

**TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi**

**GÜNCEL TARİHSEL OYUNLAR BAĞLAMINDA
“GEZİ” OYUNLARI**

**Hazırlayan
Yunus Emre GÜMÜŞ**

**Danışman
Prof. Dr. Semih ÇELENK**

İZMİR/2017

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Güncel Tarihsel Oyunlar Bağlamında ‘Gezi’ Oyunları**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış, olduğunu belirtir ve doğrularım.

.../.../.....

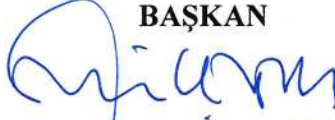
Yunus Emre GÜMÜŞ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 16./5./2017 tarih ve 10...sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9...maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Yunus Emre GÜMÜŞ**'ün **Güncel Tarihsel Oyunlar Bağlamında 'Gezi' Oyunları** konulu tezi incelenmiş ve aday 21./6./2017 tarihinde, saat 10.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60.. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **başarılı**.... olduğuna oy **kararı**...ile karar verildi.

BAŞKAN
Prof. Dr. Semih Çelebi**ÜYE**
Prof. Dr. Aslıhan Ünlü**ÜYE**
Yr. d. Doç. Dr. Ebru Corşini

ÖZET

Kentli bir toplumsal hareket olarak sınıflandırılan Gezi Parkı eylemleri kent hakkı tartışmaları çerçevesinde ortaya çıkmış, süreçte toplumsal ve siyasal taleplerin de eklemlendiği geniş tabanlı bir toplumsal ittifaka dönüşmüştür. Kısa sürede bir fenomen haline gelen Gezi, toplumsal muhalefetten, sosyal yaşama, güncel siyasetten sanata kadar pek çok alanda eşi görülmemiş depremler yaratmıştır.

Ülkemizde Gezi parkı eylemleriyle birlikte başlayan süreç özelde ekolojistlerin ve kadın hareketinin, genelde toplumsal muhalefetin ezberini bozarak yeni bir dil yaratma zorunluluğunu gözler önüne sermiştir. Bu bağlamda çağın sanatının da alımlayıcıyla kurduğu ilişki yeniden tartışma konusu olmuş, sanatsal üretimlerde çağın ruhunu yansıtan yeni bir dil arayışı gündeme gelmiştir.

Eylemlerin başından beri bir direniş aracına dönüşen sanatsal üretimler Gezi'ye özgün kimliğini kazandırırken tarihsel birer belge yerine geçerek Gezi'nin geleceğe taşınmasında rol oynamıştır. Çalışmamızın giriş bölümünde tarih algısının nasıl şekillendiğini tartışmaya açarak tiyatro sanatının tarihsel oyunlarla olan ilişkisini tanımlamaya çalıştık. İlk bölümde Neo-liberal politikalar sonucu dünya çapında meydana gelen küresel ayaklanmaları tartışarak Gezi Parkı örneğini bir direniş estetiği bağlamında inceledik. Son bölümde ise Gezi Parkı direnişinin tiyatro oyunlarına nasıl yansıdığını süreçte kaleme alınan oyunları inceleyerek tartıştık.

Gezi Parkı eylemlerinin yaşandığı süreçte yazılan ve sahnelenen oyunlar literatüre olduğu kadar toplumsal belleğe katkılarından dolayı bu çalışma kapsamında “Güncel Tarihsel Oyunlar” olarak değerlendirilmiştir. Söz konusu oyunlarda gözlenen; çağının tanığı olan yazarların, yaşananları sanatın süzgecinden geçirerek çağdaş bir dil ve yeni bir estetik algıyla geleceğe aktarma sürecidir.

ABSTRACT

The `Gezi Park` movements, classified as an urban social movement, emerged as a debate on the right to the city and turned into a broad-based social contract, in which social and political demands were incorporated. The `Gezi Park` movements which became a phenomenon in a short period of time created unprecedented tremors in many areas, from public opposition to social life, and from politics to art.

The process that began with the `Gezi Park` movements which puzzled both the ecologists and feminists in particular, and the public opposition in general in Turkey revealed the necessity to create a new language. In this context, the relation the contemporary art established with the receptive has become a matter of debate, and in the artistic productions, a need for a new language which reflects the spirit of the present age has taken its place on the agenda.

The artistic productions transformed into a means of resistance since the beginning of the movements not only gained the `Gezi Park` movements a unique identity, but also played a part in conveying the concept of `Gezi Park` movements into the future as historical documents. In the introduction section of our study, we tried to define the relationship between the art of theater and historical plays by bringing the notion how the perception of history has been shaped into discussion. In the first part, we analyzed the `Gezi Park` movements within the context of the aesthetics of resistance by discussing the global upheavals having arisen as result of Neo-liberal policies. In the last part, we discussed how the `Gezi Park` movements are reflected in the theatrical plays by examining the plays written out in the process.

Within the scope of this present study, the plays written and staged during the `Gezi Park` movements were considered as "Current Historical Plays" due to their contribution not only to the social memory but also to the literature. What is observed in these plays is the process of conveying the current events into the future by the playwrights who are the witnesses of the present age with a contemporary language and a new aesthetic perception.

ÖNSÖZ

İster taraftarı ister karşıtı olsun Gezi Olayları başladığında herkesin ortaklaştığı bir nokta vardı: Gezi'den sonra artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktı... Belki her şey o günlerde hayal edildiği gibi olmadı ama hiçbir şey eskisi gibi de kalmadı. Gezi sadece bireysel belleğimize değil toplumsal belleğimize de büyük anlatının bir parçası olarak yeni hikâyeler hediye etti.

Gezi, bir hikâye anlatıcısı için engin bir denizdi. Daha yaşanırken anlatılmaya başlanan bir hikâyeydi Gezi... Önce parkta kurulan sahneden sonra fırsat buldukça çıkılan her yükseltiden onlarca farklı Gezi hikâyesi anlatıldı. Hep bir ağızdan anlatılan bizim hikâyemizdi ve yaşanan acıların, korkunun, çaresizliğin ödenen bedellerin ama en çok da umudun, yıllar sonra Gezi Parkı'ndaki ağaçların arasından çıkıp gelen umudun, geleceğe taşınmasında önemli rol oynuyordu.

Bu çalışma Gezi sürecinde anlatılan hikâyelerin boşlukta kaybolup gitmemesi, yazılan oyunların literatüre kazandırılması, bu sayede toplumsal belleğe katkıda bulunmak amacıyla kaleme alınmıştır.

Her şeyden önce Gezi sürecinde hayatını kaybeden gençlerin hatırasına ve onları yetiştiren ailelerin varlığına, eylemler sırasında beden bütünlüğünü yitiren gençlere, biber gazından kaçarken birbirine çarpınca özür dileyen direnişçilere,

Bu çalışmada yoluma ışık tutan danışmanım Prof. Dr. Semih Çelenk'e, eserleriyle ve sohbetleriyle ufkumu açan hocalarım Prof. Dr. Aslıhan Ünlü, Doç. Dr. Özlem Belkıs ve Yrd. Doç. Dr. Yasemin Sevim Salman'a; dostlukları ve destekleri için Emre Yalçın, Feyzi Aydın ve Yiğit Kocabıyık'a; varlıkları için anneme, babama, kardeşlerime... Aileme, çalışmamda metinleri kullanmama izin veren büyük heyecanla metinlerini benimle paylaşan Gezi Oyunlarının yazarlarına,

Varlığıyla kendimi her daim daha güçlü, daha kalabalık ve her şeye muktedir hissetmemi sağlayan hayatımın aşkı Merve Gümüş'e ve dünyalar tatlısı oğlumuz Aren'e minnettarlık ve şükran borçluyum.

Yunus Emre GÜMÜŞ

2017 İZMİR

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
RESİM/FOTOĞRAF/ŞEKİL LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

KÜRESEL AYAKLANMALAR ÇAĞINDA GEZİ DİRENİŞİ VE DİRENİŞİN ESTETİĞİ

1.1 Neo-liberalizmin Yükselişi ve Küresel Ayaklanmalar Çağı.....	18
1.2 Gezi Parkı Direnişi.....	28
1.3 İsyan Günlerinde Mizah; Gezi Parkı Direnişinde Dil ve Söylem.....	43
1.4 Bir Direniş Estetiği olarak; Gezi Parkı Deneyimi.....	54

2. BÖLÜM:

GEZİ PARKI DİRENİŞİNİN TİYATRO OYUNLARINA YANSIMASI

2.1 Gezi’de Tiyatro; Sahnedeki Direniş.....	71
2.2 Gezi Oyunlarının Sınıflandırılması.....	88
2.3 Oyunların Biçim ve İçerikleri.....	92
2.4 Oyunlardaki Dil/Söylem.....	103
2.5 Temel Karşıtlıklar, Karakterler.....	106
SONUÇ.....	113
KAYNAKÇA	120
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM/FOTOĞRAF/ŞEKİL LİSTESİ

Görsel 1-	Taha ALKAN'ın minyatür stilindeki Kırmızı Elbiseli Kadın illüstrasyonu.....	33
Görsel 2-	Taksim Meydanı, David Martello Piyano Konseri	56
Görsel 3-	Gezi Parkı Çapulcu Kütüphanesi	57
Görsel 4-	Yenilmezler filmiyle özdeşleştirilen Gezi Parkı'nın simgeleri.....	67
Görsel 5-	Performans Sanatçısı Erdem Gündüz'ün Duran Adam Performansı.....	74
Görsel 6-	Gezerken projesinin ilk gösterim sonrası ekibin seyircileri selamlaması.....	77
Görsel 7-	Meltem Arıkan'ın MiMinör Oyununun Afişi.....	78
Görsel 8-	İlker Köklük'ün Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor oyununun afişi.....	82

KISALTMALAR

AB	: Avrupa Birliği
DTÖ	: Dünya Ticaret Örgütü
KD	: Kentsel Dönüşüm
TDK	: Türk Dil Kurumu (Sözlük)
TOMA	: Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı
TTB	: Türk Tabipler Birliği
IMF	: Uluslararası Para Fonu
WB	: Dünya Bankası
WS	: Wall Street

GİRİŞ

Yerleşik tarih algısı bireyin sıralı bir akışla düşünmesine ve olayları neden sonuç ilişkileriyle birbirine bağlayarak yorumlamasına neden olurken, çağdaş düşünürler bu tarih anlayışına -hatta bizzat tarih kavramının kendisine- şüpheyle yaklaşır. Değişen zaman ve dönüşen dünyada bireyin, tarih dâhil, her şeye şüpheyle yaklaştığını/yaklaşması gerektiğini ve hatta bizatihi tarih denilen kavramın kendisinin bir kurgudan ibaret olduğunu ileri sürerler. Tarih kavramı, tarih yazımında birer kilometre taşı sayılan Hegel, Marx, Ranke, Weber, Fukuyama, Derrida, Foucault, Thompson gibi düşünürler tarafından içinde şekillendikleri koşullar dâhilinde ele alınmış, Annales okulu, yapısalcılık, Frankfurt okulu, post-modernizm akımlarıyla farklı şekillerde yorumlanmıştır. Kant ve Hegel gibi düşünürler tarihi insanın özgürleşmesinin bir aracı olarak görürken, Marksist tarih anlayışında bu durum, düşünce ve doğa diyalektiğine dönüşmüştür. Ranke’de olduğu gibi Marks ve Weber’de de karşımıza çıkan doğrusal/ilerleyen tarih anlayışı, Annales Okulu temsilcileri tarafından zamanın göreceliliği ve çok katmanlılığı savunusuyla itiraza uğramıştır (Ünlü, 2015: 13-14). Annalles Okulu’nun itirazıyla birlikte tarih algısında bir kırılma yaşanmış, resmi ideolojilerin çerçevesinde şekillenen, geçmişten geleceğe doğru sıralı bir disiplin olarak algılanan tarih, bu itirazla birlikte toplumsal, kültürel ve ekonomik bir bütün olarak algılanmaya çalışılmıştır.

Tarihçinin üzerinde çalıştığı geçmişin “ölü bir geçmiş” olmadığının altını çizerek bugün hala yaşayan bir geçmişin varlığından sözeden Collinwood’a göre geçmiş bir eylem, tarihçi onun ardında yatan düşünceyi anlamadıkça ölüdür, yani tarihçi için anlamsızdır. Bu nedenle, “bütün tarih düşüncenin tarihidir” ve “tarih, üstünde çalıştığı düşüncenin tarihçinin zihninde yeniden oluşmasıdır” (Collingwood’dan aktaran Carr, 2002:24-26). Tarihçinin zihninde geçmişin yeniden kurulması deneysel kanıtlara dayanır. Fakat bu, kendi içinde deneysel bir süreç değildir ve yalnızca olguların ardı ardına dizilmesinden ibaret olamaz. Tersine, olguların seçilmesini ve yorumlanmasını, yeniden kurulma sürecini yönetir; zaten onları tarihi olgular yapan da budur (Carr: 26). Diğer taraftan post-modern tarih anlayışı da

tarihin temelde bir yorum olduğunu savunur. Post-modernistlere göre tarih, tıpkı bir şiir, nesir ve söylem gibi içinde yorumlar barındıran metinlerden ibarettir. Munslow'a göre tarih, tarihçilerin metinsel ürünleridir, bir edebiyat biçimidir, kültürel bir pratiktir (Munslow, 15:1997). Objektif bir tarih yazımı olamayacağını savunan bu anlayış, tarihin yazan kişinin kurgusundan öte bir şey olmadığını altını çizer. Serpil Opperman'ın Postmodern Tarih Kuramı'nda bahsettiği gibi "Tarihin bilimsellik iddiası, tarihçinin olayları bir seçme süreci sonucu belli bir düzen içinde anlatıya çevirmesiyle zaten yıkılmaktadır. Yalnızca seçme ve ayıklama işleminin kendisi tarihin ne denli nesnellikten uzak olduğunu göstermektedir" (Oppermann, 1999:8).

Post-modernist yaklaşım, tarihe bir yön ve anlam veren, evrensel genel-geçer açıklamalar yapan kuramsal çerçevelerin veya üst-anlatıların (meta-narrative) artık günümüzün şartlarını ve gelişmelerini açıklamada yetersiz kaldığını ileri sürer. Post-modern argümanda karmaşık ve iç içe geçmiş olaylardan oluşan geçmişin tek bir bakış açısıyla, basite indirgemeci veya toptancı bir yaklaşımla açıklanmasının doğru olmadığı vurgulanır, bunun yerine söylemlerdeki çeşitliliği, dil oyunlarını, bilginin doğasını ve gerçeğin ne olduğunu sorgulayan bir bakış açısı desteklenir. Post-modern yaklaşım, tarihsel kaynak ve kanıtların yapısını, tarihçinin rolünü ve tarih yazımında kullanılan geleneksel tarih metotlarını eleştirerek tarihin epistemolojik temellerini sorgular (Yılmaz, 2013:201).

Tarihçi ve tarihin olgularının birbiri için gerekli olduğunu belirten Carr, tarihi, tarihçi ile geçmişe ilişkin olgular arasındaki karşılıklı bir etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmek tükenmek bilmeyen bir diyalog olarak tanımlar (Carr, 2002:34-35). Carr'a göre tarihçi olguları olmaksızın köksüz ve boş, olgular tarihçileri olmadan ölü ve anlamsızdır. Tarihçi bugünün bir parçasıdır ve olgular geçmişe ait olduklarından, bu karşılıklı etkileşim aynı zamanda bugün ile geçmiş arasındaki bir karşılıklılıktır. Tarihçinin yaptığı özünde bir yaşam deneyiminin geleceğe aktarılmasıdır. Öyleyse tarihyazımı, belirli bir ölçüde, aktaranın zihninin süzgecinden geçerek kalıcılışmaktadır. İleride değinilecek olan tarih biliminin nesnelliği ve tarihyazımı tartışmalarının temelinde de bu çelişki

yatmaktadır.

İleride daha detaylı tartışılacak olan olgu ve kurgu kavramlarının dram sanatına etkisi/katkısı görüldüğü gibi o zamana kadar kabul edilemeyen tarih anlayışının 1930'lardaki itirazlarla sorgulanmaya başlayıp yeniden yorumlanmasına kadar uzanmaktadır. 1960'lara gelindiğinde gelişen/değişen dinamiklerle bu tartışma yeni bir boyut kazanmıştır. Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı (2000) adlı kitabında Iggers, 1960'ların modern toplum ve kültürde uzun süredir hazırlanmakta olan bunalım bilincinin öne çıktığı bir dönüm noktası olduğundan söz eder. Iggers sömürge imparatorluklarının sonunun geldiğini ve Batılı olmayan toplumların da bir tarihi olduğunun ifade edilmeye başlandığını vurgular. Tarihçi açısından bu bilinç dönüşümünün en önemli sonucu "büyük anlatıların" sonunu getirmesi olmuştur. Başta kadınlar ve etnik azınlıklar olmak üzere, daha önce tarihsel anlatıya dâhil edilmeyen "ötekilerin" talepleri, kimi zaman daha geniş bir anlatının, ama sık sık ondan kopuk yeni tarihlerin yaratılmasına yol açmıştır (Iggers, 2000:6). Bu noktada belirtmek gerekir ki; büyük adamların destansı hikayelerini kaleme alan resmi tarihe karşı duran alternatif tarih yazım anlayışı da kimi zaman resmi tarihin düştüğü hatalara düşerek kendi eleştirdiği noktada konumlanmaktadır. Carr ve Fontana Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık(1992) kitabında bu konuyu şu şekilde formülize eder;

"Bu tür tarihin özelliği tarihçilerin geleneksel tarih bilminde eleştirdikleri bir tutuma, yalnızca yöneticileri ve egemen sınıfı göz önünde bulundurma tutumuna karşı gösterdiği tepkiyle belirmektedir... Bu konuyla ilgili olarak yapılan araştırmaların en büyük bölümünde, siyasal tarihin geleneksel yöntemleri aktarılmakla yetinilmektedir, yalnızca kişiler değişmekte, eski kitaplarda krallara ve prenseslere ayrılan yer artık işçilere ve onların önderlerine verilmektedir, eskiden bir savaşın ya da andlaşmanın açıklanmasına ayrılan sayfalar, günümüzde artık grevlere ya da sendika toplantılarına ayrılmaktadır. Bu giysi değişikliği eski tarihi yeni tarih yapmaz: Bu tarih, von Calderon de la Barca'nın çağdaş giysilere bürünmüş bir ağılatısı gibidir..."(Edward Carr, 1992: 38).

Bu karşılaşma da göstermektedir ki; tarih yazımında "alternatif" olmak resmi tarih anlayışının karşısında konumlanmakla değil, tarih yazımında tutunulan tavırla doğrudan alakalıdır.

20.yy sonlarında total tarih yazma anlayışının bir kırılma yaşadığı araştırmacıların ortaklaştığı bir noktadır. Nuri Bilgin, Tarih ve Kollektif Bellek (2013) kitabında Yapısalcılık ve Marksizmin gerilemesiyle birlikte, artık tarihin de büyük ölçekli paradigmalardan uzaklaştığını belirtir. Bunun yerine “yerel kurumların kayıtlarını (mahkeme kayıtları, kilise arşivleri vb) biyografileri daha çok dikkate alan mikro-tarihin” öne çıktığını ifade ederek bu tarih anlayışı içinde sosyal temsillerin ve sözlü tarih çalışmalarının önem kazanmasına dikkat çeker. Bu süreçte tarih, antropoloji, sosyoloji ve psikolojiyle daha yakın ilişkilere girmiş, “hatta bütün sosyal bilimleri tarihin hizmetine” sunmuştur (Bilgin, 2013:27).

Aslıhan Ünlü Biyografi ve Biyografik Dram(2015) kitabının giriş kısmında aslında tarihten bahsettiğimizde, geçmişten değil tarih yazımından bahsettiğimizin altını çizer. Geçmiş ile tarihin, tarih ile gerçeğin uzunca bir süre birlikte anıldığına dikkat çekerek, gerçeğin, tarihçi tarafından nesnel bir şekilde yansıtılıp doğru ve yanlışın ayıklandığını, bu bilgilerin kuşaktan kuşağa aktarılaraq insanlığın ilerleyişine tanıklık etmeye yettiğini söyler. Ve fakat bugün bireyin hakikat ve gerçek algısının tarihi etkilediği/şekillendirdiği kadar tarih söylemi tarafından da belirlendiğinin ortaya çıktığını savunur.

“Tarihin tarihçi tarafından yaratılması hakikatin de yaratılmış bir kavram olmasını getirir. Yazılı tarih bize sadece olaylar ve insanlar hakkında hikâyeler anlatmaz, aynı zamanda bunları seçer, sıralar, düzenler sahte bir tutarlılık/ilerleme duygusu yaratarak ideolojilere hizmet eder. Bize geçmişin ne olduğunu değil, geçmişi nasıl anlamamız dolayısıyla şimdiye ve geçmişe nasıl bakmamız gerektiğini söyler. Bu söylemin iktidarlardan, koşullandırmalardan, kültürel ve dönemsel anlamlardan bağımsız olduğu düşünülemez” (Ünlü, 2015:11).

Jenkins, Tarihi Yeniden Düşünmek (1997) kitabının “Tarihin Neliği?” bölümünde tarih kuramına dair iki önemli noktanın altını çizer. Birincisi tarihin, dünya hakkındaki bir dizi söylemden birisi olmasıdır. Jenkins’e göre bu söylemler, dünyayı (görünür olarak üzerinde yaşadığımız fiziksel maddeyi) yaratmazlar; ama onu kendilerine mâl ederler; sahip olduğu bütün anlamı ona söylemler verir. Dünyanın, tarihin (görünürdeki) soruşturma nesnesini oluşturan bölümü, geçmiştir. Şu halde bir söylem olarak tarih, nesnesinden farklı bir kategori oluşturur; geçmiş ile tarih, farklı şeylerdir. Bunun yanında geçmiş ile tarih,

geçmişin sadece tek bir tarihsel okunuşunu kaçınılmaz kılacak biçimde birbirine dikilmiş de değildir. Geçmiş ile tarihin seyri birbirlerinden bağımsızdır; birbirlerinden dağlar kadar uzaktırlar. Bu yüzden aynı soruşturma nesnesi, farklı söylemsel pratikler tarafından, farklı biçimlerde okunabilir (bir manzara, coğrafyacılara, sosyologlar, tarihçiler, sanatçılar, iktisatçılar tarafından farklı biçimlerde okunabilir/yorumlanabilir); bu arada her biri kendi içinde, zaman ve mekân dışı farklı yorumsal okumalar vardır; tarih söz konusu olduğunda, tarihyazıcılığı buna tanıktır. Tarihin, geçmişe dair, ama kategorik olarak ondan farklı bir söylem olduğu fikri Jenkins'in yola çıkış noktasıdır. İngiliz okurunun geçmiş hakkında yazılmış/kaydedilmiş bir şey olarak "tarih" ile geçmişin kendisi arasında ayrım olduğu gerçeğini gözden kaçırmak gibi bir eğilime sahip olduğu eleştirisini yaparken dünya tarihinin her ikisini de içerdiğini belirtir. Tarih ile tarih yazımı arasındaki ayrımı belirtirken önceden olmuş şeyler için geçmiş, tarihçilerin yazdığı şeylerin bütünü olan tarih için de 'tarihyazımı' sözcüğünü kullanmakla bu farkın tescil edileceğini belirtir. "Gelgelelim alışkanlıklar kolay bırakılamıyor; ben de geçmiş, tarihyazımı ve ilişkilerin bütünlüğünü ifade ederken 'tarih' sözcüğünü kullanıyorum. Ama böyle yapsam bile, bu ayrımı aklımdan çıkarmıyorum. Siz de böyle yapmalısınız" (Jenkins, 1997: 18).

Burke Tarih'in Görgü Tanıkları (2003) eserinde olgularla kurgular arasındaki aşılmaz sanılan duvarların günümüzde çok geride kaldığını vurgularken Tosch gibi düşünürler bu duvarların aslında hiçbir zaman var olmadığını savunur. Ünlü'ye göre, farklı grupların tarihe farklı söylemlerle yaklaşması tek ve bütünlüklü bir hakikatin, yani her şeyi kapsayan bir büyük anlatının olmadığını göstergesidir (2015:16). Öyleyse hakikati ararken başvurduğumuz tarihin, onu yazarlar tarafından manipüle edildiğini ya da farklı yorumlandığını varsayarsak, tarihsel malzemedен yola çıkarak şekillenen kurgunun gerçeklikten iki defa uzaklaştığını söylemek mümkün müdür? Olgu ve kurgu arasındaki çelişki, bilim ve sanatın nitelikleri, varoluş amaçları üzerinden şekillenen bir tartışmayı beraberinde getirmektedir. Tam da burada Tarihsel Dram kavramını tartışmak gerekir. Çünkü gerçek olanla tasarlanan arasındaki en somut çelişki/ilişki kendisini Tarihsel Dram türünde gösterir.

Tarihsel olana yönelmek, her şeyden önce dramatik olanın üzerine inşa edildiği “gerçeklik” arayışından kaynaklanır. Dram sanatı, kurgunun ham maddesi olan gerçekliği hakikatin özünde ararken, aslında ihtiyaç duyduğu inandırıcılığın peşindedir. Tarihten tanık göstererek bugüne dair bir söylem inşa etmek isteyen yazarlar, tarihsel malzemeyi belirli oranda yeniden yorumlayarak türün estetik beklentilerini karşılayacak biçimde baştan şekillendirirler. Lindenberger (1975) tarihsel dramın başlıca iddiasının geçmiş ve bugün arasındaki devamlılığı vurgulamak olduğunu savunurken (Lindenberger, 1975:6) Aristoteles Poetika eserinde bu ayrımı olan (gerçek) ve olması gereken (ideal) olarak belirtir. Aristoteles’e göre tarih “gerçekte olanı” anlatırken dram sanatı “olabilir olanın” anlatısıdır (Aristoteles, 1987: 30). Çağdaş tiyatro düşüncesi bu ayrımı; geçmişte yaşanan bir olayın günün seyircisinin algısında yeniden tartışmaya açılmasının amacını bugüne dair bir sonuç çıkartmak olarak belirler. Bugünün sorunlarına geçmişteki benzer örneklerde yanıt aranması bu devamlılığın başka bir boyutudur.

Gerçeklik ve kurgu arasındaki duvarları kaldıran Yeni Tarihselci eleştiri yöntemine göre, belirli bir dönemin dilsel, kültürel, toplumsal ve politik yelpazesini daha derin bir şekilde algılayabilmek için, edebiyatın aynı döneme ait her alandan değişik metinlerle birlikte incelenmesi gerekmektedir. Edebiyat, tiyatro, tarih gibi her türlü kültürel biçim arasındaki ilişkiyi tanımlamaya ve anlamaya çalışan Yeni Tarihselciler antropolojinin çalışmaları ile de yakından ilgilenmiştir (Çavuş, 2002: 123-124). Bu bağlamda belirli bir dönem içinde üretilen tarihsel oyunlar tarihi gerçekleri bire bir yansıtmaya bile dönemin ruhunu taşıması açısından önem taşımaktadır. Yeni Tarihselcilere göre bu metinlerden tarihi gerçekleri daha iyi anlamak için faydalanılabilir.

Tarihyazımı ve tarih ayrımı/düşüncesi üzerine çağdaş yorumlardan hareketle gündeme gelen sanat ve edebiyat tartışmalarının bulunduğu nokta olgu/kurgu ayrımıdır. Çağdaş tarih kuramcılarının Muslow’un tarihsel film üzerine söyledikleri Tarihsel Drama uyarlanabilir: “Yazılı tarih gibi Tarihsel (film) Dram da kurmacadır, tür bazlıdır, birisi tarafından yazılmıştır, seçilmiş gerçeklerdir, ideolojik olarak yönlendirilmiştir,

yoğunlaştırılmıştır, kurgulanmıştır, hedeflenmiştir ve teorileştirilmiş bir temsildir” (aktaran Stubbs, 2013:17). Yazarın, tıpkı tarihçi gibi, anlatısını gerçekleştirirken kullanmayı tercih ettiği malzeme aynı zamanda kullanmayı tercih etmediklerinin belirler. Yazarın vermek istediği mesaj doğrultusunda şekillendirdiği dramatik kurgunun ‘yoğunluk’ gibi bir gerekliliği vardır. Bunu sağlamanın tek yolu da dramatik malzemeyi gereksiz ayrıntılardan arındırmaktır. Bu bir tercih sürecidir. Bu sürecin sonunda ortaya çıkan eser, yazarın tercihlerinin temsilidir. Bu temsil onun söylemi doğrultusunda ortaya çıkmış (bu yönüyle ideolojik), estetik haz uyandırmak amacıyla kaleme alınmış (bu yönüyle hedeflenmiş) gerçek yaşamın fazlalıklarından arındırılmış/yoğunlaştırılmış (seçilmiş gerçekler) bir kurmacadan ibarettir.

Ünlü, *Biyografi ve Biyografik Dram*(2015) çalışmasının Tarihsel Dram bölümünde bu durumu şöyle açıklar; “Tarihçinin kimi zaman yapmakla suçlandığı şey, yani yorumlama, bir dramatik yapı oluşturmak için zorunlu ve ilk eylemdir. Dolayısıyla tarihsel dram yazarı, malzemesinin karşısında bir tarihçiden çok daha özgürdür. Çünkü yazdığı oyun gerçeğin terazisinden çok dramın terazisinde ölçülecektir.”(Ünlü, 2015:153) Bu anlamda tarihsel dramı estetik kriterlerden ziyade tarihi doğruluk bağlamında değerlendirmek yanlış verilere ulaşmamıza neden olacaktır. Çünkü türün asli amacı, bilimsel bir eğiticilikten ziyade estetik bir haz yaratmaktır. Bunu gerçekleştirebildiği ölçüde başarılı sayılır. Oflazoğlu *Tarih ve Tiyatro*(1985) adlı makalesinde bu durumu şöyle açıklar;

“Tarih de tiyatro da gerçeğin, gerçekliğin peşindedir; tarih bilimsel gerçekliğin, tiyatro ise estetik gerçekliğin peşindedir; ikisi de inandırıcı olmak zorundadır ... Bir tarih kitabı ne denli güzel ne denli etkileyici bir üslupla yazılmış olursa olsun, kabul ettirmeye çalıştığı nesnel kayıtlara dayandırmıyorsa, tarih bilimi açısından hiçbir değeri yoktur.Oyun yazarı ise, dramatik güzelliğin oluşması için gerekli unsurları bir araya getirememişse, işlediği hammaddeyi iyi bir oyun çıkaramamışsa, en güvenilir belgelere dayansa bile, kimse umursamaz” (1985:9).

Lucas’ın Tarihsel Roman eserinde bahsettiği gibi en büyük tarihsel olaylar bile dram sanatında tamamen boş ve anlamsız bir etki bırakabilir. Bunun yanında tarihte önemsiz ya da fark edilmeyecek şekilde kuytuda kalmış, hatta hiç yaşanmamış, olaylar

seyircide tarihsel bir dönemin sonu ya da yeni bir çağın başlangıcı hissi uyandırabilir (Lukács, 2010: 147). Tarih yazımının en tartışmalı tarafı olan anakronizm, dram sanatı için bereketli topraklardır. Dram sanatı, geçmişte hiç yaşanmamış, yaşanmışsa bile anlatıldığı gibi gelişip sonuçlanmamış bir olayı/olguyu öyle yaşanmış gibi varsayıp, sahneye taşıyabilir. Tarihte asla varolmamış kahramanların, hiç yaşanmamış maceralarını isim, zaman ve mekan vererek canlandırabilir. Eagleton'un (2012) saptamasıyla "Tarihi kurgulaştırmanın amacı, altlarında yatan gerçeği ortaya çıkartmak için gerçekleri yeniden şekillendirmektir." (Eagleton, 2012:123). Bu noktada belirtmek gerekir ki tarihsel kurmacanın geçmişin gerçeklerine sadık kalması konusunda uzlaşmış olsaydı, Shakespeare oyunlarının çoğunu tarihin çöplüğüne göndermek gerekirdi. Anakronistik öğelerle dolu olan bu eserlerde yazar, Lukács'ın (2010) da dediği gibi, daha büyük bir amaca hizmet eder. Dönemin ruhunu, çelişki ve karşıtlıklarını yansıtacak doğrultuda sapmalara yer vermek, esere tarihsel nitelik kazandırmaya yeter.

Kurgusal anlatı formları/kültürel temsiller, tarihte yaşananların daha derinlikli olarak değerlendirilebilmesinde bir kapı aralamakta, tarihin insani boyutta kavranmasını sağlayarak, tarihi günümüze yakınlaştırmaktadır (Erkılıç, 2014). Bu bağlamda; Tarihsel Dramı, mikro-tarih ve anakronizm ile birlikte düşünmek daha önce değindiğimiz olgu/kurgu tartışmalarının daha iyi algılanmasını sağlayacaktır.

Mark Berninger (2002) tarihsel oyunu "tarihle ilgilenen oyun" olarak tanımlayıp türün asıl niteliğinin "tarihi yeniden biçimlendirmesi" olarak belirler. Berninger, tarihsel oyunların malzemeyi ele alışı kadar biçimsel sınıflandırması üzerinde de durmuştur. Tarihsel oyunları 1-Belgesel oyunlar, 2-Gerçekçi tarihsel oyunlar, 3-Yenilikçi tarihsel oyunlar, 4-Meta-tarihsel oyunlar, 5-Post-Tarihsel oyunlar olarak dört başlık altında inceler (Berninger, 2002)

Belgesel tarihsel oyun Berninger (2002) tarafından; 'kurgusal öğelerden kaçınan belgesel materyalin yaygın olarak kullanıldığı oyun' olarak tanımlanır. Gerçekçi tarihsel oyunlar ise belgesel materyal ile tarihsel bilgiye aykırı olmayan ve baskın biçimde olayların

sunulduğu kurgusal öğelerin bir karışımını içerir. Yenilikçi tarihsel oyunlar ise gerçekçi tarihsel oyuna karşı eleştirel duruş tarafından başka bir deyişle ‘olumsuz eskilik’ olarak tanımlanır. Bu tür, gerçekçi tarihsel oyunun öğelerine meydan okur ve onları revize eder. “Özgönderimselliğin” egemenliği altında olan meta-tarihsel oyunların merkezinde tarihin farklı bakışlarla tartışılması ya da tarihi nasıl yaparız tartışmaları yatar. Bu nedenle, bu oyunlar sıklıkla tarih yapımının tartışılabilceği yöntemlerden biri olarak iki zaman düzeyi içerir (şimdi ve geçmiş). Geleneksel anlayışa karşıt bir biçimde gelişen post-tarihsel oyun, geleneksel anlamda bir tarihsel oyun olarak görülen şeyin limitlerini yaygın ölçüde aşar. Bu bağlamda tarihsel oyunun daha sorunlu bir türüdür. Büyük oranda kurgusallaştırılmış tarih içerir. Olayların belgelenip belgelenmemesiyle ilgilenmez. Tam aksine, posttarihsel oyun tarih haritasında kayda geçmemiş olanı kullanır. Tarihi kurguya benzer biçimde ele alır, diğer taraftan kurgu da tarih gibi algılanır. Tarih ve mit arasındaki ayrım değiştirilmiştir. Belge temelli tarihsel söylem kullanımı yerine geçmişin anlatılarının alternatif formları kullanılır. Sık sık anakronizmden faydalanan bu tür, sahne realizminin düzenini de radikal bir biçimde kırar (Berninger, 2002: 39-40).

Tarihsel Dramı Aiskhylos’un Persler oyunundan bu yana gelen bir yazarlık eğilimi olarak tanımlayan Nutku (1983) Türk Tiyatrosu’ndaki ilk tarihsel dram örneklerinin Tanzimat Döneminde verildiğini söyleyerek, bu dönemin yazarlarının tarihsel malzemeye yaklaşmakta çekinceli davrandıklarını belirtir. İstibdat dönemindeki baskıdan sonra 1908’de II.Meşrutiyet dönemi Tiyatrosunda tarihsel dramlara daha fazla rastlanıldığını aktarır (Nutku, 1983: 253-254) Türk Tiyatrosunun Cumhuriyet dönemi tarihsel dramlarına baktığımızda yazarların yakın tarihe ilişkin konuları belgesel tarihsel dram olarak ele almayı tercih ettiklerini görülür. Nutku bu durumu şu şekilde açıklar; “Çünkü yakın tarih tam anlamıyla sonuçlanmamış, verileri de geçmişe oranla daha az birikmiştir. Geçmişe ilişkin bir konuya yönelen bir yazar bu konuyu dramatik bir biçimde işlemekte kendini daha rahat hissetmektedir”(1983:164).

Tarihsel malzemedan sıklıkla faydalanan bir oyun yazarı olan Turgut Özakman

kendisiyle yapılan röportajda (1983) yazarların tarihsel malzemeye yönelme nedenlerini şu şekilde sıralar;

Tarihsel olaylar; durum, ilişki ve çatışma bağlamında hazır dramatik konular olduğu için, tarihsel bir olay ya da kişiyi anmak, yorumlamak, açıklamak, yüceltmek ya da eleştirmek, bu yolla çağdaş akımlardan (düşüncelerden) birini desteklemek için, çağdaş bir sorunu tarihsel olaya yedirerek, kişiye yükleyerek ya da tarihsel bir olayı ve kişiyi tanık göstererek işlemek, bu yolla tarihin etkileyici gücünden yararlanmak için, tarihsel olay ya da kişiyi kullanarak, olaylarda ya da kişilerde saklı estetik ve teknik olanakları değerlendirmek için (Nutku, 1983: 172).

Özakman'ın bu belirlemelerinden yola çıkan Ünlü (2015), yazarın tarihsel kişileri yüceltmek ya da eleştirmek ya da ahlaki, ideolojik ve eğitici nedenlerle tarihsel oyunlara yöneldiğini vurgulayarak bu durumun yazarı kısıtladığının altını çizer. Tarihsel oyunun mesajı estetik kaygısının önüne geçme potansiyeline vurgu yapan Ünlü, bu yüzden tarihsel oyunların didaktik olma riskini diğer türlere göre daha fazla taşıdığını belirtir. “Benzer bir şekilde, propaganda yapma, bir ideolojiye taraf olma amacıyla yazılan tarihsel oyunlar da tarihin nesnellik iddiasına yaklaşmadıkları gibi tarih üzerinden günü sorgulatmayı da başaramazlar” (2015:155). Bu tür oyunların, tarihsel malzemeyi bir silah gibi kuşanmalarına rağmen, hedefi ıskaladıklarını ve hatta çoğu zaman bu silahın geri tepmesi sonucu kendi sonlarını hazırladıklarını söylenebilir.

Tarihsel oyun yazarlarımızdan Orhan Asena ise tarihsel malzemeye yönelme nedenini şu şekilde açıklar; “Tarihten yararlanıyorum, amacım çevreme bakarken, çevremdeki olayları gözlemlerken, olayları alırken bugünün geçmişteki izdüşümünü yansıtmak, geçmişteki süreçlerden ders alınması kanısındayım” (aktaran Nutku, 1983).

Bunlara ek olarak bazı yazarların baskı ve sansürden etkilenmemek için oyunlarını tarihsel bir nitelik kazandırdığı da gözlemlenmiştir. Günün idarecilerini tarihsel izdüşümleri üzerinden eleştiren oyunlar genellikle komedi türündeki eserlerdir. Günümüzdeki yasakçı zihniyeti, geçmiş dönemde yaşamış (ya da hiç var olmamış) bir padişahının şahsında kişileştirerek eleştirisini yapan birçok oyun vardır. Bu durum yazara belirli bir özgürlük alanı sağlamanın yanında “yasak” kavramına karşı düşünsel bir katman oluşturarak eseri ve

eserin sözünün etkisini arttırmaktadır. Başka bir uygulama olarak Epik Tiyatro'daki yabancılaştırmanın bir uzantısı olarak kullanılan Tarihselleştirme metoduna değinmekte fayda var. Brecht, belirli bir toplumsal sistemi başka bir toplumsal sistemin bakış açısından göstererek seyircinin oyuna olan mesafesini korumaya çalışır. Epik tiyatro uygulamacıları, oyunlarını geçmiş bir zamanda ya da başka bir toplumda geçirerek şimdiki zamanın ve toplumun özdeşlik kurma eğiliminin önüne geçmeye çalışır, amacı seyircinin aktif ve eleştirel tutumunu kaybetmemesini sağlamaktır. Hülya Nutku, Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri (1983) adlı doktora tezinde tarihselleştirmenin içinde tarihsel olan yoluyla çağdaş olanın vurgulanmasının söz konusu olduğunu belirtir. Nutku'ya göre dönem ele alınırken dönemin özellikleri bütünde yadsınamaz ama ayrıntılarda karakterizasyonu genelleştirebilmek için bazı seçme, eleme ve hatta bütün adına ekleme yapılabilir (Nutku, 1983).

Tarihçi İlber Ortaylı, 1976 yılında yaptığı Türkiye'de Tarihi Oyunlar Üzerine Siyasal Bir Analiz Denemesi adlı incelemesinde dönemin Türk tiyatrosundaki tarihi oyunların çok daha değişik bir fikir ikliminin etkisi altında olduğunu söylerken, yazardan yazara değişen çeşitli yaklaşımların söz konusu olduğunu belirtir. "Oyunlar ve yazarları belirli bir sistematik içinde incelemek zordur. Ancak, Türk yazarı, tarihi oyunlarda da göze çarptığı gibi bir düşünsel evrimin içine girmiştir" (Ortaylı, 1976: 230-231). Ortaylı Türk tiyatrosunda tarihsel oyunların çeşitli yaklaşımlarla yazıldığını, ancak bu oyunların dünya edebiyatının klasik veya çağdaş ünlü eserlerinin; oyun, teknik ve yorum gücüne ulaşamadıklarını söyler. Bu durumun suçlusunun yazar ya da uygulayıcılar olmadığını belirtirken, suçu toplumun düşünsel geri kalmışlığında arar.

"Tiyatroda tarihi oyunun ortaya çıkış ve başarısı, herhangi bir dramaturgi olayı değildir. Bu oyunların besleneceği kaynakların başında devrin düşünsel düzeyi ve tarih yorumculuğu gelir. Gerek dünya edebiyatında, gerekse ülkemizde tarihin yorum tarzı ve yaklaşım yöntemi kendisini tiyatrodan da göstermiştir"(1976: 232).

Ortaylı bu noktada tarih bilimini ve felsefesini edebiyat ve sanattan ayırır. Her iki alanda da bu öğelerin belirli oranda birlikte bulunması gerektiğine inanır.

“Bir ülkede düşünsel hayatın düzeyini; tarihin yorumu, bakış açısı ve ortaya çıkartılan sentez gösterir. Tiyatronun gerçek düzeyi de (edebiyatta tarihi romanlarda olduğu gibi) tarihi dram türünün başarısıyla ölçülür. Çünkü tarihi dram; salt dil, dramatik kurgu ve teknik gibi birincil yazarlık yetenekleri dışında, ön planda düşünsel zenginlik ve ihtişamı gerektiren bir alandır” (1976: 232).

Buraya kadar tarihsel oyun derken hep bugünden geçmişe dönen, geçmişi model alarak/yeniden şekillendirerek bugüne dair bir mesajın peşinde olan oyunlardan söz ettik. Bir alt tür olarak güncel tarihsel oyunlar, bugün yazılan ve tarihsel değerini gelecekte kazanacak olan oyunlar olarak olarak formüle edilebilir. Toplumsal hareketler yaşanırken olaylara tanık olan yazarların sanatçı refleksleriyle kaleme aldığı güncel tarihsel oyunlar, yola çıktıkları bireysel hikayeler aracılığıyla toplumsal belleği oluştururlar. Yakın tarihle olan bağımız sorgulandığında bu bireysel hikayelerin de en az resmi tarih kadar önem arz ettiği gözlenmektedir.

Ülkemiz özelinde her on yılda bir tekrarlanan askeri darbe dönemlerinden sonra, bu darbeleri işleyen pek çok oyun kaleme alınmıştır. Özellikle 1980 askeri darbesini konu alan onlarca oyun, bugün hala belgesel tiyatro, sokak tiyatrosu, biyografik oyun türleri altında sıklıkla seyirci karşısına çıkmaktadır. Bu oyunları, olayların yaşandıktan belirli bir süre sonra kaleme alındıklarını göz önünde bulundurarak, tarihsel, belgesel ve biyografik türler altında değerlendirebiliriz. Toplumsal, belgesel ya da biyografik özellikler gösterse de olaylar yaşanırken kaleme alınan oyunları farklı bir katagoride değerlendirmek gerekir. Güncel tarihsel oyunlar, tıpkı tarihsel oyunlar başlığı altında açtığımız gibi, biyografik ya da belgesel özellikler taşıyabileceği gibi, bireysel trajedi/arayış ya da çelişkileri mercek altına alarak, belirli bir dönemin ya da toplumun ruhunu yansıtacak şekilde sosyolojik yönleri ağırlık kazanabilir. Onları diğer türlerden (belgesel/biyografik/tarihsel oyunlardan) ayıran; olayların yaşanırkenki sıcaklığında kaleme alınmış olmasıdır. Bu özellik türe belirli bir özgünlük ve dinamizm kazandırsa da zamanın kazandıracağı soğukkanlılığı ve “nesnelliği” ortadan kaldırmaktadır.

Ünlü(2015) metabiyografik oyunları temellendirdiği metatarihselliği, tarihin kurgusallığı, kurgunun tarihselliğini fark eden/ettiren bir yapı olarak betimler. Tarih yaşanmış, bitmiş kapalı bir bütünsellik değildir. Geçmişteki gerçeklik olarak tarih önemli değildir, bugünde anlatılan yaratılan tarih önemlidir sadece. Aslolan geçmişin olaylarının temsil edilmesi değildir, önemli olan bizim bu olayları nasıl temsil ettiğimiz, dolayısıyla kendi şimdimizi nasıl kurguladığımızdır (Ünlü, 2015:308). Güncel tarihsel oyunların kaleme alınışındaki asıl amaç da, tarihe düşülen bir not olmasının yanısıra, bugünün öyküsünü bugünün deneyimiyle kurmaktır. Güncel tarihsel oyunlara, kendi dinamiklerini oluşturan toplumsal hareketlerin merceğinden bakmaktaki temel amaç da budur. Bireyin tarih ile kurduğu kuşkulu ilişkinin en çok sorgulandığı tür olan metabiyografik oyunlar güncel tarihselliğin felsefesine en yakın türdür. Tek fark güncel tarihsel oyunlarda anlatılan bireyin değil bir toplumun biyografisidir.

Berninger Variations of a Genre (2002) adlı makalesinde; bir tarihsel oyunun üzerine kurulu olduğu tarihsel anlayışın bağlamında dikkate alınması gerektiğini belirtir. Çoğunlukla daha eski oyunlar için kabul edilen bu prensibin çağdaş oyunlara da uygulanabileceğini belirtir (Berninger, 2002). Berninger'in çağdaş oyunlar olarak belirlediği başlıkta değerlendirebileceğimiz güncel tarihsel oyunlar günün tarih algısı üzerine kuruludur. Bu bakımdan tarihsel, biyografik ya da belgesel oyunlara göre, resmi tarih algısının ötesine geçebildiği ölçüde, daha özgün ve özgür bir yapıdadır.

Karaboğa resmi tarih yazıcılığının asli niteliklerini, tarihsel olguları devlet adamlarının karakter özelliklerine indirgeyerek açıklamak, onları iyi-kötü, ilerici-gerici, kültürlü-cahil, vb. görelî karşıtlıkların arka fonuna yerleştirmek ve egemen erkek söylemi içerisinde kurgulamak olarak tanımlar (Karaboğa, 2009:11). Oyun yazılırken topluma hakim siyasal yapı/resmi ideoloji oyun yazarının üzerinde baskı oluşturabilir ya da oyun yazarı kendini bu ideolojiyi yaymakla yetkili sayabilir. Her iki durumda da çağının tanığı yazar, çağının çelişkilerini tıpkı bir tarih yazımı gerçekleştirir gibi kayda geçer. Yanlı bir tarih yazımı ne kadar nesnellikten uzaksa o kadar uzaktır. Ve fakat bir bilim dalı değil,

sanatsal bir üretim alanı olduğu için değeri nesnellikten çok estetik kriterlerle değerlendirilecektir. Bu bağlamda dönemin karşıtlık ve çelişkilerini başarılı bir şekilde yansıtan bir tiyatro metni, yanlış bir tarihyazımından evladır.

