

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM DALI**

DOKTORA TEZİ

**TÜRKİYE’DE 1960 SONRASI POLİTİK TİYATRONUN
GELİŞİMİ**

**Arda ÖZTÜRK
2502130361**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL**

İSTANBUL – 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Arda ÖZTÜRK Numarası : 2502130361

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Tiyatro Eleştirmenliği ve
Dramaturji Anabilim Dalı Danışmanı : Doç. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL

Tez Savunma Tarihi : 08.08.2018 Saati : 14:00

Tez Başlığı : "Türkiye'de 1960 Sonrası Politik Tiyatronun Gelişimi"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / ÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. AHMET METİN BALAY		KABUL
2- PROF. DR. MÜNEVVER ESİN GÖREN		Kabul
3- DOÇ. DR. FAKİYE ÖZSOYSAL		KABUL
4- DOÇ. DR. YAVUZ PEKMAN		KABUL
5- DR. ÖĞR. ÜYESİ MEHMET ONUR HASDEDEOĞLU		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. HÜRRİYET ÖZDEN SÖZALAN		
2- PROF. DR. DİKMEN GÜRÜN		

ÖZ

TÜRKİYE’DE 1960 SONRASI POLİTİK TİYATRONUN GELİŞİMİ

ARDA ÖZTÜRK

Bu çalışmada, 1960 sonrası Türkiye’deki politik tiyatro akımının tarihsel gelişimi araştırılmıştır. Araştırmada, hem siyasi tarih okumaları, hem de ayrıntılı metin analizleri yoluyla çok katmanlı bir yol izlenmiştir. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır ve her bir bölümünde, öncelikli olarak ele alınan dönem aralığına dair tarihsel gelişmelerin, politik tiyatro ve Marksist sanat yaklaşımlarına olan etkileri üzerinde durulmuştur. Elde edilen veriler ışığında, yine her bölüm için belirlenen model metinlerin ayrıntılı incelemesi yapılmış, tarihsel analizlerle bağlantılı olarak, yazarların güncel siyasi olayları görme biçimleri, güncel siyasi olaylarla hesaplaşma biçimleri, okur/izleyiciyi koşullama biçimleri, Marksist sanatı algılama biçimleri kapsamlı olarak tartışılmıştır. Her bölüm sonunda yapılan değerlendirmeler sonucunda, politik tiyatronun Türkiye’ye özgü ayırt edici nitelikleri, politik metinlerdeki öz-biçim dengesinin nasıl bir gelişim izlediği, neden-sonuç ilişkisi bağlamında ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Politik Tiyatro, Türk Tiyatrosu, Marksist Estetik, Metin stratejileri, Dostlar Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu

ABSTRACT

THE DEVELOPMENT OF POLITICAL THEATER IN TURKEY AFTER 1960

ARDA ÖZTÜRK

In this study, historical development of Turkish political theater as of 1960 has been researched. The research has followed a multi-layered feature by both political history readings and detailed text analyses. This study consists of three parts and in each part, the effects of historical developments of the period are primarily studied by focusing on its affects on political theater and Marxist art approach. In the light of the obtained data, the model texts determined for each chapter has been examined in detail. In connection with the historical analyses, how the authors perceived current political events, how they dealt with them, how they reflected those events to the reader/audience and authors' perception of Marxist art were extensively discussed. As a result of the assessments made at the end of each chapter; unique features of political theater in Turkey, how content-form balance developed in political texts; have been uncovered by the help of cause-effect relationship.

Keywords: Political theater, Turkish theater, Marxist aesthetic, Text strategies, Dostlar Theater, Ankara Art Theater

ÖNSÖZ

Gençliğinin bir döneminde amatör olarak tiyatro ile uğraşan dedemin, rol aldığı ve yönettiği oyunları içeren fotoğraf koleksiyonunun çocukluğumda yarattığı etki, hiç kuşkusuz tiyatroya olan ilgimin de temel sebeplerinden birisi olmuştur. Fotoğrafların hikayelerini benimle uzun uzun paylaşırken dikkatimi çeken en önemli husus, dedemin Balıkesir’de yatılı okulda okuduğu sırada katıldığı “Erdek Festivali”nde yaşadığı deneyimin, kısa süreli tiyatro serüveninde çok özel bir yere sahip olduğuydu. Dedemin festival anılarını anlatırken sık sık andığını hatırladığım “Genco” ,”Ergun”, “Arif” gibi isimlerin Türkiye tiyatrosunun tarihinde nasıl bir öneme sahip olduğunu fark etmem ise yıllar sonra gerçekleşti. Dolayısıyla bir kasabada gerçekleştirilen bu tiyatro festivalinin, 1960 sonrası politik tiyatronun gelişimine doğrudan etkisi, bu çalışmanın benim için ayrıca anlamlı olmasına neden oldu.

Türkiye’de 1960 sonrası politik tiyatronun tarihsel gelişimini, siyasi tarih ve metin incelemeleri ile eşzamanlı olarak analiz etmeye çalıştığım bu araştırma, Türkiye’nin yakın dönem tiyatro tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu düşündüğüm bir akım hakkında çok katmanlı bir birikim edinmeme ve fikir sahibi olmamı sağladı. Bu nedenle **Türkiye’de 1960 Sonrası Politik Tiyatronun Gelişimi** isimli bu çalışmanın, Türkiye tiyatrosu hakkında yapılan ve yapılacak olan çalışmalara katkı sağlaması, ayrıca tiyatronun politik niteliğini ön plana çıkarmak isteyen yeni yazarların yazım stratejilerini belirleme sürecine ışık tutmasını umut ederim.

İlk paragrafta bahsettiğim sebepten ötürü başta sevgili dedem **Gürkan KURÇ**’a; bu çalışmanın hazırlanma aşamasında İngilizce çevirilerde bana yardımcı olan can dostum **Yasin Eren YILDIZ**’a; tüm doktora sürecimde bana olan güveni ve yol göstericiliğinin dışında, benim de kendimi “güvende” hissetmemi sağlayan danışmanın Sayın **Doç. Dr. Fakiye ÖZSOYSAL**’a; lisans yıllarımdan itibaren mesleki gelişimim bakımından bana en derin katkıları sunan hocam Sayın **Prof. Dr. Metin BALAY**’a; tez izleme jürisi toplantılarındaki yorum ve önerilerinden ötürü

Sayın **Doç. Dr. Yavuz PEKMAN**'a, süreçteki maddi manevi destek ve sabırlarından ötürü eşim **Hiba IBRAHİM**'e, babam **Veli ÖZTÜRK**'e ve annem **Asuman KURÇ**'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Arda ÖZTÜRK

İstanbul, 2018



İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

DEVİRİM UMUDU VE POLİTİK TİYATRO

1.1. 1960-1971 Arası Siyasi Gelişmelerin Politik Tiyatroya Yansımaları.....	11
1.2. Alpagut Olayı- Haşmet Zeybek	37
1.3. 804 İşçi – Ömer Polat.....	55
1.4. Birinci Bölüm Değerlendirmesi	70

İKİNCİ BÖLÜM

ANTI-FAŞİST MÜCADELE VE POLİTİK TİYATRO

2.1. 1971-1980 Arası Siyasi Gelişmelerin Politik Tiyatroya Yansımaları.....	75
2.2. Şili’de Av- Orhan Asena	96
2.3. Zengin Mutfağı - Vasıf Öngören.....	111
2.4. İkinci Bölüm Değerlendirmesi	127

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POLİTİK TİYATRODA İNSAN HAKLARI VE GEÇMİŞLE HESAPLAŞMA

3.1. 1980 Sonrası Siyasi Gelişmelerin Politik Tiyatroya Yansımaları	130
3.2. Çıkmaz Sokak – Tuncer Cücenoglu.....	151
3.3. Akrep - Eşber Yağmurdereli	171
3.4. Çağrı– Bilgesu Erenus	186
3.5. Üçüncü Bölüm Değerlendirmesi.....	211

SONUÇ.....	216
KAYNAKÇA.....	229
ÖZGEÇMİŞ.....	256



KISALTMALAR LİSTESİ

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
ANAP	: Anavatan Partisi
AP	: Adalet Partisi
AST	: Ankara Sanat Tiyatrosu
bs.	: Baskı
bkz	: Bakınız
C.	: Cilt
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
Çev.	: Çeviren
ÇKP	: Çin Komünist Partisi
DAST	: Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu
Dev-Genç	: Devrimci Gençlik Federasyonu
Dev-Sol	: Devrimci Sol
Dev-Yol	: Devrimci Yol
DGM	: Devlet Güvenlik Mahkemeleri
DIHT	: Devrim İçin Hareket Tiyatrosu
DİSK	: Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu
DP	: Demokrat Parti
DYP	: Doğru Yol Partisi
Ed.	: Editör
FKF	: Fikir Kulüpleri Federasyonu
İHD	: İnsan Hakları Derneği
m.	: Madde
MC	: Milliyetçi Cephe
MDD	: Milli Demokratik Devrim
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MİT	: Milli İstihbarat Teşkilatı
NATO	: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
s.	: Sayfa

SBFST	: Siyasal Bilimler Fakültesi Sahne Topluluğu
SBKP	: Sovyetler Birliği Komünist Partisi
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
STK	: Sivil Toplum Kuruluşları
STMA	: Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi
t.y.	: Tarih yok
TAYAD	: Tutuklu ve Hükümlü Aileleri ile Dayanışma Derneği
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
THKO	: Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu
THKP-C	: Türkiye Halk Kurtuluş Partisi Cephesi
TİP	: Türkiye İşçi Partisi
Ti-Sen	: Tiyatro İşçileri Sendikası
TKP	: Türkiye Komünist Partisi
TKP/ML	: Türkiye Komünist Partisi Marksist Leninist
TÖS	: Türkiye Öğretmenler Sendikası
TSİP	: Türkiye Sosyalist İşçi Partisi
Türk-İş	: Türkiye İşçi Sendikaları Konfederasyonu
vb.	: Ve benzeri
YÖK	: Yüksek Öğretim Kurumu

GİRİŞ

Bu araştırmanın temel odağı, Türkiye’de politik tiyatro akımının 1960 yılından itibaren nasıl bir gelişim gösterdiği sorusunun yanıtını aramaktır. Çalışmanın salt bir tarihsel panoramadan ibaret kalmaması için, politik tiyatro hareketinin tarihsel gelişiminin, siyasal tarih ile ilişkilendirilmesi ve ayrıca döneminin güncel siyasi olaylarını doğrudan konu alan politik metinler ayrıntılı olarak incelenerek yazarların siyasi söylemlerini nasıl oluşturduklarının görünür kılınması amaçlanmaktadır. Böylelikle politik tiyatronun Türkiye’ye özgü ayırdedici niteliklerinin ve kuramının da ortaya çıkarılabilmesi, ve politik tiyatro hareketinin Türk tiyatro tarihindeki özel konumunun belirlenebilmesi hedeflenmektedir.

Araştırmanın yöntemi ile ilgili ayrıntıya girmeden evvel, öncelikle bu çalışmada politik tiyatro kavramından ne anlaşıldığının üzerinde durulması gerekli görülmektedir. Bunun için yirminci yüzyılda ortaya çıkan bu kavramın Batı Tiyatrosu’ndaki konumuna kısaca değinmek yararlı olacaktır. Kitleler ile doğrudan ilişki kurması sebebiyle Michael Patterson’a göre politik potansiyeli en yüksek olan sanat dalı olan tiyatro, Antik Yunan’dan itibaren toplumu dönüştürücü bir misyona sahip olmuştur. (Patterson, 2003: 1-2) O halde tiyatro, toplumu dönüştürücü niteliği bakımından politik işlevi yüksek bir sanat türüdür. Brezilya’lı tiyatro insanı Augusto Boal de, tiyatronun hem bireyi hem de toplumu dönüştürücü etkisinden hareket ederek, **Ezilenlerin Tiyatrosu** adlı yapıtında kendi tiyatro pratiğinin kuramını bir “devrim provası” olarak nitelerken, kitabının henüz giriş kısmında tiyatronun politikadan bağımsız bir faaliyet olamayacağını vurgulamaktadır:

“İnsanın bütün faaliyetleri politiktir ve tiyatro da bu faaliyetlerden biridir. Tiyatroyu politikadan ayırmaya çalışanlar bizi yanıltmaya çalışmaktadırlar ve bu politik bir tutumdur.” (Boal, 2011: vii)

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere tiyatronun salt vakit geçirici bir nitelikte kullanılması dahi politik bir tutumun sonucudur; çünkü “depolitizasyon” da başlı başına bir politikadır. Her tür teatral üslubun politik bir faaliyet olduğuna yaklaşım sebebiyle, İtalyan tiyatro insanı Dario Fo da, oyunlarının politik taşlama

içermesinden dolayı tiyatro pratiğinin “politik” olarak nitelendirilmesine karşı çıkar; tiyatronun zaten doğası gereği politik olduğuna vurgu yaparak böylesi bir ayrımı reddeder. (Balay, 1995: 27) Bunun anlamı Patterson’un da işaret ettiği, tiyatronun kitlelerle doğrudan ilişki kurma ve bireyi dönüştürme potansiyelidir ve bu potansiyel Fo’ya göre tiyatro sanatını politik kılar. Tiyatro zaten politik işlevi olan bir faaliyet olduğu için, “politik tiyatro” sözcüğünün ayrı bir türün adı olarak anılmasına da gerek yoktur.

O halde yanıtlanması gereken soru, eğer tiyatro sanatı zaten politik bir faaliyet ise, 20. yüzyılda “politik tiyatro” denen spesifik bir kavramın kullanımına neden gerek duyulduğu ve bu spesifik kavram ile tam olarak neyin kastedildiğidir. Bu soruların cevabı için öncelikle hiç kuşkusuz politik tiyatro kavramı ile özdeşleştirilen Erwin Piscator’un tiyatronun toplumu dönüştürücü misyonunu kullanım biçimini ele almak gerekmektedir. Birinci Dünya Savaşı’nda yenik düşen Almanya’daki siyasi ve toplumsal çalkantı içerisinde sosyalist mücadelenin de etkili bir biçimde sürdürülmesi, Piscator’u kitleleri doğrudan sosyalist mücadeleye çağıran bir tiyatro pratiğine yöneltmiştir.

“Eğer sanatın herhangi bir anlamı varsa, bunun sınıf mücadelesinde bir silah olarak kullanılması olduğu sonucuna ulaştık (...) Dünyanın kurtuluşunu en güçlü mantığın terimlerinde gördük: Proleteryanın örgütlü mücadelesi, iktidarın ele geçirilmesi. Diktatörlük. Dünya devrimi. Rusya idealimizdi. Bu duygu güçlendikçe, sanatımıza ‘eylem’ sözcüğü daha açık bir biçimde damgasını vurmaya başladı...” (Piscator, 2010: 17)

Toplumun içinde bulunduğu kargaşanın devrime dönüşme olasılığından hareketle kitleleri devrim doğrultusunda provoke eden agit-prop bir üsluba yönelen Piscator, kitlelerde daha yoğun bir harekete geçirici etki sağlayabilmek için, belgesel tiyatro pratiğinin öncüsü olmuştur. Buna göre Piscator projeksiyon kullanımı gibi yenilikçi öğeler yardımıyla, güncel siyasi olayları doğrudan sahneye taşıyarak, yeniden canlandırılan bu gerçek olaylar üzerinden kitleleri devrim doğrultusunda ajite etmeye yönelmiştir. Piscator’un öğrencisi olan ve epik tiyatro kuramını oluştururken Piscator’un biçimsel tekniklerinden faydalanan Bertolt Brecht de, tiyatronun toplumu dönüştürücü niteliğini sosyalist bir dünya düzeni yönünde kullanmanın yollarını aramıştır.

“Doğada gerçekleştirilen köklü değişimler gibi, toplumda gerçekleştirilen köklü değişimler de bir özgürleştirme eylemidir ve bilimsel bir çağın tiyatrosuna düşen, özgürlüğe kavuşmanın sevinçlerini iletmeştir.” (Brecht, 1993: 80)

Tiyatro üretimi Nazizm’in yükseliş dönemine denk gelen Bertolt Brecht, güncel siyasi olayları doğrudan sahneye taşımak yerine, güncel politik olaylara göndermede bulunan kurgusal oyunlar aracılığıyla kitleden önce bireyin dönüşümünü amaç edinmiştir. Ayrıca Brecht, Piscator’dan farklı olarak seyirciyi provake etmek yerine, onu daha sağduyulu bir tutuma yönlendiren, diyalektik bir izleyici-sahne ilişkisinin imkanını aramıştır. Bu nedenle Brecht, oyunlarda duygusal etkiyi kırabilmek adına Doğu tiyatrosunun öğelerinden de faydalanarak Epik-Diyalektik tiyatro kuramı ve pratiğini oluşturmuş, böylelikle politik tiyatro kuramına sadece içeriksel değil biçimsel anlamda da devrimci bir nitelik kazandırmıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası endüstrileşmenin hızla yükseldiği İngiltere’de ise, gelir dağılımında ortaya çıkan dengesizlik ile işçi sınıfının konumunun sorgulandığı bir dönemde beliren tiyatro hareketinin analizini yapan Michael Patterson; Arnold Wesker, John Arden, David Hare, Caryl Churchill vb. yazarların oyunlarını “politik tiyatro” olarak nitelemektedir. Çünkü birbirinden farklı yazım stratejilerine sahip olmalarına rağmen bu yazarların ortak nitelikleri, Patterson’a göre politik tiyatronun tanımını da belirlemektedir. Buna göre Patterson politik tiyatroyu, “toplumsal ilişkileri ve politik olayları betimlemenin ötesinde, toplumcu bir çizgiye doğru radikal bir değişimin imkanını ima eden; adaletsizlik ve otokrasinin dışlandığı, adil bir gelir dağılımı ve daha demokratik bir sistemi arzulayan” bir tür olarak tanımlamaktadır. (Patterson, 2003: 3-4)

Yukarıda ele alınan yaklaşımlar neticesinde tekrar belirtmek gerekir ki, kitlelerle doğrudan ilişki kurması ve bu nedenle de bireyi ve toplumu dönüştürme olanağı bakımından tiyatro politik bir faaliyettir. 20. yüzyılda ayrı bir tür olarak ortaya çıkan “politik tiyatro” kavramının ise, içinde bulunulan toplumun politik hareketlerinin dinamizm kazandığı dönemlerde ortaya çıkan, güncel politik olaylarla bağlantılı, ama daha da önemlisi, “sol”a ait bir tiyatro akımı olduğunu söylemek

yanlış olmayacaktır.Çünkü, Eren Buğlalılar’ın da belirttiği gibi, “tiyatroda sosyalist, liberal ve faşist siyasi yaklaşımlar bulunmasına rağmen, politik tiyatro yalnızca düzene eleştiri getiren, demokrat, sol ve sosyalist tiyatroları imleyecek şekilde kullanılagel(miştir).” (Buğlalılar, 2014: 23) Bu nedenledir ki, “politik tiyatro” kavramını Marksist estetiğin¹ de bir uzantısı olarak görmek gerekir. Çünkü Sovyetler Birliği’nin resmi sanat politikası olarak belirlenen “proletkult”²tan beri Marksist sanatın içeriğine ve biçimine yönelik gerçekleştirilen tartışmalar³, politik tiyatronun da tarihsel seyrinde farklı yaklaşımların doğmasına neden olmuştur. Okur/izleyici ile nasıl bir ilişki kurulacağı, güncel politik olayların sahneye nasıl taşınacağı ve bu olaylarla nasıl hesaplaşılacağına yönelik farklı yaklaşımlar, Marksist estetik tartışmalarına paralel olarak, farklı politik tiyatro stratejilerinin de doğmasına yol açmıştır. Bu çalışmada da, “politik tiyatro”nun çerçevesi oluşturulurken, en genel haliyle, adaletsizliğe, sömürüye, baskıya vb. karşı politik tavır talebi olan; demokratik ve özgürlükçü bir toplumsal değişimin gerekliliğini ima eden ya da doğrudan çağrıda bulunan bir tiyatro tanımının esas alınması uygun görülmektedir. Ancak bu genel tanım, elbette ki içinde bulunulan güncel siyasi gelişmelere ve toplumsal yapıya göre niteliksel değişimlere uğrayarak, dönemin siyasi talepleri ve amaçları doğrultusunda gelişim göstermektedir.

¹ Berna Moran’ın tanımlamalarından yola çıkıldığında, Marksist estetiğin proleteriyadan yana daha iyi bir dünyaya doğru gidişin imasını barındıran bir sanat üslubu olduğunu söylemek mümkün görünmektedir. (Moran, 2008: 48-54)

² Proletkult, Sovyetler Birliği’nde 1917’de yürürlüğe giren “tüm geçmiş sanatın yok edilmesini ve derhal bir proleter sanatı ve kültürü oluşturulmasını” (Oktay, 1986: 76) amaç edinen bir sanatsal ve kültürel politikadır.

³ Marksist sanatın “ne olduğu sorusundan çok ne olması gerektiği sorusu” (Moran, 2008: 53) kavrama dair birçok tartışmayı beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalardan en bilineni Georg Lukacs ve Bertolt Brecht arasındaki tartışmadır. (Moran, 2008: 64) İşçi sınıfı tarafından kolay anlaşılır olması sebebiyle SSCB’de parti sanatının üslubu olarak belirlenen “gerçekçilik”, Marksist estetik kuramcısı Georg Lukacs’a göre de toplumsallığı ve bütünselliği açısından en ideal ve ilerici sanat üslubudur. (Moran, 2008: 54-64) Gerçekçi yazarları çağının sosyal gerçekliğini tüm derinliğiyle işleyebilen yazarlar olarak tanımlayan Lukacs’a göre, dışavurumcu ya da avant-garde gibi biçimci üsluplar, parçalanmış ve öznel sanat olarak toplumsallıktan uzaktır. (Oktay, 1986: 95) Dolayısıyla Lukacs “içeriğin bulunmamasına ya da içerik karşıtlığına kadar varan ve bunu ilke durumuna getiren bir içerik azlığı” (Lukacs, 2006: 80) olarak tanımladığı biçimciliği tümünden dışlar. Buna karşılık Bertolt Brecht, Lukacs’ın bakış açısını tutucu ve yüzeysel bulmaktadır. Çünkü politik sanatın tamamen gerçeklik sınırlarına hapsedilmesi, yapıtın iletilerle dolu bir “başmakale”ye dönüşme riskini de taşımaktadır. (Brecht, 2006) O nedenle Brecht’e göre, “ya başmakale olay örgüsü içinde eritilecekti ya da olay örgüsü başmakalenin içinde; tabii, bu yapılırken başmakaleye sanatsal bir biçim verilecekti. Ama, aynı zamanda olay örgüsüne de daha sanatsal bir biçim verilebilirdi, başmakaleye de (o zaman makale, makale niteliğinden çıkardı).”(Brecht, 2006: 150)

Tiyatronun toplumu dönüştürücü özelliği açısından Türkiye tiyatrosuna bakıldığında ise, esasında tiyatronun politik niteliğinin özellikle Tanzimat döneminden itibaren fazlasıyla ön planda olduğunu söylemek mümkündür. Söz konusu politik nitelik, özellikle Batılılaşma sürecinde önem kazanan aydın kesiminin üstlendiği halkı eğitme misyonu ile doğrudan ilişkilidir. Tamamen askeri kaygılarla başlatılan bu Batılılaşma hamlesi doğrultusunda, toplumsal dönüşümün “bir an önce” sağlanabilmesi için aydınlara aktif bir rol biçilmiştir. “Devleti kurtarma” düsturuyla hareket eden aydın kesim, özellikle gazeteler, edebiyat ve tiyatro aracılığıyla modern bir toplum inşası için ideolojik söylemleri toplumu eğitmeye yönelmişlerdir. (Genç, 2007: 137-139) Bu bakımdan Yavuz Pekman’ın sözleriyle,

“Uzun bir dönem, ülkemizde tiyatronun görevi, toplumsal değişim programına katkıda bulunmak olmuştur. Başka bir ifadeyle, tiyatro sanatı, batılılaşma ideolojisinin etkin bir aracı olarak görülmüştür. “(Pekman, 2010:11)

Bu nedenle Tanzimat dönemi aydınlarından gazeteci İbrahim Şinasi, Genç Osmanlılar mensubu Namık Kemal ve Meşrutiyet dönemi aydınlarından birçok yazar, batılılaşma ideolojisi doğrultusunda eserler vermiştir⁴. Nitekim aydın misyonu ve buna bağlı olarak gelişim gösteren tiyatro sanatı, Cumhuriyet kurulduktan sonra da resmi ideolojinin topluma benimsetilmesi sürecinde devamlılığını korumuştur. Batılılaşma sürecinin bir parçası olan ama daha radikal bir dönüşümün gerçekleştiği Cumhuriyet’in ilk on yıllık periyodunda, modern ulusun inşası için, toplumun yine “bir an önce” ulus bilinci ve resmi ideoloji yönünde eğitilmesi aydın kesiminin sorumluluğundadır. Dolayısıyla bu dönemde ortaya çıkan birçok tiyatro metni, gerek

⁴ İbrahim Şinasi’nin 1860 yılında kaleme aldığı **Şair Evlenmesi** ilk yazılı tiyatro metni olmasının yanında, oyunun sonunda kıssadan hisseye başvurulup törelere eleştiri getirilmesi açısından Batılılaşma hamlesinin tiyatrodaki yansımaları da temsil etmektedir. Aynı zamanda Genç Osmanlılar hareketinin bir üyesi olan Namık Kemal’in savunduğu milliyetçilik, özgürlük söylemlerini romantik bir dille yansıttığı **Vatan Yahut Silistre** (1872)oyunu, “halkın dönemin siyasi yapısıyla ilgili kaygılarını dile getirdiğinden, sahnelendiğinde seyircide büyük ölçüde etki yaratan bir oyun olarak” (Özmen, 2015: 417) güçlü bir politik nitelik barındırmaktadır. 30 sene süren İstibdat Dönemi’nden sonra, özgürlükçü söylemlerin yükseldiği II. Meşrutiyet döneminin aydınlarından Hüseyin Kami Bey’in yazdığı **Sabah-ı Hürriyet**(1908), Hüseyin Nazmi Bey’in yazdığı **Genç Zabit yahut Kurban-ı İstibdat** (1910) oyunları hem geçmişteki baskıcı döneme göndermeler, hem de özgürlük vurgusu bakımından döneminin politik nitelikli metinlerine örnek gösterilebilir. (Özmen, 2015: 418)

ulus bilincinin⁵ gerekse inkılapların⁶ topluma benimsetilmesi için önemli işlevsel niteliğe sahiptir. “Devletin bekası”nı sağlama düsturunun aydın kesimi ilerleyen süreçte iktidar çizgisinden uzaklaştırmaya başlamasının da etkisiyle, otuzlu yıllardan itibaren oyun metinlerinde ekonomi sorunlarına, düzenin çarpıklığına⁷ yönelik görme biçimlerinin arttığı görülmektedir. (Şener, 1970)

Yukarıda kısaca değinilen bu tarihsel gelişim göz önünde bulundurulduğunda, Türkiye’de politik nitelikli tiyatro sanatının, ülkedeki modernleşme sürecinin bir parçası olarak aydın misyonu ile eşzamanlı bir gelişim gösterdiğini söylemek mümkün görünmektedir. Bu nedenle araştırmada “politik tiyatro”nun 1960 sonrasındaki gelişimi incelenirken, söz konusu modernleşme sürecindeki konumu da görünür kılınması, aydın misyonunun politik tiyatro topluluklarının ana hedeflerine, yazarların görme biçimlerine nasıl yansıdığının izlenmesi de amaçlanmaktadır. Çalışmanın özellikle 1960’ta başlatılmasının nedeni ise, önceki paragraflarda bahsedildiği gibi, “politik tiyatro” kavramının sola dair bir kavram olarak yorumlanması ile ilgilidir. Çünkü Türkiye’de cumhuriyetin kuruluş döneminden itibaren baskılanan sol hareket, 1960’tan sonra (daha çok altmışların ikinci yarısından itibaren) kitlesel bir dinamizm kazanmaya başlamış, o döneme kadar “yeraltından” faaliyet gösteren sol görüşlü aydınlar da özellikle dergiler ve gazeteler aracılığıyla halka ulaşmaya başlamış ve tiyatro da bu özgürlükçü mücadelenin bir aracı haline gelmeye yönelmiştir. Bu bakımdan çalışmada, Türkiye’de politik tiyatro hareketinin 1960 sonrası gelişimi, siyasi tarih ve sol söylem paralel okumalarla analiz edilmeye çalışılacaktır. Buna göre, Türkiye’nin siyasi konjonktüründeki en radikal değişimlere sebep olan üç askeri müdahale (27 Mayıs 1960, 12 Mart 1971, 12 Eylül 1980) ve sonrasındaki siyasi gelişmeler neticesinde Türkiye solunun yöneliminde ne gibi değişimler olduğu ve bu

⁵ Cumhuriyetin kuruluş döneminde ulus bilincini topluma yayma amaçlı oyunlara örnek olarak Faruk Nafiz Çamlıbel’in **Akın** (1932), **Özyurt** (1932); Yaşar Nabi Nayır’ın **Mete** (1933) oyunları gösterilebilir. (Şener, 1970: 152-156) Bu ve benzeri oyunlar Türk ulusunu “yüce, yiğit, gerektiğinde savaşçı, uygar bir ulus olarak” (Şener, 1970: 156) topluma tanıtır.

⁶ İnkılapları benimseten oyunlara örnek olarak Halit Fahri Ozansoy’un **On Yılın Destanı**(1933), Yaşar Nabi Nayır’ın **İnkılap Çocukları** (1933) gösterilebilir. (Şener, 1970: 164-165)

⁷ Ekonomik sorunlar ve düzenin çarpıklığını içeren oyunlara örnek teşkil eden, Reşat Nuri Güntekin’in **Balıkesir Muhasebecisi**(1953), Cevat Fehmi Başkut **Hacıyatmaz** (1960), Haldun Taner **Günün Adamı**(1957) gibi oyunlarda vurgunculuk, yolsuzluk, halkın sömürülüşü gibi sorunlar irdelenmiştir. (Şener, 1970: 109-112)

değişimlerin politik tiyatronun niteliğine nasıl yansıdığı ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Bunun için öncelikle her bölümün başlangıcında ele alınan dönemin siyasi koşulları ve bu siyasi koşullar içerisinde özellikle Türkiye solunun siyaset ve mücadele biçimleri ortaya konarak, buradan hareketle politik tiyatro akımının nasıl bir misyon üstlendiği görünür kılınacaktır. Her bölümün tarihsel altyapısı incelenirken, politik tiyatro hareketi ya da oyun metnlerinin konuları ile doğrudan bağlantılı olan tarihsel gelişmelere odaklanılacaktır. Çalışmanın ana çizgisini koruyabilmek amacıyla ek tarihsel bilgiler kısaca dipnot olarak belirtilecektir.

Ayrıca tarihsel inceleme sürecinde dönemin sol söylemleri ile paralel olarak Marksist sanatın nasıl algılandığı ve bu bağlamda öz-biçim diyalektiğinin nasıl yorumlandığı gözlenmeye çalışılacaktır. Tarihsel özetlerin oluşabilmesi için, siyasi tarih kitapları, sosyalist parti programları, dönemin sol aydınlarının dergi yazıları ile paralel olarak, dönemin politik tiyatro topluluklarının bültenlerinden, sanat dergilerinde yer alan fikir yazılarından ve ilgili alan çalışmalarından⁸ faydalanılacaktır.

Tarihsel analiz sonrasında ise her bölüm için belirlenen model metinler incelenecektir. İncelenecek oyun metni seçimlerinde, gerçek tarihsel olayları malzeme edinen ve dönemin güncel siyasi meselelerini irdelleyen oyun metinleri tercih edilecektir. (Örneğin; Vasıf Öngören'in **Zengin Mutfağı** oyunu, olay örgüsünün 15-16 Haziran 1970'deki işçi hareketleri ve 12 Mart sürecinde gelişmesi nedeniyle bu çalışmanın kapsamına girebilmektedir. Ancak, yine aynı yazar tarafından yazılan **Asiye Nasıl Kurtulur** metni, **Zengin Mutfağı**'nda olduğu gibi döneminin politik bir olayını işlemediği için bu çalışmada yer alamayacaktır.) Çünkü Seveda Şener'in sözleriyle, "tiyatro yazarlarımız bilinçlenmenin bir direnmeye ve uğraşa dönüşmesini en rahat ve etkili olarak tarihten (...) alınmış konular içinde" ifade etmişlerdir. (Şener, 1970: 186) Bu bakımdan çalışmanın kapsamına girebilecek

⁸ Metin And'ın **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu** eseri dışında, Gülayşe Erkoç (Erkoç, 1993), Semih Çelenk (Çelenk, 1997), Zerrin Akdenizli Çelenk (Akdenizli Çelenk, 1999) ve Özlem Belkıs'ın (Belkıs, 2003) Türkiye tiyatrosunun belirli dönemlerine yönelik çok değerli alan çalışmaları ve Eren Buğlalılar'ın 1960-1971 arası politik tiyatronun sosyolojisine yönelik araştırması (Buğlalılar, 2014), bu çalışmada her döneme ait tiyatro yaşantısı, politik tiyatro topluluklarının faaliyetleri ve üretilen metinler hakkında fikir edinilmesi bakımından oldukça "yol gösterici" olmuştur.

metinler, Haşmet Zeybek'in **Irgat** (1970) ve **Alpagut Olayı** (1970); Ömer Polat'ın **804 İşçi** (1976); Orhan Asena'nın **Şili'de Av** (1973) ; Vasıf Öngören'in **Zengin Mutfağı** (1977); Uğur Mumcu'nun **Sakıncalı Piyade** (1977); Faruk Eren'in **Bir Ceza Avukatının Anıları**(1984); Macit Koper'in **Sabotaj Oyunu** (1975); Tuncer Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak** (1980); Bilgesu Erenus'un **Güneyli Bayan** (1983), **Çağrı** (2005), **Samur Kürk** (2004); Metin Balay'ın **Deniz Diye Bir Delikanlı**; Haluk Işık'ın **Külrengi Sabahlar** (1986) olarak belirlenmiştir. Ancak bu oyunların her birinin ayrıntılı incelemesi mümkün olmadığı için, her bölümde iki ya da üç model metnin incelemesine yer verilmesi, ulaşılabilen diğer metinlere ise bölüm sonlarında kısaca değinilmesi uygun görülmüştür. Ayrıntılı metin incelemelerinde, esas olarak yazarların sol söylemi nasıl kullandığı, iktidarı sorun edinme biçimleri, okur izleyiciyi nasıl koşulladıkları ve Marksist estetiği nasıl algıladıkları sorularının yanıtları aranacaktır. Bu nedenle oyun metinleri incelenirken yorumbilim, alımlama, yapışöküm ve Marksist eleştiri yöntemlerinden faydalanılacaktır. Böylelikle metinlerin hem okur-merkezli okumaları yapılacak, hem de metnin içindeki olası çelişkilerin saptanması da mümkün kılınabilecektir. Ayrıca metin incelemelerinde, oyunda ele alınan tarihsel olaya dair okumalar yapılması ve böylelikle yazarın tarihsel olayı nasıl yorumladığını ve nasıl hesaplaştığını ortaya çıkarabilmek için zorunlu görülmektedir.

Buna göre; çalışmanın “Devrim Umudu ve Politik Tiyatro” isimli birinci bölümünde, öncelikle 27 Mayıs 1960'tan 12 Mart 1971'e kadarki tarihsel süreç ele alınacaktır. 1961 Anayasası sonrası legal bir mücadele zeminine sahip olan sol hareketin, özellikle 1968 sonrası yükselen gençlik hareketinin de etkisi ile nasıl kitlesel bir boyuta ulaştığı ve bu süreçte politik tiyatroya nasıl bir işlev yüklendiği görünür kılınmaya çalışılacaktır. Bunun için bu dönemde hızla ortaya çıkan politik tiyatro topluluklarının bildirileri ve sanat dergilerindeki politik tiyatro misyonu ya da Marksist estetik yaklaşımını içeren yazılar, dönemin devrim stratejileri ile ilişkilendirilecektir. Ortaya çıkacak niteliklerin yansımaları, tarihteki iki önemli işçi

direnişini konu alan; Haşmet Zeybek'in yazdığı **Alpagut Olayı** ve Ömer Polat'ın yazdığı **804 İşçi**⁹ oyunlarının analizinde aranacaktır.

“Anti-Faşist Mücadele ve Politik Tiyatro” başlıklı ikinci bölüme gelindiğinde, 12 Mart 1971 muhtırası ile özellikle sola yönelik yürütülen uygulamalar ve şiddet neticesinde özgürlük ve demokrasi mücadelesinde ne gibi değişimler olduğu gözlenmeye çalışılacak, baskı ve şiddet ortamında söz konusu mücadeleye bağlı olarak politik tiyatro topluluklarının nasıl bir misyon edindiğinin yanıtı aranacaktır. Oyun yasaklamaların ve tiyatrolara saldırıların da yoğun olarak görüldüğü bu süreçte, politik tiyatro topluluklarının takındıkları tutum, repertuar politikası, öz-biçim dengesine yönelik farklı yaklaşımlar, dönemin sol mücadele biçimimi ve sol söylemleri ile bağlantılanarak incelenecektir. Politik tiyatronun bu bölümde ortaya çıkan karakteristik niteliği, Orhan Asena'nın Şili'de gerçekleştirilen askeri darbe sürecini yazdığı **Şili'de Av** ve Vasıf Öngören'in 12 Mart'ın öncesi ve sonrasındaki koşulları ele aldığı **Zengin Mutfağı** oyunlarının analizinde somutlanmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın “Politik Tiyatroda İnsan Hakları ve Geçmişle Hesaplaşma” başlıklı üçüncü bölümde ise, 12 Eylül 1980 askeri darbesi sonrası kitlesel mücadele imkanı kalmayan solun, tüm anti-demokratik uygulamalara karşı gelişen farklı mücadele biçimlerine odaklanılacaktır. Eş zamanlı olarak bu yeni mücadele biçimlerinin, sayısı önceki dönemlere göre bir hayli azalan politik tiyatro topluluklarının repertuar politikalarına yansımaları gözlenecektir. Ayrıca özellikle Sovyetler Birliği'nin dağılma sürecine girmesi ile beraber tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de solun yeniden tanımlanmasının dönemin Marksist estetik yaklaşımı ve öz-biçim tartışmasına olan etkileri de görünür kılınmaya çalışılacaktır. Tarihsel analizin sonrasında, bu bölümün model metinleri olarak belirlenen Tuncer

⁹ Bu çalışmada yer alan her ana başlığın tarihsel incelemesinde belli dönem aralıkları inceleniyor olsa da, model metinlerde mutlak bir tarihsel tutarlılık zorunluluğu gözetilmemiştir. Çünkü ele alınan her dönemde öne çıkan, gerek tarihsel gerekse sanatsal niteliklerin bir önceki ya da sonraki dönemde hiç olmadığını söylemek gerçekçi bir çıkarım olmayacaktır. Bu nedenle model metinler ele alınan tarihsel aralıktan ziyade, o dönem öne çıkan nitelikleri yansıttığı ölçüde belirlenmiştir. Dolayısıyla, 1976 yılında kaleme alınan **804 İşçi** metninin neden ilk bölümde ele alındığı, ilgili bölümde açıklanacaktır.

Cücenoglu'nun **Çıkmaz Sokak**, Eşber Yağmurdereli'nin **Akrep** ve Bilgesu Erenus'un **Çağrı** oyunları incelenecektir.

Her bir bölümün sonunda yapılacak genel değerlendirmeler, çalışmanın sonuç kısmında somut verilere ulaşılması ve fikir oluşması bakımından faydalı görülmektedir. Yukarıda bahsedilen yöntem uygulanarak, üç bölümlük inceleme neticesinde, politik tiyatronun Türkiye'ye has tarihsel ve kuramsal altyapısının ortaya çıkarılması, Batı'daki politik tiyatro ve Marksist estetik yaklaşımları ile karşılaştırdığında ne tür niteliklere sahip olduğu ve politik tiyatro hareketinin Tanzimat'tan günümüze devam eden modernleşme sürecindeki konumunun belirlenmesi hedeflenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DEVİRİM UMUDU VE POLİTİK TİYATRO

1.1. 1960-1971 Arası Siyasi Gelişmelerin Politik Tiyatroya Yansımaları

Türkiye’de 1960’lı yıllar tiyatro sanatı açısından oldukça hareketli ve üretken bir dönem olmuştur. Söz konusu dönemde, ödenekli tiyatrolar dışında özel tiyatrolardaki hızlı artış göze çarpmaktadır. Özellikle dönemin yeni nesil tiyatrocuları tarafından ardarda kurulan, çoğunlukla da konvansiyonel batı tiyatrosu, bulvar tiyatrosu, halk tiyatrosu, vodvil vb. türünde eserlere ağırlık veren yeni özel tiyatroların içerisinde, toplumcumisyon üstlenen tiyatrolar da görülmektedir. (Erkoç, 2002)

Tiyatronun sadece keyifli zaman geçirilecek bir etkinlik olmasının ötesinde, topluma faydalı, aydınlanmacı ve ilerici bir niteliğe sahip olmasını gerekli gören söz konusu anlayışı, temelde iki tarihsel faktör ile ilişkilendirmek mümkün görülmektedir. Bunlardan ilki, 1950’li yılların sonlarına doğru Demokrat Parti hükümetine muhalif bir yaklaşım ile ortaya çıkan öğrenci ve gençlik hareketidir. Dünya kapitalizmine entegre olmaya çalışan “Demokrat Parti hükümetinin baskıcı tutumlarına ve Halkevleri’ni kapatmak gibi uygulamalarına karşı muhalif bir tutum alan gençlik kesiminin” (Karaboğa, 2002) üstlendiği aydınlanmacı misyon, tiyatro alanına da doğrudan yansımıştır. Sanatı ve tiyatroyu siyasi mücadelenin bir aracı olarak gören genç tiyatrocular, 1960 sonrasında kurulacak olan toplulukların da bir anlamda öncüsü olmuştur. Örneğin, 1950’lerin başında kurulmuş olan İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Gençlik Tiyatrosu, “nitelikli oyunlar sahneleyerek halkla buluşmayı hedefleyen ve bu doğrultuda Türkiye’nin dört bir yanına turneler gerçekleştiren” (Üzümkesici, 2017) bir topluluk olarak dikkat çekmektedir. Ayrıca Gençlik Tiyatrosu, Türkiye Milli Talebe Federasyonu’nun da desteği ile uluslararası bir tiyatro festivalinin gerçekleşmesine öncülük ederek, Türkiye’de önemli bir etkinliğin de mimarı olmuştur. (Üzümkesici, 2017)Gençlik Tiyatrosu’na benzer bir şekilde, 1957 yılında Ergün Köknar, Genco Erkal, Atilla Alpöge, Arif Erkin,

Mehmet Akan gibi üniversite öğrencilerinin bir araya gelerek kurdukları Genç Oyuncular da Türk Tiyatrosu'nun gelişimi için öncü atılımlar gerçekleştirmiştir. Genç Oyuncular geleneksel sahneleme biçimleri ve özgün metinler üretme konusunda oldukça yoğun çalışmalar gerçekleştirmiş¹⁰ ayrıca “geniş halk kitlelerine tiyatroyu tanıtmak” (Erkoç, 1993: 537) misyonu ile Erdek'te 5 kez (1957-1962) tiyatro şenliği düzenlemişlerdir.

