümü getireceğinin farkındadır. Yazar bunu duyumsatmak istercesine gerilimli bir sahne yaratır. Adam Nuri'yle konuşurken bir an namluyu ağzına dayar ve duraklar. Nuri, tabancanın sesini duymayı beklerken Adam'ın elindeki şampanya şişesini tabancayla karıştırdığını anlar. Böylece Adam'ın aklından geçeni yapacağı izlenimi uyandırılır. (Baydur,1991:6).

Adam'ın oyunun diğer kişisi Neriman'la iletişimi yine sigara aracılığıyla olur. Neriman, rihtıma yakın bir yerde Adam gibi burjuva sınıfına ait bir kadın ve iki adamın şevrolenin üstüne oturup içki içtiğini söyler. (Baydur,1991:8). Kendini partilerine davet etmelerini samimi bulmaz. "Televizyon icad edildi ya, herkes orada gördüklerine göre davranıyor artık!" sözleriyle onların birer taklitten ibaret olduklarını vurgular. (Baydur,1991:8). Neriman, daha sonra eleştirilerini Adam'a yöneltir. Onun bir süs eşyasıymış gibi elinde tuttuğu silaha gönderme yaparak "Eskiden bizim buralarda tabanca filan görünmezdi ortalıkta... Hiç. Ortaya çıktığı zaman da patlardı ve muhakkak birisi ölürdü. Öyle kötü dublaj yemiş üçüncü sınıf amerikan kovboyları gibi elde tabanca ortalıkta dolanılmazdı eskiden" sözleriyle Adam'ın tabancayı kullanacak cesareti olmayışını, bir başka deyişle kendi gerçekleriyle yüzleşememesini sorgular. (Bay-

dur,1991:8). Nitekim Neriman'ın gözlemlerinde haklı olduğu Adam'ın şu sözlerinden anlaşılır: "Gidecek bir yerim yoktu... yani... kalmadı. Çıkarken bir şişe şampanya ile tabancayı aldım yanıma, buraya geldim... Ne halt edeceğimi düşünüyordum..." (Baydur,1991:9). Adam kendisiyle hesaplaşmak, iç sesini sakince dinlemek ve 'soluk almak' için Neriman'dan da oda ister. Ne var ki ruhundaki kargaşa sözlerine de yansır ve kendini doğru dürüst anlatamaz. Bu durum Nuri ve Neriman'ın sinirlenmesine neden olur, kendileriyle alay edildiğini düşünürler. Nuri sonunda dayanamayıp "Buralarda herkesin söylediğiyle söylemek istediği şey aynıdır abicim. Ölümle hayat arasında, o kıl payında yaşayan insanlar olarak, ritimler üzerinde sözü uzatmayız biz" demek zorunda kalır. (Baydur,1991:10).

Bunun üzerine Adam onları çok rahatsız etmeyeceğini sadece bazı kararlar alabilmek için onlardan yardım istediğini söyler. Adam'ın "... Biraz düşünmem gerekiyor... biraz daha... bu sefer... yola çıkmadan önce... (sessizlik)... yoksa kimsenin filan aradığı, arayacağı yok beni..." şeklindeki açıklamasından onun geçmişe yönelik bir pişmanlığı olduğu, bu sefer iyi düşünüp doğru olanı bulmak istediği anlaşılır. (Baydur,1991:11). Ancak bunu ifade ederken kullandığı "... iki gün iki gece saklayın" sözlerindeki "saklayın" kelimesi Nuri ve Neriman'ı tedirgin eder. (Baydur,1991:11). "Saklanmak" fiili Nuri ve Neriman'ın anladığı gibi dışarıdan gelecek bir tehlikeden değil, aksine Adam'ın kendisinden, hayatın gerçeklerinden saklanmasını ifade eder. Adam, şimdiye kadar hep 'rüzgâra karşı' yürüdüğü için yorgundur. Hayatı boyunca muhalif olmayı tercih etmiş, ancak yeterli gücü ve sabrı gösteremediği için de yılgınlığa düşmüştür. Ayrıca Adam, geldiği yere bir daha dönmeyi düşünmediğini de söyleyerek geçmişle bağını kopardığını belirtir. (Baydur,1991:12). Çünkü arkasında bıraktığı her şey ona çaresizliğini ve eylemsizliğini hatırlatır. Böylece Baydur, sorumluluğunu yerine getirmeyen aydının kaçışını dile getirir. Adam'ın "İletişim kuramadığım tek durum vardır: Kendimle kendim arasında..." sözleri de bu düşünceyi olumlar. (Baydur,1991:25).