Tarihsel oyunlar kaleme alınırken yazarın, sahneye taşındığında ise seyircinin tarih algısının rolü belirleyicidir. Tarihyazımı için de başta benzer vurguyu yapmıştık. Karaboğa, tarih karşısında alınabilecek yegane doğru tutumu takınmak için; her şeyin mutlak surette bilinemeyeceği bilmek istendiğinde ise, hazır ve “şablon” bilgilerden değil onların gözardı ettiği, sakladığı “nesnel koşullardan”, gerçeğe dair çok yönlü bakış açılarından yola koyulmak gerektiğini belirtir. Eleştirel olmayan bir tarih okumasının şimdiyi anlamamızda daha fazla yanlışın ve ön yargının körüklenmesine neden olabileceğini kabul etmek gerektiğinin altını çizer (1996:16). Güncel tarihsel oyunlar sanat aracılığıyla hayata doğrudan bir müdahale biçimi, itirazın bir parçası olarak kurgulandıkları için şimdiyi en “doğru” şekilde yansıtmaktadır. Tarih bilimi açısından bakıldığında, oyunlardaki çatışma tarafları, çelişki ve karşıtlıklar doğru deşifre edildiği taktirde bu oyunlar yazıldıkları dönemin sosyolojik verilerini de ilk ağızdan sumaktadırlar. Herşeyden önemlisi bu oyunlarda büyük adamların kahramanlık hikayelerinden çok büyük kitlelerin içindeki küçük insanların hikayeleri anlatılır. Buradan bakıldığında diğer disiplinlerin de çağın dinamiklerini anlamak için güncel tarihsel oyunlardan faydalanılabileceği görülür.

Berninger post-tarihsel oyunları açıklarken Howard Barker’ın *Arguments for a Theatre* (1997) kitabından, Barker’ın tarih hakkında seyircinin beklentisini onaylamaya inanmadığını aktarır. Barker’ın “Seyircinin anlamları keşfetmesini desteklemek gerektiğini” düşünmesine karşın, seyircinin multidisipliner okumalar yapmasını içerecek şekilde metnini ve tarihi ortaya serdiğini belirtir. “Barker “oyunun bir ders olmadığını” savunduğundan beri, seyirciye tarih hakkında herhangi bir şey öğretmek istemez, ne de (metatarihsel oyunun yaptığı gibi) tarihin nasıl yapılandığı hakkında bir şey öğretmek ister” (Barker, 2002:52). Güncel tarihsel oyunların odaklandığı nokta da böyle tarif edilebilir; seyircisini dönemle ilgili bir okumaya/araştırmaya yönlendirirken, sadece tarihi gerçekliğin

değil, herhangi güncel bir nesnelliğin de peşinde değildir. Tarihsel niteliğini günün çelişkilerini yeni bir formda sahneye taşıyarak kazanmaktadır. Aynı dönemdeki bir tarihyazımı yarının hakim görüşü/iktidarıyla çeliştiği zaman bir şekilde manipüle edilerek değiştirilme olasılığını taşıırken aynı dönemde kaydedilmiş bir öykü varlığını koruyabilir. Bu bakımdan bu tür (sanat) tarihyazımından daha avantajlıdır.

Keram Karaboğa Türk Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar adlı yüksek lisans tezinde giriş bölümünde tarihsel olayları açıklamanın en yaygın ve egemen biçimi olan "Büyük Adamların Tarihi" anlayışının bir eleştirisini yapar. Bu tarih anlayışının temel açmazını, her şeyi bir ya da bir kaç kişinin eylem ve kararlarına indirgeyerek açıklamak ve olayların arkasında yatan toplumsal ilişkiler sisteminin gözle görülmesini engellemek olarak belirler. "Tamamıyla taraflı ve tek yönlü bir tarih bilgisi sunan bu bakış açısı özellikle "resmi ideoloji"yle flört halindedir ve tarihsel gelişiminin de göstereceği gibi en temel işlevi hükümet politikalarının meşrulaştırılması olmuştur" (Karaboğa, 1996). Ve fakat Türkiye tiyatrosunda Cumhuriyet döneminden beri bu bilinçle yola çıkan tarihsel oyunlar başarıya ulaşamamıştır. Cumhuriyet döneminin, ideolojik temeli bakımından yeni bir tarihçilik anlayışı üzerine oturduğunu belirten İlber Ortaylı(1976) bunun 19. yüzyıl Avrupasında görülen ulusalcı bir tarihçilik olduğunu vurgulayarak bu durumu şu şekilde açıklar;

"Bu yeni ulusalcılığın oturduğu tarihçilik temeli, Osmanlı tarihinden çok islam öncesi Türk tarihini konu ediniyordu. Tarihi oyunlar da bu hava içinde kaleme alınmaya başladı. Yapıtların çoğu da mektep müsamereleri ve Halkevleri için hazırlanmış, derinliği olmayan metinlerdir. Resmi tarihçilik paralelindeki bu tür tarihi oyunların Türk tiyatro edebiyatına çok şey kazandırmadığı zamanla anlaşılmaktadır." (Ortaylı, 1976: 230)

Toparlayacak olursak resmi ideolojiler ve devlet mekanizması sanat ve bilimi her zaman kendi menfaati doğrultusunda yönlendirmeye/şekillendirmeye çalışmıştır. Bu durum tarihyazımından, tarihsel oyunlara kadar her alanda etkisini gösterirken bir taraftan da disiplinlerin kendi içinde yeni tartışmalara neden olmuştur. Bu tartışmaların sonucunda kimi zaman yeni türler, alternatif yönelişler, yenilikçi uygulamalar ortaya çıkmıştır. Bu yönelişler disiplinli birer forma bürünmese de sarsıcı etkileriyle döneme damgalarını

vurmuştur. Güncel tarihsel oyunları bu bağlamda, tarihsel oyunların yeni bir alt türü olarak değerlendirmek gerekir. Yaşarken yazılan tarihin bir parçası olarak olaylar yaşanırkenki yakıcılığıyla kurgulanması bu türü uzak aç kazandıktan sonra yazılacak bir tarihsel oyuna göre daha “gerçek” kılmaktadır. Bunun yanında geleceğe kalacak tarihsel hammedeyi de yine bu oyunlar/anlatılar/öyküler oluşturmaktadır.

Daha önce kurgu-olgu, tarih-gerçek, gerçek-temsil tartışmalarında değindiğimiz çelişkiler güncel tarihsel oyunlar için de geçerliliğini korumaktadır. Her disiplini kendi gerçekliği/amacı içinde değerlendirmek gerektiği gibi her türü de kendi hedeflerine ulaşabildiği ölçüde başarılı saymak gerekir. Sanatsal kurguyu dil aracılığıyla anlamın yeniden üretilmesi olarak tanımlarsak, güncel tarihsel oyunların ürettikleri yeni anlamın kendi çağındaki karşılığı onun değerini belirler. Sanat eseri dış dünyadaki nesneleri kullanarak içerideki düşünceyi yansıtırken, temsil açısından, dışın içi için dışı olarak tanımlanabilir. Sanatsal üretim bu anlamda bir tür yeniden yaratım sürecidir. Bu süreç, sanatçının değer yargılarını, onun için neyin önemli olduğunun, nasıl olması gerektiğinin, nasıl olduğunun bir göstergesidir. Yani sanatçı dünyayı kendi imgesinde yeniden yaratır. Güncel tarihsel oyunlar bugünün sanatçısının gözünden bugünün bir resmidir.

1.BÖLÜM

KÜRESEL AYAKLANMALAR ÇAĞINDA GEZİ DİRENİŞİ VE DİRENİŞİN ESTETİĞİ

1.BÖLÜM

KÜRESEL AYAKLANMALAR ÇAĞINDA GEZİ DİRENİŞİ VE DİRENİŞİN ESTETİĞİ

1.1 Neo-liberalizmin Yükselişi ve Küresel Ayaklanmalar Çağı

21.yüzyıl, daha ilk on yılını tamamlamadan yaşanan ekonomik krizler ve ardından gelen kitlesel protestolarla şimdiden bir tür “ayaklanmalar çağına” dönüştü. Dünya çapında yaşanan ekonomik krizlerin bir sonucu olarak işsizlik ve gıda enflasyonu protestoları, kitleselleşip kimlik değiştirerek; kötü yaşam koşulları, adaletsizlik, usulsüzlük ve siyasi yozlaşma protestolarına, ifade özgürlüğü, eşitlik ve demokrasi taleplerine evrildi. Blummer bu tür toplumsal hareketleri (collective behavior) açıklarken kendiliğinden meydana gelmelerinin altını çizer. Blummer’e göre toplumsal hareketler, mevcut düzenden rahatsızlık duyanların bir araya gelerek var olandan başka bir düzen kurmak için organize olmasıdır (Blummer, 1971). Bu tanıma göre mevcut sisteme karşı duyulan güvensizlik ve alternatifinin talep edilmesi toplumsal hareketlerin temelini oluşturur. Eyerman ve Jamison ise toplumsal hareketlerin geçici kamusal alanlar olduğunu ve her hareketin kitleleri yeni fikirler, kimlikler ve ideallerle zenginleştirdiğini iddia eder (Ron Eyerman & Jameson, 1991). Sidney Tarrow ise toplumsal hareketleri “kavgacı siyaset” (contentious politics) olarak tanımlar. Sıradan insanların siyasi karar mekanizmaları üzerindeki etkisinin elit kesimle dayanışarak bir blok oluşturmasıyla mümkün olabileceğini vurgular. Tarrow toplumsal hareketlerin kültürel sembollerin ve sosyal ağların desteğiyle güçlenerek kitleselleştiğini savunur (Tarrow, 1998). Diğer taraftan Melucci sadece protestoya dayanan toplumsal hareketlerin başarı şansının olmadığını, başarılı sayılabilecek toplumsal hareketlerin protestonun yanı sıra farklı eylem ve organizasyonlara da yer vermesi gerektiğini savunur (Mellucini, 1996). Cassen bu hareketi “kamunun gücü” (la fonction publique) olarak tanımlar (Cassen, 2003). Yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan örneklerle bu tanımlar ışığında bakıldığında toplumsal hareketlerin kendiliğinden, tepkisel olarak, kamusal alanlarda başlayan ve şiddet içermeyen itirazlar olduğu görülür. Bu bağlamda yeni

toplumsal hareketlerin ortak kimliğini; eylem taktiği ve katılımcı çeşitliliği açısından zenginliği olarak tanımlanabilir. Bu hareketler öndersiz, emprovize, şiddete başvurmayan barış yanlısı, ekolojist, çok sesli, dinamik yapılarıyla dikkat çekerler. Tam da bu nedenlerle yönlendirilebilir, çarpıtılabilir, bir yapıdadırlar. Başta küçük çapta olan bu itirazlar sosyal medyanın da etkisiyle kısa sürede kitleselleşerek boyut değiştirmiş, kimi zaman manipüle edilmiş ve şiddetin baş göstermesiyle ölümlerle sonuçlanmıştır.

2000'lerin başında Avrupa kentlerinde baş gösteren Zirve Protestoları, 2010 yılında Ortadoğu'da ve Arap dünyasında başlayan oradan kuzey Afrika'ya ve Avrupa'ya sıçrayan halk ayaklanmaları ve ardından 2011 yılında ABD'de Wall Street ile başlayıp tüm Avrupa'ya yayılan Occupy (İşgal) eylemleri çağa damgasını vurdu. Eylemlerin genel hattını küreselleşme politikaları; gittikçe yükselen işsizlik oranları, gelir adaletsizliği, sağlık ve eğitim sistemlerindeki sorunlar oluştuyordu. "ABD ve Avrupa'da zincirleme tepkime gibi birbiri ardı sıra gerçekleştirilen ve genel olarak Occupy (İşgal Et) şeklinde adlandırılan eylemler, tam da alternatifi olmadığı iddia edilen bir sisteme ve ideolojiye duyulan derin bir rahatsızlığı ve öfkeyi dışa vuruyordu" (Zabcı, 2014). Bu öfkenin kökleri yıllardır süre gelen bir rahatsızlığa dayanmakta ve doyumluğa ulaşan bir fay hattı gibi vakti geldiğinde yaşanan bir kırılmadan kaynaklanmaktadır. 1970'lerde başlayan 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla hızlanan toplumsal muhalefetteki hayal kırıklığı ve yenilgi duygusu sol hareketi sınıf temelli düşünmekten çıkmaya zorlamış, liberal düşüncenin birey merkezli özgürlükleri, grup ve cemaat eksenli hak ve özgürlük mücadelesiyle birleştirmiştir. Böylece toplumsal hareketlerde ekonomik temeller yerini kültürel alana bırakmıştır. Azınlıklar, etnik gruplar, göçmenler, farklı kültürel grupların siyasal ve toplumsal hak ve eşitlik mücadelesi toplumsal hareketin yeni sahasını oluşturmaya başlamıştır (Tatar, 2013). Bu bağlamda yeni toplumsal hareketin düşünsel köklerini İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra dünyaya gelen nesilde aramak yanlış olmayacaktır. Çünkü 68 kuşağı olarak adlandırılan bu nesil, toplumsal mücadeleler tarihine sadece yaratıcı sloganlar değil aynı zamanda yeni bir "itiraz estetiği" de armağan etmiştir.

Doğadaki hiçbir olayın çevresel koşullardan bağımsız var olamayacağı gibi tarihteki hiçbir olay da kendinden önceki süreçten bağımsız değerlendirilemez. Tarih kitaplarında Birinci Dünya Savaşı'nın başlama nedeni olarak bir Sırp gencinin Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun prensine yaptığı suikast gösterilir (Güneş, 1999: 118). O gün Gavrilo Princip isimli bir Sırp gencinin ateşlediği silahtan çıkan kurşunlar sadece Franz Ferdinand ile eşi Sophie'nin canına kastetmedi, dünya çapında; 10 milyon insanın ölümüne 21 milyon insanın yaralanmasına, 30 milyar dolar zarara, Avrupa'nın ekonomik olarak çökmesine, büyük imparatorlukların tarihten silinmesine, değişen sınırlara ve tamiri imkânsız sosyal bunalımlara neden oldu (Güneş, 1999: 126).

“Bu tabloyu gerçekten de Princip'in sıkıdığı o tek kurşun mu yarattı? Elbette hayır. O savaş mutlaka çıkacaktı, zira şartlar hazırdı. Devrimler, büyük isyanlar, savaşlar ancak toplumsal-siyasal şartlar hazır olduğunda olur. Şartlar hazır olunca, o isyan, devrim ya da savaş artık bir tek kıvılcımı ve tek el bir silah sesini beklemeye başlar. Princip'in 1914'te Saraybosna'da sıkıdığı kurşun o sebeple Cihan Harbi'ni başlatabildi” (Zengin, 2015).

Victor Hugo'ya atfedilen “Dünyada zamanı gelmiş bir fikirden daha güçlü bir şey yoktur¹” sözüne bu tür toplumsal olaylarda sıklıkla atıfta bulunulur. Şartlar olgunlaştığında küçücük bir kıvılcımın dünya çapında bir yangına yol açabileceğinin en somut örneklerinden biri de 2010 Arap Baharı'dır. Tunus'ta fakir bir gencin işporta arabasına el konulmasını protesto etmek için kendini yakması da benzer bir domino etkisi göstermiştir. Seyyar satıcı Muhammed Buazizi'nin kendini ateşe vererek intihar etmesinin ardından; ülkedeki adaletsizlik, işsizlik, yoksulluk ve siyasi elitin yolsuzlukları büyük gösterilere yol açtı. Polisin göstericilere müdahalesi, protestoların dozunu daha da artırdı. Gösteriler 4 hafta sürdü (Habertürk G. , 2015).

“Muhammed Buazizi, 17 Aralık 2010'da kendini yakığında, Arap ülkeleri için de bir değişimin kıvılcımı ateşlemiş oldu. Buazizi, Tunuslu bir seyyar satıcıydı. Ailesini geçindirmek için bu işi yapmaya mecburdu. Çünkü başka iş yoktu ama polis, arabasına el koydu. Buazizi, geri almak istedi fakat belediye kapısından çevrildi. Ve sonrasında kendini ateşe verdi...” (AlJazeera, 2015)

¹ "Il n'est rien au monde d'aussi puissant qu'une idée dont l'heure est venue"

Tunus'ta başlayan sokak gösterileri Mısır, Libya, Suriye Bahreyn, Cezayir, Ürdün ve Yemen'de büyük çapta; Moritanya, Suudi Arabistan, Umman, Irak, Lübnan ve Fas'ta küçük çapta olmak üzere tüm Arap dünyasında baş gösteren mitinglere, protestolara, halk ayaklanmalarına ve silahlı çatışmalara yol açtı. Olaylar Arap coğrafyasından çıkıp tüm dünyaya yayıldı. Princip'in Saray Bosna'da ateşlediği silah gibi Buazizi'nin kent merkezinde kendini ateşe vermesi de milyonlarca insanın kaderini etkiledi.

“O ateş, bütün Arap dünyasını kasıp kavurdu. Yalnızca kendi ülkesinin diktatörü Zeynel Abidin Bin Ali'yi değil, Mısır durdukça o da ölene kadar orada kalacak diye düşünülen Hüsnü Mübarek'i, Arap dünyasının en uzun ömürlü diktatörü Muammer Kaddafi'yi, Yemen'de Ali Abdullah Salih'i koltuğundan etti, Suriye'de Beşşar Esed'i ise 4 yıldır koltuğunda sarsıyor. Bütün bu rejimlerin devrilişinin bir seyyar satıcı-zabıta kavgasından çıktığına inanmak zor. Ama gerçek bu” (Zengin, 2015).

Amerikan medyasının Arap Baharı, Avrupalıların Yasemin Devrimi, eylemcilerin ise Arap Ayaklanması olarak nitelediği olaylar yıllar sürecektir çatışmaların fitilini ateşledi. Muhalifler gibi düşünmeyen grupların da meydanlara inmesi, olayları bastırmak isteyen güvenlik güçlerinin kontrolsüz şiddetiyle birleşince kimi yerlerde iç savaşa varan çatışmalar yaşandı. Resmi görevli ve sivil pek çok insan bu çatışmalarda yaşamını yitirdi. BM ve Uluslararası Af Örgütü'nün verdiği rakamlara göre çatışmalar sonucunda toplam 29 Bin kişi hayatını kaybetti (Anadolu Ajansı, 2011).

“Buazizi yanıklarıyla 4 Ocak'ta vefat etti. Cenazesi Sidi Buzid'de törende 5000 kişiyle kaldırıldı. Cenazeye katılanlar "Elveda Muhammed, intikamını alacağız. Bugün senin için ağlıyoruz, senin ölümüne sebep olanları ağlatacağız" diye zikir yaptı. Mezarı, ziyaret edilen bir türbeye döndü. Gerçekten de, Muhammed Buazizi'nin intikamı hakkıyla alındı. Umutsuz eylemi (Tunus ve Mısır'da) iki tiranın devrilmesine neden oldu, (Libya ve Yemen'de) iki iç savaşa zemin hazırladı ve (Bahreyn ve Suriye'de) iki hükümetin istikrarını bozdu. İnternet kendisini tarihi bir figür yaptı (Pipes, 2011).

Ortadoğu'da Arap Baharı olarak adlandırılan olayların çıkış noktası, protestolara katılan gurupları oluşturan kesimler ve muhatap rejimlerden talepleri farklı olsa da bu olayların hemen hepsinin ortak noktalarından biri gösterilerin/ protestoların sembolü olan

alanların meydanlar olmasıydı. Özellikle Mısır’da Tahrir ve Rabia Meydanları, Bahreyn’de İnci Meydanı ve Libya’da Yeşil Meydan rejim karşıtı hareketlerin merkezi oldu. Kamuya açık alanlar olarak nitelendirilen meydanların halkın şiddet içermeyen gösterileri için seçilmesi hareketlerin içeriği ve alt yapısını yansıtmaması açısından önemlidir (Coşkun, 2013: 67).

Kimi kaynaklarda, Tunus’ta başlayıp tüm Arap coğrafyasına ve Ortadoğu’ya yayılan, bu eylemlerin başarıyla sonuçlandığı yazsa da bugün çoğunluğun görüşü aksi yönde şekillenmektedir. Olayların yaşandığı dönemde ve hemen ertesinde kaleme alınan makalelerdeki geleceğe dair umutlu bakış birkaç yıl içinde yaşananlarla yerini karamsar bir tabloya bıraktı. Olayların gerçekleştiği dönemde analistler, bölgede yönetenler ile yönetilenler arasındaki meşruiyet ilişkisini yönetilenlerin rızası üzerinden yeniden tanımlandığını söylerken bunun sancılı bir süreç olacağını ve yol kazalarına rağmen devam edeceğini savunur (Oğuzlu, 2011). Birkaç yıl geçtikten sonra ise tablo oldukça farklı görünmekteydi.

“Buazizi’nin ateşlediği kıvılcım, huzursuz, yıllarca bastırılmış halkların iç dinamikleriyle Mısır, Libya, Yemen, Suriye ve Bahreyn’e sıçradı. Kaddafi öldürüldü, Bin Ali kaçtı, Mübarek sedyede yargılandı ama değişim süreçleri darbelerle boğuldu. Tunus’taki görece istikrarlı gidişat dışında Arap Baharı uğradığı birçok ülkede kışa döndü” (Yıldırım B. , 2015).

Bölgedeki ayaklanmalar asıl olarak 2011 yılında yoğunlaştı. 2012'den sonrası ise yeniden inşa, otoriterliğin yeniden tesisi ve kanlı iç savaşların başlangıcına tekabül etti. 2012'den sonrası ise bir ayaklanma, bahar söylemi ile değil her ülkenin içindeki çatışmalara ve günbegün büyüyen sorun İslam Devleti'nin gelişmesine odaklandı (Zorlu, 2016). Tahrir Meydanı’ndaki gösteriler sonucu Mübarek dönemi siyasi yapılar değişmeden kurulan sistemin kısa sürede hoşnutsuzluk yaratarak Rabia Meydanı’ndaki gösterilere yol açması siyasi yapılarda köklü değişiklikler yapılmadan toplumdaki hoşnutsuzlukların giderilemeyeceğini anlatmaktadır (Coşkun, 2013:70). Ortadoğu’daki bahar rüzgârları çok geçmeden yerini yıllar sürecektir fırtınalara bıraktı. Arap coğrafyası için bir çıkmaza dönüşen

ayaklanmaların batıdaki yankısı ise büyük oldu. Özellikle Amerika’da İşgal (occpy) eylemlerinde Arap Baharı’nın etkisi oldukça açık hissedilmekteydi. Eylemciler Zuccotti Parkı’nın adını “Özgürlük Meydanı” olarak değiştirirken Mısır’ın Tahrir Meydanı’ndan ilham aldıklarını açıkça ifade ediyorlardı.

“Mayıs’ta başak veren Madrid’in Puerta del Sol Meydanı merkez üslû İspanya “öfkeliiler hareketi”, Atina’nın Sintagma Meydanı’ndaki kararlı direniş, Şili öğrencilerinin geniş kitle desteği kazanan eylemleri, İsrail orta sınıflarının “artık yeter!” çılgılığı Wall Street ayaklanmasının koşullarının olgunlaştığına delalet ediyordu” (Birgün, 2011).

Avrupa ve Amerika’daki toplumsal hareketlerin genel izleğini ise küreselleşme politikalarının belirlediği gözlenir. Batıdaki bu hareket aynı zamanda yeni bir toplumsal itiraz dinamiğinin yükseldiği anlamına geliyordu. Küreselleşme, başta kadın ve çevre hareketleri olmak üzere tüm hareketler üzerinde önemli bir etki yaratmıştı. Bu süreç içinde, hareketler, farklı ülkelerde yaşanan ortak sorunları yerinde incelemeye, gelişmeler konusunda bilgi akışını sağlamaya, deneyimlerini aracısız olarak paylaşmaya başlamışlardır (Kalfa, Ataay, 2008). 90’lardan sonra sınıf temelli mücadele yerini çevre ve azınlık sorunlarına bırakırken, yeni toplumsal hareketler göçmen sorunundan kadın hareketine uzanan bir dizi “yeni” başlığı geniş bir yelpazede “yeni” bir biçimde tartışmaya açtığı gözlenir. Aslında bu, modernizmin kimlikleri yok sayan keskinliğinden postmodernizmin farklılıkların simgesi olarak kimlikleri yüceltmesine geçişe işaret ettiği söylenebilir.

Avrupa’da gerçekleştirilen eylemlerde protestocuların büyük bir bölüm işsiz gençlerden oluşmaktaydı. Fakat eylemlerin arkasındaki tek sorunun işsizlik olduğunu söylemek yanlış olur. Protestocular siyasete, demokrasiye ve küresel kapitalizme dair pek çok alanda sıkıntıyı gündeme getirmişlerdir. Protestolar Avrupa’da ekonomik krizden en fazla etkilenen ülkelerde ortaya çıkmıştır. Ekonomik sıkıntılar ve kemer sıkma politikalarına duyulan tepkiye eşlik eden bir başka tedirginlik de genç nesildeki AB’ye karşı olan güvensizliktir. Ekonomik sıkıntı içindeki ülkelerde halkın büyük bir bölümü, Avrupa Birliği’nin geleceğine dair sürekli yükselen ve yaygınlaşan bir karamsarlık girdabına girmiş

durumda. İtalya'nın bir borç krizi ile yüzleşmek durumunda kalması ve AB'nin krizi durduracak gücü içinde barındırdığına İtalyan halkının bir türlü ikna olmaması... Almanya'daki ekonomik durgunluk, AB'nin geleceğinin pek de parlak görülmemesi ve bankaların ekonomideki konumunu orta sınıfın sorgulamaya başlaması... İngiltere'de öğrencilerin ve işsizlerin hem AB'ye hem de geleceğe karamsar bakışları, 2010 Kasım'ında öğrenci harçlarının iki üç kata varan boyutlarda artırılmasına duyulan tepki ve finans sermayesinin doymak bilmez hırsına duyulan öfke... (Myers, 2012). Tüm bu nedenler ortak bir öfke çerçevesinde birleşince kitlesel protestoların uluslararası düzeyde toplumsal ayaklanmalara dönüşmesi kaçınılmaz olmuştur.

“Gerçekten de DTÖ'nün iki yılda bir toplanan ve en önemli karar organı olan Bakanlar Konferansı'nın çalışmalarını aksatan ve yeni bir ticari serbestleşme dalgasının başlamasını şimdilik askıya aldirtan hareketin içinde Amerikan işçi sendikaları ve çiftçi kuruluşları aktif olarak en ön sıralarda yer alıyorlardı. Ama DTÖ'ye karşı Seattle'da açılan cephe çok daha genişti ve sadece bu kentteki sokak eylemleriyle sınırlı değildi. Seattle'daki gösteriler, liberal küreselleşme dalgasına karşı birçok ülkede örgütlenmeye başlayan mücadelelerin bir uzantısıydı” (İnsel, DTÖ Toplantısı: Liberal Küreselleşmede Çatlaklar, 2000).

Küreselleşmenin farklı kesimler üzerinde giderek artan etkisi, bu kesimlerin sorunlarının ortak bir nedenden kaynaklandığını keşfetmelerinin yolunu da açmıştır. Bu farklı çıkar grupları haklarını korumak adına uluslararası çapta birlik oluşturma yoluna yönelmektedir. Bu da insanlık tarihinin en büyük hareketlerinden birinin doğuşuna ön ayak olmuştur (Kalafatoğlu, 2013).

Mark Fisher Kapitalist Gerçekçilik (2011) kitabında dünyanın sonunu hayal etmenin kapitalizmin sonunu hayal etmekten daha kolay olduğunu söylerken alternatif bir mücadelenin de ipuçlarını verir. Küreselleşme politikaları geniş kitleleri huzursuz ederken diğer taraftan dünyanın daha küçük bir yer haline gelmesine neden oldu. Böylelikle bir bölgede başlayan bir ayaklanma hızla domino taşı etkisi göstererek dünya çapında yeni krizleri doğurdu. “Dünyanın geçmişe oranla daha sıkı bir ağ oluşturmaları sebebiyle bu domino taşı etkisi daha geniş bir alanda ve daha hızlı gerçekleşmektedir. Önce sanal âlemde

sosyal ağlar aracılığıyla inşa edilen birliktelikler daha sonra mekânda birliktelikler yoluyla toplumsal hareketlere dönüşebilmektedir” (Tatar, 2013:11). Yeni toplumsal hareket aracılığıyla sosyal ağlar sadece alternatif iletişim kanalları olmaktan çıkıp geniş birer özgürlük alanına dönüşmüştür. Toplumsal hareketler de sanal araçlar sayesinde mekân merkezli olmaktan çıkıp yeni bir kimlik kazandığı gözlenir. Bu yeni itiraz biçimi alışıldığın dışında eğlenceli ve akılda kalıcı etkisiyle toplumsal hafızadaki yerini aldığı söylenebilir.

“Seattle eylemleri insanların akıllarında DTÖ toplantısı iptal ettirmek dışında gerçekleştirdiği ve seçtiği yöntemler ile de akılda kalmıştır. Yüzlerce insan kaplumbağa kostümü giyerek eyleme gitmiştir. İnsanların girmemesi için otobüsler ile çevrilen meydana Truva Atı adı verilen bir alet kullanarak otobüslerin üzerinden geçilmiştir. Belki de en etkili ilk günkü eylemlerde göstericilerin Seattle şehir merkezinin kritik kavşaklarına kendilerini zincirler ile bağlayıp toplantıya davetli delegelerin toplantının yapılacağı binaya gitmesini engellemeleri olmuştur. Amaçları, haklarının tanınması, adaletin ve eşitliğin yeniden tesis edilmesidir” (Cockburn, 2003).

Küresel toplumsal hareketlerin en önemli özelliği, küreselleşmenin olumsuz sonuçlarına karşı yürütülen bir mücadele olmakla kalmayıp, aynı zamanda bu mücadelede küreselleşme sürecinde ortaya çıkan yeni dinamiklere dayanmasıdır. Bir başka deyişle, küreselleşme sürecinin yarattığı ekonomik ve kültürel bütünleşme süreci, aynı zamanda, insanların siyasal olarak nasıl örgütleneceğini ve kendi sorunları için ne tür çözümler üretebileceğini de belirlemektedir (Tarrow, 1998: 181).

“Bu hareket (Seattle) sonrasında dünya çapında coğrafi sınırları aşan toplumsal hareketler çoğalmış, elde edilen kısmi başarılar, yeni hareketler için ilham ve motivasyon kaynağı olmuştur. Özellikle sanal âlemde inşa edilen sosyal ağlardaki alan birlikteliği, toplumsal hareketleri mekân esaslı olmaktan çıkarmıştır. Dijital ağda inşa edilen birlikteliklerle başlatılan toplumsal hareketler, dünyanın birçok yerinden gelen katılımcılarla gerçekleştirilen mekân buluşmalarıyla sürdürülmüştür” (Tatar, 2013).

Tek bir lidere ya da mesaja sahip olmayan hareket bir kampanyadan ötekine değişmektedir. Geri çekilmiş ve neredeyse ortadan kaybolmuş görünmekte ve daha sonra yeniden ortaya çıkıp belirlenen bir hedefi (DTÖ, IMF ya da WB’nin toplantıları gibi) protesto etmektedir. Grup üyeleri yalnızca bu eylemlerde yüz yüze karşılaşmaktayken,

genelde internette ya da liderlerin toplantılarında iletişime geçmektedirler (Hayduk, 2003: 24).

“DTÖ’de 135 ülkenin bakanlarının toplanmalarının sokak gösterileriyle engellenmesi gibi simgesel bir olaydan öteye; toplumsal muhalefet hareketlerinin esas başarısı, uzmanların, diplomatların, devletlerin kapalı kapılar ardında dünyanın geleceğiyle oynamalarına karşı, küresel konularda da şeffaflığı, demokratik tartışma ve karar alma mekanizmalarının üstünlüğünü savunan bir siyasal bilinç ve iradenin varlığını hissettirmesiydi” (İnsel, DTÖ Toplantısı: Liberal Küreselleşmede Çatlaklar, 2000).

2011 yılının ağustos ayında Londra’da siyahi bir gencin yargısız infaza uğramasıyla patlak veren olaylara göstericiler farklı nedenlerle katılmışlardı. 21.Yüzyılın öne çıkan iki akımı olan feministlerin ve ekolojistlerin kendi mücadele alanlarında edindikleri deneyimleri occupy hareketine kattığı gözlenir. Kürkçügil, occupy eylemlerini “herkese açık bir festival” olarak tanımlar (Kürkçügil, 2013: 72). Sokaklardaki kalabalığın Bahtin’in “karnavalesk” kavramını andıran hiyerarşinin ortadan kalktığı bir toplamdan oluştuğu görülür. Avrupa sokakları “ortak düşmana” karşı oluşan büyük bir ittifaka tanıklık ettiği gözlenir. İlk kıvılcımdan itibaren sokaklar, müzmin muhaliflerden, feministlere, anarşistlerden, kent hakkı savunucularına ifade özgürlüğü ve gelir dağılımında adalet isteyen herkesin ifade alanına dönüşmüştür.

“Neoliberalizmin tahakkümüne karşı ayaklanan insanların sürdürdüğü occupy hareketi, yalnızca hak talepleri için sokaklara dökülen insanları göstermiyordu, aynı zamanda bir kentin nasıl kamusallaşabileceğinin de en güzel örneği oluyordu... İnsanlar AVM'lerden, evlerden, plazalardan dışarı adım attı. Demokratik hak talepleri doğrultusunda sokağa çıkan insanlar sokağın, meydanların, parkların nasıl kullanılacağını, nasıl yaşam alanı haline getirileceğini, kamusal alan olarak kullanılmayan alanların bile nasıl kamusallaştırılabileceğini de göstermiş oldu. Çeşitli kontrol mekanizmaları ile iktidarın hâkimiyet sağladığı parklar, meydanlar insanların özgürce hareket edebildiği mekanlara dönüştü. İşgal eylemi, bir anlamda tüm ilişkileri belirlenmiş bir kamusal alan algısını yerle bir etti” (Bayhan, 2013).

Masis Kürkçügil, “Öndersiz ve Örgütsüz Telkinsiz ve Teşviksiz” (2013) adlı makalesinde kitlelerin, genellikle sosyal nedenlerle ama haysiyet meselesini de öne

çıkartarak, sokaklara çıktığı bu eylemlerinin iktidar partilerine olduğu kadar muhalefet partilerine de açık bir uyarı olduğunu söyler.

“İnsanlık tarihinde kitlelerin önceden belirlenemeyen, herhangi bir hazırlığın ürünü olmayan, belli talepler için meydanları doldurmaları, bizzat o meydanları dolduranlarca da şaşkınlıkla karşılanmıştır. Siyasal rejimi doğrudan etkileyen hareketler olduğu gibi, 1968 Fransa’sında olduğu gibi toplumu uzun vadede etkileyen ama akabinde yapılan seçimlerde herhangi bir etkisi görülmeyen patlamalar da olmuştur. Ama meydanları dolduran her hareket, mütevazı ölçekte de olsa toplumsal bir sinyal olarak tarihe geçmiştir” (Kürkçügil, 2013: 69,70).

Kürkçügil, bu toplumsal hareketlerin köklerini Mısır’da M.Ö 1170’te Krallar Vadisi’nde mezar taşı yapımında çalışan kölelerin ayaklanmasından başlatarak Spartaküs’le devam ettirir. Halkın hiçbir düzenleyici ve dolayısıyla hiyerarşik yapı olmadan sokaklara çıkmasının bizdeki ilk örneğini ise “1908 Osmanlı İnkılabı” olarak belirler (Kürkçügil, 2013: 68-74). Kürkçügil aynı makalede Türkiye’den ve Avrupa’dan pek çok örnek sıralar. Tüm bu örneklerin en önemli ortak paydası kendiliğinden, örgütsüz ve lidersiz olmalarıdır. Bu kendiliğinden eylemlerin yakın tarihimizdeki en önemli örneği ise ileride detaylarıyla tartışacağımız Gezi Parkı eylemleridir.

Sonuç olarak Fransız Devrimi’nden Paris Komününe, 68 Öğrenci hareketlerinden Wall Street işgaline, Zirve Protestolarından Arap Ayaklanmalarına, Madrid ve Bolivya ayaklanmalarından Gezi Direnişine uzanan toplumsal itiraz dönemlerinin ortak noktası ortaya çıkış nedenlerinde gizlidir. Tüm bu örneklerin gerçekleşmesi için “şartların olgunlaşması” gerekmiştir. Örnekler incelendiğinde söz konusu itirazların küçük (bireysel), sembolik bir olayla başladığı görülmektedir. Olaylar, itirazın haklılık derecesiyle doğru orantılı bir hızla kitleselleşmiş, ilk yaşanan olay sembolik bir teferruat olarak geride kalmıştır. Yeni toplumsal hareketleri ortak bir parantezde değerlendirmek genel bir eğilim olsa da pek çok araştırmacı bu tutumun sosyolojik olarak doğru sonuçlar vermeyeceğini savunur. Suriye ve Libya’da uluslararası güçlerin rolü, Doğu Avrupa’da gelenin gidene aratması bu savunulara birer örnektir. Söz konusu toplumsal hareketlerin bazıları kısmi olarak hedefine ulaşmış bir kısmı da başladığı dönemdekinden daha olumsuz tabloların

yaşanmasına neden olmuştur. Nasıl sonuçlanırsa sonuçlansın hepsi ardılları için birer tecrübe olarak tarihteki yerlerini aldıkları gözlenir. Birbirinden farklı dinamiklerle şekillenen bu toplumsal hareketlerin başarı ya da başarısız olarak değerlendirilmesinin geniş vadede mümkün olacağını belirtmek gerekir. Tunus'ta fakir bir seyyar satıcının intiharı kitlesel bir devrim hareketinin fitilini ateşlerken İstanbul'da bir parkta ağaçların kesilmesini engellemek için başlayan protestoların tüm yurda yayılması sonucunda onlarca insan ölmüş binlerce insan da yaralanmıştır. Tunus'taki olaylar yirmi üç yıllık diktatörlüğün yirmi sekiz günde devrilmesine neden olurken İstanbul'da tek bir yerel yönetici bile istifa etmemiştir. Diğer taraftan Arap Baharı olarak adlandırılan olaylar bugün aynı coğrafyada tarifsiz acıların yaşanmasına yol açarken Gezi olayları kendi kültürünü yaratarak bir fenomene dönüşmüş kendisine toplumsal hafızada önemli bir yer edinmiştir. Bu da olaylar esnasında, sığağı sığağına gerçekleştirilecek bir değerlendirmelerin doğru sonuçlar vermeyeceğinin bir göstergesidir. Yaşananları en doğru şekilde geleceğe taşımak için, olayların yaşandığı esnada, sosyolojik tespitlerden ya da tarih yazımından daha gerçek bir şey varsa o da yaşanan ya da yaşananlardan yola çıkarak anlatılan hikâyelerdir.

1.2 Gezi Parkı Direnişi

Son on yıldır özellikle metropollerde hızlıca yaygınlaşan kentsel dönüşüm uygulamalarının İstanbul'daki örneği olan Taksim Meydanının “yayalaştırılması” projesi, Gezi Parkındaki ağaçların kesilerek yerine topçu kışlası (alışveriş merkezi, rezidans, müze vs) yapılmasını da içeriyordu. Kentsel dönüşüm kelime anlamıyla Türk Dil Kurumu sözlüğünde; “Kentın imar planına uymayan, ruhsatsız binaların yıkılıp, planlara uygun olarak toplu yerleşim alanlarının oluşturulması” olarak açıklanır (TDK). Depreme elverişli olmayan konutların ve kent dokusunu bozan gecekonduların yıkılarak yerlerine daha güvenli konutların inşa edilmesi amacıyla gerçekleştirilmesi beklenen bu projeler büyük kentlerin ranta açılmasıyla sonuçlandı (Ocak, 2016). Bu uygulamalar, çevreciler ve kent aktivistleri tarafından küresel sermayeye hizmet edecek “dünya kenti” olma “markalaşma”

gibi söylemlerle kentlerin tarihsel kimliğini bozmakla suçlandı.

“19. yüzyıldan bu yana Batı’da kentsel yenileme/canlandırma, soylulaştırma vb. çeşitli isimler altında uygulanan ancak ekonominin çarklarının kentsel rant üzerinden döndüğü 80’lerden itibaren tüm dünyada ivme kazanan kentsel dönüşüm (KD), 2000’li yıllarla büyük şehirler ve özellikle İstanbul bağlamında Türkiye’de de gündeme geldi. Dönüşüm yasalarının çıktığı 2005 itibarıyla gündeme oturan, projelerin sonuçlarının görünür olmasıyla kamuoyunda tartışılmaya başlanan, Sulukule, Emek, çılgın projeler, yeni kentler/yerleşimler vb. ile de gündem yaratan bir kavram oldu. Son senelerde, İstanbullular olarak, KD alanı ilan edilen bir bölge ya da mahalle ile uyanmadığımız gün kalmadı desek yeridir” (Baysal, Türkiye’nin Kentsel Dönüşüm Politikaları Karşısında Barınma Hakkı ve Konut Hakkı, 2016).

Gezi Parkı eylemlerinin temelini oluşturan kamusal alanların toplumun tüm kesimlerinin kullanımına açılması talebi kentsel dönüşüm uygulamalarıyla bu noktada keşilerek “Kent Hakkı” tartışmasını gündeme getirdi. Lefebvre’e göre kent hakkı geleneksel kentin talebinden ziyade karşılaşma mekânı olan, kullanım değerinin öne çıkarıldığı, ortak yaşam pratiklerinin mekânı olan bir kent tahayyülüdür (Lefebvre, 2011). Kavramı çağdaş anlamda tartışmaya açan David Harvey ise kent hakkının basit, hukuksal bir talep değil ahlaki bir talep olduğunu savunur. Harvey’e göre kent hakkı "Kent kaynaklarına ulaşma bireysel özgürlüğünden çok öte bir şeydir: Kenti değiştirerek kendimizi değiştirme hakkıdır. Ayrıca bireyselden çok ortak bir haktır çünkü bu dönüşüm kaçınılmaz olarak kentleşme süreçlerini yeniden şekillendirmek üzere ortaklaşa bir gücün kullanımına dayanır" (Harvey, Kent Hakkı, 2013). Harvey’e ek olarak Margit Mayer kent hakkını “küresel kent krizinin bir parçası olarak yeniden dağıtımın aracı” olarak tanımlar. Bu nedenle kitlesel bir hak değil sadece ondan yoksun olanlar için talep edilmesi gereken bir hak olduğunu savunur (Mayer, 2011). Tüm bu tanımlar çerçevesinde Gezi Parkı eylemlerinin bir kent hakkı talebi olarak başladığını yani iddia edildiği gibi “durduk yere”, “dış yönlendirmelerle”, “düğmeye basılmış gibi” ya da “birden” olmadığını söylemek mümkündür.

Tarihçi-Sosyolog Çağlar Keyder, Taksim Gezi Parkı Olaylarını orta sınıfın demokrasi talebi olarak değerlendirir. Keyder’e göre Avrupa’dan sonra Türkiye’de de

yükselen yeni bir orta sınıf vardır. Bu sınıfın öncelikleri, ihtiyaçları, devletle olan ilişkisi ve iktidardan beklentileri kendisinden önceki nesillere göre oldukça farklıdır. Bu “yeni orta sınıf”, işçi sınıfından farklı olarak, bireysel özgürlük, çevre sorunu, ifade özgürlüğü, kadın sorunu ve kamusal alanın paylaşımı konularında taleplerini dile getirmiş, devlet başta olmak üzere tüm otoritelere karşı bir refleks geliştirmiştir. Devlet kurumunu ortadan kaldırmak ya da iktidara yürümek gibi istekleri yoktur. Aksine devletin demokratikleşmesini, yurttaşlık haklarının ve temel özgürlüklerin tanınmasını, baskıcı kuralların yumuşatılmasını devletin kendisinden talep eder. Türkiye gibi geç kurulan ulus-devletlerin İslami muhafazakârlıkla birleşen “biriz, aynıyız, ayıramayız” anlayışıyla uzlaşmaz. Bu yeni orta sınıf, onu yekpare olarak kavramaya çalışan otoritenin aksine bireyleşmeyi, bireysel yetenek ve farklılıkları ön plana çıkarır.

“Bireysel temel yurttaşlık haklarını önemseyen kesimler toplumda ağırlık kazanınca, siyaset kanallarının kapalı olduğu bir durumda Gezi parkı gibi bir vesile ile direnme potansiyeli harekete geçebiliyor. Karşısında esnekliği yenilgi olarak gören bir iktidarın bulunması hareket içinde fikirlerin ve taleplerin bilinmesi anlamına geliyor, direniş ve hareket repertuarı yavaş yavaş genişliyor, kullanılabilecek kaynaklar zenginleşiyor” (Keyder, 2013: 3).

Bağımsız araştırmacı Cihan Uzunçarşılı Baysal kamusal alanda bir araya gelen insanların müşterek gücünün, diğer erişim yolları tıklandığı zaman en etkili başkaldırı aracı olduğunu vurgulayarak Gezi tecrübesinin kendisinden sonraki itirazlara öncülük ettiğini savunur. Baysal’a göre “Neoliberal hegemonya, her yeni istilası ile paradoksal bir şekilde karşı cepheyi genişletiyor, tahkim ediyor ve kendi altını oyuyor. “Kent Hakkı” yeniden ve yeniden inşa ediliyor” (Baysal, Hayata Geçirilmiş Ütopyalar ve Kent Hakkı, 2015). Gezi’yle başlayan kent hakkı tartışmaları süreçte benzer pek çok itirazı beraberinde getirmiştir. Kuzey Ormanları Savunması, Yırca Direnişi, Mevlanakapı, Validebağ, Oruç Baba ve Yedikule Bostan direnişleri yeniden inşa edilen bu Kent Hakkı tartışmalarının bir ürünüdür. Süreci daha iyi kavrayabilmek açısından olayların nasıl başladığına en başından bakmakta fayda var.

4 Aralık 2012 tarihinde Taksim Dayanışması adlı 80 bileşenden oluşan grup, Taksim Meydanı düzenlemesi ve Gezi Parkı'na yapılacak Topçu Kışlası projesine karşı topladıkları yaklaşık 50 bin imzayı, İstanbul 2 Numaralı Kültür Varlıkları Koruma Bölge Kurulu'na teslim etti. İmza toplama çalışmaları Gezi Parkı'nda 4 Kasım - 4 Aralık tarihleri arasında 31 gün boyunca sürdürüldü (Kurultay, 2013). Buraya kadar konu İstanbul'da yaşayan bir grup aktivistin ilgisi dâhilindeyken, altı ay sonra yaşananlarla Gezi Parkı önce işgalle sonuçlanan kitlesel bir isyana daha sonra ülke çapında bir direnişe dönüşerek dünya kamuoyunun gündeminde ilk sırayı aldı. 2013 yılının Mayıs ayı başında iktidar partisinin Kızılcahamam kampında başbakan bundan sonra herkesin neresi gösterilirse orada miting yapacağını, Taksim ya da Kadıköy gibi merkezlerde toplanmalara izin verilmeyeceğini açıkladı (Radikal, 2013). Çok değil bir aydan daha az bir süre sonra Taksim işgal edilecek ve İstanbul'un en merkezi noktası bir hafta boyunca sürecek tarihsel bir mitinge tanıklık edecekti.

Taksim yayalaştırma projesi Haziran 2011 seçimleri öncesi iktidar partisinin vaatleri içerisinde yer alıyordu (Demirkan, 2011). Kamuoyunda "çılgın proje" olarak adlandırılan ve tartışma yaratan vaatlerden görece en az çılgın olanıydı. Trafiğin yer altına alınmasını ve meydanın yayaların kullanımına açılmasını kapsayan yayalaştırma projesi kapsamında ilk kazma 27 Mayıs 2013 günü vuruldu. Yol inşaatı yapımı gerekçesiyle ağaçların yıkılması Taksim Dayanışması Bileşenleri isimli bir grup tarafından protesto edildi. Saat 19.00'da park içinde toplanan yaklaşık 500 kişi park içine çadır kurdu. Henüz medyanın ilgisini çekecek büyüklükte bir eylem değildi. Yeteri kadar büyüdüğünde ise görmezden gelmek için çok fazla neden birikmişti. Katılımcılar yıkımı engellemek ve kamuoyu yaratmak için sosyal medyayı aktif biçimde kullanmaya başladı. Tiyatro ve sinema oyuncusu Şebnem Sönmez'le aynı gün yapılan röportajda gündüz 16.00'dan beri parkta olduğunu söyleyerek, "Nöbet çizelgesine adımızı yazdırdık. Git diyecekler gideceğiz, gel diyecekler geleceğiz. Eğer parkın yıkılmasına engel olamazsak çok üzücü olur. Ama ben engel olabileceğimizi düşünüyorum" şeklinde konuştu (Ajanslar, Taksim Gezi Parkında Nöbete Devam, 2013).

“Taksim Yayalaştırma Projesi kapsamında, yüklenici firmaya (Kalyon İnşaat) ait iş makineleri, Gezi Parkı’nın Askerocağı Caddesi’ne bakan tarafında yıkım çalışmalarına 23:30 civarında başladı. Yıkımı sosyal medyada yayan ilk tweet 23.47’de atıldı. Geceleyin toplanan 20 kişilik grup, dozerleri durdurdu ve parkta nöbet tutma kararı aldı” (Özyer, 2013).