Gençlik Tiyatrosu ve Genç Oyuncular'ın faaliyetlerinden de anlaşılacağı üzere, 1960 öncesi yükselen gençlik hareketinin toplumsal duyarlılığı ve aydınlanmacı yaklaşımının sanatsal faaliyetlerde kendini göstermeye başlaması, Kerem Karaboğa'nın da aşağıda belirttiği gibi, tiyatronun 1960 sonrası gelişiminin de belirleyicilerinden birisi olmuştur:

“Böylesi bir ortamda, kendileri de muhalif eylemlerin içerisinde yer almış ve Cumhuriyetin aydınlanmacı ideolojisi içerisinde yetişmiş genç kuşak tiyatrocular kültürel hayatı yenileyecek, sanatı geniş halk kitlelerine taşıyacak ve sanatta öncülüğü ve deneyselliği savunacak toplumcu bir misyonla, “toplumun aydınlanmacı neferleri” olarak hareket ederler.” (Karaboğa, 2002)

Nitekim 1960 askeri darbesinin gerçekleşmesi ile oluşturulan yeni anayasanın “yurttaş hak ve özgürlüklerinin alanını genişleten niteliği”¹¹ (Aydın ve Taşkın, 2015: 89), başta gençlik hareketi olmak üzere toplumdaki muhalif kanadın daha geniş ve etkili hareket alanı bulabilmesine imkan tanımıştır. Ancak bu yorumlamada dikkat edilmesi gereken husus, Hikmet Özdemir'in de belirttiği gibi, cumhuriyet tarihinde “her anayasa düzenlemesinin önceki döneme tepki özelliği taşıması”nın (Özdemir, 2000: 236) gelenek halini alması durumudur. Dolayısıyla, 1961 anayasasının,

¹⁰ Topluluk, Erdek Şenlikleri'nde Eugene Ionesco'dan Müsaihpzade Celal'e birçok farklı yazarın oyunlarına yer vermenin ötesinde, **Tavtati Kütüpatı, Vatandaş Oyunu, Büyücü Oyunu, Çürük Elma, Kervan, Kiraz Çiçek Açıyor Aykırı Dam Üstüne** gibi absürd tiyatro ve geleneksel Türk tiyatrosunun sentezlendiği oyun denemelerini de sahnelemiştir. (Erkoç, 1993: 541-542)

¹¹ Süavi Aydın ve Yüksel Taşkın'a göre, henüz 2. Madde'de Türkiye Cumhuriyeti'ni “insan haklarına ve başlangıçta belirtilen temel ilkelere dayanan, milli demokratik, laik ve sosyal bir hukuk devleti” (Anayasa, 1961: m.2) olarak tanımlayan 1961 anayasası, seçim kazanarak başa geçen partinin devletin tüm kontrolünü eline alma ihtimaline karşı alınmış birçok önlemi içermektedir. Buna göre: Yüksek yargı organları bağımsızlaştırılarak kuvvetler ayrılığı ilkesi önplana çıkarılmış, üniversitelere özerklik sağlanmış, basın özgürlüğü, toplantı, gösteri ve yürüyüşler, işçilere toplu sözleşme ve grev hakları da anayasal güvenceye bağlanmıştır. (Aydın ve Taşkın, 2015: 89-98)

ordunun doğrudan özgürlük ve demokrasi kaygısından doğduğunu dile getirmenin pek sağlıklı bir yorum olmayacağını belirtmek gerekir. Ancak amaç her ne olursa olsun, Murat Belge'nin "hesapsız demokratik açılımlar" (Belge, 2007: 25) olarak nitelendirdiği yeni anayasa, Türkiye'de sol hareketin özellikle 1960'ın ikinci yarısındaki yükselişine olanak tanıyan önemli faktörlerden birisi olacaktır.

Nitekim 1950'li yılların sonlarına doğru görülen gençlik hareketinin tiyatro yaşantısına etkisi de 1960 sonrasında giderek artmaya başlamış, söz konusu etki hem ödenekli hem özel kurumlarda kendisini göstermiştir. Özellikle 1958 yılında Muhsin Ertuğrul'un başına geçtiği Şehir Tiyatroları'na bakıldığında, 1960 sonrası niceliksel ve niteliksel bir gelişim gözlemlenebilmektedir. Çünkü, "bu dönemde Şehir Tiyatrosu hem kadro olarak yeni isimlerle güçlenmiş hem de semt tiyatroları uygulamasıyla yeni tiyatro binaları açarak etkinlik alanını genişletmiş, hizmet kapasitesini arttırmıştır." (Erkoç, 2002) Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un, 1950'lerde başlayan gençlik hareketinden güç alarak Şehir Tiyatroları'na yeni bir çehre kazandırmaya gayret gösterdiği görülebilmektedir. Bu nedenle, "Muhsin hocanın kurmayları olarak da tanınan Tunç Yalman, Şirin Devrim, Engin Cezzar, Genco Erkal, Asaf Çiyiltepe, Ayla Algan, Beklan Algan, Nüvit Özüdoğru, Güngör Dilmen, Zihni Küçümen, Ergun Köknar, Hamit Akınlı, Çetin İpekkaya, Doğan Aksel, Duygu Sağıroğlu, Mengü Ertel gibi genç oyuncu, yönetmen, sahne tasarımcısı ve yazarlar, artık Şehir Tiyatrosu kadrolarında yerini almıştır." (Belkıs, 2003: 176) Muhsin Ertuğrul'un oluşturduğu bu genç kadro, Şehir Tiyatroları'nda daha sonra "altın yıllar"¹² olarak da tanımlanacak olan niteliksel gelişimin de dinamiğini oluşturmuşlardır. İçerisinde Genco Erkal, Asaf Çiyiltepe, Ergun Köknar gibi ileriki yıllarda politik tiyatroya yönelecek olan sanatçıları da barındıran bu kadronun etkisi ile Şehir Tiyatroları'nın repertuarında 1960 sonrasında politik nitelikli metinlerine yer verildiği görülmektedir¹³.

¹² Metin And'a göre "1959'dan 1966'ya kadarki dönem, İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun en parlak dönemi olmuştur. Özdemir Nutku'nun haklı olarak 'Şehir Tiyatrosu'nun Altın Çağı' diye adlandırdığı bu dönemde en önemlisi, bu eski tiyatroya yeni kan aşılanmıştı." (And, 1983: 226)

¹³ Belirtilen dönemde Şehir Tiyatrosu'nda yer verilen politik nitelikli oyunlardan bazıları şunlardır: **Beybaba** (Çetin Altan), **Mor Defter** (Çetin Altan), **Gazeteciden Dost** (Recep Bilginer),

1964 yılında ise Beklan Algan Şehir Tiyatrosu'nda bir ilki gerçekleştirerek Bertolt Brecht'in **Sezuan'ın İyi İnsanı** adlı oyununu sahneye koyar. (Belkıs, 2003: 186) Ancak oyun, Özlem Belkıs'ın aktarımıyla,

“22 Mart 1964 gecesi ‘komünizm propogandası’ yapıldığı iddiası ile gericilerin saldırısına uğrar. Oyun afişleri yırtılır, tiyatronun camları kırılır, sanatçılara saldırılır.” (Belkıs, 2003, 186)

Oyun, sağ görüşlü yayın organları tarafından hedef gösterilmesinin dışında, sıkıyönetim tarafından da sakıncalı görünür ancak daha sonra mahkeme oyun hakkında takipsizlik kararı verir. (Belkıs, 2003, 186) Özellikle, Adalet Partisi'nin 1965'te iktidara gelmesi ile beraber,repertuara giren politik nitelikli oyunları hedef alan baskılara karşı Muhsin Ertuğrul'un 1 Ekim 1965'te **Türk Tiyatrosu** dergisinde kaleme aldığı yazısında tiyatronun siyasetten bağımsız kalamayacağını özellikle vurguladığı görülmektedir:

“(…) Tiyatro Aristophanes zamanından beri topluma önderlik eder, devleti, hükümeti idare edenleri denetler. Her konuda yol gösterir. Görevi gerçeği, iyiyi, güzeli tanıtmaktır. Bunu nasıl nasıl yapar bilir misiniz ? Şöyle: gerçeği yalancıların, mürailerin, hokkabazların, dalaverecilerin gözü doymaz midecilerin ahlaksızlığını, kapkaçlığını, kalpazanlıklarını ortaya koyarak gösterir. (...) İstedığımız zaman biz, Ibsen'in Halk Düşmanı'nı oynar, çoğunluğu aldatan cahil belediye reislerinden örnekler gösteririz.” (Ertuğrul, 1965: 6-7)

Özlem Belkıs'ın tarihsel bilgilerine göre, Muhsin Ertuğrul'un bu yazısı, hem Şehir Tiyatrosu'ndaki görevinden uzaklaştırılmasına, hem de *Türk Tiyatrosu* dergisinin toplatılmasına yol açar. Ayrıca Muhsin Ertuğrul hakkında Çetin Altan'ın oyunlarına Şehir Tiyatrosu repertuarında yer vermesi nedeni ile soruşturma açılır. (Çünkü Çetin Altan 1965 seçimlerinde TİP'den milletvekili seçilmiştir.) Söz konusu gelişme Muhsin Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'na kazandırdığı genç kadronun dağılmasına ve aralarında Adalet Ağaoğlu, Çetin Altan, Melih Cevdet Anday, Güner Sümer ve Haldun Taner'in de bulunduğu Türk Tiyatro Yazarları Derneği'nin Şehir Tiyatrosu'nu boykot etmesine yol açar. Nitekim 1967'de Vasfi Rıza Zobu'nun Şehir

Tiyatrosu'nun başına geçmesi ile Şehir Tiyatrosu'nda vodvil ve bulvar oyunlarının ağırlık kazandığı yeni bir dönem başlar. (Belkıs, 2003, 193-197) Ancak 1960 sonrası Şehir Tiyatrosu'nda görülen bu politik hareketlilik, özel tiyatroların artışı ile çok daha yoğun bir biçimde görülebilmektedir.

Söz konusu özel tiyatlardan ilki Arena Tiyatrosu olmuştur. 1962 yılında Asaf Çiyiltepe, Ergun Köknar ve Atilla Tokatlı öncülüğünde kurulan Arena Tiyatrosu, oyunlarını Beyoğlu Sıraselviler Caddesi'ndeki bir tiyatro salonunda sergilemiştir. (Erkoç, 1993: 292) Açılış oyununu 1962 yılında Alfred Jerry'nin **Übü**oyunu ile gerçekleştiren ekip, repertuarında ödenekli tiyatrolarda yer bulmayan öncü tiyatro yazarlarının metinlerine yer vermeyi tercih etmiştir. (Erkoç, 1993: 298) “Tiyatromuz bir eğlendirme, yemekten sonra bir geviş getirme tiyatrosu değildir ve olmayacaktır.”(Çiyiltepe, 1963: 6) diyen Asaf Çiyiltepe ve Arena ekibi, “özgürlük savaşının özlemini duyan bir tiyatro olarak” toplumu “ileri bir mutluluğun ilkelerine kavuşturmayı” amaç edindiklerini bildirmişlerdir. (Çiyiltepe, 1963: 6) Topluluk, bu amaçla ilk sezonunda **Übü** (Alfred Jerry), **Başkalarının Kellesi** (Marcel Ayme), **Aslan Asker Svayk** (Joroslav Hasek) ve **Kayıp Mektup** (Ion Luca Caragiale) oyunlarını sergilemiştir. (Erkoç, 1993: 298)Ancakoyunlarını sahneledikleri salonun sahibi ile düştükleri anlaşmazlık sonucunda, Arena Tiyatrosuhenüz ikinci sezonunda (1963) dağılmak durumunda kalır. (And, 1983: 229)

Kısa ömürlü repertuarında da görüldüğü üzere, Arena Tiyatrosu doğrudan güncel politik olayları irdeleyen oyunlar sahnelememiştir. Ancak kuruluş bildirisinde de vurgulanan özgürlükçü ve toplumcu nitelikten dolayı Arena Tiyatrosu, sonradan kurulacak Ankara Sanat Tiyatrosu ve Halk Oyuncuları gibi politik tiyatro topluluklarının da öncüsü olmuştur. Bu bakımından, Arena Tiyatrosu'nun 1960 sonrası politik tiyatro hareketinde önemli bir yeri olduğunu söylemek gerekir.

Nitekim Arena Tiyatro'sunun sanat yönetmeni Asaf Çiyiltepe 1963 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu'nun (AST) kuruluşuna da önderlik etmiştir. Ayrıca topluluğun kuruluş döneminde, Genco Erkal, Şevket Altuğ, Tuncer Necmioğlu gibi daha önce Arena Tiyatrosu'nda da beraber çalışmış tiyatrocular görev almıştır. (And, 1983: 232-234) Açılışını 1963 yılında Asaf Çiyiltepe'nin yönettiği Samuel

Beckett'in **Godot'u Beklerken** oyunu ile yapan AST, Arena Tiyatrosu'nda olduğu gibi repertuarında toplumcu yapıtlara ağırlık vererek¹⁴, "gişeyi ikinci plana itmiş, topluma karşı görev düşüncesini ilke edinmiştir." (Erkoç, 1993: 363) Topluluğun kurucusu Asaf Çiyiltepe, topluluğun yayın organında, tiyatronun toplumcu misyonunun ortaya çıkarılması, bunun için de seyircinin alışık olduğu üslupların dışına çıkmanın gerekliliğine vurgu yapmaktadır:

"Ülkemize girmemiş, sokulmamış, varlığı duyurulmamış bir tiyatro türünün örneklerini vermek istediğimiz biraz da gelecek günler içindir. İstiyoruz ki böyle bir tiyatronun varlığı bilinsin, kabul edilsin. İstiyoruz ki düzme tiyatro biçimleri ile halkı oyalamak artık geçer akçe olmaktan kurtulsun(...) Savaşta vatan sevgisiyle birlikte, silah kullanmayı iyice öğrenmeye inanırım ben. Tiyatro adı verilen aracın iyi kullanılınca ne güçlü bir silah olduğunu batıda bilmeyen kalmamıştır. Aslında sanatın gücü bütün savaş araçlarının elde edeceği sonuçlardan daha da etkin sonuçlar verir." (Çiyiltepe, 1963: 5)

Görüldüğü üzere, 1950'lerden itibaren ortaya çıkan muhalif ve aydınlanmacı öğrenci/gençlik hareketinin etkisi 1960 sonrası tiyatro alanında da gücünü göstermiştir. Bu sayede, özel toplulukların sayısının giderek arttığı 1960 sonrasında, tiyatro sanatına sadece hoş vakit geçirilecek bir etkinliğin ötesinde, toplumcu bir işlev yükleyen yaklaşımlar da yoğunlaşmıştır. Ancak Asaf Çiyiltepe'nin de savunduğu tiyatronun silahsal niteliği, 1960'ların ikinci yarısındaki toplumsal ve siyasal gelişmelerin etkisiyle, giderek daha radikal bir çizgiye evrilecektir.

Nitekim, Erkoç ve Belkıs'ın çalışmalarına da bakıldığında, 1965 yılı sonrasında, Arena Tiyatrosu ve AST ile başlayan toplumcu tiyatro hareketinin ivme kazandığı ve politik tiyatro yapan ödeneksiz topluluklarının arttığı görülmektedir. Tiyatro TÖS, Yenişehir Tiyatrosu, Halk Oyuncuları, Ankara Birliği Sahnesi, Dostlar Tiyatrosu, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, Tarsus Meydan Sahnesi, İşçinin Tiyatrosu gibi topluluklar, sanatsal faaliyetlerini sosyalizm hedefi doğrultusunda şekillendirmişlerdir. Aşağıda faaliyetleri ele alınacak toplulukların en önemli ortak niteliklerinden bir tanesi, tiyatroyu "halk"a; özellikle de işçi ve köylülere ulaştırmak olmuştur. Ayrıca aynı topluluklar, repertuarlarında dönemin güncel politik olaylarını

¹⁴ Ankara Sanat Tiyatrosu'nun ilk iki sezonunda, **Ayak-Bacak Fabrikası** (Sermet Çağan), **Ölü Canlar** (Nikolas Gogol), **Sultan Gelin** (Cahit Atay) gibi toplumsal sorunları eleştirel bir üslupla irdeleyen metinlere ağırlık verdiği görülmektedir. (Erkoç, 1993: 372)

doğrudan içeren ya da göndermede bulunan oyun metinlerine yer vermişlerdir. (Belkıs, 2003: 206-247; Erkoç, 1993) Politik tiyatro topluluklarındaki söz konusu artış ve yönelim, hiç kuşkusuz altmışların ikinci yarısında Türkiye’de sosyalist hareketin ve özgürlükçü mücadelenin dinamizm kazanması; bunun da ötesinde mücadelenin kitlesel bir nitelik kazanmaya başlamasıyla beraber toplumda artan devrim umudu ve beklentisinin azami düzeye ulaşması ile doğru orantılıdır.

Çünkü,Türkiye’de Cumhuriyet arifesinden beri var olmasına rağmen, Mustafa Suphi’nin öldürülmesinden beri baskı ve kısıtlamaya uğramış olan sosyalist hareket¹⁵, 1961 Anayasası’nda tanınan imtiyazlar neticesinde yasal bir siyaset zeminine sahip olmaya başlamıştır. (Belge, 2007: 33) Ancak esas yükseliş olarak kabul edilebilecek 1965-1971 arası dönem, sosyalist hareketin gelişimi açısından birkaç etkeni bir arada barındırmaktadır. Bu gelişmeler içerisinde, Türkiye İşçi Parti’sinin meclise girmesi, yayınlar aracılığıyla sosyalist aydınların devrim stratejilerini toplumla paylaşması, yükselen işçi hareketinin DİSK’in kuruluşu ile kitlesel bir nitelik kazanması ve “68 Kuşağı” olarak tanımlanan gençlik hareketinin faaliyetleri, bu çalışmada özel bir değer taşımaktadır. Bu nedenle, dönemin politik tiyatro hareketinin niteliğinin de esas belirleyeni olarak görülen söz konusu tarihsel gelişmelere kısaca değinmek faydalı görülmektedir.

¹⁵ Vehbi Ersan’ın verdiği tarihsel bilgilere göre Mustafa Suphi, 1920’de Bakü’de SSCB’nin desteğiyle Türkiye Komünist Partisi’ni kurmuş ve kurtuluş savaşına katılmak için TBMM’ye mektup yazmıştır. Bu talep en başta Ankara hükümeti tarafından memnuniyetle karşılanmıştır. Fakat TKP heyeti Erzurum’da ve daha sonra Trabzon’da, komünizm propogandası ve Sovyet ajanlığı yaptıkları gerekçesiyle halk tarafından linç edilmeye çalışılmıştır. Heyetin hükümetten koruma talebi sonuçsuz kalmış, 28 Ocak 1921’de Mustafa Suphi ve 14 arkadaşı, motorla Batum’a dönüş yaptıkları sırada Karadeniz açıklarında öldürölüp denize atılmıştır. Sol harekete yönelik olumsuz tutum cumhuriyetin kuruluşundan sonra tek parti rejiminde de devam etmiştir. Sosyalist aydınlar tarafından kurulan **Aydınlık** (1921) dergisi ve TKP’liler tarafından kurulan **Kadro** dergisi (1932) her ne kadar Kemalist ilkelere bağlı hareket etmeye çalışsa da bir süre sonra iktidarı rahatsız eden sol söylemlerinden ötürü kapatılmıştır. D.P. döneminde de sol örgütlenmeye yönelik her çaba yasaklar ve tutuklamalar ile baskılanmıştır. Seçim vaadi neticesinde kurulan sendika (Türk-İş) işçinin değil işverenin çıkarlarını kollamıştır. TKP üzerinden örgütlenme fırsatı bulamayan bazı üyeler siyasi faaliyetlerine Sovyet ülkelerinde devam ederek Türkiye’deki kitlelere Bizim Radyo yayını üzerinden ulaşmaya çalışmışlardır. Hikmet Kıvılcımlı ve Mihri Belli gibi TKP’de yöneticilik yapmış bazı aydınlar ise faaliyetlerini Türkiye’de sürdürmeyi tercih etmişlerdir. Hikmet Kıvılcımlı’nın 1954 yılında kurduğu Vatan Partisi üçüncü yılında kapatılmış, Kıvılcımlı ve parti yöneticileri birçok davada yargılanmışlardır. Aynı şekilde Mihri Belli de gençliğinden itibaren siyasi faaliyetlerinden ötürü defalarca hapis cezasına çarptırılmış, yazılarını farklı isimler ile yayınlatabilmiştir. (Ersan, 2013 :17-18)

Türkiye'nin ilk legal sosyalist partisi olan Türkiye İşçi Partisi (TİP) 1961 yılında 12 sendikacının öncülüğünde kurulmuş, ancak örgütlenme sürecinde yetersiz kalınması neticesinde parti yönetiminin aydınlara devredilmesi uygun görülmüştür. (Aydın ve Taşkın, 2015: 85) 1962 yılında Mehmet Ali Aybar'ın genel başkan seçilmesi ile beraber hızla örgütlenmeye başlayan TİP'in, 1964 yılında kabul edilen parti programında, (içerisinde her ne kadar “sosyalizm” kelimesi geçmese de) proleteryanın öncülüğünde gerçekleşecek bir sosyalist devrim modeline işaret ettiği görülmektedir:

“Türkiye İşçi Partisi, Türk işçi sınıfının ve onun tarihi, bilime dayanan demokratik öncülüğü etrafında toplanmış, onunla kader birliğinin bilinç ve mutluluğuna varmış toplumcu aydınlarla ırgatların, topraksız ve az topraklı köylülerin, zanaatkarların, küçük esnafın, aylıklı ve ücretlilerin, dar gelirli serbest meslek sahiplerinin, kısacası, emeğiyle yaşayan bütün yurttaşların kanun yolundan iktidara yürüyen siyasi teşkilâtıdır.” (TİP Programı, 1964: 14)

Söz konusu çizgi, başta aydınlar olmak üzere, Türkiye'deki sol görüşlü kesimi bu parti çatısında birleştiren bir güç haline gelmiştir. Bunun neticesinde 1965'de yapılan genel seçimler sonucunda TİP, 276 bin oy alarak parlamentoya 15 milletvekili ile girmeyi başarmıştır. (Özdemir, 2000: 256) 1961 Anayasası'nı sosyalizme geçiş açısından çok elverişli bulan Mehmet Ali Aybar ve arkadaşlarının (Şener, 2007: 369) meclise girme başarısı, Türkiye sosyalist hareketi için yakın geleceğe yönelik büyük bir umut kaynağı olmuştur. Bu nedenden ötürü dönemin sosyalist aydınları, devrimci mücadelenin daha geniş bir kitlesel harekete dönüşebilmesi amacıyla, özellikle emekçi kesimde sınıf bilincinin oluşabilmesi için aktif sorumluluk almışlardır.

Ancak TİP'in yukarıda alıntılanan parti programında da vurguladığı “işçi sınıfının öncülüğünde” ve “kanun yolundan” iktidara gelme yaklaşımı, ayrıca özellikle Mehmet Ali Aybar'ın işçinin devrimci bilincinin esas olarak mücadele sürecinde kendiliğinden ortaya çıkacağına¹⁶ yönelik savı, ileriki süreçte bazı

¹⁶ “Soruna proleteryanın bilinci açısından bakarsak, proleteryanın bilincine yansıyan şeyin, capitalist toplumun çelişkili gelişmesinden fişkıran yeni ve yarına dönük, oluş halindeki tarihsel gerçek olduğu ortaya çıkar. Ancak bunun bir olasılık olmaktan çıkıp gerçekleşebilmesi için proleteryanın onu sınıf savaşımı pratiği içinde bilinçle kavraması ve mücadelesini buna göre yönetmesi şarttır. (...) Marx'ın yansı teorisi iyice kavranınca, işçi sınıfının politik bilince kendiliğinden

aydınların TİP ile görüş ayrılığına düşerek farklı devrim stratejilerine yönelmelerine sebep olmuştur. (Akın, 2007: 90-91) “Türkiye’nin feodal özelliklere sahip bir Asyalı toplum olduğunu, proleteryanın hayli zayıf olduğunu” (Zürcher, 2009: 371), bu nedenle de devrim gerçekleştirecek potansiyele sahip olmadığını savunan, eski TKP üyesi Mihri Belli, **Yön** dergisinde E.Tüfekçi takma adıyla yayınlanan “Demokratik Devrimde Kimle Beraber Kime Karşı” (Tüfekçi, 1966) yazısında Milli Demokratik Devrim (MDD) bildirisini yayınlamıştır. Bu bildiriye göre Belli, ülke yönetiminin ilk aşamada asker-aydın zümre öncülüğünde ve ağalar/kompradorlar dışında kalan tüm milli unsurların katılımıyla bir Milli Demokratik Devrim’i gerçekleştirmesini şart görmektedir. Söz konusu aşama sonrasında milli burjuvazi güçlenecek hem de işçinin sınıf bilinci de gelişecek, böylelikle de bir sonraki aşama olan sosyalist devrim gerçekleşebilecektir. (Tüfekçi, 1966: 10-11)

“Elbette ki demokratik devrim ancak bir tarihsel aşamadır ve yarı yoldan dönülüp yeniden emperyalizmin kucağına düşülmeyecekse, bunu sosyalist aşama izleyecektir ve elbette Türkiye’de sosyalizm kurulmadan Türk milleti gerçek mutluluğu tatmayacaktır (...) Ve elbette ki emekçilerin örgütlenmesi ve bilinçlendirilmesi Türk sosyalistlerinin her zamanki ana görevidir.” (Tüfekçi, 1966: 11)

Alıntıda da görüldüğü gibi, Milli Demokratik Devrim’den sonraki aşamanın sosyalist devrim olması nedeniyle, Mihri Belli ve MDD’yi benimseyen aydınlar da, işçi sınıfının (ve köylülerin) bilinçlenmesine ve örgütlenmesine önem vermiş ve bu yönde faaliyetlerde bulunmuşlardır. Dolayısıyla, işçide sınıf bilincinin oluşturulması ve devrimci birikimin sağlanması, her iki devrim stratejisini benimseyen sosyalist aydınların temel misyonu haline gelmiştir.

Ancak ele alınan dönemde, işçi sınıfının kitlesel bir güç haline gelmesi, esas olarak DİSK’in kuruluşu neticesinde gerçekleşmeye başlayacaktır. Özellikle 1965 seçimlerinde Adalet Partisi’nin tek başına iktidar olması sonrası sanayileşmenin yükselişi, buna bağlı olarak işçi sayısındaki ciddi artış ve tüketime dayalı yaşam biçiminin etkisi ile gelir dağılımındaki büyüyen fark (Belkıs, 2003: 112-115), işçinin işveren karşısında örgütlü bir hak mücadelesini gerekli kılmıştır. 1961 Anayasası’nda

ulaşamayacağı hakkındaki iddiayı, doğru olarak kabule olanak yoktur. (...) Sınıf bilinci, sınıfın yaşamının bir parçasıdır.” (Aybar, 2011, 336-337)

işçiye toplu sözleşme ve grev haklarının tanınması ile fabrikalardaki işçi direnişlerinin artmasına rağmen, 1957 yılında Demokrat Parti güdümünde kurulmuş olan Türk-İş içerisinde (Çelik Şahin, 2010: 26), 1965'te iktidara gelen Adalet Partisi ile iyi geçinmeye çalışan sendikacılar çoğunluğa geçmişlerdir.

Aydın ve Taşkın'a göre, grevlere karşı mesafeli duran Türk-İş'in tutumundan rahatsız olan Türk-İş mensubu sendikalar Maden-İş, Basın-İş, Lastik-İş, Teksif, 1966 yılında Paşabahçe fabrikasında yürütülen bir grev sürecinde, federasyon bünyesinden ayrılma kararı almışlardır. Daha sonra bu dört sendika öncülüğünde 13 Şubat 1967 yılında Türkiye Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) kurulmuştur. (Aydın ve Taşkın: 2015: 167-168) **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**'nde yer alan bilgilere bakıldığında, DİSK'in kurulmasının da getirdiği ivme ile 1963'te işletmelerdeki grev sayısının sadece 7 iken, bu rakamın 1970'de yaklaşık 16 katına çıktığı görülmektedir. Artan grevler, fabrika işgalleri ve direnişler ağırlıklı olarak ücretlere zam talepleri ya da ödenmeyen ücretlerin ödenmesine yönelik hareketler olmuştur. Her ne kadar iktisadi sorunlara dayansa da her direniş işçilerin sınıf bilincine varmaları doğrultusunda öğretici nitelik taşımıştır. (STMA, 1988: 2147)

Ancak yine de, bu süreçte iktisadi taleplerin siyasi taleplere dönüşebilmesi için siyasal önderlikler gerekli görülmüştür. Bu nedenle DİSK yönetimi TİP ile işbirliği içerisinde olmuş, bu işbirliği, partili aydınların sendikal mücadele içerisinde aktif rol oynamasına da olanak tanımıştır. Ayrıca süreç içerisinde işçi hareketini destekleyen kesim sadece aydınlarla da sınırlı kalmamıştır. Kendini 27 Mayıs darbesinin öncüsü olarak gören öğrenci/gençlik hareketi, altmışların sonlarına doğru tüm dünyada görülen savaş karşıtı ve özgürlükçü gençlik akımının¹⁷ da yarattığı etki ile Türkiye'de özgürlükçü ve sosyalist hareketin güçlenmesinin en önemli etkenlerinden birisi olmuştur. 1965 yılında Fikir Kulüpleri Federasyonu (FKF) adı altında kitlesel bir güce dönüşmeye başlayan öğrenci hareketi, 27 Mayıs 1960'ta kazanıldığı iddia edilen zaferin daha ileri ve yerleşik bir boyuta ulaşılması için

¹⁷1966-1971 arasında dünyanın birçok ülkesinde otoriteye ve baskıya karşı öğrenci direnişlerinin artışı, Amerika'da Vietnam Savaşı'na tepki olarak başlayan "Hippi" hareketi ile savaş karşıtı ve anti-kapitalist eylemlerin yükselişi vb. birçok etken, söz konusu süreçte gençlik hareketinin küresel bağlamda politik bir güç olarak yükselmesine neden olmuştur. (Erten, 2007: 834-837)

faaliyetlerini sürdürmüştür. İlk birkaç yıl FKF ağırlıklı olarak TİP'in etkisi altındadır, ancak TİP, politik hedeflerini parlamenter sistem sınırları dahilinde yürütüyor olması ve Mehmet Ali Aybar'ın Prag'ı işgal eden Soyvetler Birliği'ni eleştirmesi¹⁸ sebebiyle gençlik üzerindeki hakimiyetini yitirmeye başlamıştır. Neticede FKF, 1968'den itibaren, dinamik ve anti-emperyalist duruşunu daha çok sahiplenen MDD stratejisini benimsemiştir. (Ersan, 2013: 25) Ayrıca hükümet baskıları neticesinde kampüslerde polis müdahaleleri, 1969'da ülkücü silahlı örgütlerin doğrudan solcu gençliği hedef almaya başlaması ve 1959'da Küba'da gerçekleşen silahlı mücadelenin devrim ile sonuçlanması gençlik hareketinin silahlı mücadeleye yönelmesine sebep olmuştur. (Kürkçü, 2007: 496-497) Bunun üzerine, 1969 yılının sonunda FKF'nin ismi Türkiye Devrimci Gençlik Federasyonu (Dev-Genç) olarak değişmiştir. “Özellikle üniversitelerin bulunduğu İstanbul ve Ankara'da gençlik içinde geniş bir örgütlenme olanağı” (Aydın ve Taşkın, 2015: 161) yakalayan Dev-Genç, gençliğin silahlı mücadele doğrultusundaki ilk somut adımı olmuştur. Nitekim Dev-Genç içerisinde farklı gerilla stratejilerine yönelen gruplar doğmuş, THKO (Türkiye Halk Kurtuluş Ordusu) ve THKP-C (Türkiye Halk Kurtuluş Partisi-Cephesi) içinde örgütlenmeye başlayan gruplar, gerilla mücadelesi uygulayarak hem “emperyalizm”e karşı bir kurtuluş mücadelesi hem de “ilerici subaylar” için sol darbenin zeminini hazırlama amacını gütmüşlerdir.(Ersan, 2013: 37)

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedi'sindeki bilgilere bakıldığında, silahlı mücadele dışında, aydınlar ile beraber işçilerin grev ve direnişlerinde işçileri ziyarete gelen devrimci gençlik örgütlerinin, işçilerin mücadelesine destek oldukları, sınıf bilinci doğrultusunda işçiye aydınlatmaya çalıştıkları görülmektedir. Ayrıca böylesi bir dayanışma, devrimci mücadelede işçi sınıfının konumunu tartışan genç ve aydın kesimin işçilerin mücadele yöntemlerini deneyimleyerek, devrimci mücadelede kitleselleşmenin genişlemesi hakkında yeni fikirler edilmelerini ya da mevcut fikirlerini tekrar gözden geçirme olanağını da sunmuştur. (SMTA, 1988: 2146) Bu nedenledir ki, söz konusu dayanışma zamanla

¹⁸Çekoslovakya hükümetinin özgürlükçü liberal politikalarına karşın SSCB'nin 20 Ağustos 1968'de uyguladığı askeri müdahale, Mehmet Ali Aybar tarafından eleştirilmiş, söz konusu tutum TİP içerisinde dahi Aybar'a karşı tepkilerin oluşmasına sebep olmuştur. (Şener, 2007: 362-363)

işçi direnişlerinin niteliğini de değiştirmiş, işçinin ekonomik talepleri giderek politik taleplere dönüşmeye başlamıştır.

“1969 ile 1971 arasında gerçekleşen grev direniş, işgal ve işçi eylemlerinde öncelikle çok sık kullanılagelen ve basit ‘hak arama’ taleplerini dile getiren ‘Evde çocuk ekmek bekliyor’ vb. sloganların terkedilmeye başlandığı, bunların yerini daha çok siyasal içeriğe sahip, siyasal iktidarı hedefleyen ve giderek işçi sınıfının kendi sınıfsal konumunu tanımlayan sloganlar, ‘Kahrolsun kapitalistler’, ‘Bağımsız Türkiye!’ gibi sloganlarla yer değiştirdi. Özellikle üretimi öne çıkaran, emeğin en yüce değer olduğunu vurgulayan pankartlar ve dövizler direniş alanlarında yer almaya başladı.” (STMA, 1988: 2147)

Nitekim 15-16 Haziran 1970 tarihinde gerçekleşen büyük işçi direnişi, tüm bu gelişmelerin en somut ve etkili sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Yine **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**’nde yer alan tarihsel bilgilere göre, hükümetin DİSK’i pasifize etmek için sendikalar yasasında değişik yapma girişimine¹⁹ tepki olarak ortaya çıkan direniş, kısa sürede ve umulmadık bir biçimde, Cumhuriyet tarihinin en geniş kitlesel direnişine dönüşmüştür. Hem DİSK hem de Türk-İş’e bağlı sanayi işçileri İzmit ve Adapazarı’ndan İstanbul’a doğru yürüyerek yola koyulmuştur. İstanbul’daki işçiler ise Topkapı, Tuzla, Üsküdar, Beykoz gibi noktalarda buluşup Taksim, Kadıköy ve Üsküdar’a doğru yürümüştür. (Bu arada İstanbul’daki olaylar Ankara ve İzmir’e de yansımış; Ankara’da başlayan direnişte Ulus gazetesi işgal edilirken İzmir’de DİSK mensubu işçiler protestolarını oturma eylemi yaparak gerçekleştirmişlerdir.) Yürüyüşe geçen yüz bini aşkın işçinin gösterdiği kararlılık ve direniş valilikler tarafından dindirilememiş, yer yer çıkan silahlı çatışmalar neticesinde İstanbul’da 3 ay boyunca sürecektir bir sıkıyönetim ilan edilerek direniş sonlandırılmıştır. Ancak mevcut yasa tasarısının 9. maddesi Anayasa Mahkemesi tarafından iptal edilmiştir. (STMA, 1988: 2155-2156)

Niceliği ve niteliği bakımından Türkiye’de İşçi hareketinin simgesi haline gelen 15-16 Haziran direnişi, dönemin devrim umutlarını üst noktaya taşımış ve sosyalist mücadelede işçi sınıfının potansiyelini de görünür kılmıştır. DİSK’in miting tarihini 17 Haziran olarak belirlemesine rağmen (Ateşoğulları, 2003: 31), işçilerin iki

¹⁹ Bu değişikliklerden en kritiği 9. maddedir. Buna göre, “Bir işçi sendikasının Türkiye çapında faaliyet gösterebilmesi için o işkolundaki toplam işçi sayısının en az üçte birini üye olarak temsil etmesi” öngörülmektedir. (Ateşoğulları, 2003: 28) Kamil Ateşoğulları’na göre bu madde doğrudan DİSK’in pasifize olması için oluşturulmuştur. (Ateşoğulları, 2003: 28)

gün öncesinde başlattıkları bu kitlesel direniş, özellikle Türkiye'deki proleteryanın sınıf bilincinin gelişmediği tezini kabul eden MDD'ci yaklaşımı da çürüten bir gelişme olmuştur. (Akın, 2007: 100-101; Akkaya, 2007: 798) Çünkü 15-16 Haziran direnişinin en önemli niteliği, işçilerin hiçbir parti ya da sendika öncülüğü olmaksızın eylemi kendi inisiyatifleri ile başlatmaları ve direnişin çok kısa bir süre içerisinde geniş kitlesel boyuta ulaşabilmesidir. Ayrıca bu direniş işçi sınıfının sömürü nedeniyle mücadeleye girmek için “kendiliğinden bir bilince” sahip olduğu fikrini geliştirmiştir. Bu nedenle, devrimin çok yakın olduğuna dair umut ve beklentinin somut dayanağı olan 15-16 Haziran eylemi, MDD hareketinden kopan THKO ve THKP-C gibi gençlik örgütlenmelerini de daha hızlı sonuç alacak eylem planlarına sevk etmiştir. (Akın, 2007: 95)

Tüm bu tarihsel gelişmelerden, özellikle 1960'ların ikinci yarısında sol hareketin cumhuriyet tarihinde ilk kez böylesi kitlesel bir mücadeleye dönüşmüş olduğu, soldaki bu yükselişinyakın geleceğe yönelik devrim umudu ve beklentisini azami düzeye çıkarmış olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, söz konusu umut ve beklenti, bir yanda farklı devrim stratejilerinin ortaya konarak tartışılmasını sağlarken bir yandan da kitlesel mücadeleyi daha geniş boyuta ulaştırma çabalarını arttırmıştır. Bu noktada toplumu bilinçlendirme ve özellikle proleterya sınıf bilincinin ve devrimci birikimin sağlanması aydın kesimin öncelikli misyonu haline gelmiş; söz konusu misyon, dönemin politik tiyatro hareketinin de temel niteliğinin belirleyeni olmuştur. Bu nedenledir ki, başta işçi ve köylü olmak üzere toplumun alt tabakalarının, politik tiyatro topluluklarının da hedef kitleleri haline geldiğini görebilmek mümkündür.

Yukarıda bahsedilen tarihsel gelişmeler neticesinde politik duruşu da gitgide keskinleşen AST, ülkedeki aydın kitlenin sıklıkla vurguladığı “halkı uyandırma” görevini üstlenmiştir. (Onay, 1967: 7) Repertuar politikasının devrimci niteliğinden de doğan anlaşmazlıklar sebebiyle, 1970'de yönetimi değişecek olan²⁰ topluluk,

²⁰ Erkoç'un çalışmasında ve dönemin **Tiyatro 70** dergisinde yer alan haberlere göre, gerek ödenekli gerekse özel tiyatro çalışanlarının hak mücadelelerine öncülük eden Tİ-SEN, AST'da 1969 yılında sona eren toplu sözleşmelerin yenilenmesi için tiyatro yöneticisi Bülent Akkurt ile görüşmelere başlamış, ancak Akkurt sendikanın tüm önerilerini reddetmiştir. Bunun üzerine Tİ-SEN, grev

oyunlarını²¹ sadece Ankara’da değil, Türkiye’nin her yerine turneler düzenleyerek sahnelemeye gayret göstermiş, böylelikle toplumcu misyonunu geniş bir alanda gerçekleştirmeyi hedeflemiştir. Topluluğun özellikle 1968-1969 sezonunda sahnelediği **Simavnalı Şeyh Bedreddin** oyunu, Osmanlı iktidarına karşı gerçekleştirilmiş bir direniş olayına öncülük eden tarihsel bir kişilik aracılığıyla, altmışlı yılların özgürlükçü mücadelesine gönderme yapılması bakımından (bkz: Asena, 2010), dönemin politik tiyatro misyonuna iyi bir örnek oluşturmaktadır.

Toplumu bilinçlendirme misyonundan hareketle doğan tiyatroyu halka götürme söyleminin, söz konusu dönemde kurulan diğer politik tiyatro topluluklarında da ön plana çıktığı görülebilmektedir. Bunlardan biri olan Tiyatro TÖS, 1966 yılında kurularak Türkiye Öğretmenler Sendikası²²’ndan sağladığı ödenek ile kısa bir dönem tiyatro faaliyetleri düzenler.²³Sermet Çağan’ın yöneticiliğini yaptığı tiyatro, “tamturaklı sözlerle yaptığımız tiyatroyu halka götürmek” (Öğretmenler Sendikası, 1966: 6) sloganı ile Anadolu’da turneler gerçekleştirmeyi kendine amaç edinmiştir. (Erkoç, 1993: 124)

uygulanması için sanatçılara çağrıda bulunmuştur. 1967 yılında geçirdiği trafik kazası sonucu yaşamını yitiren Asaf Çiyiltepe’nin ardından AST’nin sanat yönetmenliğini devralan Güner Sümer’in yürüttüğü sanat politikasından ve repertuardan da rahatsız olan AST sanatçıları, **Sınırdaki Ev** oyununun temsili sırasında oyunu yarıda kesmişler ve bir bildiri okuyarak grevi başlatmışlardır. Güner Sümer’in söz konusu mücadeleye katılmaması ve grevdeki çalışanları “daha yeni yeni okunan kitapların iyi hazmedilmemiş bilgilerine yaslanma” (Sümer, 1969: 4) ile suçlaması, onun da bir “işbirlikçi” olarak nitelendirilmesine yol açmıştır. AST çalışanları ve Tİ-SEN’in kararlı duruşunun sonunda Bülent Akkurt toplu sözleşmeyi imzalamayı kabul etmiş, sanat yönetmenliğine ise Güner Sümer’in yerine Ergin Orbey geçmiştir. (Ti-Sen, 1970: 26-28; Erkoç, 1993: 373)

²¹ Üstlenilen bu misyon neticesinde Ankara Sanat Tiyatrosu, 1968-1971 yılları arasında **Eskici Dükkanı** (Orhan Kemal), **Simavnalı Şeyh Bedrettin** (Orhan Asena), **Sınırdaki Ev** (Orhan Duru), **Linç** (Kerim Korcan), **Tozlu Çizmeler** (İsmet Küntay) **Nafile Dünya** (Oktay Arayıcı) gibi yerli oyunlara yer vermiş, böylelikle Türkiye’de yeni oyun metinlerinin üretilmesi için yazarları teşvik eden bir kurum niteliğini kazanmıştır.

²² Türkiye Öğretmenler Sendikası (TÖS), 1965 yılında Fakir Bayburt öncülüğünde kurulmuş ve yürüttüğü kararlı mücadelelerle 1960’lı yılların en etkili devrimci sendikalarından birisi olmuştur.