Birinci perdenin sonunda Nuri, Neriman ve Adam üç oda tutmaya karar verirler. Baydur, Adam'ın "... gidip üç oda tutarız ve..." cümlesini tamamlamayı belirsizlik yaratır. (Baydur,1991:26). Nuri'nin araya girerek "Uyumadan önce gülümseriz" demesi Adam'ın içinde bulunduğu ruh haliyle tezatlık oluşturur. (Baydur,1991:26). Adam'ın yaşadıklarını sorgulamak için aradığı odada Nuri'in kastettiği şekilde huzurlu bir uyku uyuması söz konusu değildir. Adam, bunu bilmesine rağmen Nuri'ye karşı çıkmaz ve perde kapanır.

İkinci perdede, Nuri'nin başından geçen bir olayı anlatırken kullandığı 'mutavvak' ve 'mu'tezil' kelimelerinin aslında Adam'ı tanımlaması ilginçtir. 'Halkalı, zincirli' anlamına gelen mutavvak kelimesiyle Nuri 'aklına ve yüreğine bağlı olduğunu, ikisinin arasında kaldığını' söylerken Adam'ın ikilemde oluşu ima edilir. (Baydur,1991:28). Nuri'nin 'mu'tezil'i 'cemaaten ayrılıp bir yana çekilen' şeklinde açıklamasıyla Adam'ın kendini toplumdaki soyutlamasına gönderme yapılır. Nuri, kendini ve kendisi gibi olanları da 'nüsufe' yani 'buğdaydan ayrılan saman', bir başka deyişle bir işe yaramayan, değersiz kişiler olarak görür. Böylece iç çelişkilerine son veremeyen, sorumluluklarını yerine getirmeyen, yavaş yavaş kendinden ve toplumdaki uzaklaşan aydının durumu Nuri aracılığıyla bir kez daha vurgulanır. Adam da 'pasif aydın' tanımına uygun bir şe-

kilde Nuri'yi sessizce dinlemeyi tercih eder.

Adam'ın geleceğe dair inancının kalmayıp, değişen dengeler karşısında çaresizliği, yalnızlığı, dünyayı değiştirecek gücü kendinde bulamayışı, Neriman'a "hayatın, yaşamın güzel olduğunu" söyleyememesinden anlaşılır. (Baydur,1991:32). "Bu ... fazla ileri gitmek olur benim açımdan" sözleriyle kendindeki yetersizliğin farkında oluşu, ıstırapı dile getirilir. (Baydur,1991:32).

Neriman, Adam'ın kendini çok önemseyen, köksüz bir çiçek olduğunu düşünür. (Baydur,1991:42). Adam'ın "Canımı sıkın bir ŞEYİ ortadan kaldıracam" sözleri ölümü hatırlatır. (Baydur,1991:42). Neriman, onun ölmek istemesine rağmen ölümden korktuğunu, bu yüzden de ölümlerle oynadığını iddia eder. Fakat Adam, oyunun sonunda hayata dair tüm merakını yitirdiğini, hayattan bezdiğini söyler ve kimsenin beklemediği bir anda tabancayı kalbine dayar ve ölür. (Baydur,1991:50-51). Neriman ve Nuri kısa bir şaşkınlık anından sonra, birkaç gün bile olsa insan gibi yaşama arzusuyla Adam'ın cebindeki paraları alıp uzaklaşırlar. Adam, dünyadaki olumsuzluklar ve kendi içindeki ikilemler karşısında aciz kaldığı için intihar eder. Ama ölümünün hiçbir şeyi değiştirmeyeceği açıktır. Burjuvalar da ritim insanları da aynı oyunları oynamaya devam edeceklerdir. Bu grup içerisinde sadece Adam, hayattaki yeri konusunda bir çözüm üretmediği için ölümü tercih ederek özgürlüğe kavuşur. (Gözcü,2002:48).

Sonuç

Baydur, bu çalışmada ele alınan dört oyunda da aydın kavramı üzerinde durmuş, ancak aydının çelişkilerini, eylemsizliğini farklı yaklaşımlarla dile getirmiştir. *Limon'*ün aydınları kendi çıkmazlarının farkında oldukları için acı çekerler. Bu durum onların davranışlarına, sözlerine de yansır. Baydur, diğerlerinden farklı olarak bu oyunda, aydınların artık baskı ve korkunun etkisinde kalmayacaklarını, kendileriyle yüzleşme ve daha güzel bir gelecek için mücadele etme gücüne sahip olacaklarını hissettirir.