Taksim Gezi Parkı'nda gece yarısı başlayan yıkım çalışmalarına karşı, bölgenin kamusal alan olarak kalmasını talep eden ve gece çadır kurarak direnişe geçen gruba polis müdahale etti. Eylemcilerle polis arasında uzun süren bir arbede yaşandı ancak polis gazla grubu dağıtarak iş makinelerinin yeniden çalışmasını sağladı. İstanbul Milletvekili Sırrı Süreyya Önder’in araya girmesiyle yıkım durduruldu. Sosyal medya araçlarıyla “Nefes hakkını savunanlar” Gezi parkına çağrıldı (İnce, Gezi Parkında Direnişe Polis Müdahalesi, 2013). Polis müdahalesinin ardından sosyal medyada yapılan çağrılar çığ gibi büyüdü. Ağaçların yıkılmasına tepkiyle başlayan olaylar, kendiliğinden gelişen geniş katılımlı bir harekete dönüştü. Asıl dönüm noktasıysa hiç kuşkusuz 30 Mayıs 2013 günü sabaha karşı saat 5.00’te parka yapılan polis müdahalesiydi.

“Gezi Parkı’nın yıkılmasını engellemek için parkta oturan eylemcilere sabaha karşı 05.00 sularında polis saldırdı. Polis saldırısı sonucunda çok kişi yaralandı. Gezi Parkı’na TOMA’larla giren çevik kuvvet polisleri yüzlerce kişiye gaz bombaları ve tazyikli suyla müdahale etti. Müdahale sırasında yaralananlar olurken polis saldırısı İstiklal Caddesi ve Harbiye yönünde de devam etti. ... Gezi Parkı'nda nöbet tutanlar arasında çok sayıda meslek örgütü ve sivil toplum temsilcisi de vardı. Gezi Parkı çevresinde tüm yollar polis tarafından tutulurken parka girişlere de izin verilmiyor. Ayrıca kamyonlarla polis barikatları taşıyor. Taksim metrosunun Gezi Parkı tarafındaki çıkışı kapatıldı” (Bianet H. , 2013).

Yaşananların sosyal medyada hızla yayılmasıyla Gezi Parkı eylemleri 31 Mayıs günü kitleselleşmiş oldu. Aralarında milletvekili ve sanatçıların da bulunduğu yüzlerce kişi saat 12.30 sularında meydanda bulunan tramvay durağının orada oturma eylemi başlattı. DİSK ve HEY Tekstil işçilerinin de destek verdiği oturma eylemi nedeniyle polis İstiklal Caddesi girişi ve Tarlabası’na doğru yönde polis barikat oluşturdu. Basın açıklaması sırasında polisin müdahalesi başlayınca ortalık savaş alanına döndü. Eylemcilerle polisin kovalamacası ara sokaklara yayıldı, trafikteki arabalar korna çalarak, çevredeki

işletmelerde oturanlar alkışlayarak eylemcilere destek verdi. Tazyikli su ve gazdan etkilenen onlarca insan yaralandı (Karaca, 2013). Bu müdahale kısa zamanda yankı buldu ve İstanbul dışında Taksim Gezi Parkı'na destek eylemleri başlamış oldu. Gezi eylemlerinin ikonik unsurlarının ilk örnekleri 31 Mayıs günü ortaya çıkmıştır. Bir polis memurunun yakından sıktığı biber gazından etkilenen Ceyda Sungur daha sonra “Kırmızı Elbiseli Kız” adıyla bir ikona dönüşmüştür. Sungur, Gezi Parkı Eylemlerinin ilk simgesi kabul edilir (Burcu Ünal, 2013). Bu ikonlar protestoların yurt içinde ve yurt dışında gündeme taşınmasında önemli rol oynadı. Ayrıca bu ikonik unsurlar yaklaşmakta olan direnişin kimliğini ve seyrini belirlemek açısından oldukça önemliydi.



Görsel 1- Taha ALKAN'ın minyatür stilindeki **Kırmızı Elbiseli Kadın** illüstrasyonu.

1 Haziran'da eylemler tüm ülkeye yayılmıştı. Başta Ankara, İzmir, Eskişehir, Muğla, Isparta, Afyon'dakiler olmak üzere eylemlere polis gaz bombası ve tazyikli su ile müdahale etmiş, çok sayıda eylemci gözaltına alınmış birçoğu da ciddi şekilde yaralanmıştı (Bianet, 2013). Kentlerin sembol mekânları direnişçilerin varlığıyla hareketleniyor, polisin uyguladığı şiddet arttıkça kitleler kalabalıklaşıyordu. 1 Haziran günü İstanbul Anadolu yakasında gecedan beri toplanan kalabalık Boğaziçi köprüsünden yürüyerek geçip, Beşiktaş'ta karşılaştıkları polis müdahalesine rağmen, Gezi Parkı'na yürüyüşüne devam etti (Milliyet, Göstericiler Boğaziçi köprüsünü kapattı, 2013). Saatler 15.30'u gösterdiğinde polisler otobüslere binerek Taksim'i göstericilere bıraktı. Dakikalar içinde on binler Taksim'e ve Gezi Parkı'na aktı (Milliyet, Polis Taksim'den Ayrıldı, 2013). Günlerce sürecektir bir işgal böylelikle başlamış oldu. Türkiye'nin her köşesinde insanlar bu sefer zafer kutlaması için sokaklardaydı. Ankara Tabip Odası'nın verilerine göre ise sadece Ankara'da 15'i ağır 414 yaralanma rapor edilmişti (ATO, 2013). Başbakanın bir açılış töreninde yaptığı konuşmayla meydanlar daha da ısındı (Akşam, 2013). Böylelikle meydanlar arası bir atışmanın fitili de ateşlenmiş oldu. İktidar partisinin düzenlediği "milli iradeye saygı" mitinglerinde Başbakan tarafından üretilen her söylem Türkiye'ye yayılmış Gezi Parkı eylemlerinde mizahi bir şekilde yeniden üretiliyor ve direnişin kimliği kolektif olarak örülüyordu. Diğer taraftan mitinglerdeki söylemlerin sertliği sokaklara yaralanmalar, kalıcı sakatlıklar ve ölüm olarak yansıyor.

Dönemin içişleri bakanı Muammer Güler, 28 Mayıs tarihinden 6 Haziran'a kadar Türkiye'deki 81 ilin 79'unda 746 gösteri yapıldığını açıkladı. Gösterilerin bilançosuysa çok ağır oldu. 2 Haziran'da Mehmet Ayvalıtaş, 3 Haziran'da Abdullah Cömert, 6 Haziran'da Komiser Mustafa Sarı, 14 Haziran'da Ethem Sarısülük hayatını kaybetti. TTB'nin 20 Haziran'da açıkladığı verilere göre 13 ilde 7836 yaralı hastanelere başvurdu, 60 kişi ağır yaralandı, 101 kişi kafa travmasına uğradı, 11 kişi gözünü kaybetti (Özyer, 2013).

Aynı dönemde Emniyet-Sen Genel Başkanı Faruk Sezer, Taksim Gezi Parkı protestolarında aşırı güç kullanmakla eleştirilen polisin çalışma koşullarına dikkati çeken

bir açıklama yaptı. Olayların başladığı günden itibaren polislerin çoğunun evine gitmeden gece - gündüz çalışmak zorunda kaldığını belirten Sezer, uzun süre görev yapan polisin neden aşırı şiddet kullandığı yönünde sorgulama yapılmadığını savundu. Polislerin resmi elbiseyle kaldırım kenarlarında, parkta kalkanlarının üzerinde uyumak zorunda kalmasının mesleğinin saygınlığını zedelediğini kaydeden Sezer, eylemcilerin saldırısı karşısında bıkan polislerin hataya zorlandığını ve uzun süre çalıştırılarak yıpratıldığını söyledi. Eylemler sırasında polislere atılan bilye gibi cisimleri gösteren Sezer, "Polisleri parkta, kaldırımda yatmaya, uyumaya zorlayan İstanbul Emniyet Müdürü görevden alınsın ya da istifa etsin. Stres altında çalışan arkadaşlarımız çok yoruldu. Son 1 haftada 6 polis intihar etti. 6 polisin 2'si ek görevde bulunduğu sırada intihar etti" dedi (Yıldırım T. , 2013).

27 Mayıs'ta Taksim Gezi Parkı'ndaki ağaçların yıkılmasını protesto edenlerin başlattığı, 31 Mayıs'ta polisin uyguladığı orantısız kuvvet nedeniyle büyüyen ve tüm ülkeye yayılan eylemlerde toplam 12 kişi hayatını kaybetti (Sağlık, 2013). Uluslararası Af Örgütü'nün 2013 yılında yayınladığı "Taksim Gezi Parkı Eylemleri" başlıklı raporunda Türkiye'de toplanma özgürlüğü hakkının şiddet kullanılarak engellendiğini bildirdi.

"Gezi Parkı hareketinin bastırılması sürecinde büyük bir kısmı kapsamlı olmak üzere çok sayıda insan hakları ihlalleri işlendi. Bunlar arasında barışçıl toplanma hakkının toptan ihlali ve yaşam, özgürlük ve işkence ve kötü muameleye uğramama haklarının ihlali bulunmaktadır. Polis ihlallerinin çok büyük bir kısmı şimdiden cezasız kalacak gibi görünüyor. Buna karşın eylemlere katılmakla ya da eylemleri düzenlemekle suçlanan kişiler karalamalara ve kötü muameleye maruz kaldı ve şimdi de haksız ya da abartılı suçlamalarla yargılanma riski ile karşı karşıya bulunuyor. Doktorlar, avukatlar ve hatta işyeri sahipleri gibi göstericilere yardım eden kişiler de tehdit ve tacize maruz kaldı (Amnesty, 2013).

Ülke, tarihindeki en "tuhaf" karanlık dönemeçlerden geçerken ana akım medya üç maymunu oynuyordu. Daha sonra Gezi'nin sloganlarından birisi olan Penguen figürü bu dönemde ortaya çıkmıştı. Dünya İstanbul'da yaşananları CNN International'den takip ederken haber kanalı CNN Türk iki gün boyunca Penguen belgeseli yayını yaptı (Fleishman, 2013). Protestocular, eylemleri görmezden gelen haber kanallarına yürüdü, haber kanalı

NTV canlı yayında kendisini protesto edenleri gösterdi (Youtube, 2013). Ulusal yayın yapan diğer kanallarda da durum farklı değildi. Ve fakat her baskı kendi isyancısını yaratıyordu. Ali İhsan Varol'un hazırlayıp sunduğu Bloomberg HT kanalında yayınlanan "Kelime Oyunu" adlı bilgi yarışmasının 3 Haziran'daki yayınında ekrana gelen sorular ve cevapları Gezi Parkı eylemlerini ve polisin orantısız şiddetini dolaylı olarak gözler önüne seriyordu. Program ertesi gün yayınlanmadı, sonraki günlerde ise yayına son verildiği bilgisi geldi (Ajanslar, Kelime Oyunu, 2013). Sinema sanatçısı Sermiyan Midyat CNN Türk kanalında katıldığı bir programa Penguen tişörtü giyip gelerek kanalın yayın politikasını protesto etti (Medyafaresi, 2013). Küçük bir kanalken yaptığı yayınlarla direnişin resmi yayın organına dönüşen Halk TV ise Başbakan'ın Fas gezisinden döndüğü gün penguen belgeseli yayınlayarak direnişin en güçlü enstrümanlarından olan tersinlemeyi kullandı (Haber, 2013). Örneklerde görüldüğü gibi medya kimi zaman haber değeri taşıyan olayları görmezden geldiği kimi zaman da bir manipölasyon aracına dönüştüğü için hedef tahtasına otururken bazen de direnişin rengini taşıyan "korsan" protestolara tanıklık etti. Alternatif bir "kitlesele" iletişim kanalı olarak sosyal medya olayları aktarmak için kullanıldı.

"Eylemciler ana akım medyanın olmadığı bir ortamda kendi aralarında istemsiz bir bilgi ağı oluşturdu. Revir yerleri, gözaltına alınanlar için avukat numaraları, eylem yerleri, polisin müdahale ettiği yer bilgileri gibi malumatlar twitter üzerinden insanlara ulaştı. Bilgiyi filtreleme mekanizması olmadığı için de dezenformasyon haberler binleri bulan retweetlerle yayıldı" (Çetin, 2013).

Diğer taraftan manipölasyonlar var gücüyle devam ediyordu. İktidar partisine yakın medyada üretilen manipölatif söylemler sosyal medyada trollerin desteğiyle hızla yayılıyordu. Camide içki içilmesi, Kabataş'ta başörtülü bir kadına saldırılmasının gibi yalan haberler kısa sürede deşifre edildi (Cumhuriyet, Camide içki kabataşta dayaktan sonra 11 çelik kapı da yalan çıktı, 2014). Gezi parkı eylemlerini itibarsızlaştırma çabaları zaman içinde boşa çıksa da eylemlere katılmayanlar üzerinde yaratılmaya çalışılan algı operasyonu

büyük ölçüde işe yaramıştı. Bu manipölasyonlar geniş vadede Gezi parkının nasıl hatırlanacağını belirliyordu. Tüm bu kargaşanın içinde Türkiye’de olduğu kadar dünya kamuoyunda da iki soru öne çıkmıştı; kimdi bu protestocular ve ne istiyorlardı? Bu iki sorunun cevabını tüm kesimler kendi ideolojileri doğrultusunda aramaya koyuldu.

Araştırmacıların Gezi Parkı eylemlerini sıklıkla kıyasa gittiği Arap Baharı hareketlerini tanımlamak için kargaşa (unrest), isyan/başkaldırı (riot), direniş (resistance) ve protesto (protest) kavramları kullandığı gözlenir. Öte yandan Gezi olayları medyada ve analizlerde iki şekilde yer aldı: direniş ve protesto/gösteri (Coşkun, 2013). Diğer taraftan medyanın tanımlamalarının dışında, hareketi oluşturan dinamiklerin her biri süreci kendi ideolojisi ışığında koyduğu isimle anmayı tercih ettiği gözlenir. Basit bir internet taraması yapıldığında Gezi’ye dair kaleme alınan makalelerde sürecin birbirinden farklı şekilde adlandırıldığı gözlenir; Gezi Direnişi, Gezi İsyanı, Gezi Devrimi, Gezi Eylemleri, Haziran Ayaklanması, Haziran Direnişi, Gezi Parkı İsyanı, Gezi Süreci, Gezi Olayı, Gezi Olayları, Gezi Protestoları, Occupy Gezi... Sadece bu bile katılımın çeşitliliği ve kapsayıcılığı açısından bir örnek oluşturduğu söylenebilir.

Gezi’deki toplumsal patlamayı tek başına değerlendirmenin doğru sonuç vermeyeceği uzlaşılan bir noktadır. Genel olarak bu konuda iki yaygın eğilim gözlenmektedir. Birisi Gezi’nin toplumsal hareketler tarihinden radikal bir kopuş olduğunu savunurken diğer görüş Gezi’nin tarihsel bir sürecin ürünü olduğunu savunur. Bu görüşe göre 1 Mayıs’ı Taksim Meydan’ında kutlamak için verilen mücadele; Tekel direnişi, kentsel dönüşüm ve HES karşıtı mücadeleler, Emek Sineması’nın yıkılmasına karşı yürütülen girişimler Gezi Parkı’nda yaşananların temellerini atmıştır. Sokağın Belleği adlı derlemede Derya Fırat bu sürekliliğe işaret eder (Fırat D. , 2014).

İstanbul Bilgi Üniversitesinde iki araştırmacı tarafından yapılan anket sonucu Gezi Parkı eylemcilerinin profilleri belirlenmeye çalışılmıştır. Anket sonuçlarına göre protestolara destek verenlerin yüzde 39.6’sının 19-25 yaş, yüzde 24’ünün ise 26-30 yaşları arasında olduğu belirtilmiştir. Yüzde 63.6’sının 19-30 yaş aralığında olması, protestolara

destek verenlerin genç bir kitle olduğunu göstermektedir. Bu kitlenin yüzde 53.7'si daha önce hiç bir kitlesel eyleme sokağa çıkarak katılmadığını belirtirken protestolara destek verenlerin yüzde 70'i kendini hiç bir siyasi partiye yakın hissetmediğini belirtmiştir. Bu bulgu, protestocuların siyasi profiline dair kamuoyunda konuşulan pek çok spekülasyonun asılsız olduğunu anlaşılmaya yardımcı olmuştur. Yüzde 14.7'nin bu konuda kararsız olması ve yalnızca yüzde 15.3'ün ise kendini bir siyasi partiye yakın hissettiğini belirtmesi, mevcut siyasi partilerin protestoları destekleyenlerin beklentilerine karşılık veremediğine yönündeki kanıyı destekler niteliktedir (Bilgiç, Kafkaslı, 2013).

Uluslararası Af Örgütü'nün raporunda ise Gezi Parkı eylemlerinin farkı, büyüklüğü ve kapsamı olarak tespit edilir. Ayrıca bu eylemlerin, bugüne kadar katılan kişi sayısı, iki aydan fazla bir süre devam etmesi ve ülke geneline yayılmış olması anlamında ayrı bir yer tuttuğu belirtilir. Raporda ayrıca eylemlere katılanların çoğunluğu 20'li yaşlarında ve daha önce herhangi bir siyasi eyleme katılmamış kişilerden oluştuğunun altı çizilir. Birçoğunun toplumun görece daha zengin kesimlerinden geldiği ve bu durumun daha önce Kürtlerin hakları gibi daha hassas konularda eylem yapan kişilerin maruz kaldıkları insan hakları ihlalleri konusunda Türkiye'de çok daha geniş bir kesim içinde farkındalık yarattığına vurgu yapılır (Amnesty, 2013).

“Her şeyden önemlisi, Gezi Parkı eylemleri, yetkililerin barışçıl toplumsal gösteri hakkına radikal bir şekilde daha farklı bir yaklaşım benimsemesi ihtiyacını göstermekte. Mevcut hükümet sokak eylemleri yoluyla ifade edilen farklı fikirleri hoşgörü ile karşılamayı öğrenmeli ve polisin yeterli eğitim almasını ve bu tür eylemlerde hukuka uygun bir şekilde hareket etmesini sağlamalı” (Amnesty, 2013).

Gezi parkı eylemlerini “Tarihin Uyanışı” olarak tanımlayan Alain Badiou gerçek bir tarihi ayaklanmaya dönüşüp dönüşmeyeceğini zamanın göstereceğini savunur. Badiou'ya göre gerçek bir tarihi ayaklanma, yalnızca ortak sloganlar altında birleşenlerin değil çok büyük bir toplamı kapsayacak şekilde gelişirse mümkündür. Tunus ve Mısır örneğini vererek mücadelenin sonucunu küresel aktörlerin değil tüm ezilenlerin belirleyeceğini vurgular. Badiou'ya göre “isyanın kitlesel bir topluluğa doğru ilerlemesi

yeni bir örgütlülükle düzenlenen bir politika olasılığı yaratıyor, sürdürülebilir bir politika, halkın gücüyle politik fikirlerin paylaşımını kaynaştıran ve böylece ülkenin genel durumunu toptan değiştirebilecek güce ulaşıyor” (Badiou, 2013). Gezi’nin sadece toplumsal muhalefet bağlamında değil, günlük ilişkilerden sanata uzanan geniş bir yelpazede pek çok alanda yeni “ihtimaller” yarattığı geçmişin deneyimini yadsımadan yenilikçi girişimlere imkân tanıdığı söylenebilir.

“Gezi direnişi Türkiye’de yeni bir sayfa açtı. Türkiye demokrasisinin toplumsal tabanındaki olgunlaşmanın işaretlerini taşıyan bir sayfa bu. Kürt sorununda barışın toplumsal koşullarını da tamamlar niteliklere sahip. İktidar ise kendisi açısından gerçek tehdidin ne olduğunu gördüğü için, baskı ve şiddet yollarına başvurarak, kriminalize ederek bunu itibarsızlaştırmaya çalışıyor. Bunu boşa çıkarmak, “Her yer Gezi, her yer demokrasi mücadelesi” sloganını somut olarak hayata geçirmenin zamanı şimdi” (İnsel, Her yer taksim her yer demokrasi, 2013).

Gezi Parkı eylemlerinin geniş vadedeki katkılarından birisi de kuşkusuz “ötekiyle” kurulan empati ve bir arada yaşama kültürüne yaptığı katkıdır. Psikolog Göker Gülçur Gezi’yle ilgili değerlendirmesinde Gezi’yle ilgili en önemli noktanın sınıfsızlık hali olduğunu vurgular. Gülçur’a göre:

“Her ne kadar eylemciler belli bir kesimden insanlar olarak gösterilmeye çalışılsa da birçok farklı sosyoekonomik gruptan, meslekten, siyasi görüşten, cinsel tercihten ve etnik kökenden insanı bir arada görebiliyorsunuz. Beyaz yakalıları, işçileri, öğrencileri, akademisyenleri, esnafları, ev hanımları, transseksüeller, Ermeniler, Kürtler ve sayısız kimlik özelliği ile tanımlayabileceğimiz “gruplar” o alandalar” (Cumhuriyet, Gezi’ye Psikolojik bakış, 2013).

Sadece bir hafta boyunca parkta deneyimlenen alternatifin toplum geneline aşıldığı umut, parkta kurulan alternatif yaşama destek veren katılımcıların çeşitliliği geleceğe dair umutların yeşermesini sağladığı söylenebilir.

“Başından beri şiddetten uzak, barışçıl bir eyleme sahne olan Gezi Parkı, aynı zamanda geliştirilen anti-kapitalist, ırkçılıktan ve cinsiyetçilikten uzak bakış açısıyla da arzuladığımız adil, eşitlikçi, özgürlükçü kent söylemini bir kez daha hatırlattı. Gezi Parkı, adeta ayrılmış İstanbul’un bir olumsuzlaması gibi. Diğer taraftan bu süreçte, bir parkın kamuya kapatılmaya çalışılmasıyla aslında birçok mekanın halk tarafından nasıl kamusallaştırıldığını da görebildik. Olağanüstü hal

durumu olsa bile üniversite binalarından, otellerin bahçelerine kadar birçok alan insanların özgürce girip çıkabildiği mekânlar haline geldi” (Bayhan, 2013).

Kent Aktivisti ve akademisyen Cihan Uzunçarşılı Baysal, Hayata Geçirilmiş Ütopyalar (2015) başlıklı makalesinde bu işgaller sırasında yeni bir kentin ve ekonomik sistemin temellerinin atıldığını savunur.

“İnsanların, geçici bir süreliğine de olsa kent hakkını kendi ellerine alarak yeniden ürettikleri bu mekânlarda, dışlayıcı değil içerici, çoğulcu, katılımcı demokrasiden yana, kentin kullanım değerini esas alan, rekabetin yerini dayanışmanın aldığı, doğa ve çevreye saygılı, sokak hayvanından börtü böceğine tüm canlıların yaşam hakkını önceleyen, talan, israf ve tüketim ekonomisine karşı, “anti-hiyerarşik”, “anti-otoriter” yeni bir kentin ve ekonomik sistemin temelleri atılıyor” (Baysal, Hayata Geçirilmiş Ütopyalar ve Kent Hakkı, 2015:7).

Gezi parkı eylemlerinin, kent hakkı tartışmalarının yanında, kitleselleşmesine neden olan şey toplumun sinir uçlarının uzun süredir uyarılıyor olmasıdır. İktidarın, en genel tabiriyle vatandaşlarının yaşam tarzına yönelik baskıcı tavrı, eğitim, sağlık ve kültür sanat alanlarındaki tepeden inme politikaların yarattığı hoşnutsuzluk bunun sorumlusu gösterilmektedir. Taksim Dayanışmasının önemli isimlerinden mimar Mücella Yapıcı Gezi eylemlerinden 3 yıl sonra yapılan bir röportajda bu konuya değinir.

“O güne kadar zaten toplumun canına tak eden uygulamalar başlamıştı. Özellikle kadınlar üzerinde... Kürtaj yasaları, yaşam tarzına karışılması, eğitim alanındaki değişiklikler, 4+4+4, 1 Mayıs’taki şiddet ve hiç atlamak istemem, Emek Sineması mücadelesi, kadın cinayetleri... Zaten toplum oldukça gergindi. O gece çadırların yakılması insanlara “yeter artık” dedirtti. Bu şöyle bir şey; hani kadınlar sonuna kadar sabreder ama çocuğuna, ailesine ya da sevdiklerine bir zarar geleceğini fark ettiği zaman artık o kadını kimse durduramaz; bu çok kadınca bir duygudur. Gezi’de de öyle oldu” (Zereykan, 2016).

Son on yılda Türkiye’de siyasal temsiliyet biçimi açısından çoğunluk ve çoğulculuk tartışmalarının yoğunlaştığı gözlemlenir. Bir tarafta AB uyum yasalarıyla görece demokratik girişimler yaşanırken diğer taraftan, çalışan hakları açısından ciddi gerilemeler yaşanmıştır. İktidar partisinin %50’lere varan seçim zaferleriyle birlikte çoğunluğun ve çoğulculuğun sınırları belirsizleşmeye başlamıştır. Devletin merkezileşen

örgütsel yapısı bazı temel hak ve özgürlükler açısından tartışmalı düzenlemelere yol açmıştır. Diğer taraftan siyasal alanda temsil edilmeyen sınıfların, gelişen teknolojiyi etkin biçimde kullanarak sosyal medya araçlarıyla kendini ifade etmesiyle yeni bir siyasallaşma platformu oluşmuştur. Tüm bu gelişmeler siyasal ve toplumsal alanda çoğunluk ve “öteki” arasında bir kutuplaşma başlatmıştır. “İlginç olan toplumsal ve anayasal düzenlemelerin yarattığı bu kutuplaşmanın ilk elden gündelik yaşama yansıtıldığı yerin kentler ve kamusal mekânlar olmasıdır ki bu da Taksim Olaylarının toplumsal temelinin önemli unsurlarından birisini oluşturmaktadır” (Şahin, 2013: 72-74).

Gezi Parkı eylemleri sırasında yapılan Gencim, özgürlükçüyüm, ne istiyorum?(2013) başlıklı anket sonuçlarına göre eylemcilerin protestolara destek vermelerinde; Başbakanın otoriter tavrının etkili olduğuna katılanların sayısı yüzde 92.4. “Elde dilen yanıtlar reyting averajları baz alınarak da sıralandı. Buna göre sunulan 13 gerekçe arasında “Başbakanın otoriter tavrı”, “Polisin protestoculara uyguladığı orantısız güç”, “Demokratik hakların ihlal edilmesi”, “Özgürlüklerin kısıtlanması” ve “Polis devleti uygulamaları” ilk beş sırada yer aldı.” (Ercan Bilgiç & Kafkaslı, 2013). Aynı ankette, “bağlı bulundukları siyasi hareketin yönlendirmesi” sonucunda eyleme katılanların oranının sadece yüzde 7’de kalması direnişin sivil kimliğini vurgular nitelikte. Yine anket sonuçlarına göre yüzde 79.5 gibi büyük bir oranın askeri müdahaleye sıcak bakmaması sorunun demokratik yollarla çözülmesi ısrarına işaret ediyor. Ankette de belirtildiği gibi eylemcilerin her şeyden önce kişisel özgürlükleri ve gelecekleri için direnişe katıldıkları, temsili demokrasi anlayışının demokratik talepleri karşılamada yetersiz kaldığını ve katılımcı demokrasi taleplerinin yükseldiğini vurgulamak gerekir. Direniş günlerinde Gezi parkının içinde başlayan ve daha sonra İstanbul’daki tüm parklara oradan da tüm ülkeye yayılan forumları bu taleplerin yaşama geçmiş hali olarak değerlendirilebilir. Bu forumlar Gezi Parkı eylemlerinin demokratik taleplerini geniş vadeye yaymanın yanı sıra onu kıyaslandığı işgal ve direnişlerden de ayıran bir özellik olmuştur.

Delphine Rodrik Türkiye’deki Protestolar Wall Street’teki Gibi

Sönümlenmeyecek (2013) başlıklı makalesinde Gezi Parkı eylemlerinin şimdiye kadarki tüm işgal eylemlerinden daha büyük ve şimdiden çok daha fazla şey başardığını savunur. Bu başarının en büyük işaretinin de mahkemenin Topçu Kışlası inşaatıyla ilgili iptal kararı olduğunu vurgulayan Rodrik protestoların kalıcı başarısının beklenmedik derinliği olduğunu savunur. Rodrik “(Gezi parkında) Wall Street’i İşgal Et hareketinin hayal bile edemeyeceği siyasi, dini ve etnik çıkarların bir araya gelmesiyle çok daha kapsamlı bir koalisyon kuruldu” diyerek parkın polis tarafından kapatıldığı dönemde de devam eden protestoların sıklığı ve boyutunu örnek göstererek protestoların bir kamusal alanı işgal etme sembolizminden çoktan çıktığının altını çizer (Rodrik, 2013). Üstelik tüm bunlar Avrupa’ya kıyasla koşulların çok daha zor olduğu bir ülkede, her şeyin çok daha zor olduğu bir zaman diliminde yığınla olumsuzluğa rağmen gerçekleşmiş olması bakımından önemliydi. Her ne kadar genel direniş enstrümanlarını kullansa da Gezi Parkı yaratmayı başardığı humour bakımından bugün olduğu gibi gelecekte de özgünlüğüyle anılacağını belirtmek gerekir. David Harvey’in Tarık Ali’ile yaptığı röportajda dediği gibi “Özgürleştirici bir siyasete, yepyeni bir siyasete ve dolayısıyla alternatif siyasi örgütlenmelere ihtiyacımız var” (Harvey, The World Today, 2014). Bu anlamda Gezi parkı İstiklal Caddesi boyunca kurulan yeryüzü sofralarının, empatinin, sınırları aşan dayanışmanın ve kolektivizmin her alanda yarışmacı/rekabetçi neo-liberal sistem karşısında bir ihtimaldi.

Bu çalışma tamamlandığında Gezi’nin üzerinden tam dört yıl geçmiş olacak. Eylemlerin ilk gününden itibaren bu alışılmadık süreci anlamaya yönelik çabaların ürünü olarak onlarca kitap yayınlandı, yüzlerce makale kaleme alındı. Sosyal bilimciler açısından tarihsel bir süreci doğru analiz etmek için üzerinden belirli bir süre geçmesi gerektiği uzlaşılmış bir ön kabuldür. Bu da bize gelecekte de benzer çalışmaları çok sık göreceğimizin ipuçlarını vermektedir. Yine de yakın tarihimizin bu en alışılmadık olayı üzerine söylenmemiş bir sürü söz, yapılmamış yığınla tespit kalacaktır. Eylemlerin başından beri bir direniş aracına dönüşen sanatsal üretimler de Gezi’yi geleceğe taşıyan birer belge niteliğindedir. Gezi’ye özgün kimliğini kazandıran bu “sanatlı” karşı duruş, yaşanan tüm acılara rağmen, Gezi’nin güler yüzlü evrenini yaratmış ve direnişi estetize

etmiştir.

1.3 İsyân Günlerinde Mizah; Gezi Parkı Direnişinde Dil ve Söylem

Gezi Parkının söylemini, Gezi'nin yukarıda belirlediğimiz karakter özelliklerini göz önünde tutarak değerlendirildiğimizde; merkezsiz, emprovize, sarkastik ve yatay ağlarla çoğalan, ironik yapı bozumlar içeren metinlerarası bir söylem olarak belirleyebiliriz. Ayrıca belirtmek gerekir ki bu söylem sadece yaratıcı sloganlarla ve eğlenceli duvar yazılarıyla var olmamış, Gezi sürecinde üretilen sanat yapıtlarıyla da yeniden yaratılmış, yaygınlaşmış ve “hareketin” sürekliliğini sağlamıştır. Direniş sırasında ve sonrasında üretilen özgün eserler kadar var olan “işleri” gündeme uygun olarak yorumlanıp, yeniden yaratılmasıyla ortaya çıkan sayısız “iş”, orijinalini bilmeyen nesiller için birer başyapıt olarak kabul görmüştür. Dahası söylemi geleceğe taşıyan en kalıcı unsurlar bu yapıtlardan oluşmuştur. Ayrıca Gezi'nin kültürel bir fenomen olarak gelecekte sayısız sanat eserini besleyeceğini göz önünde bulundurmak gerekir. Bu da söylemin önümüzdeki yıllar içinde yeniden ve yeniden üretileceği, boyut kazanacağı manasına gelmektedir.

Gezi parkı eylemleri için sokak sadece bir mücadele alanı değil aynı zamanda bir mücadele aracına dönüşmüştü. Bu minvalde Gezi parkı söyleminin temelini de sokaklar olduğu söylenebilir. Y kuşağının “sanal sokakları” olan sosyal medya da söylemin üretildiği/yayıldığı diğer bir ayağı oluşturur. Tıpkı bir duvar yazısı gibi, bir twit de bu süreçte aynı rolü üstlenmiştir. Hatta çoğu zaman hangisinin hangisinden esinlendiği, ilk önce hangisinin üretildiği bir muammaya dönüşecek kadar iç içe geçmişlerdir. “Artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak!” sloganı bir duvar yazısı mıydı yoksa sosyal medyadan sokaklara taşan bir slogan mıydı önemini yitirmiştir. Artık önemli olan söylemin kendisidir. Bu bağlamda metinlerarasılık ve köksap(rizom) ilişkileri devreye girmektedir (Yıldırım B. , Sanki Devrim Bir Devrim Gezi'sinden Notlar, 2014).

“Gezi, yalnızca çok kaynaklı, çok sesli değil, diyalojik bir direniştir. İçinde birçok ses bulunmakla kalmaz, bunlar birçok söyleşime girerler. Sosyal medya güncellemeleri, sokak yazıları, döviz ve pankartlar, hep bir ağızdan haykırılan

sloganlar, blog yazıları, basılı medya ve internet medyası haberleri, makaleler, şarkılar, türküler, illüstrasyonlar ve aklımıza gelen her tür araçta dile gelen içerik hızla bunların her birine ve hepsine sızar” (Yıldırım B. , Sanki Devrim Bir Devrim Gezi'sinden Notlar, 2014: 202-203).

Bu dolaşımın, üretilen içeriği kaynaksızlaştırarak, daha doğrusu kaynak arayışının anlamsızlaştırarak, söylemin anlamını yücelttiği gözlenir. Farklı şehirlerde farklı kullanıcılar tarafından sosyal medyada ya da kent sokaklarında üretilen anonim içeriklerin postmodern bir kapsayıcılıkla şekillendiği görülür. Gezi söyleminin de, postmodern metinlerde görüldüğü gibi, içeriği bağlamından kopartıp yeni bir anlatım unsuru olarak kullandığı gözlenir. Gezi söylemini daha iyi kavrayabilmek için postmodern metinlerin temel özelliklerini yeniden hatırlamakta fayda var.

“Çatışkılı (paradoksal) olarak, hem popüler hem de seçkin yazın ve kültür geleneklerini kullanan postmodern metinler genellikle öykü anlatımı / işaret edimi ve anlatılmış /işaret edilmiş metinlerin hatırlanmasıyla ilintilidir. Bugün bu uygulama yazınsal ve görsel metinlerin inşa edilmesinde yaygın hale gelmiştir. Postmodern metin türü; öz-düşünümsellik (self-reflexivity), Metinlerarası (intertextuality), kolaj, çoğulluk ve parodi ve pastiş üzerinden simulasyon yapma gibi kesinti statejileri kullanır.” Postmodern metin kurma biçiminin, radikal bir kopuş, kökten bir yenicilik olmadığı hatırlandığında ve onun çoğulcu yaklaşımı göz önüne alındığında çok katmanlı anlam yapısını oluşturmak üzere ve bundan taviz vermeyerek eski, göreneksel anlatı biçimlerini muhafaza edebildiğini görmek şaşırtıcı olmaz” (Tatlı, 2014: 6).

Gezi’de inşa edilen söylemin postmodern metinlerde karşımıza çıkan türde bir kapsayıcılık içerdiğini hatta harekete özgün kimliğini kazandıran mizah yaratma kabiliyetini buna borçlu olduğunu söyleyebiliriz. Güncel mizah dergilerinden, TV Showlara, stand-up gösterilerden, sinema filmlerine, klasik romanlardan ana haber bültenlerine varana kadar pek çok alanda verilen çeşitli ürün, Gezi Parkı eylemleri sırasında birer alıntı nesnesine dönüştüğü gözlenir. Mizah yazarı Vedat Özdemiroğlu, “mazlumun silahı” olarak tanımladığı mizahın, Gezi sürecinde bir direniş aracı olarak kullanılıp İstanbul’u koca bir mizah dergisine dönüştürdüğünü belirtir (Özdemiroğlu, 2014). Tıpkı Gezi’yi şimdiye kadar gördüğü en büyük enstalasyon, en büyük bienal olarak tanımlayıp 13. İstanbul Bienali’nin varlık nedeninin ortadan kalktığını savunan Güney Afrikalı sanatçı Kendell Geers gibi pek

çok Türkiye’li mizah yazarı da yaptıkları işi sorgulayan açıklamalar yaptı. Vedat Özdemiroğlu, uygulamanın teoriyi solladığını belirterek, protestocuların bir mizah dergisine çevirdikleri İstiklal Caddesini hayranlıkla izlediğini aktarır (Boylan M. E., 2015: 149-150) Bununla beraber Gezi mizahının temellerinin ülkenin köklü mizah yayıncılığı geleneğinde olduğunu savunanlar da oldu. Barış Yıldırım’ın “yeni mizah” olarak tanımladığı 2000 sonrası gülme tarzı mizah dergisi yayıncılığında (Gırgır-Leman geleneğinden gelen Uykusuz Penguen dergilerinde) ete kemiğe bürünmüştü. Gezi mizahı da bu dergilerdeki örneklerle yadsınamayacak soy bağları barındırıyordu. (Yıldırım B., 2014: 207) Bu soy bağı ortaya ilk olarak Gezi’nin ilk sloganı olan “Direnince çok güzel oluyorsun Türkiye” ile çıktı. Çünkü bu slogan Metin Üstündağ’ın “Sinirlenince çok güzel oluyorsun Türkiye” cümlesinin yeniden yaratılmış haliydi. Penguen dergi ekibinden Kutlukan Perker’in tespitine göre direnişin öznesi olan 90 kuşağı annesinden hiç terlikle dayak yememiş olmasına karşın “Terlikle Olaylara Müdahale Aracı” diye bir espri yaratmıştı. Ona göre bu komik tespit bir yaşam deneyiminden kaynaklanmıyor, mizah dergilerinden öğrenilmiş bir durum olarak karşımıza çıkıyordu (Perker, 2013). Bu da söz konusu soy bağının bir başka damarını oluşturmaktadır. Diğer taraftan Metin Üstündağ’ın Pazar Sevişgenleri köşesi ve şiirsel sloganları, sloganist dörtlükleri, Umut Sarıkaya’nın devrimci önderleri tiye alan karikatürleri ve Marksist slogan parodileri, Selçuk Erdem’in hayvanlar âlemi karikatürleri ve direnişin sembolü haline gelen penguen çizimi bu örneklerden sadece birkaçını oluşturmaktadır.

Gezi söylemine kimliğini kazandıran, onu diğer direniş deneyimlerinden ayıran unsurun mizah olduğunu daha önce belirtmiştik. Peki nedir mizah ve direnişte nasıl bir görev üstlenmiştir? John Morreal, Gülmeyi Ciddiye Almak kitabında, gülme kuramında gülmenin tanımı üzerinde uzlaşmanın kolay olmadığını belirtir ve gülmeyi mizahi olan ve mizahi olmayan olarak ikiye ayırır. (Morreal, 1997: 5) Genel bir eğilim olarak gülme ve mizah kavramları birbirinin yerine kullanılsa da aralarında bazı temel farklılıklar vardır.

“Gülme, kişinin kontrol edilebilir bir iletişim aracı olarak bedensel bir boşalması iken mizah, kişide oluşan birtakım anlama ve kavrama değişiklikleridir. Mizah

canlılık katar, uyarıcı bir etkisi vardır. İster gülme isterse de mizah eylemi olsun ikisinde de başat özellik özgürleştirici, gerilim giderici olmalarıdır. İçinde yaşanan reel yaşamın sınırlılığının dışına çıkılır; bu eylemden kaynaklanan haz birlikte paylaşılır. Gülme eylemi birleştiricidir, kaynaştırıcıdır” (Avcı, Toplumsal Eleştiri Yöntemi Olarak Mizah ve Gülmece, 2003: 82).

Gülme eylemini ve mizahı tartışırken Antik köklerinden, komedyadan, söz etmemek olmaz. Batıdaki mizahın temellerini tragedya ve komedyaya ayırımında görmek mümkündür. Bu konuda yazılmış ilk ve en kapsamlı eser olan Aristoteles’in Poetika’sının V. bölümde komedyaya üzerine net bir tahlile rastlanır.

“Komedyaya, daha önce de söylendiği gibi, ortalamadan daha aşağı olan karakterlerin taklididir; bununla birlikte komedyaya, her kötü olan şeyi de taklit etmez; tersine, gülünç olan’ı taklit eder; bu da soylu olmayanın bir kısmıdır. Çünkü, gülünç -olan’ın özü, soylu olmayışa ve kusur’a dayanır. Fakat bu kusur, hiç bir acılı, hiç bir zararlı etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin, çirkin ve kusurlu olmakla birlikte, asla acı veren bir ifadesi yoktur” (Aristoteles, 1987: 20)

Aristoteles burada türler arasında net bir ayrıma gitmiştir. Komedyanın ortalamadan daha aşağıdaki insanların taklidi olduğunu savunur. Soylu olmayan değerlerin gülünç olduğunu vurgulayarak komedyanın konusunu bu kusurlardan aldığını belirtir. Son bir parantez açarak bu kusurların incitici olmaması gerektiğini de özellikle vurgular.

Sevda Şener’in Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi kitabında da belirttiği gibi Aristoteles’in Poetika’da bahsettiği gülünçlük; bir eksiklikten bir kusurdan doğmaktadır ve fakat bu kusurun güldürmeyecek kadar ciddi ve önemli olmaması gerekmektedir. (Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 2012: 50) İnsani değerler için önemli sayılan, erdem sınırlarındaki hiçbir şey gülünçün konusu olamaz. Gülünç için gerekli ön koşul olan denge yıllar öncesinde Poetika’da bu şekilde belirtilmiştir.

“Aristoteles tragedya ve komedyaya türlerini birbirinden konu bakımından ayırmakla kalmamış, iki türün yazarları arasında da mizaç, hatta ahlak düzeyi bakımından fark olduğunu ileri sürmüştür. ... Aristoteles, komedyanın öyküsü üzerinde ayrıca durmamıştır. Yalnız tragedyanın istenen etkiyi uyandırabilmesi için olayların iyiden kötüye doğru gelişmesini önerirken, dolaylı olarak komedyada da olayların kötüden iyiye gelişmesinin doğru olacağını ima etmiş olabilir” (Şener, Düünden

Bugüne Tiyatro Düşüncesi, 2012: 51).

Bu bağlamda Antik Yunan’da komedya türündeki oyunların ortak noktası; genel olarak mutlu sonla nihayetlenmesi ve ortalamadan daha düşük kişilerin taklidine yer vermesidir.

Baudelaire, Bergson ve Freud gibi 20.yy’ın önemli düşünürleri de mizah konusunda çalışmalar yapmış, dünya görüşleri ve felsefeleri doğrultusunda konuyu ele almışlardır. Baudelaire’de ‘delilik’, Freud’da ‘bilinçaltı’ Bergson’da ‘madde’ mizah tanımlarının temelini oluşturmaktadır. 20.yy’ın en önemli düşünürlerinden Henry Bergson gülmenin diğer gülenlerle bir anlaşma, bir suç ortaklığı olduğunu savunur. Ötekiyle kurulan bu bağ, bir insanla bir nesneye “birlikte” gülme, iki insan arasındaki mesafeyi yıkıp, sınırları ortadan kaldırır. Bergson’a göre gülmek “Ben”lerin “Biz’e” dönüştüğü evrensel bir bütünleşmedir. Bergson gülmenin özünde, tekrara dayanan eylemler, durumlar, olgular olduğunu savunur. Gerçek yaşamda asla mümkün olmayan tekrar, soyut evrende her zaman mümkündür. Bu nedenle gülme somut olandan çok soyut bir düzlem olan zekâyla doğrudan ilişkilidir (Bergson, 2015). Charles Baudelaire ise gülme eyleminin mutluluk cennetinde olmadığını, gülmenin tıpkı ağlama gibi acının çocuğu olduğunu savunur. Baudelaire’a göre gülme eylemi şeytanın soyundan gelen lanetli bir şeydir. Gülmede işin içine şeytansı bir şeylerin, bir “muzırlığın” girdiğini, tensel olanının ruhu ayarttığını, baştan çıkardığını, saflığını bozduğunu, ona, “kalk hoşlanmadığın her şeye tepkini göster, hoşlandığın her şeyi yap” diyerek devinimsizlikten kurtardığını söyler. Baudelaire’a göre gülme kişinin kendini üstün görmesinden doğar ve bilgisizlik/güçsüzlük içeren delilere özgü bir eylemdir. Bu nedendir ki bilgelerin gülüşlerinde hep bir ihtiyatlılık hali vardır (Baudelaire, 1997: 5-8). Freud ise espri, nükte, komedi ve şakaların bilinçdışıyla ilişkisine dikkat çektiği çalışmasında, kültürün baskı altında tuttuğu yasak ve düşünceleri bilince çıkarmak için şaka, espri ve mizah yapıldığını savunur. Ona göre mizahı besleyen kaynaklar arasında, baskı altına alınan, yasaklanan, sınırlanan arzuların açığa çıkartılması vardır. Bastırılan enerjilerin “kahkaha olarak geri dönüşü”, haz ilkesinin yeniden ortaya çıkmasıdır (Freud, 1999: 129). Freud’un yaklaşımını “benliğin korku karşısında zihinsel olarak üstünlük kurduğu mizahi

gölme biçimi” olarak tanımlarsak Gezi mizahının Freudçu yaklaşıma daha yakın olduğunu söyleyebiliriz.

“Gezi protestolarına damgasını vuran mizah anlayışı –Bergson’dan farklı olarak– Freud ve Bakhtin ekollerinden beslenmiştir. Freud, mizahın baskı altına alınan, yasaklanan, sınırlanan arzuların ve haz ilkesinin açığa çıkmasını sağladığını belirtirken, Bakhtin, karnavalesk mizahın, “belirlenmiş tüm kurallara, düzenlemelere, hiyerarşilere karşı” bir tür direniş biçimi olduğunu söyleyecektir. Bu ekole göre mizah, antik çağ öncesinden beri, hayatı Tanrısal, doğal, değişmez bir kader gibi gösteren kurallara, geleneklere, ideolojilere karşı insana ilişkin en temel hakikat biçimlerinden biri olarak varlığını sürdürmüştür; iktidar sahiplerinin katı, bağınaz ve dar görüşlü fikirlerine ve resmî kültürüne karşı güçsüzlerin, aşağılananların, hor görülenlerin en güçlü silahlarından birisi olmuştur. Mizah, iktidar ve egemenlik ilişkilerinin yol açtığı korkunun, endişenin, baskının, kasvetli kaderciliğin bir “ciddiyet atmosferi” içinde var olduğu bir dünyada zihinsel bir sığınak olabilmıştır. Çünkü mizah, baskıyı ters yüz eder, korkuyu azaltır ve bir şeylerin değişmesi gerektiğine ilişkin güçlü bir duygu ortaklığı kurar” (Avcı, Ütopya Açlığı Olarak Gezi’nin Açlığı, 2013).

Gezi’nin özgün söyleminin yaratılmasında protestocuların kimliklerinin katkısı büyüktü. Belirli bir entelektüel birikime ve eğitime sahip beyaz yakalıları, kendini ifade etmek konusunda oldukça yaratıcı olan, teknolojinin içine doğmuş Y kuşağı, Latin Amerika ve Avrupa’da yükselen yeni soldan etkilenen genç muhaliflerle birlikte sokaklarda inşaa etti bu söylemi. Sokak duvarlarına yazdıkları bir duvar yazısı ya da ilk defa attıkları bir slogan, sosyal medya hesabından yazdıkları bir ileti doğallığı ve özgürlüğüyle şekillendirdikçe direnişin söylemi özgün kimliğini yarattı. Kanadalı insan hakları savunucusu, illüstratör Anita Kunz, Gezi Parkı protestocuların dürtüsel davrandıklarını ve yaratıcılıklarını bu otonom dürtülere borçlu olduklarını savunur (Kunz, 2013: 111). Kişisel geçmişinde darbe ve askeri yönetim travması bulunmayan, teknoloji çağının nimetlerinden sonuna kadar faydalanan Y kuşağı “anonim” kimlikle oluşturduğu içeriği herhangi bir sansür süzgecinden geçirmeden ve sosyal medya ya da kamusal alan ayrımı yapmadan anlık olarak paylaştı. Kunz’un dediği gibi davranış biçimlerinin kaynağı dürtüseldi ve fakat bununla sınırlı değildi. İfade özgürlüklerinin bu derece kısıtlanmasını daha önce tecrübe etmemişlerdi. Sezgisel bir reflekse eşlik eden bir macera duygusuyla sokaklara çıktılar. Sokaktaki

yankılarında geldikleri evrenin izlerini görmek mümkündü. Sanatın siyasetle, dijitalin gelenekselle, gündelik olanın evrensel olanla kol kola girdiği postmodern bir birliktelik söz konusuydu. İlk defa sokağa çıkan bu kuşak yeni bir sokak estetiğinin temellerini atıyordu.