²³ Sermet Çağan’ın yazdığı **Ayak-Bacak Fabrikası**, yine Sermet Çağan’ın Aziz Nesin’den uyarladığı **Biz Eşekler** ve Ergin Kolbek’in yazdığı **Sözsüz Oyun**’u sahneleyen Tiyatro TÖS’ün kadrosunda Oben Güney, Aydın Engin, Ali Özgentürk, Savaş Yurttaş, Mehmet Ulusoy gibi sanatçılar yer almıştır. (Erkoç, 1993: 125)

1967 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu'ndan ayrılan Tuncer Necmioğlu'nun öncülüğünde kurulan Halk Oyuncuları²⁴ ise söz konusu misyonu, çift merkezden (Ankara ve İstanbul) yürütülen faaliyetleri ile Türkiye genelinde daha geniş kitlelere, hatta tiyatronun gitmediği köylere ulaşmayı amaç edinmiştir. (Erkoç, 1993: 481) Dönemin sosyalist hareketinin, kitlesel mücadele için örgütlenmeye verdiği önem, topluluğun bildirilerinde de açıkça görülebilmektedir:

“Şu yıkılası düzenle savaşımızda bireysel güçlerimizi aşan bir güce gerek vardır. Bu güç ancak ve ancak aynı sorumluluğu duyan kuşağımızın kenetlenmesi yani örgütlenmesiyle gerçekleşebilir. Öyleyse öncelikle çoğalmak, daha çoğalmak gerek...” (aktaran Erkoç, 1993: 481-482)

Böylesi bir misyon ile faaliyetlerini sürdüren toplulukta özellikle **Devr-i Süleyman**(Aydın Engin) ve **Pir Sultan Abdal**(Orhan Asena) oyunları toplumda yankı uyandırırken, oyunların izleyici üzerinde yarattığı etki iktidarı da rahatsız etmiştir. Dönemin Başbakanı ve Adalet Partisi'nin lideri Süleyman Demirel'in politikalarının eleştirildiği bir taşlama olan **Devr-i Süleyman**, “siyasal bir taşlama olduğu için iktidarın şimşeklerini üzerine çekmiş, topluluk turnelerinde de çeşitli baskılara, saldırılara hedef olmuştur.” (And, 1983: 239) Oyunun sahnelenişi İstanbul ve Ankara'da valilikler tarafından yasaklansa da, yasak Danıştay kararı ile bozulmuştur. (Erkoç, 1993: 482) Ancak **Devr-i Süleyman** birçok ağır saldırıya maruz kalmıştır. Özellikle Adalet Partisi milletvekili Osman Zeki Efeoğlu'nun meclis konuşmasında Halk Oyuncuları'nın Çin'den maddi destek aldığını iddia ederek H.O.'yu hedef göstermesi neticesinde, topluluğun sahne aldığı tiyatro salonu ateşe verilmiştir. (Buğlalılar, 2014: 153)

Yine Halk Oyuncuları'nın sahnelediği **Pir Sultan Abdal** oyunu ise, sadece politik tiyatro tarihi açısından değil, Türkiye'deki sosyalist mücadelenin tarihsel gelişimi açısından da önemli bir yere sahiptir. Eren Buğlalılar'ın tarihsel araştırmasına göre, Erol Toy'un Kanuni Sultan Süleyman dönemindeki halk

²⁴ Kadrosunda Vasıf Öngören, Mustafa Alabora, Umur Bugay, Tuncel Kurtiz, Aydın Engin, Selçuk Uluergüven, Halil Ergün, Sadık Aslankara gibi kişileri barındıran topluluk, **Samanyolu** (Karl Wittlinger), **Devr-i Süleyman** (Aydın Engin), **Pir Sultan Abdal** (Erol Toy), **Teneke** (Yaşar Kemal), **Komisyon**(Çetin Altan), **141. Basamak** (Vedat Türkali) oyunlarını sergilemiştir. (Erkoç, 1993: 479-487)

ayaklanmalarını tarihsel malzeme olarak kullandığı ve Umur Bugay'ın sahnelediği oyunun Tunceli temsili valilik tarafından yasaklanmıştır. TİP'in Tunceli temsilcisi Ali Gültekin ve Kemal Burkay bunun üzerine dönemin İçişleri Bakanı Ragıp Üner'e yasağın kaldırılması yönünde talepte bulunmuşlardır. Halk Oyuncuları da bu talebin olumlu karşılanma ihtimaline karşı sahnelerini kurmuşlar, Tunceli halkı oyunun oynanacağı sahneye gelmiştir. Ancak kolluk kuvvetleri salona girmeye çalışan halka engel olunca çatışma yaşanmış, polis, Ali Gültekin ve Kemal Burkay'ı gözaltına alarak zorla karakola götürmüştür. Halkın öfke ile karakola yönelmesi ile gerginlik daha da artmış ve polis halka ateş etmeye başlamıştır. Çıkan çatışmalar sonucunda 1 kişi ölmüş, 11 kişi de yaralanmıştır. Sonraki iki gün boyunca 80 kişi gözaltına alınmış, aralarında TİP mensupları ve Halk Oyuncuları'nın bulunduğu birçok kişiye gözaltında işkence uygulanmıştır. (Buğlalılar, 2014: 154-155)

Halk Oyuncuları'nın bu iki oyunu ile yaşanan deneyim, politik tiyatronun halk üzerinde yaratabileceği etkiyi de açıkça göstermektedir. Nitekim söz konusu etkinin iktidarı bu denli rahatsız ederek müdahale etmeye yönlendirdiği, politik tiyatro hareketinin dönemin sosyalist mücadele ve kitleselleşme sürecindeki gücünü de kanıtlar niteliktedir.

“Pir Sultan Abdal vakası, ülkenin politik tiyatro tarihinde önemli bir olaydı. Bir tiyatro ilk kez bu kadar sert bir biçimde devlet şiddetine tanık oluyordu. Fakat yine ilk kez, bir tiyatro eseri bu kadar sahipleniliyor ve devletle halk güçlerinin çatışmasını tetikleyen bir niteliğe bürünüyordu.” (Buğlalılar, 2014: 158)

Nitekim köylerde, üniversitelerde, fabrikalarda kitlesel mücadelenin giderek dinamizm kazanması, özellikle ezilen sınıfları merkeze alan politik tiyatro topluluklarının artmasının önemli sebeplerinden birisi olmuştur. Dönemin sosyalist hareketinde görülen stratejik görüş ayrılıklarının da bir neticesi olarak, Halk Oyuncuları'ndan ayrılan Vasıf Öngören, Halil Ergün, Erdoğan Akduman ve Mustafa Alabora 1969 yılında kurulan Ankara Birliği Sahnesi²⁵ bunun bir örneğidir. (Erkoç, 1993: 528) Dönemin sosyalist Devrim-Milli Demokratik Devrim

²⁵ Topluluk, **Asiye Nasıl Kurtulur** (Vasıf Öngören), **Adam Adamdır** (Bertolt Brecht), **Salozun Mavalı** (Peter Weiss), **Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz** (Aziz Nesin) ve **Yarın Cumartesi** (Güner Sümer) oyunlarını sahnelemiştir. (Erkoç, 1993: 532)

polemiğindeMDD'den yana tutum takınan²⁶ topluluğun kurucularından Vasıf Öngören, altmışlara kadar Türkiye'de ulusal bir tiyatro olamadığını savunmuştur. "Ulusal tiyatronun doğuşunu, sınıfsal nitelik açısından kavrayamadığımız sürece, çıkar yolumuz yoktur" (Öngören, 1970: 16) diyen Öngören, tiyatronun ancak işçi sınıfına yönelerek ulusal bir niteliğe dönüşebileceği fikrini ortaya atmıştır.

Vasıf Öngören'in ulusal tiyatro tanımında da olduğu gibi, işçi sınıfına verilen bu önem, bazı tiyatro topluluklarının sadece turneler yaparak değil, çalışma ve faaliyetlerini doğrudan işçiler ile ortaklaşa gerçekleştirmesinden de açıkça görülebilmektedir. 1957-1962 yılları arasında Genç Oyuncular bünyesinde çalışmış olan Mehmet Akan, Genco Erkal, Şevket Altuğ, Arif Erkin ve Ali Tahsin'in öncülüğünde 1969 yılında kurulan Dostlar Tiyatrosu'nun (And, 1983: 241) işçi sınıfına yönelik faaliyetleri bunun en önemli örneğidir. Tiyatroyu bir burjuva sanatı yaklaşımından kurtararak halka götürmeyi amaçlayan topluluk, 1970 yılında sergilediği **Rosenbergler Ölmemeli** oyunundan sonra repertuarında belgesel nitelikli oyunlara yer vermeye özen göstermiştir.²⁷ (Erkoç,1993: 552-553) Ancak ele alınan dönemde, Dostlar Tiyatrosu'nu diğer topluluklardan ayıran en önemli niteliğin, profesyonel tiyatronun dışında doğrudan işçi sınıfına yönelik oluşturulan yarı-amatör yapılanma olduğu görülmektedir. Daha öncesinde devrimci sendikalarla beraber çalışarak işçi sınıfına ulaşmaya çalışan ancak amaçladığı ilgiyi göremeyen topluluk, kurmuş olduğu "İşçi Kolu" içerisinde işçilere yönelik bir tiyatro kursu açmış ve kolektif bir yazım atölyesi oluşturmuştur. (Erkoç, 1993: 545) Genco Erkal, Günay Akarsu'ya verdiği bir röportajda bu amatör yapılanmanın gerekliliğini şu şekilde açıklamıştır:

²⁶"Emperyalizm vesayeti altında bulunan ve yarı feodal ilişkileri barındıran Türkiye'de önümüzdeki devrimci adım, Milli Demokratik Devrimdir. Çetin bir savaş verme durumunda olan devrimciler, ideolojik, siyasi ve iktisadi mücadelenin yanında, devrimci mücadelenin en etkin silahı olan kültür alanında da çetin bir savaş vermek zorundadırlar. Biz ANKARA BİRLİĞİ olarak eylem alanımız olan tiyatro dalında mücadeleye kararlıyız. Ülkemizde ulusal tiyatro oluşmamıştır. Çağımızda artık ulusal tiyatro, ancak ulusal kurtuluş uğruna mücadele şartları içinde oluşur. Ve sınıfsal bir temele dayanmadan ulusal tiyatro gerçekleştirilemez." (Ankara Birliği, 1970: 4)

²⁷ Erkoç'a göre, ilk iki oyunu; **Ha Me Ka Ha Ha Pe** (Ali Tahsin) ve **Durdurun Dünyayı İnecek Var** (Anthony Newley-Leslie Bricusse) ile beklenen etkiyi yapamayan Dostlar Tiyatrosu, 1970 yılında sahnelediği **Rosenbergler Ölmemeli** (Alain Decaux) oyunu ile önemli bir çıkış yakalayabilmiştir. Her sezon ikiden fazla oyun sahnelemeye ve repertuarında bir belgesel nitelikte oyun barındırma amacını güden topluluk, 1970-1971 sezonunda **Havana Duruşması** (H.M. Enzensberger), **Asiye Nasıl Kurtulur** (Vasıf Öngören) ve **Nekrasof** (Jean Paul Sartre) oyunlarını sahnelemiştir. (Erkoç, 1993: 535-556)

“Bugünün ekonomik koşulları içinde profesyonel tiyatroların belli bir seyirci kesiminin dışına çıkması, emekçilere, işçilere, köylülere ulaşması imkansız. Oysa bunun gerekliliğine, zorunluluğuna inanıyoruz. Kuracağımız amatör toplulukta ilk olarak İstanbul’daki fabrika işçisine oyunlar hazırlamayı düşünüyoruz. Onların sorunlarını işleyen, daha doğrusu onları bilinçlendirmek amacına yönelmiş oyunlar olacak bunlar.” (Akarsu, 1970: 26)

Genco Erkal’ın yukarıdaki sözlerinin dönemin politik tiyatro yaklaşımını ve aydın sorumluluğunu da yansıtır nitelikte olduğu görülebilmektedir. Nitekim, Dostlar Tiyatrosu’nun İşçi Kolu 1970 yılında, Haşmet Zeybek’in öncülüğünde, 1969 yılında Çorum’da bulunan kömür ocaklarında başlatılan işçi eyleminde yaşanan süreci konu alan **Alpagut Olayı**’nı hazırlamış, oyun Mehmet Akan’ın rejisi ile sahnelenmiştir. (Erkoç, 1993: 547) 15-16 Haziran direnişi ile aynı sürece denk gelen ve devrimci mücadelede birikim sağlanması için doğrudan işçi sınıfına sahnelenen oyun, ileriki yıllarda ise profesyonel repertuara dahil edilerek turnelere çıkarılmıştır. (Çelenk, 1997: 73)

Dostlar Tiyatrosu’nun bu önemli girişimi, sol hareketin politik tiyatronun eğitici niteliğini, hedef kitleye sadece oyunlar sahneleyerek değil, onunla ortak üretim sürecine girerek de gerçekleştirmeye çalıştığını göstermektedir. Özellikle 1967’de DİSK’in kuruluşundan itibaren işçi sınıfının giderek kitlesel bir güce dönüşmeye başlaması da göz önüne bulundurulduğunda politik tiyatro topluluklarının da doğrudan işçi sınıfının eğitilmesine yönelik faaliyetlerde bulunması ve bunun için özel birimler oluşturması anlamlı görünmektedir. Nitekim aynı tarihlerde Dostlar Tiyatrosu’nun İşçi Kolu gibi, seyirci kitlesi olarak toplumun ezilen kesimine odaklanan ve tiyatroyu devrimci mücadelenin kitlesel bir boyut kazanması için araç olarak kullanan başka topluluklar da görülmektedir. Bunlardan bir tanesi 1964 yılında Mersin’de özellikle tarım işçilerine ve köylüye yönelik kurulmuş olan Tarsus Meydan Oyuncuları’dır. Haşmet Zeybek öncülüğünde kurulan topluluk, amacını “devrimde tiyatroyu kullanmak” (Tarsus Meydan Oyuncuları, 1970: 42) olarak bildirmiştir. Kendisi de bir TİP’li olan Haşmet Zeybek için öncelik, sosyalist devrime öncülük etmesi beklenen sınıfın devrimci potansiyelini tiyatro yoluyla ortaya çıkarmaktır.

“Devrimci eylemde görevimiz, işçi ve köylüde bir birikim sağlayıp onları kavgaya girdirmektir. Bunun için de stratejiye göre oyunlar verip bir potansiyel sağlamaktır.” (Tarsus Meydan Oyuncuları, 1970: 42)

Oyunlarını tiyatro salonlarında sergilemekten ziyade köy meydanlarında seyircisi ile buluşturmayı tercih eden topluluk, bu doğrultuda **Irgat, Kanuncu, Balta, Düğün ya da Davul, Oy** oyunlarını sergilemiştir. (Tarsus Meydan Oyuncuları, 1970: 43)“Topluluğun yaptığı çalışmalar, Tarsus’taki köylülerin hakları için mücadeleye başlamaları konusunda öncü bir rol oyna(mış)tır.” (Üzümkesici, 2017)

Kitlesel mücadele sürecinde halkın olası bir devrim doğrultusunda hazırlanması ve eğitilmesine yönelik misyonunu tiyatro salonlarının dışına taşıyan bir başka topluluk da daha önce Tiyatro TÖS’te yer almış Mehmet Ulusoy ve Ali Özgentürk öncülüğünde kurulan Devrim İçin Hareket Tiyatrosu olmuştur. Buğlalılar’ın bilgilerine göre, 1968 yılında kurulan ve hedef kitle olarak işçi sınıfı, gecekondu halkı ve köylüleri merkeze alan topluluk, bu hedefin etkili biçimde gerçekleşebilmesi için oyun mekânı seçiminde alternatif bir yol izlemeyi tercih etmiştir. İzleyici-sahne bütünlüğünün gerçekleşmesine önem veren ekip, oyunlarını doğrudan gecekondu semtlerinde, fabrikalarda vs. oynamaya yönelmişlerdir.²⁸ Çünkü tiyatro yoluyla izleyicide devrimci bir bilincin uyandırılabilmesi için, oyunların batı tiyatrosuna göre tasarlanmış sahnelerde değil, doğrudan gecekondu mahallerinde, fabrikalarda, grev alanlarında, kahvehanelerde vs. sahnelenmesi gerekmektedir. (Buğlalılar, 2014: 143-145)

“Tiyatro kalabalıklara açık, onlarla var olan bir işse biz bu işin yığınların çıkarına olması için çabalıyoruz. Yergiyi, başkaldırıyı, kışkırtmayı içiçe veriyoruz. Basitleyerek şöyle bölümleyebiliriz oyunlarımızı:

²⁸ Burak Üzümkesici’nin tarihsel bilgilerine göre, DİHT yukarıda tanımlanan amaçlar doğrultusunda dört oyun sahnelemiştir. Topluluğun ilk oyunu olan **Köprü**’de, İstanbul boğazında yapılması planlanan köprü inşaatını sorunsallaştırılmış; oyun Ortaköy ve Beylerbeyi’nde yer alan gecekondu mahallelerinde sergilemiştir. Topluluğun ikinci oyunu ise **Grev** olmuştur. Bir önceki başlıkta da değinildiği gibi, özellikle 1967 yılında DİSK’in kuruluşu ile yükselişe geçen sendikal mücadele ve artan grevler, DİHT topluluğunu da harekete geçirmiş, hazırlanan **Grev** oyunu Magirus Montaj Fabrikası ve Singer Fabrikası’nda grev yapan işçilere sergilenmiştir. Topluluk ayrıca gecekondu mahallelerinde yaşayan halkın yaşam zorluklarını konu alan Gecekondu ve emperyalizm sorununu konu alan **Amerika** oyununu hazırlayarak mahalle ya da miting meydanlarında halk ile buluşmuştur. (Üzümkesici, 2017)

- Oynadığımız seyircinin durumunun sergilenmesi. (Bu bölüm duygusal içtenlikle oyunun seyirciyi kavramasına yol açar.)
- Durumun neden böyle olduğu (sınıflar meselesi).
- Bu durumdan kurtulabileceği. Burası da kışkırtmayı ve başkaldırıya çağırıcı içinde taşır.” (Devrim İçin Hareket Tiyatrosu, 1970: 43-44)

Yukarıdaki bildirinin tarihi, gençlik hareketinin eylemlerini yoğunlaştırdığı, TİP’in siyasetini pasif bularak gerilla mücadelesine evrildiği bir döneme denk düşmektedir. Topluluğun, seyircisini bilinçlendirmenin ötesinde, “kışkırtarak” eyleme yöneltmeyi amaçlaması da, söz konusu hareketliliğin ve bilhassa gençlik hareketinde görülebilen “bir an önce devrim” arzusunun bir yansıması olarak görülmelidir. Dolayısıyla seyirci ile interaktif bir ilişki kurma isteği de, seyirciyi “kışkırtma” amacına hizmet etmesi bakımından anlamlı görülebilir.

1970’te DİHT ile yollarını ayıran Mehmet Ulusoy, Bilge Berker ve Kuzgun Acar tarafından kurulan İşçinin Tiyatrosu topluluğu da, DİHT’a benzer bir çizgide, oyunlarını tiyatro salonları dışında sergilemiştir. (Üzümkesici, 2017) Tiyatro sanatının “galalarda göğüslere takılan bir çiçek olmanın ötesinde, bir tüfek gibi kullanılması“ (İşçinin Tiyatrosu, 1970: 45) gerektiğini savunan topluluk, ilk çalışması olan **Vatan Yahut Amerika** ile hedef kitlelerini anti-emperyalist mücadeleye teşvik etmeye çabalamıştır. (Üzümkesici, 2017)

Görüldüğü üzere, Türkiye’de politik tiyatro hareketinde 1960’ların başında toplumsal sorunlar üzerine seyircinin bilinçlendirilmesine yönelik yaklaşım, altmışların sonundan itibaren devrimci mücadelenin artışı ile seyircide devrimci birikim oluşturmaya yönelmiştir. Dolayısıyla bu dönemde ortaya çıkan politik tiyatro topluluklarının, seyirci kitlesine ve bu kitlenin niteliğine önem verdiği, o döneme kadar çoğunlukla burjuva ve orta sınıfa yönelen tiyatro sanatını halka ve özellikle işçi sınıfına ulaştırmaya gayret gösterdikleri görülmüştür. Devrim umudu ve beklentisi ile kitlesel mücadelenin önem kazandığı söz konusu dönemde, işçide sınıf bilincinin geliştirilmesinin, birer aydın olarak tiyatro adamlarının da öncelikli hedefi olduğu ve dönemin politik tiyatro karakteristiği de bu hedef doğrultusunda şekillendiği anlaşılmaktadır. Böylesi bir misyonun, hiç kuşkusuz ki tiyatro yazınına da etkilediği, özellikle kendi kitlesini oluşturmaya gayret gösteren özel tiyatrolara

yönelik yeni metinlere ihtiyaç duyulmaya başlandığı da görülebilmektedir.Çünkü,aydın kesiminin 1960 sonrası kitlesel mücadele sürecinde önemli bir rol oynamasının yansıması olarak, politik tiyatro yazarları dönemin politik olaylarını ve koşullarını içeren ya da ilgilendiren metinler yazmaya yönelmişlerdir. Yeni tiyatro oluşumlarının artışı ile beraber, dönemin ihtiyacını karşılayabilecek nitelikte yerli politik metinlere duyulan ihtiyaç, estetik yaklaşım konusunda da fikir ve tartışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu nedenle birçok aydın ve tiyatro insanı, çeşitli sanat ve politika dergileri üzerinden, politik tiyatronun misyonu ve toplumcu yazarlarının okur/izleyici ile kurması gereken ilişkiye dair fikirler ortaya koymuştur.

Bu bağlamda, Batı’da Marksist Estetik üzerine süregelen, özellikle Georg Lukacs-Bertolt Brecht arasında bir polemige dönüşen, öz-biçim tartışması (bkz: s.4) ile mukayese edildiğinde, Türkiye’deki 1960 sonrası politik tiyatro hareketinde söz konusu tartışmanın “anlaşılma” kaygısı noktasında yoğunlaştığı görülmektedir. Bunun sebebi, yukarıdaki satırlarda da görüldüğü üzere,1960 sonrası sol görüşlü aydınların ve gençlik hareketinin benimsedikleri misyonun bir yansıması olarak, politik tiyatronun da halkın ve özellikle işçi sınıfının eğitilip bilinçlenmesi sürecinde bir araç olarak görülmesidir. Dolayısıyla tiyatronun devrim sürecindeki eğitici işlevi, metnin hedef kitleler tarafından anlaşılabilirliği oranında etkili olabilecektir. Bu yaklaşımı örneklendirmek için,**Tiyatro 70** dergisinin, devrimci tiyatrolara yeni oyun metinleri bulunması için gerçekleştirdiği oyun yazma yarışmasında başvuru için dikkat çektiği hususa bakmak faydalı olacaktır:

“Geri bırakılmış bir ülke olan Türkiye’nin... sorunlarını işleyen oyunlar bekliyoruz. En önemli nokta, bu oyunların seyircilerinin şimdiye kadar belki de hiç tiyatro görmemiş kişiler olacaklarını unutmamaktır” (Emekçi Tiyatro, 1970: 6)

Burada “hiç tiyatro görmemiş kişiler” vurgusu, üretilecek metnin rahatça anlaşılabilirliğinin, dönemin estetik yaklaşımındaki en önemli ölçüt olduğunu göstermektedir. Nitekim, aşağıdaki alıntıda Özdemir Nutku’nun da özellikle belirttiği gibi, tiyatronun devrimci niteliğinin ortaya çıkması için halka ulaşabilir yapıda olması gerekli görülmektedir.

“Toplumcu, yani devrimci tiyatroyu etkin kılabilmek için ne yapmalıyız? Kanımca işe en önce seyirci sorunundan başlamak doğru olur. Tiyatronun bizzat içinde olan bir seyirci yetiştirmekle, tiyatronun bütünlüğü sağlanabilecek ve tiyatro ancak o zaman gerçek işlevsel niteliğini elde edebilecektir. Bunun için, ülkemizin sınıfsal yapısını unutmadan ve halk ile tiyatro arasında ne gibi engellerin konulmuş olduğunu bilerek halka yönelme stratejisini saptamamız zorunludur.” (Nutku, 1970: 5)

Özdemir Nutku’nun bahsettiği halka yönelme stratejisi, söz konusu dönemin politik tiyatro hareketinde ağırlıklı olarak “içerik” sorunsalının tartışılması ve bu çerçevede fikir üretilmesini gerekli kılmıştır. Bunun da ötesinde, dönemin sosyalist tiyatro insanlarının partiler ve örgütlenmeler ile ilişki içerisinde olmalarının da etkisi ile, oyun içeriğinde öncelikle dönemin devrimci stratejilerinin yansıtılmasının amaçlandığı da söylenebilir. Bu nedenle dönemin toplumcu sanatçı ve eleştirmenlerin birçoğu 1930’larda Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkan sosyalist gerçekçilik kuramı ve politik tiyatro kavramını kuramlaştıran Erwin Piscator’un “agit-prop” pratiğine yönlendirmiştir. Bu eğilime göre yazarlar, kitleleri harekete geçirmek adına, sosyalizmi müjdeleyen “devrimci romantizm” öğretisi ve devrim sürecinin ideal bireyi olarak “olumlu kahraman” öğretisi (Moran, 2008: 60-62) gibi sosyalist gerçekçiliğin asal öğelerinden²⁹ de faydalanmışlardır.

“Bir yazın kuramı ve pratiği olarak sosyalist gerçekçilik... Türkiye’de öncelikle ajitasyon ve propaganda amaçlı olarak asıl anlamda devreye girmiştir. Yazarın, devrime inanmış, sınıf mücadelesinin gereğini hiç ara vermeksizin vurgulayan kişiler yaratması istenmiş, gelecek günlere inancı yüceltmesi, iyimserliği işlemesi vurgulanmıştır.” (Oktay, 2007: 1076)

Söz konusu dönemde kitlelerin sosyalist devrime olan derin inancı ve umudu, Ahmet Oktay’ın da belirttiği gibi oyun yazarlarını da iyimser bir tutuma yönlendirmiştir. Dolayısıyla bu sonuç odaklı olarak nitelendirilebilecek estetik tutumu, devrime olan umudu ve beklentisi yükselen dönemin sosyalist hareketinin,

²⁹ “Sovyet yazın kuramının hala altkatman’da savunduğu devrimci romantizm ve olumlu tipkavramlarını Gorkiformüle etmiştir (...)Gorki, ‘Sanat İşçiliği Üzerine Soyleşi’ başlığını taşıyan bu yazıda adım adım ilerliyor ve ‘edebiyatın görevi, ayaklanmış olan emek dünyasına omuz vermektir. Bu destek, ne kadar güçlü olursa, sendeleyeni düşürmek onca çabuk olacaktır’ dedikten sonra, kendisini Yazarlar Birliği Kongresi’nde ‘devrimci romantizm’ ve ‘olumlu tip’ kavramlarına ulaştıracak olan bir çözümleme yapıyor: ‘Edebiyatta asıl aradığım, her şeyden önce ve her şeyden önemli olarak, güçlü, eleştirel zekaya sahip bir kişiliği olan bir kahramandı.’ ” (Oktay, 1986: 105-106)

“bir an evvel sonuca ulaşma” arzusunun bir yansıması olarak görmek mümkündür. Dönemin sosyalist hareketine eleştirel bir yaklaşım getiren Bağış Erten’in aşağıda alıntılanan argümanı, içeriğe ağırlık vererek sanatsal niteliği “ıska” geçebilecek bu estetik yaklaşımın da temelini oluşturmaktadır:

“Dönemin kendi içindeki en büyük problemi, çözmeye giriştiği sorunu tek yönlü tarif etmesiydi. Temel sorun devlet gücünün sorgulanması değil, o gücün kimlerin elinde olduğuydu. Devlet kurumunun kendisine karşı yapısal bir karşı çıkış ya da iktidar analizi de yoktu, daha ziyade dar anlamda siyasi bir ufuk söz konusuydu.” (Erten, 2003: 840)

Dönemin sosyalist hareketinde görülen, bu sonuç odaklı yaklaşımın, dönemin Marksist Estetik ve politik tiyatro beklentisine de doğrudan yansıması doğal bir sonuçtur. Dolayısıyla böylesi bir doğrultuda araç haline gelen politik tiyatro yoluyla, hedef izleyiciyi kitlesel mücadeleye en etkili ve en hızlı biçimde katmanın yollarının aranması da anlamlı görünmektedir. Bu amaçtan ötürü, yukarıda faaliyetlerine kısaca değinilen DİHT da sokaklarda, fabrikalarda sergiledikleri oyunlarında agit-prop yaklaşıma yönelmiştir. DİHT gibi, 1970’de yayınladıkları bildiride “Kendine devrimci diyen bir tiyatronun siyasi görüşü Milli Demokratik Devrim sınırları içinde olmalıdır”(ODTÜ Oyuncuları, 1970: 22) diyen ODTÜ Oyuncuları da, metinlerde oluşturacak iletinin seyircide devrimci birikimi sağlamayı ve seyirciyi ajite etmeyi amaçlayacağını söylemektedir. (ODTÜ Oyuncuları, 1970: 22) Dönemin özellikle gençlik hareketinde hakim olan “bir an evvel devrim” yaklaşımının, ODTÜ gibi birçok gençlik tiyatrosunun bildirilerine de yansıdığı görülmektedir. Politik tiyatro hareketini aynı zamanda “Milli Tiyatro” hareketi olarak tanımlayan Ankara Siyasal Bilgiler Sahne Tiyatrosu, bildirisinde tiyatronun seyirciyi eğitmenin de ötesinde izleyiciyi eyleme geçirme işlevini şu şekilde belirtmektedir:

“Milli Tiyatro Hareketinin görevi (...) emperyalizme, yarı derebeyliğe, işbirlikçi burjuvaziye kolayca teslim olma özelliği taşıyan seyircisini anti-emperyalist, anti-feodal bilince getirmek, sömürü mekanizmasını gösterip onu gerçek demokrasi mücadelesine çağırarak (...) onu eleştirip ikna ederek anlatmak, göstermek ve doğruyu ona kabul ettirmektir.”(SBFST, 1970: 35)

Yine söz konusu dönemde izleyiciyi ajite ederek bir an önce eyleme çağıran yaklaşıma karşılık, devrimci mücadelede tiyatronun “eğitici” misyonunu daha sabır

gerektiren bir süreç olarak yorumlayan fikirler de görülmektedir. Örneğin, tiyatro eleştirmeni Günay Akarsu, editörlüğünü yaptığı **Oyun** ve **Tiyatro 70** dergilerindeki birçok yazısında, tüm aydınlar gibi sanatçının da görevinin toplumu aydınlatma ve bilinçlendirme olduğunu vurgulamaktadır. **Oyun** dergisinin 1963'teki ilk sayısında "Tiyatronun bir görevi de eğitmektir, her sanat kolu gibi" (Akarsu, 2009: 49) diyen Akarsu devrimci mücadele yolunda toplumda sınıf bilincinin oluşmasına önem atfetmektedir.

"Yurdumuzu şimdiki geri kalmışlığından tepeden inme bir zorbalıkla mı kurtarabiliriz, yoksa hiç suçu yokken bilgisiz bırakılmış halkımızı yavaş yavaş da olsa uyandırıp gerçekleri gösterip kavgaya katılmasını sağlayan inandırma sabrıyla mı?" (Akarsu, 2009: 64)

Aynı zamanda TİP üyesi olan Akarsu açıkça ikinci seçenekten yanadır, çünkü sosyalist mücadeleyi diyalektik bir süreç olarak görmektedir. Bu nedenle Akarsu'ya göre devrim sürecinde toplumu bilinçlendirmek için "ilerici ve namuslu sanatçılara" (Akarsu, 2009: 69) ihtiyaç vardır. Günay Akarsu ile benzer görüşe sahip olan aydınlar da politik tiyatro aracılığı ile kitlelerin bilinçlendirilip diyalektik bir süreç dahil edilmesine öncelik tanımaktadırlar. Halk Oyuncuları tarafından **141. Basamak** oyunu sahnelenen Vedat Türkali, politik halk tiyatrosu yoluyla sömürülen sınıf ve tabakaları bilinçlendirmenin gerekliliğini vurgulamaktadır:

"Önemli olan oyun bittikten sonra elde ne kaldığı, nereye varıldığıdır. İstedğim en azından oyunun söz konusu ettiği politik sorunlara seyircinin ilgisini, merakını çekmek (...) sorup soruşturmasını, üstüne düşünüp tartışmasını sağlamak." (Vedat Türkali, 1970: 25)

Politik tiyatronun öncelikli görevinin, toplumu düzenin çarpıklıklarına karşı uyarmak olduğunu dile getiren Önder Şenyapılı ise, hedef kitlede devrimci bilincin sağlanabilmesi için, tiyatronun eğitici misyonunun eleştirme ve yermenin ötesinde olması gerektiğinin altını çizmektedir. Bu noktada tiyatro yeni bir sistem önerisini okur/izleyiciye iletmelidir.

"Toplumun ezilen sınıfları siyasal bir güç kazandıktan sonra ve yeni bir düzenin kurulması için gerekli maddi koşullar belirdikten sonradır ki ezilen sınıfların tarihsel gelişim ve değişimin sonuçları ile bütünleşerek, bu gelişme ve değişimin nedenlerini çok iyi tanıyarak çalışmaya koyulur sanatçı. Ve böylece

sanatçının eylemi doktriner olmaktan çıkar, devrimci olur.” (Şenyapılı, 1970: 20)

Yukarıda alıntılarda da örneklendiği gibi, söz konusu dönemde tiyatronun devrimci mücadeleye katkısına yönelik farklı yaklaşımlar ortaya çıkmış olsa da, genel olarak toplumcu sanatçıların ve eleştirmenlerin “biçim” sorunsalına karşı mesafeli durdukları görülmektedir. Çünkü “bir an önce” ya da “sabırla” da olsa, halkın bilinçlendirilmesi misyonu, politik oyunların eğiticiliği açısından içeriğine önem verilmesine sebep olmuştur. Bu bakımdan biçim, yapıtın içeriğinin kolay anlaşılabilirliğini da engellemesi bakımından bir sorun olarak görülmüştür. Örneğin, Günay Akarsu, 1963’te çıkarmaya başladığı **Oyun** dergisinde Brecht’in topluma tanıtılması için çaba harcamış olmasına rağmen, yazım stratejilerine yönelik fikir yazılarında biçimciliğe karşı mesafeli bir tutum takınmıştır. Sanatçının toplumcu misyonunu gerçekleştirirken belli kurallara uymasını zorunlu gören Akarsu, ilginç benzetmelere başvurarak sanatta biçimciliği eleştirmiştir:

“Bir fırıncının ‘Ben kendi zevkim, kendi var olmam için ekmek pişiriyorum; üstelik yanık ekmekten de çok hoşlanıyorum. Onun için benden normal ekmek pişirmemi isterseniz bana baskı yapmış olursunuz, benim özgürlüğümü kısıtlamış olursunuz,’ dediğini düşünelim bir an.” (Akarsu, 2009: 73)

Gerçekçilik sınırlarını reddeden yazarların eserlerini iğretilik ve havada kalmışlıkla tanımlayan Akarsu gibi, dönemin birçok sanat eleştirmeni biçimciliğe karşı olumsuz bir tavır sergilemektedir. Muğlis Sabahattin, **Yelken** dergisinde, gerçekçilik üslubundan kopan yazarları (ozanları) eleştirerek “günümüzün sanat, bilim ve düşünce hayatı üzerindeki etkilerini sürdüklerini savunurlarken çeşitli biçim öğretilerine dayanarak kendilerine büyük ölçüde güven duy(duklarını)” (Sabahattin, 1970: 7) ancak anlaşılmaktan uzak, bireysel bir çizgide durduklarını belirtmektedir.

Yukarıda belirtilenlere benzer yaklaşımlardan yola çıkıldığında, 1960-1971 arasında politik tiyatro hareketindeki toplumcu sanat tartışmasının, yapıtın “içeriği”ne yönelik olduğu görülmektedir. Çünkü tarihsel incelemede de görüldüğü üzere, özellikle bu dönemde, yakın geleceğe yönelik bir devrim beklentisi, solcu aydınların da önceliklerinden birini işçi sınıfının eğitilmesine vermesini sağlamıştır.

Bu bakımdan tiyatronun da, sınıf bilinci ve kitlesel mücadeleye yönelik eğitici ve cesaret verici bir araç (ya da “silah”) olarak kullanılışı, toplulukların oyunlarını turnelerde fabrikalarda ya da sokaklarda halkla buluşturmasını gerekli kılmıştır. Böylesi bir işlev, bu dönemin oyun üretiminde, özellikle işçi sınıfının zorluk çekmeden anlayabileceği bir içeriğin önem kazanmasına neden olmuştur. Ancak tiyatronun devrimci mücadele misyonunu okur/izleyiciyi diyalektik bir süreçte sokarak mı gerçekleştireceği, yoksa ajite ederek “bir an önce” devrimci eyleme dahil mi edileceği soruları, oyunun içeriğine yönelik en temel fikir ayrılığını doğurmuştur. 1960-71 arası siyasi gelişmeler yeniden göz önüne alındığında, sosyalist parti programlarının ve devrim stratejilerine yönelik bildirilerin yayınlandığı bu dönemde, politik tiyatroya yönelik farklı içerik yaklaşımlarının, dönemin Sosyalist Devrim-Milli Demokratik Devrim tartışması ile paralellik taşıdığı da anlaşılabilmektedir. Dolayısıyla dönemin parti programlarının devrim ve devrim stratejileri, gerek oyunların içeriğinin oluşması gerekse okur/izleyici ile kurulan ilişki biçiminin belirlenmesinde en temel faktörler olmuşlardır.

Bölümün bir sonraki alt-başlıklarında ise, söz konusu devrim umudunun, işçi direnişlerini konu edinen oyunlara nasıl yansıdığı ortaya konmaya çalışılacaktır. Politik tiyatro yazarlarının devrim umudu doğrultusunda okur/izleyici ile nasıl bir ilişki kurduğu, tarihsel olay ve koşullar üzerinden nasıl bir söylem geliştirdiği, oyunu kurgularken yararlandığı belgeleri nasıl kullandığı incelenecektir. Bunun için iki model olarak belirlenen Haşmet Zeybek’in **Alpagut Olayı** ve Ömer Polat’ın **804 İşçi** oyunları –bölümün başında değinilen, dönemin sol yaklaşımının ve politik tiyatro anlayışının temel nitelikleri ile de ilişkilendirilerek- ayrıntılı olarak incelenecektir. Ömer Polat tarafından 1977 yılında kaleme alınan **804 İşçi** metninin bu bölümde incelenmesinin sebebi, kitlesel mücadele sürecinde devrim umudunun 1971 sonrasında, yakın bir geleceğe yönelik olmasa da, halen varlığını sürdürüyor olmasıdır. Ancak söz konusu umut 12 Mart öncesi ve sonrasında birbirinden farklı niteliklere sahiptir. (12 Mart sonrası sol mücadelenin farklılık gösteren nitelikleri ve devrim umudunun nasıl bir biçime dönüştüğü ikinci bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir.) Dolayısıyla söz konusu iki oyunun aynı bölümde incelenmesi, işçi

sınıfının devrimci potansiyelinin hangi koşullara bağlı olduğuna dair iki farklı dönem yaklaşımının da karşılaştırılmasına olanak tanıyabilecektir.

1.2. Alpagut Olayı- Haşmet Zeybek

Alpagut Olayı Haşmet Zeybek tarafından 1970 yılında kaleme alınmıştır. Oyunda 1969 yılında Çorum'un Dodurga ilçesine bağlı bir köy olan Alpagut köyünde bulunan Linyit İşletmesi'nde, işçiler tarafından başlatılan bir öz-yönetim deneyimi işlenmektedir.

Özgür Nadir'in tarihsel çalışmasına göre, ücretleri iki ayı aşkın bir süredir ödenmeyen işçilerin tüm haklarını arama talepleri "işletme gelir elde edemiyor" bahanesi ile reddedilmiştir. En son 12 günlük bir grevden de sonuç alamayan işçiler 16 Haziran 1969 tarihinde işletmenin yönetimini ele geçirmiş ve işletmeyi yönetmek adına bir işçi konseyi kurmuşlardır. İşçilerin başlattığı bu fiili durum bir aydan daha uzun sürmüş, büyük bir özveri ve disiplinle çalışma sonucu işletme kâra geçirilmiştir. İşçiler ücretlerini alabildikleri gibi, işletmenin borçlarını da kapatmaya başlamışlardır. Türkiye'nin ilk öz-yönetim deneyimi olmasından dolayı siyasi tarihte önemli bir yer teşkil eden bu eylem, 17 Temmuz 1969 tarihinde Ankara'dan sevk edilen bir jandarma birliğinin müdahalesi ile son bulmuştur. (Narin, 2014: 52-54)

Haşmet Zeybek yerel kaynaklardan topladığı belgelerden yola çıkarak kurguladığı **Alpagut Olayı'nı**, Dostlar Tiyatrosu'nun işçi kolunda sahnelenmek üzere kaleme almıştır. Dolayısıyla metnin hedef kitlesi de işçi sınıfıdır. Üç bölümden oluşan oyunun ilk bölümünde işgal başlamadan kısa bir süre önce fabrikadaki koşullar göz önüne serilmektedir. Bu koşullar üzerinden yazar, işçileri maden ocaklarını işgal etmeye yönelten sebepleri de okur/izleyiciye sunma amacındadır. Bu koşulları oluştururken yazarın büyük ölçüde belgelerden yararlandığı, hatta bu belgeleri oyun metninde doğrudan alıntılarla görülmektedir.

Oyunun ilk bölümünde işçilerde umutsuzluk ve huzursuzluk hakimdir. Alpagut'daki maden ocakları civar köylülerin tek geçim kaynağıdır. "Ücretler düşüktür, çalışma güvenliği yoktur, iş kazaları ve meslek hastalıkları alabildiğine

yaygındır.” (Fişek,1970:20) Ancak günlük 18 lira yevmiye ile çalışan işçiler iki aydan fazla bir süredir ücretlerini alamamaktadır. (Narin, 2010: 317) Bu sömürünün sebepleri oyunun henüz başında okur/izleyici ile paylaşılır. Yazar, başlıca sebeplerden birini işletmedeki adaletsiz ücret dağılımı olarak göstermektedir. Tarihi kaynaklara da bakıldığında söz konusu gelir adaletsizliği dikkat çekicidir:

“Alpagut Linyit İşletmesi’nin 786 işçisine ödediği ortalama brüt ücret, 17-18 liradır. Öte yandan ayın ilk gününde işletmeye uğrayıp, sonra da ortadan kaybolmanın karşılığı olarak, işletmenin bölge müdürü 7500 lira, işletmenin tek mühendisi 7000 lira ve işletmenin muhasebe müdürü de 5500 lira maaş almaktadırlar.” (Fişek 1970: 20)

Oyunun ilk bölümünde işçiler, içinde bulundukları söz konusu koşulları kendi aralarında sıkça tartışmaktadırlar. İşçilerin bu tartışmaları aracılığıyla yazar da yukarıda bahsedilen gelir adaletsizliğine özellikle vurgu yapmakta ve bu durumu okur/izleyiciye sorgulatmayı amaçlamaktadır.

“ABDULLAH: Ulan alın teri dökmediğin parayı nasıl alırsın.

SEFER: Ne biçim alın teri bu, yedi bin liralık.

HÜSEYİN: Bir kere damladığını görsem, sarı lira olsa zoruma gitmez.

SEFER: Ben de yedi bin beş yüzlük bölge müdürünü bir kere işletmede görsem, bir öksüz çocuk sevindireceğim.

ABDULLAH: Bak işte işletme müdürünün aldığı beş bin beş yüz lira helal. Hiç olmazsa ara sıra gövde gösterir.

HÜSEYİN: Zaten ocağa, dolayısıyla bize yaklaştıkça maaş düşüyor. Uzaklaştıkça artıyor.

ABDULLAH: Artık değer budur işte.”(Zeybek 1970: 13)

Görüldüğü üzere yazar aynı zamanda okur/izleyiciyi artı-değer konusunda da bilinçlendirmektedir. Çünkü Kurthan Fişek’in de analizine göre, Çorum’da çalışan bir işçi hayatını idame ettirebilecek değeri bir buçuk saat içinde ürettikten sonra geri kalan altı buçuk saat işverenin hesabına artı-değer olarak yansımaktadır ve bu artı-değer oranı yüzde 432’dir. (Fişek,1970: 19) Bu nedenle yazar, adaletsizliğin bu boyutuna da dikkat çekerek okur/izleyicisini aydınlatmayı amaçlamaktadır.

Oyunda işçilerin ücretlerini alamamalarının başka bir nedeni olarak “kartvizit işçileri”ne dikkat çekilmek istenir. İşletmede kimi zaman siyasal torpil ve şişirmeyle 900’ü aşan işçi çalışmaktadır. (Narin,2014: 52) Politikacıların kartviziti ile işe

alınan, ancak maaş aldığı halde işletmeye fazla uğramayan şahıslar oyun kişilerinin öfkeli tartışmalarında yer almaktadır. Yazar dönemin işçi sınıfının en fazla rahatsızlık duyduğu nokta olan gelir dağılımındaki dengesizliğe vurgu yaparak okur/izleyicisini oyunun başından itibaren ajite etmeye yönelmektedir:

HÜSEYİN: Gelenler ya millet vekillerinin ya da encümen azalarının adamları.
ABDULLAH: Onun için almıyorlar ya.
HÜSEYİN: İşte onlar yüzünden batıyor işletme.... Torpilli üstelik de eli kartlı olunca otuz kırktan aşağı gündelik vermek ayıp oluyor.
FAZİL: Olur ya. Bundan büyük ayıp olmaz.
HÜSEYİN: Hele iş yaptırmak...
FAZİL: Bak işte o ayıp ki ayıp. Hem de ayıbın büyüğü.
SEFER: İş yaptırmak ne kelime, işletmenin yerini biliyorlar mı bakalım.
FAZİL: Ama hoş eli kartlı adam, senin benim gibi ocağa iner mi ?
ABDULLAH: 14 liraya çalışır mı?
SEFER: Gel de aklın firtmasın.
İSMET: Neye?
SEFER: Ben çalışırken o herifin el götte gezip para almasına. ” (Zeybek 1970: 11-12)

Yazar, işletmedeki olumsuz koşullara bir başka sebep olarak veresiye satış ve diğer işletmelere olan birikmiş borcun bedava kömür olarak kapatılışını işaret etmektedir. Çünkü işletmede “yandaş kayırma mantığıyla özel işletmelere ya da devlet işletmelerine veresiye kömür verilmesi ama ihtiyacı olan işçilere hatta okullara verilmemesi” (Bahar, 2014: 29) söz konusudur. Ayrıca bağlı bulunduğu İl Özel İdaresi’ne her yıl yaklaşık bir milyon lira gelir sağlayan işletme, son dönemde zarara geçmiş ve birçok yere borçlanmaya başlamıştır. (Fişek 1970: 20) Böylelikle işletme işçilerin ücretlerini ödeyemez duruma gelmiştir.