*Cumhuriyet Kızı'*nda ise aydınlar/profesörler sistemin kendilerini susturmasına izin verirler. Oyunun sonunda Peri sayesinde kendi gerçekleriyle yüzleşirlerse de duygu ve düşünce dünyalarında bir değişiklik olmaz. Çelenk'in 'Sistemle Örtüşen Aydınlar (Vazgeçenler)' grubuna dâhil ettiği aydınların genel özelliği sistemle uzlaşmaları ve kendi hesaplaşmalarını yapmamalarıdır. Bu oyundaki profesörler de geçmişi, bugünü ve kendilerini sorgulayarak tüketmeyi/tükenmeyi göze almazlar. (Çelenk,1999:234). Baydur, *Maskeli Süvari'*de ideal aydının nasıl olması gerektiğine dair ipuçlarını Maskeli Süvari aracılığıyla dile getirir. Bu oyunda, kendini aydın kabul eden kişiler ne kendilerini ne de yaşadıkları toplumu sorgularlar. *Cumhuriyet Kızı'*ndaki aydınlar gibi tüm çarpıklıklara/olumsuzluklara rağmen huzur içinde yaşarlar. Baydur bu oyunda da *Limon'*da olduğu gibi seyirciye umut verir. Oyunda daha çok gözlemci olarak yer alan Aşkın'ın geleceğin aydını olacağı ve Maskeli Süvari'nin çizdiği 'aydın' tanımına uyacağı belirtilir.

*Yangın Yerinde Orkideler'*deki Adam'ın aydın kimliği üzerinde fazla durulmaz. Adam, *Limon'*daki aydınlar gibi kendi trajedisinin farkındadır. Ancak Adam, bu oyundaki kişilerden farklı olarak kabullenmek istemediği ama değiştiremediği hayatta daha fazla acı çekmemek için ölümü tek çözüm olarak değerlendirir. İnançlarını, üretkenli-

gini yitirmiş olması onun hayat-ölüm çizgisinde durmasına neden olur.

Bu oyunlarda, aydınlar/sözde-aydınlar, 'aykırı kişi' şeklinde adlandırılabilirler. Orneğin *Limon*'da Necip, Aslı'yı anlayan, Aziz ve Muhsin'in iç seslerini dinlemelerini sağlayan kişidir. *Cumhuriyet Kızı*'nda Peri/Pakize, profesörlerin aydın kimliğini sorgular. *Maskeli Süvari*'de dışarıdan gelen Maskeli Süvari, masalsı bir ortamda bir yandan oyun kişilerinin aydın kişiliğini eleştirir, bir yandan da ideal aydını anlatır. *Yangın Yerinde Orkideler*'de ise yabancı, bizzat aydının kendisidir. Kendi dünyasıyla baş başa kalan Adam, sesini kimseye duyuramayacağına inandığı anda hayatına son verir.

Baydur, bu oyunlarda aydının olması gereken konumundan ne kadar uzaklaştığını da gözler önüne serer. Dünyadaki gelişmeleri merakla takip etmesi, kendine sunulanı sorgulaması, yeni bilgilerle sürekli kendini beslemesi gereken aydının çoğu zaman sessiz ve anlamsız bir hayat sürmesini eleştirir. Toplumla öncülük edecek aydının, eğitimiyle, hayatı algılayış şekliyle, sorunlara/çarpıklıklara bulduğu çözümlerle daha iyi bir dünya yaratması gerektiğini düşünür. Baydur, bir yazar/aydın olarak kendi üzerine düşeni yerine getirir ve oyunları aracılığıyla aydınlara birer ayna tutarak onların ölüm uykusundan uyanmalarını diler.

DİPNOTLAR

2 "İlk oyunum *Limon*, benim için *Mikodo'nun Çöpleri*'nin oynandığı apartman dairelerinin alt katında geçer. Benim kafamda aynı gece, aynı kar yağmaktadır, üst kattaki sahnede Melih Cevdet Anday'ın oyunu, görünmeyen alt sahnede ise *Limon* sergilenir" diyen Memet Baydur'un da söylediği gibi iki oyun da konu ve üslup bakımından birbirlerini tamamlarlar. (Kırkkanat,2002:145).