Sanal Post-Graffiti diye de anılan Sokak Sanatı (Street-Art), 68 sokak hareketleriyle birlikte kitleleri saran bir güce dönüşen Sitüasyonist Enternasyonel'den ve atası Dadaizm'den açık şekilde etkilenmiştir. Bu akımların tümünün hedefi, üretim merkezi ve aktarım aracı sokaklardır. “Kamusal alanı sanatsal yaratımla yeniden biçimlendirme” olarak tanımlanan Sokak Sanatı (Street Art) sadece graffiti, stencil ya da yerleştirmeye sınırlı değil, performans sanatını ve happeningi de kapsayan anlık eylemlerle zenginleşen estetik bir müdahaledir.

“Türkiye’de Gezi Parkı eylemleriyle doruk noktasına ulaşan “sanatsal ifadenin direnme stratejisi olarak kullanımı”, gücün doğası üzerine bir kez daha düşünmemizi gerekli hale getirdi. Basitçe kaba kuvvet kullanımı olarak tanımlayamayacağımız “güç”, bireylere itaat etmeyi normal ve kabul edilebilir olarak sunan bir çevrenin yaratılmasından kaynaklanmaktadır. Bu çevrenin yaratılmasında kentin mekânsal tasarımı, bu tasarımın dayattığı yaşam biçimi bakımından büyük önem taşır. Tam da bu noktada Street Art kent tasarımına müdahale eder, “karşıt kamusalıklar” kurarak sanatsal yaratım yoluyla kamunun kent üzerinde sahip olduğu hakları sisteme dayatır” (Şen, 2013).

Gezi protestoları sırasında mizah, graffiti ve yıkıcı sanatın hegemonik olmayan ve muhalif söylemler için temel bir alan yarattığı gözlenir. Başta karikatür dergileri olmak üzere Türkiye’deki zengin mizah geleneğinden beslenen entelektüel genç kuşağın ürettiği alternatif mizah söylemi için bu protestolar oldukça önem taşıyordu. Gezi kuşağının siyasal görüşünü ve sosyal hassasiyetlerini önemli oranda belirleyen Leman, Uykusuz, Penguen gibi haftalık bağımsız karikatür dergileri olmuştur. Bağımsız ve yeraltı karikatür dergilerindeki hicivli bakış açısı ve bu yayınların genel karakteri Gezi eylemlerindeki hegemonik olmayan apolitik genç kuşak hakkında önemli ipuçları verir. Haziran 2013 Gezi Parkı protestoları şarkılar, şiirler, sokak sanatı ve mizah yoluyla otoriteye karşı direnen daha önce eşi benzeri görülmemiş bir toplam yarattı. Gezi protestoları sırasında kullanılan eleştirel mizah iktidarın hegemonik söylemini yerle bir etti. %63.6’sı 19-30 yaş arasında

olan protestocular, iktidarın kamusal söylemlerine festival benzeri bir ortamda kendi mizah dilleriyle cevap verdi. Gezi eylemlerinde siyasi otoritenin protestoculara karşı “Çapulcu”, “Eşkiya” gibi tanımlamaları, eylemciler tarafından espri malzemesine dönüştürülerek söylemin hedeflediği anlamı çürüttü (Boylan M. E., 2015: 86-87). Böylelikle genç protestocular iktidarın Aşil topuğunu ve mizahın gücünü aynı anda fark etmiş oldu. Gezi parkı eylemleri süresince mizah, eylemciler tarafından aktif bir mücadele amacı olarak kullanıldı. Galip Tekin’in “Mizah bir saldırı sanatıdır” tanımlamasından yola çıkarak yeni bir tanıma varan Vedat Özdemiroğlu’nun dediği gibi “Mizah aynı zamanda bir savunma sanatıdır” (İzci, 2016).

“Gülmek, engelleri yıkar, asidir, boyun eğmez ve en mahrem mekânlara kadar sızabilir. Tarih boyunca gülmek, mizah, komedya insanlığın özne olma bilincini ve mümkün insan olma özlemini ayakta tutmuştur. Özgürleştirici ve gerilim giderici yönü mülksüz ve eğitim olanağından yoksun bırakılmış geniş halk yığınlarının siyasal özgürlük umutlarını beslemiştir. Kurlsız ve denetimsiz bir çağın kalıntısı olarak gülme mevcut dünyanın olduğu gibi kabullenilmesini engeller, korkuyu ortadan kaldırır, var olan yaşamın yükü ve baskısını hafifletir. Tarih boyunca iktidar esasını ellerinde bulunduranlar gülme eylemine karşı tavrı aldılar. Tarih, Kundera’nın dediği gibi her zaman ciddi bir alan olarak görünse de hep bilinmeyen bir komiği vardı. Tarih, hep eğitilmiş üst sınıf erkek yazarların belgeleriyle denetimi elinde tutanların sesini verdi. Fakat gülme eylemi ile mülksüzler, “tarihin yazılmasına katılamasalar da hiç olmazsa onu silmeyi deneyebildiler” (Avcı, 2003: 2).

Bir kısım araştırmacı mizahın doğası gereği eleştirel/muhalif olduğunu savunurken diğer bir kesime göre her mizahı muhalif kabul etmek saflıktır. İlk görüşü savunanlara göre gelenekler, töreler, toplumsal sistem ve yönetimler, iktidarların yarattığı adaletsizlikler mizahın konusu ve temel eleştiri nesnesidir. Mizah bu nedenle insanlığın özgürleşebilme özne/ergil olma bilincini ve mümkün/bütünsel insan olma özlemini ayakta tutan dönüştürücü praksislerden biridir (Avcı, 2003). İkinci görüşü, yani her mizahın muhalif olmayacağını, savunanlar ise iktidar yanlısı karikatüristleri ve sağ tandanslı/muhafazakâr mizah dergilerini örnek göstererek mizahın her zaman muhalif olma zorunluluğunun bulunmadığını vurgular. (Yıldırım B. , 2014: 205) Gezi Mizahının muhalif kimliğinin altını çizen Yıldırım’ın Yeni Mizah olarak adlandırdığı suya sabuna dokunmayan batı kaynaklı

komedi showları ve stand up gösterilerden oluşan 2000 sonrası gülme tarzıdır. Gezi mizahı bu apolitik esprileri bağlamından kopararak yeniden üretir ve yazarın deyişiyle aktardığı bağlamda “direnişçileşir”. Cem Yılmaz’ın 2001 tarihli CM101MMXI Fundamentals gösterisindeki dillere dolanan “Ne vereyim abime?” esprisi Gezi’de polisin ağzından “Ne sıkıim abime?” ye dönüştü. Yine aynı gösterideki “Neredesin aşkım, buradayım aşkım” anekdotu Gezi Parkı Eylemlerini sırasında 30 Haziran 2013 LGBT Onur Yürüyüşünde bambaşka çağrışımlar yaratacak şekilde aynen alıntılanmıştır (Yıldırım B. , Sanki Devrim Bir Devrim Gezi'sinden Notlar, 2014: 207).

Gezi Parkı direnişinde en popüler slogan ve duvar yazılarını derlediğimizde karşımıza çıkan tablo şimdiye kadar aktardıklarımızı örnekler niteliktedir. Polisin orantısız güç kullanımını ironik bir şekilde tiye alan; “Yeter artık ya polis çağrıcım”, “Dün çok çeviktin polis”, “Polis naber cnm?”. Eylemlere müdahale sırasında kullanılan aşırı biber gazını eğlenceli bir şekilde eleştiren; “Polis kardeş gerçekten gözlerimizi yaşırtıyorsunuz”, “Bas gaza aşkım”, “Gazın bitecek memur abe!”, “Bu gaz bi harika dostum!”, “Gaz bağımlılık yaptı”, “Gaza geldik”, “Gazım geldi gazım nerde?”, “Gaz yok mu”, “Çilekli yok mu?”, “Biber gazı cildi güzelleştirir”. Barış Manço şarkısından türetilen “TOMAtes Biber PatlıCOP”, “Toma-su-biber portaakaaaal”, Galatasaray taraftarının övünmelere doyamadığı UEFA kupasına gönderme yaparak “Sizin biberiniz varsa bizim de UEFA kupamız var”, Hızlı ve Öfkeli isimli Hollywood filmine gönderme yapan “Gazlı ve öfkeli”, Siyasi otoritenin “İki ayyaş”, “milli içkimiz ayrandır” ve “Çapulcu” çıkışlarına gönderme yapan “Kavun gazı sıkın da rakıyla gelek”, “Bu ayran bi harika adamım”, “Gazlar Meksika’dan mı hacı?” “Bazı gazlar çok güzel”, “Every Day I’m Çapulıng”, “Gazın mı bitti abisi”, “Gas me baby one more time”, “Gaza gel!”, Ankara’daki kamusal alanları yeniden isimlendiren “TOMAlı Hilmi Caddesi”, “Gazılay”, “Dövenpark”, ve polisin Taksim’den çekilmesinin ardından Gezi parkına giren eylemcilerin “3 gündür yıkanmıyoruz TOMA gönderin!” ifadesi bu örneklerden sadece birkaçı (Perker, 2013).

Gezi sürecinde her özgün sloganın ya da duvar yazısının bir diğerine ilham verip,

referans oluşturduğu gözlenir. Aktarma komiği, metinlerarasılık ve yapı bozum örnekleri kendi içinde çoğalan bir yapıyı beraberinde getiriyordu. Böylelikle üretilen içerik rizom bağlarla birbirine bağlanıp gittikçe genişleyen bir ağa dönüştü. Birisi bir duvara “Kahrolsun Bağzı Şeyler” yazıyor, bir diğeri söylemi katmanlandırarak içeriği zenginleştiriyordu; “Kahrolsun Kahrolmamış, Kahrolması Gereken Kahrolasica Şeyler!”. Aslında bu sloganların her ikisi de aynı düşünceden yola çıkıyordu. Yaşasın ve kahrolsun arasına sıkışmış geleneksel muhalif söyleme yöneltlen ince bir eleştiriyi içinde barındırıyordu. Sloganların hedefi bu kez iktidar değil muhalefetti. Diğer taraftan zaman ve mekânla uyuşan tespitler içeriklerin etkisini arttırırken kalıcı olmasını sağlıyordu. Dünyaca ünlü bir makyaj firmasının kapalı kepenkleri üzerine “Biber Gazı Cildi Güzelleştirir” yazılması eylemlere katılmayanların bile beğenisini kazanıp, eylemcilerin sempatisini arttırıyordu. Bu durumun sosyal medya ayağındaki yansımaları ise ünlülerin, bürokratların ya da siyasilerin resmi hesaplarından yaptıkları açıklamalara verilen cevaplar oluşturuyordu. Dönemin İstanbul Valisi Hüseyin Avni Mutlu’nun parktaki direnişçilere 9 Haziran’da twittter üzerinden “Gençler, Gezi parkında kuş sesleri, ıhlamur kokusu ve arı vızıltısıyla huzurlu bir sabah varmış doğru mu? Aranızda olmak isterdim.” diye seslendiğinde “gençlerin” yanıtları gecikmedi: “Gümüşsuyu’nda müdahale olabilir ordan gelmeyin” (Mutlu, 2013).

1 Haziran’da polisin geri çekilip eylemcilerin Gezi parkına girmesiyle birlikte parkta kurulan geçici otonom bölgede mizah ve yaratıcılık zirve noktasına ulaştığı gözlenir. Sadece Gezi Parkı değil Taksim Meydanı ve tüm Beyoğlu eylemcilerin öfkelerini kustuğu bir tuvale dönüştüğünü belirtmek gerekir. Ana akım medya protestocuları görmezden gelmeye devam ederken alternatif bir medya kanalı olarak sosyal medyada yayılan içerikler sayesinde tüm ülkede ve hatta birçok Avrupa kentinde Gezi Parkı söylemine uygun içerik ve eylem üretiliyor, sloganın hakkını verircesine her yer Taksimleşiyor her yer direniyordu... Gezi Parkı eylemleri sırasında polisin orantısız şiddetine karşı doğal bir refleks olarak gelişen mizahi eylemler bütünü “orantısız zekâ” olarak adlandırıldı. Bu tanımlama eylemciler tarafından benimsenmekle kalmadı, sürekli yeni içerikle beslenmesi gereken bir kimliğe bir mite dönüştüğü söylenebilir.

Bu noktadan itibaren Gezi mizahı dediğimiz mefhumun, zaman içinde yaratıcıları/uygulayıcıları üzerinde bir baskı aracına dönüşmeye başladığı iddia edilir. Onları mütemadiyen yaratıcı olmaya zorladığı iddiası tartışılmaya değerdir. Sürekli özgün ve yaratıcı eylem biçimleri kullanma yönündeki bu baskı, bir tür “yaratıcılık için yaratıcılık” sarmalına dönüşme ve taktiksel zayıflığa yol açma riskini barındırıyor. Yaratılan bu mizahi yaratıcı, nüktedan genç nesil miti bir süre sonra bir tür yaratıcılık fetişizmine dönüşüyor. Bu da direnişin politik bağlamından kopmasını beraberinde getiriyor. Örneğin Gezi’nin en özgün renklerinden birisi olan performans sanatçısı Erdem Gündüz’ün yarattığı “Duran Adam” figürü, medyanın ve eylemcilerin yansıısıyla kişisel bir yaratıcılık gösterisine dönüşüp bağlamından koparıldı. Gücünü tekrar edilebilmesinden ve kitleselleşmesinden alan yaratıcı eylem, kişisel bir erdeme dönüştürüldü. Bu şekilde çerçevelenen yaratıcılığın, 19.yy romantizmine özgü tekil yaratıcı mitinin bir parçası haline getirilerek kültür endüstrisinin yaratıcı edim için neredeyse şart koştuğu “yenilikçilik” ve “orijinallik” özellikleriyle özdeşleştirildiğini söyleyebiliriz (Kuryel & Fırat, 2015: 36-44).

Toparlayacak olursak; nev-i şahsına münhasır bir direniş deneyimi olarak belleklere kazınan Gezi Parkı, sadece kendi direniş dilini yaratmakla kalmadı yeni bir “kamusal” algı da yarattı. Bu algı kamusal alanın yeniden tarif edilmesinin yanında kamusal olana estetik müdahaleyi de içeriyordu. Üstelik bunu sezgisel, merkezi otorite kurmadan, dış etkenlerden bağımsız bir şekilde gerçekleştiriyordu. Bu anti-hegemonik kendiliğinden örgütlenme deneyimi; politik olanı estetize etmek ya da estetik olana politik katkı sunmak amacıyla değil, doğası gereği böyle davranıyordu. Bu doğal gelişim 2000’ler sonrası yükselen yeni sanat anlayışıyla beslenince ortaya yeni bir direniş estetiği çıktı. Bir direniş estetiği olarak Gezi Parkı deneyimi, uzun yıllardır süren kamusal sanat tartışmalarına son noktayı koymuyordu belki ama kesinlikle en önemli dönemeci simgeliyordu.

1.4 Bir Direniş Estetiği Olarak; Gezi Parkı Deneyimi

Zirve protestolarıyla birlikte toplumsal hareketlerin kullandığı dilde ve eylem biçimlerinde gözle görülür bir değişim yaşanır. Bu değişim Türkiye'deki toplumsal muhalefeti ve eylem taktiğini de kaçınılmaz olarak etkiler. 2003 yılında anarşist ekolojist eylemlerde bu değişimin ilk örnekleri görülür. Azrail kılığına girmiş eylemciler örneğin dönemin siyasi figürlerinin (Bush, Blair gibi) maskelerini takarak dünya şeklindeki bir topla futbol oynar. Daha sonra ellerinde temsili dolarlarla çeşitli mizansenler yaratıp mitinge katılan kalabalığa ve basına ilgi çekici tiyatral bir gösteri sunarlar (ÖzgürHayat, 2003). İstanbul'da 2004 NATO Zirve toplantısından önce Greenpeace gönüllülerinin İstanbul sokaklarında nükleer bomba kılığında dolaşmasını yine bu eylem taktiğinin ilk örneklerinden sayabilir (Greenpeace, 2004). Yine aynı zirve görüşmeleri sırasında bir grup anti-militaristin, kırmızı bölge sınırında toplantıdan ayrılmak üzere olan katılımcıların üzerini arayıp nükleer bomba taşıyıp taşımadıklarını öğrenmek istemesi bu eylem biçimine örnektir (Bakçay, 2010: 67).

Bu eylemleri 2006 yılında “Zalimlere Karşı Hayal Gücü Eyleme” sloganıyla kurulan %52 grubunun eylemleri izler. En çok ses getiren eylemleri Boğaziçi Üniversitesi'nde Koç Holding tarafından düzenlenen kariyer günlerinde “Burası bir köle pazarıdır...” diyerek sahneye fırlatılan koç yumurtalarıyla gerçekleştirilen eylemdir (Öz, 2007). Aynı yıl üniversitelerde uygulanan başörtüsü yasağını, çeşitli fakültelerde türbanlı erkek öğrencilerin okula girmesiyle protesto ettiler (yüzde52, Youtube, 2007). Ayrıca Cevahir Alışveriş Merkezi'nde hırsızlıkla suçlanan bir çocuğun güvenlik görevlilerinin aşırı şiddet kullanmaları nedeniyle ölmesinin ardından, bu alışveriş merkezinde sahte dolar dağıtıp, avludaki havuza kırmızı boya dökerek eylem yaptılar (yüzde52, %52'den Cevahir'e baskın, 2008). Örnekler ilerleyen yıllarda farklı grupların katılımıyla çeşitlendi. Aslında işin özü şuydu; toplumsal muhalefet çeşitlendikçe içerikler de gözle görünür şekilde çeşitleniyordu.

2000'lere gelindiğinde sınıf temelli mücadele veren muhalefet dar meydanlara

hapsolurken sahaya yeni çıkan (daha doğrusu kitleselleştikçe görünürlükleri artan) çevreciler, LGBT bireyler, anarşistler, feministler, kent aktivistleri barışçıl eylemlerle mekânın sınırlarını aşan “sanatlı” bir muhalefet inşaa etmişlerdir. Flashmob uygulamaları, pantomim, sokak tiyatrosu, stencillar, kamusal alanda gerçekleştirilen performanslar daha önce alanlarda görmediğimiz uygulayıcılar tarafından hayata geçiriliyordu. İlk günlerde birer simge olarak ortaya çıkan direniş öğeleri kısa sürede sanatsal üretimler konu edildi. Ve fakat çok geçmeden bu öğelerin kendisi bizatihi birer performans, estetik birer direniş aracı olarak değerlendirildi. Örneğe parka ilk müdahale sırasında “kırmızılı kadın” olarak simgeleşen eylemcinin görseli onlarca illüstrasyona ve farklı sanatsal üretilere konu edildi. Bu eylemden esinlenen bir başka eylemci birkaç gün sonra TOMA’nın karşısına ellerini iki yana açarak dikilen “siyahlı kadın” bir direniş performansı olarak değerlendirildi (Hamsici, 2013). Gezi Parkı direnişi tüm bu deneyimlerin ve beklentilerin cisimleşmiş hali olarak bu sürecin bir ürünüydü.

Gezi Parkı eylemlerinin sanatsal ifadeyle buluştuğu zirvelerden birisi de Alman aktivist, Piyanist David Martello’nun piyanosunu alıp Taksim Meydanı’nda verdiği mini konserdir. Parkın boşaltılma talimatının ardından orada olup piyano çalarak buna engel olabileceğini düşündüğünü ifade eden Martello Gezi’de uygulanan şiddetten payına düşeni alır. Aktivist, polis tarafından el konulan piyanosuna ancak günler sonra kavuşabilir (Arslan, 2013).



Görsel 2- Taksim Meydanı David Martello Piyano konseri.

Gezi Parkı Direnişi'nin sekizinci gününde parkta kurulan kütüphane de direnişin özgün kimliğini gözler önüne serer niteliktedir. Bir gün içinde kurulan kütüphane kısa sürede onlarca yayınevinin desteğini alarak (Kentoğlu, 2013). Gezi Parkında kurulan Çapulcu Kütüphanesi 15 Haziran günü polis müdahalesiyle yok edilene kadar yüzlerce kitabın el değiştirdiği, gönüllü yayınevleri ve bireysel bağışçıların katkısıyla günden güne büyüyen bir açık hava kütüphanesi olarak tarihteki yerini aldı (Tüleylioğlu, 2013).



Görsel 3- Gezi Parkı Çapulcu Kütüphanesi.

Alışık olunandan oldukça farklı bir muhalefet anlayışındı bu. Ciddi, kuralcı ve sert muhalefetin yerine şiddetten arındırılmış, zekâ ürünü ve sanatlı bir itiraz yükseliyordu. Bu noktada belirtmek gerekir ki bu geçmiş muhalefeti aksi olmakla itham eden bir ifade değildir. Aksine daha önce de belirtildiği gibi bu yeni itiraz estetiği yeni eylem taktikleri içermekle beraber bir tarafından da geleneğe kopmaz bağlarla bağlanıyordu. Özellikle 68 ruhunu ve eylem tarzını içinde fazlasıyla taşıyordu. Tanıl Bora sol muhalefetin 80’lerden sonra değişen bu yüzünü “Şenlikli Muhalefet” olarak tanımlar (Bora T. , 2003). Düşünsel ve pratik bir yenilenme süreci olan bu arayış kendi içinde özgürleştirici ve kitleseldir. Örnekte Boğaziçi köprüsünün inşaatı sırasında sosyal eşitsizliğe dikkat çekmek amacıyla bir grup üniversite öğrencisinin Hakkâri’ye gidip Zap Suyu üzerine İstanbul’dakine birebir benzeyen bir köprü inşa etmesi politik olanın sanatsal olarak ifade edilmesiydi (Kabadayı, 2007). Devrimci Gençlik Köprüsü Joseph Beuys’un tabiriyle bir “Sosyal Heykel” örneğiydi (Bakçay, 2010). Çünkü Beuys’a göre insanın ve bir insan edimi olarak sanatın dünyayı

yeniden biçimlendirebilen bir işlevi olmalıdır. Beuys sanatın evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratma gücüne inanır. (Antmen, 2014: 206) Eski-yeni örneklerin de gösterdiği gibi Türkiye özelinde de toplumsal hareketler yeni ifade biçimleri arayışına girmiş, bu arayışta sanata başvurmuşlardır. Gezi'ye kadar dağınık ve sistematik olmaktan uzak bu uygulamaların Gezi eylemleriyle birlikte aradığı kimliğe kavuştuğunu söyleyebiliriz. Yine de belirtmek gerekir ki; Gezi'deki düşünsel olanın estetik ifadesi ne yalnızca siyasetin ne de sanatın tek başına sahiplenebileceği bir örnek değildir.

Erika Fischer Lichte'nin *Performatif Estetik*(2016)'te Richard Shusterman'dan aktardığına göre “sanat bir taraftan ‘olayları sahneye aktarma veya sahneleri çerçeve içine alma’, diğer taraftan da ‘deneyimleri ve eylemleri daha canlı hale getirme’ anlamlarını taşır ve bu açılardan sıradan gerçeklikten ayrılır” (Lichte, 2016: 338). Lichte spor, siyaset, hukuk, din gibi kurumsal çerçevelerde gerçekleşen sahnelemelerin sanatsal olmayan sahnelemeler olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunur (a.g.e :339). Bu bağlamda eylemler sona erdikten aylar sonra bile devam eden park forumlarını politik olanın performatif ifadesi olarak Lichte'nin deyimiyle “sanatsal olmayan sahnelemeler” tanımlamak mümkündür.

Toplumsal hareketlerin geldiği nokta ve estetikle kurduğu bu temas sanat/siyaset tartışmalarına açıklık getirmiyor aksine modern öncesi dönemden beri süren tartışmaları alevlendiriyor. Sanat-siyaset tartışmaları kendi içinde; siyasi sanat, protest sanat, ajit-prop, ihtilalci sanat ve direnişçi sanat gibi yeni başlıklarla çeşitleniyor. Bu çeşitlilik tartışmanın taraflarının sadece sanat algılarındaki farklılıktan değil siyaseti tanımlayış biçimlerinden de kaynaklanıyor. Rancière siyaseti iktidarın kullanılması ya da iktidar mücadelesi olarak değil, her şeyden önce bir mekânın siyasi olarak düzenlenmesi, belirli bir deneyim alanının şekillendirilmesi, “ortak” denen şeylerin ve bunları tanımlayıp bunlar hakkında tartışma yetileri olduğu kabul edilen öznelerin belirlenmesi olarak tanımlar (Rancière, *Estetiğin Siyaseti*, 2008: 208). Lev Kreft ise siyaseti toplumdaki bireylerin tüm etkinliklerinin bir yönü, bir özgürlük ve karar verme alanı olarak tanımlar. Ayrıca Platon'un sanatı kötü

siyaset olarak belirlediğini, felsefeden farklı olarak karar özgürlüğünü desteklemediği için da yanılsatıcı ve aldatici bulduğunu aktarır (Kreft, 2008: 186).

Gezi’de gündeme gelen politik sanat tartışmalarının şimdiye kadar hiç olmadığı kadar farklı başlıkta yapıldığı görülür. Gezi sanatı bir araç olarak kullanan propagandist işlerle, politik söylemi bağlamından kopararak nesneleştiren sanat uygulamalarına aynı anda tanıklık etmiştir. En çok kabul gören ve Gezi’yi milyonların sahiplenmesini sağlayan ise direnişin kendisinin bir sanatsal form olarak algılanması olmuştur. Yine de Gezi’yi tek başına “sanat” olarak algılamamanın yanıltıcı olduğunu belirtmek gerekir.

“Gezi Parkı Direnişi sanat demek başka hiç birşey olmamasını söylemek demektir. Yves Klein’ın gökyüzünü imzalaması böyle bir eylemdir. Gökyüzü belirli bir bağlamda ve Yves Klein’in perspektifinden bakıldığında sanat eseridir. Fakat biz her gün gördüğümüz gökyüzünün sanat eserini olduğunu düşünmeyiz. Sonuç olarak bu bağlamı yaratan sanattır gökyüzü değil. Gökyüzü gökyüzü olduğu için sanat olmaz, onu sanatçı, sanat eserine çevirir. Politik olduğundan ötürü bir şey sanat eseri olmaz” (Bayraktar, 2013).

Gezi’yle birlikte aktivizmle sanat arasındaki bağın yeniden tanımlandığını gözlemlenir. Sanat ve siyaset alanlarında köklü bir yapı sökümüne giden uygulamalar sayesinde Gezi’nin sanatın ve siyasetin sınırlarını muğlaklaştığı söylenebilir. Özgün uygulamaların ortaya çıkmasını sağlayan bu yeni durum sanat ve sanatçı tanımlarını tartışmaya açmakla kalmamış sanat mekânı algısını da yerle bir etmiştir. Bu paradigma depremi yeni bir kamusal sanat algısının doğmasına vesile olmuştur.

Kamusal sanat bugün sadece sanatçılar tarafından sanat kurumu içinde değil, kent mekânını kamusal kılan toplumsal hareketler tarafından, sokakta icra ediliyor. Bakçay, kamusal sanatın en son noktada, kendine en sadık olduğu anda, sanat ve sanatçı kategorilerini yok etmesi gerektiğini savunur. Çünkü ona göre toplumsal ilişki sanat düzleminde kurulduğu anda sanatçı ve katılımcı arasında hiyerarşi kurulmaktadır (Bakçay, 2010). Hal Foster da siyasi sanatın öğüt verici yapısına işaret ederek sunumsal bir ilişkiye dayandığı için sanatçı ile izleyici arasında kurulan edilgen yapıya dikkat çeker (Foster, 2008: 149). Rancière ise sanatın toplumsal ve siyasi meselelerle ilgili mesajlar ve duygular

ileterek siyasi olmayacağını savunur. Ona göre toplumsal yapıları, çatışmaları ya da kimlikleri yansıtırma biçimi de sanatı siyasi yapmaya yetmez. Aksine bu işlevlere aldığı mesafe yoluyla siyasi olabilir (Rancière, *Estetiğin Siyaseti*, 2008: 208).

Küresel sanat kurumlarının ve kurumsallaşan toplumsal hareketler alanının, resmî sanat tarihi ve siyaset kuramının “dışarısında”, sanatsal ve siyasal pratikler, sanatçı ve aktivist kimlikler arasında ayrım koymayan bir pratik ve tahayyül geçmişte olduğu gibi bugün de hâlâ varlığını korumakta olduğu söylenebilir (Fırat & Bakçay, 2013). Eagleton beden ve duyguların arasına giren bir kavram olarak Marx’tan özel mülkiyet kavramını ödünç alır. Bedenin tekrar duygularına kavuşmasının tek yolu özel mülkiyetin ortadan kalmasıdır. Ona göre estetik ve politik arasındaki ayrım burjuva bir eğilimden kaynaklanmaktadır ve dolayısıyla estetik kendini yalnızca politikleştirerek gerçekleştirir (Eagleton, 2010: 254). Siyaset ve sanat alanları arasında bir hiyerarşi belirleme çabası zamanlar üstü bir eğilimdir. Sanatçının sahip olduğu politik görüş doğrultusunda ürün vermesi ya da sanat kurumlarının politik taleplere kucak açması seçenekleri dışında üçüncü bir ihtimalin varlığından söz edilmez. Oysa tüm bu tutumların hepsi sanatı, politikayı, dahası insanı ehlileştirme çabalarının bir ürünüdür. Diğer taraftan bu düşünce; eylemciyi sanatçı olarak adlandırıp eylemin içeriğini boşaltırken, sanatçıyı eylemci olarak tanımlayıp sanatın ekseninden çıkmasına yola açmaktadır.

“Yaratıcılık insanidir, bütün kadın ve erkeklere aittir. Fakat bizleri bize ait olan bu yaratıcılıktan mahrum etmek istiyorlar. Yaratıcılığımızı elitist bir şeye çevirmek istiyorlar; sadece sanatçıların yaratıcı, esinlenmiş ve birbirlerine ilham verenler olduklarını söylüyorlar. Biz kendimizin bu mücadele aracından mahrum bırakılmasına izin vermiyoruz ve yaptığımız her şeye, yayınladığımız kitaplara, sokak eylemliliklerine, duvar yazılarına yaratıcılık denen ve bizim için çok temel ve önemli olan bu unsuru ekliyoruz. Bazıları bize “Siz sanatçısınız” diyor. Fakat biz sanatçı değiliz, biz sokak eylemcileriyiz. Yaptığımız sadece tümüyle insani olan bir gücü kullanmak: yaratıcılık” (Creando, 2003: 258).

Terry Eagleton *Estetiğin İdolojisi* (2010) eserinde estetiğin her zaman çelişkili bir kavram olduğunu ileri sürer. Eagleton’a göre estetik sürekli kendini tahrip eden bir tasarıdır; kendi nesnesinin kuramsal değerini yükseltirken, onun en değerli yanlarının arasında

olduğu düşünölen özgülüğünün ve dile getirilemezliğinin içini boşaltma riskini de beraberinde taşır. Sanatı yükselten dilin tam da kendisi, süreli olarak onun altını da oymaktadır. Eagleton estetiğın belirli bir anlamda anlaşıldığında ise egemen ideolojik biçimlere karşı umulmadık ölçüde güçlü bir tehdit ve alternatif oluşturduğunu, bu anlamda da çelişkili bir fenomen olduğunu belirtir (Eagleton, Estetiğın İdeolojisi, 2010: 18-19).

Estetik kavramı kendi içinde bu derece çelişik bir fenomenken kavramsal çerçevede politik eylemle birlikte anılması kuşkusuz onu daha da karmaşık hale getirmektedir. Begüm Özden Fırat ve Ezgi Bakçay birlikte kaleme aldıkları makalede, kolektif eylemin bedensel duygulanımlar üzerinden ortaya çıkan dönüştürücü, antagonist, ihlal edici, sınır aşıcı politik potansiyellerini işaret ettiğini iddia ederek estetik kavramına ek olarak “estetik-politik eylem” terimini kullanmayı önerir. Böylesi pratiklerin protesto, isyan, işgal anları üretebilecekleri gibi fiziki mekânlar, örgütlenme ve direniş biçimleri olarak da somutlaşabildiklerini örnek göstererek estetik-politik eylemin, bedenleri duygulanım yoluyla yeni politik olasılıklara açarak yeni kamusalıklar üreten duygulanımları açığa çıkarttığını iddia ederler (Fırat, Bakçay, 2013).

“Estetik-politik eylem kendiliğinden özgürleştirici değildir fakat hem sanat alanını hem de siyaset alanını çaprazlayarak özgürleştirme potansiyeli taşır. Bunun en açık kanıtı her iki alanın da çağdaş tartışmalarının benzer pratikler üzerine yoğunlaşmasında görölebilir. Estetik-politik eylemler tam da bu zeminde, bedenlerin eylem sırasında birlikte ürettikleri duygulanımsal bilgide hayat bulur, tanımları, kimlikleri, sınırları aşar. Yeni beden-zaman-mekân müstereklikleri kurarak hayal gücünü serbest bırakır” (Fırat, Bakçay, 2013:50).

Gezi Parkı protestolarını Türkiye için “gecikmiş bir sokak modernizmi/gecikmiş 1968” olarak tanımlayan Artun Avcı Gezi’nin; ironi, hiciv, parodi, taşlama, mizah, grotesk gerçekçilikle harmanlanmış, Bahtin’in deyimiyle, “karnavalesk” bir şenlik olduğı söyler. Gezi’yi diğler toplumsal kalkışmalardan ayıran bir diğler unsurun, bir araya gelmesi mümkün olmayan farklı siyasal grupları ortak bir noktada buluşturmaı olarak tanımlar. Farklı siyasal pozisyonlara, yaşam tarzlarına sahip gruplar, protestolar sırasında dayanışma içerisine girmiştir. Protestolar, mizahi eylem biçimleriyle alışlagelmiş politik

realiteyi olumsuzlamıştır (Avcı, Ütopya Açlığı Olarak Gezi'nin Açlığı, 2013).

Peki bu çeşitlilik nasıl olmuş da ortak bir estetik söylem altında buluşabilmişti? Gezi Parkı özelinde yeni muhalefetin ürettiği tüm protesto deneyimleri temel olarak bir anlaşılma ihtiyacının ifadesiydi. Bu bağlamda Gezi, sadece iktidara yönelik değil, medyadan muhalefete kadar uzanan geniş bir yelpazede tüm kamuoyuna yönelik bir anlaşılma ihtiyacının ifadesiydi. Söylem hareketin karşıtlarını olduğu kadar taraftarlarını ve hatta hareketin kendisini de hedef alıyordu. Bu bağlamda kapsayıcı ve eleştireldi. Gezi Parkı'nı eşsiz bir deneyime dönüştüren de bu özgün yapısı oldu. Bu politik mücadele alanında olduğu kadar estetik alanında da bir dönüşümün müjdecisiydi. Çünkü Kuryel ve Fırat'ın da belirttiği gibi, toplumsal dönüşüm son tahlilde estetik bir dönüşümdü.

“Politik pratiklerin estetik boyutundan, görünür, duyulur, hissedilir hale gelme biçimlerinden kastımız, ne politikanın sanat alanından ihraç ettiği, ödünç aldığı ve kullandığı formlar, ne de sanat alanında üretilen ve politik içeriğe sahip olan yeni temsil biçimleri. Bahsettiğimiz, temsiliyetin kendisini sorgulamaya ve sanat ile siyaset alanlarını birbirinden ayıran kodların verili olmaktan çıkmasına ön ayak olan estetik deneyim.” (Kuryel & Fırat, 2015: 13)

Bu temel ayrışmayı sağlayan şey Rancière'nin estetik deneyim kavramında gizlidir. Estetik deneyim, politik meseleleri dert edinen sanat üretimlerinin ya da siyasetin sanat alanından ihraç ettiği uygulamaların çok ötesinde şekillenir. Bu nedenle Rancière sanatın, özerk bir deneyim biçimi olarak, duyulur olanın siyasal paylaşımına temas ettiğini savunur. “Estetik sanat rejimi, sanata sanat kimliğinin verilme biçimleri ile siyasal cemaat biçimleri arasındaki ilişkiyi öyle bir kipte kurar ki, burada otonom bir sanat ile heteronom bir sanat, başka deyişle sanat için sanat ile siyasetin hizmetindeki sanat, ya da müze sanatı ile sokak sanatı arasındaki karşıtlık peşinen reddedilmiştir.” (Rancière, Estetiğin Huzursuzluğu, 2012: 36)

Popüler protestoların birer performans olarak incelenmesi gerektiğini savunan Baz Kershaw, bunun sivil özerkliğin değişen doğası ve onun politik gelenekle, toplumsal hareketlerle ve kültür tarihleriyle eklemlenme arzusu üzerine yeni, yararlı dehlizler

açabileceğini iddia eder (Kershaw, 2015: 107). Gezi Parkı sürecinde, estetik dönüşümün bir parçası olarak, popüler kültür öğelerinin direnişin söyleminde yeniden hayat bulması estetik-politik deneyimin bir başka boyutunu gösterir; dönüştürme gücü. Bu güç eyleme kitlesel bir katkı sunmakla kalmaz eylemin düşünsel boyutunu da zenginleştirir. Direnişin resmi ikonuna dönüşen Guy Fawkes maskesi (V for Vendetta filmiyle bilinirliği artan nam-ı diğer V) başta olmak üzere, popüler pek çok yapım direniş gözlüğüyle yeniden yorumlandı. Kimi zaman filmin ismi ya da afişi kimi zaman başkarakter ya da fenomene dönüşen replikler direnççilerin dilinde yeniden anlam buldu. Daha önceleri bu tür girişimler eylemin ciddiyetine gölge düşüreceği eleştirisiyle karşılaşırken artık tartışılan siyasetin popüler olanı ne derece dönüştüreceği olmuştur. Gezi'ye kadarki tecrübede bu ilişkinin karşılıklı bir ilişki olduğu keşfedilmiştir. İki alan da birbirini aynı oranda besleyip dönüştürmektedir.

“Direnişin başka bağlamlardan taşınıp içine dâhil edilen öğeleri dönüştürme ve kısmi olarak bu öğelerin üzerinden kurulan ilişkilerin yeni dinamikler oluşturma potansiyeli, biraradalıkla mümkün hale gelir. Bu anlamda yaratıcılığı mümkün kılan kollektiviteleri sadece bir araya gelen insanların oluşturduğu bir durum olarak değil onların politik arenaya getirdiği farklı kültürel ve estetik kodların birlikteliği, bu öğelerin birbirleriyle girdikleri etkileşim olarak da anlamak mümkün” (Kuryel & Fırat, 2015:42)

Gezi Parkındaki etkileşim çeşitliliği şimdiye kadar görülmedik zenginlikteydi. Sokaklar sadece ince bir mizaha tanık olmadı, aynı zamanda farklı bir görsel dil ve farklı bir slogan/grafiti dili yükseldi. Kimi zaman entelektüel bir içeriğe sahip olan bu dil çoğunlukla sokağa, sanal evrene ait argo ve küfürlerle karışarak kendini ifade etti. Evren'e göre bu dil sadece bir farklılık değil aynı zamanda da bir siyasi itaatsizlikti. Ona göre "Duvara 'haklıyız kazanacağız' yazmayı reddediyorum!" demenin de bir yoluydu aynı duvara "Diren Iphone Şarjı" yazmak. "Kahrolsun faşist devlet' yazmayı reddediyorum!" demenin bir yoluydu "kahrolsun bağzı şeyler" yazmak. Böylece iktidarın ve muhalefetin (hem parlamenter hem radikal muhalefetin) ortak yürüttükleri siyaset diline boyun eğmiyoruz, denmiş oldu (Evren & Delier, 2013).

Bu düşünceler ilk olarak Gezi Parkı'nda kurulup sonrasında İstanbul'daki ve diğer

illerdeki parklara taşan forumlarda dile getirildi. Gezi Parkında filizlenen direniş estetiğinin en önemli katkısı yaratılan bu yeni tartışma ortamında direnişin ve sanatın olanaklarının ve araçlarının masaya yatırılması oldu. Kuşkusuz bu tartışmaların temelinde sanatta ve siyasette yeni bir dil arayışı yatıyordu. Bu bağlamda Gezi Parkı'nı yeni politik ve sanatsal ifade biçimlerinin denendiği bir uygulama sahası olarak görmek mümkün. Bir taraftan direnişin öznesi olan ve direnişin sanatsal dışavurumu olarak ortaya çıkan Gezi Parkı'ndaki multidisipliner çalışmalar, diğer taraftan Gezi ikliminden etkilenen sanat çevrelerinin direnişin sanatına kapılarını açması. Gezi Direnişi sırasında Galeri Park Art İstanbul'da düzenlenen Direnişin Estetiği karma sergisi bu örneklerden biridir. Amatör, profesyonel tüm sanatçılara açık sergide; 9 disiplinden 62 sanatçı; 61 fotoğraf, 24 illüstrasyon, 7 digital art, 7 resim, 18 enstalasyon, 3 heykel, 12 video, 1 kolaj ve 6 karikatür bulunuyordu. (Köseoğlu, 2013) Gezi'den sonra bu örnekler çeşitlenerek çoğalsa da bir tür açık hava bienaline dönüşen direniş sırasında sergi salonlarının bu girişimi bir taraftan dönüşümün başlangıcı olarak diğer taraftan statükoyu sürdürme çabası olarak değerlendirildi.

“Sanat alanında ve üretim koşullarında birçok sorun var ama bu sorunlar sponsorlardan ve yöneticilerden kaynaklanmıyor temelde, sanat alanının öznelerinin kendilerini özne olarak görmemelerinde, kendine güvenlerinin, faaliyetlerine ve sanatsal bilgi üretimine, sanatın siyasallığına dair inançlarının zayıf olmasından kaynaklanıyor. Alandaki öznelerin birbirlerine ve yaptıklarına olan inançları arttıkça –ki Gezi direnişinin böyle bir etkisi olması muhtemel- sponsorlu sanat tartışmasının aslında ne olduğunu hep beraber göreceğiz: Kendi gücümüzü, potansiyelimizi yatırıp, ağıt yaktığımız bir musalla taşı” (Evren, Delier, 2013:19).

Bu çalışmanın merkezine aldığımız (diğerlerinin varlığını ve etkisini inkar etmeden) direnişin öznesi konumunda olan direniş güncelliğinde üretilen içerikler kendisinden sonra üretilecek içeriklere ilham vermesi ve referans olması açısından da önemlidir. Direniş sırasında ya da sıcaklığında yazılan parkta oynanan tiyatro oyunları, direniş için bestelenen ve parkta seslendirilen şarkılar, performanslar, Street Art örnekleri gelecekte üretilecek pek çok sanatsal ürünün rol modeli olacağı aşikâr. Tıpkı Gezi direnişinin toplumsal muhalefet kültürüne verdiği ilham gibi...

Toplumsal hareketlerin tarihine baktığımızda siyasal tıkanma anlarında pek çok yaratıcı, özgün protestonun gerçekleştirildiğini görürüz. Önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi, toplumsal hareketlerin çoğunda eylemciler “doğrudan eylem” adı verilen bu direniş yöntemlerine başvurmuşlardır. 1955 yılında Amerika’da Rosa Parks isimli siyah bir kadının yasaların emrettiğinin aksine otobüste bir beyaza yer vermemesi; 1989 yılında Beijing’in Tianenmen Meydanı’nda ismi bilinmeyen Çinli bir gencin protestoları bastırmak için ilerleyen tankların önüne tek başına dikilmesi, DTÖ Seattle protestolarındaki diğer yaratıcı eylemler bu örneklerden sadece bazıları (Uncu B. A., 2013). Bu eylemlerin ortak noktası bireysel olarak başlayıp kitleselleşmesi ve şiddet içermeyen, yaratıcı özellikleriyle öne çıkmalarıdır. Gezi direnişi kendi içinde yeni estetik eylemlere cesaret vermesinin yanında dünya çapındaki direnişlere de ilham kaynağı olmuştur.

Gezi Parkı protestoları sırasında keşfedilen en önemli şey şiddet içermeyen direniş yöntemlerinin gücü olduğu söylenebilir. İlk günden itibaren direnişi merkezine koyan sanatsal ifadelerin yanında direnişin kendisini estetize eden pasif direniş örneklerine çok sık rastlandı. Bu pasif direniş örneklerinin her birini birer performans olarak değerlendirmek mümkündür. Bu noktada Erdem Gündüz’ün Taksim Meydanı’nda gerçekleştirdiği “Duran Adam” eylemini tekrar hatırlamak gerekir. Bu yaratıcı eylemin ardından kentin simge mekânlarında benzer eylemler geliştirilerek tekrarlandı. Kimi zaman gaz fişegiyle vurulan gençler için kent meydanlarında hareketsiz yatarak kimiz zaman da birer flashmob örneği gibi kalabalığın arasına karışan eylemciler birden zaman durmuş gibi hareketsiz kaldı ya da vurulmuş gibi yere yığıldı. “Duran Adam, hoyratça görmezden gelinen Gezi hareketinin çekirdeğinde oluşan içtenliği ve yaratıcılığı tekrar hatırlattı. Her türlü ifadenin siyasi anlam yüklendiği bir anda, tek başına meydana çıktı. Anlam verilemeyen görsel bir sanat eseri gibi dikildi. Gövde diliyle ezberleri bozmaya çalıştı” (Göle, 2013:1). Şiddetin dozunun arttığı anlarda ortaya çıkan bu pasif direniş hareketi estetik bir unsur olmasının yanında yatıştırıcı bir rol üstlenmiş ve direnişçileri şiddet içermeyen eylemler yapmaları konusunda motive etmiştir.

Gezi Parkı'nın dönüştürücü etkisine daha önce de değinmiştik. Bu dönüştürücü güç kendini sadece geniş halk kitleleri üzerinde değil sanatçılar üzerinde de göstermiştir. Hatta Gezi Parkının dönüştürücü gücünün kendisini en çok sanatçılar üzerinde gösterdiğini söyleyebiliriz. Hasan Bülent Kahraman Gezi'yle birlikte güzelin ya da şiirsel olanın en az politik olan kadar devrimci olabileceğini öğrettiğini savunur. Gezi'nin içinde “müthiş” bir estetik olduğunu vurgulayan Kahraman, Gezi'de; estetik olanın dünyayı değiştirme gücüne sahip olduğu, ironik olanın dünyayı değiştirme gücüne sahip olduğunun dile getirildiğini söyler. “Bu aslında 2000'li yıllarda hazırlanmış olan sanatın, sanatsal birikimin o insanlara orada ansızın esinlediği, hatırlattığı bir unsurdur. Bu da gene şunu gösteriyor ki, aslında görsel olan siyasal olanı önceleyebilme gücüne sahip olan tek unsurdur” (Kolukısaoglu, 2014:5).

Bir direniş estetiği olarak Gezi Parkı deneyimini tartışırken parkta üretilen ve icra edilen sanatsal ifadelerin yanında farklı şehirlerde Gezi'yi referans alarak üretilen örnekleri de tartışmaya dahil etmek gerekir. Bunun yanında bir yersiz yurtsuzluk alanı olarak sanal ortamda üretilen içeriklerin Gezi söyleminin geniş kitlelere yayılmasındaki payı da büyüktür. Bu noktada Gezi illüstrasyonlarına ayrı bir başlık açmak gerekir. Gezi söyleminin kısa, net, vurucu ve mizahi niteliğiyle birleşen yaratıcı görseller tarihsel birer belge olarak arşivlerdeki yerini almıştır. Örneğe Gezi Parkında simgeleşen direniş karakterlerinin Marvel'in klasik çizgi roman serisi Yenilmezler'le (Avangers) eşleştirildiği illüstrasyon Gezi Direnişini tek karede özetlemekle yetinmiyor Gezi düşüncesinin niteliği hakkında ipucu veriyordu. Kırmızılı Kadın, Talcid Man, Duran Adam, Siyahlı Kadın, ÇARŞI, Redhack, Çıplak Adam ve diğerleri Hollywood'da ete kemiğe bürünen olağanüstü güçlerle donatılmış çizgi roman karakterleri yerine direnişin içinden gerçek insanlarla özdeşleştirildi. Bu simge kahramanların ortak noktası ve en önemli özelliği, eylemler sırasında simgeleştikleri ana kadar diğer eylemcilerden hiçbir farklarının olmamasıdır. Buradan yola çıkarak neredeyse her eylemcinin aynı potansiyeli taşıdığını ve bilindik anlamda kahraman mitini yerle bir ettiğini söylenebilir.



Görsel 4- Yenilmezler filmiyle özdeşleştirilen Gezi Parkı'nın simgeleri.