“MEHMET: İşletme, Türkiye Çimento Sanayii’ne olan bilmem kaç milyon borcunu Çorum Çimento Fabrikası’na her gün bedelsiz olarak 180 ton linyit vererek ödemeyi kabul etmiş.
FAZİL: Desene kışımıza boru gibi gitmiş.” (Zeybek 1970: 14)

Haşmet Zeybek, oyunun ilk bölümünde işçilerde hakim olan karamsarlığı, yukarıdaki etkenler dışında sendikaya olan güvensizlik ve önceki grev girişimlerinden bir sonuç elde edilememiş olmasına dayandırmaktadır. İşçiler en son 13 Aralık 1968 tarihinde 13 günlük bir grev uygulamış olsalar da bir sonuç

alınamadan grev sona erdirilmiştir. (Bahar, 2014: 29) Yazar oyunda bunun bilgisini de okur/izleyiciye vermektedir. Oyun kişileri, greve gidildiği takdirde, işletme müdürünün onları işten çıkarmak için bir fırsat yakalayacağını düşünmektedirler:

“SEFER: Greve gitmekten başka çare yok.

FAZIL: Zaten adamların istedikleri de o. Kuyruğuna bağladıkları gibi tenekeyi, köyde alırsın soluğu.

HÜSEYİN: Hemi geçen seneki grev de yarısında kırıldı...”(Zeybek, 1970: 16)

Yazar, bu başarısız grevlerden sonra sendika yöneticisinin İçişleri Bakanlığı ve Çalışma Bakanlığı’na gönderdiği mesaja da değinmektedir. 11 Haziran 1969 günü Maden İşçi Sendikaları Federasyonu Başkan Vekili Mehmet Şahin tarafından yazılan mektup Kurthan Fişek tarafından aşağıdaki gibi aktarılmıştır:

“Çorum İli Özel İdaresine bağlı Alpagut Linyit İşletmesi, teknik elemandan yoksun, iş güvenliğinden mahrum olarak faaliyette bulunmakta ve ölüm kalım mücadelesiyle memleket hayrına istihsalin artırılması için mesai sarf eden işçiler zamanında ücretlerini alamamakta ve bu yüzden de geçim sıkıntısı ile karşı karşıya bırakılmaktadırlar. Ücretlerini bir türlü alamayan işçilere hâlen işletme iki aylık borçludur. Bu işletmeye gerekli teknik elemanın teminini, işçilere olan ücret borçlarının acele olarak ödenmesini ve işletmenin verimli hale getirilmesi için çalışma düzeninin sağlanması hususunda ilgililere emir buyurulmasını (...) hasseten arz ve istirham ederiz” (Fişek, 1970: 21)

Ancak yazarın, böylesi bir sorunda tek başına sendikanın yeterli olamayacağına yönelik yargısı oyun kişilerinin diyalogları üzerinden okur/izleyiciye yansımaktadır. Yazar bu koşulları kullanarak işçilerin müdahalesinde sendika ya da salt grevlerin işçi mücadelesinde yetersiz kalacağını, somut çözüm için “başka bir seçeneğin” gerekliliğini ima etmektedir:

“SEFER: Bundan en ufak bir sonuç çıkmayacağına eminim.

HÜSEYİN: Boşu boşuna laflara bel bağlamayalım.

ABDULLAH: Kağıtlara umut beslemeyelim.

SEFER: Ve tavandan himmet beklemeyelim. Eğer kendi göbeğimizi kendi elimizle kesebiliyorsak keselim.” (Zeybek, 1970: 18)

Bu noktada yazarın kullanmayı tercih ettiği “kendi göbek bağı kendi eli ile kesmek” deyimiyle, koşullar neticesinde işçinin sınıf bilincinekendi kendine varabileceğini ima ettiği anlaşılmaktadır. Yazarın bu bakış açısı, Türkiye’de özellikle

TİP'nin savunduğu sosyalist devrim tezi ile paralellik göstermektedir. Bu yaklaşım ile okur/izleyicide oluşması istenen fikir, devrimin öncüsünün işçi sınıfının bizzat kendisi olduğudur. Dolayısıyla işçinin devrimci bilincinin oluşması için sendika ya da başka bir öncüye ihtiyacı olmadığı, içinde bulunulan koşulların bu bilinci doğuracağını vurgulanmaktadır. Yazar bu bilincin devrimci bir niteliğe dönüşebilmesi için oyun boyunca “birlik olma gerekliliği”ne vurgu yapmaktadır. Dönemin sol hareketinin en önemli argümanlarından birisi olan “birlik olma”nın öneminin daha belirgin hale gelebilmesi için, bu olumsuz atmosfer içinde işçilerin kendi aralarında sözlü atışmaları ve anlaşmazlıkları ön plana çıkarılmaktadır. Bu söz kavgalarında Mehmet isimli işçinin olgun yaklaşımı kendini göstermektedir.

“MEHMET: Arkadaşlar birbirimizle dalaşmaktan, ayaklarımıza dolaşmaktan elimize bir şey geçmez. Düşmana karşı birleşmeliyiz.” (Zeybek, 1970: 18)

Alpagut işgalinin öncülerinden İşçi Konseyi başkanı Mehmet Kocatüfek (Bahar,2014: 30) olduğu anlaşılan Mehmet karakterinin yazar tarafından olumlu kahraman niteliğinde sunulmaktadır. Dolayısıyla Mehmet karakteri oyunda okur/izleyicinin örnek ve cesaret alabileceği bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Yazarın kendi yargılarının da, oyun boyunca işçileri yönlendiren ve birleşmeye teşvik eden bu “öncü” karakter Mehmet’in tutumu ile paralel olduğu düşünülmektedir. Ayrıca oyunun öncü kahramanı Mehmet’in de bir işçi olması, okur/izleyiciyi işçinin devrimci potansiyeli yönünde koşullayıcı faktörlerden birisi olarak görünmektedir.

Haşmet Zeybek, işletmede işgal öncesi durumu işçilerin gözünden işlerken sıklıkla tarihi belgelerden yararlandığı görülmektedir. Bu yolla yazarın okur/izleyiciyi işçiyi işgale yönlendiren koşullar hakkında bilgilendirme ve aydınlatmayı tercih ettiği izlenmektedir. Ancak oyunda işletmecilerin söz konusu koşullar altındaki eylemleri işlenirken, belgelerden çok kurguya yer verildiği düşünülmektedir. Oyunda işçilerin amirleri olduğu anlaşılan Kasım ve Gobel karakterlerinin işçileri birer tehdit olarak gördüklerine vurgu yapılmaktadır.

“GOBEL: Bu günler de tehlikeli. Şimdi herifler gırtlığına kadar borç içindeler. Aç it fırın yıkar demişler.

ÜSÜK: Onun için ya çalış diyemiyoruz.
GOBEL: Kimbilir neler geçiyordur kafalarından.
ÜSÜK: Çalışmayan adam neler düşünmez.
GOBEL: Onun için üretim yarı yarıya düştü...” (Zeybek, 1970)

Okur/izleyicide oluşturulan bu anti-patik algı dışında, söz konusu oyun kişilerinin oyun içerisinde işçileri sürekli aşağılamaları, onlarla dalga geçmeleri hatta onlara şiddet uyguladıkları gösterilmektedir. İşçiler yokluk içinde iken okur/izleyici Kasım ve Gobel’in ziyafetlerine tanık edilmektedir.

“KASIM: Gel kafaları bir iyi çekelim. Evde tavuk da kızarttırırım.
GOBEL: Burada çeksek başlarında.
KASIM: Belki canları çeker. Kaş yapalım derken, göz kör ederiz.
GOBEL: Ha bi forsumuzu gözleriyle görselerdi.
KASIM: Daha nelerimizi görecekler.” (Zeybek, 1970)

Oyunun bir sonraki sahnesinde ise işçilerin arasına sarhoş olarak giren Kasım’ın işçileri tokatladığı görülmektedir. Dönemin Türkiye koşullarında işçilerin başkaldırdığı sömürü düzeninin “yönetici” kesmini temsil eden Kasım ve Gobel kişileri oyun boyunca karikatür düzeyinde kötü adamlar olarak tasvir edilmektedir. Oyun kurgusundaki tek fonksiyonları “kötülük yapmak için kötülük yapmak” ve bundan haz almak olarak işlenmektedir. Yazarın olayları “iyi adamlar-kötü adamlar” karşıtlığına ele alması, okur/izleyicinin olumsuz duygularını açığa çıkarmaya yönelik başka bir strateji olarak görülebilir. Örneğin, parası olmadığı için kasaptan et alamayan işçinin yanında görülen Kasım etin en güzel yerini istediğini kasıtlı olarak vurgulamaktadır.

“KASIM: Paranın canı sağolsun. Koyun olmazsa tavuk yerim. Ben ete çok düşünürüm....yağlı et yüzülürken seyretmeye ben bayılırım.” (Zeybek, 1970:30)

Yazar bu Kasım’ın bu sözüyle, yine gelir dağılımındaki adaletsizliği en kaba ve “vahşi” boyutunda okur/izleyiciye yansıtır. Ayrıca bu ajitatif sahne üzerinden köy esnafının mevcut koşullardan nasıl etkilediğini de görünür kılmak istemektedir. İşletmeden ücretlerini alamayan işçilerin esnaftan ancak veresiye ile alışveriş

yapabildiği, veresiye defterleri kabaran esnafın ise işçileri şiddetle reddettiği görülür. Esnafın bu memnuniyetsizliği üzerinden, işletmenin işgali öncesindeki koşulların sadece işçileri değil esnaf dahil toplumun diğer kesimlerini de etkilediği vurgulanmaktadır.

“İSMET: Kasap efendi bizim evde hasta var. Ciğer istiyorum.

KASAP: Git oğlum git. Selam para etmiyor.

İSMET: Haklısın sana karşı da yüzümüz yok. Borcumuz çoğaldı ama.

KASAP: Eee, biz de paraları çaydan toplamıyoruz.

KASIM: Pılışkaya alışmışlar, para ödemek adetleri değil. Manavı kapadılar, bakkal iflasta... Şu kasabı da kapayıp etsiz koyacaklar.” (Zeybek, 1970:29-30)

Memnuniyetsizlik ve gerginliğin gitgide tırmandığı ilk bölüm, işçilerin maden ocağını işgal etmeleri ile sonlanır. Çünkü gerek sendikalara gerekse Ankara’ya iletilen taleplerden olumlu bir yanıt alınamamıştır. Bunun üzerine, “Çorum Ekspres’e haber yapan Yaşar Köstekçi’nin aktarımına göre bütün işçiler forum düzenlemişler ve ocağın idaresine el koymaya karar vermişlerdir.” (Bahar,2014: 29) Bu karar neticesinde 13 Haziran 1969 tarihinde fiili durum başlamış; işçiler işletmenin kontrolünü ele almışlardır.

Oyun metnine bakıldığında ise, belgelerden farklı olarak işgale yönelik ilk hareket, sabrı taştan işçilerin Gobel ve Kasım’ı tartaklayarak ocaktan kovmaları ile başlamaktadır. Tercih edilen bu şiddet eylemi Gobel ve Kasım’a anti-pati besleme olasılığı olan okur/izleciye haz vereceği düşünülebilir. Ancak olumlu kahraman Mehmet, şiddetin de bir çözüm getirmeyeceği konusunda arkadaşlarını ikna etmeye çalışır. İlk bölümünün son sahnesinde yazar Mehmet’in önderlik vasıflarını ve işçilerin mükemmel örgütlenmesini ön plana çıkarmaktadır. İşletmenin başarıyla ele geçirilmesi de bu iki faktör neticesinde gerçekleşmektedir.

“SEFER: Yaşasın işçi kardeşliği !

SANTRALCI: (Göbek atar) Topyekun gidiyoruz... Tamam... Tamam... Tamam...

SEFER: İyi çalışıyorsun ha yetmişlik proloter.

MEHMET: Arkadaşlar, biz çok daha dikkatli ve titiz olmalıyız. Mustafa sen muhasebe bölümüne, Abdullah personele, İsmet servise, Sefer’le ben nizamiyeye.” (Zeybek, 1970: 42-43)

Yazar, “omuz omuza” dayanışma halinin işçi yönetimindeki işletmede artarak devam ettiği göstermektedir. Dolayısıyla oyunun ikinci bölümü, bir anlamda ilk bölümün ters yüz edilmiş hali olarak yansıtılır. Yazarın ilk perdede tarihsel koşulları kurgulayarak okur/izleyiciyi olumsuz anlamda ajite etmeye yöneldikten sonra, ikinci perdede yönetimin işçilere geçmesi ile bir coşku atmosferi yarattığı görülmektedir. Böylece okur/izleyicinin, ilk bölümde tanık olduğu olumsuz koşullardan sonra, coşku atmosferi içinde ve ayrıntıyla sunulan öz-yönetim modelini, ilgi duyarak kavrayabilmesi sağlanmaktadır. Nitekim ikinci bölümün başından itibaren işçilerin mutluluğu ve çalışma coşkusu yazar tarafından sürekli görünür kılınmakta, sosyalist üretim modelinin işçi sınıfındaki olumlu yansıması vurgulanmaktadır:

“İSMET: Oh be... Ne güzel. Herşey insanın gözü önünde aklı fikri alınarak yapılıyor.

FAZIL: İnsanca yaşamak bu işte aptal.” (Zeybek, 1970: 47)

İşletmenin işçilerin eline geçmesi ile birlikte işletmede radikal değişimler yaşanmıştır. Buna göre işletmenin kontrolü “(1) işletmedeki bütün işçilerin üye oldukları bir işçi genel kurulu, (2) işçi genel kurulundan aldığı temsil yetkisiyle, işçi kitlesi adına, günlük işleri düzenleyip yürüten ve buna karşılık, her türlü eylem ve işleminden işçi genel kuruluna sorumlu tutulan bir işçi konseyi eliyle, iki kademe” gerçekleşmektedir. (Fişek, 1970: 22) Ayrıca işçi konseyi her hafta işçi genel kuruluna haftalık gelişmeler ile ilgili rapor sunmaktadır.

“MEHMET: Gelelim işçi genel kuruluna...

ABDULLAH: Onun görevleri ne hele. Bir daha kısıdan özetleyiver.

MEHMET: İşçi genelkurulu aldığı temsil yetkisi ile işçi kitlesi adına ve onun çıkarlarına, günlük işlemleri düzenler ve de yürütür. İşçi konseyinin eylem ve işlemlerini kontrol eder...” (Zeybek, 1970: 49)

Yazarın yukarıdaki gibi ayrıntılı tanımlamalarla okur/izleyiciyi yine eğitmeye ve aydınlatmaya yöneldiği gözlemlenmektedir. Oyununda bir öz-yönetim deneyimi işlenirken okur/izleyiciye üretim araçlarının proleteryanın elinde olduğu bir sosyalist üretim modeli de okur/izleyiciye öğretilmektedir. Yazarın, görev dağılımını Mehmet

karakterine tekrar özetlettirerek, okur/izleyicinin söz konusu modeli daha iyi kavrayabilmesini amaçladığı düşünülmektedir.

Filli durum başladığında alınan radikal kararlardan bir tanesi, işletmede yüksek maaşlarla çalışan ancak işletmeye nadiren gelen bölge müdürü ve muhasebe müdürlerinin görevlerine son vermek olmuştur. Hatta, “işçilerin ikna çabalarına rağmen rapor almaya devam eden mühendisin de işine son verilir.” (Narin, 2014: 53) İki müdürün aksine, mühendisin neden ikna edilmeye çalışıldığı ise oyunda Mehmet tarafından gerekçelendirilmektedir:

“MEHMET: Bildiğiniz gibi Bölge Müdürü zaten hiç uğramadı. İşletmemizin 7000 lira maaşlı tek mühendisi bin türlü ısrarımıza rağmen kalmadı.
ABDULLAH: Israr etmeyecektik.
MEHMET: Teknik eleman olduğu için her zaman burun buruna çalışıyoruz. Allah saklasın bir çöküntü olsa...
HÜSEYİN: Olur olur.
MEHMET: İşte o zaman yanarız. Değil işçilerin hakkını, kendi paçamızı kurtaramayız.” (Zeybek, 1970:50-51)

İşletmedeki söz konusu fiili durumun 35 gün sürmüş olmasına rağmen, işletmede üretim ve sağlanan gelir ciddi boyuta yükselmiştir. “İşgal öncesi 7-8 bin lira olan günlük peşin satış işçilerin yönetimi sırasında 30-40 bin liraya ulaşmıştır”(STMA, 1988: 2152) Fişek’e göre söz konusu gelişmedeki en büyük iki etken, veresiye satışın sonlandırılıp sadece peşin satışlarda ısrar edilmesi ve işçilerin katı bir disiplin içinde sekizer saatten üç vardiya üzerinden çalışılmasıdır. Vardiyasını tamamlayan işçi sekiz saat nöbet tutacak ve diğer sekiz saatlik dilimde de dinlenecektir. (Fişek, 1970: 23)

Katı disiplinin hakim olduğu bu süreç oyunda da işlenirken, işçilerin bu kadar yoğun ve yorucu bir çalışmadan nasıl keyif aldıklarının altı çizilmektedir. İlk bölümde karamsarlık içinde birbirleri ile tartışan işçiler, işletmenin öz malları olması ile çalışmalarını oyunlar ve halaylar eşliğinde sürdürdükleri görülür. Böylesi bir atmosfer ile yazar, okur/izleyicinin, üretim ve gelir artışını somut rakamlarla öğrenmesini ve rakamlar arttıkça işçilerin özgüveninin artışına da tanık olmasını amaçlamaktadır. Dolayısıyla yazarın oyun boyunca süren ajitasyon stratejisinin bu sefer olumlu ve cesaret verici bir nitelikte ilerlediği görülmektedir. Üretim

araçlarının üreticilerin mülkiyetine geçtiği olası bir sosyalist mülkiyet düzeninde, huzur ve neşenin boyutu okur/izleyiciye yansıtılmaktadır.

“MEHMET: Neredeyse işlemez hale gelmiş olan işletmeyi işletmenin tek yolu budur... Çalışmayana ekmek yok ilkesini herkese kavratacağız !
İSMET: İşletme öz malımız oldu artık.” (Zeybek, 1970:53)

Tarihselincelemelere bakıldığında işçilerin direnişteki esas hedeflerinin temelde 70 gündür ödenmeyen ücretlerini geri almak ve işletmenin yönetimine daha adil kişilerin getirilmesi olduğu görülmektedir.

“1- Ne pahasına olursa olsun, politik amaçlarla, yüksek ücretle işçi alınmayıp bunlara gereksiz zamanda hak etmedikleri zammın yapılmaması,
2- İşçi-işveren münasebetlerinde samimi bir davranışın olması, işçinin de insan olduğunun unutulmaması gerektiği,
3- İşçi psikolojisini iyi bilen yöneticilerin işbaşına getirilmesi,
4- Ne pahasına olursa olsun, peşin satış yolunun tutulması.” (Fişek, 1970, 27)

Bu talepleri oyun metnine maddeler halinde taşıyan yazar, işçilerin diyaloglarında, böylesi bir hareketin daha da ileriye boyutlara ulaşabileceğini, tıpkı işletme yönetimi gibi bir gün devletin iktidar mekanizmalarının da ele geçirilebileceğini ima etmektedir.

“MUSTAFA: Ah bir de oy birliği ile valinin görevine son verilse elinde bulunan her türlü yetki işçi konseyine geçse.
FAZIL: Çok gittin.
SEFER: Vur deyince öldürüyon sen de.
MUSTAFA: Zincir gibi birbirine bağlı, merdiven çıkar gibi yükselip gidiyor.” (Zeybek, 1970:88)

Diyalogda görüldüğü üzere, henüz doğrudan bir dille olmasa da, işletme bazında gerçekleşen direniş üzerinden, işçi sınıfının iktidarı ele geçirme potansiyelini ön plana çıkarılmaktadır. Dolayısıyla yazar, oyunun bu bölümünde işçinin devrimci potansiyeli ve isterse neleri başarabileceği yönünde okur/izleyicisini cesaretlendirmektedir. Bu yaklaşım, yazının ilk bölümünde de vurgulanan, sol hareketin “bir an önce devrim” arzusu ile kesişmektedir. Ayrıca oyunda “kitleleşme” çağrısı yazar tarafından sürekli yinelenmektedir.

“HÜSEYİN: Yahu üç gündür hala bir haber yok mu?

İSMET: Ankara fena sıkıştırıyor anlaşılan.

FAZİL: Ne sıkıştırıyor yahu, arkasında 746 kişi var. O yetkiyi onlara işçi konseyi verdi. Bu demek kaç bin kişi demek bilir misin ?

İSMET: Nasıl o.

FAZİL: Bir işçi bir kişi mi... Bir işçi demek en az on kişi demek.” (Zeybek, 1970:94)

İşletmedeki bu dayanışma hali çok geçmeden çevreden de destek bulmaya başlamıştır. Öğrenci temsilcileri işçilere destek ziyaretinde bulunmuştur. Özgür Narin bu gelişmeyi şu şekilde aktarmaktadır:

“Çorum yüksek tahsil talebeleri işletmeye bir grup temsilci gönderiyorlar, öğrenciler gece sabaha kadar onları dinliyor. İşçiler şöyle söylüyorlar: Siz okullarınızı işgal ettiniz, biz de ocağı işgal ettik çünkü burası da bizim emeğimizle değerlendirilmektedir.” (Narin, 2010: 318)

Öğrenciler gibi işçilere destek olan bir başka kesim ise köy halkıdır. Oyunun yazıldığı dönem, köylü hareketleri ve başkaldırılarının da yoğun olduğu bir dönemdir³⁰. Nitekim oyunda da köylülerin işletmedeki fiili durmuna gerektiğinde fiziksel destek vermeye hazır olduğu gösterilmektedir. Yazar sömürenlere karşı dönemin öğrenci-işçi-köylü dayanışmasına ve yerel medyanın desteğine dikkat çekmekte; bu faktörleri okur/izleyiciyi cesaretlendirme doğrultusunda kullanmaktadır.

“MUSTAFA: İstersek bu dağlara kimseyi bastırmayız diyorlar.

FAZİL: Bak sen aslanlara.

SEFER: Hükümet karşımızda deseydin.

MUSTAFA: Dedim. Ne arar hükümet karşımızda dediler. Biz hükümeti başımızda bilirdik demek karşımıza mı geçti, dediler. Almayalım ayağımızın altına dediler (...) Siz yalandan bir ıslık çalın oradayız dediler.” (Zeybek, 1970:77-78)

Oyunda bu dayanışmanın dışında, öz-yönetim ile birlikte artan üretimin ve işçinin gelir artışının sadece işçileri değil çevre esnafının da yüzünü güldürdüğü

³⁰ “1967-1971 arasında kalan dönem, köylülerin Cumhuriyet tarihinin hiçbir döneminde olmadığı kadar radikal bir biçimde ve modern demokratik mücadele yöntemlerini kullanarak harekete geçtiklerine tanık oldu.” (STMA, 1988: 2136)

vurgulanmaktadır. Oyunun ilk bölümde işçiye karşı agresif tepkiler veren bakkal ve kasap, ikinci bölümde tam tersine işçiyi sevecen tavırlarla karşılamaktadırlar.

“FAZIL: Yusuf efendi sigaramızı gönder.

BAKKAL: Başüstüne Fazıl ağam.

FAZIL: İşler fıstık değil mi?

BAKKAL: Ee biz de size göbekten bağlanmışız. Siz nasılsanız biz de öyleyiz.

SEFER: Selamün aleyküm.

BAKKAL: Aleykümselam Sefer ağa. En ufak bir emrin var mı. Tuz, şeker, gaz... Hemen eve göndereyim...” (Zeybek, 1970:70)

Görüldüğü üzere yazar, işçinin refahının toplumsal ve iktisadi önemine özellikle vurgu yapmaktadır. Bu sayede, okur/izleyici de işçinin üretim araçlarını mülkiyetine aldığı anda üretimin arttığına ve sadece işçi sınıfının değil, bütün halk kesimlerinin refahının artacağına şahit edilmektedir. Oyunda söz konusu şartlardan rahatsız olan tek kesim yöneticiler ve iktidar olacaktır. İlk perdede okur/izleyici yöneticilerin işçileri tedit olarak algıladıklarına tanık olmuştur. Öz-yönetimin gerçekleştiği ikinci perdede ise yöneticiler her ne kadar kendilerinden emin ve rahat bir tavır sergileseler de, yazar bu tavrın altında gizlenen korku ve tedirginliğe dikkat çekmektedir.

“ESKİ İŞLETME MÜDÜRÜ: Korkmayın canım, bu kadar abartmayın. Bir halt çıkmaz, onlar işletmeyi yönetecekler, korkmayın beceremezler. İki güne kalmaz gelir elimize ayağımıza kapanırlar... Becerecekler mi ne?” (Zeybek, 1970: 65)

Eski İşletme Müdürü gibi Çorum Valisi’nin de, Kasım ile konuşmasında “beceremezler...” ifadesi ile işçilerin bu eylemi devam ettiremeyeceği konusunda emin görünmesine rağmen, milletvekili ve bakan ile görüşmelerinde kaygısı su yüzüne çıkmaktadır.

“VALİ: Hepimiz sıkıştık Abdülkadir Bey. Herkes de bir koşuşturma başladı. B.P. olayın üstüne bir toplantı yapmış. A.P. keza, Belediye encümeni toplantı halinde. Bildiriler, telefonlar, Ankara’ya gidip gelmeler, Parti grupları, gazeteler, dergiler. (Telefon çalar) Evet bakanım, tabii sayın bakanım. En kısa yoldan en adil çözüm yolu bulunacaktır efendim” (Zeybek, 1970: 68)

Yazarın vurguladığı bu korku durumu, işçi sınıfının bilinçli ve kararlı duruşu karşısında egemen sınıfın durumunu yansıtmaktadır. Dolayısıyla yazarın işleyişine göre bu korku, egemen sınıfın işçilere karşı yürüteceği karalama kampanyaları ve sonucunda gerçekleşecek fiziki müdahalelerin de temelini oluşturmaktadır. Çünkü yazar bu bölümde işçilerin faaliyetlerini işlerken, yöneticilerin “beceremezler” söyleminin nasıl çürütüldüğünü de görünür kılmaktadır.

“FAZIL: Altıncı günde üretim 410 ton. Günlük satış 40.000 lira.
MEHMET: Oluyor.
FAZIL: Olacak” (Zeybek, 1970: 71)

Açıkça görülmektedir ki yazar “olacak, oluyor” sözünü, eski işletme müdürü ve valinin “beceremezler” savına karşı bir cevap niteliğinde kullanmaktadır. Dolayısıyla yazarın bu kararlılık ve azimin egemen güçleri nasıl telaşa düşürdüğü üzerinden hedef okur/izleyiciyi cesaretlendirmeye devam ettiği söylenebilir. Egemen sınıfın kafasında bir an için oluşan “ya becerirlerse” sorusunun işçilerin bilinçlenip iktidar talebine yönelme ihtimaline karşı olduğu aşikardır. Böylelikle oyunun başından itibaren işçilerin yöneticiler için tehdit oluşturma durumu da, işçinin devrimci potansiyeli ve bilinçlenme olasılığı ile ilişkilendirilmektedir.

Yazar yöneticilerin bu korkusu neticesinde, toplum üzerinde yaratmaya çalıştığı olumsuz algıyı da kırmaya yönelmektedir. Öz-yönetim deneyiminin 27. gününde yönetim ve iktidar organları tarafından yapılan açıklamada, işletmenin bir ihtilal konseyi ile yönetildiği, işletmede günlük toplam satış gelirlerinin 20 bin lirayı aşmadığı, işçilere baskı yapıldığı, bu durumun anarşi olduğu ve devlet güçlerinin harekete geçmesi gerektiği savunulmuştur. (Fişek, 1970: 27) Oyun metninde bu bildiriye doğrudan kullanan yazar, bir sonraki sahnede ise işçilerin haftalık olağan konsey toplantısında üretimden edinilen gelirin nasıl bölüşüleceği tartışmasını yansıtmaktadır. Yazar, aşağıda Kurthan Fişek’in de değindiği gelir dağılım sistemini oyununda doğrudan işlemektedir.

“(İşçiler) ihtiyat payının düşülmesinden sonra kalan geliri, şu esaslara göre bölüşebilirlerdi : (1) kalan geliri, eşitçi bir anlayışa uygun olarak, işçiler arasında eşit şekilde pay etmek; (2) kalan geliri, her işçinin çalışma süresine,

yani bir işçinin çalıştığı saatin bütün işçilerin çalıştıkları toplam saate oranına göre bölüştürmek; (3) kalan gelirden, herkese, alacağına göre pay vermek; (4) vasıflı ve vasıfsız işçiler arasındaki üretkenlik farklarını da hesaba katabilmek için, kalan geliri, her işçinin günlük toplam kömür üretimine katkısına göre bölüştürmek...” (Fişek: 1970, 24)

Yazar zaman zaman anlaşmazlıkların da olduğu bu süreci son derece olgun bir tartışma ortamı olarak sunmaktadır. Oyun metnindeki diyaloglara bakıldığında, işletmede baskı yapıldığı iddiasının tam tersine, herkes fikrini özgürce ifade ettiği görülmektedir. Bu olgunca tartışma sonrası kesin karar için oylamaya gidilmekte ve bir uzlaşma sağlanmaktadır.

“FAZIL: Öyleyse işçi konseyinin kararını şöylece bildiriyorum. Ayrılan para önce alacaklara göre dağıtılacak. Alacaklar bitince mesele yeniden konuşulacak. Tamam mı ?
HEPSİ: Tamam.” (Zeybek, 1970:74)

Bu tartışma ve varılan sonuç üzerinden yazar sosyalist üretimde “Demokratik Merkeziyetçi” yönetim biçimine gönderme yapmaktadır. Bir toplulukta belli bir mesele üzerine karar alınırken, önce özgür bir tartışma ortamında herkesin fikrini açıkça beyan ettiği, ancak yapılan oylamada herkesin sonuca uyum sağlayacağı bu Marksist/Leninist karar yöntemi, Josef Stalin tarafından şu şekilde tarif edilmektedir:

“1) Partinin baştan aşağıya bütün yönetici organlarının seçim yoluyla işbaşına gelmesi; 2) Parti organlarının kendi Parti örgütlerine periyodik olarak hesap vermesi; 3) Sıkı Parti disiplini ve azınlığın çoğunluğa tabi olması; 4) Üst organların bütün kararlarının alt organlar ve bütün Parti üyeleri için mutlak bağlayıcılığı” (Stalin, 1993: 227)

Dolayısıyla Haşmet Zeybek de oyunun bu bölümünde söz konusu yönetim modelini okur/izleyicisine öğretip benimsetmeyi amaçlamaktadır. Dayanışmanın bu tip modeller ile nasıl düzene sokulabileceğine yönelik bir “ders” süreci gibi işlenen oyunun ikinci bölümü, jandarmanın yaptığı baskın ile son bulur. Direnişi kıran bu baskın, tarihsel kaynaklarda 16 Temmuz 1969 akşamına tekabül etmektedir. Özgür Narin’e göre bu tarihte Ankara’dan getirilen Jandarma Birliği ocakları ve kuvvet santralini ele geçirip, işçi yönetimini sona erdirir. Devletin şiddetinin

yanındasendikalı olan ve direnişe önderlik eden işçiler de işten atılır. Ama Alpagut işçilerinin, ücretler ve işten çıkarılanlar için eylemi devam edecektir. (Narin, 2010: 317) Oyunun son bölümüne bakıldığında da devletin müdahalesi sonrasında işletmenin durumunun işlendiği görülmektedir. Pasif direniş halindeki işçiler, sonlandırılan bu hareketi nasıl daha ileriye götürülebileceğinin yanıtını ararlar.

“ABDULLAH: Biz bu hesabı fena sorarız.

FAZIL: Elbet sorulacaktır arkadaşlar, ama nasıl sorulacaktır. Geçen yılki grev para etmedi bu seneki işgal kırıldı.

İSMET: Ne güzel gidiyordu.

FAZIL: Kırılmaz hale getirmeliyiz.” (Zeybek, 1970:98)

Fiili durum kırılmış, işçilerin görevlerine son verilmiş ve üretimin tekrar düşmüş olmasına rağmen yazar umutsuz ve karamsar bir sondan kaçınmaktadır. Bu nedenle okur/izleyiciye bunun bir başlangıç olduğu konusunda telkinde bulunmaktadır. Örneğin Kurthan Fişek’in belgelemesine göre, 19 Ağustos akşamı bir basın toplantısı düzenleyen Çorum havalisi Birleşik Maden İşçileri Sendikası Yönetim Kurulu üyeleri, Yozgat, Amasya, Beypazarı, Çiçekdağı Maden İşçileri Sendikaları başkanlarının da katıldıkları ortak toplantıda alınan grev kararının (Fişek, 1970: 30) şu hedeflere bağlı olduğu görülmektedir:

- 1-İşlerine son verilen 5 sendikacı 7 işçi ve 1 memurun görevine iade edilmesi,
- 2- Haziran, Temmuz, Ağustos aylarına ait işçi ücretlerinin ödenmesi,
- 3- Toplu sözleşme gündemindeki maddelerin işveren tarafından kabul edilmesi,
- 4- Bütün işlerin yoluna konması için Çorum valisi tarafından istenen on günlük sürenin dolması ve olumlu yönde herhangi bir gelişme görülmemesi.” (Fişek, 1970: 30)

Yazar, doğrudan kullandığı bu bildiri neticesinde, oyun kişileri üzerinden bunun yeni bir umut göstergesi olarak yorumlar:

“FAZIL: Dayanışmamız genişliyor.

İSMET: İşçi her an direnişe, hem de başka türlü büyük bir direnişe hazırlanıyor.” (Zeybek, 1970:103)

Oyunun finalinde ise Haşmet Zeybek, tüm bu yaşanan süreçten sonra bir nevi geleneksel tiyatromuzda var olan “kıssadan hisse”ye başvurmakta, ve okur/izleyicinin izlediği bu süreçten bir takım dersler çıkarmasını beklemektedir. Yazarın iletisine göre bu yaşananlardan ders alınmalı ve daha güçlü bir direnişin yolları aranarak bir sonraki eylem daha ileri bir boyuta taşınmalıdır. Ayrıca oyunun ikinci bölümünde daha üstü kapalı olarak ima edilen “iktidar talebi”, oyunun finalinde daha somut bir biçimde dile gelmektedir:

“SEFER: Bütün işçilerle bağlar kurmalıyız.

FAZIL: Nasıl valinin başı sıkışınca kapağı Ankara’ya atıyor. Halkla halka sıkışıyorlar.

SEFER: Biz de birbirimize kenetlenmeliyiz. Çelik zincir gibi omuz omuza vermeliyiz, kıramamalılar.... Yenildik mi?

MEHMET: Yenilmedik, yenmek istediklerimizi yendik. İçimden kırmak istediler kırılmadık...

SEFER: Vali bizden olsaydı bu iş böyle bitmezdi..

MEHMET: Bakana vardık karşımıza dikildi..

FAZIL: Bakan bizden olsaydı bu iş böyle bitmezdi.

MEHMET: Sıkıştırdık, arkasına iktidarı aldı.

HÜSEYİN: İktidar bizim olsaydı bu iş böyle bitmezdi.

MEHMET: Hükümeti sıkıştırdık karşımıza dikildi.

MUSTAFA: Hükümet bizden olsa böyle olmazdı.

MEHMET: Arkasına devleti aldı.

SEFER: Devlet bizden olsa bu iş böyle bitmezdi.

FAZIL: Vali bizim olmalı, onun için ne yapmalı?

İSMET: Bakan bizim olmalı, onun için ne yapmalı?

SEFER: Hükümet bizim olmalı, onun için ne yapmalı?

MEHMET: Devlet bizim olmalı, onun için ne yapmalı?

Evet dostlar, bütün emekçiler şimdiye kadar hep bu sorunun cevabını aradılar. Arıyorlar, arayacaklar. Ve yine cevabı Türkiye işçi sınıfı ve omuzdaşları veriyor, yükselen işçi hareketi bunu gösteriyor.

FAZIL: İşte KAVEL

İSMET: HOROZ ÇİVİ

HÜSEYİN: GAMAK

....

HEPSİ: Ve 15-16 Haziran 1970” (Zeybek, 1970:112)

Görüldüğü gibi yazar bu tarihsel olayı bir başlangıç olarak görmekte ve bu başlangıcın işçi sınıfının devlet yönetimini ele geçirmesi ile tamamlanma olasılığını

vurgulamaktadır. Söz konusu işgalden sonra artarak devam eden işçi eylemlerini ve 15-16 Haziran 1970 direnişini de bunun en somut ve “umut verici” göstergeleri olarak sunar.

Sonuç olarak; **Alpagut Olayı** oyununda yazarın tarihsel kaynaklardan sıklıkla faydalandığı ve resmi bildirileri doğrudan alıntılıdığı görülmektedir. Sadece işçi sınıfı açısından değil, Türkiye siyasi tarihi açısından “sıra dışı” olan bu deneyimin başında yeterince yer bulamamış olması ise manidardır. Haşmet Zeybek’in oyunu da bu noktada Türkiye’deki politik tiyatro hareketinin niteliği ve işlevi açısından önem arz etmektedir. Yazar, yerel basının yazdıkları dışında siyasi tarihte yeterince irdelenmemiş olan bu önemli olayı, mümkün olduğunca açıklayıcı bir üslupla okur/izleyiciye tanıtmakla kalmamış, böylesi bir eylemin işçinin iktidara gelmesi yönünde bir potansiyeli de barındırdığını vurgulamıştır. Yazının başında da bahsedildiği üzere, oyun Dostlar Tiyatrosu’nun İşçi Kolu’na yönelik yazılmıştır. Dolayısıyla yazarın hedef kitlesinin işçi sınıfı olması, yazım stratejisinde ve okur/izleyici ile kurulan ilişkide önemli bir kriterdir. Dönemin sol hareketinin ve politik tiyatro yaklaşımının önemli bir ögesi olan işçi sınıfında farkındalık yaratma işlevinin, bu metinde de fazlasıyla kullanıldığı görülmektedir. Yazar tarihsel olay üzerinden oluşturduğu söylemleri metin içerisinde sık sık tekrarlayarak hedef kitlesini bilinçlendirmeyi amaçlamaktadır.

Buna göre Haşmet Zeybek’in **Alpagut Olayı**’nda okur/izleyici ile kurduğu ilişki sürecinde aşağıdaki üç koşullama biçimi ön plana çıkmaktadır:

Yazar, sömürüye ve adaletsizliğe karşı mücadele ve çözüm geliştirebilmek için öncelikle işbirliği ve dayanışma içinde “tek yumruk” olmak gerekliliğini tekrarlayarak yinelemektedir. Çünkü birlik içinde hareket edilirse, işçinin karşısında hiç bir güç duramayacağını kanıtlamak ister. Yazarın oluşturduğu iletiye göre, işçi sınıfı en güçlü sınıf ve kendi hareketinin de öncüsüdür. Bu nedenle yazar, potansiyelinin ve gücünün farkına varması gerektiğini okur/izleyicisine aktarır. Bu noktada, yazarın metin stratejisindeki en önemli nitelik, işçinin devrimci potansiyelinin içinde bulunduğu sömürü koşulları nedeniyle kendiliğinden ortaya çıkabileceği yaklaşımıdır. Dolayısıyla oyunun başında sadece sendikaya bağlayarak

gerçekleştirilen eylemin etkisiz kalışını özellikle görünür kılan yazar, okur/izleyicisini işçi sınıfının kendi gücünün farkına vardığında neleri başarabileceği konusunda koşullamaktadır. Nitekim oyunun sonunda yine işçinin kendi inisiyatifi ile kalkıştığı 15-16 Haziran direnişine atıfta bulunan yazarın, oyun aracılığıyla dönemin sosyalist devrim tezini yansıttığı görülmektedir.

Yazar ayrıca oyunda, yerel bir direniş olayından faydalanarak okur/izleyiciyi sosyalist üretim biçimine de hazırlamaktadır. Bu nedenle, direniş sırasında işçinin işletmeyi yönetim biçimini, görev dağılımı, örgütlenme ve çalışma disiplinini belgelerden yararlanarak ön plana çıkarmakta, özellikle işçi genel kurulunun ve işçi konseyinin haftalık toplantılarına ağırlık vermektedir. Ayrıca yazar, üretim araçlarını yöneten işçilerin karar aşamalarındaki olgun ve özgür tartışma biçimine ve oylama ile alınan kararlara hepsinin uyum sağlayışının altını çizerek, demokratik merkeziyetçilik modeline işaret etmektedir.

Okur/izleyicinin bu deneyim üzerinden dersler çıkarması beklenmektedir. Bu nedenle yazar, özellikle oyunun ikinci perdesinden itibaren işçinin iktidarı ele geçirmesi gerektiği konusunda cesaretlendirmektedir. Direniş şiddet yoluyla sonlandırılrsa da, bir sonraki aşamada ne yapılması gerektiğini vurgulayan yazara göre, kitlesel mücadele daha da genişlemeli ve devletin baştan aşağı tüm kademeleri ele geçirilmelidir.

Görüldüğü üzere, yazarın görme biçimi ve okur/izleyiciyi koşullandırma biçimi, dönemin sol hareketinin temel karakteristik nitelikleri olan kitleselleşme, hızlı sonuca ulaşma ve iktidarı ele geçirmeye yönelik yaklaşımları içermektedir. Okur/izleyiciye seçenekler sunmaktan ziyade hazır yargılar ve idealize edilmiş bir gerçeklik sunmaktadır. Bu nedenle yazar ilk iki bölümü “özyönetimden önce-özyönetimden sonra” karşıtlığını keskin bir çizgi ile birbirinden ayırmaya çalışmıştır. Bu yolla ekonomik sömürü en üst düzeye ulaştığında işçinin sınıf bilincinin nasıl kendiliğinden doğabildiği görünür kılınması da amaçlamaktadır. Yazarın sentezini içeren son bölüm ise “Peki bundan sonra ne olmalıdır?” sorusuna yanıt üretmektedir. Oyununda devrimi romantize ettiği görülen yazar, Mehmet rolü üzerinden marksist estetik tartışmasında önemli bir yer tutan “olumlu kahraman” ögesini fazlasıyla

kullandığı görülmektedir. Yazar, okur/izleyicisini sosyalist devrime hazırlarken, kendilerine örnek alacakları erdemli bir karakteri sunmaktadır. Kahramanın işçi sınıfından birisi olması yazarın işçiye olan güvenini de göstermektedir. Çünkü bir TİP’li olan Haşmet Zeybek’e göre, “işçi sınıfının kurtuluşu işçi sınıfının kendi eseri olmalıdır.” (Engels, 2005: 101)

1.3. 804 İşçi – Ömer Polat

Romanlarında köylü ve göçmen sorunlarını³¹ ele alan Ömer Polat, 1975’te yazdığı köy seyirlik oyun **Aladağlı Miho** metninde de Anadolu köylüsünün yaşam zorluklarını irdelemiştir. Yine 1976’te kaleme aldığı **804 İşçi** oyununda ise Türkiye’deki işçi sorunlarına dikkat çekmiş, oyun 1976’da Ankara Sanat Tiyatrosu’nda Rana Cabbar rejisi ile sahnelenmiştir.

Alpagut Olayı gibi **804 İşçi**metni de dönemin yakın tarihinde yaşanmış bir işçi direnişi olayından yola çıkılarak kaleme alınmıştır. Oyun, 1975 yılında, Türkiye-Irak Petrol Boru Hattı’nda çalışan işçilerin, sendika tercihlerine karşı uygulanan engeller ve baskılar nedeniyle, Alman firma Mannesman Rohrbau’a karşı direnişini konu almaktadır.

Dönemin siyasi gazetesi **Politika**’ya göre işveren, İnsis Sendikası ile işbirliği yaparak, petrol hattında çalışan işçilerin DİSK’e bağlı Baysen-İş sendikasıdan çıkmaları için baskı yapmaya başlamıştır. 12 saat çalıştığı halde 8 saat ücreti alan ve şirketin 3 aydır ödeme yapmadığı 170 işçi, 56 arkadaşının işten çıkarılması üzerine Eylül 1975’te ilk direnişini başlatmıştır. (Politika, 1975: 5) Baysen-İş Sendikası basına “Tüm baskı ve tahakkümler bu işyerinde işçileri sendikamızın temsil etmesini önleyemeyecektir. Çünkü bu işyerinde korsan sendikaların sokulmaması kararını işçiler vermiştir.”(Yeni Ortam, 1975: 5) bildirisinde bulunmuştur. Bunun üzerine sendika başkanı Cevat Özhasırcı işverenle görüşme gerçekleştirmiş, bu görüşme neticesinde mutabakata varılmış ve direniş işçilerin lehine sonlandırılmıştır.