3 Ağaoglu'na Nairobi'den Mart 1984 tarihinde yazdığı mektubunda *Limon* hakkında şu tespitlerde bulunur; "...*Limon*'daki 'bu insanlar ne kendilerinden ne de bir evvelkilerden' kuşkulandırmayıp, hayatı/düşüncüyü/kendilerini ifade eden değerleri' aziz bir emanet gibi kabullenip, aralarındaki kuşak farklarını doğal buluyorlar. Onlar parçalanmış bir zamanı yaşamıyorlar. Hal ile mazi, akıllarında birbirine bağlı... Oyundaki insanların 'tutunamamış' olmaları, bütün öbür tutunamayanlara benzemez; hayatları ikiye bölünmüş insanlardır *Limon*'un kişileri, Oğuz Atay'ın pınl pınl yürekli, gerçek tutunamayanları ile akraba bile değildir... Belirli bir düzeyin kültürüne, diline, varoluş sorunlarına ve değerlerine sahip, ama o düzenin somut yaşam koşullarına ve sınıfsal konumuna ait olmayan insanlar söz konusuydu *Limon*'da." (Baydur-Ağaoglu,2005:328-329). Adalet Ağaoglu'nun 'aydın' kavramıyla ilgili görüşü ise şu şekildedir: "Yeni zamanlar aydının başındaki son moda belaların, belirli bir sisteme bağlı kalmadan, o sistemin dışında aklını yormak istemesinden geldiğini" söyler. (Baydur-Ağaoglu,2005:339). Bu son moda belanın da yalnızlığa itilmek, bir çeşit sürgün olduğunu

belirtirken Memet Baydur'u da sistem dışılığın sahtesi ve sahicisi hususunda dikkatli olmaya davet eder.

4 Sevim Gözcü, *Limon*'un yazıldığı 1980'li yılları "toplumsal, siyasal ve ekonomik yapının temelden sarsıldığı, devlet örgütlü baskının kendini hissettirdiği, geçmişin silinmek istendiği, bireysel özgürlüklerin yok sayıldığı, herkesin birbirine benzediği, kimliksiz, dolayısıyla bireyin kendine ve 'öteki'ne yabancılaştığı bir süreçtir" şeklinde tanımlayarak oyunun arka planındaki tarihsel süreci ifade eder. (Gözcü,2002:44).

5 Baydur, *Cumhuriyet Kızı*'nı yazarken Howard Hawks'ın yönettiği 'Ball of Fire'dan etkilendiğini ve ikisi arasında benzerlikler olduğunu belirtir. Örneğin, Ball of Fire'da sekiz profesör kendilerini toplumdan soyutlayarak Amerika'da kullanılan argo sözlerin yer alacağı bir ansiklopedi yazmaya çalışırlar. Striptiz kulübünde çalışan bir kadın, dil konusunda onlara yardımcı olurken bir yandan da *Cumhuriyet Kızı*'ndaki Peri gibi bu erkeklerin duygusal taraflarını ortaya çıkarır.

6 Sina Baydur *Yangın Yerinde Orkideler* adlı oyunun yazılmasına yol açan olayı Memet Baydur'un şu şekilde aktardığını belirtir: "*Yangın Yerinde Orkideler*'i tamamen yirmi iki yıl önce düşünmüştüm. İstanbul'da köprü altında yağmurlu bir kış gecesi. Lisede öğrenciydim ve Kapadokya'ya gidiyoruz diye Ankara'dan çıkıp İstanbul'da bulmuştuk kendimizi. Haluk, Bülent ve ben, gece yarısı sularında, paltolarımıza sığınmış raki içiyorduk, önemi şimdilerde iyice anlaşılan o 1968 yılının Aralık'ında. Köprü altında kendini 'Türkiyeli Arap Adil'olarak tanıtan biri ve diğerlerin vardı o gece. Adil kırk yaşlarındaydı ve kendini Galata köprüsünün sahibi, Yeni Caminin işletmecisi, Unkapanı Beylerbeyi olarak tanıyıyordu. Sabah oldu, Emirgan'a gidip çay içtik. Sonra otobüse binip Ankara'ya döndük... Hakkı yenmişlerin, hayatın-toplumun-yerleşik düzeninin, kıyasıyla itilmişlerin, uyurgezerlerin, mutsuzların, sırtından yaralıların, alkoliklerin, esrarkeşlerin, yalancıların, masal anlatıcılarının, gezginlerin, kaybedecek hiçbir şeyi olmayanların, filmleri balkondan ya da hususiden değil, birinciden, yani en ön sıradan seyredenlerin, dünyaya kekremesi, ekşi bir sırtıyla bakanların, sis ve duman içinde yaşayanların, bilgiye ve bilgisizliğe aynı tiksintiyle yaklaşanların, bütün bunlara rağmen ya da biraz da bunlardan ötürü insan kalabilmeyi becerebilmişlerin şarkısı oldum istedim *Yangın Yerinde Orkideler*" (S.Baydur,2002;17)