Gezi Direnişi Üzerine Düşünceler(2013) derlemesinde Barış Yıldırım, Gezi’de üretilen sanatsal ürünlere dair bazı ortak noktaları şu şekilde belirler;

“Politik sanat nosyonunun yeniden öne çıkması, Görsel ürünlerde ikonizmin, sözel ürünlerde sloganların güçlü varlığı, kendiliğinden ve iradi (yahut nesnel ve öznel) kolektivizm (rizomatik yayılım), ad-hoc sanatsal kolektiflerin oluşması ve üretime/eyleme geçmesi, geçmiş sanatı ve kültürü geniş bir biçimde kapsama ve kapsayarak aşma (metinlerarasılık) (Yıldırım B. , Gezi'nerek Sanat: Bir Elim Sanatta Bir Elim Gazda, 2013: 274).

Gezi sanatının bu ortak noktaları tüm alt türlerde belirli oranda kendini gösterir. Toplumsal belleğe işaret eden güçlü sloganlar eylem alanlarından şarkılara youtube videoları aracılığıyla da tüm dünyaya yayıldı. Örnekte polisin gaz kullanımına karşı Gezi’nin fenomen sloganlarından biri olan, “sık bakalım... sık bakalım” pek çok şarkının içinde kendine yer buldu. “Her yer taksim her yer direniş”, “Bu daha başlangıç mücadeleye devam” sloganları da aynı kaderi yaşadı. İkonizm ise kendini illüstrasyonda gösterdi. Bobiler, Alkışlarla Yaşıyorum, Zaytung gibi popüler parodi-haber, mizah sitelerinde bu görsel içeriklerin türevleri üretilerek eylem alanlarına ihraç edilmiştir. Stencil, duvar resimlerinde, karikatürlerde ve çizgi romanlarda da bu ikonizmin izinlerine rastlanıyordu. Gezi parkı eylemleri sırasında çekilen doğaçlama ya da kurgusal tüm fotoğrafların ortak noktası yine ikonik yönleridir. Performatif sanatların ve müziğin dışında belgesel, mimari,

şiiir, öykü, roman alanlarında da Gezi’yi konu edinir onlarca ürün ortaya çıktığı gözlenir. Kuvvetle muhtemel çok daha fazlası sanatçıların zihinlerinde, çalışma masalarında ve tezgâhlarında ortaya çıkacakları zamanı bekliyor. Gezi, düşünce ve sanat dünyamıza sadece sanatsal üretimlerin kendisiyle değil, üretilen “iş”lerin içerdiği fikirlerin yarattığı tartışmalarla katkı sağlamıştır. Gezi sanatında, çağdaş sanatın bir uzantısı olarak, sanatta hünerin yerine fikrin kendisine önem veren bir anlayış hâkimdir. Gezi sürecinde edinilen tecrübeler sanat-hayat-siyaset ilişki zincirini tekrar gündeme getirerek yeni bağlamlarla tartışma başlıklarını çeşitlendirmiştir.

Gezi Parkı eylemleri sırasında herkesin ortaklaştığı bir nokta vardı; “artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacak!” Zafer ya da hüsrân eylemler nasıl sonuçlanırsa sonuçlansın artık hiç kimse Gezi’den önceki kendi olmayacağını biliyordu. Çünkü her şeyden önce sosyal, sanatsal ve politik alanlarda ihtiyaçların daha somut ortaya çıktığı başka bir dönem olmamıştır. Bunun yanında Gezi’nin sanatçılar için çıtayı hayli yukarıya taşıdığını ve Gezi’den sonra yapılacak sanatın da artık eskisi gibi yapılamayacağını hatırlatmakta fayda var. Gezi kamusal sanat tartışmalarını yeniden gündeme getirmekle kalmadı, katılımcıların ürettiği içerikle sanat ve sanatçı kavramlarını tartışmaya açtı. Çağdaş batı sanatının uzun yıllardır gündeminde olan bu tartışma bizim coğrafyamızda ilk defa bu kadar geniş bir kitle tarafından sorgulanıyordu.

“Gezi’den sonra güncel sanatın anlamını, önemini ve gücünü arttırdığını, daha fazla anlam ve önem kazandığını, izleyicisi ile ilişkisini geliştirmek ve tartışma tetikleme kapasitesinin, gerçekten kamusal bir faaliyet haline gelebilmesinin önünün hiç olmadığı kadar açık olduğunu görüyoruz. Güncel sanat alanında, sanat faaliyetinin gereksiz, aktivizmin ise asıl olduğunu söyleyerek öncülüğe soyunan ve sermaye tarafından desteklenen etkinliklerin tamamen manipülasyon olduğunu iddia eden dilin etkisiyle gelişen ve sanatçıları yaygın bir sinizme sürükleyen atmosferin Gezi etkisi ile dağılmaya başladığını, birçok sanatçının hitap edeceği izler çevreyi somut bir şekilde önünde gördüğünü, kendi faaliyetine olan inancını pekiştirdiğini saklamak imkansız hale geldi” (Evren, Delier, 2013:36).

Toparlayacak olursak; bir direniş estetiği olarak Gezi Parkı deneyimi, sadece iktidarın dayatmalarına değil şimdiye kadar süregelen tüm alışkanlıkların ve

zorunlulukların meşrulaştırdığı dayatmalara karşı bir refleks göstermiştir. Muhalefetin dili de sanat da bu yıkıcı öfkeden payına düşeni almıştır. Gezi düşüncesi sanata ve politikaya dair alışılacelmış tüm biçimleri sorgulamakla kalmamış aynı zamanda kapsayıcı bir alternatif önermiştir. Ötekiyle kurulan empatinin merkeze alındığı, şiddetten arındırılmış bir dille inşa edilen Gezi söylemi, ülkemiz özelinde direnme stratejisi olarak sanatsal ifadenin kullanıldığı en önemli örnektir. Önceki örneklere göre daha kapsayıcı, kitlesel ve katılımcı çeşitliliği zengin olan Gezi, geleneklerle bağını inkârcı bir tavırla değil dönüştürücü/geliştirici bir yaklaşımla kurmuştur. Bu noktada Gezi, ne tek başına sanatın ne de dar anlamda politikanın sınırlı ifade alanlarıyla yetinmeyip kendine özgün bir alan açmayı başarmıştır. Bu geniş tabanlı, çok araçlı, çağdaş ifade alanı özgün bir direniş estetiğini de beraberinde getirmiştir.

2.BÖLÜM

GEZİ PARKI DİRENİŞİNİN TİYATRO OYUNLARINA YANSIMASI

2.BÖLÜM

GEZİ PARKI DİRENİŞİNİN TİYATRO OYUNLARINA YANSIMASI

2.1 Gezi’de Tiyatro; Sahnedeki Direniş

Sanatın işlevi, antik çağlardan günümüze, gerek uygulayıcılar gerekse de kuramcılar açısından gözde bir tartışma konusu olmuştur. Sanatın kendi varlığını anlamlandırmak, kutsamak için mi yoksa geniş halk kitlelerinin faydası için mi üretildiği bugün bile taraftar bulan görüşlerdir. Gezi, bu tartışmalara son vermese bile artık eskisi gibi yapılamayacağını gösteren yeni argümanlar üretti. Sanatın kolektif üretimi, estetiğin politik olanla ayrılmaz bir şekilde içi içe geçmesi ve bu üretimi sanatçının tekeline çıkartması Gezi’nin yarattığı algı depreminin sonuçlarından sadece birkaçıydı.

Asırlık yerlerinden tahliye edilen, salonları yıkılan, alışveriş merkezlerine ya da şehir merkezinden uzakta ruhsuz gösteri merkezlerine hapsedilen tiyatrolar da (özellikle İstanbul özelinde) kentsel dönüşümden payına düşeni fazlasıyla aldı. Gündelik yaşamın tarihi kültür mekânlarıyla doğrudan temas ettiği nadir alanlarda konuşlanmış köklü tiyatrolar ve çağdaş uygulayıcılar, değişen kent politikalarıyla yerlerini eğlence ve alışveriş mekânlarına bıraktı.

“Farkındaysanız bir süredir sinema ya da tiyatro binalarının kimliği, yakılarak, yıkılarak yok edilmek isteniyor. Alev alev yanan Tepebaşı ve Şan Tiyatrolarından sonra, Harbiye Muhsin Ertuğrul Tiyatrosu’nun da yıkımına başlandı. Sanıyor musunuz ki, müstakil bağımsız bir bina yapılacak yıkılanların yerine? Elbette hayır. Düşünsenize oturduğunuz koltuğun altında, duvarlarının hemen arkasında, ya da sofitada, belki yanınızda, kulisin hemen arka duvarında deli gibi para harcamanın, yani tüketim toplumunun rol modellerinin yaratıldığı kongre ortamlarında governörler bir araya gelmiş ya da az önce dediğim gibi bir alışveriş çılgınlığı devam etmekte” (Tönel, 2008:5)...

Söz konusu tiyatrolar sadece tarihi dokusu olan ikametlerinin ve potansiyel izleyicilerinin değil varoluş felsefelerinin de uzağına düştüler. Dünyadaki örneklerle bakıldığında “Viyana’da Burg Theater, Berlin’de Berliner Ensemble, Bakü’de Milli Teatrı

vd yıllardır kendi binalarıyla ayakta dururlar” (Tönel, 2008:5). Ülkemizde ise müstakil bir tiyatro binası yok denilecek kadar azdır. Tiyatro ve sinema sanatçılarının Emek Sineması ve Gezi parkı eylemlerinin ön saflarında yer almalarının bir nedeni de bu kent hakkı mağduriyeti olarak tanımlanabilir.

Kent hakkı gerçekliğinin yanında tiyatrocuların; repertuarlara yapılan müdahaleler, oyunların yasaklanması, muhalif oyuncuların ve yazarların sansüre maruz kalması Gezi sürecine aktif ve kitlesel katılımını sağladığını söylenebilir. Bu bağlamda Paris Sinemateki’nin 68 Hareketini öncelediği gibi Emek sinemasının yıkılıp yerine AVM yapılmasına karşı başlatılan eylemlerin de Gezi’yi öncelediği söylenebilir. Bu iki örnek de “Sinema salonlarındaki seyir deneyiminin sahiplenilmesi, sanatın gündelik yaşamdan koparılmasına ve belli sınıfların mülkiyeti haline getirilmesine karşı direnci simgeliyor.” (Kuryel, Fırat, 2015: 43). Fırat Yücel Direniş ve Estetik (2015) derlemesinde yer alan Paris Sinemateki’nden Emek Sineması’na Seyir ve Direniş başlıklı yazısında, 34.İstanbul Film Festivali’nde Bakur (Kuzey) belgeselinin gösterimini Kültür Bakanlığının engellemesi üzerine sinemacıların büyük bir hızla filmlerini geri çekerek az rastlanan bir dayanışma örneği sergilediklerini belirtir. Sinemacıların geri çektikleri filmlerinin gösterilecek olduğu Atlas Sineması ve Beyoğlu sineması salonlarında seyirci ve festivalcilerle buluşarak “sansür” kavramını tartışmasını ve Gezi Direnişi sonrası parklardaki “Sansüre Karşı Özgür Sinema” başlıklı forumları Emek Sineması mücadelesinin kazanımı olarak adlandırır. Yücel’e göre bu örnekler üreticilerin ve seyircilerin bir araya gelip seyir-gösterim hakkına sahip çıkmasıdır (Yücel, 2015: 288). Görüldüğü gibi toplumsal hareketler, siyasal etkilerinin yanı sıra sosyal etkileriyle de kültür hayatında kalıcı izler yarattı. Son tahlilde Emek Sineması eylemleri ve Gezi’nin, sanatı deneyimleyen öznelerin sanatın üretim, dağıtım ve temsil mekanizmalarını sahiplenmesi için uygun şartların oluşmasını sağladığını söylenebilir.

Yine de diğer sanatsal türlerde üretimin doruk noktaya çıktığı Gezi sürecinde tiyatral eserlerin direnişe katılımının kısıtlı olduğunu gözlenir. Bu kısıtlı katılım içerisinde

direnişin ruhunu en iyi yansıtan iki örneğin öne çıktığını söylemek doğru olacaktır. Bunlardan ilki Özen Yula, Yiğit Sertdemir, Mirza Metin ve Cem Uslu'dan oluşan 4 yazarın 4 farklı kısa oyunla ortaya çıkarttıkları Gezerken projesi, diğeri daha önce de değindiğimiz Erdem Gündüz'ün Duran Adam performansı. Teatral araçların politik birer eylemle dönüştüğü daha doğrusu politik olanın sanatsal olanla birleşerek gündelik olana en çok yaklaştığı özgün ve güçlü bir örnek olarak Gündüz'ün performansının altını çizmekte fayda var.

“Polis müdahalesinin ardından Gezi Parkı ve Taksim Meydanı'na girişin engellenmesini protesto etmek için ayakta durma eylemi gerçekleştiren Gündüz, direnişe mesafeli olan halkın ve polisin önce şaşkın ve alaycı, ardından da giderek sertleşen tepkilerine maruz kalır. Kısa süre içinde çevresinde kendisine destek olan onlarca duran insan belirir. Hatta karşıt görüşlüler tarafından "duran adama karşı duran adam" eylemi bile yapılır. Dolayısıyla potansiyel seyirciler de süreç içinde oyuncuya (performans sanatçısına) dönüşür. Eylem-performans ilişkisinin birbirine dönüşmesine tanıklık eden bu "gösteri", Gezi sürecinin en çok hafızalara kazınan sahnelerinden birini oluşturur” (Zeren, 2015).

Bununla beraber Duran Adam performansının daha önce değindiğimiz doğrudan eylem biçimleri (Rosa Parks'ın ve Tianenmen Meydanındaki meçhul vatandaşın eylemi) gibi tarihsel bir performans olduğunun altını çizmek gerekir. Söz konusu performatif eylem bu yönüyle zamana karşı direnci zayıf olan performans sanatından da ayrılarak başlı başına bir fenomene dönüşmüştür.

Gezi oyunlarından birinin de yazarı olan Barış Yıldırım Sanki Devrim(2014) kitabında Duran Adam performansı için “performans sanatının tarihi boyunca sanatla hayat arasındaki duvarı böyle görkemli bir zaferle fethetmediğini” yazar (Yıldırım B. , Sanki Devrim Bir Devrim Gezi'sinden Notlar, 2014: 51). Yıldırım kitabının Gezi'nin Estetiği bölümünde Gezi Direnişinde performans sanatının bir fark edilme ve yayılma tekniği olarak kullanıldığını vurgular. Yıldırım aynı bölümde İzmir'de bir sokak tiyatrosu ekibinin üzerine “Halk TOMA” yazdıkları bir market arabasıyla insanlara su fişkırtmalarının yalnızca tazyikli su parodisi olmadığını bir iki saniyeliğine de olsa insanlara saldırı oluyor hissi yaşatarak sanatla gerçek hisler arasında bir köprü kurduklarını aktarır (a.g.e: 251-252).

Bu bilgiler ışığında Gezi Direnişi başlı başına performatif bir direniş olarak değerlendirilebilir. Lehman tiyatronun bir alt türü olarak tanımladığı Performans sanatının, hayatın temsili olmak istemeyen tiyatronun yönelişi olduğunu savunur (Lehman, 2006: 134). Lehman’ın bu tanımından hareketle performans sanatının Gezi Direnişi içindeki konumlanışının “temsiliyet” düzleminden daha etkin bir biçimde gerçekleştiği söylenebilir.



Görsel 5- Performans Sanatçısı Erdem Gündüz’ün **Duran Adam** Performansı.

Tiyatro sanatçıları Gezi Parkı eylemlerine birer “vatandaş” olarak aktif katılımlarının yanında eylemlerin başından beri gerek performans/happening gibi bireysel uygulamalarla gerekse de tiyatro oyunlarından bölümler oynayarak sanatlarıyla direnişe katıldılar. Ve fakat bu çalışmanın da odağını oluşturan, bu bölümde detaylı olarak

incelenecek örnekler daha önce yazılmamış, Gezi olayları sırasında kaleme alınan ve eylemler devam ederken sergilenen oyunlardır. Çalışma kapsamında Güncel Tarihsel Oyunlar olarak tanımlanan bu oyunlar çağın tanığı sanatçılar tarafından tarih yazımının bir parçası olarak kaleme alınmışlardır. Daha önce de belirttiğimiz Gezi'nin ilham veren ve üretimi teşvik eden atmosferinden etkilenen sanatçılar olayların sıcaklığıyla üretime koyulmuşlardır. Gezi Direnişi'nin çeşitli sanatsal formlara bu denli hızlı dönüşümü eserlerin aceleyle getirilip yeterli özen gösterilmeden üretildiği eleştirilerini de beraberinde getirdi. Ortaya çıkan bazı ürünler bu eleştirileri haklı çıkarmakla beraber bir kısmı da daha önce örneğine rastlanılmayan türden üretim ve sergileme biçimlerini beraberinde getirdi. İlerleyen bölümlerde daha detaylı incelenecek Gezerken oyunları bu çalışmaya da ilham kaynağı olmuş özgün bir projedir. Özen Yula, Yiğit Sertdemir, Mirza Metin ve Cem Uslu'nun yazdığı birbirinden bağımsız dört kısa oyunundan oluşan projenin ortaya çıkış hikâyesi şu şekilde anlatılır:

“Renkli Sahne adlı “baş belası twitter!” kullanıcısı Cem Uslu, Yiğit Sertdemir ve Özen Yula'yı etiketleyerek "Yazarlardan yaşananları sahneye taşıyacak oyunlar istiyoruz!" diye bir tweet atıyor. Daha sonra twitterdaki bu yazışmaya Mirza Metin de dahil oluyor. Sonra dört yazar hemen o akşam yani 4 Haziran akşamı Kumbaracı50'de toplanıyorlar. Çalışmanın genel hatlarını belirledikten sonra Gezi Direnişi'ne dair bir bellek yaratma amacına yönelik dört farklı oyun kişinin gözünden olaya çok boyutlu bakışla yaklaşmaya karar veriyorlar. Yaklaşık iki gün içerisinde tamamlıyorlar metinleri. Oynamasını arzu ettikleri oyuncularını arıyorlar. Reha Özcan yer almak istediğini daha önce twitterda yazışırken söylüyor. Sermet Yeşil, Şebnem Sönmez ve Serkan Altıntaş da diğer oyuncular olarak projede hiç tereddüt etmeden yer alıyorlar” (Rüzgar, Gezi'de "Gezerken", 2013: 3).

Bu hızlı gelişmenin ardından oyun 8 Haziran günü olaylar devam ederken Gezi Parkında sahnelendi. Oyun daha sonra adına yakışır şekilde İstanbul'un diğer parklarını gezdi. Oyunun ikinci gösterimi Beşiktaş Abbasağa Parkı'nda, üçüncü gösterimi Kadıköy Yoğurtçu Parkı'nda, Dördüncü gösterimi ise Beylikdüzü Çamlık Parkı'nda gerçekleştirildi. (TiyatroDünyası, 2013). Gezi Parkı direnişine katılan apolitik bir beyaz yakalının (Uslu, 2013), Kıtmir isimli bir köpeğin (Metin M. , 2013), 1977 1 Mayıs'ında hayatını kaybeden bir devrimcinin (Yula, 2013) ve bir TOMA'nın (Sertdemir, 2013), gözünden Gezi Parkı

direnişini anlatan projenin ilk gösterimin ardından oyuncu kadrosu değiştiği görülür. Şebnem Sönmez yerini Sevinç Erbulak'a ve Reha Özcan da yerini Erdem Akakçe'ye bırakmıştır (Çuhadar, Bir Hayal kırıklığı Taksim Meydanı Müzikali, 2013). Gezerken projesini, ötekilerin başlattığı bir direniş olan Gezi'yi kendi içinde yarattığı ötekilerin gözünden anlatan bir proje olarak tanımlayabiliriz. Eylemlerin ortasında kalan bir sokak köpeğinin, eylemlere müdahale eden tecrübeli bir TOMA'nın, 77 1 Mayıs'ından kalan bir hayaletin, eylem tecrübesi olmayan bir beyaz yakalının gözünden anlatılan bir Gezi'dir bu. Bu anlamda projenin sivil vatandaş, eylemci, beyaz yakalı ve öteki kavramları üzerinden genel bir kimlik tartışması yaptığı söylenebilir. Tek kişilik bu dört oyunu çağdaş tiyatronun önemli örneklerinden birisi kılan özellik seyirciyle kurduğu yeni iletişim biçimidir. Oyunlar seyirciyle doğrudan kurulan bir iletişimi benimseyerek seyirciyle oyun arasındaki dördüncü duvarı ortadan kaldırır. Şamil Yılmaz'ın Artık Hiçbi'sii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını!(2013) oyununda da kullanılan bu anlatım biçimi, tiyatroda hikâyeyi öne çıkaran alternatif tiyatroların estetik yönelişini gözler önüne serer.

Yeni metinler eklenerek gelişmesi planlanan proje bu aşamaya evrilmese de Açık Radyo'da Filifu'dan Sesler programında radyo tiyatrosu olarak kaydedilerek zaman mevhumundan bağımsız bir şekilde alıcısının beğenisine sunuldu (AçıkRadyo, 2013). Gezerken projesi direniş günlerinde direnişi direnişçilere direniş alanında anlatan bir proje olarak tarihteki yerini aldı.



Görsel 6- Gezerken projesinin ilk gösterim sonrası ekibin seyircileri selamlaması.

Gezi ve tiyatro deyince Mi Minör(2011) oyununa ayrı bir başlık açmak gerekli. Meltem Arıkan tarafından yazılan Mehmet Ali Alabora'nın yönettiği oyun Gezi Parkı olaylarının planlayıcısı olarak uzun süre tartışmalara konu oldu (T24, 2013). Mehmet Ali Alabora başta olmak üzere tüm oyun ekibi yaşanan olaylardan sorumlu tutularak hedef gösterildi. Aldıkları ölüm tehditleri sonrası Mehmet Ali Alabora ve oyunda piyanisti canlandıran eşi Pınar Ögün can güvenliği olmadığı için ülkeyi terk etmek zorunda kaldı. Gezi'nin yoğun gündemine rağmen bu derece tartışmalı bir alt gündem yaratan oyunun ilk olarak 1 Aralık 2012'de Küçük Çiftlik Park'ta sahnelendi. Sosyal medyanın oyun boyunca aktif kullanımı, kırmızılı kadın figürü, baskıcı yönetimin gündelik yaşama ve sanata müdahaleleri ve tüm bunların karşısında halkın başkana isyan edişi Gezi olaylarıyla doğrudan bağ kurulmasına neden oldu. Alabora yaptığı basın açıklamasında hedef gösterilmesinin asıl nedeninin 30 Mayıs 2013'te parktaki çadırların yakıldığı gece attığı "Mesele sadece Gezi Parkı değil arkadaş. Sen hâlâ anlamadın mı? Hadi gel. #geziparkı" tweeti olduğunu söyledi (Habertürk, 2013). Açıklamada asıl dikkat çeken ise onu hedef

gösteren gazetenin iddialarına yanıt olarak Alabora'nın bir tiyatro oyununun toplumsal olaylara neden olamayacağı tespiti olmuştur. Biçim ve içeriğinin yanında sosyal medyayı aktif kullanımıyla da oyun Türkiye'de ve hatta dünyada bir ilk. Oyun hem seyirci karşısında hem de dijital dünyada oynanıyor. Ve her iki alanın katılımcıları da oyuna müdahale edip gidişatına yön verebiliyor. Verilere göre Mi Minör:

- Oynandığı esnada 3 kez Twitter'da en çok konuşulanlar (Trending Topic) listesine girerek Türkiye'de bir ilki gerçekleştirdi.
- Oynanan 17 oyun sonucunda #miminor hashtag'i ile toplam 30.839 tweet atıldı.
- Dünyada bir oyun ilk kez, her gösteriminde Ustream'den canlı yayınlanarak, 27 ülkede toplam 13.011 kez izlendi.
- Avustralya, Fransa, Amerika, Tunus, İngiltere, Mısır, Hollanda, Almanya, Kanada, Macaristan ve Türkiye'den dijital oyuncular oyuna katıldı.
- Ve ilk defa bir tiyatro oyununun cep telefonu uygulaması App Store ve Google Play'den ücretsiz olarak indirilebilir hale geldi (**Milliyet, "Mi Minör" ile dünyada bir ilk!, 2013**).



Görsel 7- MiMinör-Meltem Arıkan Oyun Afişi.

Şamil Yılmaz'ın kaleme aldığı *Artık Hiç Bi Şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını!* oyunu Ankara'daki Gezi Direnişi'ni bir "öteki"nin gözünden anlatır. Oyun geleneksel tiyatromuzdaki Meddah'ı andırırçasına bir iskemlenin üzerinde anlatılan bir hikâyeden ibaret. Şamil Yılmaz'ın Avzer karakteri aracılığıyla anlattığı güçlü hikâyeye Batı'daki storytelling (hikaye anlatımı) uygulamasıyla Meddah hikayeleri arasında özgün bir biçimde var oluyor. Avzer'in seyircilerin gözünün içine bakarak "Biri derdini anlatırsa dinler dediler sizin için, ben olsam dinlemezdim" (Yılmaz Ş. , 2013:1) diyerek başladığı hikâyeye bir süre sonra direnişin kuytuda kalmış karakterlerini aydınlatır. Şamil Yılmaz'ın güçlü metni Ahmet Melih Yılmaz'ın başarılı oyunculuk performansı ile birleşince ortaya özgün bir Gezi hikâyesi çıkartır.

Yeni biçimiyle dikkat çeken Gezi oyunlarından biri de Berkay Ateş'in kaleme aldığı *Karabatak*(2013) oyunu. Nazım Hikmet'in dizelerinden yola çıkarak direnişte hayatını kaybedenleri şiirsel bir performansla anar. D22 tiyatro ekibinin ürünü olan *Karabatak* ilk gösterimini 1 Mart 2014'te yaparak kısa sürede seyircinin beğenisini kazanarak 14. Direklerarası Seyirci ödülleri En İyi Özgün Oyun Ödülü'nü aldı (Mimesis, 2014).

Işık Kansu tarafından yazılan *Diren* oyunu Soma'da yaşanan maden faciası ve 93 Madımak olaylarıyla Gezi'yi aynı potada eritme çabasıyla öne çıkar (Kansu, 2014). Oyunun sloganist bir yapıda olduğu ve kimi zaman didaktik bir noktaya kayarak estetik kuralları ihlal ettiği söylenebilir. Klasik dramatik yapıda olmayan oyun Gezi direnişinin de içinde bulunduğu bir dizi toplumsal olayı parodik şekilde arka arkaya sahnede canlandırarak olumsuz uygulamaları eleştirir. Samsun Sanat Tiyatrosu prodüksiyonu olan *Diren*, içeriğinden dolayı Gezi sonrası pek çok yerde oynanması engellenmiştir (Güneysu, 2014). Oyunun tiyatro sanatına katkısı tartışmaya açık olsa da süreci diğer toplumsal hareketlerle birlikte anarak toplumsal belleğe kazandırması açısından önem taşımaktadır.

Talimhane Tiyatrosu tarafından sahneye taşınan Mehmet Ergen'in yazdığı *Taksim Meydanı Müzikali* Gezi eylemlerini olduğu gibi sahneye taşınması nedeniyle çeşitli

eleştirilere maruz kaldı. Bu eleştirilerin bir kısmı Gezi eylemlerini fırsata dönüştürmek olarak tanımlansa da genel olarak oyunun aceleye getirilmiş ve özensiz olduğu noktasında birleştiğini söylenebilir. İleride detaylarına gireceğimiz oyunun yazarı Mehmet Ergen'in bu eleştirilere “Ben böyle hatırlıyorum, böyle yazıyorum. Bunların hepsi oldu. Yeni bir şey söylemiyor, yeni bir şey söylemek istemiyorum zaten. Yeni bir şey söylemek için oyun yazarı olmak lazım. Ben oyun yazarı değilim ” (Bora N. , 2013: 22). şeklinde yanıt verdiğini belirtmek gerekir.

Haluk Işık'ın kaleme aldığı Bedeli Ödenmiştir(2014) ve Bilgesu Erenus'un Bukalemun oyunları diğer oyunlara göre klasik dramatik yapıya sadık özellikleriyle dikkat çekerler. Oyunlar, dramatik çerçevede başlar, gelişir ve tüm çemberleri kapatarak biterler. Ankara Ekin Tiyatrosu tarafından sahneye taşınan Bedeli Ödenmiştir oyunu Gezi sonrası Türkiye'nin pek çok noktasında turne yaparak seyirciye ulaşmış fakat Bukalemun oyununun macerası ise oyunu sahneleme aşamasına kadar getiren KarmaDrama ekibinin tiyatroyu korumak adına gösterimden kaldırmasıyla son bulmuştur (Evrensel, Erenus'un Bukalemun oyunu kaldırıldı, 2016). 2014 yılında Yar yayıncılık tarafından basılan oyun 68 kuşağından bir kadınla Gezi'den bir genci bir araya getirir (Erenus, 2014). Haluk Işık'ın Bedeli Ödenmiştir oyununda ise iki yaşlı tiyatrocunun yeni taşındıkları evde ev sahipleri ve eve sığınan Gezi direnişçisiyle ilişkileri anlatır (Işık, 2014). Bukalemun oyununda yazar karakterler arasında Gezi'nin “ne olduğu” üzerine tespitlerine karşılaştırmalı olarak yer verir. Oyunun sonunda yazarın Gezi'nin “aslında” ne olduğunu söyler. Bu bağlamda oyun, Diren, Taksim Meydanı Müzikali, Haziran oyunlarında olduğu gibi, güncel tarihsel oyunlar üzerinden tartışılan öznellik ve aşılamayan duygusal mesafeye örnek oluşturur.

Barış Yıldırım'ın kaleme aldığı Gezi oyunu Resmen Devrim(2013), iki karakteri tek oyuncunun canlandığı tek kişilik bir oyundur. “Ne güzel yenildik” alt başlığıyla karşımıza çıkan oyunu yazarı “Tek kişilik, iki kişilikli, çok kişili sahne oyunu.” olarak tanımlar (Yıldırım B. , Resmen Devrim, 2013). Tek kişilik bir Gezi anlatısı olarak başlayan oyun, sırası gelince oyuncunun doğal bir geçişle diğer karakteri oynayarak seyircinin

olayları farklı pencerelerden görmesini sağlar.

Sami Berat Marçalı'nın kaleminden çıkan Gezi oyunu P*rk (2013) ise aynı yaşlarda üç arkadaşın Gezi öncesi ve sırasında yaşadıklarını karmaşık bir kurguyla işler (Marçalı, 2013). Aradıklarını hiçbir yerde ve dahi hiçbir mekânda bulamayan gençlerin hikâyesinde oyunun kurgusal zamanında ve mekânında sıçramalar yaparak aktarır. Deniz'in gözüne gelen fişekle birlikte direnişin travmatik boyutunu gözler önüne seren oyun Y kuşağına içerden bakma gayretiyle öne çıkar. Her şeye rağmen diri kalan umuda ve kaybetmeye dair sade ve güncel bir anlatı olarak Gezi Oyunları listesindeki yerini alır.

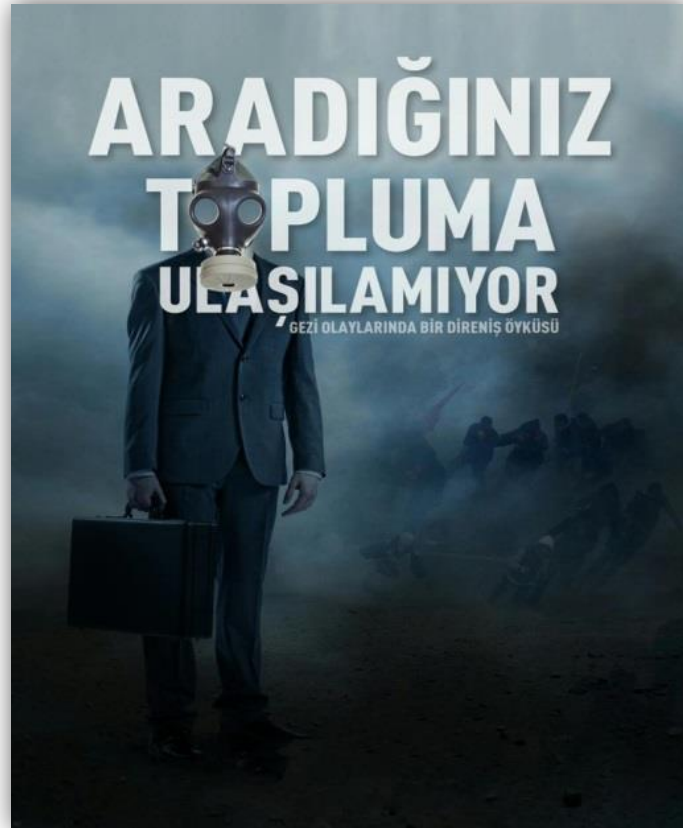
Iraz Yöntem'in ilk yazarlık deneyimi olan Kırmızı Emmanuel Robles'in Özgürlüğün Bedeli-Mentserrat adlı oyundan esinle kaleme alınmış bir oyundur. Oyun belirsiz bir yerde (oyun içindeki göndermelerle bu belirsizliğin ortadan kalktığını söylemek gerek) seçim gecesi geçen bir sorgu sekansı üzerinden adalet temasını işler (Yöntem, 2013). Oyun bir başka oyunun bir parçasından ya da içindeki bir bölümden yola çıkarak yazılması açısından ilginç bir deneyim olarak öne çıkar. Ayrıca Kırmızı'nın diğer anılan oyunlara kıyasla Gezi'yle daha dolaylı ve tematik bir bağ kurduğunu söylenebilir.

Murat Akdağ Bir Hatırlama Oyunu: Yol 31 Mayıs 2013 gecesi yola çıkan bir Gezi Direnişçisinin hikâyesini anlatır (Akdağ, 2013). Oyunda direniş sırasında Gezi Parkı'nda yaşananların yanında yakın tarihimize dair pek çok ayrıntı yer alır. Oyunun diğer bir özelliği ise ilk olarak 10 dakikalık bir gösteri olarak Kamp Armen'de (Tuzla Ermeni Yetimhanesi)² sahnelenmiş ve güncel olaylar eklenerek 90 dakikalık bir gösteriye dönüşmüş olmasıdır. Ayrıca oyunun sonunda tıpkı Gezi'deki forumlar gibi bir forum kurulup seyirciyle oyun ve oyunun tartıştığı meseleler üzerine konuşulmaktadır.

Diğer bir Gezi oyunu İlker Köklük tarafından kaleme alınan ve Aksine Tiyatro tarafından sergilenen Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor(2014) oyunu. Gezi direnişinin bir gününü anlatan oyun, Gezi direnişini haber yaptığı için işinden olan bir gazeteci olan

² 2015 yılında yıkılmak istenen tarihi yetimhane kapsamlı bir direnişle karşılaşmıştır.

Barmen karakteri ve şans eseri kendisini Taksim'deki olayların ortasında bulan beyaz yakalı Adam arasında geçmektedir (Köklük, 2014).



Görsel 8- Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor- İlker Köklük oyun afişi.

İstanbul'un alternatif sahnelerinden birisi olan DOT'un kısa oyun projesi Makas Oyunları (Uncut) da Gezi oyunları içerisinde sayılabilir. Güncel politik metinlerden oluşan Makas Oyunları İngiliz yazarlar Stef Smith ve Davey Anderson ile Hakan Günday, Berkun Oya, Derem Çıray ve Ayfer Tunç'u bir araya getirdi. Altı gün boyunca gazeteci, sosyolog ve aktivist-avukatlardan Gezi'yi dinlediler. Odağında İstanbul olan altı oyun, İstanbul Tiyatro Festivali'nde okuma tiyatrosu olarak seyirciyle buluştu (Çuhadar, Bir Hayal kırıklığı Taksim Meydanı Müzikali, 2013).

“Proje adını, “uncut” kelimesiyle ilgili olarak “Makas Oyunları” şeklinde belirleyen DOT, özgürlükleri kırpma, bütçeyi kesme, demokrasiyi eksiltmeye vurgu yapıyor. Makası işlevsel hâle getiren ortasındaki bağlantıyı sağlayan vidanın, birleştirici gücü olmazsa, parçalar bir araya gelmezse hiçbir işe yaramaz bir maka: Oyun, bu bağlamda bir şeylerin değişmesi isteniyorsa birlikte olmanın devasa gücü göz ardı edilmemeli, insanlar yataklarının altından çıkıp değişime dahil olmalı tezinin altını çiziyor” (Rüzgar, "Makas Oyunları Kesmez Birleştirir", 2013:5).

Levent Kırca yazıp yönettiği Haziran(2014) adlı oyun Hataylı bir ailenin gözünden Gezi Direnişini anlatır (Özçelik, 2014). Oyun küçük bir ailenin gündelik sorunlarını toplumsal olayların gölgesinde yaşamasını konu edinir. Haziran, Levent Kırca’nın alışıldık politik-hicivli-mizahi üslubuyla dikkat çeker.

Gezi oyunları içindeki ilgi çekici bir örnek de İstanbul Şahit(2014) oyunudur. Oyunu özel kılan Rusya’da belgesel oyunlar yapan Teatr.doc topluluğu tarafından sahnelemiş olmasıdır. Galata Perform ekibinden yardım aldıklarını ifade eden oyun yazarı Mihail Durnenkov dört Türkiye’li yazarla (Şenay Tanrıvermiş, Öznur Şahin, Sami Özbudak ve Burak Safa Çalış) ortak bir metin yarattıklarını ifade eder. Durnenkov Rusya’nın sesi Radyosu’na verdiği röportajda belgesel tiyatro oyunları yapan bir ekip olarak Gezi’de yaşananları an be an takip ettiklerini ve olaya farklı bir açıdan yaklaşmak için tarih ve siyaset çevresinde özel hayat hikâyelerini merkeze aldıklarını belirtir (Sputnik, 2014).

İngiltere’nin başkenti Londra’daki ünlü Arcola Tiyatrosu’nun 15 hafta süren doğaçlamalar sonucunda oluşturduğu Adını Söyle (Say Your Name)(2014) oyunu Türkiye dışındaki örneklerden biridir. Habere göre Arcola Theatre’ın yöneticilerinden Nick Connaughton oyunla ilgili yaptığı açıklamada, “Gezi Parkı eylemleri ve dünya çapındaki 'İşgal' hareketinin hükümetlere ve büyük şirketlere karşı koyma ve insanların geleceğini şekillendirme gücü olduğunu gösterdiğini belirterek Ala-Turka ekibinin böyle bir oyunu hazırlamış ve sergilemiş olmasından da gurur duyduklarını” dile getirdi (Evrensel, Gezi Direnişi Londra’da Tiyatro Oyunu Oldu, 2014).

Diğer ilginç bir örneğe Sivas Emniyet Müdürlüğü’nde görevli polis memurlarının hazırladığı Palavra Kadavra Gündem(2013) adlı tiyatro oyunudur. Sivas Emniyet

Müdürlüğü'nde görevli bir polis memuru tarafından yazılan ve yönetilen oyunda Gezi Parkı olaylarına emniyet görevlilerinin açısından bakılır.

“‘Beyni yıkanan’ ve terör örgütü militanı olarak canlı bombaya dönüştürülen bir üniversite öğrencisinin başından geçen olayları anlatan tiyatro gösterisinde, ‘Gezi Parkı’ olaylarına da yer verildi. Olayların dış güçler tarafından tetiklendiğini ve desteklendiğinin savunulduğu oyunda, bazı eylemcilerin kamu mallarına zarar vermek için olaylar içinde yer aldığı gösterildi. Oyunda ayrıca terör örgütü üyelerinin polisi taşlaması, eylemlerde yaralanan ya da ölen olduğunda polisin suçlanmasına dikkat çekildi. Oyun içinde ‘Duran Adam’ eylemi de yer aldı. Oyunun yönetmeni Gökhan Özder, ‘Kardeşliği, dostluğu anlatan, terörün her türlü tuzaklarını anlatan, gençlerin şiddetten uzak durmasını amaçlayan bir oyun sergiledik’ diye konuştu.” (Hürriyet, 2013: 2)

Amatör bir tiyatro topluluğunun sahneye taşıdığı Her Şey Vatan İçin(2013) adlı oyun da yine Gezi Parkı olaylarını çevrecilerin arasına karışmış provokatörlerin başlattığını iddia eder (EgePostası, 2013). Gezi Parkı eylemlerinin tanıdık bir değerlendirmesi olan bu yaklaşımı benimseyen Bursa’lı amatör tiyatro grubu Gezi eylemlerini ve simgelerini parodik bir şekilde sahneye taşımıştır.

Örneklerden de anlaşıldığı gibi Gezi Oyunları (son iki örneği saymazsak) genel olarak bağımsız tiyatroların prodüksiyonları olarak ortaya çıkar. Bu tiyatroların üyeleri son yıllarda özellikle İstanbul, Ankara, İzmir gibi metropollerde sayıları gittikçe artan alternatif/bağımsız toplulukların bir parçasıdır. Ayşegül Yüksel “yazar tiyatrosu” tanımını yaparken yazarın bir parçası olduğu tiyatrodaki başka görevler de üstlenmesi gerektiğinden, özellikle bu üretimin ‘süreklilik’ taşıması gerektiğinden bahseder (Yüksel, 2009). Yüksel’in yazar tiyatrosu tanımından hareketle, alternatif tiyatro olarak tanımlanan bu tiyatroların birçoğunu yazar tiyatrosu olduğu söylenebilir. Bu tiyatrolardan İstanbul’da; Kumbaracı50, İkincikat, Mekan Artı, Sahne Hal, Galata Perform, Beyoğlu Terminal, Talimhane Tiyatrosu, Maya Sahnesi, Destar Tiyatro, Seyyar Sahne, Şermola Performans, BuluTiyatro, Kadıköy Sanat Tiyatrosu, Tiyatro Boğaziçi, KaraKutu, Ankara’da; Mek’an ve Tiyatro BeReZe İzmir’de; Tiyatro Terminal ve Tiyatro Salt öne çıkan isimlerdir.

Çoğunlukla kendi metinlerini üreten bu topluluklar nadir olarak klasikleri yeniden

yorumlayarak sahneye taşır. Bu yeni metinler içerisinde biçimsel olarak “deneysel” sayılabilecek örneklere daha az rastlanılmasına karşın oyunların çağın sorunlarını ele alarak günün seyircisinin ilgisini çekmeyi başardığı söylenebilir. Ayrıca bu yerli metinleri üreten yazarların en büyük başarısını karakter yaratmaktaki ustalıkları olarak tanımlanabilir (Karagül, Alternatif Tiyatrolar, 2015). Bağımsız tiyatrolar sayesinde daha önce sahnede kendine yer bulamayan “ötekiler” sahnede asal karakter olarak görünür olmuş ve tabu sayılan konular tartışılmaya açılmıştır. Kürt meselesi, LGBT bireyler, nefret suçları, toplumsal şiddet, aile içi cinsel istismarlar (Keçeli, 2009). Tam da bu nedenlerle anaakım tiyatro kadar “genel” değildir. Bu tür toplulukların sahnelediği oyunlar bazı seyirciler ve eleştirmenler için deneysel, derinlikli ve ilgi çekici olabilirken başka bir grup için ahlaksız, boş ve hatta avam gelebilir.

Çağdaş tiyatromuzda oyun yazımı sahneleme ve oyunculuk alanlarındaki bu yeni biçim arayışları eğiliminin ikibinli yıllarla beraber başladığını söylenebilir. Avrupa’daki ruh ikizleriyle kıyaslandığında oldukça geç kalındığı görülse de; yaşlı apartmanların dar salonlarından, çatı katlarından, eski sinemalardan, garajlardan, kahvehanelerden, depolardan “dönüştürülmüş” alternatif mekânlarda başlayan bu arayış kısa sürede kendi seyircisini yaratmayı başardığı söylenebilir. Bu tiyatrolardan bir kısmı kendisini alternatif olarak tanımlarken bir kısmı sadece bağımsız demeyi tercih etmektedir (Karagül, Bourdieücü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000’li Yıllarda İstanbul’da Alternatif Tiyatrolar, 2014). Bu çalışma kapsamında alternatif olarak anılan tiyatronun genel çerçevesini; kurumlaşmış olanın dışında gelişen tiyatro uygulamaları oluşturur.

Son yıllarda, özellikle İstanbul’da, gittikçe yükselen bir seyirci grafiğine sahip olan bağımsız/alternatif tiyatrolar Gezi Parkı’ndaki tiyatro etkinliklerinin kimliğini belirlediği söylenebilir. Bu tiyatroların yazar, yönetmen ve oyuncularını daha önce ürettikleri içerik ve performansları eylem alanlarına taşımakla kalmamış parka kurulan sahnede oynanmak üzere yeni ve özgün içerikler yaratmıştır. Bu çalışmanın da odak noktasını oluşturan bu içerikler sadece tiyatro sanatı için değil tarih sosyoloji bilimleri için de

incelenmesi gereken dönemin ruhunu yansıtan örnekler olarak tarihteki yerini aldı. Bu anlamda Gezi'deki tiyatro bir bakıma Türkiye'deki alternatif tiyatro serüveninin dönüm noktasını oluşturdu. Çağdaş Türkiye Tiyatrosu'nun temsilcilerinden yazar, yönetmen Ebru Nihan Celkan Gezi Direnişi sonrası tiyatromuzun seyri sorulduğunda “Gezi mucizesini yaşadık. Salonlarımızdan çıkıp sokağa iniyor, taleplerimizi dile getiriyorduk. Gezi'den sonra artık hiçbir meslek aynı şekilde icra edilemez, kitaplar aynı şekilde yazılamaz, oyunlar aynı şekilde oynanamaz, seyirci aynı kalamaz diye düşünüyordum.” (Celkan, 2014:1) cevabını verir. Gezi'nin yarattığı etkinin siyasal alanda olduğu kadar sanatsal alanda da hatırı sayılır oranda hissedildiğinin tekrar altını çizerek Gezi deneyiminin hiç değilse sanatsal üretimde deneysel uygulamalara cesaret verdiğini belirtmekte fayda var.

Bunun yanında bağımsız tiyatroların güncel içeriklerinin zamana karşı ne derece dirençli olduğu başından beri tartışma konusu olmuştur. Ve fakat uygulayıcıların amacı tiyatro literatürüne katkıda bulunarak tarihsel manada kalıcı olmaktan çok, yaşadıkları çağı anlama ve yorumlama çabasıdır. Anaakım karşında zorlu bir varoluş mücadelesi veren bu topluluklardan daha fazlasını beklemek de haksızlık olacaktır. Kuruluşlarını ilan ettikleri ilk oyunlarından sonra yeni bir oyun prodükte edemeyerek tarihe karışan onlarca bağımsız tiyatro topluluğu vardır. Ayakta kalmayı başaranlar Çağdaş Türkiye Tiyatrosu'nun özgün örneklerini ortaya çıkararak yeni bir tiyatro biçiminin oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

Bu üretken tiyatroların Gezi gibi toplumsal bir olaya kayıtsız kalması beklenemezdi elbet. Bireysel ve kolektif sanatsal üretimlerin doruk noktaya ulaştığı Gezi sürecinde üretilen sanatsal eserler farklı bir estetiğin kapılarını aralamakla beraber yeni bir “seyirci” profili de yarattığı söylenebilir. Geziyle birlikte katılımcı, sorgulayıcı, kolay ikna olmayan, duygusal, tartışmacı, duyarlı, entelektüel bir sanat tüketicisinin ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Öyle ki sanatçılar Gezi'nin çıtayı aşılması oldukça zor bir yere çıkarttığı konusunda birleşmektedir.

“Ne bu oyunda, ne de sezonda gördüğüm diğer oyunlarda Gezi'nin yarattığı heyecanı, değişimi, yaklaşım özgünlüğünü sağladığımızı veya ona karşılık

gelebilecek sanatsal üretim yapabildiğimizi düşünmüyorum. Gerçi bu beklentiyi karşılamak bu kadar kısa sürede mümkün değil! Biraz zaman ve mesafe aldıktan sonra Gezi ve kazanımlarını sahnede daha derinlikli yaklaşımlarla izleyeceğimize şüphem yok.” (Celkan, 2014:3)

Gezi süreci yaşanırken ya da hemen sonrasında kaleme alınan oyunların temel çelişkisini anlattıkları tarihsel süreçle aralarındaki duygusal mesafe olarak tanımlanabilir. Bu oyunlarda, olayların zamanın süzgecinden geçip birer bilimsel “olgu”ya dönüşmesi için gerekli mesafe katedilmeden aktarılan bir tarih anlatısı söz konusudur. Öznellik tartışmasının yanında tarihyazımının bir parçası olarak kabul görmemesinin bir nedeni de budur. Oysa Gezi oyunlarına bakıldığında yazarların bir bilim olarak tarihin kendisiyle değil, onu oluşturan insan hikayeleriyle ilgilendiği gözlenir. Oyunlar, söz konusu tarihsel olayın içindeki hikayelerden gerçekçi kesitler sunarak düşünsel bir boyutta varolmaya gayret gösterir. Yaşananlar onları estetik bir formda yeniden yaratan sanatçının ideolojisi ve bireysel tanıklığı doğrultusunda izleyiciye aktarılır. Bu da kuşkusuz tarih bilimi için fazlasıyla öznel bir açıdır. Bu bağlamda tarih sanatçının dünyayı kavrayış biçimiyle yeniden şekillenir.