³¹ Ömer Polat yetmişli yıllarda yazdığı **Mahmudo ile Hazel** (1973), **Saragöl** (1974) ve **Dilan** (1976) romanlarında taşradaki fiziki ve ekonomik hayat zorlukları, ağılık düzeni, gelenekler vb. sorunları irdelemiştir. (Aslan, Balık ve Uğurlu, 2009: 480-486)

(Politika,1975: 5) Sendika ile Mannesman yönetimi arasında imzalanan anlaşmaya göre:

“İşveren Alman şirketi yetkililerinin bir daha yasadışı şekilde (...) toplu sözleşme yapma yetkisi kesinleşinceye kadar hiçbir işçinin işine son vermeyecektir.

Çalışma güvenliği işverence sağlanacaktır.

Ferdi işçi çıkarma İş Kanunu ve ilgili mevzuatın hükümlerine bağlı kalınarak ve ayrı günlerde iki yazılı ihtar yapılarak mümkün olacaktır.

İşçilerin direnişte geçen günlerinin ücreti ödenecektir.” (Politika, 1975: 5)

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopesi’sinde yer alan tarihsel bilgilere göre, işveren her ne kadar anlaşmanın altına imza attıysa da, ilerleyen zamanlarda DİSK’e bağlanmak isteyen diğer işçilere engel olmaya devam etmiştir. Ayrıca yabancı patronlar, işçilerin sarı sendikaya dahil olmaları için baskı uygulamanın yanında, sendika üyeleri ile toplu sözleşmeyi de reddetmiştir. Baskı ve engellemelerin artması üzerine, 24 Kasım 1975 tarihinde, bu kez 800 Baysen-İş üyesi işçi, sendika seçme özgürlüğü için yeniden direnişe geçmiştir. (STMA, 1988: 2288) Direnişin başlamasından bir gün sonra Baysen-İş Sendikası yönetimi tarafından yapılan, Cumhuriyet gazetesinde de yayınlanan bildiri şu şekildedir:

“275 sayılı toplu iş sözleşmesi yasasına göre azami 15 günde seri yargılama usulüyle tesbit edilmesi gereken gerçek sendikamız, 6 aylık bir süre geçmesine rağmen halen tesbit edilmedi. Üçkağıtçı korsan sendikalar zorla işyerlerimize sokulmak isteniyor. ...yabancı patronların katmerli sömürsünü sağlamak amacıyla, Anayasa’dan doğan toplu sözleşme yapma hakkımız elimizden alınmak isteniyor. Direnişimiz Anayasa’dan doğan haklarımız uygulanıncaya kadar devam edecek.” (Cumhuriyet, 1975: 13)

804 İşçi oyunun konusunu da 24 Kasım 1975’teki ikinci direniş oluşturmaktadır. Yazar, hem oyuna belgesel bir nitelik katabilmek, hem de okur/izleyiciye oyunun konusu ile ilgili bir ön bilgilendirmede bulunmak için oyunu kısa bir “Ön Belgesel” ile başlatmaktadır. Projeksiyon ile gerçekleştirilmesi amaçlanan bu ön belgeselde, öncelikle Mannesman şirketi ile ilgili bir bilgi yer almaktadır. Avrupa’nın en büyük dört firmasından biri olan şirketin, boru hattı inşaatında hem yabancı hem Türk işçileri kullanmasını yazar “böl-yönet politikası”

olarak yorumlamakta ve bu düzende Türk işçilerin nasıl sömürüldüğünü vurgulamak istemektedir.

“Türk işçileri çağdışı koşullarla çalıştırılıyor, 8 saatten fazla çalıştırılıyor, fazla mesai ödenmiyor, üstüne üstlük horlanıyor, aşağılanıyordu. Bütün bunlara dur demesini gene kendisi bildi: İşçi Sınıfı.” (Polat, 1976: 1)

Yazarın henüz oyun başlamadan okur/izleyiciyi anti-emperyalist bir tutum yönünde koşturmakta olduğu görülmektedir. Türk işçiler ile yabancı işçilerin aldığı ücretin arasında büyük farkın olduğu bu anti-demokratik ortamın, basında ve toplumda yeterli ilgiyi görmediği vurgulanarak, bu meseleye oyunda açıklık getirileceği belirtilmektedir. Ayrıca prologda işçi sınıfının bu tür zorluklara karşı koyabilme potansiyeline de işaret edilerek okur/izleyici oyuna hazırlanmaktadır.

Oyunun ilk sahnesinde esas mesleği gaz ocağı kaynakçısı olduğu anlaşılan Battal, gaz ocağını tamir ederken, babası radyoda duyurulan iş ilanına dikkat çeker. İlanı göre ham petrol boru hattında çalışacak kaynakçılara ihtiyaç vardır. Battal hiç düşünmeden işe başvuracağını söyler. Çünkü evli ve çocuğu olan Battal gaz ocağı tamirciliğinden geçinememektedir.

“BATTAL: (...) elde ne var hiç. O eskidendi. Buraya gazocağı sayımlık koyun gibi sıralanırdı. Ama şimdi? Ulan Milengaz, ulan seni çıkaran bir elime geçse derisini yüzerim dinime imanıma. Ulan ocak gaz, ulan büyüklerimiz...” (Polat, 1976: 2)

Battal’ın bu sözleri aracılığıyla yazar, özellikle 1950’den sonra başlayan, 1960 sonrasında ise Demirel hükümetleri ile yükselişini sürdüren özel teşebbüs neticesinde küçük esnafın çöküşüne dikkat çekmektedir. Dolayısıyla gaz ocağı tamirciliğinden para kazanamayan Battal, petrol hattına kaynakçı olarak gitmeye karar vererek evden ayrılır.

Petrol boru hattı inşaatında geçen bir sonraki sahnelerde ise yazar, parantez içlerinde belirttiği sahne tasvirleri ile Türk işçiler ile yabancı işçilerin fiziki görünümü arasındaki farkın altını çizme amacı taşımaktadır. Bu tasvire göre Türk işçiler kapalı giysiler giyerken, yabancı işçiler ise üstleri çıplak ve kısa pantolon

giymektedirler. Ayrıca yabancı işçiler bir yandan çalışırken bir yandan da pipo ya da bira içmektedirler. Sahneye giren Hans (şantiye şefi), bulgur pilavı yapabilmek için gaz ocağını tamir etmeye çalışan işçi Memet'in yevmiyesinden bir saat keser.

“TERCÜMAN: Bir saat yevmiyenden kesilecek.

MEHMET: Etme Necmettin Bey İnan yabancı işçilerin o güzel yemekleri yediklerini gördükçe içimiz eziliyor. Bu öğlene kadar bulgur pilavı pişirelim dedik. On dakika olmadı başlayalı” (Polat, 1976: 3)

Yukarıdaki eylem üzerinden yazarın okur/izleyici üzerinde duygusal bir etki oluşturmayı amaçladığı düşünülmektedir. Yabancı işçiler güzel yemekler yerken Türk işçisinin bir bulgur pilavını bile ceza olarak yiyebildiği bir düzenin vurgusu, okur/izleyiciyi ajite edici bir yaklaşım olarak göze çarpmaktadır. Nitekim söz konusu diyalogun hemen akabinde işçilerin çalışma koşullarındaki adaletsizliğe isyan ettikleri görülmektedir.

“MEHMET: Elimden küfürden başka birşey gelmiyor.

HASAN: Sendikaya girersen gelir. Tek el ses vermez, ama çok el...

MEHMET: Ne ses verir?

HASAN: Birlik sesi. Geçen gün Mannesman üç kişiyi keyfi çıkardı işten. Ne oldu? Direndik. Yeniden işe alındılar. Mannesmanın keyfi ile değil bizim zorumuzla. Birlik bu işte...” (Polat, 1976: 3)

Diyalogda bahsedilen direnişin, yazının başında değinilen, Eylül 1975'te işçilerin lehine sonuçlanan ilk direniş olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu direniş sürecinde Baysen-İş sendikası tarafından yayınlanan bir bildiride aşağıdaki vurgulama yapılmış ve direniş başarıyla sonuçlanmıştır.

“Bu sömürü düzeni, işçi sınıfı önderliğinde yığınların demokrasisi kurulana dek devam edecek. İşçi sınıfının gücü birlikten geçer. Gücümüz, haklılığımızdan gelir. Gücümüz bilgimizden, birliğimizden, dayanışmamızdan, mertliğimizden gelir. Mannesman işçilerinin yiğit direnişi, tüm işyerlerimizdeki kardeşlerimize örnek olmalı.” (Baysen-İş, 1975)

Bildirideki yaklaşım ile paralel olarak, birlik halindeki direnişin zaferle sonuçlanacağı fikrini bu örnek üzerinden somutlayan Ömer Polat, okur/izleyicisini birlik olmayönünde cesaretlendirmektedir. Ömer Polat, okur/izleyicisini birlik olmaya yönlendirirken, Haşmet Zeybek'ten farklı olarak, okur/izleyicinin “milli

duygularına” da yöneldiği görülmektedir. Örneğin, oyunda Karadeniz’li bir işçi olan Kemal, kendi yöresinin müziklerini içeren bir plak çalmaya başlar. Ancak Kemal horon teperken Hans gelir ve plağı kırar. Farklı şehirlerden gelen işçiler bu duruma topluca tepki gösterirler.

“KEMAL: Ulan ben kızacağıma siz kıızıyorsunuz. O benim Karadenizim’in pilağını attı. Size ne oluyor. Biriniz Adana’lı, biriniz Maraş’lı. Ha size ne oluyor.

HASAN: Sizin bizim yok Kemal. Bu müzik hepimizin” (Polat, 1976: 6)

Oyunda, tarihsel gerçekliği belirsiz olan bu sahnenin kullanılması, yazarın görme biçimini ve anti-emperyalizm doğrultusunda okur/izleyicisini de koşullama biçimini görünür kılmaktadır. Yazarın okur/izleyiciyi provoke etmeye yönelik bu koşullama biçimi, emperyalizme karşı “tutum takınma” ile yabancı düşmanlığı arasındaki ince çizginin silinmesine de sebep olabilecektir.

Bu problemlili yaklaşıma rağmen yazar, oyunda Türk işçilere destek olan yabancı sosyalist işçilere de yer vermektedir. Tarihsel kaynaklara bakıldığında da, söz konusu işçi direnişinin işletmedeki İtalyan işçiler tarafından desteklendiği görülmektedir. (STMA, 1988: 2288) Oyunda da özellikle İtalyan sosyalist işçi Antonio’nun Türk işçilerle yakın dostluğu, haksızlığa karşı onların yanında duruş sergileyişi işlenmektedir. Oyunda Antonio, İtalya’daki sendikasının onun yerine hakkını aradığını ve otuz bin lira maaş aldığını söylemektedir. Böylece yabancı işçilere otuzbin lira, yerli işçiye de bin ile binbeşyüz lira arası aylık veren işverenin adaletsizliği ve sömürücülüğü vurgulanmaktadır.

“BATTAL: Bizim Antonio kardaşımız başkadır valla. Ne aldığını biz sormadan o söyledi.

HASAN: Çünkü o sosyalist.

BATTAL: Gene karıştırma bu sosyalistliği işin içine.

HASAN: Ben karıştırmıyorum Battal, işin içinde olan o. İstersen şöyle bir etrafına bak. Bakta bana kötü olan bir tane yabancı sosyalist işçi göster.

BATTAL: Yok doğru. Ama senin bu sosyalizmini iyi gösteren de bu iyi işçiler.

HASAN: Tersini söyledin Battal. Onları iyi eden sosyalizm.” (Polat, 1976: 13)

Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası soğuk savaş döneminde, başta ABD’de olmak üzere batı ülkelerinde SSCB aleyhinde “komünizm tehtidi” adı altında

başlatılan algı operasyonu, küresel bir paranoya haline getirilmiştir. Söz konusu algı operasyonu tutucu egemen sınıf tarafından Türkiye’de de başlatılmış; halk, komünizmin memleket için en büyük tehlike olduğu yönünde koşullandırılmıştır. Bu nedenle Ömer Polat’ın, Türkiye’de altmışların ikinci yarısından itibaren artan bu karalamacı koşullamayı kırmayı da amaçladığı görülmektedir. Yazar oyunun birçok bölümünde, sosyalistlerin kötü bireyler olmadıklarını, dahası sosyalizmin toplum kadar bireyi de iyiye yönlendireceği yönünde telkinde bulunmaktadır.

Oyunun ilk sahnesinde kaynakçı olarak boru hattında çalışmaya karar veren Battal karakteri, işe alındığı sahnede, yabancı işverenler tarafından, işçilerin arasına gizlenmiş komünistlere karşı gözünün açık olması ve sendikaya asla üye olmaması yönünde tembihlenmektedir.

“TERCÜMAN: Sendikaya mendikaya girmeyeceksin. İşçilerin arasında komünistler var. Dikkatli ol. Hatta bize yardımcı ol.
BATTAL: Meraklanmayın. Avcuma sarı lira saysalar o yere girmem. Koministe gelince nasıl tanıyacağım onları ?
TERCÜMAN: ...Sendika mendika diyen duydun mu bil ki o komünisttir. ”
(Polat,1976: 8)

Yazar bu sahnede egemen güçlerin, bir bireyin çaresizliğinden istifade ederek onu nasıl kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirdiğini okur/izleyici açısından görünür kılmak istemektedir. Yüksek aylık vaadiyle aklı çelinen Battal, bir sonraki sahnede amirlerini savunmakta, arkadaşlarına ise sendikaya girmemeleri konusunda ikna etmeye çalışmaktadır. Ancak yabancı işçilerin otuzbin lira aylık aldığını duyduğunda kafası karışır. Battal’ın fikrini tümünden değiştirecek olay ise yabancı işçilerin tuvaletini temizlediği sırada olur. Battal sahneye elinde dışkı bir Türk Lirası ile girer:

“HASAN: Ne oldu?
BATTAL: Ne oldusu kaldı mı. Herifler götlerini bizim paralarla siliyorlar. Tuvaletin ağzında buldum.
MEMET: Di gel de sabret.
HASAN: Sabret.
BATTAL: Heriflerde para kum gibi. Şeylerine sildiklerine bakılırsa. Gitmem bir daha. İnanmam sözlerine de.” (Polat, 1976: 15)

Battal karakteri de bu “aşağılayıcı” eylem sonrasında fikrini değiştirip 804. işçi olarak sendikaya girmeye karar verir. Bu sahnede yazarın yine okur/izleyiciyi “Türk parasının aşağılanması” üzerinden ajite ettiği görülmektedir. Tarihsel gerçeklikten çok, yazarın kurgusunun ön planda olduğu düşünülen bu sahnede, emperyalizm kavramının yüzeysel bir yansıması söz konusudur. Yazarın bu tercihi, okur/izleyicide istediği bakış açısı oluşturmak için kestirme bir yola başvurusu olarak yorumlanabilir.

Oyunun devamında sendikalı işçiler, işverenin toplu sözleşme taleplerini reddetmesi (hatta dinlememesi) üzerine nasıl hareket edecekleri yönünde tartışmaya başlarlar. Yazar, farklı fikirlerin çatıştığı bu konuşmalar aracılığıyla, okur/izleyiciye de içinde bulunulan durumu sorgulatmayı ve tartıştırmayı amaçlamaktadır. Bu tartışmada Nuri, sömürünün daha da artmaması için hiç vakit kaybetmeden greve gitmelerinin şart olduğunu belirtmektedir. Oyunda olumlu nitelikleriyle ön plana çıkan Hasan ise, temkini ve sağduyuyu elden bırakmamak gerektiğini söylemektedir. Hasan, Antonio ve diğer yabancı yandaş işçilerin tavsiyelerini de göz önünde bulundurmakta, Noel’in hemen öncesinde yapılacak grevin yabancı patronların işine yarayacağını savlamaktadır. Ayrıca kış mevsiminin geçmesini beklemeden grev yaptıkları takdirde soğuk hava koşullarına dayanamayacaklarını söyler. Ancak Hasan’ın sağduyu çağrısına karşılık Nuri heyecanlı ve sabırsız bir tutuma sahiptir:

“NURİ: Niçin (direnmeyelim)? Türkülerimizi biraz daha hor görsünler, bizi insan yerine biraz daha koymasınlar, emeğimizi istedikleri gibi sömürsünler diye mi? ...Direnelim diyorum. Biz burada sadece hakkımız için direnmeyeceğiz. Onurumuz için direneceğiz. Çocuklarımızın gelecekte onurlu yaşamaları için direneceğiz... Bizim haklarımız verilmezse bu hat bir adım bile ilerlemez. Gerekirse havaya uçar bu borular. 804 işçinin hakkını yedirmeyiz.” (Polat, 1976: 21)

Nuri ile Hasan’ın karşıt görüşleri yazar tarafından güç eşitliği içinde tartıştırılırken, sahneye Hans’ın girip işine son verilen işçilerin isimlerini okuması tartışmadaki güç eşitliğinin Nuri’den yana bozulmasına yol açar. Öfkeye kapılan işçiler tutumlarını hemen greve gitmekten yana kullanırlar ve yapılan oylama sonucunda grev kararı çıkar. Oyunun ilk perdesi Hasan’ın ve sonradan tüm işçilerin söylediği aşağıdaki şarkı ile sonlanır.

“HASAN: Kara kışta ekin eken / Yaz ayında zulüm biçer / Alçaklardan uçan
keklik / Avcı torbasına düşer.
Yel eser vurur çadıra / Yerini bırakır kara / Düşükçe bu hatalara / Biz değil
patron kar eder.
Emek tarihin sesi / Size örnek bir tanesi / Örgütsüz kömür işçisi / Temmuzda
gider greve.” (Polat, 1976: 25)

Şarkı üzerinden kendi tutumunu gösteren yazar, okur/izleyiciye sağduyudan ve örgütlenmeden yoksun bir eylemin başarıya ulaşamayacağı yönünde didaktik bir telkinde bulunur. Burada dikkat çeken bir nokta, yazarın “örgütlülük” vurgusudur. Halbuki işçiler zaten bir sendikaya üyedirler ve bu üye oldukları sendika da DİSK’e bağlıdır. Dolayısıyla burada yazarın örgütlülük vurgusu ile sendika dışında bir unsur, yani “parti”yi ima ettiği düşünülmelidir. Çünkü, bölümün tarihsel özetinde de görüldüğü üzere, 1960’lı yıllarda TİP’in etkisi altında olan DİSK, bir sonraki bölümde daha ayrıntılı görüleceği üzere (bkz: 84), 12 Mart 1971 müdahalesinden sonra ise bir süre pasif kaldıktan sonra, 1975’te TKP’nin etkisi altına girmeye başlayarak yeniden toparlanma sürecine girmiş ve parti çatısı altında daha güçlü bir örgütlülük imkanı bulmuştur. Ancak her ne kadar merkezi anlamda TKP egemenliğinden bahsedilse de, DİSK’e bağlı birçok sendika da dönemin militan gençlik yapılanmaları tarafından kontrol edilmektedir. DİSK yönetimi ise söz konusu Mao’cu örgütlenmeleri “goşist” (maceracı) olarak suçlamakta ve DİSK’in tüm toplu etkinliklerinden dışlamaktadır. Dolayısıyla Ömer Polat, bir an önce eyleme geçme taraftarı olan Nuri karakteri üzerinden söz konusu goşist yaklaşımı görünür kılmaktadır. Yine aynı döneme bakıldığında, 12 Mart’dan sonra kapatılan TİP’in 1975’de Behice Boran önderliğinde yeniden kurulduğu görülmektedir. Altmışlı yıllardan farklı olarak, 12 Mart deneyiminden sonra işçinin kitlesel gücünün ancak bir parti öncülüğünde devrimci bir niteliğe bürünebileceği savının yayılması ile kurulan diğer legal parti yapılanmaları da gözönünde bulundurulduğunda, Ömer Polat’ın örgütlülükten kastettiği unsurun bir proleterya partisi olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısı Ömer Polat’ın ilk perdenin final şarkısında, parti öncülüğünde gerçekleşmeyen bir işçi hareketinin zayıf ve başarısız olacağını ima ettiği düşünülmektedir.

Yazar, **Alpagut Olayı**'nda da görüldüğü gibi, metin kurgusunda yöneticilerin kendi aralarındaki diyaloglara da yer vermektedir. Bulgur pilavı bile yiyemeyen işçilere karşı olarak, birbirlerine sürekli viski ikram eden Türk ve Alman yöneticiler okur/izleyiciye antipatik figürler olarak sunulmaktadır. Viski içerken durum muhakemesi yapan yöneticiler, greve karşılık zam yapılması durumunda bunun Türkiye'deki diğer işçilere de cesaret vereceğini ve ülke ekonomisinin kötüye gideceğinden yakınmaktadırlar. Söz konusu problemin viski yudumlanırken tartışılması, egemen sınıfın kaygılarının ülke ekonomisinden çok kendi lüks tüketimlerine yönelik olduğunu yansıtmaktadır. Direnişin beklenildiğinden daha uzun ve dirençli olmasından da tedirgin olan yöneticiler, çevre köylerdeki ağalar ile temasa geçerek köylüleri işe almaya karar verirler.

Olayın tarihsel gelişimine de bakıldığında da, işçileri kendi dikte ettiği sendikaya kaydetmeyi başaramayan, bu nedenle toplu sözleşmeyi reddeden işverenin, işçilerin tüm baskılar karşısında direnişinin sürmesi üzerine işten çıkarmalara başladığı görülmektedir. Aşağıdaki ihbarname örneğinde, işverenin işe son verme gerekçeleri yer almaktadır:

“Şöyleki: 24.11.1975 tarihinden bugüne kadar işyerimizde devam etmekte olan kanunsuz direnişi oluşturduğunuz; çalışmak isteyen işçilerimizin çalışmasını cebir ve şiddet tehditle engellediğiniz 24.11.1975 tarihinden bugüne kadar hiçbir mukik sebep olmadan işe gelmediğinizden ...iş aktinizin firmamız tarafından bildirimsiz olarak feshedilmiştir.” (Mannesman, 1975)

Oyunda işten çıkarılanların sayısının gitgide artması, soğuk havalardan kaynaklanan hastalıklara rağmen işçilerin diremeye devam etmesi, sadece şirket yöneticilerini değil devlet yöneticilerini de tedirgin etmektedir. Şehrin valisi durumu değerlendirirken işçilerin mutlaka “dışarıdan” yönetildiğini iddia etmektedir. Ömer Polat, ülkede tutucu güçlerin direnişle karşılaştığında paranoya halinde “dış güçler”i gerekçe gösterme eğilimine de göndermede bulunmaktadır. Ücretlerinin arttırılmasını ve yabancı işçilerle aynı olanaklardan yararlanmak isteyen işçileri ikna etmek için çabalayan vali, bu girişiminde başarısız olunca bu paranoya öfke nöbetine dönüşür.

“VALİ: Anlaşıldı sizi iyice zehirlemişler. Size son defa işe başlayın diyorum.
İŞÇİ: Haklarımızın verildiği gün Vali bey.
VALİ: Çıkın. Milli servet düşmanı komünistler sizi. Yakında görürsünüz grev yapmanın ne demek olduğunu. Defolun.” (Polat, 1976: 31)

Vali’nin bu çıkışı, devlet adamlarının, yasal haklarını talep eden işçiler yerine sermayeden yana tutum takınmasını görünür etmektedir. Yazar burada ironiye başvurarak, işçileri milli servet düşmanlığı ile suçlayan valinin yabancı şirketin menfaatini kollayışındaki çelişkiyi gözler önüne sermektedir. Bu aynı zamanda, milliyetçi söylemlere bel bağlayan, fakat iktidara geldiğinde özelleştirme ve yabancı sermayenin yolunu açan sağ görüşün de çelişkisi olarak sunulmaktadır. Ayrıca işçilerin vali karşısındaki dik ve kararlı duruşu da olumlu bir örnek olarak sunulmakta, okur/izleyici kararlılık yönünde cesaretlendirilmektedir.

Oyunun devamında işçiler tüm olumsuz koşullara rağmen direnmeye devam ederken, Battal’ın babası ve eşi çıkagelirler. Battal’ın oğlu ölüm döşeğindedir, ve ailesi de yiyecek sıkıntısı çekmektedir. Baba çare olarak Battal’ı köyüne geri çağırır.

“BABA: Seni almaya geldik oğul. Gavurdan gelen hiç gelmesin. Gidelim, oğlun hasta biz perişan, tezek yok, yiyecek yok.
BATTAL: Olamaz.
BABA: Niye olmasın oğul. Gavurun malına zincirle mi bağladılar seni?
BATTAL: Yok baba. Burada ayrılı gayrılı değiliz. Gün hepimizin. Acı da olsa, tatlı da olsa. (Polat,1976: 32-33)

Ailesi ölüm kalım savaşı veren Battal’ın, tercihini hiç düşünmeksizin arkadaşlarıyla direnişe devam etmekten yana kullanması ile yazar, okur/izleyiciye örnek bir “olumlu kahraman” modelini göstermektedir. Oyunun başında, sendikaya katılmak yerine yüksek aylık beklentisi ile patronlardan yana tutum sergileyen Battal’ın (inandırıcılık niteliği zayıf olduğu düşünülen) bu dönüşümüne de vurgu yapılmaktadır.

BABA: Bir başka olmuşsun oğlum.
HASAN: İşçi oldu baba.
BABA: Oğlun hasta. Komşuya bırakıp geldik. Gidelim.
Battal: Burada çoğuğu olan bir ben değilim.
(...)

HASAN: Bizim mücadelemiz onlar için Battal. Onlar güzel bir dünya görsünler diye. Biz işçiyiz. Biz savaşmasını biliriz. Hele çocuklarımız için, güzel dünyamız için çok iyi dayanırız Battal.” (Polat, 1976: 33)

Hasan’ın repliklerinde çocukların geleceği için daha güzel bir dünya idealini yansıtılmasına rağmen, yazarın, emek mücadelesini herşeyin üzerinde tutan ideal bir proleter olarak Battal’ı olumladığı görülmektedir. Dolayısıyla bu bölümde okur/izleyici, “kitlesel mücadele uğruna gerektiğinde ailenin dahi feda edilmesi” yönünde koşullandırılmaktadır.

“KARISI: Belki biz ulaşamadan ölür oğlumuz.
BATTAL: Ama başka çocuklarımız olur. Onlar ölmez.... Çok çocuğumuz olacak ilerde. Adlarını da sen koyarsın. Ben karışmam hiç. Dinime imanıma karışmam.
KARISI: Bir başka olmuşsun Battal. Güzel olmuşsun.” (Polat, 1976: 34)

Görüldüğü gibi Battal, çocuğu ölse dahi sonraki çocuklarının “daha güzel bir dünyaya” doğacakları için ölmeyeceklerini vaad etmektedir. Dolayısıyla, ideal bir proletere evrilen (eşinin tanımıyla “bir başka” olan) Battal, gelecekte “çocuklar”ın mutlu olması yolunda bir çocuğun feda edilebileceğini ima etmektedir. Özellikle 1960 sonrası solda kitlesel mücadeleye atfedilen kutsiyetin ve devrim umudunun, yazarı “devrimci romantizm” yaklaşımına yönlendirdiği görülmektedir. Ancak örgütlü hareket uğruna “gerekirse bir çocuğun yaşamından vazgeçilebilir” yönünde bir bakış açısının da zaafı olduğu düşünülmektedir.

Oyunda, koşullar ağırlaştıkça, geleceğe dair umut ve inanç da bir o kadar artmaktadır. Çocuğunun durumunu düşünen Battal’ı arkadaşları telkin etmektedir.

“BATTAL: En iyisi düşünmemek. Çocuğum aklıma düştükçe içim yanıyor.
MEMET: İyi olur. Biz nasıl yanyana büyüdükse, onlar da yanyana büyürler, meraklanmayın.
RECEP: Ben eskiden bizim ağanın öksürüğünden korkardım. Şimdi koca Manessman’a karşı duruyorum.
MEMET: Dünya değişiyor da ondan.
RECEP: Değişiyor. Çocuklarımızdan yana.” (Polat, 1976: 40)

Yazar okur/izleyiciye, proleteryanın güçlenmesi ile dünyanın çocuklar (yani insanlık) için daha güzel ve yaşanır hale geleceği inancını sunmaktadır. Proleteryanın güçlenmesi ise “yan yana” yani örgütlü hareket etmesi ile mümkün olacaktır. Bu nedenle oyunun ilerleyen sahnelerinde, direnişin koşulları zorlaştıkça işçilerin dayanışmasının arttığı görülür.

Bu sahnelerden birinde, Hans’ın geldiğini duyan işçiler hep birlikte halay çekmeye başlarlar. Ancak yazar bu coşkulu eylemi Hans’ın haberi ile yarıda keser. Hans tüm işçilerin işine son verildiğini söyler ve ekler:

“HANS: Artık hiç birinizin firmamızla ilişkisi kalmadı. Artık gidin bu topraklardan.

MEMET: Nereden?

HANS: Bu topraklardan.” (Polat, 1976: 38-39)

Bir yabancınn yerli işçileri işten çıkarmanın ötesinde, topraklardan kovması sahnenin duygusal etkisini arttırarak, yabancı sermayenin ülkeyi nasıl işgal altında tuttuğu yönünde okur/izleyiciyi koşullamaktadır. Üstelik bu eylem, işçilerin coşkuyla dans ettikleri sırada gerçekleşir. Oluşturulmaya çalışılan buduygusal etki, daha önceki örneklerde de görüldüğü gibi yazarın özellikle başvurduğu bir stratejidir.

Yazarın benzer stratejilerinden birisi de oyunda “anne” imgesini kullanmasıdır. Direnişin devam ettiği sırada yaşlı bir kadın gelir ve oğlunu aradığını söyler. Kadın, Hasan’ın annesidir. Anne işçilerden süreçte olup bitenleri dinledikten sonra çadırdaki bütün işçilerin annesi olacaktır.

“BATTAL: (...) bu hallere düştük ana. Sizlerden olmayalım, çocuklarımızdan olmayalım diye.

RECEP: Namuslu kalalım diye. Çocuklarımız bizden utanmasın diye çalışmıyoruz.

BATTAL: Kendi beylerimiz bile gavurla birlik oldu ana. Hakkımızı yiyorlar.

ANA: Yesinler. Öbür dünyada cehennem narında yandıklarından anılar hak yemenin ne demek olduğunu (...) Ben de sizdenim oğul. Burda kalırım. Çayınızı pişirir, yemeğinizi yapar, çamaşırınızı yıkarım.” (Polat, 1976: 42)

İşçilerin yemeklerini yapan, gerektiğinde söküklüklerini diken “ana” sadece çadırdaki tüm işçileri değil, “direnişlerini” de sahiplendiği görülmektedir. Ana rolünün bu yaklaşımı, yine okur/izleyicinin işçilerin hareketine yönelik daha fazla empati beslemesini sağlayabilecek araçlardan biri olarak kullanılmıştır.

Yazar kurgusunda işçilerin özeleştiride bulunduğu bir sahneye de yer vermiştir. Zorlaşan şartlar, işçileri her ne kadar kararlarından vazgeçtirmese de, topluca işten çıkarılma sonrası hepsi durum muhakemesi yapmaya başlar. Sendika başkanının kendilerini ziyaret ettiği sahnede, grev için aceleci davrandıklarını kabul eden işçiler Hasan’ın haklılığını teslim eder.

“MEHMET: Yanlış hesap bağdattan döner diye boşuna dememiş eskiler. Hasan direnişin zamanı değil dedikçe Nuri bey yumruğunu havaya kaldırıp ‘onlara göstereceğiz’ hak yemenin ne demek olduğunu diyordu.” (Polat, 1976: 43)

İşçilerle beraber sendika başkanı da kendi özeleştirisini yapmaktadır. Başkan, direniş sürecinde sendika olarak yetersiz kaldıklarını itiraf eder. Tahir Özçelik’e göre olayın tarihsel gelişiminde de işverenin sarı sendikaya girmeleri için baskı yapmasına rağmen işçiler DİSK’e bağlı sendikaya kaydolmuşlar, işveren toplu sözleşmeyi bu nedenle reddetmiştir. Dolayısıyla işçilerin direnişe geçmesi aynı zamanda sendikada kayıtlı kalmaktaki kararlılıklarını da göstermiştir. Ancak tüm zorlu kış koşullarını göze alarak direnen işçiler sendika yöneticilerinin gereken ilgiyi göstermeyişi yüzünden çaresizlik içinde çırpınırlar. (Özçelik, 1977: 25) Ancak esas olarak yazar, söz konusu öz-eleştiri yoluyla, okur/izleyiciye parti öncülüğü olmaksızın sendikamücadelenin zayıflığına gönderme yapmaktadır. Nitekim sendika yöneticisi de söz konusu öz-eleştirisini de yazarın bu söylemini pekiştirmektedir. Sendika başkanı işçilerin yanından ayrılmadan evvel herşeye rağmen sendikaya güvenmelerini ister. Hasan bu isteğe yine sağduyulu bir yaklaşımda bulunur:

“HASAN: Sendikamıza güvenimiz tam. O olmasaydı her birimiz bir yerde olurduk şimdi. 804 gönüllüyü bir araya getiren, o 804 yüreği aynı şeyler için çarptıran yine o.

BATTAL: Valla burada olmasa bile başka yerde çalıştım mı sendikasız edemem, kendimi dolsuz karı sanırım dinime.” (Polat, 1976: 44)

Oyunda yapılan bu özeleştirici ile yazar, bu aceleci (goşist) eylemi okur/izleyiciye ibret alınması gereken bir “kıssadan hisse” olarak sunmaktadır. Ancak görülmektedir ki özeleştirici herhangi bir umutsuzluğu barındırmamaktadır; bu deneyim üzerinden işçilerde yeni bir farkındalık oluşturur. İşçiler artık başlanmış olan eylemden geri adım atmaz. Ayrıca yazar, Hasan karakterinin replikleri üzerinden, hatalar yapılmış olsa da sendikalizmin işçi örgütlenmesinde ve dayanışmasındaki önemini vurgulamaktadır.

Oyunun sonuna doğru şantiyeye çevre köylülerinin girdiği görülür. İşverenin ağa ile yaptığı anlaşma sonucunda, işten topluca çıkarılan işçilerin yerini doldurmak için gönderilen köylüler, ellerinde bıçaklarla gelmiştir. Çadırlarında uyuyan işçileri görmeye çalışırlar.

“2. KÖYLÜ: Gördün mü?

3. KÖYLÜ: İyi baksaydın ? Boynuzları moynuzları var mıydı ?

2. KÖYLÜ: Bıçaklarımızı ellerimizde tutalım ne olur ne olmaz. Komünist dediğin şeytanın dünya yüzündeki gölgesidir. Ne yapacakları belli olmaz...”
(Polat, 1976: 45)

Yazar, döneminde tutucu güçlerin halk üzerinde yaratmaya çalıştığı komünist imgesini mizahi bir boyutta işlemektedir. “Üç kulhuvallah bir elham” okuyup üfleyen köylülerin komünistleri fiziksel anlamda şeytan zannetmeleri ile, din tacirlerinin egemen güçler tarafından nasıl kullanıldığını da görünür edilmektedir. İşçilerin ve Hasan’ın annesinin telkinleri ile ikna olmayan köylüler Recep’in kelime-i şahadet getirmesi ile sakinleşirler. Bıçaklarıyla gelen köylüleri misafir olarak kabul eden ve onlara çay demleyen işçiler işverenlerinin acımasızlığından bahsederler.

“3. KÖYLÜ: Öyle deme kardaş, niye bunlar bizim Reşo ağa mı?

HASAN: Daha da beteri. Bunlar sizin Reşo ağanın Avrupalı gravat takanından.” (Polat, 1976: 49-50)

Emperyalizm ile toprak ağalığı arasındaki paralelliğini işaret eden yazar, halkı sömüren bu iki unsurun süreç içerisindeki işbirliğini ve karşılıklı çıkar ilişkisini de görünür kılmaktadır. Ancak köylüler bu durumun farkında olsalar dahi paralarının ağa tarafından rehin tutulduğunu ve işi kabul etmezlerse ağanın paralarını geri vermeyeceğini söylerler.

“HASAN: Bakın arkadaşları biz sırf hakkımızı alalım diye direnmiyoruz. Sizin için de direniyoruz.

MEHMET: Kaç adamı var ağanın?

3. KÖYLÜ: Çok adamı. Hepimiz.

HASAN: Siz ağanın adamı olmazsanız ne olur ?

3.KÖYLÜ: Ne olacak.. Ağa adamsız kalır.

BATTAL: Aynı bizim gibi. Biz nasıl Manessmanı adamsız koyduysak, siz de paranızı alamazsanız onu adamsız bırakırsınız.” (Polat, 1976: 51-52)

Yazar, bu diyalog aracılığıyla proleteryanın savaşının sadece kendisi için değil, tüm toplum için olduğunu aktarmaktadır. Ayrıca işvereni de ağayı da var edenin işçiler ve köylüler olduğunu vurgular. Dolayısıyla yazar, okur/izleyicide işçi-köylü ittifakının gücü konusunda da farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır.

Hasan’ın ve diğer işçilerin ikna çabaları köylülerin kafasını karıştırırsa da fikirlerini değiştirmez. Wolf yeni işçileri belirlemek için çadıra gelir. Bacağı sakat olan bir köylü her işi yapabileceğini söylese de Wolf kabul etmez. İşçi yalvarmaya başlayınca Hans onu eliyle iter. İşçilerin sakat köylüyü savunmak için yabancıların üzerine yürümeleri ile köylülerin fikri değişir. Köylülerin tümü şantiyede çalışmayı reddeder. Nitekim işçilerin direnişini kıramayan yabancı patronlar, köylülerin de işçileri desteklemesi ile pes eder. “Oyunun sonundayabancı işveren bavullarıyla sahneyi terk eder.” (Çelenk, 1997: 129) Tüm olumsuzluklara rağmen zafer, direnmekten vazgeçmeyen işçilerin olmuştur.

Metnin incelenmesi sonucunda varılan tespitleri sıralamak gerekirse:

Ömer Polat’ın tarihsel bir olayı işlediği metninde, **Alpagut Olayı**’nda olduğu gibi, kitlesel hareket ve örgütlenme vurgusunu ön plana çıkarmaktadır. Yazar, proleteryanın örgütlü mücadelesi ve azami dayanışması neticesinde sınıf bilincinin de güçleneceğini göstermektedir. Ancak **Alpagut Olayı**’ndan farklı olarak bu oyunda yazar örgütlülüğün bir parti öncülüğünde olması gerektiğini vurgulayarak, “örgütsüz kömür işçisi Temmuz’da greve gider” söylemi ile partisiz kalkışılan hareketin zayıflığını oyunun temel iletisi haline getirmektedir. Ancak oyunda yapılan sözkonusu hatanın kabul edilmesi dahi işçileri mücadeleden vazgeçirmez; bilinçlenmenin getirdiği olgunluk mücadeleye daha güçlü sarılmalarına yol açar. Nitekim zafer işçi-köylü dayanışması ile sağlanır.

Yazar oyununda okur/izleyiciye değişen (ya da değiştirilebilen) bir dünya portresi çizer. Değişen dünya insanlıktan yana olacaktır. Dolayısıyla yazar tarihsel olay üzerinden, devrime olan inancını ve umudunu da yansıtmıştır. Ayrıca yazarın, egemen sınıf tarafından topluma dayatılan olumsuz sosyalizm algısını kırmaya yönelik söylemlere sıkça yer vermekte olduğu görölmüştür.

Oyun bir ön-belgesel ile başlamasına rağmen, metinde yazarın kurgusunun tarihsel gerçekliğin önüne geçtiği görülebilmektedir. Ayrıca yazarın metninde okur/izleyiciyi diyalektik bir bilinçlendirmekten çok doğrudan ajite etmeye yöneldiği gözlenmektedir. Yazar, özellikle Hasan karakteri aracılığıyla sağduyu ve sabırdan yoksun bir mücadele sürecinin zayıf olacağı iletisini vermesine rağmen, okur/izleyiciyi kestirmeci ve duygusal bir yaklaşımla koşullamaktadır.

Olayın tarihsel sürecince Baysen-İş Sendikası tarafından yapılan basın bildirisinde “Yabancı patronların baskı ve tahakkümlerine ve ulus onurumuza karşı yönelttikleri açık küfürlere karşı tahammülümüz kalmadı artık.” (Milliyet, 1975: 3) cümlesi yer almaktadır. Bildirideki “ulusal onura küfür” vurgusu yazarın kurgusunda da ağırlık kazanmaktadır. Oyunun kurgusunda, kırık Türkçe plak, dışkıllı Türk Lirası imgeleri üzerinden oluşturulan ulusalcı söylem, grevin esas gerekçesi olan sendika tercihi probleminin de zaman zaman öne geçmektedir.

1976-1977 sezonunda Ankara Sanat Tiyatrosunda sahnelenen oyun, yukarıda da belirtilen sebeplerden ötürü kendi döneminde eleştirilere uğramıştır. Hüsamettin Çetinkaya, Ömer Polat yorumunun saptırılmış ve yumuşatılmış olduğu savındadır. Ona göre de temel sorunun üzerine gerçekçi bir anlayışla gidilmemiş, olaylar diyalektik bir süzgeçten geçirilmemiştir. (Özçelik: 1977: 25)

1.4. Birinci Bölüm Değerlendirmesi

Çalışmanın birinci bölümünde 1960-1971 yılları arası Türkiye’nin siyasi tarihi, sol hareket bağlamında ele alınmış, dönemin sol yaklaşımının karakteristik nitelikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu niteliklerin tiyatro ve oyun yazarlığına etkileri, öncelikle dönemin tiyatro/sanat eleştirmenlerinin ve kuramcılarının fikirleri göz önünde bulundurularak araştırılmıştır. Devrim umudu ile kitlesel mücadeleye

yönelen politik tiyatro yaklaşımının oyun yazarlığındaki yansımalarını görebilmek için Haşmet Zeybek'in **Alpagut Olayı** ve Ömer Polat'ın **804 İşçi** oyunları model metin olarak belirlenmiştir, dönemin sol yaklaşımının ve politik tiyatro tanımlamalarının, yazarların metin stratejilerine, görme biçimlerine, okur/izleyiciyi koşullama biçimlerine olan yansımaları ayrıntılı olarak incelenmiştir. Genel bir değerlendirme yapmadan önce, ayrıntılı incelemesi çalışmaya eklenmeyen ama niteliği bakımından bu bölümün kapsamına girebilecek **Irgat** metnine de kısaca değinmek, elde edilen verilerin desteklenmesi açısından faydalı görülmektedir.

Haşmet Zeybek 1969 yılında yazdığı **Irgat** oyununda Tarsus Çukurova'da ırgat olarak çalışan işçilerin toprak ağaları ve politikacılar tarafından nasıl sömürüldüğünü konu etmektedir. Oyunu Tarsus Meydan Oyuncuları ile köy meydanlarında sahnelemesi amacıyla kaleme alan yazar, oyun aracılığıyla bölgenin köylüsüne emek sömürüsüne karşı uyarıda bulunmaktadır. Oyun incelendiğinde, yazarın hedef kitlesinin bölge halkı olduğu da göz önünde bulundurulduğunda, tartışılan meselenin de “yerel” kalma olasılığı göze çarpmaktadır. Alpagut Olayı'nda olduğu gibi, okur/izleyici ile didaktik bir ilişki kuran yazar, oyunda sıklıkla düzenin değişmesi ve bunun için de “uyuyan” köylünün bir an önce uyanması gerektiğini yinelediği görülmektedir. Bu nedenle oyunda köye gelen gazateci karakteri, dönemin aydın bir kimliğinin bir simgesi olarak köylüyü, dolayısıyla okur/izleyiciyi bir öğretmen misyonu ile bilinçlendirmektedir. Oyunda olumlu kahraman figüründen de faydalanan yazar, her şeyin bilincinde olan köyün delikanlısı Memed karakteri üzerinden propogandist söylemlere başvurduğu görülmektedir. Oyunda kullanılan şarkılar ise anlatıcı ya da yorumlayıcı değil, oyundaki duygusal etkiyi arttırıcı bir işleve sahiptir.