KAYNAKÇA

- Aracı, Emre, (2006). *Donizetti Paşa. Sarayın İtalyan Maestrosu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Balcı, Yunus, (2002). *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950)*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri
- Batur, Enis, (1985). *Alternatif: Aydın*, İstanbul: Hil Yayınları
- Baydur, Memet, (1990). *Cumhuriyet Kızı*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Baydur, Memet, (1993). *Limon*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Baydur, Memet, (2000). *Maskeli Süvari, Toplu Oyunları 5*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Baydur, Memet, (1991). *Yangın Yerinde Orkideler*, İstanbul: Remzi Kitabevi

- Baydur, Memet, (2002a). Memet Baydur'la Buluşma İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Etkinliği", *Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Memet Baydur'un Ardından*, Hzl. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Baydur, Memet, (2002b). "Cumhuriyet Kızı ve Sosisli Sandviçler", *Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Memet Baydur'un Ardından*, Hzl. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Baydur, Memet-Ağaoğlu, Adalet (2005). (Ed. Bağış Erten), *Mektuplaşmalar*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Baydur, Sina, (2002). "En Yakın Arkadaşımızı Kaybettik", *Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Memet Baydur'un Ardından*, Hzl. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Belge, Murat, (1983). "Tarihi Gelişme Süreci İçinde Aydınlar' Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.1, İstanbul: İletişim Yayınları
- Çapan, Alişan, (2002). "Alişan Çapan, Cevat Çapan'la Memet Baydur Üzerine Söyleşiyor", *Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Memet Baydur'un Ardından*, Hzl. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Çelenk, Zerrin Akdenizli, (1999). "1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynaklar", Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir
- Dereci, Toker, (1975). *Aydınlar, Sendika Hareketleri ve Endüstriyel İlişkiler Sistemi*, S:446, İstanbul: İstanbul Fakültesi Yayınları
- Güçbilmez, Beliz, (1996). "1975-1995 Arasında Türk Tiyatrosunda Aydın Olgusu," Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, AÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anabilim Dalı, Ankara
- Gözcü, Sevim, (2002). "İnsanın Gücüne İnanan Oyun Yazarı: Memet Baydur", *Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Memet Baydur'un Ardından*, Hzl. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Kaplan, Mehmet, (1992). *Büyük Türkiye Rüyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları
- Karas, Nursen, (2003). "Cumhuriyet Kızı'nın Düşündürdükleri", *Saçmalarla Gerçekler, Oyun Eleştirileri*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları İstanbul
- Kırıkanat, Mine, (2002). "Hoşçakal Maskesiz Süvari", *Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Memet Baydur'un Ardından*, Hzl. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel, Filiz Elmas, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları
- Leech, Geoffrey N. - Short, Michael H., (1984). *Style in Fiction*, New York: Longman Group Limited
- Meriç, Cemil, (2000). *Mağaradakiler*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Said, Edward, (1995). (Çev. Tuncay Birkan), *Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Sayın, Onal, (1994). *Sosyolojiye Giriş*, İzmir: Akademi Kitabevi
- Shils, Edward, (1983). "Aydınlar", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, C.1*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Şener, Sevda, (1993). *Oyundan Düşünceye*, Ankara: Gündoğan Yayınları
- Şener, Sevda, (2003). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*, İstanbul: Dost Yayınları

- Tomru, Duygu Seda, (2003). "Türkiye'de Absürd Tiyatro ve Birey Teması", Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, İstanbul
- Yüksel, Ayşegül, (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları

ABSTRACT

THE DISPLACED OF MEMET BAYDUR

Memet Baydur is one of the most important figures of contemporary Turkish drama. He deals with inner conflict of individual and their attitude towards life. In this study, his well-known plays *Limon*, *Cumhuriyet Kızı*, *Maskeli Süvari* and *Yangın Yerinde Orkideler* are going to be analysed in the aspect of intellectual concept. The responsibilities of the intellectual, his/her loneliness, his/her rebellion against the system and power and his/her inner conflicts, his/her hopes or disappointments for the future are going to be studied through the usage of language.

Key Words: *Intellectual, Limon, Cumhuriyet Kızı, Maskeli Süvari, Yangın Yerinde Orkideler*