Gezi oyunları genel olarak çağdaş biçem özellikleri gösterirken, geleneksel tekniklerden faydalanan örnekleri de içinde barındırır. Oyunların küçük insan hikayelerinden yola çıkarak evrensel bir mesajı hedeflediğini söylenebilir. Bu metinlerin tiyatro sanatı açısından başarılı sayılabilecek örneklerinde yazarların, etrafı kaotik bir evrenle kuşatılmış bireylerden yola çıkarak felsefi bir sonuca ulaşmaya çalıştıkları görülür. Gezi oyunlarında genel olarak gözlenen; yazarların yaşadıkları çağa olan tanıklıklarını sanatın süzgecinden geçirerek geleceğe aktarma çabasıdır. Bir kısmının bunu hakkıyla başardığı bir kısmının ise eleştirdiği noktanın yakınlarında konumlandığı görülür. Gezi sürecinde kaleme alınan güncel tarihsel oyunların yaşananları anlama ve geleceğe aktarma çabasının bir parçası olduğu söylenebilir. Doğal olarak, ilk bölümde bilimsel olgu ve sanatsal kurgu, tarihsel anlatı ve gerçekte yaşanan temsiliyet ve gerçeklik tartışmalarında değinilen çelişkilerin çoğunu içinde barındırmaktadır. Sanatçı dünyayı kendi imgesinde yeniden yaratır. Öyleyse Güncel Tarihsel Oyunlar bugünün sanatçısının gözünden bugünün

bir resmidir denilebilir. Toplumsal hafızanın yapı taşlarını oluşturacak olan, yarına kalacak ve tarih bilimi için veri oluşturacak olan da budur.

2.2 Gezi Oyunlarının Sınıflandırılması

Gezi'nin yarattığı etki, geniş kitlelerin kendilerini sanatsal araçlarla ifade etmesinin yolunu açmıştır. Bu etki “modern sanat disiplininin yaşayan herkesin o sosyal organizmanın yaratıcısı, heykeltraşı ya da mimarı olduğunda mümkün olacaktır” diyen Joseph Beuys’un hayalini kurduğu türden bir üretimi beraberinde getirmiştir (Antmen, 2014: 211). “Her insan bir sanatçıdır” şiarını benimseyen Beuys, tarihi şekillendirerek politik anlamda bir üretken bir güce dönüştürülmesinin tek yolunu bu tür bir üretim olduğunu savunur. Gezi sürecinde sosyal medyada, farklı şehirlerin sokaklarında ya da fiili olarak Gezi Parkı’nda üretilen bütün sanatsal içerikler bu kapsamda değerlendirilebilir.

Tiyatro sanatına gelince, performans sanatı örneklerini dışarda tutarsak, bu üretici çeşitliliğinin oransal olarak azaldığı gözlenir. Olaylar devam ederken yazılan ve Gezi Parkı sahnelenen dört oyundan oluşan Gezerken (Boşluğu Doldurmak, Kağıtçının Köpeği Kıtmır, Tama’nın Uyanışı, Tesadüf Ya da Değil) projesi dışında on iki oyuna (Artık Hiç Bi’ Şii Eskisi Gibi Olmayacak, Karabatak, Resmen Devrim, P*rk, Yol; bir hatırlama oyunu, Kırmızı, Diren, Bukalemun, Bedeli Ödenmiştir, Taksim Meydanı Müzikali, Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor, Haziran) rastlanır. Olayların müsebbibi olarak gösterilen Meltem Arıkan’ın kaleme aldığı Mi Minör oyununu da katarsak toplam on yedi derli toplu Gezi oyunundan söz edilebilir.

Yakın geçmişin önemli dönüm noktalarından birisi olan Gezi Parkı eylemleri sürecinde kaleme alınan oyunları tarihsel dramın bir alt başlığı olarak “Güncel Tarihsel Oyunlar” üst başlığıyla tartışılabilir. Gezi Parkı eylemleri sırasında parkta sahnelenmek üzere kaleme alınan ve gönüllü oyuncular tarafından sahnelenen Gezerken (Aydın S. , Gezi'nin İlk Oyunu Gezerken, 2013) üst başlığı altındaki oyunlar güncel tarihsel oyunların

ilk örnekleri olarak değerlendirilebilir.

Profesyonel tiyatrolar tarafından üretilen Gezi oyunlarının çeşitliliği göz önüne alınınca, oyunları ve içeriklerini doğru tartışabilmek için, bir sınıflandırma yapma gereği doğar. Gezi Oyunları, klasik dramatik yapıya sahip oyunlar ve yeni bir tiyatro estetiğinin izlerini taşıyan çağdaş deneysel oyunlar olarak iki ana grupta tartışılabilir. Alternatif/bağımsız üretim yapan tiyatroların sergilediği oyunların klasik dramatik yapı yerine içerikte ve biçimde deneysel arayışlara gittikleri gözlenir. İlk gruptaki oyunlar biçim ve içerik olarak klasik tiyatro anlayışı çerçevesinde gelişirken ikinci gruptaki oyunların sadece oyun metni olarak değil sahneleme tekniği açısından da deneysel özellikler taşır. Örneğin Gezerken projesi kapsamındaki oyunlar gerek karakter yapısı gerekse de hikâye anlatım biçimiyle kendinden önceki örneklerden ayrılır. Proje kapsamındaki dört oyun da (Boşluğu Doldurmak, Kağıtçının Köpeği Kıtmır, Tesadüf ya da Değil, Toma'nın Uyanışı) seyirciyle doğrudan iletişim kurmayı tercih eder. İçerikle beraber biçim adına da köklü değişimler vadeden bir tiyatro anlayışıdır bu. Bu yeni estetik, sahnenin seyirciyle kurduğu bu doğrudan bağ, temsiliyet-gerçeklik algısı arasındaki ilişki ve yazarların yeni dil/biçim arayışlarına işaret eder. Bu bağlamda Gezi Oyunları içindeki deneysel metinler 21.yy'ın tiyatrosunun taşıyıcı kolonlarından biri sayılabilir.

Bu sınıflandırmada belirleyici olan başka bir unsur da oyunları üreten topluluklarının sanat anlayışı ve politik görüşleridir. Birkaç amatör tiyatronun dışında “Gezi Oyunları”nın tamamının profesyoneller tarafından üretildiği söylenebilir. Ankara Ekin Tiyatrosu, Samsun Sanat Tiyatrosu, Levent Kırca Tiyatrosu gibi köklü tiyatrolardan ve Altı'dan Sonra, D22, İkinci Kat, Mek'an Sahne gibi alternatif tiyatrolardan oluşan bu topluluklar genel olarak alternatif, bağımsız ya da muhalif kimlikleriyle öne çıkar.

Örneğe Şamil Yılmaz'ın kaleme aldığı Gezi oyunu Artık Hiçbi'şii Eskisi gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını Ankara'da faaliyet gösteren Mek'an isimli topluluğun ürünüdür. Mek'an anlattığı hikayelerin odağına sosyal dışlanma yaşayan, görmezden gelinen, cinsel kimlikleri ya da cinsel yönelimleri nedeniyle şiddete uğrayan, toplum dışına itilen “ötekileri”

alan bir topluluktur.

“Alternatif yaratmak için biçimi değil, konuyu hedef seçiyor Mek'an Sahne. Örneğin, oturduğumuz seyirci koltuklarına mayonez sıkarak gibi bir takım çocuk oyuncaklarını kullanmadan, tiyatronun içinden tiyatroya saldırıyor. Erdemleri, hataları, hayatları hep bir yerinden bizimkine benzeyen, büyük kahramanlıklar yapmaya çalışan, Antik Yunan'dan bugüne çeşitlenene çeşitlene tiyatro sahnelerini işgal eden o “tanrısal” karakterleri atıyor bir kenara.” (Metin E. O., 2016)

Sami Berat Marçalı'nın Gezi oyunu P*rk ise İstanbul'un bağımsız tiyatro topluluklarından İkinciKat tarafından sahneye taşınmıştır. Topluluk kendini “Sahne ve gösteri sanatları alanında performanslar yapan bağımsız bir tiyatro” olarak tanımlar (İkinciKat, 2010). Topluluğun Gezi oyunları P*rk'ta da diğer oyunlarında olduğu gibi yalın ve minimal bir sahneleme yaklaşımı benimsedikleri gözlenir.

Gezerken projesini hayata geçiren 6'dan Sonra Tiyatro, Iraz Yöntem'in Kırmızı oyununu sahneleyen Tiyatro Hal, Berkay Ateş'in Karabatak oyununu sahneleyen D22 yine bağımsız tiyatro anlayışlarıyla öne çıkan tiyatrolardır. Haluk Işık'ın kaleme aldığı Bedeli Ödenmiştir oyununu sahneleyen Ankara Ekin Tiyatrosu, Levent Kırca'nın Haziran oyununu sahnelediği tiyatrosu, Işık Kansu'nun kaleme aldığı Diren oyununu sahneleyen Samsun Sanat Tiyatrosu, Murat Akdağ'ın Yol: Bir Hatırlama Oyunu'nu sahnelediği Tiyatro Tek Ağaç ise muhalif/politik kimlikleriyle bilinen tiyatro topluluklarıdır.

Bu bağımsız/alternatif toplulukların oyunlarında dikkat çeken başka bir unsur ise kostüm, makyaj, aksesuar ve dekor gibi teknik araçları minimal düzeyde kullanarak oyunculuk hünerini ve hikâyeyi öne çıkarmalarıdır. Bu girişim, arkaik tiyatro uygulamalarına çağdaş bir alternatif oluşturarak yeni bir tiyatro estetiğinin yaratılma çabası olarak değerlendirilebilir.

Gezi oyunlarının olaylar yaşanırken kaydedilen bir tarih anlatısının parçası olarak şekillendiği söylenebilir. Örneğin Şamil Yılmaz'ın kaleme aldığı Artık Hiçbi'şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını oyunundaki Avzer karakteri Gezi sürecinde başından geçenleri, hissettiklerini seyirciye kendi dilinden aktarır (Yılmaz Ş. , 2013). Cem Uslu'nun Tesadüf ya

da Değil oyununda ise beyaz yakalının gözünden direniş tanıklık ederiz (Uslu, 2013). Yiğit Sertdemir bir TOMA'nın, Mirza Metin bir sokak köpeğinin, Özen Yula ise bir hayaletin gözünden aktarır Gezi sürecini (Sertdemir; Metin; Yula 2013). Bilgesu Erenus Bukalemun oyununda Gezi günlerini emekli bir avukat olan 68'linin tanıklığından hareketle aktarır (Erenus, 2014). Görüldüğü gibi bu oyunlardaki ortak nokta yazarların kendisine bir anlatıcı karakter belirleyerek yaşananları anlatma çabasıdır.

Bu oyunlar tarihsel, belgesel ve biyografik oyunlarla benzerlik gösterse de tek başına bu başlıklardan birinin altında değerlendirmek güçtür. Gezi oyunlarını gerek biçim gerek içerik özellikleri açısından, gerekse de sanatsal, siyasal ve toplumsal işlevleri bağlamında ayrı bir başlıkta değerlendirmek gerekir. Bu çalışma kapsamında Güncel Tarihsel olarak tanımlanan bu kategori kendi içinde bir takım çelişkiler taşımaktadır. Oyunları tarihseli belgesel ve biyografik oyunlardan ayıran en temel özellik de bu çelişkili yapısıdır. Güncel Tarihsel Oyunlar'ın kimliğinin temel belirleyicisi olaylar yaşanırken ya da yaşandıktan kısa bir süre sonra (etkileri devam ederken) kaleme alınmış olmalarıdır. Tarih yazımının objektifliğini sağlayan, sürecin tamamen sonlanması ve zamanın uzak açı kazandırarak soğukkanlı bir değerlendirmeyi mümkün kılması olduğu düşünülürse Güncel Tarihsel Oyunlar nesnellik eleştirisiyle karşılaşabilir. Bununla beraber bu oyunların hemen hemen hepsinin bireysel bir hikâyeden süreci aktardıkları için toplumsal hafızaya anlattıkları Gezi Hikâyeleriyle katkı sunacakları söylenebilir. Ayrıca bu oyunların kurgusal birer sanat ürünü olduğunu, bilimsel iddialarının olmadığını da belirtmek gerekir.

Yine bu oyunların kitle psikolojisini bireysel hikâyelerden yola çıkarak anlatmayı tercih ettiği görülür. Haluk Işık'ın Bedeli Ödenmiştir, Bilgesu Erenus'un Bukalemun, Barış Yıldırım'ın Resmen Devrim oyunlarında bu tekniğin izleri görülür. Bu oyunlardaki karakterler gezi psikolojisini tüm çelişik yönleriyle çok yönlü yansıtır. Tüm bu özelliklere bakıldığında oyunların genel olarak Çağdaş Türkiye Tiyatrosu'nun özgün birer ürünü olduğu görülür. Bu açıdan oyunların kendini bağımsız olarak tanımlayan tiyatrolar tarafından üretilmiş olması da tesadüf değildir.

Gezi oyunlarında küçük/bireysel bir anlatıdan yola çıkarak evrensel bir mesajın hedeflendiği söylenebilir. O an yaşanan tarihsel sürecin içinde kaleme alınan bu oyunlar tarihsel birer “olgu” olarak değil yaşanan toplumsal/tarihsel olayın içindeki özel hikayelerden kesitler olarak şekillenir. Bu oyunların bir kısmında gözlenen tarihsel bir tanıklığın aktarımıyken bir kısmı da politik bir taraf tutumuyla yazılmış örneklerdir.

Sanatsal kurgu daha önceki bölümlerde “dil aracılığıyla anlamın yeniden üretilmesi” olarak tanımlanmıştı, bu bağlamda Güncel Tarihsel Oyunların ürettikleri “yeni” anlamın değerini kendi çağındaki karşılığının belirlediği söylenebilir. Oyunların Gezi olaylarının etkisinin sürdürdüğü dönem boyunca ilgi odağı olduğu gözlenir. Bu yoğun ilginin zaman içerisinde katlanarak artacağı ve yakın gelecekte üretilcek olan Gezi ve etkileri çerçevesinde gelişen içeriklerin de artacağı öngörülebilir. Gezerken projesi olayların devam ettiği süreçte alımlayıcısıyla buluşup geniş kitlelere ulaşmadan sonu gelse de Şamil Yılmaz’ın Artık Hiçbi’şii Eskisi gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını, Murat Akdağ’ın Yol, Işık Kansu’nun Diren, Mehmet Ergen’in Taksim Meydanı Müzikali, Levent Kırca’nın Haziran, Haluk Işık’ın Bedeli Ödenmiştir oyunları farklı şehirlere düzenlenen turnelerde pek çok seyirciye ulaşmıştır.

2.3 Oyunların Biçim ve İçerikleri

Türkiye’deki tiyatrunun gelişim serüveninin bir kimlik arayışı çerçevesinde geliştiği söylenebilir. Türk Tiyatrosu bu kimlik arayışı sırasında bir taraftan da kendini yansıtma çabasıyla dikkat çeker (Şener, Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, 2011). Günümüze gelindiğinde kendini ifade etme çabasının kimlik arayışının önüne geçtiği söylenebilir. Bu bağlamda çağdaş tiyatro uygulayıcılarının kimlik inşasına katkıda bulunacak biçim arayışlarının yerine, kendilerini en doğru şekilde ifade edebilecek içeriği yaratma gayretinde oldukları gözlenir. Bu içeriği yaratırken de çağdaş tiyatroların kendilere herhangi bir biçimsel sınırlama koymadıkları söylenebilir. Batılı türlerin biçim

özelliklerinin yanında geleneksel tiyatromuzdan da faydalandıkları gözlenir. Bu eğilimin 1960’lardan sonra günümüze kadar Turgut Özakman, Oktay Arayıcı, Haldun Taner, Sermet Çağan, Ferhan Şensoy gibi pek çok oyun yazarında görüldüğü söylenebilir (Pekman, 2002).

Gezi oyunlarını sahneye taşıyan toplulukların genel eğiliminin çağdaş tiyatro çizgisinde olduğu daha önce de belirtilmişti. Bu toplulukların oyunlarında da genel olarak, çağdaş biçem özellikleri görülürken, geleneksel tekniklerden faydalanarak kaleme alınmış örnekleri de içinde barındırdığı gözlenir. Şamil Yılmaz’ın Artık Hiçbi’sii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını oyununda Avzer karakterinin tıpkı bir Meddah gibi sahnenin ortasına koyduğu bir iskemleden yaşadığı Gezi hikâyesini seyirciye anlatması buna örnek gösterilebilir. Ayrıca Meltem Arıkan’ın kaleminden çıkan Mi Minör’de birer oyuncuya dönüşen seyirciler ya da Murat Akdağ’ın Yol: Bir Hatırlama Oyunu’ndaki Ortaoyunu çemberi, Gezerken projesindeki oyunların seyirciyi doğrudan muhatap alan anlatıları bu çağdaş oyunlardaki geleneksel özellikler olarak tanımlanabilir. Bu oyunların geleneksel tiyatromuzun biçim özelliklerinden yola çıkarak çağdaş içerik ve sahneleme teknikleriyle yeni bir estetik biçim arayışında oldukları söylenebilir.

Gezi oyunları benzer bir temadan yola çıkmalarına rağmen, biçimde çeşitlilik göstererek birbirinden ayırır. Oyunların biçim ve içeriklerine sırasıyla göz atacak olursak:

Gezerken projesinin oyunlarından biri olan Özen Yula’nın şiirsel metni Boşluğu Doldurmak (2013), Gezi Direnişini orta yaş üzeri bir Adam’ın gözünden anlatır (Yula, 2013). Meydanda gözlemlediklerini aktaran Adam karakterinin zihni “Kanlı 1 Mayıs” (1 Mayıs 1977) hatıralarıyla bulanır. İki süreci iç içe yaşayan adam, anlattıklarıyla dün ile bugünün bir mukayesesini yapar. Oyunun sonuna doğru adamın 1977 1 Mayıs’ında Taksim Meydanında katledilen 34 kişiden biri olduğunu anlaşılır. Gezi Direnişini bir hayaletin gözünden anlatan oyun, kaybetmiş bir neslin genç direnişçilerle inanç tazelemesinin hikâyesidir. 90’lıları alkışlayan bir 70’li hayaletidir karşımızdaki. Gezi Parkı eylemleri sürerken, parkın ortasında kurulan sahnede Reha Özcan tarafından oynanan Boşluğu Doldurmak oyununda, seyircilere sesini duyurmak için kullandığı mikrofonun dışında,

hiçbir sahne ekipmanına yer verilmez (TiyatroDelisi, 2013).

Diğer bir Gezerken projesi ürünü olan Kâğıtçının Köpeği Kıtırmir (2013) Mirza Metin'in kaleminden çıkar. Kağıt toplayıcısı Salih'le birlikte gezen sokak köpeği Kıtırmir'in gözünden Gezi Direnişi'ni anlatan oyun, sokak canlılarının ve ötekilerin kentteki ve hayattaki varlığının altını çizer (Metin M. , 2013). Oyunda anlatılan, olaylar ilk başladığında tepkisiz kalan Kıtırmir'in en yakın arkadaşı Salih'i gaz bulutunun içinde kaybetmesini ve yaşadıklarıyla "bilinçlenip" diğer canlı arkadaşlarını da örgütleyerek parkta ekolojik bir devrim gerçekleştirme hikayesidir. Kıtırmir bir taraftan yaşadıklarını kendi dilinden bir anlatıcı olarak izleyenlere aktarırken bir taraftan da anlattıklarını canlandırır. Oyunda iç içe geçmiş iki düzlemde söz edilebilir. Bunlardan birisi Kıtırmir'in parkta yaşadıklarını anlattığı "şimdi" ikincisi de anlattıklarının yaşandığı geçmiş. Oyun sokakta yaşayan bir adamla bir köpeğin dostluğunun yanında parkın farklı sosyal gruplar ve türler için ne anlama geldiğini de gözler önüne serer.

Gezerken projesinin üçüncü oyunu Yiğit Sertdemir'in kaleminden Toma'nın Uyanışı(2013)'dır. Oyun GeziParkı olaylarına müdahale eden bir TOMA!'nın gözünden anlatır direnişi (Sertdemir, 2013). Emniyet kuvvetlerinin içindeki duygusal ve iyi niyetli bir TOMA eylemcileri gözlemledikçe haklılıklarını onaylar. Kendi "tarafını" sorgulamaya başlar. Oyun, eylemlere müdahale eden bir TOMA'nın, tıpkı Salih'in arkadaşı Kıtırmir gibi, "bilinçlenme" sürecini anlatır. Olayları başından beri tarafsız bir şekilde gözlemleyen TOMA eylemlerin bir sivil direniş olduğuna karar verir. Oyun, TOMA'nın kendisini de bir sivil olarak tanımlamasıyla son bulur. Gezi Direnişi sayesinde geniş kitlelerin varlığından ve işlevinden haberdar olduğu TOMA oyun sayesinde Tiyatro literatüründe de bir karakter olarak yerini almış olur.

Gezerken Projesinin son oyunu Tesadüf Ya da Değil (2013) Cem Uslu'nun kaleminden çıkar. Oyun, direnişi Mehmet Abdullah isimli bir beyaz yakalının gözünden aktarır. Park ve eylemler hakkındaki düşüncelerini, direnişe katılma nedenlerini kendi ağzından dinleriz (Uslu, 2013). Mehmet Abdullah'ın gözlemleriyle aktarılanlar tarihi bir

direnişin ortasında tutulan bir günlük gibidir. Beyaz yakalı baş oyun kişisi aracılığıyla anlatılan, parkın çoğunluğunu oluşturan bir sosyal sınıfın direnişle birlikte keşfettiği yaşamlarıdır. Karakter daha önce hiçbir sosyal hareket içinde yer almamış, hiçbir eyleme katılmamış Gezi Parkıyla birlikte bu evrene giriş yapmış ve ilk defa orada, Gezi Parkı'nda, nefes aldığını hisseden insanların sözcüsüne dönüşür.

Toma'nın Uyanışı ve Kağıtçı'nın Köpeği Kıtmir oyunlarında eylemcilerin dışında ya da karşısında yer alan unsurların empati kurarak eylemcileri anlaması ve onlara hak vermesiyle yaşadıkları dönüşümler gösterilir. Diğer taraftan Tesadüf ya da Değil, Boşluğu Doldurmak oyunlarında sosyal ya da sınıfsal farklılık yaşayan grupların Gezi Parkı olayları içinde birbirlerini gözlemleyerek anlama çabalarına tanıklık ederiz. Gezerken Projesine biçimsel olarak bakıldığında sahnede sadece iki unsura rastlanır: oyunculuk performansı ve hikâye... Dekor, ışık, kostüm ve aksesuar gibi sahne öğelerine rastlanılmaz. Bu iki unsurun bir eylem alanındaki birleşimi, birer eylemci olan seyircilerin de aktif katılımıyla, düzenli bir tiyatro gösteriminden çok yer yer agitprop çizgiye yaklaşan bir sokak performansına dönüşür. Oyun metinleri kendi başına değerlendirildiğinde hikâye anlatımıyla şekillenen, edebi yanı güçlü, şiirsel metinler olduğu görülür. Oyunların Açık Radyo'da yayınlanan Filifu'dan Sesler programında birer radyo oyununa dönüştüğü gözlenir (AçıkRadyo, 2013). Bu örnekler söz konusu çağdaş metinlerin estetik değerlerinin sahnelenme biçimlerine göre değişiklik gösterdiğine işaret eder.

Gezi oyunlarının içerik ve biçim olarak özgün örneklerinden biri de Ankaralı Alternatif tiyatro topluluğu Mek'an Sahne'nin Artık Hiç Bi' Şii Eskisi Gibi Olmayacak oyunudur. Şamil Yılmaz'ın kaleminden Gezi'nin içindeki ötekileri anlatan oyun seyirciyle kurduğu iletişim ve oyunculuk performansı ile diğer örneklerden ayrılır. Oyun, Avzer isimli sokaklarda yaşayan bir gencin Gezi'ye katılan yaşıtı iki gençle birlikte Ankara'daki eylemlerde yaşadıklarını konu edinir (Yılmaz Ş. , 2013). Oyuncu, oyun boyunca oturduğu sandalyeden kalkmadan Gezi sürecinde yaşadıklarını gâh canlandırarak gâh anlatarak bedensel performansın sınırları zorlar. Yazar, seyirciyle doğrudan iletişim kuran oyuncu

aracılığıyla yeni bir anlatının olasılıkları tartışılır.

Hikâye, karakter, yaratılan atmosfer çok tanıdık gelse de bu gerçeklikten öte kendi zamanını, estetiğini, sözünü kurmuş bir şey görüldü mü sahnede seyir keyfi büyük olur. Hayatın gerçeğiyle sahnenin dilini birleştirmenin gücü çıkar ortaya. Bir yanıyla tanıdık ama çok da bildiğiniz gibi değil. Öte yandan çok bildik ama sokakta gördüğünüz değil. Bu paradoksu kırarak yeni bir alanın kapısını aralar bazı oyunlar. Bu oyunun da böyle bir marifeti var (Onat, 2014).

Mustafa, namıdiğer Avzer, sokaklarda yaşayan biri olarak Gezi'ye katılan binlerce Ankaralıyı evinde, sokaklarda, misafir eder. Onların devingenliği Avzer'in zihninin bulanıklığına karışır. Yazar, Avzer aracılığıyla seyirciyi sokak, zihin, gerçek, temsil, sanrı arasında bir gezintiye çıkarır. Çağdaş tiyatronun önemli temsilcilerinden Ankara Mekân Sahne'nin bu oyunu, metin ve oyunculuk performansının dışında yeni bir anlatı deneyimi olarak da ilham verici bir estetik deneyim ortaya çıkarır.

“Bu oyunda reji seçimi olarak anlatının oyuncunun bedeni içinden ilerlemesi tasarlanmış. Hikâyenin anlatıcısı ve “kahramanı” anlattığı parçalı, inişli çıkışlı öyküsü içinde devinmesini besleyecek, tırmandıracak bir yaratığın da yardımıyla izleyiciyle gerilim yüklü, tekinsiz bir ilişki kuruyor. Hem öykünün hem de oyuncunun bu perspektiften okunması ilginç bir deneyim getiriyor” (Salta, 2014:6).

Oyun, kadim bir gelenek olan hikâye anlatma (ve doğal olarak dinleme) geleneğinin bir parçası olarak seyircinin beğenisini kazanırken postmodern sayılabilecek dağınık yapısı sayesinde çağdaş tiyatronun önemli örneklerinden biri sayılabilir.

Berkay Ateş'in kaleme aldığı Gezi Oyunu Karabatak(2014) D22 tiyatrosunun çatısı altında1 Mart 2014 tarihinde seyirciyle buluşur. Oyun, Gezi Direnişi sırasında öldürülen gençler adına Nazım Hikmet'in dizelerinden dönüştürülmüş, bir yeniden yazımdır. Gezi direnişinin üç büyük kentten, üç genç kaybını; Berkin Elvan, Ali İsmail Korkmaz ve Ethem Sarısülük'ü Nazım Hikmet'in çeşitli şiirlerini referans alarak aktaran oyun, bir şiir dramatizasyonundan çok özgün şiirsel bir anlatı olarak gelişir (Ateş, 2014).

Yazar, söz konusu şiirleri bu üç simge ismin mücadele içinde ve hayatta konumlandıkları yerlere göre bir çağrışım alanı olarak kullanır. Berkay Ateş'in Karabatak oyununda yapmaya çalıştığı Gezi anlatısına uygun bir metinlerarasılık olarak değerlendirilebilir. Berkay Ateş'in yazıp yönettiği oyun, ekip üyeleri tarafından "2014 Türkiye'sinin bir panoraması" olarak değerlendirilir (Çuhadar, 2013). Ekip internet sitelerinde yayınladıkları tanıtım metninde oyunu şu şekilde tanımlar:

"Oyun, "bireysel ve toplumsal mutsuzluklarımız, umutsuzluklarımız, korkularımızla başlar. Sıkıntılar ortaklaşınca mücadele kaçınılmaz olur ve sonunda herkesin emeği ve çabasıyla ortak bir alan yaratılır. Fakat bu özgür alanı elde tutmak kolay değildir. Çatışmalar olur, insanlar ölür. Ali İsmail, Ethem, Berkin ve diğerleri. Ama insanın özgürlük arayışı bitmez" (D22, 2014:2).

Direnişin şiirsel yönüne de gönderme yapan Karabatak, geçmişteki direniş ve kahramanlık anlatılarını referans alarak bugüne güç verip yarına dair umudu yükseltmeye çalışmaktadır. Ayrıca diğer örnekler gibi bu oyunun da bildik anlamda dramatik yapıda şekillenmediğini söylemek gerekir.

Alternatif tiyatronun üretken kalemlerinden Sami Berat Marçalı'nın Gezi Oyunu P*rk diğer oyunlardan farklı olarak Gezi'den sonrasını anlatır. Can ve Deniz, Gezi'de tanıştıkları Tuğçe ile yakın arkadaşlık ilişkisi kurar. Olayların durulmasından sonra Londra'da yaşayan Tuğçe'nin peşi sıra İngiltere'ye göç eden iki arkadaş, burada istedikleri hayata kavuşma ümidiyle bir barda çalışmaya başlar. Fakat nereye giderlerse gitsinler, yaşam koşulları değişkenlik göstermemektedir. Sadece 'özgür' olduklarını ama gerisinin sadece boş bir dünya olduğunu düşünen arkadaşları zor bir sınav beklemektedir. Yazar oyunun başında oyunu "Devrim evrim içerir. Bu hikaye de 3 arkadaşın hayatlarında yaşadığı en büyük olayı atlatma süreci. Devrim sandıkları bir olay. Hayalleri, kırılmaları, ezilmeleri, galibiyetleri, yenilgileri, kaçmaları, dönmeleri" (Marçalı, 2013:1) olarak tanımlar. Gezi'den sonra kendisine 'özgürlük', 'demokrasi' ve 'para' bulma düşüncesiyle İngiltere'ye yerleşen Can ve Deniz'in hayattan beklentilerini bizlere gösteren olay kurgusu, aslında insanların nereye giderse gitsin istedikleri dünyayı bulamadıklarını gerçeğini

yüzümüze çarpıyor (Kaya, 2015:2). Marçalı Gezi'nin birinci yıl dönümünden başlattığı hikâyede zamanlar arası sıçramalı bir anlatımı benimsediği görülür. Geçmiş ve bugünün karmaşık bir kurguyla anlatıldığı oyun umutsuzluğun içinde umuda, hatıraların içinde belleksizliğe işaret eder.

İlker Köklük'ün kaleminden çıkan Gezi oyunu Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor eylem alanına yakın bir barda çalışan Barmen (Devrim) karakteriyler kendini Gezi eylemlerinin ortasında bulan Adam (İlker) karakterinin arasında geçen olayları anlatır. Adam'ın ve Barmen'in kafa sesleri birbirlerine karşı yargılarını aktarmak için araç olarak kullanılır. Oyunun tanıtım yazısında Ali Cüneyd Kılıçoğlu "Unutmak bu dünyadan olma ve dünyadan kopmanın bıçak sırtıdır. Oyun, bu unutma haline karşı çıkmakta 'Gezi' sürecinde yaşananları hatırlatmakta..." (Kılıçoğlu, 2014:51) diyerek oyunun sahne sanatlarındaki öneminin yanında kolektif belleğe katkısına dikkat çekerek oyunun tarihsel misyonuna vurgu yapar.

Diğer bir Gezi oyunu olan Resmen Devrim(2013) Barış Yıldırım'ın kaleminden çıkar. Oyun eylemler devam ederken bir çıkmaz sokakta karşılaşan sivil polisle eylemci bir gencin özelinden iki tarafın birbirine bakışını gözler önüne serer (Yıldırım B., 2013). Oyunun biçimsel olarak en belirgin yönü tek bir oyuncunun iki karakteri de oynayacağı şekilde tasarlanmış olması. Yazar bu teknik sayesinde çağdaş bir sahneleme biçimi önermiş olur. Sivil polis Sinan ve şiddet karşıtı eylemci Yavuz karakterleri arasındaki geçişle Gezi'nin başka bir boyutunu mercek altına alır. Oyun direnişin ortasında karşılaşan dost olması zor iki gencin düşman olmamak için verdikleri mücadeleyi anlatır. Ayrıca oyunun yazarı Barış Yıldırım'ın, bu çalışmada da kaynak olarak kullanılan, Sanki Devrim isimli bir Gezi incelemesi olduğunu belirtmek gerekir

Murat Akdağ'ın performansıylay hayat bulan Yol; Bir Hatırlama Oyunu(2013) 31 Mayıs 2013 gecesı sokağa çıkan bir Gezi direşçisinin hikayesini anlatır. Yol oyunu seyircilerden oluşan bir çember ortasında oyuncunun tek başına anlattığı hikâyelerden oluşur. Anlatı, Harbiye sokaklarından Taksim Meydanı'na, Taksim'den Beşiktaş Abbasağa

Parkı'na, Beşiktaş'tan Diyarbakır'a, Diyarbakırdan Tuzla Ermeni yetimhanesi Kamp Armen'e, Kamp Armen'den Suruç Amara Kültür Evi'ne uzanan bir yol hikayesine dönüşür. Sırtında çantasıyla bir anlatıcıya dönüşen oyuncu seyirciyi zamanlar mekanlar olaylar arası bir seyahata çıkarır. Oyunun yaratıcısı Murat Akdağ'la yapılan röportajda Doğudaki Şaman kültürüyle Batılı anlamdaki dramatik yazın biçimini performansla birleştirmeyi amaçladığını ifade eder (Emen, 2015). Her yeni toplumsal olayla gelişen oyunun en önemli özelliği tarihi hikayeleştirerek kayıt altına alma çabasıdır. Üstelik sadece kitlesel olayları değil Tahir Elçi ve Özgecan Aslan cinayetleri gibi toplumu derinden etkileyen bireysel meseleleri de anlatıya dahil ederek resmi tarihin gölgesinde kalanların hikayesini geleceğe aktarır.

Gezi'nin sahnelenmeden sansüre uğrayan oyunu Bukalemun Bilgesu Erenus'un kaleminden çıkar. Gezi Direnişçisi Ozan'la, eski bir 68'li olan emekli avukat ev sahibi toplumsal ve kuşaklararası bir hesaplaşma yaşarlar (Erenus, 2014). Oyunda 68'li ev sahibinin direnişçiyle kurduğu değişken ilişki bireysel olduğu kadar temsil ettikleri kuşakların da zamana karşı reflekslerini gözler önüne serer. Genel olarak klasik bir dramatik yapıya sahip olan bu oyunda Ev Sahibi karakteri kimi zaman topluma olan öfkesini kimi zaman da iç sesini dışarıya vurarak seyirciyle konuşur. Oyunun girişinde yazar bu durumu şu şekilde açıklar “Ev sahibinin doğrudan izleyiciye yönelttiği bakışlar, izleyiciyle birebir özdeşleştiği anların göstergesi anlamına gelecektir (Erenus, 2014)”. Oyundaki Ev sahibi ve Direnişçi karakterleri arasındaki diyalogların Gezi'nin ne'liği üzerine yazarın kişisel düşüncelerini aktarır cinsten geliştiği söylenebilir.

Ankara Ekin Tiyatrosu'nun prodüksiyonu olan Bedeli Ödenmiştir oyununda yazar Haluk Işık da Gezi'yi kuşaklar arası farklılıklar üzerinden anlatır. Dışarıda Gezi olayları yaşanırken, yeni taşındıkları evde tiyatro sezonuna hazırlanan iki yaşlı tiyatro oyuncusunun ev sahipleri ve genç direnişçyle kurdukları ilişki anlatılır (Işık, 2014). Yüzbaşı olan kocasını kaybetmiş ev sahibi evinin bodrum katını çaptan düşmüş iki yaşlı tiyatrocuya kiraya verir. Dışarıdaki olaylardan kaçan eylemci kız (kırmızılı kadın figürü olarak) bu

tuhaf üçlünün yanında sığınmak zorunda kalır. İlk başta birbirine şüpheyile yaklaşan bu üç yabancı grup zamanla birbirini tanıyarak yakınlaşır. İş birlikte bir tiyatro oyunu sahneleme kararına kadar varır. Politik mizah olarak tanımlanan oyunda, karakter özelliklerine bakılmaksızın her karakterin dilinden Gezi mizahı üretilmeye çalışıldığı gözlenir. Ev Sahibi, Erkek 1 ve Erkek 2 karakterleri ve sonradan oyuna dahil olan Eylemci gündelik siyasete dair ironik göndermeleri aynı dilden yapar. Genel bir mizah yaratma eğilimi olarak bilinen bu yöntem Gezi'ye kadar kısmen kabul edilebilir bir durumken Gezi'deki paradigma depremlerinin sanat ve mizah alanlarında yarattığı derin dönüşümler bu yönelişi tartışmaya açık hale getirir.

Işık Kansu tarafından kaleme alınan Diren Samsun Sanat Tiyatrosu aracılığıyla seyirciyle buluşan diğer bir politik mizah örneğidir. Oyun, Gezi'nin de içinde bulunduğu Soma Maden faciası, Sivas Katliamı gibi toplumsal meseleleri birbirinden bağımsız episodlar halinde parodik türünde sahneye taşır (Kansu, 2014). Gezi sloganlarıyla başlayan oyun, hükümetin yanlış tarım politikalarından, maden kazalarına, kentsel dönüşümden medyaya uygulanan sansüre, keyfi yasaklamalardan eğitimsiz seçmenin durumuna kadar uzanan gündelik siyaset malzemelerini sloganist bir dille eleştirir. Kırmızılı Kadın figürünün yer aldığı oyunun afişinde “Dikkat Orantısız Zeka İçerir” ifadesi dikkat çeker (Güneysu, 2014). Yaratıcılığın doruk noktaya ulaştığı bir dönemde oyunun gündelik hayattakinin üzerine çıkamayan eleştiri, yorum ve mizah anlayışı bu “orantısız zeka” iddiasının altında ezilmesine neden olur.

Mehmet Ergen'in kaleminden çıkan Gezi oyunu Taksim Meydanı Müzikali de biçimsel olarak episodik anlatıma sahip bir oyundur. Oyun; günümüzden insan portrelerini Gezi günlerinde bir karakolda buluşturur. Aynı gün gözaltına alınmış akademisyen, TV yöneticisi, doktor, sanatçı gibi toplumun avantajlı kesiminden insanlarla; seks işçiliği yapan genç kız, solcu sendikacı ve iki polisi aynı karakolda görülür. Sonradan aralarına bir de direnişçi genç katılır. Mehmet Ergen metni, olaylar sürerken bizzat yaşadıklarını ve dolaşan twit'leri, haberleri v: derleyerek yazar. Kullanılan müzikler de direniş boyunca çeşitli

sanatçıların ürettiği parçalardan oluşur.

“Gelgelelim epizodlardaki toplumsal temsiller, politik söylem, iktidar-toplum eleştirisi ve hatta espriler bile fazlasıyla yüzeysel. Ne yazık ki Gezi’nin yaratıcılık dolu dilinin yanına yaklaşamayan, 70’lerin politik tiyatrosuna selam yollar gibi yapan ama politik tiyatroyla skeç arasında gidip gelen bir iş ‘Taksim Meydanı’. Eleştirel dilin ‘kör kör gözüm parmağına’ derecesinde heyecan ve öfke dolu olması; metnin olaylar sürerken, sığağı sığağına yazılmış olmasına bağlanabilir. Lakin bizler de hem seyirciler hem de direnişin içinden insanlar olarak daha derinlikli analizleri ve politik söylemleri, daha incelikli bir mizah dilini hak ediyoruz” (Çuhadar, 2013:5).

Iraz Yöntem’in Kırmızı(2013) oyunu Tiyatro Hal’in bir ürünü. Emmanuel Robles’in Özgürlüğün Bedeli(1948) isimli oyundan esinlenerek kaleme aldığı Kırmızı oyunu genel olarak adalet ve hukuk sistemine eleştiri getirir (Yöntem, 2013). Gezi’ye dair ayrıntılara yer veren oyun diğer örneklerle kıyaslandığında Gezi’yle daha dolaylı bir ilişki içindedir. “Yöntem ile Güney Zeki Göker’in yönettiği ‘Kırmızı’, seyirciyi bir sorgu odasında oynanan oyuna şahit ediyor. Adalet ve hukuk sistemine eleştiri getiren oyun, Gezi’ye dair dokunuşlar içeriyor”(Çuhadar,Direnişin Oyun Hali, 2014:7). Oyun Gezi’yle bağını diğer oyunlarda olduğu gibi doğrudan eylemler ve etkileri üzerinden değil ele aldığı temalarla kavramsal olarak kurmaya çabaladığı gözlemlenir.

Gezi sürecinden önce kaleme alınan ve oynanan ama iktidara yakın kaynaklar tarafından Gezi’nin sorumlusu olmakla suçlanan Meltem Arıkan’ın yazıp Mehmet Ali Alabora’nın yönettiği ve başrolünü oynadığı Mı Minör oyununu da Gezi oyunları bağlamında değerlendirmek gerekir. Oyunun yazarı Arıkan oyunun biçim ve içeriğini şu şekilde anlatır:

“Mi Minör “Kendine Özgür Ülke Pinima’da geçen bir oyundur. Oyun alanına girdiğiniz anda Pinima’ya girmiş olursunuz. Pinima her şeye başkanın karar verdiği, demokrasiyle yönetilen bir ülkedir. Yakışıklı, akıllı ve gece gündüz uykusuz kalarak halkı için neyin doğru neyin yanlış olduğunu düşünen başkan seçimlere katılacak iki partinin de başkan adaydır. Pinima’da düşünmenize gerek yoktur, ama isterseniz düşünce özgürlüğü satın alabilirsiniz. Pinima’da tek tehlike uzaylılardır. Pinima halkı en çok uzaylılardan korkar çünkü uzaylılar akılları ele geçirebilir. Mi Minör’de seyirci isterse tribünlere oturarak seyirci kalmayı, isterse

oyuncularla aynı zeminde ayakta durarak oyuna katılmayı seçebilir. Gösteri boyunca Ustream, Twitter ve Facebook’da neler olduğunu kaçırmak istemiyorsanız, akıllı telefonlarınızı kullanabilirsiniz. Piyanosunun tiz sesleri yasaklanan Piyanist, ona eşlik eden müzisyen ve seyirciler gösteri sırasında bambaşka bir deneyim yaşamalarını sağlayabilir. Piyanist ve ekibi sosyal medyayı kullanarak ülkede yaşananları tüm dünyaya canlı olarak duyuracaklar. Mi Minör sadece oyunun oynandığı alanda değil, dijital medya üzerinden dünyanın her yerinden canlı olarak takip edilebilir. Dijital seyirciler de isterlerse sosyal medya aracılığı ile oyuna katılabilir ya da sadece olanları seyretmeyi tercih edebilir” (Arıkan, MiMinör Oyunu Üzerine, 2012: 1-6).

Oyun içeriğinin yanında özgün biçimiyle de Türkiye tiyatro tarihinde ilkler arasında yer alır. Oyun gerek seyir alanı, gerek seyirci-oyun ilişkisi açısından deneysel özellikler taşıyan bir yapıya sahiptir. Geleneksel tiyatromuzdaki oyun kurma, oyun bozma, seyirciyi oyuna dâhil etme tekniklerini çağdaş bir üslupla ileriye taşıdığı gözlenir. Oyun klasik İtalyan çerçeve sahne yerine konser alanı ve kapalı spor salonlarında sahnelenerek günün seyircisine yeni bir estetik biçimle ulaşmaya çalışır.

“İçeri girmeden izleyiciler için hazırlanan bazı kuralları görüyorsunuz. Normalde salona girdiğinizde telefon, fotoğraf makinesi ve kamera kullanılmayacağı uyarısı yapılır. Mi Minör’de tam tersi bir durum var. Akıllı telefon, fotoğraf makinesi gibi cihazları kullanmak oyun boyunca serbest. Bu aslında oyunun da önemli bir yanı. Zira bu cihazlarla seyirciyle oyun arasında dijital ortam ilişkilmesi amaçlanıyor. Oyunun bir başka yanı da çadıra girerken size sorulan ‘oyunu ayakta mı yoksa oturarak mı izleyeceksiniz’ sorusu. Bu sorunun nedeni de oyun boyunca gözetilmek istenen hikayenin seyirciyle ilişkisi. Oturmayıp da bütün oyunu ayakta izleyenler hikayeye bağlı olarak aniden oyuncu konumuna geçiyor” (Aydın S. , Satılık Özgürlükler Ülkesi Pinima, 2012: 2).

Mi Minör oyununun yaratmaya çalıştığı atmosfer Rancière’in Özgürleşen Seyirci (2013)’de bahsettiği seyircisiz tiyatroya çok benzer. Mi Minör oyunu sadece oyun alanıyla seyir alanı arasındaki sınırları kaldırmakla yetinmemiş aynı zamanda oyuncuyla seyirci arasındaki alışıldık kast ilişkisine de son vermiştir. Seyircisiyle edilgen bir optik ilişki kurmak yerine performatif ve interaktif araçlarla aktif bir katılıma davet ediyor. Çünkü Rancière’ye göre seyirci olmak, hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmak demektir. “İzleyenlerin, imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine bir şeyler

öğrendikleri, edilgen dikizciler olmak yerine etkin katılımcılar haline geldikleri seyircisiz bir tiyatro olmak” gerekliliğinin altını çizer (Ranciere, 2013:11). Kuşkusuz Rancière’in bu etkiyi yaratmak için öngördüğü bilimsel araştırmalara yönelen deneyci seyirci tanımlamasıyla Mı Minör oyununun seyircisini oyuna dahil etme yöntemi arasında dağlar var ama bu seyircinin tiyatro eyleminde aktif rol almasının gerekliliği konusunda birleşmektedirler.

Sonuç olarak 2013 Gezi Protestolarını odağa alan bu oyunlar güncel birer tarihsel anlatı olarak değerlendirilebilir. Oyunları sahneleyen tiyatroların estetik anlayışları oyunların niteliğinde belirleyici olduğu gözlenir. Kimi örneklerde aceleye getirilmesinden kaynaklı biçimde özensiz içerikte bildik bir yapı gözlenirken bazı oyunların da kimliğini olayların yaşandığı anda var olmaları oluşturur. Genel olarak Gezi oyunlarında biçim ve içeriğin karşılıklı olarak birbirini belirlediği örneklerim çoğunlukta olduğu gözlenir. Tarihsel süreci yaşandığı çağda anlatan bu oyunlardaki çağdaş biçimsel özellikler deneysel özellikler taşıdığı söylenebilir. Parktaki eylemcileri hazır bir seyirci kitlesine dönüştüren Gezerken projesinde örneğindeki gibi sahne, denetleme ve gişe kaygısı olmadan yapılan tiyatronun deneysel içeriklerin önünü açtığı söylenebilir. Gezi oyunlarının, genel kimliğini çağdaş tiyatro anlayışının oluşturduğu söylenebilir. Hikâye ve oyunculuk performansının ön plana çıktığı bu oyunlarda dekor, kostüm, aksesuar ve hatta bazı oyunlarda çerçeve sahneye bile ihtiyaç duyulmamıştır. Buradan hareketle bu oyunlarda genel olarak biçimin değil oyunculuk performansı ile birlikte içeriğin ön plana çıktığı söylenebilir. Bu açıdan oyunları daha iyi analiz edebilmek için oyunlardaki dilin ve ortaya çıkan söylemin detaylı olarak incelenmesi gerekir.

2.4 Oyunlardaki Dil ve Söylem

Gezi oyunlarında, özellikle yeni bir estetik vaat eden olan örneklerde, yeni bir dil, kişileştirme ve kurgu arayışı olduğu gözlenir. Bu arayışın anaakım dışında gelişen çağın

tiyatrosunun karakteristik özelliği olduğu görülür. Gezi'nin genel estetik anlayışının bu arayışta olan alternatif tiyatroların yabancısı olmadıkları bir biçimdir. Bu nedenle Gezi'nin söylemine kolay adapte oldukları söylenebilir.

Daha önceki bölümlerde Gezi söyleminin çok merkezli, yatay olarak gelişen ve metinlerarasılığı kullanan özelliğine değinilmişti. Oyunların da bu özelliklerden belirli oranda etkilendiği gözlenir. Dahası Gezi'nin kendisine yaptığı göndermeler aracılığıyla Gezi'nin kapsadığı tüm bileşenleri de sahiplendiği söylenebilir.