Tüm edinilen izlenimler sonucunda çalışanın birinci bölümü ile ilgili aşağıdaki çıkarımlara varılabileceği düşünülmüştür:

Bu bölümde ortaya çıkan özgürlükçü hareketin devrime olan inancı ve umudunun, Haşmet Zeybek ve Ömer Polat'ın tarihsel olayları görme ve sunma biçimlerine de yansıdığı görülmüştür. Tarihsel özette de görüldüğü üzere, 1961 Anayasası'nda özgürlük kavramının önplana çıkması ile o döneme kadar baskılanan

sosyalist hareketin kendini yüksek sesle duyurabilmeye başlaması, ilk kez bir sosyalist partinin mecliste sandalye elde etmesi, tüm dünyadaki 68 hareketinin de rüzgarı ile üniversitelerde yükselen anti-emperyalizm ve sosyalizm hareketleri vb. gelişmeler Türkiye'nin sosyalizm çizgisinde ilerlediği umudunu yükseltmiştir. Bu değişim umudu ile aydın kesim sosyalizm yönünde farklı devrim stratejileri belirlemeye başlamışlar ve toplumu da bu yönde cesaretlendirmişlerdir. Haşmet Zeybek de **Alpagut Olayı**'nda tarihsel olay üzerinden sosyalist üretim biçiminin nasıl mümkün olabileceği okur/izleyicisini cesaretlendirerek göstermekte ve devrimin yakın olduğu konusunda okur/izleyicisini umutlandırmaktadır. Ömer Polat da **804 İşçi**'de “iyi”ye doğru değişen bir Dünya'ya süreklivurgu yaparak oyununda devrim umudunu ön plana çıkarmaktadır. Ancak Polat'ın sosyalizmin hem toplumu hem de bireyi “iyi”ye yönlendireceğine dair savlarının, Haşmet Zeybek'ten farklı olarak, daha çok söylem düzeyinde kaldığı görülmektedir.

Yine tarihsel incelemeye göre, 1960 sonrası sol hareketin kitlesel örgütlenme fırsatı bulması, kitleselleşmeyi sol hareketin öncelikli yönelimlerinden biri konumuna getirmiştir. Gençlik hareketlerinin dışında, özellikle DİSK'in kurulması ile işçi sınıfının kitlesel eylemlerinin yükselişe geçmesi ve bunun en önemli sonucu olarak 15-16 Haziran direnişinin gerçekleşmesi, kitleselleşmenin önemine dair güçlü bir referans ve umut kaynağı olmuştur. Model metinlere, bu yaklaşım göz önünde bulundurularak bakıldığında, her iki oyun yazarının söylemlerinde birlik olma vurgusu göze çarpmaktadır. Haşmet Zeybek “tek yumruk” olarak duran işçilerin önünde hiçbir engelin duramayacağı yönündeki savını, tarihsel olay üzerinden delillere de başvurarak metin içerisinde yineleyerek vurgulamakta, oyunun sonunda bilinçli bir kitleselleşmenin varacağı sonucunu işaret etmektedir. Oyunu 1970'te yazan ve dönemin sosyalist devrim çizgisine yakın bir yaklaşımda olduğu görülen Zeybek, oyununda işlediği tarihsel sürecin finalinde 15-16 Haziran direnişini de referans göstererek işçinin devrimci potansiyelini görünür kılmaktadır. **804 İşçi**'yi 1975 yılında yazan Ömer Polat ise, devrimde parti öncülüğü fikrinin daha fazla desteklendiği 12 Mart sonrası dönemde, “örgütsüz kömür işçisi Temmuz'da greve gider” (Polat, 1976) söylemiyle işçi hareketinin devrimci potansiyelinin ancak parti öncülüğünde ortaya çıkabileceğine özellikle dikkat çekmektedir. Dolayısıyla iki

oyunun incelemesinde, işçi sınıfının olası bir devrim sürecindeki kitlesel rolüne yönelik iki farklı döneme ait yaklaşımı da karşılaştırabilmek mümkün olmuştur.

Dönemin problemli bir eğilimi olarak görülen “sonuca çabuk ulaşma” yaklaşımının, yazarların sanatsal üsluplarını da etkilediği, bu nedenle yazarların Marksist Estetik pratiklerinin, sosyalist gerçekçiliğe yakın bir çizgide şekillendiği kanaatine varılmıştır. Her iki metinde de, okur/izleyiciyi koşullama sürecinde, özellikle “devrimci romantizm” ve “olumlu kahraman” öğretilerinin uygulandığı; “iyi-kötü”, “ezen-ezilen” karşıtlığında, olumsuz karakterlerin karikatürize edilmiş “kötü” figürler olarak sunulduğu izlenmiştir. Yazarların ajitasyon yoluyla okur/izleyiciyi kestirmeci bir yoldan koşulladığı ve bu koşullama biçiminin dönemin sonuca çabuk ulaşma eğilimi gibi problemli bir yaklaşım olduğu düşünülmektedir. Ayrıca Ömer Polat’ın duygusal etkiyi arttırmak için ulusalcı imgelere de başvurduğu görülmüştür. Dönem solunun anti-emperyalist refleksleri ile ulusalcı bir yaklaşıma yönelmesinin, yazarın koşullama biçimine yine problemli bir biçimde yansıdığı izlenmiştir.

Tarihsel özetle, gençlik hareketinin ve aydın zümrenin, kitleleri devrim doğrultusunda bilinçlendirme misyonu, söz konusu dönemin önemli eğilimlerinden birisi olarak öne çıkmıştır. Bu bakımdan tiyatroyu da kitlelerin bilinçlendirilmesi için bir araç olarak gören birçok tiyatro eleştirmeni ve kuramcısı, oyun yazarlarının aydın sorumluluğuna vurgu yapmaktadır. Bu tutumun bir yansıması olarak, oyun metinlerinde “öğretici yazar” ve “öğrenen okur/izleyici” arasında didaktik bir ilişki kurulduğu tespit edilmiştir. Öz-Biçim diyalektiğinde içeriğin ağırlık kazandığı metinlerde, her iki yazar da, söylemlerinde izlenilen süreçten ders çıkarılması gerekliliğini ima etmekte, sıkça yinelemelere başvurmaktadırlar. Haşmet Zeybek, direniş sürecindeki sosyalist üretim deneyimini, işçi sınıfı olan okur/izleyicisine, ayrıntılarıyla öğretmeye yönelmektedir. Ömer Polat’ın metninde ise, bir eğitim sürecinden çok, okur/izleyiciyi provake ederek bir tutum takınmaya yönlendirdiği düşünülmektedir. Sonuç olarak “doğru”yu bilen aydınların/yazarların izleyiciyi düşünsel bir süreç yerine hazır ve mutlak doğrulara yönlendirdiği kanaatine varılmıştır.

Çalışmanın bir sonraki bölümünde, 12 Mart 1971 askeri muhtırasından 12 Eylül 1980 darbesine dek, sol hareketin öne çıkan nitelikleri belirlenecek ve dönemin politik tiyatrosu ile oyun yazarlığına olan etkileri görünür kılınmaya çalışılacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

ANTI-FAŞİST MÜCADELE VE POLİTİK TİYATRO

2.1. 1971-1980 Arası Siyasi Gelişmelerin Politik Tiyatroya Yansımaları

1971-1980 arası dönemde Türkiye’de politik tiyatronun gelişimini belirleyen öncelikli faktör 12 Mart 1971’de yayınlanan askeri muhtıra ve sonrasında oluşan koşullar olmuştur. Demirel hükümetini istifaya yönlendirmesinden ötürü sol kesim tarafından olumlu karşılanan³² söz konusu müdahalenin esas olarak ülkede yükselişe geçen sosyalist hareketi hedef aldığı, süreç içerisindeki uygulamalar neticesinde anlaşılmıştır.

Feroz Ahmad, Süavi Aydın ve Yüksel Taşkın’ın tarihsel araştırmalarına göre, Ordu tarafından 19 Mart’ta kabineyi oluşturmakla görevlendirilen Nihat Erim’in kurduğu hükümet, “yasa ve düzenin yeniden kurulması”(Ahmad, 2012: 177) söyleminden hareketle solu baskılayıcı uygulamalara başlamıştır. Komünist ve Kürtçü propoganda yaptığı gerekçesi ile Temmuz 1971’de kapatılan Türkiye İşçi Partisi’nin milletvekilleri tutuklanmıştır. Muhtırada bahsedilen “anarşi”den ve halkın kışkırtılmasından sorumlu tutulan Dev-Genç ve ona bağlı organlar kapatılmıştır. DİSK, öğretmenler sendikası ve üniversite fikir kulüplerinde kapsamlı aramalar yapılmıştır. Ayrıca köylerde görev yapan ve TİP adına faaliyet gösterdiği iddia edilen öğretmenler de sağcı grupların hedefi haline gelmiştir. THKO ve THKP-C’nin 12 Mart’tan sonra eylemlerini şiddetlendirmesine karşılık Başbakan Yardımcısı Sadi Koçuş “Bugünden itibaren yasalara karşı çıkan herkese savaş ilan ediyoruz” (Ahmad,

³² 12 Mart müdahalesi her ne kadar sol hareketin planladığı nitelikte olmasa da, muhtıranın Süleyman Demirel hükümetini muhattap alması sol kesimin müdahaleyi memnuniyet ile karşılamasına yol açmıştır. “Örneğin içinde Doğu Perinçek, Mihri Belli gibi isimlerin bulunduğu Aydınlık ve MDD çevresi, Mahir Çayan’ın etkisindesi Dev-Genç, başlangıçta 12 Mart müdahalesini ‘Mustafa Kemal’in ve ilerici geleneğini büyük ölçüde sürdürebilen Türk Ordusu’nun işbirlikçi Demirel hükümetine karşı tepkisinin bir ifadesi’ olarak değerlendirmişti. Hikmet Kıvılcımlı, ‘Ordu Kılıcını Attı’ başlıklı bir makale yazmış ve burada muhtırayı ‘kadrolarının büyük kısmı halk çocuğu olan Türk Silahlı Kuvvetleri’nin en azgın alaturka faşist finans-kapital olan Demirel kabibesini devirme ultimatomu’ olarak nitelendirmiştir.” (Aydın/Taşkın, 2015: 207) Darbe beklentisi içinde olan, ancak Feroz Ahmad’ın belirttiği gibi “darbenin niteliği ya da alacağı yönü” tahmin edemeyen kesimin bu yanılgısı, süreç içerisinde kendini gösterecektir. (Ahmad, 2012: 177)

2012: 177) şeklinde bir duyuru yapmıştır. Duyurunun hemen sonrasında hükümet, 26 Nisan 1971’de, 11 ilde sıkıyönetim ilan etmiştir. Sıkıyönetim sürecinde gençlik örgütleri kapatılmış, meslek örgütlerinin ve sendikaların gösterilerine yasak getirilmiştir. Ayrıca doğrudan sosyalist örgütlenmeleri hedef alan ve “Balyoz Harekatı” adı verilen kapsamlı bir operasyona başlanmıştır. Sıkıyönetim ve Balyoz Harekatı süreçlerinde başta aydınlar, sendika yöneticileri olmak üzere sol görüşlü kişiler gözaltına alınmaya ve tutuklanmaya başlanmıştır. Tutuklanma ya da gözaltı süreçlerinde gizli mekanlarda soruşturmalar yapılmış, soruşturmalarda tutuklulara işkence uygulanmış, bu süreçte kontrgerillanın³³ aktif rol oynadığı iddia edilmiştir. Ayrıca bu dönemde gazete ve radyolar aracılığıyla, polis tarafından aranan solcuların yerlerini ihbar edecek “muhabir vatandaşlar”a para ödülü vaadinde bulunulmuş, bu vaad ile sivil toplum da anti-komünist bir seferberliğin içine çekilmeye çalışılmıştır. Bu hareket sürecinde gençlik örgütlerinin lider kadrolarına yönelik operasyon ve tutuklamalar gerçekleştirilmiştir. Sıkıyönetim Askeri Mahkemesi tarafından 9 Ekim 1971 tarihinde idam cezasına çarptırılan THKO liderleri Deniz Gezmiş, Yusuf Aslan ve Hüseyin İnan’ın cezaları Askeri Yargıtay’ın da onayından sonra TBMM’ye sunulmuştur. Bu sırada cezaevinden firar eden THKP-C’liler arkadaşlarının idamını engelleyebilmek için eylemlerine devam etmişlerdir. Fındıkzade ve Arnavutköy’de gerçekleşen çatışmalarda Ulaş Bardakçı ve Koray Doğan’ın öldürülmesinden sonra aralarında Mahir Çayan ve Ertuğrul Kürkçü’nün de bulunduğu 11 THKP-C’li NATO üssünde görevli üç İngiliz teknisyeni kaçırmak Tokat’ın Kızıldere köyüne sığınmışlardır. 30 Mart 1972’de güvenlik güçlerinin operasyonu sonucunda Ertuğrul Kürkçü hariç tüm üyeler öldürülmüştür. Bundan yaklaşık iki ay sonra; 6 Mayıs 1971’de ise Gezmiş, İnan ve Aslan’ın infazları gerçekleştirilmiştir. (Aydın ve Taşkın, 2015: 228-236; Ahmad, 2012: 177-181)

12 Mart sürecinin sosyalist harekete yönelik uygulama ve tedbirlerinin, ileriki süreçte de tüm şiddetiyle devam etmiş olduğu görülmektedir. Bu bağlamda 1961

³³ Kontrgerilla: Erik Jan Zürcher, Süavi Aydın ve Yüksel Taşkın’a göre, varlığı hiçbir zaman net bir biçimde ispatlanamamış olsa da, komünizm ile mücadele için özel eğitilmiş bu Gladio timi için ABD’nin maddi destek sağladığı iddia edilmiştir. Söz konusu yapılanmanın ilk olarak, Amerikan ambargosu sonrası, dönemin Genel Kurmay Başkanı Semih Sancar’ın örtülü ödenekten para talep etmesi üzerine, başbakan Bülent Ecevit tarafından ortaya çıkarıldığı söylenmektedir. (Zürcher, 2009: 375; Aydın ve Taşkın, 2015: 264)

Anayasası, 12 Mart döneminde ordunun güdümünde hareket eden hükümetlerin öncelikli hedefi haline gelmiştir. Nihat Erim ve Ferit Melen hükümetleri, 1961 Anayasası'nı kapitalizm yolunda hızlı ilerlemeye engel teşkil eden bir "lüks" olarak görmüş (Ahmad, 2012: 181) ve birçok maddesinde bireyin karşısında devletin ve vesayet kurumlarının güçlendirilmesi yönünde değişiklik yapmıştır.³⁴ Öte yandan, sol hareketi pasifize etme çabalarına karşılık sağ örgütlerin yükselişine göz yumulmuş, aşırı sağ yayınlara karşı herhangi bir kısıtlama getirilmemiştir. (Zürcher, 2009: 375) Dahası, Ülkü Ocakları'nda yetişen komandolar, solcu kesime yönelik şiddet eylemlerini yine bu dönem ile birlikte arttırmaya başlamışlardır. (STMA, 1988: 2167-2168) Sokaktaki şiddet, tutukluluklar, işkence, üniversite faaliyetlerinin üst konsey tarafından denetlenmesi vb. uygulamaların yarattığı olumsuz koşullar sol kesim için ilk etapta büyük bir hayal kırıklığı yaratmıştır. (STMA, 1988: 2232)

"Askeriyenin desteklediği rejim, 1973 yazında siyaset görevlerinin çoğunu yerine getirmişti. Anayasa, sivil toplum karşısında devleti güçlendirecek şekilde değiştirildi; her türlü muhalefeti hızla ve amansız biçimde bastıracak özel mahkemeler kuruldu; üniversiteler öğrenci ve fakülte radikalizmini engellemek için yeniden düzenlendi; sendikalar pasifleştirildi ve 20 Temmuz 1971'de hükümetin İşçi Partisi'ni dağıtmasıyla birlikte bir ideolojik boşluk oluştu." (Ahmad, 2012: 186)

Söz konusu ideolojik boşluğu doldurmaya çalışan CHP lideri Bülent Ecevit'in yükselişini engellemek adına (Zürcher, 2009: 377) 1975 ve 1977 yıllarında kurulan Milliyetçi Cephe³⁵ hükümetleri ise, ülkü ocaklarının güçlenmesine, hükümetten sağladığı özgüven ile sol harekete karşı şiddet eylemlerini arttırmasına

³⁴ Aydın ve Taşkın'ın 1961 Anayasası'nda yapılan değişikliklere dair verdikleri bilgilere göre, temel hak ve özgürlüklerin güvenceye alındığı 11.madde, kötüye kullanılması halinde ve özel sebeplerle temel hak ve özgürlüklere kısıtlama getirilebileceği şeklinde güncellenmiştir. Aynı şekilde 15.Madde'de kişilerin üstünün, evraklarının, eşyalarının hakim kararına gerek olmadan, öznel ve yoruma açık kararlara bağlı olarak aranabilmesinin yolu açılmıştır. 22. Maddede basın özgürlüğü kısıtlanmış, devletin bütünlüğüne, kamu düzenini tehdit eden yayınların toplatılması ve yayın organlarının kapatılması kolaylaştırılmıştır. 46. maddede sendikalaşma hakkına sınırlama getirilmesine imkan tanınmış, kamu görevlilerinin sendikalaşması engellenmiştir. 64. maddede hükümete kanun hükmünde kararname çıkarma imkanı sağlanmış, 120. maddede ise üniversitelerin özerklikleri sınırlandırılarak, kolluk kuvvetlerinin "gerekli" durumlarda kampüs içine müdahale edebilmesine imkan tanınmıştır. (Aydın ve Taşkın, 2015: 224-228)

³⁵ Milliyetçi Cephe Hükümeti: 1975 yılında Adalet Partisi, Milli Selamet Partisi, Milliyetçi Hareket Partisi ve Cumhuriyetçi Güven Partisi'nin meclis gruplarının koalisyonu ile Süleyman Demirel'in Başbakan, Necmettin Erbakan ve Alparslan Türkeş'in ise başbakan yardımcılığını üstlendiği hükümet. İkinci MC hükümeti ise 1977 yılı seçimleri ertesinde, bu kez içerisinde CGP olmaksızın tekrar kurulmuştur.

sebepe olmuştur. Ahmad'a göre bu sayede, özellikle başbakan yardımcılığına yükselen Alparslan Türkeş'in milliyetçi ve anti-komünist politikası meşru bir zemine oturacak, başta eğitim kurumları olmak üzere devlet kademelerinde MHP kadrolaşmaları başlayacaktır. Ecevit'in seçimlerden önce vaat ettiği, düşünce suçlarını kapsayan genel af kanunun, mecliste kabul görebilmesi için sağ görüşlü tutukluların lehinde esnetilmesinin olumsuz sonuçları da bu dönemde ortaya çıkacaktır. Giderek tırmanan sokak şiddetinde fatura solcu gruplara kesilecektir. MHP'ye bağlı grupların şiddet ortamındaki rolü ise, koalisyonun bozulmaması için görmezden gelinecektir. (Ahmad, 2012: 196-197)

Sosyalist örgütlenmelerden işçi grevlerine kadar uzanan baskı ve şiddetin, elbetteki dönemin politik tiyatro oluşumlarına da yansıdığı görülebilmektedir. 1960'lı yıllarda sosyalist görüşün "sesli" bir ifadeye dönüşmesi ile hızlı bir yükseliş gösteren politik tiyatro hareketi, 12 Mart rejimi ve sonrasında yükselen sağ hareketin hedeflerinden birisi olmuştur. Milliyetçi ve muhafazakar iktidar "sosyalist dünya görüşünün toplum katmanlarında yaygınlaşmasına karşı geliştirdiği strateji içerisinde bu ekseninde gelişen her türlü sanatı da tehlike kabul ederek engellemeyi"(Çelenk, 1997: 52) planlamıştır. Çünkü, bir önceki bölümde de görüldüğü gibi, 1960'lı yılların ikinci yarısında "İlerici-Sosyalist çizgi ekseninde gelişen tiyatro hareketi öylesine büyük bir etkinlik kazanmıştır ki, 60'lı yıllar boyunca örgütsüz biçimde süren baskıların giderek örgütlü baskılara dönüşmesi kaçınılmazdır." (Çelenk, 1997: 54)

Bu nedenle, 12 Mart muhtırası sonrası sosyalist harekete yönelik uygulamalar çerçevesinde birçok tiyatro sanatçısı gözaltına alınmış ve tutuklanmıştır. Örneğin; İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçıları Avni Yalçın, Ayşegül Devrim, Ayşe Emel Mesci, 1972 yılında THKO Davası kapsamında tutuklanarak cezaevine konulmuşlardır. (Tiyatro 72, 1972: 7) 1972 yılında ise, **Tiyatro 73** dergisinde yer alan habere göre, Ankara Birliği Sahnesi'nden Vasıf Öngören, Mustafa Alabora ve Halil Ergün de Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından hapis ve sürgün cezalarına çarptırılmışlardır. Yine Ankara Birliği Sahnesi'nin çalışmaları Ankara Sıkıyönetim Komutanlığı'na, 141. Madde kapsamında gizli örgüt faaliyeti olarak gösterilmiştir. (Tiyatro 73, 1973: 14-15)

Ayrıca Ankara Sanat Tiyatrosu'nun oynadığı **Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti** (B.Brecht), Dostlar Tiyatrosu'nun oynadığı **Havana Duruşması** (H.M. Enzensberger), Halk Oyuncuları'nın oynadığı **Pir Sultan Abdal** oyunlarının gösterimleri rejim tarafından yasaklanmış, AST'ın faaliyetleri süresiz olarak durdurulmuş, **Üçüncü Reich'in Korku ve Sefaleti**'ni yöneten AST sanatçısı Erkan Yücel ise 1974 yılında çıkan affa kadar cezaevinde tutuklu kalmıştır. (Çelenk, 1997: 60-62)

Ayrıca on yıllık süreçte, dönemin politik tiyatro topluluklarının oyunlarının bulunulan ilin valilikleri tarafından yasaklandığı ya da sağcı gruplar tarafından saldırıya uğradığı da görülmektedir. Oyunlarını Anadolu turnelerinde seyirci ile buluşturmaya yönelik AST'ın, söz konusu dönemde birçok oyunu valiliklerce engellenmiştir. Örneğin; 1975 yılında topluluk tarafından sahnelenen, Bertolt Brecht'in Maksim Gorki'nin romanından uyarladığı **Ana** oyunu “1974-1975 yıllarında Trabzon'da oynanmak istenmiş; ancak Trabzon Valiliği daha önce Sıkı Yönetim Komutanlığınca yasaklanmış ve hakkında dava açılmış olmasının kamu esenliği bakımından sakıncalı görüldüğü gerekçesiyle Trabzon'da oynanması yasaklanmıştır.” (Tiyatro 76, 1976: 9) Yine aynı sezonda AST tarafından sahnelenen, Bilgesu Erenus'un yazdığı **El Kapısı** isimli oyunun gösterimi Bandırma, Söke, Isparta, Burdur ve Elazığ'da yine valilikler tarafından engellenmiştir. (Çelenk, 1997: 74)

1971-1980 yılları arasında, repertuarında yine politik ve belgesel nitelikli oyunlara ağırlık veren³⁶ Dostlar Tiyatrosu da, özellikle Anadolu turneleri sırasında birçok saldırı ve engellemeler ile karşı karşıya kalmıştır. **Tiyatro 75** dergisinin haberine göre, 1970 yılında İşçi Kolu tarafından hazırlanan, 1975 sezonunda ise profesyonel repertuara dahil edilerek Anadolu'yu dolaşan **Alpagut Olayı** oyunu, Erzurum'daki temsili sırasında sağcı grupların saldırısına uğramıştır. “Rus ajanlığı”

³⁶ Dostlar Tiyatrosu Repertuarı: 1971-72 **Analık Davası** (M.Akan), **Soruşturma** (P.Weiss), **Zemberek** (B.Sabuncu), **Aslan Asker Şvayk** (J.Hasek), 1972-73 **Abdülcanbaz** (T.Selçuk), 1973-74 **Büyük Dümen** (A. Buchwald), **Şili'de Av** (O.Asena), **Azizname** (A.Nesin), 1974-75 **Sabotaj Oyunu** (M. Koper), **Ortak** (B. Erenus), **Ezenler Ezilenler** (M.Akan), 1976-77 **Gün Dönerken** (Y. Çetinkaya), **Bitmeyen Kavgı** (J. Steinbeck), 1977-78 **Devrik Süleyman** (A. Engin), **İkili Oyun** (B. Erenus), 1978-79 **Brecht Kabare** (B.Brecht), 1979-80 **Kafkas Tebeşir Dairesi** (B.Brecht) (doslartiyatrosu.com)

ve “Halkı Müslümalığa karşı kışkırtma” iftiraları ile topluluğa karşı bir provakasyon düzenleyen grup, bazıları silahlı 500 kişi ile oyunu basarak 22 kişinin yaralanmasına sebep olmuştur. (Tiyatro 75, 1975: 5-6) Aynı oyun Trabzon ve Düzce’de de valiliklerce engellenmiş, Genco Erkal ise komünizm propogandası yapmak suçlaması ile gözaltına alınmıştır. Yine topluluk tarafından sahnelenen, Macit Koper’in 12 Mart döneminde “Kültür Sarayı, Marmara Vapuru, Sirkeci Araba Vapuru ile ilgili açılan sabotaj davasını prova havasında ele al(dığı)” (And, 1983: 596) **Sabotaj Oyunu**’nun sahnelenmesi Çanakkale ve Eskişehir’de yasaklanmıştır. (Çelenk, 1997: 78)

Aynı dönemde “yerinden yönetim”³⁷ sisteminin etkisi ile Şehir Tiyatroları’nın repertuarında da politik nitelikli metinler ağırlık kazanmaya başlaması, şiddet saldırılarının Şehir Tiyatrosu’na da yönelmesine yol açmıştır. Semih Çelenk’in yer verdiği bilgiye göre 1978 yılında, Vasıf Öngören’in **Zengin Mutfağı** oyunu Fatih sahnesinde Başar Sabuncu tarafından prova edilirken, gece yarısı makinalı tüfekler ile pencereler taranmış, ardından salona bir bomba atılmıştır. Bu olaydan kısa bir süre sonra Şehir Tiyatroları’nda gece 00.00’den sonra prova yapılması yasaklanmış, ayrıca Ergin Orbey, Tuncer Necmioğlu, Mustafa Alabora gibi isimler tiyatrodan uzaklaştırılmıştır. (Çelenk, 1997: 80-81)

12 Mart sonrası gelişen bu baskı ve şiddet ortamının Türkiye’de sosyalist mücadelenin ve dolayısıyla politik sanatın niteliğinde ya da yöneliminde değişimlere de sebep olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda öncelikle, 1960-1971 yılları arasında hakim olan, Türkiye’nin ilerlediği çizginin çok yakında sosyalizme varmakta olduğu yönündeki umudun, özellikle 12 Mart’ı izleyen birkaç yıllık süreçte yerini hayal kırıklığına bıraktığına dikkat çekmek gerekir. Özellikle Yön ve MDD çevrelerinin arzuladığı askeri müdahalenin beklenenin aksine anti-komünist bir çizgide durması³⁸, aydınların ve gençlik hareketi mensuplarının tutuklulukları,

³⁷ Metin And, 1976’da yürürlüğe giren yeni yönetmelikte Şehir Tiyatroları’nın beş bölgeye ayrıldığından ve her bölgeye birer genel sanat yönetmeni atandığından, böylelikle her bölgenin özerk bir yapılanmaya sahip olduğundan bahseder. (And, 1983: 248)

³⁸ Önceki bölümde de görüldüğü gibi, gerek Yön-MDD hareketi gerekse THKO-THKP/C gibi gençlik örgütlenmeleri, devrim stratejilerinde “devrimci subaylar”a da aktif rol biçmiştir. Dolayısıyla Süavi Aysin ve Yüksel Taşkın’ın da tarihsel analizlerine göre, gençlik örgütlenmeleri ve **Devrim** gazetesi aydınları ile işbirliğin içerisinde olan subaylar, reformist tutumu ile bilinen Hava Kuvvetleri Komutanı Org. Muhsin Batur’un ve Kara Kuvvetleri Komutanı Org. Faruk

gençlik hareketi önderlerinin idamları/ölümleri “geçici” travmanın başlıca sebepleri olmuştur. (Zürcher, 2009: 374-375; STMA, 1988: 2232)

Bu sebeptendir ki, 12 Mart’ın hemen sonrasındaki süreçte politik tiyatroya biçilen misyon, düş kırıklığına ve bazıları yukarıdaki paragraflarda da belirtilen baskılara karşı direnmek ve direniş bilinci geliştirmek olmuştur. Özellikle muhtıra ertesinde cezaevinde bulunmayan bazı aydın ve tiyatro adamları tarafından toplumun sanatçı kesimine yönelik, olumsuz koşullara karşı direniş çağrısının ağırlık kazandığı görülmektedir. Örneğin, Özdemir Nutku 1972 yılında **Özgür İnsan** dergisinde yayınlanan yazısında, bu sansür ortamında sanatçının özgürlüğüne sahip çıkmasının şart olduğuna vurgu yapmaktadır:

“Önemli olan, sanatçıların herkesten önce iç ve dış yasaklamayla savaşmalarıdır. Özgürlüğü için savaşmayan bir sanata özgürlüğü verilemez. Özgür olmayan bir sanat ise, bir ülkenin insanlarını, en hayati ihtiyaçların birinden yoksun bırakır. Bu da ülke insanlarının kafa sağlığını tehlikeye düşürür.” (Nutku, 1972:54)

Özdemir Nutku’ya benzer bir yaklaşımla Sadık Aslankara da, söz konusu koşullarda sanatçıların izole olmasının egemen güçlerin isteğini gerçekleştirmek olacağını belirtmektedir. Dolayısıyla sanatçı, içinde bulunulan koşullar ne kadar zor ve yıldırıcı olursa olsun, tam tersine, birlik olarak baskıcı her unsura karşı mücadele etmelidir. (Aslankara, 1973)

“Sanatçı böyle dönemlerde yazmaya ara vermek yerine, tersine daha bir güçle, daha bir inatla yazmasını sürdürmelidir (...) bu dönemde tüm yazarlar yazmalı, yayımlamalı; dergi sayılarını arttırmalı, eleştirmenler çalışmalarını bu yönde kanallandırmalı ve tüm bu yapılarında kitlelere yayılmasında çaba harcamalıdır.” (Aslankara, 1973: 202)

Gürler’in de desteği ile 9 Mart 1971 için bir darbe planı hazırlamışlardır. Plana göre darbe sonrasında Org. Gürler cumhurbaşkanı, Org. Batur ise başbakan olacaklardır. Ancak, MİT ajanı olarak subayların içine sızan Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi öğrencisi Mahir Kaynak darbe planını deşifre etmiştir. Bu gelişmeler üzerine duruma hakim olmak isteyen Genel Kurmay Başkanı Org. Memduh Tağmaç 10 Mart 1971’de “Genişletilmiş Komuta Konseyi” toplantısı çağrısında bulunmuştur. Darbenin “sol” niteliği nedeni ile kararsızlık yaşayan Gürler ve Batur, 9 Mart planının da deşifre olması ile konsey toplantısında saflarını Memduh Tağmaç’tan yana çevirmeye mecbur kalmışlardır. Bunun sonucunda 12 Mart’ta Türkiye’nin emir-komuta zinciri içerisindeki ilk askeri müdahalesi gerçekleşmiştir. (Aydın ve Taşkın, 2015: 203)

Nutku ve Aslankara'nın da vurguladıkları bumisyondan hareketle AST, Dostlar Tiyatrosu, Ankara Birliği Sahnesi ve Halk Oyuncuları gibi topluluklar, dönemin tüm baskılarına ve ayrıca maddi zorluklara rağmen sanatsal faaliyetlerini sürdürme yönünde direnç göstermişlerdir. (Çelenk, 1997: 60) Bu topluluklardan AST, önceki satırlarda da belirtildiği gibi, muhtıra sonrasında **Hitler Rejimi'nin Korku ve Sefaleti** ve **Nafile Dünya** oyunları gerekçe gösterilerek süresiz olarak kapatılmış, ancak topluluk, Ankara Tiyatrosu adıyla (And, 1983: 246) toplumcumisyonunu sürdürmek için çabalamıştır:

“Doğru bildiğimiz, ileri bildiğimiz, halkımızın yararına olduğuna inandığımız, toplumcu, ilerici halk sanatımızın gelişmesi için bizler birer geçici görevliyiz. Bu bir bayrak yarışıdır ve (...) bu yarış, soluğumuz yettiği, bilgimizin yettiğince sürdüreceğiz.” (Öner, 1972: 23)

Tüm zor koşullara ve engellemelere karşılık politik duruşundan taviz vermeyen topluluk, 1971-1980 arası repertuarında Bertolt Brecht'in metinleri ve yerli toplumcu yazarların metinlerine ağırlık vermeye çalışmış³⁹, ayrıca Anadolu turnelerine de devam etme çabası göstermiştir. 1972 yılında AST'ın genel sanat yönetmenliği görevine getirilen Rutkay Aziz, **Tiyatro 73** dergisine verdiği bir röportajda politik tiyatro yaparak verilen mücadelenin önemini şu şekilde vurgulamaktadır:

“Egemen güçler çıkarıcı mekanizmalarını korumaları adına kurdukları baskı yöntemi ile suskunluk dönemini getirirlerken, halktan yana her düşüncenin karşısına binbir baskılarla dikilirler. O zaman tiyatronun yerleşik veya gezginci olarak eylemde oluşu, en azından varolan bir birikimi koruma ve geliştirme yönünden bir olay niteliği taşır. Asıl üstünde titizlikle eğinilmesi gereken taraf, kısıtlı olanaklarla darlaşan hareketin pasifliği içine düşmekten ya da yapılanlarla yetinmek gibi geri düşer bir tavra bürünmekten kaçmaktır. Bunun için de zorunlu olan, yeni olanakların yaratılmasını zorlamak ve mevcut baskılardan

³⁹ AST Repertuarı: 1970-71: **Sait Hopsait** (A.Nesin), **Nafile Dünya** (O.Arıyıcı), **Tozlu Çizmeler** (İ. Küntay), **Hamdi** (M.Keskinoğlu), **Birinci Kurtuluş** (E. Orbey) 1971-72: **Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti** (B.Brecht), 1972-73: **El Kapısı** (B.Erenus), **403. Kilometre** (İ.Küntay), **Evler Evler** (İ. Küntay), 1973-74: **Hitler Rejiminin Korku ve Sefaleti** (B.Brecht), Carrar Ana'nın Silahları (B. Brecht), 1974-75: **Dimitrof** (H. Zinner), **Ana** (B.Brecht), 1975-76: **Bir Şeftali Bin Şeftali** (Behrengi), **Nereye Payidar** (B.Erenus), **Aladağlı Miho** (Ö. Polat), 1976-77: 1871 **Komün Günleri** (B.Brecht), **804 İşçi** (Ö.Polat), 1977-78: **Akıllı Hayvanlar** (A.Tümer), **Sakıncalı Piyade** (U.Mumcu), **Zengin Mutfağı** (V.Öngören), 1978-79: **Tak-Tik** (B.Brecht), 1979-80: **Kafatası** (N. Hikmet), **Ferhat ile Şirin** (N. Hikmet), **Oyun Nasıl Oynanmalı** (V. Öngören), 1980-81: **Hikaye-i Mahmud Bedreddin** (M.Akan), **İyi Bir Yurttaş Aranıyor** (A.Behramoğlu) , **Sınırdı-Duvar** (M.İzgü) (ast.com.tr)

sıyrılma yolunda gerçekten güç olabileceklerle bir güç birliğine girip, ileriye küçük olayı yaşatır atakları yapmanın mücadelesini vermektir.” (Aziz, 1973: 43)

Rutkay Aziz’in yukarıdaki sözlerinden de anlaşıldığı gibi, 12 Mart sonrası politik tiyatro oluşumlarının asal amaçlarından birisi, faşizan yaklaşımın sosyalist harekette hedeflediği “suskunluk” ya da “umutsuzluk” durumlarını kırmak olmuştur. Nitekim, Ankara Sanat Tiyatrosu gibi, 12 Mart sonrası tiyatro faaliyetlerini istikrarlı bir biçimde sürdürme mücadelesi veren diğer bir topluluğun Dostlar Tiyatrosu olduğu görülmektedir. Hakiki bir sanatçının toplumu ileriye götürecek bir “tarafllılığı” seçmesi gerektiğini savunan Dostlar Tiyatrosu’nun yöneticisi Genco Erkal, **Milliyet Sanat** dergisinde Zeynep Oral’a verdiği röportajda politik tiyatro aracı ile mücadeleden vazgeçilmemesi gerektiğine vurgu yapmaktadır:

“Kültür ve sanat alanındaki insan malzemesinin büyük bir hızla devletleştirildiği, memurlaştırıldığı günümüzde sosyalist sanatın sağlıklı sesine her zamankinden çok gereksinim var. Gelecek kuşaklara kültürel bir çöl ya da tek sesli bir ninni bırakmak istemiyorsak ülkemiz sanatını, tiyatrosunu kapıkullarının eline bırakmamalıyız.” (Oral, 1978: 5)

Görüldüğü üzere gerek AST gerekse Dostlar Tiyatrosu, devrim ihtimali 12 Mart öncesinde olduğu kadar “yakınbir gelecekte” görünmese de, sosyalist mücadele biçimlerinden vazgeçmeyerek, 12 Mart öncesi oluşan kitlesel gücün kırılmamasına yönelik bir yaklaşım içerisinde olmuşlardır. Ancak böylesi kararlı bir duruşa ve birlik çağrılarına rağmen, politik tiyatro oluşumlarında gerçekleşen ayrılıklar, dönemin sosyalist hareketindeki bölünmeler ile de paralellik taşıması bakımından, dikkat çekmektedir. Örneğin, 1974 yılında tutuklu kaldığı cezaevinden çıkan Erkan Yücel ile Rutkay Aziz arasında, dönemin sosyalist hareketinin temel polemiklerinden olan SBKP-ÇKP karşıtlığında⁴⁰, ideolojik bir fikir ayrılığı belirmiştir. Bunun üzerine

⁴⁰ ÇKP-SBKP ayrışmaya dair tarihsel analizde bulunan Görkem Doğan ve Kerem Ünüvar’e göre, dünyanın her yanında anti-empyralist mücadeleye katkı sağlanması gerekliliğine vurgu yapan ÇKP, Stalin’in 1953’te ölümünün ardından SBKP Genel Sekreterliği’ne gelen Nikita Kruşçev’in “Barış İçinde Bir Arada Yaşama” teorisini sert bir dille eleştirmiştir. Kapitalist ülkelerle barış içinde yaşanabileceğini ileri süren Kruşçev, sosyalizmin kapitalizme daima üstün olduğu için, her ülkenin bir gün kendi sosyalizmini gerçekleştirebileceğini savunmuş ve sosyalist mücadele içerisindeki ülkelerden desteğini geri çekmiştir. ÇKP Kruşevin bu yaklaşımını revizyonizm olarak yorumlamış, SBKP’yi dünya halklarından kopuk bir bürokratik kurum olarak suçlamıştır. ÇKP-SBKP arasındaki ayrılığı daha da açacak olan gelişme ÇKP’nin ileri sürdüğü “Üç Dünya Teorisi”

ÇKP'nin ideolojisine yakın duran Erkan Yücel, 1975 yılında Ankara Sanat Tiyatrosu yollarını ayırarak Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu'nu kurmuştur.⁴¹ (Çelenk, 1997: 74) AST'daki bu kopuş esasında dönemin sosyalist hareketi içerisindeki bölünmelerin de bir yansıması olarak görülmelidir. Çünkü 1965'ten sonra Sosyalist Devrim-Milli Demokratik devrim tartışması ile başlayan ve 1968'de gençlik hareketlerinin gruplara ayrılması ile devam eden sürecin, 1973 sonrası çok daha sert üslupta tartışmalara dönüştüğü görülmektedir. 12 Mart öncesindeki devrim stratejilerinin başarısız oluşundan ders çıkarılarak, gerek işçi mücadelesinde gerekse gerilla mücadelesinde parti öncülüğü fikrinin güç kazandığı bu dönemde, devrim için sosyalist parti çatısı altında çok daha geniş çaplı bir cehpeleşme zorunlu görülmüştür. Ancak, dünya sosyalizminde görülen SBKP-ÇKP ayrışması ve 1974 affı ile cezaevinden çıkan sosyalist grup mensuplarının THKP-C/THKO hareketlerini "kimin daha iyi temsil ettiği" yönündeki anlaşmazlıkları, Türkiye solunda (legal ya da illegal) birçok fraksiyonun ortaya çıkmasına sebep olmuştur.⁴² Bölünme sürecinde

olmuştur. Buna göre yeryüzündeki devletleri 2 süper güç: ABD-SSCB, ileri kapitalist ülkeler ve az gelişmiş ülkeler olarak üçe ayıran ÇKP, SSCB'nin de emperyalist bir ülke olduğunu hatta ABD'den daha fazla tehlike arz ettiğini iddia etmiştir. (Doğan ve Ünüvar, 2007: 715-727)

⁴¹ Erkan Yücel'in Çin'li yazarlardan derleyerek oluşturduğu **Güneyden Mektuplar** oyununu sahneyen ekip, daha sonra Halk Tiyatrosu adını alan ekip gezginci tiyatro olarak faaliyet göstermiş, ancak **Toprak** ve **Halkın Gücü** isimli oyunları ile gezdiği birçok il ve ilçede yasaklamalarla karşılaşmıştır. (Çelenk, 1997: 78)

⁴² Vehbi Ersan'ın çalışması ve **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedi**'sinden edinilen tarihsel bilgilere göre, 12 Mart sonrası sosyalist harekette ayrışan fraksiyonları legal ve illegal yapılanmalar olarak ele almak mümkündür. Buna göre; 12 Mart sonrası 1974'te kurulan ilk legal sosyalist parti olan TSİP (Türkiye Sosyalist İşçi Partisi, Maoçu görüşe karşı çıkarak, işçi sınıfı ve halkı geniş çaplı bir parti çatısı altında birleştirme çabası göstermiştir. 1975 yılında yeniden kurulan TİP ise SBKP'sinin görüşlerini benimsese de siyasetini parlamenter bir çizgide sürdürmeye çalışmıştır. "Türkiye'ye Özgü Sosyalizm" yaklaşımıyla Leninizm'i dayatmacılık olarak tanımlayan Mehmet Ali Aybar'ın kurduğu Sosyalist Parti ve MDD tezini legal bir parti üzerinden sürdürmek isteyen Mihri Belli'nin kurduğu Türkiye Emekçi Partisi ise 12 Mart öncesi kitlelere ulaşmakta başarılı olamamıştır. Bu dönemde halen illegal bir parti olmasına rağmen TKP, Sovyetleri Birliği'nin doğrudan desteği neticesinde, hiçbir legal partinin ulaşamadığı örgütlülük düzeyine ulaşmış, DİSK de bu dönemde TKP'nin etkisine girmiştir. 1974 Affi'ndan sonra tekrar örgütlenmeye çalışan gençlik hareketi ise, giderek artan paramiliter saldırılar karşısında çoğunlukla ÇKP politikası ve gerilla mücadelesine yönelmişlerdir. Mahir Çayan'ın ölümü üzerine liderlik ve öncü parti konusunda ayrışan gruplar farklı örgütler üzerinden mücadele etmeye çalışmışlardır. Doğu Perinçek liderliğindeki Aydınlık hareketi benimsediği ÇKP politikalarını Türkiye İşçi Köylü Partisi üzerinden sürdürmeye devam etmiştir. Yine ÇKP taraftarı Militan Gençlik grubu silahlı mücadele için öncelikle proleter parti öncülüğünde kitlelerin eğitilmesi gerektiğini savunmuştur. Buna karşılık kurulan Devrimci Yol grubu ise, ülkenin safları belirsiz bir iç savaş içerisinde olduğunu, bu nedenle silahlı mücadele için beklenecek vaktin olduğunu savunmuştur. Bu nedenle Faşizme Karşı Direniş Komiteleri'ni kuran örgüt, böylelikle halkın sağcı unsurlara karşı mücadelede deneyim kazanmasını ve ayrıca kendi iktidar potansiyelini keşfetmesini amaçlamıştır. Çok geniş bir kitle desteğini alan Dev-Yol ileriki süreçte İstanbul

sosyalist örgütlenmelerin, öncü parti olabilme adına, aralarındaki çekişme öylesine şiddetlenmiştir ki, grupların birbirleri ile çatışması dönemin sağ-sol kutuplaşması kadar şiddetli bir boyuta uzanabilmiştir. (bkz: STMA, 1988: 2268-2271) Elbette ki “hayatının temel ilkesi çelişki olduğuna göre, sosyalist hareketin çelişkisiz ilerlemesi düşünülemez” (Birikim, Aralık 1975: 7), ancak sol hareketteki söz konusu kutuplaşmanın yarattığı karşılıklı nefret söylemlerinin, sosyalizm-faşizm kutuplaşmasına eşdeğer nitelikte olması, dönem solunun en büyük zaafiyeti olarak göze çarpmaktadır.

Ancak birçok fraksiyon ortaya çıkmasına rağmen, tüm sosyalist örgütlerin öncelikli odağının yükselen faşizme karşı mücadele olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü, sola karşı gerçekleştirilen tüm uygulamalara rağmen “12 Mart solu büsbütün kazıyamadığı gibi, çok daha gergin, radikalize, polarize bir siyaset ortamı bırakıp gitmiştir.” (Belge, 2007: 25) Dolayısıyla mücadele biçimi romantik bir devrim beklentisi içerisinde şekillendiği görülen 1960-1971 arası dönem ile karşılaştırıldığında, 12 Mart sonrası sosyalist hareketin en temel niteliğinin “anti-faşist mücadele”⁴³ olduğu söylenebilir. Çünkü, üniversitelerden fabrikalara kadar yayılan sağcı grupların ölümcül saldırıları, sol harekette faşizme karşı bir refleks bilinci gelişmesine sebep olmuştur. (STMA, 1988: 2242-2244) Nihai amaç elbette sosyalizmdir, ancak öncelikle mücadele edilmesi gereken unsur, çok daha somut bir sorun olarak karşıda duran “faşist terör”dür. Söz konusu mücadele biçimine örnek

Şubesi ile fikir anlaşmazlığına düşmüş, bunun sonucunda İstanbul şubesi Dev-Sol örgütünü kurmuştur. Mahir Çayan’ın öncü savaş tezinden hareket eden grup, silahlı eylemlerin rastgele bir biçimde değil, siyasi nitelikli olması gerektiğini savunarak, doğrudan şahıslara suikaste yönelmiştir. 1977 yılında yayınladıkları Türkiye Devriminin Acil Sorunları kitapçığı nedeniyle adı Acilciler olarak anılan grup ve sonrasında kurulan Marksist Leninist Silahlı Propaganda Birliği sansasyonel eylemler gerçekleştirmeye yönelmişlerdir. ÇKP-SBKP karşıtlığına mesafeli duran Kurtuluş örgütü ise doğrudan Marksist Leninist kurama başvurmayı yeğlemiş, özellikle Lenin’in “ulusların kaderlerini kendilerinin tayin hakkı”(bkz: Lenin, 2012) tezinden hareket ederek Kürt meselesine dikkat çekmeye çalışmıştır. THKO geleneğinden gelen bir grubun kurduğu Halkın Kurtuluşu hareketi de ilkdöneminde ÇKP görüşüne sahip olsa da ilerleyen süreçte Arnavutluk’ta Enver Hoca öncülüğünde kurulan Arnavutluk Emek Partisi’nin politikasını desteklemiştir. İbrahim Kaypakaya’nın gözaltı sürecinde kırlarda barınan bir grup ise, 1976 yılından sonra TKP/ML adı altında tekrardan faaliyete geçmiş, kırsal alanlarda gerilla kampları kurmuştur. (Ersan, 2013; STMA, 1988: 2232-2281)

⁴³ Araştırma sürecinde, gerek **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi** (STMA, 1988: 2324-2357) gerekse dönemin sosyalist söylemlerinde (Ersan, 2013) sıklıkla kullanılan “Anti-Faşist Mücadele/Direniş” kavramının bu dönemdeki sol mücadele biçiminin en ayırdedici niteliği olduğu düşünülmüş, bu nedenle bu kavramın bölüm başlığında da kullanılması uygun görülmüştür.

sunmak açısından, birçok sosyalist örgütlenme içerisinde bir bölümünün politik stratejilerine kısaca değinmek faydalı olabilir.

Örneğin, 1968'den beri ÇKP'nin politikasının en katı savunucusu olan Doğu Perinçek liderliğindeki Aydınlık hareketinin, 1974'te yeniden yayına başlayan **Aydınlık** dergisi ve daha sonra **Halkın Sesi** dergisi aracılığıyla, halka faşizme karşı kitlesel mücadele için çağrılarda bulunduğu görülmektedir:

“Özellikle Türkiye’ın faşist zorbalarına karşı, bütün halkın birliği için çalışmak, acil bir görev olmaktadır. Demokratik güçler arasındaki kan davalarına, birleşmeyi engelleyen düşmanca tutumlara son verilmelidir.” (Aydınlık, 1974: 3)

Sosyalist hareketin söz konusu yönelimi, bu dönemde ortaya çıkan birçok sol örgütü, gerilla mücadelesi ya da halk savaşına yöneltmiştir. (STMA, 1988: 2237-2281) Bu örgütlenmelerden birisi olan Devrimci Yol (1977) hareketinin mensupları, Türkiye’de faşizan güçler ve halk arasında bir iç-savaş olduğu tespitinde bulunmuştur. (STMA, 1988: 2257) Dolayısıyla Dev-Yol, bu iç-savaş koşullarında yapılması gerekenin faşizan harekete karşı örgütlü ve aktif bir mücadeleye başlanması olduğu savunmuştur. (Ersan, 2013: 270) Mücadelenin başından itibaren silahlı örgütlenmenin gerekliliğine vurgu yaparak, faşist iktidarın bir defada değil, parça parça ele geçirilebileceğini belirten Devrimci Yol hareketi, mücadelenin öncelikli parçalarından biri olarak faşizme karşı Direniş Komiteleri’ni kurmuştur. (Ersan, 2013: 287-290)

"Bugün baş çelişmenin politik alandaki görünümü (faşizmin halka saldırılarından ötürü) faşizmle halk arasında bir savaş biçimindedir. Bu anlamda antifaşist mücadele tayin edici önemde bir mücadele olarak kavranmak zorundadır. Politik arenada antifaşist mücadelenin gereklerini yerine getirmek ve diğer mücadele alanlarında çalışmayı antifaşist mücadeleye bağımlı kılmak gerekmektedir. Ülkemizde faşizme karşı mücadele, devrim meselesi olduğu için devrimci hareketin örgütlenmesi ve birliğin sağlanması sorununa sıkı sıkıya bağlıdır." (aktaran. Ersan, 2013: 287)

Özellikle faşist saldırılar karşısında can güvenliğinin kalmadığı, ideolojik kutuplaşma içinde taraf olma zorunluluğunun hissedildiği bu ortamda oluşturulan Direniş Komiteleri, Devrimci Yol’u 1970’lerin en önemli kitle örgütü haline

getirecektir. Ancak Ersan'ın tarihsel bilgilerine göre, aralarında Eski Dev-Genç başkanı Bülent Uluer ve Dursun Karataş gibi isimlerin bulunduğu Dev-Yol'un İstanbul grubu, örgütün Mahir Çayan'ın çizgisinden uzaklaştığı gerekçesi ile 1978'de Devrimci Sol'u kurmuşlardır. Zorunluluk olarak görülen partileşme sürecinde, önceden Mahir Çayan'ın da savunduğu, "öncü savaşı" uygulamak amacıyla "Faşist Teröre Karşı Silahlı Mücadele Ekipleri ve Silahlı Devrimci Birlikler" kurulmuştur.⁴⁴(Ersan, 2013: 357-358; 363)

Söz konusu koşullarda DİSK dahi esas odağını anti-faşist mücadeleye yönelttiği görülebilmektedir. "Bugünkü ortamda sosyalist mücadele yapılmaz..." (STMA, 1988: 2286) diyen DİSK başkanı Kemal Türkler için içinde bulunulan ortamda öncelik sosyalist mücadele değil faşizme karşı mücadele olmalıdır. İşçi sınıfının parti öncülüğünü üstlenmeye çalışan TSİP ve TİP' gibi legal partilere rağmen ele alınan dönemde TKP ile işbirliği halinde olan DİSK, TKP'nin de etkisi ile tüm üyelerine genel seçimlerde CHP'ye oy verilmesi yönünde çağrıda bulunmuştur. (Ersan, 2013: 129; STMA, 1988: 2293) SBKP destekçisi TKP'nin ve DİSK'in, MC hükümetini iktidardan indirebilmek için kitleleri sosyalist olmayan bir partiye oy vermeye çağırması, dönemin mücadele niteliğinin ve önceliğinin çok belirgin bir kanıtı olarak görülmelidir. Yine bu dönemde, fabrikalardaki grevlere yönelik ülkücü saldırılar da DİSK öncülüğündeki toplantı ve gösterilerin faşizme karşı kitle gösterisi şeklinde gerçekleşmesine neden olmuştur.⁴⁵ DİSK Genel Başkanı Kemal Türkler 1 Mayıs 1976 tarihli konuşmasında şu vurgulamaları yapmıştır:

⁴⁴ "Devrimci Sol'a göre, faşist terör yaşamın her alanına sirayet etmiş, halkın can güvenliği talebi ön plana çıkmıştır. Devrimci şiddet, faşist odakları dağıtıcı, caydırıcı, halka moral verici olmalıdır" (Ersan, 2013: 365) Ersan'a göre, Devrimci Yol'u, şiddet eylemlerini rastgele olduğu gerekçesi ile eleştiren Devrimci Sol, devrimci şiddet eylemlerinin siyasi nitelikli olması gerektiğini savunmuştur. Bu nedenle topyekün karakol baskınlarından ziyade işkenceci ya da MHP'li olduğu tespit edilen polisler hedef alınmıştır. Devrimci Sol'un en sansasyonel şiddet eylemleri ise 27 Mayıs 1980'de eski MHP'li bakan Gün Sazak ve 19 Temmuz 1980'de 12 eski başbakan Nihat Erim suikastleri olmuştur. (Ersan, 2013: 372-374)

⁴⁵ **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**'nde yer alan tarihsel bilgilere göre, dönemin en büyük işçi direnişlerinden biri DGM aleyhine gerçekleştirilen eylemler olmuştur. Daha önce Ferit Melen hükümeti tarafından uygulamaya konan Devlet Güvenlik Mahkemeleri'nin Anayasa kararıyla iptal edilmesine rağmen, MC hükümeti tarafından tekrar yürürlüğe konma girişimi üzerine Türkiye İşçi tarihinin en büyük direnişlerinden birisi gerçekleşmiştir. DGM'leri işçi sınıfına yönelik bir baskı aracı olarak yorumlayan DİSK, 16 Eylül 1976'da Genel Yas ilan ettiği bir bildiri yayınlamıştır. Bu genel yas çerçevesinde 16 Eylül günü DİSK yönetimi Taksim Anıtı'nın önüne siyah çelenk bırakmış, birçok şehirde sayısı yüzbinlere varan fabrika işçisi üretimi

“(G)ünümüzde artık eylem ve örgüt birliği mutlaka sağlanmalıdır. Tırmanan faşizm tehlikesine set çekmek, MC iktidarını Anayasal ve demokratik yoldan düşürmek, ancak en geniş kitlelerin birlik içinde örgütlü mücadelesiyle olanaklıdır.” (Yaşasın DİSK, 1977: 196)

Nitekim 1977’de yaşanan “Kanlı 1 Mayıs”⁴⁶ olayına rağmen, 1 Mayıs kutlamaları 1980’e kadar tüm görkemiyle devam edecektir. Ayrıca işçi sınıfında oluşan söz konusu bilinç, kitlesel mücadeleyi öyle bir boyuta taşımıştır ki, bir üniversitede gerçekleştirilen saldırıya karşı işçiler de kitlesel tepkiler vermiştir. (STMA, 1988: 2297) Çünkü, 1971-1980 arası dönemde gitgide artan kutuplaşma, sadece belli bir kesimi ya da sınıfı değil, toplumun birçok farklı katmanını, sağ-sol karşıtlığında taraf olmaya sürüklemiştir.

Dolayısıyla siyasi kutuplaşmanın giderek keskinleştiği, tarafsızlığın da bir anlamda taraflılık olarak yorumlandığı bu anti-faşist mücadelesürecinin, politik tiyatro topluluklarını da daha radikal bir çizgiye çektiğini ve diğer özel tiyatrolara karşı mesafeli durmaya yönlendirdiğini görebilmek mümkündür. Çelenk’in aktardığı bilgilere göre 1974 yılında, bir yanda yasaklamalar, baskılar ve saldırılar ile diğer yanda ise ekonomik güçlükler ile karşı karşıya kalan özel tiyatrolar örgütlenme girişiminde bulunmuş, Türk Özel Tiyatrolar Derneğini kurmuşlardır. Derneğin kuruluş amacı ödeneksiz tiyatrolar için de devletten maddi destek sağlanabilmesi ve baskılara karşı beraber hareket edebilmektir. (Çelenk, 1997: 67-68) Ancak, sosyalist görüşü yansıtmayan yaklaşımların gerici sanat olarak nitelendirildiği⁴⁷ bu dönemde, söz konusu bir dayanışmanın gerçekleşmesi mümkün olamamıştır. Dolayısıyla bu örgütlenme içerisinde kısa sürede ideolojik ayrılıklar belirmiş, yaşanan tartışmalar

durdurmuştur. Devam eden günlerde iş bırakma eylemleri artarak devam ederken fabrika ve işyerleri faşizm, MC hükümeti ve DGM aleyhine sloganlara sahne olmuştur. Demokratik kitle örgütleri tarafından da desteklenen bu harekette ilk kez bir motorlu taşıtlarla kortej gösterisi yapılmıştır. İşyeri ve fabrika yöneticilerinin bulunan sendika üyelerini işten çıkarmaya başlamasına rağmen birçok uluslararası sendika ve sivil toplum kuruluşlarından destek alan bu geniş çaplı eylem, 11 Ekim’de işçilerin ve sendikacıların da yargınlandığı DGM’lerin parlamentonun vetosu neticesinde iptal edilmesi ile sonuçlanmıştır. Bunun üzerine DİSK’in bir sonraki kongresinde duvalarda “DGM’yi ezdik”, “Kahrolsun Faşizm” pankartları asılmıştır. (STMA, 1988: 2289-2292)

⁴⁶ 1 Mayıs 1977 tarihinde İşçi Bayramı’nı Taksim Meydanı’nda kutlamaya gelen kitlelere açılan ateş sonucunda 36 kişi yaşamını yitirdiği olay Aydın ve Taşkın’a göre “sola yöneltilmiş en büyük fail-i meçhul cinayetti(r).” (Aydın ve Taşkın, 2015: 281)

⁴⁷ “Tiyatro sanatçısı ya ileri bir düşünceyi –estetik kurallar içinde – işinde yansıtır, ilerici niteliğini kazanır, ya da gerici düşüncelerin buyruğuna girerek Gerici niteliğe bürünür.” (Öner, 1973: 23)

sonucunda Ankara Sanat Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Ulvi Uraz Tiyatrosu ve Çevre Tiyatrosu dernekten ayrılarak Devrimci Özel Tiyatrolar Derneği'ni kurmuşlardır. (Çelenk, 1997: 68) Söz konusu ayrışmanın gerekçesini AST mensupları aşağıdaki gibi sunmuşlardır:

“Tarih her aşamasında bir seçmeyi zorunlu kılmıştır. Bugüne kadarki tutumlarıyla ulusal sanatımıza ve halkımıza karşı hiçbir katkısı olmadığı belgelenmiş tiyatroların diriltilmelerine biz Ankara Sanat olarak araç olmayacağız” (Tiyatro 74, 1974: 11)

Aynı şekilde Dostlar Tiyatrosu da dernekten kopuş nedenlerini “amaçları, ideolojileri çok farklı tiyatroların bir arada bulunduğu bir dernek, hükümeti maddi yardıma zorlamak ve bunu bölüşmekten başka bir işe yaramayacaktı.” (Milliyet Sanat, 1974: 9) sözleri ile belirtmiştir. AST ve Dostlar Tiyatrosu’nun söz konusu tutumu, dönemin sol hareketinde de gözlenen “taraf olma zorunluluğu” ve bundan hiçbir koşulda ödün vermeme yaklaşımının bir yansıması olarak da okunabilmektedir. Nitekim, siyasi kutuplaşmanın azami düzeye ulaştığı 1970’li yıllarda, tüm toplum olduğu gibi, sanatçının da “taraf” olmasının zorunluluğuna vurgu yapıldığı görülmektedir. Örneğin Günay Akarsu’ya göre, söz konusu koşullar altında sanatçının tarafsız olması gibi bir durum söz konusu olamaz:

“(…) Kim kalkıp da bu dengesiz çekişmede tarafsızlıktan söz edebilir? Mücadeleye katılmayan sanatçı, aslında egemen çevrelerin borazanı olmaktan başka bir şey yapmamaktadır. O zaman da tarafsız kalmak şöyle dursun, tam anlamıyla yan tutulmuş olur.” (Akarsu, 2009, 184)

Aydınlara göre sanatçı söz konusu koşullarda tarafını belirlemeli ve eserinde döneminin gerçeklerini yansıtarak içinde bulunduğu koşullarda halkını taraf olmaya yönlendirmelidir. Toplumdaki kargaşadan sadece sol hareketin sorumlu tutulduğu bir ortamda sanat ve tiyatro, yaratılan bu algının kırılmasında en etkili mücadele biçimlerinden birisi olarak görülmektedir. Dolayısıyla söz konusu dönemin politik tiyatro hareketinin de, bu bağlamda sosyalist harekette önplana çıkan “anti-faşist mücadele” bağlamında bir direniş unsuruna dönüştüğü yorumunu yapmak mümkündür. Nitekim, dönemin sosyalist sanatçılarından da böylesi bir mücadelenin

bir parçası olması, eserinde 12 Mart koşullarına karşı tutum takınması ve bu koşulları tüm gerçekliği ile yansıtmaması beklenmektedir.

“(…) Edebiyatı 12 Mart’tan soyutlamak, sanatı soyutlaştırmak edebiyatı yozlaştırmaktan öteye gitmeyecektir (...) Gerçekliğe yaklaşamamak, yılgınlık bu dönemde sanatçıları bekleyen en büyük tehlikedir.” (Aslankara, 1973: 203)

Aslankara’nın yukarıda alıntılanan yaklaşımı, söz konusu dönemde politik tiyatro hareketinin nasıl anti-faşist mücadelenin parçası olabileceğinin de bir tanımı niteliğinde okunabilir. Bu yaklaşım, altmışların ikinci yarısında yaklaşmakta olan sosyalizm doğrultusunda izleyiciyi cesaretlendiren, devrimci birikim sağlamaya odaklanan politik tiyatro hareketini, 1971-1980 arasında, 12 Mart ve sonrasındaki sürecin iç yüzünü izleyiciye aktararak onu taraf olmaya çağıran bir niteliğe yöneltmiştir. Örneğin, 1974 affı ile cezaevinden çıkarak 1976 yılında İstanbul Birlik Sahnesi’ni kuran ve Bertolt Brecht’in **Faşizmin Korku ve Sefaleti** oyununun sahnelenmesine öncülük eden Vasıf Öngören’in (Göktaş, 2004: 10-12), **Cumhuriyet** gazetesinde Kemal Özer’e verdiği röportajda oyun hakkında verdiği bilgi, Birlik Sahnesi’nin sanat politikasını da içinde barındırmaktır:

“Türkiye’de başta DİSK mitingi, devrimci kuruluşların bildirileri, en büyük siyasal partinin de işaret ettiği bir faşizm tehlikesi söz konusu. Geniş halk yığınlarının önünde faşizm kimin işine yarar, nasıl iktidara gelir, bunu tartışalım dedik.” (Özer, 1975: 6)

Vasıf Öngören’e göre sanat ve tiyatro, dönemin sol hareketinin de esas yönelimi olan anti-faşist mücadelenin bir parçası olmak durumundadır. Bu nedenle, 1976 yılında **Sezuan’ın İyi İnsanı**(B.Brecht) oyununun sahnelendiği Birlik Sahnesi’nde, bir sonraki sezonda ise, Vasıf Öngören’in yazdığı ve 15-16 Haziran olaylarından 12 Mart sürecine kadar yükselen anti-demokratik koşulları ve şiddet ortamını Brecht’yen bir üslup ile irdedeği **Zengin Mutfağı**oyunu sahnelenmiştir. (Göktaş, 2004: 12)

Sadık Aslankara ve Vasıf Öngören’in tanımladıkları politik tiyatro misyonunun başta AST ve Dostlar Tiyatrosu olmak üzere diğer topluluklarca da benimsendiği topluluk repertuarlarından da anlaşılabilir. Nitekim AST

ve Dostlar Tiyatrosu 1971-1980 yılları arasında repertuarlarında faşizmin işleyişini tartıştıran oyunlara sıklıkla yer vermişlerdir.⁴⁸ AST ve Dostlar Tiyatrosu dışında bu dönemde faaliyet gösteren daha kısa ömürlü tiyatro toplulukları da buna benzer politikalar belirlemişlerdir. Bu topluluklara bir örnek, 1972 yılında Haşmet Zeybek öncülüğünde kurulan Gazete Tiyatrosu⁴⁹’dur. Seçkin Selvi’nin **Tiyatro 72** dergisinde, “agit-prop (uyarma-propaganda) teriminde tanımlanan bir çalışma yönteminden hareket eder (...) günlük olayları kendi dünya görüşü açısından yorumlayarak seyirciye aktarır,” (Selvi, 1972: 25) sözleri ile tanıttığı topluluk, Haşmet Zeybek’in yazdığı **Bu Kaçınıcı Baskı Oyunu** ile gazetelerde yer alan güncel konuları ortaoyunu biçiminde sahneleyerek tartışmıştır.

Yukarıda örneklendirilen yaklaşım, dönemin politik tiyatro hareketinin anti-faşist mücadeledeki işlevini de ortaya koymaktadır. Hatta politik tiyatronun bu niteliğinin, okur/izleyiciyi devrimci birikimi sağlayarak sosyalizme hazırlayan 1960’lardaki yaklaşımını tamamen ortadan kaldırmasa da, geri plana ittiği görülmektedir. Elbetteki 12 Mart’a rağmen devrim umudu bu dönemde de devam etmektedir. Ancak bu, romantik bir yaklaşımdan çok, devrimin daha somut ve öncelikli mücadele biçimleri ile gerçekleşebileceğine dair bir umuttur. Bu sebeptendir ki, AST’nin 1975 yılında sahneye taşıdığı **Ana** oyununun (sahneleniş bakımından olumlu yorumlar almış olmasına rağmen) zamanlaması bakımından eleştirilere maruz kaldığı görülmektedir:

“1965’lerde oynanmış olsaydı Ana öyle sanıyorum ki, etkisi on kat çok olurdu bugünkünden. 1965’lerden bu yana, köprülerin altından akan sular bir yapıtın, bir oyunun gücünü olumlu veya olumsuz yönde etkiliyor. Bir tiyatro olayı olarak belleklerde yaşayıp giden Vatan Yahut Silistre’nin bugün sahnелendiğini düşünelim: ne verir seyirciye?” (Korkmazgil, 1975: 26)

⁴⁸ 12 Mart sonrasında AST’nin **Hitler Rejimi’nin Korku ve Sefaleti** (B. Brecht), **1871 Komün Günleri** (B. Brecht), **Sakıncalı Piyade** (U. Mumcu), **Zengin Mutfağı** (V. Öngören), **Tak-Tik** (B. Brecht); Dostlar Tiyatrosu’nun ise, **Sabotaj Oyunu** (M. Koper), **Şili’de Av** (O. Asena), **Gün Dönerken** (Y. Çetinkaya), **Ezenler-Ezilenler** (M. Akan), **Düşmanlar** (M. Gorki) vb. gibi, faşizmin işleyişini tartıştıran oyunlara yer verdikleri görülmektedir. (ast.com.tr)

⁴⁹ Haşmet Zeybek’in dışında Erdal Özyağcılar, Güzin Özyağcılar, Halit Akçatepe, Seden Kızıltunç ve Gönül Orbey’in de yer aldığı Gazete Tiyatrosu, “gösterimlerini Harbiye’deki Yapı Endüstri Merkezi’nde vermiş, bir süre aradan sonra, yeniden aynı türde **Düzenbaz** adlı oyunla perdelerini açmak için hazırlığa girişmiştir.” (And, 1983: 246)

Korkmazgil'in bu eleştirisinin, söz konusu dönemde altmışlardaki gibi bir sosyalizm mücadelesi yapılamayacağını savunan Kemal Türkler gibi, önceliğini daha somut ve gerçekçi mücadele biçimlerine odaklayan sosyalist hareketin yaklaşımını yansıttığı açıkça görülebilmektedir. Bu nedenle, 1970'lerde anti-faşist mücadeleyi merkeze alan sol yaklaşımın politik tiyatrodaki yansıması hiç kuşkusuz, sahne-izleyici ilişkisinin de yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılacaktır. 1960'larda öz-biçim tartışmasında ağırlıklı olarak içeriğe verilen öneme karşılık, bu dönemde biçim de değer kazanmaya başladığını görebilmek mümkündür. Bu nedenle tiyatro yazarları ve kuramcılarının 12 Mart öncesindeki, "devrimi müjdeleyen" politik tiyatro hareketine karşı da eleştirel bir tutum takındıkları görülmektedir.

"Bir zamanlar seyircisini en fazla coşturan salonu miting alanına çeviren tiyatro en devrimci tiyatro sayılırdı (...) Şimdi tam tersine seyirciyi düşündürmek, gerçeklere biraz daha açmak duygusal planda boşaltmak yerine üst planda doldurmak için çabalıyor devrimci tiyatromuz" (Akarsu, 2009, 170)

Elbette ki 1970'lerdeki sanat yaklaşımını 1960'lardan tamamen bağımsız bir dönem olarak ele almak olanaksızdır. Nitekim Akarsu ile benzer görüşlere sahip aydınlara karşılık halen tiyatroda biçimciliği, içeriğe engel teşkil eden bir sorun olarak gören fikirler de mevcuttur. Örneğin Dikmen Gürün'ün **Oyun** dergisindeki yazısında da belirttiği gibi,

"Recep Bilginer tiyatronun toplumsal işlevini gerçekleştirebilmesi için içerik yönünden bir aşama yapmasının gerekliliğine değinir. Yazarın açısından tiyatrodaki sert çıkışlar özü geri plana iten, biçimde belli bir amaca yönelik çalışmalardır ki bunlar tiyatroyu bir çıkmazın eşiğine götürmekte ve toplumu etkileme gücünü yitirmesine neden olmaktadır." (Gürün Uçarar, 1979: 8)

Eleştirmen ve oyun yazarı Cengiz Gündoğdu da agit-prop tiyatro yaklaşımına yöneltile eleştirileri sert bir üslup ile yanıtlamaktadır. Ajitasyon ve şematizme yöneltile eleştirileri, bu dünyanın eninde sonunda güzel olacağını gösteren Marksist sanata muhalefet olarak yorumlayan ve bu nedenle de kıymetsiz bulan Gündoğdu, Marksist sanatın sorunları varsa bu sorunların yine Marksist ideoloji içinde çözülmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır. (Gündoğdu, 1979: 20)

“Onlar ajitasyonun içeriğine karşı.Onlar devrimci ajitasyona karşı.Çünkü onlar bilirler, devrimci ajitasyon kitleyi yıldırım gibi etkiler.Bunu bildikleri için devrimci ajitasyon yerle bir edildi Türkiye’de (...) Marksist ideolojiyle çözeceğiz sanatın sorunlarını.Çözeceğiz.Çözmek zorundayız...”(Gündoğdu, 1979: 20)

Ancak böylesi bir sanatsal bakış açısına, özellikle 1970’lerin ikinci yarısında daha mesafeli bir tutum takınıldığı görülmektedir. “Sanatta slogancılığın” bir sorun olarak tartışılıp irdelendiği bu dönemde (bkz: İyiler, 1977), edebiyatçı Demir Özlü, **Milliyet Sanat** dergisindeki bir yazısında sorunun kaynağını sosyalist gerçekçiliğin temelinde aramaktadır:

“Sosyalist teori insanlığın geçmiş mirası üzerine kurulur. İnsanlığın kültür mirasının geçmişteki en yüksek düzeylerden biri olan burjuva kültürüyle de bilginin oluşması açısından bağıntılıdır. Ama onu devrimci yönde aşar. Ekim devrimi başlarında, Sovyetler Birliği’nde ortaya çıkan “Proletkult” (Proleterya Kültürü) akımı da, edebiyat alanındaki Jdanov’cu, Lisenco’cu öğretiler de Marksçı düşünceyi bu oluşum sürecinden koparmak isteyen, böylece onun asıl yapısına ters düşen sektör görüşlerdir.” (aktaran, İyiler, 1977: 17)

Özlü’nün yaklaşımında olduğu gibi dönemin tiyatro çevresince de politik tiyatro uygulamalarındaki sloganist tutumun bir sorun olarak görülmesi gittikçe artmaya başlamıştır.Tiyatro yoluyla kitleleri ajite etmeye yönelik bir tutumun toplumcu sanat için yeterli olmamasının yanında, bir siyaset kürsüsüne dönüşme sorununa vurgu yapılmaktadır.Bu yaklaşıma göre slogancılık ile sadece halihazırda sosyalist görüşü benimsemiş kitlerlerde “boşalım” sağlanacak, dolayısıyla tiyatronun dönüştürücü etkisi de ıskalanmış olacaktır.

“Birçok insan, içerik devrimleştirilince, Devrimci Tiyatro elde edilir sanısında.Bu mekanik yaklaşım –mekanikliğinden ötürü- içeriği de devrimcileştiremiyor elbet (...) Devrimci Tiyatronun asıl sorunu, devrimci düşünceyi, devrimci bakış açısını oyunun yapısında içkinleştirmektir.” (Mungan, 1979: 6)

Sanatçının politik tutumu önemine rağmen, bu dönemki fikir yazılarında, tiyatronun siyasi bir araç olduğu kadar sanatsal niteliğinin önemine de vurgu yapılmaya başlandığı görülmektedir. Bu yaklaşıma göre yazar, okur/izleyicisine politik bir bilinç ve tutum oluşturma misyonuna sahip olsa da, icra ettiği aracın “tiyatro” olduğunun farkında olmalıdır.

“Bir kez eğer amaç bir tiyatro oyunu hazırlamak ise, sonuç gerçekten tiyatro olmalıdır.Başka bir öz-biçim dengesinin ürünü olan, yarına dönük, çağdaş, çok başka bir tiyatro belki ama mutlaka tiyatro.”(Akarsu, 2009: 229)

Yukarıda alıntılanan görüşlere benzer yaklaşımlar, tiyatro yazarları ve eleştirmenlerinin Bertolt Brecht’in epik tiyatro kuramına daha fazla ilgi duymasına neden olmuştur.Bu yönelim neticesinde, yukarıdaki tarihsel özetle de görüldüğü gibi, tiyatro toplulukları repertuarlarında Brecht’in oyunlarına bir önceki döneme göre daha fazla yer vermişlerdir. Çünkü politik tiyatrodaki esas amaç, okur/izleyiciyi tek taraflı “eğitmek” yerine, hem halkın hem de tiyatronun karşılıklı gelişimini amaçlayan diyalektik bir izleyici-sahne ilişkisi olmuştur.

“Sanata ve sanatçıya düşen tarihsel görev, alıcısıyla bütünlüğünü bir an bile bozmaksızın tarihsel gelişim doğrultusunda seyircisini değiştirmek ve seyircisinden aldığı verileri bilimsel verilerle senteze soktukten sonra kendini yenilemektir.” (Akarsu, 2009, 169)

Ayrıca, içeriğe ağırlık verilen bir önceki dönem yaklaşımına göre, öz-biçim dengesine daha fazla önem verilmeye başlanması, 1971 sonrasında politik tiyatro eserlerine için yeni biçim arayışlarına da sebep olmuştur. Bu bakımdan, 1960 sonrası politik tiyatro hareketinde “sınıfsal bir temel”e dayanarak şekillenen “ulusal tiyatro” tartışmasının 1970’lerde de devam ettiği ve oyunlardaki politik niteliğin geleneksel halk tiyatrosu biçimleri ile sentezlenme olanaklarının arandığı görülmektedir. Hatta **Tiyatro 74** dergisinde “Ulusal tiyatronun inşası sürecinde geleneksel halk tiyatrosundan faydalanılabilir mi ?” sorusunun tartışıldığı bir “Soruşturma” bölümü açılmıştır. (Soruşturma, 1974: 49-51) Tiyatro sanatçılarından eleştirmenlere kadar birçok kişinin görüşüne yer verilen bu köşede genel tutum, geleneksel halk tiyatrosunun toplumcu bir yönde çağdaşlaştırılması olmuştur.

“Bir yanda sınıfsal çelişkiler üzerinde durulması gerektiği kadar, bu bağdaştırmadan sonuçta yeni bir anlatım sağlanmalı. Artık ulusal sanatın yaşayan kültürümüze hayat vermesi adına görevci nitelikteki geleneksel öğelerimizi, çağdaş olanın içinde, içiçe bir potada kaynaştırabiliriz.” (Soruşturma, 1974: 49-50)

Söz konusu yaklaşımdan hareketle birçok tiyatro insanı, özellikle geleneksel halk tiyatrosu ile Brecht estetiği arasındaki paralelliği sorgulamıştır. Geleneksel halk tiyatrosunun açık biçimi ve göstermeci anlatımının Brecht'in tiyatro pratiğinde de varolduğu düşüncesi, amaçlanan çağdaştırmanın Geleneksel Halk Tiyatrosu-Epik Tiyatro sentezi ile mümkün olabileceği fikrini hakim kılmıştır.

“Geleneksel seyirliklerimizi otantik haliyle Topkapı Sarayına kaldıracımıza, geleneksel seyirliklerimizden Brecht'e bir köprü kurup bu köprü yararıyla Türk tiyatrosunu meydana getirebiliriz.” (Soruşturma, 1974: 51)

Nitekim bu dönemde birçok yazar, söz konusu anlayış içerisinde eserler üretmeye başlamıştır. Örnek vermek gerekirse, Mehmet Akan tarafından kaleme alınan ve 1972 yılında Dostlar Tiyatrosu'nda sergilenen **Analık Davası** (Erkal, 1972: 19), Bertolt Brecht'in **Kafkas Tebeşir Dairesi** metninden geleneksel halk tiyatrosu biçimine uyarlanarak yazılmıştır. Genco Erkal oyunun uyarlama ve sahneleme sürecinde kaba bir güldürüye dönüşmemesi için öz-biçim dengesine özen gösterildiğini belirtmektedir:

“Oyunun temel diyalektik çelişkisi geleneksel tiyatro kalıpları içinde ikinci plana düşüyordu. Biçimsel espri uğruna özün kaybolması, hafiflemesi gibi bir sorunla karşılaştık. Bu nedenle Brecht'in oyunu ile geleneksel kalıplarımız arasında bağdaştırıcı bir sentezi yeğledik.” (Erkal, 1972: 19)

Yukarıdaki tarihsel analizde öncelikle politik tiyatro topluluklarının sanatsal yönelimleri incelenmiş ve 12 Mart muhtırası sonrası siyasi koşulların Türkiye'deki politik tiyatro hareketine nasıl yansıdığı görülmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda 1971'den 1980'e kadar Türkiye'deki politik tiyatro topluluklarının, bir yanda baskı, şiddet ve engellemeler diğer yanda ise ekonomik zorluklara karşı direnmeye çalışarak, sosyalist mücadelede öne çıkan anti-faşist mücadelenin bir parçası olma gayreti gösterdikleri izlenmiştir. Yazının devamında ise bu siyasi hareketlilik içerisinde sanatçılara ve özellikle tiyatro yazarlarına ne gibi misyonlar yüklendiği anlaşılmaya çalışılmıştır. Bir önceki dönemde izleyicide devrimci birikim sağlamaya yönelik “bilinçlendirme” misyonunun 1971 sonrasında ise 12 Mart'ın anti-demokratik koşulları ve faşizan uygulamaların iç yüzünü görünür kılma ve bu dönemde artan kutuplaşma ekseninde okur/izleyicisini taraf olmaya davet etme

yöneliminde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla sosyalizme hazırlanılan altmışlı yıllarda okur/izleyiciyi, bir parti programı gibi devrime hazırlayan metin içeriklerinin bu dönemde geri planda kalması, izleyici-okur ilişkisinde içerik kadar biçim meselesinin de önem kazanmasını mümkün kılabilmektedir.

Bu çıkarımlardan hareketle, sonraki alt başlıklarda, bu bölümde ortaya çıkan politik tiyatro yaklaşımının, hem dramatik ve hem de Brechtien üslupta yazılmış politik metinlerdeki yansıması incelenecektir. Bu nedenle, 1973 Şili Askeri Darbesinin işlendiği **Şili'de Av** ve 15-16 Haziran olaylarından 12 Mart'a uzanan dönemin işlendiği **Zengin Mutfağı** oyunları model metin olarak belirlenmiştir. Yazarların okur/izleyici ile kurduğu ilişki ve tarihsel olayları görme biçimleri bu metinler üzerinden görünür kılınmaya çalışılacaktır.

2.2. Şili'de Av- Orhan Asena

Orhan Asena (1922-2001) elli yıla yakın yazarlık serüveninde oyunlarının büyük bir kısmını tarihsel olaylardan esinlenerek yazmıştır. Hürrem Sultan, Simavnalı Şeyh Bedrettin, Tohum ve Toprak vb. gibi farklı tarihsel dönemleri konu ettiği oyunlarında yazar, ele aldığı tarihsel malzeme üzerinden döneminin güncel sorunlarını görünür kılmaya ve irdelemeye yönelmiştir. Yazar, 1973'te kaleme aldığı **Şili'de Av** oyununda ise, yakın tarihte Şili'de yaşanan olaylardan yola çıkarak, okyanus ötesi bir devlet ile Türkiye'nin siyasi ortamı ve sorunları arasında paralellik oluşturmaya çalışmıştır.

Oyunun tarihsel fonunu da oluşturan 11 Eylül 1973 günü Şili'de darbe olmuş, genelkurmay başkanı Augusto Pinochet liderliğinde dört kişilik cunta, 1970'ten beri devlet başkanlığı yapan Marksist lider Salvatore Allende'nin hükümetine son vermiştir. Can Madenci'nin tarihsel aktarımına (Madenci, 2010) göre, ilk olarak başkanlık sarayına hava saldırısıyla başlayan darbe, daha sonra kara harekatı ile devam etmiştir. Başkanlık sarayına yapılan operasyon sonrası başkan Allende ölü bulunmuştur. Her ne kadar resmi kaynaklarda başkanın intihar ettiği yazıldıysa da birçok gazeteci ve tarihçi, elinde Fidel Castro'nun hediye ettiği tüfekle bulunan Allende'nin darbecilere karşı direnirken öldüğünü iddia etmişlerdir. Allende'nin

yaşamını yitirmesi ve hükümetin düşürülmesi ile devlet başkanı olan Pinochet anayasayı feshetmiş, Şili 17 yıl boyunca dikta rejimi ile yönetilmiştir. Darbenin ilk gününden itibaren ülkedeki solcu aydınlara ve gençlere yönelik kapsamlı bir operasyon başlatılmıştır. Şili Ulusal Stadyumu bir toplama kampına dönüştürülmüş, 40000 kişi burada gözaltında tutulmuştur. İlk birkaç ayda Allende destekçisi olan binlerce kişi tutuklanmış ve ortadan kaybolmuştur. Takip eden üç senede yaklaşık 130.000 insan tutuklanmıştır. Bütün sol görüşlü partiler yasaklanmıştır. (Madenci, 2010: 99)

Şili’de gerçekleşen olay Türkiye’de de fazlasıyla yankı bulmuştur. Salvador Allende, darbe gerçekleşmeden önce de, Türkiye’de özellikle TİP, TSİP, SDP ve hatta CHP çevresi tarafından ilgi gören bir lider olmuştur. (bkz: Coşkun, 1973; Sönmez, 1973) Çünkü Allende, çoğulcu demokrasi yoluyla iktidara gelmeyi başaramış bir sosyalist liderdir. Dolayısıyla aşağıda Alev Coşkun’un da aşağıda belirttiği gibi, Allende’nin başarısının nedenleri, demokratik yollardan iktidara gelmeyi savunan sol kesim için önem teşkil etmektedir.

“Bu başarının sırrı: bir yandan Şili’deki bütün güçlerin demokratik kurallara inancında, öte yandan da Allende’nin halkçı kişiliği, dürüst ve tutarlı liderliği, halk kitleleriyle diyalog kurması ve onların çıkarlarını öneren bir düzenin temellerini atmasında aranmalıdır.” (Coşkun, 1973: 40)

Allende’nin iktidara geldiği günden beri uyguladığı sosyalist politikalar sebebiyle özellikle daha önce Şili’deki bakır endüstrisini kontrol altında tutan Amerikan şirketlerinin ve Şili’deki işbirlikçi burjuvazinin memnuniyetsizliğinin, karşı-devrimci eylemlerin gelişmesine sebep olmuştur. (Sönmez, 1973: 194-196) Bu nedenle, Amerika’nın ekonomik ablukası ile yaratılan ekonomik kriz, sağ partilere yakın medya organlarının Allende’ye karşı başlattığı karalama kampanyaları, yine sağ partiler tarafından ajite edilen işçilerin başlattıkları grev ve eylemlere rağmen Allende hükümeti iktidarda kalabilmeyi başarmıştır. (Coşkun, 1973: 33) Bunun üzerine “giderek şiddet eylemlerine yönelen sağ muhalefet, ekonomik engellemelerden sonra, açık sabotajlara başlamış, faşist örgütlerin suikastleri yaygınlaşmış(r)” (STMA, 1988: 1468) İç savaştan kaçınmak isteyen Allende, söz konusu şiddet ortamına rağmen sol örgütlerin silahlanmasına karşı çıkmış ve

anayasal çerçevelerde kalmakta ısrar etmiştir. (STMA, 1988: 1468) Ancak sağ partisi Hristiyan demokratların çağrıları ve birçok tarihçi ve siyaset bilimcinin görüşüne göre CIA denetiminde ordu yönetime el koymuştur. (bkz: Uribe, 1975; Qureshi, 2009) Söz konusu gelişme, 12 Mart sonrasının burukluğunu yaşayan Türkiye solu için ayrı bir önem taşımaktadır. Türkiye’de sağcı güçlerin baskılara maruz kalan ve Şili’de yaşananlara karşı duyarlılık gösteren birçok aydın, Şili’deki darbenin baş sorumlusu olarak özel sermayeyi görmektedir.

“Görüldüğü gibi Allende iktidarını yok etmek için barbarca bir imhaya girişen ve bu imhayı bütün dünya halklarının gözü önünde her türlü yolu ve yöntemi deneyerek sonuçlandıran çok uluslu şirketler: Bugün için Şili’de istediklerine ulaşmışlardır. Ne ki Şili halkının, gerçek üretici emekçi sınıfın; bu kanlı girişime kayıtsız kalacağını, faşizmin karşısında sinerek yılgınlığı ve boyunduruğu benimseyeceğini bir an bile düşünmemek gerekiyor.” (Sönmez, 1973: 196)

Oyunlarını tarihsel gerçekliklerden yola çıkarak kaleme alan Orhan Asena’nın da **Şili’de Av** oyununu böylesi bir duyarlılık ve aydın bilinci ile kaleme aldığı görülmektedir.

“Hiçbir oyunumda tarihten yola çıkmadım ben. Günümüzden çıktım. Günümüz olaylarıyla, kişileriyle, sorunlarıyla bir çağrışım uyandırdığı anda ve ölçüde tarihe yöneldim. Şili’de Av’ı yazarken o zaman Türkiyem’de olan bitenlerin çok daha büyük çaplısı, anlamlısı, evrenseli Şili’de olduğu için oralara uzanıyordum... Ama insan aynı insandı. Onların düşünceleri, sorunları, yazgıları...” (aktaran. Nutku, 1992: 21)

Yazarın daha sonra yazdığı **Ölü Kentin Nabzı** (1977) ve **Bir Başkana Ağıt**⁵⁰ (1980) oyunlarından oluşacak olan **Şili Üçlemesi**’nin ilk oyunu olan **Şili’de Av**’ın konusu, yukarıda kısaca tarihsel özeti verilen 1973’deki darbenin ilk gününde geçmektedir. Yazar oyunda belgelerden yararlanmış olmasına rağmen, metinde kurgusal karakterleri ve kurgusal bir olayı işlemektedir. Oyunun başından itibaren yazarın gerek sahne aksiyonu, gerekse dış efektler aracılığıyla darbe koşullarını gerçekçi bir üslupta yansıtmak istediği görülmektedir.