Yine bu oyunlar Gezi Mizahından izleri bünyesinde taşır. Oyunlardaki dili büyük oranda etkileyen bu mizahın Gezi Mizahının tamamı gibi politik anlamda muhalif özellikte olduğunu belirtmek gerekir. Bergson'a göre gülmenin gerçekleşmesi için üç unsurun bir arada olması gerekir: gülün kişi insandır, gülme sırasında tüm duygular bastırılıp yalnızca zeka öne çıkmalıdır, gülme olayı kalabalıkta ortaya çıkar (Bergson, 2015). Bu özelliklere bakıldığında tiyatro etkinliği gülmenin ortaya çıkması için ideal bir ortamdır. Fakat gülmeyi tetikleyecek içeriğin tiyatro sanatında Gezi genelinde yapıldığından farklı bir yaklaşıma ihtiyaç duyduğunu belirtmek gerekir. Gezi'deki "komik" içeriği sahneye taşımak her zaman beklenen sonucu vermeyebilir. Levent Kırca'nın Haziran, Haluk Işık'ın Bedeli Ödenmiştir, Işık Kansu'nun Diren oyunlarındaki mizah yaratmak için yapılan güncel politik göndermeler çoğu zaman seyircinin yüzünde acı bir tebessüm yaratmakla yetinmek zorunda kalmıştır.

Gezi'deki orantısız güç ve yoğun biber gazı kullanımı hemen hemen her oyunda atmosferi yaratan temel unsurları oluşturur. Örneğin Gezi'nin ünlü simgelerinden biri olan Kırmızılı Kadın'ı afişinde kullanan Samsun Sanat Tiyatrosu'nun Diren oyununda halktaki uyanışı temsilen "Yüzyıllık Toplumsal Hareket" olarak tanımladığı Gezi'yi "Sık bakalım Sık bakalım, biber gazı sık bakalım, kaskını çıkart jopunu bırak delikanlı kim bakalım" sloganıyla sahneye taşır (Kansu, 2014). Ayrıca direnişin simgelerinin bazı oyunlarda bizzat temsil edildiği bazı oyunlarda da temsil ettiği imgenin oyunlarda yer aldığı gözlenir. Yine Diren oyunundan örnek verecek olursak oyun "Entarisi Ala Benziyor" türküsünden yeniden

üretilen “Gaz Maskesi ala benziyor, biber gazı bala benziyor” türküsüyle başlar.

Talimhane Tiyatrosu’nun sahneye taşıdığı Taksim Meydanı Müzikali Gezi’deki slogan ve yeniden üretilen şarkıların yanında özgün şarkıları da barındırır. Ayrıca oyunda iktidar yanlısı medya ve sanatçılar, Gezi’deki polis şiddeti, Gezi Direnişinin Kırmızı Kadın ve taraftar grubu Çarşı gibi simgeleri, direnişin anonim ürünleri esprili tweet ve duvar yazılarının yer aldığını belirtmek gerekir (Tan, 2014).

Gezi oyunlarının bir kısmı geziyi içeriden anlatırken bir kısmı da olayların fonunda yaşanmaktadır. Üçüncü grup oyunlar ise belirsiz bir zaman algısı içinde Gezi’ye gönderme yapılır. Boşluğu Doldurmak, Kağıtçının Köpeği Kırmır, Tesadüf Ya da Değil, Artık Hiçbi’şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını! oyunları Gezi’nin “içinde” geçer Resmen Devrim, Bukalemun, Bedeli Ödenmiştir, Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor oyunlarında ise Gezi “dışarıda” yaşanmakta içeriği (oyunu) etkilemektedir. Haziran, Kırmızı, Diren, Taksim Meydanı Müzikali oyunlarında ise Gezi simge, sloganlarıyla sahnededir, bir bakımı Gezi imgeleşip göndermelerle anılır.

Karabatak, Yol: Bir Hatırlama Oyunu, Diren, Taksim Meydanı Müzikali oyunlarında direniş sırasında öldürülen gençler isimleriyle anılır. Ayrıca Cem Uslu’nun kaleme aldığı Tesadüf ya da Değil oyununda karakterin ismi Gezi Direnişi sırasında hayatını kaybeden iki gencin (Mehmet Ayvalıtaş ve Abdullah Cömert) isimlerinin birleşiminden oluşur: Mehmet Abdullah.

Gezerken projesinin dışında “anlatı” özelliğiyle öne çıkan Şamil Yılmaz’ın Gezi metnidir. Yılmaz’ın tiyatrosuna genel olarak karakterini kazandıran özellik kendi hikâyelerini birer anlatıcı edasıyla izleyiciye aktaran karakterlerdir. Her oyunda belirli oranda yer alan bu özellik Artık hiçbi şii eskisi gibi olmayacak, sil gözyaşlarını!(2013) oyununda bir biçime dönüşür. Avzer karakteri oyun boyunca Gezi Parkı sürecinde yaşadıklarını oturduğu sandalyeden kalkmadan seyirciye anlatır. Oyun başladığı andan itibaren karakter bir storyteller’a(hikâye anlatıcısı) dönüşerek izleyiciyi anlattığı serüvenin

bir parçası haline getirir. Peter Brook bu durumu Açık Kapı’da oyuncunun “kendini izleyiciye açma”sı, “aynı anda iki dünyada birden var olma”sı olarak açıklar (Brook, 2004: 31).

Genel olarak Gezi oyunlarının yarattığı dilin, şiddet atmosferi içerisinde üretilmelerine rağmen, kışkırtıcı olmaktan uzak olduğu söylenebilir. Gezerken projesi oyunları başta olmak üzere Artık Hiçbi’şii Eskisi Gibi Olmayacak, Karabatak, ve Yol: Bir Hatırlama Oyunu’nda şiirsel bir dil öne çıkar. Bu oyunlardaki şiirsellik dilin ifade biçimiyle olduğu kadar oyunlardaki devinimle de sağlanır. Bu şiirsel dilin etkili kullanıldığı oyunların aynı zamanda hikâye anlatımıyla öne çıktığı gözlenir. Yiğit Sertdemir’in TOMA’sı izlediği Oz Büyücüsü çizgi filminin etkisinde kalarak içindeki insani duyguları arar:

“Vay be ahh demiştim ağğhh aynı ben işte! Yaa ya sen onu duygusuz kalpsiz sanıyorsun ama var işte var. Hem de nasıl var! Ama o şanslıydı çünkü sonunda buluyorlardı o Oz mu Gaz mı ne büyücüyse onu işte. O da anlayıveriyordu hemen kalpli olduğunu. Enı peki ben ne zaman bulacağım onu... derken galiba dedim buldum. Aa işte öyle.. Öyle öyle bir gündü...” (Sertdemir, 2013).

Toparlayacak olursak Gezi söyleminin ve dilinin Gezi oyunlarına doğrudan ya da dolaylı olarak yansıdığı söylenebilir. Bu dil mizahi, ironik, metinlerarası özellikte ve aktarma komiğine yer veren bir yapıdadır. Bu dilin oyunlara yansımaları ise ya doğrudan Gezi’de üretildiği haliyle ya da yarattığı imgelem bağlamında olduğu gözlemlenir. Tiyatro sanatında birçok değişkenin bir arada bir bütün olarak var olması gerekliliğinden hareketle söylemin ve dilin doğrudan Gezi’deki haliyle değil, yarattığı imgelem düzeyinde yer alması gerektiği söylenebilir. Bunun için de tiyatro metninin özelliklerinden çelişki, karşıtlık ve karakter gibi diğer bileşenlerine yansımaları incelenmeye değerdir.

2.5 Temel Karşıtlıklar, Karakterler

Genellikle konularını günlük yaşamdan ve ilişkilerden alan Türk Tiyatrosunda yazarların ana malzemesini uzunca bir süre aile kurumu oluşturmuştur. Aile içindeki

ilişkiler, evlilik, aile bireylerinin birbirleriyle ve dış dünyayla kurduğu ilişkiler anaakım tiyatronun temel meselesi olmuştur (Şener, a 1972; Şener, b, 1972). Bu genel çerçeve 2000’li yıllara kadar sürmüş, bu döneme kadar sahnede görülmeyen normatif kalıpların dışındaki karakterler 2000’lerden itibaren baş oyun kişisi düzeyinde sahnede temsil edilip, toplumsal birer tabu sayılan ilişki ve olaylar tiyatro sahnelerinde tartışılmaya başlanmıştır. 2000’lerde yaşanan bu kırılmanın temel nedeninin tiyatronun resmi, ödenekli kurumların tekelinden kısmen çıkarak anaakım dışında alternatif bir tiyatro hareketinin filizlenmesi olduğu söylenebilir. Bunun diğer bir nedeni oyunlarda temsil edilmeye başlayan “ötekiler” ve hikâyelerinin yaşamda görünürlüğü’nün artması da olabilir.

Daha önce de belirtildiği üzere Gezi bir “öteki” hareketidir. Tiyatrosunun da bundan bağımsız şekilleneceği düşünülemez. Çünkü uzunca bir süre azınlık olarak tanımlanmasına karşın “öteki” kavramı bugün Nochlin’in deyişiyle “beyaz, orta sınıf, erkek olarak doğma ‘şansına’ erişmemiş” herkesi kapsayan geniş bir çatıdır (Nochlin, 1988). Bu nedenle çağdaş tiyatro uygulamalarının bir parçası olan Gezi oyunlarında ötekilerin dünyasına geniş perspektiften ve samimiyetle bakılmıştır. Bu bağlamda Gezi oyunlarının karakter değerlendirmelerine bir genelleme ile bakılacak olursa hepsinin neoliberal kent politikalarının mağdurları olduğunu söylenebilir. Yazarların karakterleri tasarlarken toplumsal hareketi yaratan dinamiklerle aynı kökten beslendikleri gözlemlenmektedir. Mirza Metin’in oyunundaki kâğıt toplayıcısı Salih ve köpeği Kıtmir, Şamil Yılmaz’ın sokaklarda yaşayan “apaçi” karakteri Avzer evsiz, yersiz yurtsuz sokakları mesken edinmiş karakterlerdir. Bunun yanında Bukalemun, Bedeli Ödenmiştir, Resmen Devrim, Tesadüf Ya Da Değil, P*rk, Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor oyunlarındaki beyaz yakalı, küçük burjuva ve orta sınıf karakterlerin de sistemin dolaylı olarak mağdur ve dahi mutsuz ettiği karakterler olduğu görülür.

Gerçek hayatta kriminal özellikleriyle öne çıkan bireyler bu oyunlarda karşımıza şiirsel, edebi ve güçlü özellikleriyle çıkarlar. Bu sahnedeki temsiliyet, diğer bir deyişle yeniden varoluş, beraberinde yeni bir dil ve sahne estetiği getirir. Gezerken projesi

oyunlarında gördüğümüz duygusal Toma'lar, ekolojik hakları için dile gelen köpekler, Gezi Parkı'nda nostalji turu yapan hayaletler bu estetiğin sahne üzerindeki yansımalarıdır. Bu karakterlerin seyirciyle kurdukları samimi ve doğrudan ilişki çağdaş tiyatronun yeni iletişim biçimi arayışlarının bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Gezi oyunlarındaki karakterlerin, Antik Yunan'dan günümüze uzanan gelenekte çeşitlenen tanrı/kahraman mitini yıkıp yerine gerçek hayatta görmezden gelinip tecrit edilen “ötekileri” koyan bir tiyatro uygulamasının ürünü olduğu gözlenir. Bu bağlamda Çağdaş Türkiye Tiyatrosunun güncel kimliğini ören genç kuşak oyun yazarların Gezi oyunlarında doğrudan ya da dolaylı olarak kent hakkı mağduru, ifade özgürlüğü elinden alınmış, geleceğe dair umutsuz olan “ötekilere” yer verdiği söylenebilir. Bu toplamın da psikolojik ve sosyolojik olarak Gezi parkı eylemlerinin kimliğiyle büyük oranda örtüştüğü gözlemlenir.

Cem Uslu'nun Tesadüf Ya da Değil oyunundaki Mehmet Abdullah 32 yaşında bir beyaz yakalıdır. Hayatı sınav ve terfi başarılarıyla doludur ama ilk kez “kazanma” duygusunu gerçekten parkta yaşadığını söyler (Uslu, 2013). Mehmet Abdullah'ın ismi Gezi eylemleri sırasında hayatını yitiren Mehmet Ayvalıtaş ve Abdullah Cömert'ten alır. Parktaki çoğunluğun sosyolojisini yansıtır türden bir kimliğe sahiptir. İlk kez gerçekten yaşadığını hissettiğini söylemesiyle parktaki insanların Gezi'yle birlikte yeniden doğduklarını söylemesiyle örtüşür. Bu bağlamda karakterin çelişkisi ait olmadığını düşündüğü bir sosyal ortamda yaşarken nereye ait olduğuyla ilgili bir fikrinin olmamasıdır. Gezi parkı, Mehmet Abdullah için bu çelişkinin çözüldüğü yerdir. Kendisini ilk defa gerçekten bağımsız ve özgür hissettiği yer orasıdır.

Hikâye anlatımının öne çıktığı Gezi metinlerde karakterlerin sahnedeki temsili ezber bozan niteliktedir. Alternatif/bağımsız tiyatronun önemli kalemlerinden Mirza Metin, Yiğit Sertdemir, Özen Yula ve Şamil Yılmaz'ın Gezi oyunlarındaki gerçek yaşamın içinden kopup gelen metaforlarla donatılmış karakterleri buna örnek teşkil eder. Mirza Metin'in Kâğıtçının Köpeği Kıtmir oyununda kendi yaşadığı Gezi deneyimini seyirciye aktaran bir

baş oyun kişisi olarak karşımıza çıkan sokak köpeği Kıtmir bir “öteki” temsilidir. Oyun Kıtmir isimli köpeğin Gezi olaylarının etkisiyle bilinçlenme süreci gibi görülse de aslında oyun başladığın andan itibaren Kıtmir’in belirli bir bilinç düzeyinde olduğu görülür.

“İşemem bile öylelerinin üzerine. (şiiirsel bir edayla) Çişim değerlidir benim. Bir ağacın dibine işemeyi tercih ederim belki bir yaprak daha çoğalırız diye. Toprağa serperim çişimi belki yeni çimenler boy verir diye. Benim çişim yeşille yoldaştır. İşemem ben teneke kafalıların üzerine. Ay şiir gibi oldu vallahi! Salih anlamış gibi baktı bana. Susup aşağı doğru yürümeye devam etti” (Metin M. , 2013:2).

Oyun yapısını bozup seyirciyle konuşan, kendiyle dalga geçen Kıtmir canlıları iki ayaklılar ve diğer canlılar olarak ikiye ayırır. Diğer canlıların yaşam alanlarını yok eden iki ayaklılardan şikâyetçidir. Salih de bu diğer canlılar sınıfındandır fakat onu diğerlerinden ayıran Kıtmir’e can yoldaşı olmasıdır. Bu özellikleriyle Kıtmir insansı erdemlere sahiptir.

Diğer bir insansı niteliklerle donatılmış oyun kişisi eylemlerin tanıdık siması TOMA’dır. Toplumsal Olaylara Müdahale Aracı’nın kısaltması olan TOMA Yiğit Sertdemir’in anlatıcısı/baş oyun kişisidir. O da Kıtmir gibi izleyicilere kendi Gezi deneyimini aktarır. Polisleri bizimkiler eylemcileri onlar olarak tanımlayan TOMA oyunun sonunda onlardan biri olduğuna karar verir. Bir insan için bile naif bir bünyeye sahip TOMA daha önceki eylem tecrübelerine rağmen ilk defa Gezi eylemlerinde protestocularla empati kurar. Üstelik eylemcileri ıslatırken bile empatiden ödün vermez:

“Tuhaf olan sanki hiç beraber ıslanmamışlardı. Beraber ıslanmak. Düşüyor biri, diğeri el uzatıyor. Sen birinin canını acıtıyorsun, düşmanı sandığın adam ağlıyor. Hıh! Nasıl oluyor? Sahi bu bu nasıl oluyor. Haa işte bu! Galiba yani bu! İlk kez soru sordum! Neden? Kim bunlar? Soru sordum, evet, ya öyle oluyor ya bi’şey öğretiliyor sana yani bildiğini sanıyorsun o zaman da sorgulanamaz sanıyorsun yani değişemez. O zaman da bırakıyorsun peşini soruların. Ya da daha da kötüsü aynı soruları sorup yanıtlarını bırakıyorsun havada...” (Sertdemir, 2013: 1).

Bu oyunda da Cem Uslu’nun Tesadüf Ya da Değil oyununda olduğu gibi umutsuzluktan umuda geçiş süreci görülmektedir. TOMA eylemcilerin haklılığına kesin kanaat getirince onlardan birisi olarak tanımlar. Yıllardır iradesini başka ellere teslim etmekten yorulmuştur. Oyunun sonunda o da artık eylemciler gibi bir sivildir!

Şamil Yılmaz'ın baş oyun kişisi Avzer (Mustafa) ise başkent'in sokaklarında yaşayan bir evsizdir. Diğer örneklerde olduğu gibi Ankara sokaklarında yaşadığı kendi Gezi'sini anlatır. Bildik anlamda bir “öteki” olan karakter kendini samimiyetle seyirciye açtıkça nefreti, arzuları ve korkularıyla seyirci için bir yabancından fazlası konumuna geçer. Ve fakat kimliği ve dili onun bir kahraman olarak değil anti-kahraman olarak konumlanmasına neden olur. Avzer'in hikâyesinin dağınık yapısı, karakterin evrenindeki kaostan kaynaklanmakla beraber Şamil Yılmaz'ın bir anlatıcı olarak postmodern anlatının parçalı/dağınık anlatım biçimini benimsemesinden kaynaklanır.

“Karakterin içinde “yabancı bir şey” var. Tanımlayamadığı ama onu zorlayan, bir o yana bir bu yana taşıyan bir şey. Bizden taraf o “yabancı şey” başka bir karakter de oluyor. Bu iki karakterin oyuncunun bedeninde çekişmesi var. Biri dünyaya uyanık, diğeri kendi gerçekliğinin kahramanı. Tek yürekte iki kişiler. Bu kişilik bölünmesinin sahne somutlaması beden ve oyunculuk becerisi üzerinden kurulmaya çalışılmış” (Onat, 2014:5).

Hikâye anlatımının hâkim olduğu bu oyunların diğer bir özelliği de yalın bir anlatıya sahip olmakla beraber güçlü karakterler yaratmayı başarmalarıdır. Şamil Yılmaz'ın Avzer'i, Meltem Arıkan'ın Piyanist'i, Cem Uslu'nun Mehmet Abdullah'ı, Mirza Metin'in Kıtırmir'i tüm çelişki ve karşıtlıklarıyla güçlü dramatik karakterlerdir.

Bukalemun ve Bedeli Ödenmiştir oyunlarında diğer Gezi oyunlarına nazaran daha tanıdık tipler sahnede temsil edilir. Bu oyunlarda öne çıkan Gezi'nin “normal” insanlara etkisi, yansımasıdır. Bilgesu Erenus'un Bukalemun oyununda Ev Sahibi'nin yalnızlığı karşısında parkın çeşitliliği, tükenen umutları karşısında direnişinin heyecanı ve coşkusu sürekli bir devinim halindedir. Ozan karakteri ise neredeyse parktaki tüm direnişçilerin kimliğine sırayla bürünür (Ozan'ın; anarşist ve vegan hali, kadın hali, örgütçü hali, antikapitalist müslüman hali, LGBT hali, ilk eylemlilik hali, yetiştirme yurtlarında resim öğretmeni hali, sanatçı aday hali gibi) Bu değişimler ev sahibinin kendi içindeki değişimlerin izdüşümü gibidir. Bedeli Ödenmiştir oyununda ise oyunun başında Ev Sahibi karakterinin yalnız yaşamı içinde hayatı anlamlandıracak bir değişime ihtiyaç duyduğu gözlenir. Fonda Gezi eylemleri devam ederken kiracı olarak kapısını çalan tiyatrocular ve

sonradan onlara dâhil olan eylemci kız zorunlu bir birlikteliği bir dostluk ve dayanışma serüvenine dönüştürür.

İki oyunda da (Bukalemun ve Bedeli Ödenmiştir) eşlerini yitirmiş kadın Ev Sahibi karakterler dikkat çeker. Sadece karakter benzerliğinden çok ötede kadınların yalnızlıkları ve bu yalnızlıkları dağıtan dışarıdan hayatlarına dahil olan kişiler, eylemciler dikkat çeker. Cem Uslu’nun Tesadüf ya da Değil oyununda da karakterin belirttiği gibi, Gezi birçok insana bir daha asla kendilerini yalnız hissetmeyeceklerini göstermiştir. Bu durum Gezi tecrübesinin birçok insanın hayatındaki etkisinin sahnedeki izdüşümü olarak görülebilir.

Örneklerde de görüldüğü üzere Gezi ruhunun oyunların biçim ve içeriklerine doğrudan ya da dolaylı olarak yansıdığı söylenebilir. Oyunlarda genel çerçeveyi, neo-liberal politikaların bireyin özel yaşamına ve toplumsal yaşayışa olumsuz etkileri, otoriter yönetimin bireyin ifade özgürlüğüne ve özel yaşam alanlarına müdahalelerini belirler. Oyunlardaki karakterlerin genel olarak bu müdahalelerin mağdurları oldukları gözlenir. Oyunlarda karşılaşılan karakterler ya doğrudan Gezi Parkı eylemlerinin katılımcısı ya da bir şekilde eylemlerin ortasında kalan ve eylemleri içeriden gözlemleme şansına erişen kişilerden oluşur. Bunun yanında üçüncü bir grup olarak “güvenli” yaşam alanlarındaki karakterlerden söz edilebilir. Bu grupta dışarıdaki eylemlerden kaçanların aracılığıyla sahneye taşınan bir Gezi görülür. Üç grup için de Gezi’nin ortak anlamı yalnızlıklarına ve umutsuzluklarına son vermesidir. Bu noktadan bakıldığında oyunların söylemi, Gezi’nin geniş kitleler için ifade ettiği anlamla örtüşmektedir.

Gezi oyunlarında yazarların tarihsel bir süreci olayların içinden bakarak geleceğe aktarma gayreti kadar seyirciyle kurdukları iletişimdeki yeni arayışlar da dikkat çeker. İfade özgürlükleri ve özel yaşam alanları için sokaklara çıkan insanların inşa ettiği Gezi’de ezberlenmiş tüm klişelerin ötesinde bir sanatsal üretim eğilimi geliştiğini belirtmiştik. Bu eğilimin en dikkat çekici sonucunun cesaret verici yapısı olduğu söylenebilir. Üstelik bu bulaşıcı cesaret sadece daha önce sanatsal ifade formlarını denememiş insanlar için değil etrafı klişelerle sarılmış sanatçılar için de geçerlidir. Gezi oyunlarında yazarların bir

kısının başarısı yeni ifade formlarını cesurca kullanarak yeni bir estetik biçimin örneklerini oluşturmasyken bir kısının başarısı da klişeleri kullanarak yeni bir söz söyleme çabaları olmuştur.

Özetle oyunları ortaya çıkaran karşıtlıkların Gezi'yi meydana getiren çelişki ve karşıtlıklardan temellendiğini söylemek gerekir. Bu bağlamda oyunlardaki karakterler de Gezi katılımcılarının profilleriyle örtüştüğü söylenebilir. Bu karakterlerin kullandıkları dil ve ortaya çıkan söylem Gezi'nin esprili, metinlerarası, ironik ve hatta sarkastik özellikler gösteren estetik söylemiyle büyük oranda benzeşmektedir.

SONUÇ

Son yüzyılda dünya çapında neo-liberalizme karşı yükselen küresel protestoların Türkiye'deki yansıması 31 Mayıs 2013'te İstanbul Gezi Parkı'nda başlayan protestolar olmuştur. Eylemlerin devam ettiği her geçen gün yeni dinamiklerle beslenerek bir fenomene dönüşen Gezi, siyasetten, günlük yaşama, ekonomiden sanata kadar pek çok alanda eşi görülmemiş algı depremleri yarattı. Bu depremler sonucunda yeni ifade alanları ve tartışma başlıkları birbiri ardına sıralandı.

Gezi'yle birlikte güncel sanatın temsil meselesi ve kamusal sanat tartışmaları tekrar ve daha güçlü bir şekilde gündeme geldi. Gezi, bizde yeteri kadar önemsenmemiş, ihmal edilmiş bu tartışmaların önemini gözler önüne sermiş, pratiğin içinde tartışılmasının önünü açmıştır. Üstelik tartışmalar sadece bu alanlarla sınırlı kalmamış Pandora'nın kutusu gibi tarih algısından, demokrasiye, ifade özgürlüğünden temsiliyete, sanatçı ve sanat kavramlarından kent hakkına bir dizi tartışma başlığı arka arkaya sıralanmıştır.

Gezi'de politika ve sanat ilişkisi farklı uygulamalarla görünür olmuş, birçok farklı başlık altında tartışmaya açılmıştır. Tema olarak politik malzemeyi kullanan sanat, güncel siyasetin sonuçlarına verilen tepkinin sanatsal niteliği ve son olarak aktivizmin kendisinin bir sanata dönüşmesi öne çıkan başlıklardan sadece birkaçıdır. Bu yönelişler içerisinde en çok kabul gören direnişin kendisinin sanatsal bir form olarak algılanması, Gezi'ye özgün kimliğini kazandırmanın yanında, sanat için de siyaset için de en verimli yöneliş olmuştur. Kendilerini Gezi'nin bir parçası olarak tanımlayan sanatçıların direnişin içinde üretici kimlikleriyle değil direnişin bütünselliğinde bir öge olarak var oldukları gözlenir. Burada temsili bir durum yerine, onun içinde üreten ve onunla birlikte dönüşen eylemler söz konusudur. Park içinde üretilen sanatsal içeriklerin yanında Gezi'nin diğer bileşenleri olan çapulcu kütüphanesi, çocuklar için yapılan etkinlikler, Ali Nesin'in verdiği matematik dersleri ve diğer atölyeler de birer sanatsal icra olarak kabul görür. Bu bağlamda Gezi'yi bir sanat nesnesi olarak tanımlamak kabul edilebilir olmakla beraber tek başına Gezi Direnişinin bir sanat olduğunu söylemek onun dışında kalan her şeyi anlamsızlaştıracaktır.

için eksik bir tanımlamadır.

Güncel sanat ve siyasetin Gezi’de buluştuğu yer tam olarak Peeter Weiss’in *Direnmenin Estetiği* kitabında bahsettiği sanat ve siyasetin eşzamanlı yaratıcılıklarını ortak paydada buluştuğu nokta olarak tanımlanabilir. Gezi’nin en büyük başarısı siyasetin ciddi ve sorumluluk bilinci taşıyan yönüyle sanatın ironik ve alaycı yönlerini aynı potada eritmeyi başarmasıydı. Bu anlamda daha önce örneği görülmemiş estetik bir direniş ortaya çıkmış oldu. Gezi süreci tamamlanmadan bir zafer olarak değerlendirilmesini de buna borçlu olduğu söylenebilir. Tarihsel bir süreç devam ederken kazanımlarını görmek ender rastlanan bir durumdur. Gezi’deki bir arada yaşama deneyimi galibiyeti ilan edilen neo-liberalizmin ensesinde patlayan tokat gibidir. İlk günden itibaren yaşanan zorbalıklara, hak gasplarına ve ölümlere rağmen dayanışma inadını besleyen şeyin bir arada yaşamaya duyulan özlem olduğu söylenebilir. Geleneksel politik mücadeleden, dar kalıpcı sanat anlayışına kadar birçok zeminde tanınmayan bir figür Gezi’yle birlikte sahneye çıkmıştır. Bu yeni aktör sadece oyunun kurallarının değil oyunun kendisinin değiştiğini müjdeler. Bu, artık hiç kimse için hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı bir zamanın başladığının işaretidir.

Gezi parkıyla beraber sokağın sadece bir mücadele alanı değil aynı zamanda bir mücadele aracı olduğu geniş kitlelerin tecrübeleriyle keşfedilmiştir. Bunun yanında gelişen teknolojinin kurbanı olduğu düşünülen “Y” kuşağının teknolojiyi bir mücadele aracına çevirmesi ise şimdiye kadar tekrarlanan ezberleri bozmuştur. Bu bağlamda sokaklar ve sosyal medya araçları Gezi söyleminin yaratıldığı ve yaygınlaştırıldığı iki alan olarak öne çıkar. İkisinin de dilinin belirli oranda birbirini etkileyerek ortaya özgün bir estetik söylem biçimi çıkardığı gözlenir.

Direnişin daha ilk günlerinden itibaren öncekilerden farklı bir toplumsal dinamiğin harekete geçtiği söylenebilir. Olayların ilk başladığı güne kadar gelişen süreçte iktidarın çeşitli uygulamaları toplumun sinir uçlarını uyarıyordu. Eğitim sisteminde yaşanan plansız ve köklü değişiklikler, içki ve kürtaj yasakları, yaşam tarzına yönelik müdahaleler, aile içi şiddet ve töre cinayetlerinde şiddeti besleyen resmi söylemler pek çok kesimin tepkisine

neden olmuştu. Bunun yanında 1 Mayıs gibi toplumsal olaylardaki polis şiddeti, Emek sineması gibi toplumsal hafızada yeri olan simge yapıların yıkılması geniş kitlesel mücadelenin önünü açtığı söylenebilir. Tüm bunların yanında Gezi Parkı direnişinin geniş kitlelerin desteğini almasının temel nedeni parktaki ağaçların yıkılmasını engellemek isteyen çevrecilere yapılan müdahaleden olarak değerlendirilebilir. Nasıl ki Birinci Dünya Savaşı sadece bir Sırp gencinin Avusturya-Macaristan İmparatorluğunun prensine yaptığı suikasttan dolayı çıkmadıysa, nasıl ki 2010 Arap Ayaklanması'nın tek nedeni Seyyar satıcı Muhammed Buazizi'nin kendini ateşe vererek intihar etmesi değilse Gezi Parkı eylemlerinin tek sorumlusu da kesilmek istenen ağaçlar değildir. Gezi Parkı o güne kadar yaşanan bir dizi olayın mağdurlarının kendilerini ifade ettikleri bir alana dönüşmüştür.

Toplumsal kriz anlarında, tarihyazımı mekanizması işlemeye başlarken, oyun yazarlarının içinden beslendikleri toplumun yaşadıklarına karşı kayıtsız kalması düşünülemez. Yazarlar, kimi zaman ideolojik, kimi zaman duygusal, kimi zaman da popüler nedenlerle yaşananları, tiyatro anlayışları doğrultusunda, farklı biçim özellikleriyle sahneye taşımışlardır. Bu oyunlar yaşananları tarihe estetik bir miras olarak kayıt düşmesinin yanı sıra dönemin estetik algısı ve tiyatro yaşantısı hakkında da gelecek nesillere fikir vermektedir. Bunun yanında çağdaş tiyatro anlayışıyla sahneye taşınan örnekler aracılığıyla tiyatro sanatı açısından da yenilikçi oyunların üretilmesine, literatüre kazandırılmasına vesile olmuştur.

2010 Arap Baharı ya da 2011 Wall Street ve 2013 Taksim Gezi Parkı, 2014 Hong Kong vb işgalleri (occupy) Madrid ve Barcelona'da Öfkeli (Indignados) hareketi gibi toplumsal itirazları mikro-tarihsel ölçekte tarihyazımının bir parçası haline getiren çağdaş metinleri güncel tarihsel oyunlar alt başlığına dahil edebiliriz. Sadece son beş yıldaki bu toplumsal dönüşüm zamlarında üretilen avangard metinler bile böyle bir alt başlığın oluşturulması için yeterli görünmektedir.

Aylin Kuryel ve Begüm Özden Fırat'ın Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik(2015) kitabının sunuş bölümünde Hamid Dabashi'den şu alıntıyı yapılır; "Eğer

sanatın rolü bize imkansız görünenlerin özgürlükçü siyasetini hayal etmekse, sanat, devrimci siyasetimizi takip etmekten ziyade ona liderlik etmelidir.” Dabashi’ye göre; “Batı dünyasında Tahrir Meydanı devrimci ayaklanmanın amblemi haline geldiyse sanat çevreleri de bu devrimci zamanlardan doğacak sanatı yansıtmalı hatta öngörmelidir” (Kuryel & Fırat, 2015:9:10). Buna ek olarak 2013 sonbaharında açılması planlanan 13. İstanbul Bienali, hemen öncesinde yaşanan Gezi Direnişi’nde gözler önüne serilen hakikati temsil edemeyeceği gerekçesiyle eleştirilmiş, Bienal’in iptal edilmesi gerektiği yönünde beyanatlarda bulunulmuştur. Bienal için İstanbul’a ayak bastığı anda kendisini Gezi eylemlerinin içinde bulan Güney Afrikalı sanatçı Kendell Geers direnişi “şimdiye kadar gerçekleştirilmiş en büyük enstelasyon, en büyük bienal” olarak değerlendirerek yapılacak bienalin varlık nedeninin ortadan kalktığını savunur (Radikal, 2015). Bu savunu toplumsal itiraz mekanizmasının içinde sanatın rolünü açıklamak için iyi bir örnek olmanın yanında kendi içinde de sanatın işlevini sorgulamakta, gerçeklik-temsil tartışmasına yeni bir başlık açmaktadır. Sanat gerçeği ne oranda temsil edebilir? Hayatı(gerçeği) ne şekilde etkileyip, değiştirebilir?

Kentsel dönüşüm projeleriyle salonlarını kaybedip alış veriş merkezlerine ya da kent merkezinden uzak gösterim merkezlerine sığınmak zorunda kalan tiyatrolar da bu gruplardan biridir. Tiyatro sanatçıları bu mağdurlar listesine: ödenek, teşvik ve desteklerin dağıtılmasındaki kriterler, repertuvarlara yapılan müdahaleler, yasaklanan veya sansüre uğrayan oyunlar, sakıncalı sayılan muhalif oyuncular ve topluluklar, engellenen oyuncularla dâhil olmuştur. Bunun yanında müstehcen sayılan resimleriyle ve saldırıya uğrayan sergilerle ressamlar, yıkılan heykelleriyle heykeltıraşlar, yasaklanan konserlerle müzisyenlerin Gezi direnişinin doğal öznesi haline geldikleri söylenebilir.

Gezi’yi yaratan karşıtlıkların ve çelişkilerin çeşitliliği tiyatro sanatı için bulunmaz bir malzeme sunduğu söylenebilir. Ayrıca otorite tarafından çapulcu, marjinal, provokatör, terörist, Vandal, ayyaş, alkolik ve daha yüzlerce tabirle aşağılanan, ötekileştiren bireylerin alternatif tiyatro uygulamalarında merkez karakterler olarak sahneye taşındığı gözlenir. Bu

nedenle Gezi’de ortaya çıkan fotoğraf, büyük kentlerde yalnızlaştıkça yaşama ve kendi doğasına yabancılaşan bireylerin hikâyelerini merkeze alan bağımsız tiyatroların ilgisini çekmiştir. Gezi parkı direnişinin ilk gününden başlayarak farklı estetik algıların ürünü olan birbirinden farklı türde onlarca tiyatro oyununun üretildiği gözlenir. Oyunların ortak özelliği daha yaşanırken tarih olacağı aşikar olan bir sürecin içinden küçük insanların hikayelerini anlatıyor olmasıdır. Bu nedenle bu oyunlar sadece tiyatro literatürüne katkılarından dolayı değil, toplumsal belleğe sundukları katkı açısından da önem teşkil etmektedir.

Söz konusu oyunların ilki dört farklı yazar tarafından kaleme alınan ve direniş günlerinde parkta sahnelenen dört kısa oyundan oluşan Gezerken Projesi’dir. Gezerken Projesi Boşluğu Doldurmak (Özen Yula) Kağıtçının Köpeği Kıtmır (Mirza Metin), Tesadüf ya da Değil (Cem Uslu), Toma’nın Uyanışı (Yiğit Sertdemir) oyunlarından oluşur. Gezi Parkı eylemleri sürecinde kaleme alınan ve sonraki süreçte seyirciyle buluşmaya devam eden oyunlar; Kırmızı (İraz Yöntem), Karabatak (Berkay Ateş), Diren (Işık Kansu), Artık Hiç Bi’ Şii Eskisi Gibi Olmayacak (Şamil Yılmaz), Bukalemun (Bilgesu Erenus), Bedeli Ödenmiştir (Haluk Işık), Taksim Meydanı Müzikali (Mehmet Ergen), Haziran (Levent Kırca), Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor (İlker Köklük), Resmen Devrim (Barış Yıldırım), P*rk (Sami Berat Marçalı), Yol; bir hatırlama oyunu (Murat Akdağ) olarak sıralanabilir. Yine Gezi döneminde alternatif tiyatrolardan DOT tarafından hazırlanan Makas Oyunları (UNCUT) Gezi oyunları içerisinde değerlendirilebilir. Gezi’yi odağına alan oyunlar araştırılırken ülke sınırları dışından örneklerle de rastlanır. Teatr.Doc adlı Rus tiyatro topluluğunun Galata Perform işbirliğiyle hazırladığı İstanbul Şahit oyunu ve İngiliz Arcola topluluğunun Adını Söyle (Say Name) oyunu buna örnektir. Bunun yanında Gezi gündeminin amatör tiyatroların da dikkatini çektiğini belirtmek gerekir. Sivas Emniyet Müdürlüğü’nde görevli polis memurları tarafından hazırlanan Palavra Kadavra Gündem ve Bursalı amatör tiyatro topluluğu tarafından sahneye taşınan Her Şey Vatan İçin oyunları olaylara direnişçilerden farklı bir açıdan bakan iki örnektir.

Sürecin içinde kaleme alınan bu oyunlar tarihsel bir olayın eleştirel bir süreçten geçerek “olgu” niteliği kazanmadan söz konusu tarihsel olayın içindeki hikayelerden kesitler sunar. Bu oyunların bir kısmı bir tanıklığın aktarımı olarak şekillenirken bir kısmı da politik bir taraf tutumuyla yazıldığı gözlenir. Gezi oyunları, türün doğası gereği, genel olarak çağdaş biçim özellikleri gösterirken, geleneksel özelliklerle kaleme alınmış örnekleri de barındırır. Tiyatro sanatı açısından başarılı sayılan örneklerin güncel içeriği çağdaş biçim özellikleriyle geleneksel biçim özelliklerini birlikte harmanlayarak aktaran örnekler olduğu söylenebilir. Genel olarak oyunların bir tür tüme varım şeklinde geliştiği söylenebilir. Dar ölçekten yola çıkarak anlatılan hikayeler evrensel bir mesajı hedeflemektedir. Bu metinlerde yazar, etrafı kaotik bir evrenle kuşatılmış küçük bir hikayeden yola çıkar. Amacı felsefi bir sonuca ulaşmaktır. Gezi oyunlarında gözlenen; çağının tanığı yazarların, yaşananları sanatın süzgecinden geçirerek geleceğe aktarma sürecidir.

Geçen zamandan sonra Gezi’nin pek çok alanda köklü bir dönüşümü başlattığı söylenebilir. Gezi’den önce küçük grupların ilgisi, bilgisi ve mücadelesiyle sınırlı olan meseleler geniş kitlelerin haberdar olduğu ve duyarlılık gösterdiği alanlara dönüştüğü gözlemlenir. Özellikle çevreci hareketin, kent aktivizminin ve kadın hareketlerinin daha da görünür olduğu söylenebilir. Bunun yanında varolan kitlesel hareketlerin yeni bir muhafet dilinin gerekliliği konusunda ortaklaştığı görülür. Gezi sanat cephesinde de uygulayıcılara benzer değişimleri dayatmıştır. Sanatçılar yeni bir dil ve alımlayıcıyla kurulan ilişkide cesur denemelerde bulunurken geçmişin tecrübelerini reddetmeden çağcıl olabilme refleksini geliştirmiştir.

Sonuç olarak eylemlerin ilk gününden itibaren sanatsal üretimlerin bir direniş aracı olarak kullanıldığı gözlemlenir. Bu üretimlerin var oldukları anda üstlendiklerinden daha ciddi bir işlevi tarihsel olarak üstendiği söylenebilir. Çünkü Gezi için yapılan her bir beste, illüstrasyon, resim, heykel, çekilen her fotoğraf, yazılan her şiir, kayda geçirilen her performans, yazılan her oyun sanat literatürüne katkı sunar. Dolayısıyla bu literatür bir

tarihi belge olarak erişime/dolaşıma açılarak toplumsal belleğin bir parçasını oluşturur.

Hasan Dağı’nda meydana gelen volkanik patlamayı 8600 yıl önce Çatal Höyük’te bir duvara resmeden ilkel insan neyi anlatmaya çalıştıysa Gezi olayları sırasında üretime yönelen sanatçılar da aynı şeyi anlatmaktadır: “Burada anlatılmaya değer bir şeyler yaşandı.”

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- AKGÜN, M., Cop, B., & Sevi, Ç. G. (2014). Gezi Parkında Ne Oldu? İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.
- AMNESTY, İ. (2013). Gezi Parkı Eylemleri. Londra: Uluslararası Af Örgütü Yayınları.
- ANTMEN, A. (2014). 20.Yüzyılda Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- ARİSTOTELES. (1987). Poetika. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ARMAN, A. (2013). Gezi'nin Güzel İnsanları. İstanbul: Doğan Kitap Yayınları
- ARTUN, A. (2008). Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika. (E. Gen, M. Tüzel, E. Soğancılar, H. Barışcan , N. Gürbilek, S. Yücesoy, et al., Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- ARTUN, A. (2015). Sanat Hayat Bir Muamma Aforizmalar. (S. Somuncuoğlu, E. Gen, N. A. Artun, & A. Boren, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- AYSEVENER, K. (2001). Collinwood'un Tarih Felsefesi. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- BARIŞ Çoban, B. A. (2015). Direniş Çağında Türkiye'de Alternatif Medya. İstanbul: Kafka Epsilon Yayıncılık.
- BAUDELARİE, C. (1997). Gülmenin Özü. (İ. Yalçın, Çev.) İstanbul: İris Mizah Kültürü Yayınları.
- BAYSAL, C. U. (2015). Hayata Geçirilmiş Ütopyalar ve Kent Hakkı. Mimarlık Dergisi(381).
- BERGSON, H. (2015). Gülme; Komığın Anlamı Üzerine Bir Deneme. (Y. Avunç, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BENJAMİN, W. (2014). Hikaye Anlatıcısı. W. Benjamin içinde, Son Bakışta Aşk (s. 80-88). İstanbul : Metis Yayıncılık.
- BİLGİN, N. (2013). Tarih ve Kollektif Bellek. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- BLOCH, E., Lukacs, G., Brecht, B., Benjamin, W., & Adorno, T. (2004). Estetik Ve Politika. (Ü. Oskay, Çev.) İstanbul: Alkım Yayınevi.
- BOYLAN, M. E. (2016). Güldürme Beni. Yapı Kredi Yayınları: İstanbul.
- BURKE, P. (2003). Tarihin Görgü Tanıkları. (Z. Yelçe, Çev.) İstanbul: Kitap Yayınevi.
- BROOK, P. (2004). Açık Kapı Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine Düşünceler. (M. Balay, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CARR, E. H. (2002). Tarih Nedir? (G. Gürtürk, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- CAUQUELİN, A. (2005). Çağdaş Sanat. (Ö. Avcı, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- CLARK, T. (2011). Sanat Ve Propaganda. (E. Hoşsucu, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- COCKBURN, A. (2003). Seattle: Dünyayı Sarsan Beş Gün. İstanbul : Agora

Yayıncılık.

- COLLINGWOOD, R. G. (2013). Tarih Tasarımı. (K. Dinçer, Çev.) Doğu-Batı Yayınları.
- CREANDO, M. (2003). Notes From nowhere We are everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism. Londra: Verso.
- ÇELENK, S. (1992). Sokaktaki Tiyatro. İzmir: Altınkent Matbaacılık.
- ÇELENK, S. (2000). Barbarlar Mutludur Çünkü Tiyatroları Yoktur. İzmir: Etki Yayınları.
- DANİKEN, E. V. (1974). Tanrıların Arabaları. (Z. Okar, Çev.) Milliyet Yayınları.
- EAGLETON, T. (2010). Estetiğin İdeolojisi. (H. H. Bülent Gözkan, Çev.) İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- EAGLETON, T. (2012). Edebiyat Olayı. (B. Yüce, Çev.) İstanbul: Sel.
- EDWARD Carr, J. F. (1992). Tarih Yazımında Nesnellik ve Yanlılık. Ankara: İmge Kitabevi.
- EHRENREICH, B. (2009). Sokaklarda Dans Kollektif Eğlencenin Tarihi. (N. Erdoğan, & E. A. Savran, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.
- EMRE Kongar, A. K. (2013). Türkiye'yi Sarsan Otuz Gün; Gezi Direnişi. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- ERCAN Bilgiç, E., & Kafkaslı, Z. (2013). Gencim, Özgürlükçüym, Ne İstiyorum? İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ERENUS, B. (2014). Bukalemun. İstanbul: Yar Yayınları.
- ERGUNALP, S. (2016). Gezi'den Sonra Sınıf. İstanbul: h2o Kitap.
- ERKİLİÇ, S. D. (2014). Türk Sinemasında Tarih ve Bellek. Ankara: Deki Basım Yayım Ltd.
- ESSLİN, M. (1996). Dram Sanatının Alanı. (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- FIRAT, D. (2014). Sokağın Belleği: 1 Mayıs 1977'den Gezi Direnişine Toplumsal Hareketler ve Kent Mekânı . Ankara: Dipnot Yayınevi.
- FOSTER, H. (2008). İhlalden Direnişe. A. Artun içinde, Sanat Siyaset (s. 144-155). İstanbul : İletişim Yayınları.
- FREUD, S. (1999). Espri Sanatı. (E. Alkan, Çev.) İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- ÜNEŞ, İ. (1999). Çağdaş Dünya Tarihi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- HAYDUK, R. (2003). From Anti-Globalization to Global Justice: A Twenty First Century Movement. J. C. Berg içinde, Teamsters and Turtles?: U.S. Progressive Political Movements in the 21st Century. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers.
- IGGERS, G. G. (2000). Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- İNAL, K. (2014). Gezi, İsyan, Özgürlük. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- JENKINS, K. (1997). Tarihi Yeniden Düşünmek. (B. S. Şener, Çev.) Ankara:

Dost Kitabevi Yayınları.

- KARAGÜL, C. (2015). Alternatif Tiyatrolar. İstanbul: Habitus Kitap.
- KURUMU, K. D. (2014). Gezi Olayları Kararı. Ankara: Kamu Denetçiliği Kurumu.
- KÖKLÜK, İ. (2014). Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor. İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık.
- KERSHAW, B. (2015). Radikal Performans. (B. S. Şener, Çev.) Ankara: Dost Yayınevi.
- KEYDER, Ç. (2013). "Yeni Orta Sınıf" Siyaset ve Toplum Bilim Perspektifinden Gezi Parkı Olayları. İstanbul: Bilim Akademisi Derneği.
- KILCIOĞLU, A. C. (2014). Oyun Üzerine . İ. Köklük içinde, Aradığınız Topluma Ulaşılamıyor (s. 51-52). İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık.
- KOCABAY, H. K. (2003). Gerçek(lik)le Yüzleşmek Belgesel Tiyatro ve Politik Tiyatro Geleneği. İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- PEKMAN, Y. (2002). Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- OPPERMANN, S. (1999). Postmodern Tarih Kuramı: Tarih Yazımı Yeni Tarihseleçilik ve Roman. Ankara: Evin Yayıncılık.
- MORAN, B. (1991). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: Cem Yayınevi.
- MORREAL, J. (1997). Gülmeyi Ciddiye Almak. (K. Arsever, Çev.) İstanbul : İris Yayınları.
- MUNSLOW, A. (1997). Deconstructing History. New York: Routledge.
- MELLUCİNİ, A. (1996). Challenging Codes: Collective Action in the Information Age. New York : Cambridge University Press.
- LUKÁCS, G. (2010). Tarihsel Roman. (İ. Doğan, Çev.) Ankara: Epos Yayınevi.
- LINDENBERGER, H. (1975). Historical Drama; The relation of literature and reality. (A. Ünlü, Çev.) USA: The University of Chicago.
- LICHTE, E. F. (2016). Performatif Estetik. (T. Acil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LEHMAN, H.-T. (2006). Postdramatic Theatre. (K. Jürs-Munby, Çev.) New York: Routledge.
- LANGER, S. K. (2012). Sanat Problemleri. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- KURYEL, A., & Fırat, B. Ö. (Dü). (2015). Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik. (B. Taş, E. Gen, & A. Boren, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- YÜCEL, F. (2015). Paris Sinemateki'nden Emek Sineması'na Seyir ve Direniş. A. Kuryel, & B. Ö. Fırat içinde, Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik (s. 269-290). İstanbul: İletişim Yayınları.
- YILDIRIM, B. (2014). Sanki Devrim Bir Devrim Gezi'sinden Notlar. Ankara: Nota Bene Yayınları.
- YILDIRIM, B. (2013). Gezi'nerek Sanat: Bir Elim Sanatta Bir Elim Gazda. Ö. Göztepe içinde, Gezi Direnişi Üzerine Notlar (s. 255-276). Ankara: NotaBene Yayınları

- WEİSS, P. (2005). Direnmenin Estetiği. (T. K. Çağlar Tanyeri, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınlar
- ÜNLÜ, A. (2015). Biyografi ve Biyografik Dram. Ankara: Nota Bene
- TARROW, S. (1998). Power in Movement Social Movements and Contentious Politics. New York: Cambridge University Press.
- ŞİRİN, İ. (2011). Genel Tarih Anlayışı . A. Şimşek içinde, Tarih Nasıl Yazılır?Tarih yazımı için çağdaş bir metedoloji (s. 93-119). İstanbul: Tarihçi Kitabevi
- ŞENER, S. (2011). Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu. İstanbul : Mitos Boyut Yayınları.
- ŞENER, S. (2012). Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- ŞENER, S. (1972). Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- ŞENER, S. (1972). Çağdaş Türk Tiyatrosunda İnsan. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- STUBBS, J. (2013). Historical Films: A Critical Introduction. London: Bloomsbury Academic.
- SIERZ, A. (2009). Suratına Tiyatro Britanyada İn Yer Face Tiyatrosu. (S. Girit, Çev.) İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- SANDERS, B. (2001). Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Tarih Olarak Gülme. (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- RANCIERE, J. (2013). Özgürleşen Seyirci. (E. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- RON EYERMAN, & Jameson, A. (1991). Social Movements. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- RANCIERE, J. (2008). Estetiğin Siyaseti. A. Artun içinde, Sanat Siyaset (s. 207-230). İstanbul: İletişim yayınları.
- RANCIERE, J. (2012). Estetiğin Huzursuzluğu. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- PISCATOR, E. (2012). Politik Tiyatro. (S. G. Mustafa Ünlü, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- ZABCI, F. (2014). İgal Et Eylemleri ve Çokluk: Hardt ve Negri üzerine eleştirel bir deneme . Kolektif içinde, Modern Zamanlar Bir Varmış Bir Yokmuş Fikret Başkaya'ya Saygı II (s. 359-361). Ankara: Nota Bene.

MAKALELER

- AVCI, A. (2003). Toplumsal Eleştiri Yöntemi Olarak Mizah ve Gülmece. Birikim Dergisi, 80-96.
- AYDIN, M. (2015). The Representation of Women in International Media During Gezi Park Protest. Knowledge&Politics in Gender&Women's Studies (s. 189). Ankara: ODTU.
- BOZKURT, Y., & Bayansar, R. (2014). Yeni toplumsal hareketler çerçevesinde

çevreci hareket ve Gezi Parkı olayları. Yönetim ve Ekonomi araştırmaları dergisi, 276-293.

- CASSEN, B. (2003). On The Attack. New Left Review, 41-60.
- COŞKUN, B. B. (2013). Arap Baharı ve sonrası: Ortadoğu'daki Toplumsal Hareketler Bize Ne Anlatıyor? Ortadoğu Analiz, 5(58), 65-72.
- CÖBEK, G. (2016). Gezi Parkı Direnişi Sonrası Ağacın Karşı Anlaşması. Vira Verita, 65-79.
- ÇAVUŞ, R. (2002). Edebiyat İncelemelerinde Tarihe Yeni bir Dönüş. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, s. 121-133.
- BERNİNGER, M. (2002). Variations of a Genre – The British History Play in the Nineties. 37-64. (M. B. Bernard Reitz, Dü.) Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- BLUMMER, H. (1971). Social Problems as Collective Behavior. University of California Press Journals, 18(3), 298-306.
- Bora, T. (2003, Şubat). Muhalkefet, Protesto, Gösteri, Gösteriş. Birikim Dergisi(166).
- BAKÇAY, E. (2010). Toplumsal Hareketler, Direnmenin Estetiği ve Kamusal Sanat. Çizgi Dışı, 62-68.
- SORENSEN, M. J. (2008). Humor as a Serious Strategy of Nonviolent Resistance to Oppression. Peace & Change A journal of Peace Reserch, 167-190.
- ŞAHİN, S. Z. (2013). Kentli ve Mekansal Bir Protesto Hareketi; Taksim Gezi Parkı Olayları. Yerel Politikalar, 71-81.
- ŞEN, A. (2013, Temmuz-Ağustos). Gezi Parkı ve Direnişin Estetiği Street Art. Yeni Yol Dergi(3).
- TATAR, T. (2013). Yeni Toplumsal Hareketler ve Küresel Projeler. Ortadoğu Analiz Dergisi, 5(57), 10-19.
- ÜNLÜ, A. (2007). Şiddete Gülmek; Geleneksel Türk Tiyatrosunda Şiddet ve Mizah. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 27-41.
- ÜNLÜ, A. (2011). Değişen Tarih ve Metin Anlayışı İçinde Biyografik Dram-1: Kuramsal Bir Çerçeve. Yedi-DEU Gsf Dergisi(5), s. 9-17.
- ÜSTÜNDAĞ, M. (2013, Haziran 23). 'Boş karizmayı en çok mizah patlatır'. (B. Kuru, Röportaj Yapan)
- YARDIMCI, İ. (2010). Mizah Kavramı ve sanattaki Yeri. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1-41.
- YILMAZ, K. (2013, Temmuz II). Postmodernist Tarih Yaklaşımı Postmodernizmin Tarih Eğitimi için Doğurguları. Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, s. 197-209.
- YÜKSEL, A. (2009). Türkiye'de Yazar Tiyatrosu. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 125-136.
- OFLAZOĞLU, A. (1985). Tarih ve Tiyatro. Türk Dili, 1-14.
- OĞUZLU, T. (2011). Arap Baharı ve Yansımaları. Ortadoğu Analiz, 3(36), 8-16.
- ORTAYLI, İ. (1976). Tiyatroda Tarihi Oyunlar Üzerine Siyasal Bir Analiz

- Denemesi. Tiyatro Araştırmaları Dergisi(7), 217-232.
- ÖZDEMİROĞLU, V. (2014, Aralık 17). İstanbul mizah dergisi gibiydi. (Z. Aytolun, Röportaj Yapan)
 - ÖZYER, B. (2013). #Yaşarken Yazılan Tarih. Gezi direnişi ve halk hareketlerinin geçmişi yaşarken yazılan tarih(54), 18-37.
 - POLLETTA, F., & Casper, J. M. (2001). Collective Identity and Social Movements. Annual Reviews Social, 283-305.
 - NOCHLIN, L. (1988). Why have there been no great women artists? Women, Art and Power and Other Essays, 147-158.
 - KEÇELİ, F. (2009). Ötekileştirilen Oyun Kişileri İstanbul Beyaz Rakı Rengarenk,Gözü Kara Alaturka, Kırmızı Yorgunları . Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 161-173.
 - KOŞAR, A. (2014, Aralık). Gezi Negri ve otonomculuğun eleştirisi. Özgürlük Dünyası.
 - KREFT, L. (2008). 20.Yüzyılda Sanat ve Siyaset. A. Artun içinde, Sanat Siyaset (s. 185-206). İstanbul: İletişim.
 - KUNZ, A. (2013, Temmuz). Politikacılara en iyi yanıt mizah. 110-111. (B. Dağlı, Röportaj Yapan) Tempo Dergisi.
 - KÜRKÇÜGİL, M. (2013). Öndersiz ve Örgütsüz Telkinsiz ve Teşviksiz. Yaşarken Yazılan Tarih, 69-75.
 - LEFEVBRE, H. (2011). Kent Hakkı. (E. Çavuşoğlu, Dü.) Eğitim Bilim Toplum, 9(36), 140-152.
 - MAYER, M. (2011). Kentsel Toplumsal Hareketlerde Kent Hakkı. (E. Çavuşoğlu, Dü.) Eğitim Toplum Bilim, 9(36), 153-182.
 - KARABOĞA, K. (2009). Türkiye'de Tarih yazımı ve Oyun Yazarlığına Etkileri. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 7-18.
 - KALAFATOĞLU, Ş. T. (2013). Küreselleşme Karşıtı Hareket. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi , 143-195.
 - KALFA, C., & Ataay, F. (2008). Küresel Toplumsal Hareketler. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü dergisi(16), 127-149.
 - GAYE Birol Özerk, & Akgün Yüksekli, B. (2011, Mayıs). Küresel Kent, Kentsel Markalaşma ve Yok Mekan İlişkileri. İdealkent Kent Araştırmaları Dergisi(3), 82-93.
 - GÖKER, Z. G. (2015). Gender and Political Action: The Case Of Gezi Resistance in Turkey. Knowledge&Politics in Gender&Women's Studies (s. 276). Ankara: ODTU.
 - İNAN, D. (2013, Şubat). Martin Crimp ve Postdramatik Tiyatro: Mutluluk Cumhuriyetinde. Folklor/Edebiyat, 19(74), s. 105-118.
 - İNSEL, A. (2000). DTÖ Toplantısı: Liberal Küreselleşmede Çatlaklar. Birikim Dergisi(129), 7-11.

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR

- ARIKAN, M. (2011). MiMinör. Basılmamış Oyun Metni. İstanbul.
- AKDAĞ, M. (2013). Yol Bir Hatırlatma Oyunu. Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul.
- ATEŞ, B. (2014). Karabatak. Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul.
- BOYLAN, M. E. (2015). Tarihsel Perspektiften Türkiye'deki Mizahın Sosyal Rolü Üzerine Mizahçıların Anlatıları. Ankara: Doktora Tezi.
- DEMİRKOL, Y. (2013). Robert Wilson Oyunlarında Postdramatik Anlatı Teknikleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul .
- IŞIK, H. (2014). Bedeli Ödenmiştir. Yayınlanmamış Oyun Metni. İzmir.
- KABADAYI, B. (Yazar), & Kabadayı, B. (Yöneten). (2007). Devrimci Gençlik Köprüsü Belgesel, [Sinema Filmi].
- KANSU, I. (2014). Diren. Yayınlanmamış Oyun Metni. İstanbul.
- KARABOĞA, K. (1996). Türk Tiyatrosunda Tarihsel Oyunlar. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- KARAGÜL, C. (2014). Bourdieücü Sanat Sosyolojisi Bağlamında 2000'li Yıllarda İstanbul'da Alternatif Tiyatrolar. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- MARÇALI, S. B. (2013). P*rk. Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul.
- METİN, M. (2013, Haziran 5). Kağıtçı'nın Köpeği Kıtırmır. Yayınlanmamış oyun metni. İstanbul.
- NUTKU, H. (1983). Tarihsel Dram ve Cumhuriyet Türk Tiyatrosunda Tarihsel Dram Modelleri. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İzmir.
- SERTDEMİR, Y. (2013). Toma'nın Uyanışı. Yayınlanmamış oyun metni. İstanbul.
- USLU, C. (2013). Tesadüf ya da Değil. Yayınlanmamış oyun metni. İstanbul.
- YILDIRIM, B. (2013). Resmen Devrim. Yayınlanmamış tiyatro oyun.
- YULA, Ö. (2013). Boşluğu Doldurmak. Yayınlanmamış oyun metni. İstanbul.
- YÖNTEM, I. (2013). Kırmızı. Yayınlanmamış Tiyatro Metni. İstanbul.
- YILMAZ, Ş. (2013). Artık Hiç Bi Şii Eskisi Gibi Olmayacak Sil Gözyaşlarını. Ankara: Yayınlanmamış Oyun.

İNTERNET KAYNAKLARI

- AÇIKRADYO (2013, Aralık 19). Filifu'dan sesler Gezerken Özel. 03 17, 2017 tarihinde Açık Radyo İnternet Sitesi: <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/filifudan-seslergezerken-ozel-tesaduf-ya-da-degil> adresinden alındı
- AJANSLAR. (2013, Eylül 7). Kelime Oyunu. Ekim 21, 2016 tarihinde Everywhere Taksim: <http://everywheretaksim.net/tr/tag/kelime-oyunu-tr/> adresinden alındı
- AJANSLAR. (2013, Mayıs 28). Taksim Gezi Parkında Nöbete Devam. Aralık

20, 2016 tarihinde Radikal Gazetesi Web Sitesi:

<http://www.radikal.com.tr/turkiye/taksim-gezi-parkinda-nobete-devam-1135395/> adresinden alındı

- AKGÖNÜL, S. (2016, Nisan 20). BBC Türkçe. Kasım 12, 2016 tarihinde Bbc resmi haber sitesi:
http://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/04/160420_fransa_nuit_debout adresinden alındı
- AKŞAM. (2013, Haziran 2). CHP ve bir kaç çapulcudan izin alacak değiliz! Ekim 16, 2016 tarihinde Akşam Gazetesi Web Sitesi:
<http://www.aksam.com.tr/siyaset/chp-ve-bir-kac-capulcudan-izin-alacak-degiliz-taksime-opera-da-yapacagiz-cami-de/haber-211898> adresinden alındı
- ALJAZEERA. (2015, Aralık 17). Ateşin Yandığı An. Ekim 25, 2016 tarihinde Al Jazeera Türk Web sitesi: <http://www.aljazeera.com.tr/haber/atesin-yandigi> adresinden alındı
- ANADOLU AJANSI. (2011, Ekim 4). Habertürk Dünya Haberleri. Ekim 25, 2016 tarihinde Habertürk Gazetesi İnternet Sitesi:
<http://www.haberturk.com/dunya/haber/675972-iste-arap-baharinin-bilancosu> adresinden alındı
- ARIKAN, M. (2012, Aralık). MiMinör Oyunu Üzerine. 03 17, 2017 tarihinde Meltem Arıkan Kişisel İnternet Sitesi:
<http://www.meltemarikan.com/plays-%C2%B7-oyun/mi-minor-mi-minor/> adresinden alındı
- ARSLAN, R. (2013, Haziran 18). Taksim piyanisti piyanosuna trafik otoparkında kavuştu. Nisan 20, 2017 tarihinde BBC Türkçe Haber İnternet Sitesi:
http://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/06/130618_piyanist_rengin.shtml adresinden alındı
- ATO. (2013, Haziran 2). Ankara Tabipler Odası Basın Açıklaması . Ekim 17, 2016 tarihinde Ankara Tabip Odası Resmi İnternet Sayfası:
<http://web.archive.org/web/20140513183803/http://ato.org.tr/bilgi/basin-aciklamalari/detay/296> adresinden alındı
- AVCI, A. (2013, Aralık 30). Ütopya Açlığı Olarak Gezi'nin Açlığı. Ocak 10, 2017 tarihinde E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri :
<http://www.e-skop.com/skopbulten/%E2%80%9Cutopya-acligi%E2%80%9D-olarak-gezinin-mizahi/1719> adresinden alındı
- AYDIN, S. (2012, Aralık 24). Satılık Özgürlükler Ülkesi Pinima. Mart 07, 2017 tarihinde Evrensel Gazetesi İnternet Sitesi:
<https://www.evrensel.net/haber/44555/satilik-ozgurlukler-ulkesi-pinima> adresinden alındı
- AYDIN, S. (2013, 07 07). Evrensel. Gezi'nin ilk oyunu:
<https://www.evrensel.net/haber/61492/gezinin-ilk-oyunu-gezerken> adresinden alınmıştır
- AYDIN, S. (2013, Temmuz 7). Gezi'nin İlk Oyunu Gezerken. Eylül 17, 2015

tarhinde Evrensel Gazetesi Web Sitesi:

<https://www.evrensel.net/haber/61492/gezinin-ilk-oyunu-gezerken> adresinden alındı

- BADİOU, A. (2013, Haziran 19). Türkiye Halkları Ayağa Kalkıyor. Ekim 25, 2016 tarihinde Yarın Haber Web sitesi:
<http://yarinhaber.net/guncel/7351/alain-badiou-turkiye-halklari-ayaga-kalkiyor> adresinden alındı
- BAYDAR, G. (2013, Haziran 23). Bianet Bağımsız İletişim Ağı İnternet Sitesi. Ocak 10, 2016 tarihinde Gezi Parkı Direniş'i'nin Depolitik Gençlik - Popüler Kültür - Mizah Hattı:
<http://bianet.org/bianet/toplum/147864-gezi-parki-direnisi-nin-depolitik-genclik-populer-kultur-mizah-hatti> adresinden alındı
- BAYHAN, B. (2013, Haziran 13). Gezi Cumhuriyetine Hoşgeldiniz. Aralık 20, 2016 tarihinde Arkitera :
<http://www.arkitera.com/haber/14984/gezi-cumhuriyetine-hosgeldiniz> adresinden alındı
- BAYRAKTAR, K. O. (2013, Haziran 6). Sanat Ve Politika İlişkisi Bağlamında Gezi Parkı Direniş'i'ne Dair Notlar. Mart 21, 2017 tarihinde Sanat Atak İnternet Sitesi:
<http://www.sanatatak.com/view/sanat-ve-politika-iliskisi-baglaminda-gezi-parki-direnisine-dair-notlar/317> adresinden alındı
- BBC. (2013, Aralık 16). Arab uprising: Country by country - Tunisia. Ekim 22, 2016 tarihinde BBC News: <http://www.bbc.com/news/world-12482315> adresinden alındı
- BAYSAL, C. U. (2016, Ocak 10). Türkiye'nin Kentsel Dönüşüm Politikaları Karşısında Barınma Hakkı ve Konut Hakkı. Yeşil Düşünce Derneği Web Sitesi:
<http://web.yesildusunce.org/wp-content/uploads/2016/01/1-Turkiyenin-Kentsel-Donusum-Politikolari-Karsisinde-Barinma-ve-Konut-Hakki.pdf> adresinden alınmıştır
- BİANET. (2013, Haziran 1). Saldırıları ve Direnişler Türkiye'ye yayıldı. Aralık 20, 2016 tarihinde Binat Bağımsız İletişim Ağı:
<http://bianet.org/bianet/toplum/147105-saldirilar-ve-direnisler-turkiye-ye-yayildi> i adresinden alındı
- BİANET, H. (2013, Mayıs 31). Polis Gezi'ye Yine saldırdı. Aralık 15, 2016 tarihinde Bianet Bağımsız İletişim Ağı:
<http://bianet.org/bianet/insan-haklari/147053-polis-gezi-ye-yine-saldiridi> adresinden alındı
- BİRGÜN. (2011, 10 21). Radikal Gazetesi. Radikal Gazetesi İnternet Sitesi:
<http://www.radikal.com.tr/dunya/10-soruda-wall-street-eylemleri-1067139/> adresinden alınmıştır
- BİRKİYE, S. K. (2016, Nisan 7). Yerli Oyun Cephesinde Yeni Birşey Yok mu? Mart 15, 2017 tarihinde T24 Bağımsız İnternet Gazetesi:
<http://t24.com.tr/k24/yazi/yenioyun,662> adresinden alındı

- BORA, N. (2013, Kasım 8). "Türkiye'de en küçük çaplı azınlık Gezi'ye giden grup". Mart 09, 2017 tarihinde Zete Kültür Sanat İnternet Sitesi:
<https://zete.com/turkiyedeki-en-kucuk-capli-azinlik-geziye-giden-grup-2/> adresinden alındı
- BURCU Ünal, S. A. (2013, Mayıs 30). Taksim Gezi Parkının Sembolü Oldu. Kasım 13, 2015 tarihinde Milliyet Gazetesi Web sitesi:
<http://www.milliyet.com.tr/taksim-gezi-parki-nin-sembolu-oldu/gundem/detay/1715978/default.htm> adresinden alındı
- CELKAN, E. N. (2014, Ağustos 18). Devlet korkusu içine sinmemiş yeni nesillere ihtiyaç var.
<http://www.haberturk.com/yazarlar/betul-memis/981054-devlet-korkusu-icine-sinmemis-yeni-seslere-htiyac-var>. (B. Memiş, Röportaj Yapan) Habertürk Gazetesi.
- CUMHURİYET. (2013, Haziran 30). Gezi'ye Psikolojik bakış. Nisan 14, 2017 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi İnternet Sitesi:
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/430902/Gezi_ye_psikolojik_bakis_.html adresinden alındı
- CUMHURİYET. (2014, Şubat 24). Camide içki kabataşta dayaktan sonra 11 çelik kapı da yalan çıktı. Aralık 20, 2016 tarihinde Cumhuriyet gazetesı internet sitesi:
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/turkiye/44465/_Camide_icki_Kabatas_ta_dayak_tan_sonra_11_celik_kapi_da_yalan_cikti_.html adresinden alındı
- ÇETİN, S. (2013, Ağustos 1). Gezi'de sosyal medya istatistikleri. İnsan Haber web sitesi:
<http://www.insanhaber.com/ozel-haber/gezide-sosyal-medya-istatistikleri-h5142.html> adresinden alınmıştır
- ÇETİNKAYA, H. (2013, Haziran 9). DirenGezi, Saygınlık Krizi ve Komünal Demokrasi. Mayıs 2, 2017 tarihinde Blogspot Blog Sitesi:
<http://sinirdan.blogspot.com.tr/2013/06/> adresinden alındı
- ÇOBAN, U. (2016, 11 10). Academia. Academia.Edu:
https://www.academia.edu/22055222/1999_Seattle_Eylemleri adresinden alınmıştır
- ÇUHADAR, B. (2013, 10 9). Bir Hayal kırıklığı Taksim Meydanı Müzikali. Mart 15, 2017 tarihinde Radikal Gazetesi Web Sitesi:
<http://www.radikal.com.tr/yazarlar/bahar-cuhadar/bir-hayal-kirikligi-taksim-meydani-1154753/> adresinden alındı
- ÇUHADAR, B. (2014, Mayıs 31). Direniş'in Oyun hali. Şubat 21, 2017 tarihinde Radikal 2 Gazetesi :
<http://www.radikal.com.tr/radikal2/direnisin-oyun-hali-1194923/> adresinden alındı
- DEMİRKAN, Ö. (2011, Haziran 1). Bir Çılgın Proje de Taksim'e. Aralık 22, 2016 tarihinde Vatan Gazetesi Web Sitesi :
<http://www.gazetevatan.com/bir-cilgin-proje-de-taksim-e-380949-gundem/>

adresinden alındı

- D22. (2014, Mart 1). Karabatak. Nisan 25, 2017 tarihinde D22 Tiyatrosu Resmi İnternet Sitesi: <https://www.tiyatrod22.com/karabatak> adresinden alındı
- EGEPOSTASI. (2013, Haziran 14). "Gezi Parkı Provakatörlerini Tiyatro Sahnesinden İfşa Ettiler". Nisan 13, 2017 tarihinde Ege Postası Gazetesi İnternet Sitesi: <http://www.egepostasi.com/haber/gezi-parki-provokatorlerini-tiyatro-sahnesinden-ifsa-ettiler/35202> adresinden alındı
- EMEN, İ. (2015, Aralık 12). Gezi'den Suruç'a Bir Uzun Yol. Nisan 26, 2017 tarihinde Radikal Gazetesi İnternet Sitesi: <http://www.radikal.com.tr/kultur/geziden-suruca-bir-uzun-yol-1491150/> adresinden alındı
- ERÇİÇEK, S. (2013, Mayıs 30). Gezi Parkına Şafak Baskını. Aralık 20, 2016 tarihinde Hürriyet Gazetesi web sitesi: <http://www.hurriyet.com.tr/gezi-parkina-safak-baskini-23396499> adresinden alındı
- EVREN, S., & Delier, B. (2013, Temmuz 3). Gezi'den Doğan Siyasi itaatsizlik Sanatta Siyasetin Önünü Nasıl Açtı. Ocak 25, 2017 tarihinde Sürmetinler -Süreyya Evren yazıları: <http://surmetinler.blogspot.com.tr/2013/07/dagilin-lan-dagilin-lan-dagilin.html?view=sidebar> adresinden alındı
- EVRENSEL. (2014, Ocak 8). Gezi Direnişi Londra'da Tiyatro Oyunu Oldu. Nisan 19, 2017 tarihinde Evrensel Gazetesi İnternet Sitesi: <https://www.evrensel.net/haber/75860/gezi-direnisi-londrada-tiyatro-oyunu-oldu> adresinden alındı
- EVRENSEL. (2016, Nisan 13). Erenus'un Bukalemun oyunu kaldırıldı. MArt 09, 2017 tarihinde Evrensel Gazetesi İnternet Sitesi: <https://www.evrensel.net/haber/277449/erenusun-bukalemun-oyunu-kaldirildi> adresinden alındı
- FEYZİOĞLU, M. (2013). Türkiye Ağaca Neden Sarıldı? Türkiye Barolar Birliği Yayınları.
- FIRAT, B. Ö., & Bakçay, E. (2013, Temmuz 9). Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem. Ocak 20, 2017 tarihinde E-skop Sanat Tarihi -Eleştri web sitesi: <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384> adresinden alındı
- FLEİSHMAN, C. (2013, Haziran 3). CNN-Turk airs penguin documentary during Istanbul riots. Ekim 21, 2016 tarihinde The Daily Dot: <http://www.dailydot.com/news/cnn-turk-istanbul-riots-penguin-doc-social-media/> adresinden alındı
- GÖLE, N. (2013, Haziran 24). Pasif Duruşun Karşı Konulmaz Estetiği. Şubat 08, 2017 tarihinde T24 Haber Sitesi: <http://t24.com.tr/yazarlar/nilufer-gole/pasif-durusun-karsi-konulamaz-estetigi,6>

944 adresinden alındı

- GÖZKE, Ö. (2001, Aralık 11). Bianet Bağımsız İletişim Ağı. Biamag Cumartesi: <https://bianet.org/biamag/kultur/6703-kaldirim-taslarinin-altinda-kumsal-var> adresinden alınmıştır
- GREENPEACE. (2004, 26 Haziran). NATO'nun Nükleer Füzelere İstanbulu Bastı. Ocak 20, 2017 tarihinde Greenpeace.org: <http://www.greenpeace.org/turkey/tr/news/nato-nun-nuekleer-fuezeleri-tuerk/> adresinden alındı
- GÜNEYSU, S. (2014, Eylül 24). Sen Misin Gezi'yi Anlatan! Mart 09, 2017 tarihinde Cumhuriyet Gazetesi Web Sitesi: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/123097/Sen_misin__Gezi_yi_anlatan.html adresinden alındı
- HABER, M. (2013, Haziran 7). Halk TV'den penguenli gönderme! Ekim 15, 2016 tarihinde Mynet Haber Web sitesi: <http://www.mynet.com/haber/guncel/halk-tvden-penguenli-gonderme-701059-1> adresinden alındı
- HABERTÜRK. (2013, Haziran 11). Mehmet Ali Alabora Mi Minör ile ilgili iddialara yanıt verdi. Mart 07, 2017 tarihinde Habertürk Gazetesi İnternet Sitesi: <http://www.haberturk.com/gundem/haber/851380-mehmet-ali-alabora-can-guve-nligim-yok> adresinden alındı
- HABERTÜRK, G. (2015, Aralık 18). 'Tarih yazdım ama ölüm getirdi'. Ekim 25, 2016 tarihinde Habertürk Gazetesi Web Sitesi: <http://www.haberturk.com/dunya/haber/1168822-tarih-yazdim-ama-olum-getirdi> adresinden alındı
- HAMSİCİ, M. (2013, Haziran 25). Toma'nın önüne neden geçtim? Şubat 09, 2017 tarihinde BBC Türkçe: http://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/06/130624_siyahli_kadin adresinden alındı
- HARDT, M. (2014, Haziran <http://meseledergisi.com/2014/06/michael-hardt-cokluk-orgutlenmek-zorunda/>). Michael Hardt: Çokluk Örgütlenmek Zorunda. (C. Semercioğlu, & D. Ayyıldız, Röportajı Yapanlar)
- HARVEY, D. (2013, 05 Haziran). Kent Hakkı. Aralık 15, 2016 tarihinde Sendika.org: <http://www.sendika.org/2013/05/kent-hakki-david-harvey/> adresinden alındı
- HARVEY, D. (2014, Eylül 9). The World Today. (T. Ali, Röportaj Yapan)
- HÜRRİYET. (2013, Aralık 3). Gezi PARKı Olayları Polis Tiyatrosunda. Mart 14, 2017 tarihinde Hürriyet Gazetesi İnternet Sitesi: <http://www.hurriyet.com.tr/gezi-parki-olaylari-polis-tiyatrosunda-25266518> adresinden alındı
- İKİNCİKAT. (2010, Eylül 15). Biz Kim Oluyoruz? Nisan 19, 2017 tarihinde İkincikat Tiyatro Topluluğu Resmi İnternet Sitesi: <http://ikincikat.org/biz-kim-oluyoruz/> adresinden alındı

- İNCE, E. (2013, Mayıs 28). Gezi Parkında Direniş Polise Müdahalesi. Aralık 20, 2016 tarihinde Radikal Gazetesi Web Sitesi:
<http://www.radikal.com.tr/turkiye/gezi-parkinda-direnise-polis-mudahalesi-1135254/> adresinden alındı
- İNCE, E. (2013, Haziran 13). Gezi Parkı'nın 'dış mihrak'ları konuştu. Haziran 22, 2015 tarihinde Radikal Gazetesi:
<http://www.radikal.com.tr/dunya/gezi-parkin-dis-mihraklari-konustu-1137441/> adresinden alındı
- İNSEL, A. (2013, Temmuz 16). Her yer taksim her yer demokrasi. Şubat 11, 2015 tarihinde Radikal Gazetesi Web Sitesi:
<http://www.radikal.com.tr/radikal2/her-yer-taksim-her-yer-demokrasi-1141911/> adresinden alındı
- İZCİ, İ. (2016, Ekim 18). Vedat Özdemiroğlu: Memleketi kurtarma hevesinde değiliz. . Ocak 19, 2017 tarihinde Hürriyet Kelebek:
<http://www.hurriyet.com.tr/vedat-ozdemiroglu-memleketi-kurtarma-hevesinde-degiliz-40248870> adresinden alındı
- KALAYCI, N. (2013, Temmuz 19). Hakikat Kavgası: Bir Parrhesia Olarak Gezi Parkı. Aralık 27, 2016 tarihinde E-Skop Sanat ve Eleştiri Dergisi Web Sitesi:
<http://www.e-skop.com/skopbulten/hakikat-kavgasi-bir-parrhesia-olarak-gezi-parki/1407> adresinden alındı
- KARABATAK. (2014). 03 09, 2017 tarihinde D22 Tiyatro İnternet Sitesi:
<https://www.tiyatro22.com/karabatak> adresinden alındı
- KARACA, E. (2013, Mayıs 31). Polis saldırıyor Halk Tepkili. Aralık 17, 2016 tarihinde Bianet- Bağımsız İletişim Ağı:
<http://bianet.org/bianet/insan-haklari/147080-polis-saldiriyor-halk-tepkili> adresinden alındı
- KAYA, Y. (2015, Haziran 10). İkinci Kat'tan P*ark: Bir Algının Bir Zaferin Yansıması. Nisan 20, 2017 tarihinde Mimesis Dergisi İnternet Sitesi:
<http://www.mimesis-dergi.org/2015/06/ikinci-kattan-prk-bir-alginin-bir-zaferin-yansimasi/> adresinden alındı
- KENTOĞLU, E. (2013, Haziran 6). Çapulcu Kütüphanesinde Kitaplar Kapış Kapış. Nisan 20, 2017 tarihinde Radikal Gazetesi İnternet Sitesi:
<http://www.radikal.com.tr/hayat/capulcu-kutuphanesinde-kitaplar-kapis-kapis-1136532/> adresinden alındı
- KOLUKISAOĞLU, E. (2014, Şubat 18). Gezi'nin içinde müthiş bir estetik vardı. . Şubat 07, 2017 tarihinde NTV Haber Web Sitesi:
http://www.ntv.com.tr/turkiye/gezinin-icinde-muthis-bir-estetik-vardi,___eDD9Uh06HaBFsVLtMTA adresinden alındı
- KÖSEOĞLU, D. D. (2013, Temmuz 29). 62 Sanatçıdan direnişin estetiği. Şubat 07, 2017 tarihinde Radikal Gazetesi Web sitesi:
<http://www.radikal.com.tr/hayat/62-sanatcidan-direnisin-estetigi-1143785/> adresinden alındı
- KURULTAY, M. (2013, Haziran 04). 27 Mayıs-3 Haziran arası kısa Gezi

Direnışı Kronolojisi. 5 Harfliler Web Sitesi:

<http://www.5harfliler.com/gezi-parki-direnisi-kisa-tarihi/> adresinden alınmıştır

- MİLLİYET. (2013, Şubat 26). "Mi Minör" ile dünyada bir ilk! Mart 17, 2017 tarihinde Milliyet Gazetesi İnternet Sitesi:
<http://www.milliyet.com.tr/-mi--minor--ile-dunyada-bir-ilk--pembenar-detay-kultursanat-1674525/> adresinden alındı
- MİLLİYET. (2013, Haziran 1). Göstericiler Boğaziçi köprüsünü kapattı. Ekim 15, 2016 tarihinde Milliyet Gazetesi Web Sitesi:
<http://www.milliyet.com.tr/gostericiler-bogaz-koprusu-nu/gundem/detay/171711/default.htm> adresinden alındı
- MİLLİYET. (2013, Haziran 1). Polis Taksim'den Ayrıldı. Ekim 15, 2016 tarihinde Milliyet Gazetesi Web Sitesi:
<http://www.milliyet.com.tr/flas-haber-polis-taksim/gundem/detay/1717225/default.htm> adresinden alındı
- MİMESİS. (2014, 7 9). Direklerarası Seyirci Ödülleri 2013-2014. 03 09, 2017 tarihinde Mimesis Dergisi İnternet Sitesi:
<http://www.mimesis-dergi.org/2014/07/direklerarasi-seyirci-odulleri-2013-2014/> adresinden alındı
- METİN, E. O. (2016, Haziran 19). Tiyatronun İnceldiği Yere Bağlandığımız Bir Oyun: Apaçi Gızlar. Şubat 15, 2017 tarihinde Medium Gazete Solfasol:
<https://medium.com/gazete-solfasol/tiyatronun-i%CC%87nceldi%C4%9Fi-yere-ba%C4%9Fland%C4%B1%C4%9F%C4%B1m%C4%B1z-bir-oyun-apa%C3%A7i-g%C4%B1zlar-d2a3f182245c#.kr8dn2iyh> adresinden alındı
- MEDYAFARESİ. (2013, Haziran 4). Sermiyan Midyat'tan CNN Türk'e Penguenli Tepki. Ekim 20, 2016 tarihinde Medya Faresi Web Sitesi:
<http://www.medyafaresi.com/haber/sermiyan-midyattan-cnn-turke-penguenli-tepki/114157> adresinden alındı
- MUTLU, H. (2013, Haziran 9). Twitter Inc. Ocak 20, 2016 tarihinde Twitter:
<https://twitter.com/valimutlu/status/343576172296302593> adresinden alındı
- MYERS, A. R. (2012, Ağustos 22). Dissent, Protest, and Revolution: The New Europe in Crisis. Inquiries Journal :
<http://www.inquiriesjournal.com/articles/624/dissent-protest-and-revolution-the-new-europe-in-crisis> adresinden alınmıştır
- OCAK, H. (2016, Temmuz 11). Kentsel dönüşüm rant kapısı oldu. Aralık 2016, 20 tarihinde Hürriyet Gazetesi Web Sitesi:
http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yazi_dizileri/565533/Kentsel_donusum_rant_kapisi_oldu.html adresinden alındı
- ONAT, F. (2014, Nisan 12). Sokaklar Evim Herkes Misafirim Olsun. Nisan 25, 2017 tarihinde Radikal Gazetesi İnternet Sitesi:
<http://www.radikal.com.tr/radikal2/sokaklar-evim-herkes-misafirim-olsun-1186190/> adresinden alındı
- ÖZ, Y. (2007, Nisan 2). Boğaziçi Üniversitesinde Koç Yumurtasıyla Eylem. Ocak 20, 2017 tarihinde Hürriyet Gazetesi Web Sitesi:

- <http://www.hurriyet.com.tr/bogazici-universitesi-nde-koc-yumurtasiyla-eylem-6250010> adresinden alındı
- ÖZÇELİK, C. (2014, Haziran 9). Gezi Direnişi Tiyatro Oldu. Nisan 19, 2017 tarihinde OdaTv: <http://odatv.com/gezi-direnisi-tiyatro-oldu-0907141200.html> adresinden alındı
 - ÖZGÜR HAYAT. (2003, Nisan 9). İstanbul Indymedia Bağımsız Basın Merkezi. Ocak 20, 2017 tarihinde Zalimlerin Gücüne KARŞI Hayal Gücü Eyleme: <http://istanbul.indymedia.org/comment/199633> adresinden alındı
 - ÖZTÜRK, M. M. (2015, Haziran 5). Radikal Gazetesi Kitap Eki İnternet Sitesi. Şubat 21, 2016 tarihinde Protestolarda "yaratıcılık fetişizmi": <http://kitap.radikal.com.tr/makale/haber/protestolarda-yaraticilik-fetisizmi-421948> adresinden alındı
 - PELVANOĞLU, B. (2013, Ağustos 21). Gezi Direnişi Bağlamında J.Ranciere ve Güncel Sanatta Temsil. Nisan 21, 2017 tarihinde Lebriz Sanat Sanat Dergisi İnternet Sitesi: <http://lebriz.com/pages/lis.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=1135&bhc p=1> adresinden alındı
 - PİPES, D. (2011, Nisan 20). Daniel Pipes Middle East Forum. Daniel Pipes Official: <http://www.danielpipes.org/9700/mohammed-bouazizi-historical-figure> adresinden alınmıştır
 - PERKER, M. K. (2013, 23 Haziran). #Direnmizah. (H. Yılmaz, Röportaj Yapan)
 - RADİKAL. (2013, Mayıs 4). Bundan sonra Taksim'de Kadıköy'de Miting yok. Kasım 20, 2015 tarihinde Radikal Gazetesi Web Sitesi: <http://www.radikal.com.tr/politika/basbakan-bundan-sonra-taksimde-kadikoyde-miting-yok-1132168/> adresinden alındı
 - RODRİK, D. (2013, Haziran 11). Turkey's Protests Won't Die Like Occupy Wall Street Did. Aralık 21, 2016 tarihinde New Republic Web Sitesi: <https://newrepublic.com/article/113812/turkey-protests-2013-another-occupy-wall-street> adresinden alındı
 - RÜZGAR, E. (2013, Aralık 27). "Makas Oyunları Kesmez Birleştirir". Nisan 4, 2017 tarihinde Milliyet Sanat Dergisi İnternet Sitesi: <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/eser-ruzgar/-makas-oyunlari-kesmez-birlestirir/3323> adresinden alındı
 - RÜZGAR, E. (2013, Haziran 20). Gezi'de "Gezerken". 03 07, 2017 tarihinde Milliyet Sanat Dergisi İnternet Sitesi: <http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/eser-ruzgar/gezi-de--gezerken-/2248> adresinden alındı
 - SAĞLIK, E. (2013, Haziran 16). Gezi Parkı Direnişinde Ölenler. 12 28, 2016 tarihinde Hapiste Sağlık Web sitesi: <https://hapistesaglik.com/2013/06/16/eylemde-saglik-gezi-parki-direnisinde-olenler/> adresinden alındı
 - SALTA, H. (2014, 12 3). Artık Hiçbi'şii Eskisi Gibi Olmayacak! Sil

Gözyaşlarını! Mart 8, 2017 tarihinde Mimesis Dergisi İnternet Sitesi:

<http://www.mimesis-dergi.org/2014/12/artik-hicbisii-eskisi-gibi-olmayacak-sil-gozyaslarini/> adresinden alındı

- SPUTNİK. (2014, Ocak 17). "Gezi" Rusya'da tiyatro oyunu oldu. Mart 14, 2017 tarihinde Sputnik:
https://tr.sputniknews.com/rsfmradio.com/2014_01_17/gezi-olaylari-rusyada-tiyatro-oyunu-oldu/ adresinden alındı
- ŞENEL, E. (2013, Ağustos 15). Vatan Gazetesi Kitap Eki Web sayfası. Ocak 11, 2016 tarihinde Felsefenin kare ası Gezi'yi yorumladı:
http://vatankitap.gazetevatan.com/haber/felsefenin_kare_asi_geziyi_yorumladi_/1/21212 adresinden alındı
- T24. (2013, Haziran 10). Yeni Şafak'a göre MiMinör Oyununda Gezi PArkının Provası Yapıldı. 03 17, 2017 tarihinde T24 Bağımsız İnternet Gazeresi:
<http://t24.com.tr/haber/yeni-safaka-gore-mi-minor-oyununda-gezi-parkinin-provasi-yapildi,231667> adresinden alındı
- TAN, İ. (2014, 1 27). Taksim Meydanı Müzikali. Nisan 27, 2017 tarihinde Blogspot bloğundan İmgetan isimli Blog:
<http://imgetan.blogspot.com.tr/2014/01/taksim-meydan-muzikali.html> adresinden alındı
- TATLI, O. (2014). Fakirane. Ocak 5, 2017 tarihinde Postmodernizmde Metinlerarasılık ve Pastiş:
<http://www.fakirane.org/postmodernizmde-metinlerarasilik-ve-pastis-osman-tatli/> adresinden alındı
- TİYATRODELİSİ. (2013, Haziran 10). Gezi Parkı Sanatla Direniyor! Gezerken-Reha Özcan. Nisan 24, 2017 tarihinde Youtube video paylaşım sitesi:
<https://www.youtube.com/watch?v=JHS8Ez82A6g> adresinden alındı
- TİYATRODÜNYASI. (2013, Ağustos 17). Gezi Parkı'nda Doğan Tiyatro Oyunu GEZERKEN, Beylikdüzü Çamlık Parkı'nda. 03 07, 2017 tarihinde Tyatro Dünyası İnternet Sitesi:
<http://www.tiyatrodunyasi.com/2013/08/gezi-parkinda-dogan-tiyatro-oyunu-gezerken-beylikduzu-camlık-parkinda-45031> adresinden alındı
- TÖNEL, A. (2008, Nisan 8). "AVM'de Sinema Tiyatro Yutturmacası". Nisan 13, 2017 tarihinde Birgün Gazetesi İnternet Sitesi:
<http://www.birgun.net/haber-detay/avm-de-sinema-ve-tiyatro-yutturmacasi-425.html> adresinden alındı
- TÜLEYLİOĞLU, O. (2013, Haziran 19). Gezi Parkı Kütüphanesi Yeniden. Nisan 20, 2017 tarihinde Milliyet Sanat Dergisi İnternet Sitesi :
<http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/orhan-tuleylioglu/gezi-parki-kutuphanesi-yeniden-/2234> adresinden alındı
- UNCU, B. A. (2013, Temmuz 24). Doğrudan Eylemler; Yaratıcı bir Repertuarın Unutulmazları. Şubat 8, 2017 tarihinde T24 Haber sitesi:
<http://t24.com.tr/yazarlar/baran-alp-uncu/dogrudan-eylemler-yaratıcı-bir-repertuarin-unutulmazlari,7103> adresinden alındı

- UNCU, E. A. (2013, Haziran 10). En Büyük Bıanal Gezi Parkında. Kasım 1, 2015 tarihinde Radikal Gazetesi Web sitesi:
<http://www.radikal.com.tr/hayat/en-buyuk-bienal-gezi-parkinda-1136916/> adresinden alındı
- UYSAL, Z. (2016, Ekim 6). Hakikate uzanan yolda tarih ve edebiyat. Kasım 18, 2016 tarihinde T24 Dosya: <http://t24.com.tr/k24/yazi/hakikat-tarih-edebiyat,878> adresinden alındı
- VARDAR, N. (2013, Mayıs 31). Gezi Parkı'nı İstiklalde Savundular. Aralık 17, 2016 tarihinde Bıanet-Bağımsız İletişim Ağı:
<http://bianet.org/bianet/toplum/147055-gezi-parki-ni-istiklal-de-savundular> adresinden alındı
- YILDIRIM, B. (2015, Aralık 15). Al Jazeera Arap Baharının 5.Yılı. Ekim 22, 2016 tarihinde Al Jazeera İnternet Sitesi:
<http://www.aljazeera.com.tr/site-page/arap-baharinin-5-yili> adresinden alındı
- YILDIRIM, T. (2013, 09 06). "Son Bir Haftada 6 Polis İntihar Etti". Mayıs 22, 2015 tarihinde Radikal Gazetesi web sitesi:
<http://www.radikal.com.tr/turkiye/son-bir-haftada-6-polis-intihar-etti-1136895/> adresinden alındı
- YOUTUBE. (2013, Haziran 3). NTV Canlı yayında kendisini protesto edenleri gösterdi. Kasım 10, 2016 tarihinde Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=t4kdflRLEpc> adresinden alındı
- YÜZDE52. (2007, Mayıs 23). Youtube. Ocak 20, 2017 tarihinde Cübbeli Generallere ve Güvelerine Karşı Hayal Gücü Eylemde:
<https://www.youtube.com/watch?v=GfJUyY1C264> adresinden alındı
- YÜZDE52. (2008, MAYıs 14). %52'den Cevahir'e baskın. Ocak 20, 2017 tarihinde Youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=8LeUNWPxqvI> adresinden alındı
- ZEREN, V. Ö. (2015, Ocak 15). Teatral Bir Devrim Provası Olarak Gerilla Tiyatrosu. Sol Gazetesi.
- ZENGİN, G. (2015, Aralık 17). Al Jareera. Kasım 15, 2015 tarihinde Al Jazeera Türk: <http://aljazeera.com.tr/gorus/buazizinin-yaktigi-ates-sonmez> adresinden alındı
- ZEREYCAN, E. (2016, Mayıs 30). "Her şeyi ruhsuzlaştırdılar, bu iş böyle gitmez". Kasım 16, 2016 tarihinde Birgün Gazetesi Web Sitesi:
<http://www.birgun.net/haber-detay/her-seyi-ruhsuzlastirdilar-bu-is-boyle-gitmez-113898.html> adresinden alındı
- ZORLU, B. (2016, Ocak 25). Bıanet. Kasım 21, 2016 tarihinde Bağımsız İletişim Ağı Bıanet Web sitesi:
<http://bianet.org/bianet/siyaset/171447-arap-ayaklanmalarinin-5-yili-kronoloji> adresinden alındı

ÖZGEÇMİŞ

Yunus Emre GÜMÜŞ

1983 yılında Muğla'da doğdu. İlk orta ve lise eğitimini memleketi Gaziantep'te tamamladı. 2004 yılında Ege Üniversitesi Yiyecek İçecek İşletmeciliği bölümünden Mezun olup, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Dramatik Yazarlık Ana Sanat Dalı'nda öğrenimine devam etti. 2005 yılında Kurtlar Vadisi-Irak sinema filminde "Oyuncu Koçu" olarak görev aldı. 2008 yılında "**Suç Şiddet ve Anti kahraman Olguları ve Tiyatrodaki Yansıması**" teziyle Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun oldu. Uzun oyun olarak yeniden düzenlediği **Bardakçı Baba** ve **Entrikalı Dolap Komedyası** oyunları **Zorba** oyunuyla birlikte Devlet Tiyatroları repertuarına alındı. 2008–2009 sezonunda Van Devlet Tiyatrosu'nda sahnelenen Lope De Vega'nın müzikli oyunu **Çılgın Dünya'nın** şarkı sözlerini yazdı. 2010 yılında TRT-1 ekranlarında yayınlanan **Küstüm Çiçeği**, 2012 yılında **Hayat Devam Ediyor** dizilerinin senaristliğini yaptı. **Entrikalı Dolap Komedyası** oyunu 2012-2015 sezonlarında Van Devlet Tiyatrosu tarafından 2015-2016 sezonunda Bursa Devlet Tiyatrosu tarafından sahnelendi. 2013 yılına kadar İstanbul'da yaşayan yazar, çeşitli TV projelerinde öykü, tretman ve skeç yazarı, proje geliştirici olarak görev aldı. 2013 yılında Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Oyunculuk Ana Sanat Dalı'na Araştırma Görevlisi olarak atandı. 2014 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak görevlendirildi. Aynı yıl Güzel Sanatlar Enstitüsünde Yüksek Lisans eğitime başladı. 2014 yılında Merve Dalgıç'la hayatını birleştirdi. 2016 yılında Aren isimli oğlu dünyaya geldi. 2016-2017 sezonunda **Kadınlar Filler Ve Saireler** oyunu Özen Yula yönetiminde Beşiktaş Kültür Merkezi'nde sahnelendi.

Diğer Oyunları: **Bardakçı Baba** (2006) **Entrikalı Dolap Komedyası** (2007) **Zorba** (2008) **Bahtışen ve Dulları** (2010) **Eylül Anneleri** (2011) **Kadınlar Filler Ve Saireler** (2013) **Muhteris Sükunet** (2014) **Temaşa Devam Etmeli (Komik-i Meşhur Dümbüllü-2014)**, **Direklerarası İkibinonaltı** (2016), **Erkekler Futbol ve Dahası** (2016)