⁵⁰ Orhan Asena **Şili Üçlemesi**’nin diğer oyunları olan; **Ölü Kentin Nabzı**’nda Pinoche iktidarı dönemindeki baskının toplumun farklı kesimlerine olan etkilerini ve bu baskı karşısında bireylerin tutumunu irdelemekte, **Bir Başkana Ağıt** metninde ise Şili’de darbe ile devrilen sosyalist başkan Salvador Allende’nin siyasi duruşunu belgesel bir nitelikte ele almaktadır. (bkz: Asena, 1992)

Oyunun mekanı, başkent Santiago'nun gecekondu mahallesinde bulunan bir papaz evidir. Oyunun başında, kilisenin rahibi Domingo ve kız kardeşi Manüela, fondan gelen çatışma sesleri altında, teslim olması için 24 saat süre tanınan başkan Allende'nin akıbetini konuşmaktadırlar. İki kardeş de Allende'nin öleceği fikrindedir. Manüela, başkanın ölümünün onu daha da “büyüteceği”ne inanan Rahip Domingo'yu, politika yaptığı gerekçesi ile uyarır.

“DOMINGO: Hayır, politika değil. Bir ülkenin ya meşru sahipleri vardır, gücünü halk oyundan alan, ya da gasıpları, ellerinde silahlarla. Kimse benden gasıplardan yana olmamı isteyemez. Manüela: Taraf tutuyorsun Domingo, sen bir rahipsin, taraf tutuyorsun.

DOMINGO: Bir noktaya vardık ki Manüela, taraf tutmamak da, taraf tutmak gibi bir şey oluyor.” (Asena, 1992: 48)

Yazar, henüz oyunun başında okur/izleyicisini taraf olmaya yönlendirmektedir. Bunu da bir rahibin taraf tutması üzerinden sağlamaya çalışmaktadır. Olaylar öylesine gelişmektedir ki, konumu bakımından apolitik ve tarafsız bir kişilik olarak Domingo dahi Allende'den yana taraf tutmaktadır. Yazarın yarattığı bu algının, anti-faşist mücadele yönünde, sadece işçi, köylü ya da üniversite öğrencilerinin değil, toplumun bütün katmanlarının cepheleşmesine ihtiyaç duyulduğu bir dönemde, okur/izleyiciye yönelik güçlü bir koşullama olduğu görülmektedir.

Okur/izleyici özellikle oyunun ilk bölümlerinde tarihsel olayla ilgili bilgilendirilir. Domingo komutanların bir süredir hükümete tepkili olduğundan, bunun da darbenin habercisi olduğundan bahsetmektedir. Şili'li eski büyükelçi Armando Uribe'nin tarihsel analizine de bakıldığında, ordu ve hükümetin arasının gerilimli olduğu, hatta 11 Eylül'den sadece iki buçuk ay önce, 29 Haziran 1973 ordu darbeye teşebbüs ettiği ancak hükümet tarafından bastırıldığı görülmektedir. Uribe, pek çok sivilin kurban verildiği darbe başarısız olmuş olsa da, bu girişimi, bir bakıma 11 Eylül darbesinin genel provası olarak yorumlamaktadır. (Uribe, 1975: 216)

“MANÜELA: Peki niçin böyle oldu Domingo, daha dün gözbebeğiymen halkın. DOMINGO: Çünkü insanca bir rejime insanca sahip çıkmak istedi, sağın solun kışkırtmalarına kulak asmaksızın. Şiddeti reddetti... Ne bir uzlaşmaya yanaşıyordu, ne de bir kavgaya.

DOMINGO:(Yeniden döner İsa tasvirine) O da böyle yapmamış mıydı?”
(Asena, 1992: 48-49)

Yazının başında da belirtildiği gibi, Allende seçim yoluyla iktidara gelen ilk sosyalist devlet adamıdır. Sosyal sınıflar arasındaki büyük gelir farkını kapatmak için girişimlerde bulunmuş, başta büyük çoğunluğu Amerikalı şirketlere ait olan bakır madenleri başta olmak üzere, yabancı şirketleri devletleştirme sürecine girmiş ve en önemlisi de toprak reformunu başlatmıştır. (Coşkun, 1973: 36) 1960 sonrası Türkiye solunun yoğunlaştığı meselelere de bakıldığında, Allende’nin söz konusu hamlelerinin, Türkiye’deki sol politika için etkili bir örnek oluşturduğu düşünülmelidir. Yazar, Domingo aracılığıyla Allende’nin tüm baskılara rağmen silahlanmaya karşı direnerek barışçıl ve hümanist bir sosyalizmde diretişinin altını çizmektedir. Ancak görüldüğü üzere yazar bunu yaparken Domingo aracılığıyla, Allende ile İsa arasında özdeşlik kurmakta ve bir anlamda Allende’ye söz konusu eylemlerinden ötürü ilahi bir nitelik kazandırarak okur/izleyiciyi bu yaklaşım üzerinden koşullamaktadır.

Okur/izleyici için ön bilgilendirmede (ve ön koşullama) içeren bu giriş diyalogundan sonra cuntacılaran kaçan bir grup genç papaz evine girer. Elleri silahlı ve agresif bir tutum içerisindeki gençlerin rahip ile kardeşini rehin almak için geldikleri anlaşılır.

“DOMINGO:Ama!...

PEDRO: Aması maması yok, işte o kadar! Orada kardeşlerimiz kurşunlanıyor, ama diyen yok... Üniversiteye daldılar, stenleriyle, makineli tüfekleriyle, yakalayıp tıktılar ciplere gencecik çocukları, ama diyen yok. Anayasal kuruluşlar olan partilerin kayıt defterlerine göre yapılıyor tutuklamalar, ama diyen yok... Biz katil değiliz babalık, ama ölümle öyle yüz göz olduk ki...”
(Asena, 1992: 50)

Dışarıda solculara karşı bir insan avı başlatıldığını söyleyen Pedro’nun isyanı, Türkiye’de 1968’den itibaren silahlı mücadeleye yönelen sosyalist gençlik hareketlerinin de isyanı olarak okur/izleyiciye aktarılmaktadır. Dolayısıyla yazar, Türkiye’deki 12 Mart sonrası anti-faşist mücadeleye odaklanan ve silahlanan gençlik

hareketlerinde de hakim olan bu agresif tutumun gerekçelerini de okur/izleyiciye yansıtmaktadır.

Buna karşılık oyunda, Rahip Domingo'nun kendilerini rehin alan gençlere karşı olumlu ve sevecen yaklaşımı göze çarpmaktadır. Domingo, ordu gibi kiliseyi de burjuva düzeninin bir parçası olarak gören gençlerin kendisine karşı olan önyargılarını kırmaya ve onlara misafir gibi muamele etmeye çalışırken radyodan Pinochet'nin konuşması duyulmaya başlar.

“G.PİNOCHET’İN SESİ: Şili’liler!... Sevgili yurttaşlarım. Kara, hava ve deniz kuvvetleri adına şimdi size ben, yani General Augusto Pinochet, hitap etmekteyim. Çoktan beri Marksist partilerin memleketi uçurumun kenarına getirmekte olduklarını gören ve halkın bağrından kopmuş bu ordumuz bu gidişe dur demek gereğini duymuş bulunmaktadır. Özellikle son aylarda dayanılmaz hale gelen dertlerinizin tek sorumlusu oylarınıza ihanet etmiş bulunan Salvatore Allende’den başkası değildir.” (Asena, 1992: 52-53)

Oyunda Pinochet’in tarihsel konuşmasını aktaran yazar, halkın sol partilere ve Allende’ye karşı nasıl şartlandırıldığını da göstermektedir. Pinochet ayrıca halkın ordusu diye tanımladığı silahlı kuvvetlerin ABD ile işbirliği içerisinde olduğunu yalanlamaktadır. Ancak birçok araştırmacı ve tarihçi için söz konusu darbenin ABD’nin planı ve talimatı ile gerçekleştiğini iddia etmiş ve belgelendirmiştir. Örneğin tarihçi Lubna Z. Qureshi, bu darbenin doğrudan ABD başkanı Richard Nixon’un talimatı ve güvenlik danışmanı Henry Kissinger’ın planı ile gerçekleştirildiğini belirtmektedir. (Qureshi, 2008: xi-xii) Söz konusu tarihsel tezi kabul eden Orhan Asena; oyunda ABD’nin Şili darbesindeki söz konusu rolüne sıkça vurgu yapmakta, ayrıca Latin Amerika’da gerçekleşen bu olay üzerinden Türkiye’ye de göndermede bulunmaktadır. Oyunda Helmut’a, Alman vatandaşı olmasına rağmen, neden Şili’deki sosyalist mücadeleye katıldığının sorulması üzerine aşağıdaki yanıtı verecektir:

”HELMUT: Dünya küçüldü rahip efendi... Okyanuslar bir solukta aşıyor... bugün Şili’de bir veba patlak verse, yarın benim memleketimdedir, öbür gün Kongo’da, Türkiye’de, Çin’de, Japonya’da...” (Asena, 1992: 55)

Yazar “dünya çok küçüldü” diyerek bunun sadece Şili’ye değil, Türkiye’ye de ait bir sorun olduğunu vurgulamak istemektedir. Dolayısıyla okur/izleyici, henüz oyunun başında, olayları sadece Şili değil, Türkiye açısından da görmeye yönlendirilmektedir.

Oyunun ilerleyen sürecinde, radyodan verilen haberde sarayın teslim alındığı ve Allende’nin intihar ettiği belirtilmektedir. Bu haber sonrası gençlerin bir kısmı intiharın “burjuvaca” bir hareket olduğunu öne sürerek Allende’ye öfke duymakta; bazıları ise onun bir kahraman olduğunu savunmaktadır. Yazarın silahlı mücadele – barışçıl mücadelekarşıtlığında işlediği bu tartışmada, okur/izleyiciye, dönemin Türkiye’sinde sol örgütlenme sürecindeki fikir ayrılıkları ve bölünmeyi de yansıtmakta olduğu düşünülebilir. 1960’ların sonunda TİP’in parlamenter yoldan iktidara gelme planı karşısında gençlik hareketinin silahlı mücadeleye yönelmesinin temelinde yatan MDD stratejisi ayrımı ile başlayan; 12 Mart muhtırası ile beraber SBKP-ÇKP karşıtlığında artarak devam eden bölünmeyi de yansıtan bir tartışmaya tanık olmaktadır okur/izleyici.

“EMILIANO: ...Karşıdevrimin geldiğini biliyordu, adım seslerini duyuyordu, ilkin besin maddelerinde yaratılan darlık, dükkanlar önünde uzayan kuyruklar... Tüccar ve esnaf grevleri... Karşıdevrimin kışkırttığı sokak gösterileri, CIA’nın parayla beslediği kamyoncuların grevi, generallerin hükümete girmeleri, hükümetten ayrılmaları... Suikastler... Karşıdevrimin gittikçe yüksekte çıkan sesi... Hristiyan Demokratların her türlü uzlaşmayı olanaksız kılan kaba davranışları... Verilemeyecek ödünler istemeleri... Ve sonunda yirmidört saatlik ultimatom...” (Asena, 1992: 56-57)

Yazar, tartışma sürecinde, emperyalizm ile işbirliği içinde olan sağ muhalefetin mecliste ve sivil yaşamda yarattığı karşı-devrimci strateji hakkında okur/izleyiciye tarihsel bilgilendirmede bulunmaktadır. Nitekim Armando Uribe de, yazarın yaklaşımına benzer olarak ABD güdümündeki muhalefetin yöntemini “ayaklandırma” olarak tanımlamaktadır:

“Gerçekten de 1970 sonundan beri emperyalizmin politikası el altından 1972 Ekim’indeki gibi bastırılması imkânsız ekonomik güçlükler, bunların sonucu olarak da toplumsal huzursuzluklar yaratmaktan ibaretti ki, zaten Birleşik Devletler bu güçlükleri olgunlaştırmak için hanidir titiz bir özen göstermekten geri durmuyorlardı.” (Uribe, 1975: 175-176)

Ancak Uribe'ye göre, ekonomideki açmazlar Allende'nin gücünü zayıflatmaktan çok, daha da arttırmasına sebep olmuştur. Darbeden önce yapılan son seçimde (4 Mart 1973) Allende'nin Halk Birliği (Unidad Popular) koalisyonu meclisteki sandalye sayısını arttırmıştır. Bu beklenmedik sonuç, ABD'yi de daha katı tedbirler almaya itmiştir. (Uribe, 1975: 183)

“Birleşik Devletler, Şili Silahlı Kuvvetlerindeki bazı kişilerle olan ilişkilerini sıklaştırdı; ABD'den silah, araba vb. satın almalarına çok müsait davranmaya koyuldu. Bir yandan da Şili sağının bazı elemanlarıyla bağlarını pekiştiriyorlardı; öyle ki Ekimde iyi kötü bir kütle hareketine benzeyen kamyoncuların ve benzerlerinin hareketini, gizlice fakat dolaysız bir biçimde, finanse etmeye kadar gittiler. ‘Intelligence’ servis ajanlarının ağı yayıldıkça yayıldı.” (Uribe, 1975: 176)

Oyunda Emiliano tüm bu gelişmelere rağmen gençlerin silahlanmasına izin vermeyen Allende'nin sonunda mağlup olduğunu iddia etse de, Pedro, Allende'nin devrimci mücadelede bir aşama olduğunu savunmaktadır. Ona göre Allende'nin kendisi başarısız gibi görünse bile gelecekteki “zaferin” yolunu açtığı için başarılıdır.

“PEDRO: Bir çağı başlatmıştır ölümüyle Allende. Onun için bir aşamadır. Biz o Allendelere yetişemeyeceğiz, ama o Allendeler gelecek. Sosyalizmin demokratik kurallarla iktidara gelebileceğini Allende göstermişti, onlar iktidarda da kalınabileceğini gösterecekler....” (Asena, 1992: 60)

Yazarın Pedro'nun replikleri aracılığıyla sosyalizmin yakın gelecekte olmasa bile bir gün geleceği umudunu yansıttığı görülmektedir. Bu şimdilik yakın görünmeyen, ama yine de varolan umudun 12 Mart muhtırası sonrasındaki sol hareketteki hayal kırıklığı ve moral düşüklüğüne karşı bir teselli niteliği taşıdığı da söylenebilir. Domingo ise, Pablo'nun bu yorumunu yine Allende ve İsa arasında bir paralellik kurarak desteklemektedir. Böylelikle yazar ahlaki değerler ve söylemler üzerinden toplumdaki solculara yönelik olumsuz algıyı da kırmaya çalışmaktadır:

DOMINGO: (İsa tasviri önüne gider, haç çıkarır önünde) Bir kez biri daha bu denemeye girişmişti... Tanrının oğlu olmuş ya da olmamış ne önemi var? Tanrının izinden yürüyerek ölümüdür onu yücelten.” (Asena, 1992: 60)

Oyunun ikinci sahnesinin başında yazar, Rahip Domingo'yu kaçırان gençlerin hikayeleri hakkında okur/izleyiciyi bilgilendirir. Emiliano makine

mühendisliği, Sanşo konservatuar, Anna İngiliz filolojisi, Pedro tıp, Pablo üniversite hazırlık öğrencisidir. Alman asıllı Helmut ise üniversitede asistandır. Gençlerin aydınlık yönlerine vurgu yapan yazar mesleklerinden ve kendi geleceklerinden fedakarlık edip “daha güzel bir dünya” için mücadelenin seçimine vurgu yapmaktadır. Öte yandan Almanya’da asil bir ailenin çocuğu olan Helmut ve sağcı Hristiyan Demokrat Parti’nin parti liderinin oğlu olan Pablo da devrimci mücadeleyi seçmişlerdir. Yazar, Helmut’un “Anamı babamı kendim seçmedim rahip efendi, ama safımı kendin seçtim” (Asena, 1992: 55) repliğinde de yansıttığı gibi, devrimci mücadelenin sosyal statü ile ilgili mecburi bir yönelim olmadığını, bir tercih meselesi olduğunu da göstermek istemektedir. Dolayısıyla yazar, dönemin sol yaklaşımında olduğu gibi, sosyalist mücadelenin sadece belli sınıflar ile değil, geniş bir cepheleşme ile gerçekleşmesi gerektiği fikrini de desteklemektedir. Söylemler üzerinden Türkiye’deki gençlik/üniversite hareketinin tutumunu da yansıtan yazar, diğer yanda sağ partilerin ve işverenlerin etkisindeki halkın, ülkedeki sosyalist harekete karşı nasıl şartlandırıldığını da görünür kılmaya yönelmektedir. Evde tek başına korktuğu için küçük oğlu ile rahip evine gelen işçi eşi Josefina, eşinin söylediklerini hiç sorgulamadan benimseyerek, tüm bu yaşananlardan Allende’yi sorumlu tutmaktadır.

“JOSEFINA: Artūra diyor ki, tam zamanında karışmış ordu işe. Yoksa satacakmış alçak herif bizi düşmanlarımıza.” (Asena, 1992: 67)

“MARIA: Diyorlar ki tüm yoklukları, pahalılıkları yoksullukları yaratan da bu komünistlermiş? Dükkanlar önünde uzayan kuyrukları... Mal sahipleriyle uzlaşıp karaborsayı yaratanlar da onlar...

JOSEFINA: O kadarını sormadım, ama Artüro her şeyi bilir.” (Asena, 1992: 69-70)

Şüphe çekmemek için saflarını belli etmeyen gençlerle Josefina arasında yaşanan diyalog üzerinden tersinlemeye başvuran yazar, toplumdaki bu sorgusuz kabullenmişliği eleştirel bir tutumla görünür kılmaktadır. Ancak yazarın bunu “aptal ev kadını” karikatürizasyonu üzerinden gerçekleştirmesi problemli bir yaklaşım olarak görülebilir. Çünkü yazar, kendi hür tercihiyle devrimci mücadeleyi seçen gençlerin karşısına, kendi kararını vermekten aciz bir figür yerleştirmekte ve tartışmak istediği meseleyi “bilinçli okumuş gençler - cahil ev kadını” karşıtlığına

indirgemektedir. Nitekim okur/izleyicinin, bir süre sonra kadını “kuşbeyinli” olarak aşağılayan gençleri, haklı görmesinden başka bir tartışma alanı da kalmamaktadır.

“ANNA: Anlatın şuna rahip efendi, bu memleketi kaçta sattığımızı, kime sattığımızı ve ne kazandığımızı... Anlatın Allende alçağının nasıl şu budalalar uğruna kendini feda ettiğini... Anlatın bizim ne mene kurtlar olduğumuzu, nasıl adam yediğimizi... Anlatın askerlerin bizi değil, bizim askerleri nasıl avlamakta olduğumuzu... Anlatın orada sorgusuz sualsiz kurşuna dizilenlerin, bizim gibi gencecik insanlar değil, çakallar, kurtlar sırtlanlar olduğunu... Anlatın bizim de ana baba çocukları olmadığımızı, bir yabancı gezegenden dünyaya geldiğimizi, dünyayı istila ettiğimizi, anlatın anlatın!...” (Asena, 1992: 70-71)

Yazar bu monolog üzerinden hem özel sektör ve emperyalizmin işbirliğinin bir sonucu olarak yükselen faşizmin halka karşı uyguladığı şiddete vurgu yapmakta, sosyalistlerin söz konusu şiddete vatan haini olduğu için değil, tersine vatansever oldukları için maruz kaldığı yönündeki fikrini yansıtmaktadır. Dolayısıyla okur/izleyici, bu oyun aracılığıyla, 12 Mart döneminden sonraki sol kesime yönelik uygulamalara (idamlar, ölümler, işkenceler vb.) karşı “anti-faşist” tutum takınmaya da yönlendirilmektedir.

Söylediklerinden dolayı pişman olan Josefina’nın bırakılması ya da rehin alınması konusunda gençler arasında bir tartışma başlar. Tartışmaya Domingo’nun da dahil olması üzerine Emiliano söz konusu tartışmada bir rehinenin söz hakkı olmadığını söylemesi üzerine rahip, kimsenin kendisini rehin almadığını, kendi rızası ile onların yanında yer aldığını söyler.

“DOMINGO: (İsa tasvirini gösterir) Siz onun yitik kuzucuklarısınız, size kovalayan kurtlar önünde, onun için yanınızda yer aldım ben kendi istemimle. Başıma gelecekleri bilerek. Şimdi de bu kadın, sizin karşınızda aynı durumda. Bırakacaksınız, bu kadın, bu çocuk gidecekler...” (Asena, 1992: 72)

Yazar Domingo’nun kendi iradesi ile gençlerden yana saf tutuşunu İsa ile bağlantılandırarak, okur/izleyiciyi yine “mistik” bir yaklaşımla koşullandırmaya yönelmektedir. Yazar her ne kadar okur/izleyiciyi bir tartışma sürecine dahil etmeye çalışıyor olsa da, Domingo’nun tartışmaya katılması, tartışmanın sonlanıp ahlaki bir telkine dönüşmesine yol açmaktadır. Nitekim söz konusu telkinin sonucunda

gençlerin çoğunluğu Josefia ve oğlunun serbest bırakılması konusunda görüş sunar ve anne-oğul kimseye birşey söylemeyeceklerine dair söz vererek rahibin evini terk ederler.

Oyunun ikinci perdesinin başında Pedro, Şili’de tüm bu yaşananların nedeni olarak ABD tarafından planlanan “Centaura Hareketi”ni gösterir. Dolayısıyla okur/izleyici de aşağıdaki açıklama ile söz konusu plan hakkında fikir sahibi olmaktadır.

“PEDRO: Çoktan beri bilinmekteydi böyle bir planın varlığı. Meşru hükümetten her türlü ekonomik yardım kesilirken, ordu güçlendirilecek, grevler beslenecek. Bir yandan suni darlıklar, pahalılıklar maddi sıkıntılar yaratılırken, bir yandan da muhalefet her türlü anarşik eyleminde desteklenecek, sokak hareketleri hızlandırılacak. Sonra da bir kurtarıcı gibi ordu karışacak işe.” (Asena, 1992: 76)

Gerçekleşen darbede ABD’nin doğrudan müdahalesi olduğu yönündeki savlardan hareket eden yazar, süreçteki bu detayları görünür kılarak okur/izleyicisini koşullamaktadır. Dolayısıyla, anti-komünist stratejilerin yarattığı bu suni kaosları hakkında fikir edinen okur/izleyici, söz konusu ayrıntıları Türkiye koşullarıyla da ilişkilendirmeye yönlendirilmektedir.

Oyunun devamında, evi telefonla arayan Josefina, küçük oğlunun babasına rahibin evinde eli silahlı adamlar olduğunu söylediğini ve bunun üzerine eşi Artüro’nun askerlere ihbara gittiğini haber verir. Bir süre sonra radyoda geçen anonsta, cuntacılar tarafından aranan Sosyalist Parti yöneticileri ve Halk Cephesi üyelerinin ihbar edenlere yirmi bin dolar ödül verileceği açıklanmaktadır.

PEDRO: Şimdi anlaşıldı sayın yurtsever Artüro’nun bu yurtseverliğinin nereden geldiği.

MARIA: Paranın kokusunu almıştır.

EMİLİANO: Gammazlardan medet uman bir yönetim.

PABLO: Gammazlığı ödüllendiren bir yönetim.

ANNA: Alçaklığı teşvik eden bir yönetim.

EMİLİANO: Satılık adamların, satılık adamlardan kurdukları insan piyasası.

Tam arz ve talep yasalarına göre işleyen.” (Asena, 1992: 81)

Söz konusu durum, Türkiye’deki 12 Mart dönemindeki komünist avı sırasında para ödüllü ilanlar aracılığıyla “gönüllü” muhbirlerin arandığı süreci de yansıtmaktadır. Ancak yazarın, kullandığı söylemler ile okur/izleyiciyi “vatanseverlik-alçaklık” karşıtlığında taraf seçmeye yönlendirdiği görülmektedir. Burada, toplumda solculara yönelik yargılama ve koşullama biçimine eleştiri getirilirken, aynı ikili karşıtlığın ters-yüz edilip yeniden üretildiği düşünülebilir.

Oyunda askerler ve vatandaşlar evi kuşattığında, askerlerin komutanı, evdeki gençler ile, teslim olma konusunda anlaşmaya varmak için yüzyüze görüşmeyi talep eder, ancak bir kalleşlik yapmayacakları konusunda söz vermelerini ister. Bunun üzerine Pedro “Eşit olmayan bu kavgada tek üstünlüğümüz var size karşı: Haklı olmak.” Asena, 1992: 83) yanıtını verir. Domingo’nun repliklerinde “İsa’nın yitik kuzuları” nitelendirmesini kullanarak okur/izleyiciye gençlerin ölümünü de öncülemiş olan yazar, bu kaybedilen mücadelede “haklılığa” özellikle vurgu yapmaktadır. Okur/izleyici mücadelenin kaybedileceği belli olsa dahi, “haklı” duruştan taviz verilmemesi konusunda telkin edilmektedir. Oyundaki gençler de, binbaşının ikna çabalarına rağmen teslim olmakta direnirler ve binbaşı mekanı terkederken hızlı bir hamleyle Domingo’nun kardeşi Manüela’yı da kaçıırır.

Oyunun finaline doğru gelindikçe, yazarın oyundaki trajik etkiyi arttırmaya yönelik stratejileri de kullandığı görülmektedir. Oyunun başından beri Anna ile kavga halinde olan Emiliano, ölümün yaklaşması ile Anna’ya olan aşkını ilan eder. Anna’nın da aynı karşılığı vermesi üzerine ölümden önce bir gece geçirmek için Domingo kendilerine kilise nikâhı kıyar. Otoriter yapının canavarlaştırdığı solcuların insani yönünü, toplumsal değerleri kullanarak ön plana çıkarmak isteyen yazarın bu tercihi, oyunun sonundaki trajik etkiyi daha da arttıracaktır. Nitekim, oyunun son sahnesi ölümün beklenişi ile başlar. Gerginlikten uzak bir atmosferde Pedro ile Domingo sohbet ederler. Domingo gençler eve girdiklerinden beri kaçmak gibi bir niyetinin olmadığını söyler. Tam tersine bir sorumluluk duygusu hissettiğinden bahseder.

“DOMINGO: (...) O ikinci adımı atarken duydum birden o duyguyu, bir tür sorumluluk duygusu. (İsa’yı gösterir) Üstelik onun yüzüne bakamayacağım için değil, kendi yüzüme bakamayacağım korkusuyla.” (Asena, 1992: 89)

Yazarın Domingo aracılığıyla, “bir tür sorumluluk” olarak tanımladığı kavramın “vicdan” olduğu görülmektedir. Dolayısıyla yazar, okur/izleyiciyi de sahnedeki olay örgüsünü tıpkı rahip gibi vicdani bir yaklaşımla değerlendirilmeye davet etmektedir. Pedro’nun Allende için davası uğruna ölüme hazır olduğunu söylemesi üzerine ise Domingo, “Kendini bir fikre adamak biraz da ölüme adamak demektir.”(Asena, 1992: 90) der. Yazarın Domingo-Pedro diyalogunu gitgide eşzamanlı monologlara dönüştürdüğü görülür. Entelektüel bir kişilik olarak Pedro, elinde piposu ile Allende ve sosyalizm üzerine düşüncelerini sözcüklere dökerken, Domingo ise İsa’yı anlatmaktadır.

“DOMINGO: ...(İsa) bana dedi ki: Ben orada değilim, o milyonlara, milyarlar mal olmuş, altın yaldızlı kubbelerinizin altında değilim, yoksulların yüreğindeyim ben.

PEDRO: (Piposunu yakar) Ustalarımız der ki sosyal olayların şaşmaz bir gerekirciliği vardır, her gelişme tarihsel sosyal ekonomik etkilerin ve tepkilerin doğrultusunda, ama daha üst bir düzeyde varacağına varır. Hiç bir istisnası yoktur bunun.

DOMINGO: Dedi ki, ben o yoksullar adına baş kaldırdım, dünyanın gelmiş geçmiş en büyük en zalim imparatorluğuna karşı. Onlarsa benim adıma imparatorluklar kurdular. Büyük yıkımlar, amansız kırımlar pahasına.

(...)

PEDRO: Bir büyük denemeye girişti Allende. Silahı reddetmişti kavgada. Ona silahlanmak için başvuranlara soruyordu: Siz beni kardeş bir kardeş kavgasına mı itmek istiyorsunuz?... Sözü ve mantığı kullanıyordu, savaş yaygaralarına karşı, kandırma kışkırtma yöntemine başvuranlara karşı, haklı olmanın gücüyle yetiniyordu silah üstünlüğüne karşı...

DOMINGO: Dedi ki: Tüm yaşamım boyunca kavgadan kaçtım ben. Avcı olmaktansa av oldum. Başkalarının kanı akmasın diye akıttım kendi kanımı.” (Asena, 1992: 92- 93)

İsa’nın misyonu ile Allende’nin mücadelesi arasında bağ kuran yazar, sosyalizm ve dinsel öğreti arasında bir fark olmadığını ispat etmeye çalışmaktadır. Ancak yazarın sürecin diyalogtan çok monolog olarak işleyerek, söylemlerini ve oluşturulmak istediği iletiyi de didaktik kıldığı görülmektedir. Öte yandan yazarın devrimci mücadeleyi dinsel öğreti ile birleştirmesi, okur/izleyici ile vaaz verir nitelikte bir ilişki kurmasına yol açmaktadır.

Askerler yaylým ateşine başlamadan evvel Helmut'un Şanso tarafından çalınan mazurkayı dinlerken gözyaşı dökmesi ile yazar oyunun finalindeki duygusal etkiyi yoğunlaştırmayı sürdürmektedir. Ayrıca yazar, yaylým ateşinde ilk olarak duvara çakılı İsa heykelinin yere düşmesini tercih etmiştir. Oyunun finalini romantik kılan asıl süreç ise bacağından yaralanan Domingo'nun İsa ile konuşmaya başlamasıdır.

“DOMINGO: Şimdi söyle efendim, kim haklı? Onlar mı bizler mi?

İSA: Biz.

DOMINGO: Ama neye yarar bizim haklı oluşumuz? İki bin yıldır kimseye anlatamadıktan sonra?

İSA: İki bin yıl sonra anlatacağız.

DOMINGO: Çok büyük acılar pahasına ama.

İSA: Acı çeke çeke olgunlaşır insanlık... İnsanlar öle öle oluşturacaktır yeni insanlığı.” (Asena, 1992: 98-99)

İsa'nın telkinlerini “sonsöz” niteliğinde kullanan yazar, okur/izleyicisine vermek istediği mesajları yine mistik bir atmosfer yaratarak empoze etmeye çalışmaktadır. Yazarın, sonu kötü biten bu tarihsel olaya iyimser bir bakış açısıyla yaklaşmaya çalışsa da “daha iyi bir dünya”yı uzak gelecekte gördüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca ölümün bu uzun ve zorlu sürecin asal parçası olduğunu okur/izleyiciye aktararak, tüm bu yaşanan engeller ya da olumsuzluklara karşı “haklı” kalmanın gerekliliğine vurgu yapar. Nitekim evdeki tüm gençlerin öldürülmesinden sonra binbaşı ile karşı karşıya kalan rahip Domingo da “Yaşasın Allende !” diye bağırır ve vurularak can verir.

Şili’de Av oyununun metin incelemesinde görüldüğü gibi Orhan Asena, Şili halkının yaşadığı bu acı süreç üzerinden, Türkiye’deki 12 Mart sonrası yaşanan gelişmelere ayna tutmaktadır. Oyunun 12 Mart’tan henüz iki yıl sonra yazılmış olması da göz önüne alındığında, dönemin baskı ve düşkırıklığının hakim olduğu ortamına karşı, devrimci sanatçılara ve yazarlara benimsetilen misyon, **Şili’de Av** metninde açıkça görülebilmektedir. Orhan Asena, döneminin anti-faşist mücadelesinin bir parçası olarak, faşizmin baskılarına karşı tarafını açıkça ortaya koymakta, ve oyunun tarihsel gerçekliğini de bu doğrultuda kurgulamaktadır. Yazar,

gerek oyunu kurgulayış biçimi, gerekse kullandığı söylemler yoluyla, okur/izleyisini, Şili’de yaşananları Türkiye açısından görmeye yönlendirmektedir. Yazarın amacı, okur/izleyicinin Şili’de yaşanan olayların iç yüzü hakkında aydınlanması ve Latin Amerika ülkesindeki bu gelişmeler üzerinden, kendi ülkesinde yaşanan dönemin güncel sorunları hakkında farkındalık kazanması ve tutum takınmasını sağlamak olarak görülmektedir.

İncelemede tespit edilen ayırdedici bir nokta, çalışmanın ilk bölümde incelenen metinlerde görülen devrimin çok yakın olduğuna dair beklenti ve iletinin 12 Mart sonrası yazılan bu metinde geri planda kalmış olmasıdır. Yazar okur/izleyiciyi sosyalizm yönünde eğitmek yerine, kutuplaşmanın gitgide arttığı bir ortamda darbeye ve faşizme karşı bilinç kazanmaya ve “taraf” olmaya yönlendirmektedir. Rahip Domingo aracılığıyla, bu yaşanan süreçte taraf tutmamanın da bir anlamda “taraf tutmak” anlamına geleceği vurgulanmaktadır. Yazar bu iletiyi oluştururken, 12 Mart sürecinde sol kesimde yaşanan “mağlubiyet” psikolojisinin yarattığı geçici karamsarlığı da kırma girişiminde bulunmaktadır. Özellikle Emiliano’nun yaşananları bir yenilgi olarak yorumlaması ve Allende’yi suçlamasına karşılık, Pedro aracılığı ile sosyalizmin uzun bir süreç olduğu, seçimle iktidara gelişin dahi bu süreçte önemli bir aşama olduğu, yakın gelecekte olmasa dahi “bir gün” sosyalizmin gerçekleşeceği iletilmektedir. Bu nedenle yazarın böylesi bir süreçte oyun içinde sıklıkla vurguladığı şey “haklı olmak” ve her şeye rağmen “haklı kalabilmek”tir. Yazara göre haklılık devrimcinin sahip olduğu en büyük değerdir.

Yazarın seçimle iktidara gelen ve silahlı mücadeleye karşı barışçıl bir sosyalizmi savunan Allende’den yana tutum takınarak, 1965 seçimlerinde parlamentoya giren ve çoğulcu demokrasi yoluyla iktidar hedefleyen TİP’in politikasını da olumladığı düşünülebilir. Yazar oyunda, “haklı kalma”ya vurgu yaparken silahlı mücadeleye karşı mesafeli bir tutum takınmakta, ancak yine de silahlı mücadeleyi savunan gençlerin söz konusu tercihinin keyfi bir tercih değil, koşulların getirdiği bir savunma refleksi olarak sunmaktadır. Dönemin sosyalist hareketinin içindeki tartışmaların yansıması olarak, oyunda görüş farklılığına sahip gençlerin tartışmalarını da işleyen yazar, bakış açıları ne olursa olsun hepsinin

“haklı” olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu yolla yazarın, 12 Mart muhtırasından itibaren sosyalist kesime yönelik başlatılan “anarşist”, “hain” karalamalarının yarattığı yanlış algıyı da değiştirmeyi amaçladığı görülmektedir.

Oyunda gerçekçi bir yaklaşım ile içeriği ön plana çıkaran yazar, topluma tarafsız ve eşit mesafede duran bir rütbe olması bakımından, rahip figürünü oyun kurgusunun merkezine yerleştirmiştir. Kullanılan rahip figürünün aynı zamanda toplumun sosyalist kesime olan olumsuz yaklaşımının kırılmasına yönelik stratejik bir tercih olduğu da düşünülebilir. Ancak rahibin İsa öğretisinden yola çıkarak sosyalistlerden yana tutum takınmasının, sosyalist mücadelenin meşruluğunun “ahlak” ve “vicdan” gibi toplumsal değer yargılarına indirgeme olasılığını da taşıyabileceği düşünülmektedir. Oyunun finalinde İsa’nın konuşmaya başlaması ise, hem sosyalist duruşun ilahi bir figür üzerinden romantize edilmesi, hem de okur/izleyiciye süreci tartıştırmak yerine onunla didaktik bir ilişki kurulmasına yol açabileceği görülmektedir. Okur/izleyicinin “Vatanseverlik-Hainlik”, “Haklılık-Haksızlık” vb ikili karşıtlıklar üzerinden taraf tutmaya yönlendirilmesi, sosyalist görüşün arzuladığı daha iyi bir dünya düzeni idealinin de oyun kurgusunda geri planda kalmasına yol açabilmektedir. Yazarın söz konusu yaklaşımının, dönemin özgürlük ve demokrasi hareketinde önceliğin faşizme karşı mücadeleye verilmesi ile bağdaştığı da görülebilmektedir.

2.3. Zengin Mutfağı - Vasıf Öngören

Yazar, yönetmen ve oyuncu olarak, Türkiye’de politik tiyatro hareketinin önemli tiyatro insanlarından birisi olan Vasıf Öngören, sanatsal yaklaşımını Bertolt Brecht’in epik tiyatro kuramından etkilenecek şekilde şekillendirmiştir. Bu nedenle 1962’de tiyatro eğitimi almak için gittiği Almanya’da, Brecht’in kendi kurmuş olduğu Berliner Ensemble’in çalışmalarını izleme olanağı bulmuştur. Türkiye’ye döndüğünde Brecht’in **Sezuan’ın İyi İnsanı**, **Adam Adamdır**, **Faşizmin Korku ve Sefaleti** oyunlarını sahneleyen Öngören, yine Brecht’in uygulamalarından hareketle, **Göç** (1966), **Asiye Nasıl Kurtulur** (1969), **Oyun Nasıl Oynanmalı** (1974), **Zengin Mutfağı** (1977) oyunlarını yazar. (Göktaş, 2004: 9-10)

“Sanatçının görevi gerçeği yazmaktır, öğreti öğretmek değil”(Tiyatro 77, 1977: 36) diyen Vasıf Öngören, bölümün tarihsel özetinde de belirtildiği gibi, işçi sınıfının bilinçlenmesi sürecinin doktriner bir üslupta olmaması, bu nedenle de devrimin öncelikle sahne-izleyici ilişkisinde gerçekleşmesi gerektiğini savunmuştur.

“Günümüzde Marksist estetiğin en önemli denemeleri ve aşamaları Brecht’le birlikte tiyatrodaki gerçekleşmiştir. Handiyse tüm öbür sanat dalları için bir kaynak, bir çıkış noktası olmaktadır Brecht’le gelişen sanat anlayışı. Biz inanıyoruz ki işçi sınıfının görüşlerinin estetik izdüşümü Brecht’ten geçmektedir. Bu anlamda amacımız burjuva sahnesini değiştirmektir. Ancak böyle bir değişimin ardından yeni bir tiyatronun gelmesi beklenebilir.” (Özer, 1975: 6)

Bu başlıkta incelenecek **Zengin Mutfağı** oyununu 1977’de kaleme alan yazar, 15-16 Haziran 1970’deki büyük işçi direnişinden 12 Mart 1971 sonrasına kadar uzanan tarihsel süreci ve koşulları ele alır. Yazar, bir köşkün mutfağında geçen kurgusal olaylar üzerinden, siyasi kutuplaşmanın gitgide arttığı söz konusu dönemde “karşıt saflarının nasıl belirginleştiğini ve birbirleriyle hangi yöntemlerle savaşılmaya çalışıldıklarını” (Çalışlar, 1994: 313) irdeleyip tartışmaktadır.

Oyunun başında, köşkün aşçılığını yapan Lütfü Usta bavulunu toplamış, paltosunu giymiş bir halde sahneye gelir. Lütfü Usta çalıştığı köşkten ayrılmaya karar vermiştir ancak ayrılmadan evvel bir kez de izleyiciye fikir danışmak ister.

“AŞÇI: ...ayrılıyorum artık buradan, karar verdim. Of of ama zor geliyor, çok zor.. Şimdi siz bana diyeceksiniz ki ‘Yahu Lütfü Usta 20 yıldır çalıştığın yerden ayrılmak da nereden aklına geldi, bu yaştan sonra nereye gideceksin, ne yapacaksın?’ Doğru haklısınız çok zor. İşte onun için bir de size danışayım dedim. Karar verdim ama gene de size danışayım dedim.” (Öngören, 2010: 237)

Oyunun henüz başında okur/izleyiciye fikir danışılması ile yazarın, Brecht tiyatrosunda olduğu gibi, seyircinin bir gözlemci konumunda tutularak düşünsel sürece katılabileceği bir stratejiye başvurduğu görülmektedir. Fakat Lütfü Usta’nın ayrılmaya karar vermiş olmasına rağmen izleyiciye danışmak istemesi, oyunun başında bir çelişki gibi görülebilir. Bu nedenle söz konusu danışmanın, Fakiye Özsoysal’ın da aşağıda bahsettiği gibi, Brecht’den bir yaklaşım olduğu kadar, okur/izleyicide merak uyandırmaya yönelik bir strateji olduğu da düşünülebilir:

“(B)irisine akıl danışılması hem o kişinin önemsendiği, fikrine saygı duyulduğu, hem de akıl danışan kişiden daha fazla birşeyler bildiği düşüncesini uyandırır. Ayrıca, ne konuda akıl danışacağı da merak uyandırır. Böylece akıl danışılan kendisi olduğuna göre, okur/izleyici, oyunun sonuna kadar anlatılan hikâyeye dikkatle odaklanmaya koşullanmaktadır.” (Özsoysal, 2002: 67)

Nitekim söz konusu ön oyundan sonra Lütfü Usta’yı ayrılık kararına götüren olaylar sahnelenmeye başlar. Olay örgüsünün merkezi konumundaki Lütfü Usta aynı zamanda oyunun anlatıcısı olacaktır. Oyununda anlatıcı ögesine başvururken, böylelikle okur/izleyicinin sahne ile özdeşleşmesini engelleyerek, eleştirel tutumunu korumayı amaçlar.

Oyunda Lütfü Usta’nın hikayesi 15 Haziran 1970 sabahında başlar. Kamil Ateşoğulları’nın tarihsel değerlendirmesi ve **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**’nde yer alan bilgilere göre, söz konusu tarihte geniş bir işçi kitlesi, hükümetin sendikalar kanunundaki değişikliği içeren tasarısına tepki olarak büyük bir direniş başlatmıştır. Çünkü muhalefetteki temel görüş, söz konusu yasa tasarısı ile DİSK’in tasfiye edilmesinin amaçlanması ve sendikalaşmanın Türk-İş himayesinde sınırlandırılmasıdır. Bu gelişmeler üzerine DİSK yönetimi, kanun tasarısının iptali için Başbakan ve Cumhurbaşkanı ile görüşme girişiminde bulunmuştur. Başbakan Demirel ile görüşülememesi, cumhurbaşkanı Cevdet Sunay’la yapılan görüşmenin olumsuz geçmesi üzerine ise DİSK, 17 Haziran 1970 tarihinde toplu yürüyüş ve miting kararı almıştır. Ancak planlanan tarihten iki gün önce (15 Haziran 1970) işçiler fabrikalardaki faaliyetleri durdurmuş ve fabrikalardan şehir merkezine doğru yürüyüşe başlamışlardır. Başta İstanbul ve Kocaeli’ndeki fabrikalar olmak üzere yüzbine yakın işçinin katıldığı, kolluk kuvvetlerinin engellerine rağmen bastırılmayan direniş iki gün boyunca sürmüş, 15 Haziran akşamı ülkede sıkıyönetim ilan edilmiştir. DİSK’e bağlı sendika yöneticileri ile işçiler ve gençlik örgütlerinin mensupları gözaltına alınıp sıkıyönetim mahkemeleri tarafından yargılanmışlar, yargılanma sonunda hepsi haklarındaki davalardan beraat etmişlerdir. (STMA, 1988: 2155-2156; Ateşoğulları, 2003) Ayrıca söz konusu yasa değişikliğinin iptali için Anayasa Mahkemesine yapılan başvurular da sonuç vermiştir:

“Anayasa Mahkemesi, 274 Sayılı Sendikalar Kanunu’nda değişiklik yapan ve DİSK üyesi işçilerin tepki gösterdiği 1317 sayılı yasanın pek çok hükmünü iptal

etti. Böylece yasa değişikliğini protesto eden işçilerin ve tasarıya karşı çıkan DİSK yöneticilerinin haklı nedenlere dayandıkları kesin hükme bağlanmış oldu.” (Sülker, 1980: 134)

Ülkede işçi sınıfının üstlendiği en geniş çaplı kitlesel hareket olan 15-16 Haziran direnişi, sol kesim tarafından büyük bir umut ve gurur kaynağı olmuşken, diğer yanda egemen sınıfın tedirginliğine de sebep olmuştur:

“Büyük direniş bir yandan işçi sınıfının toplumsal güç dengesi içindeki büyük ağırlığını gösterirken, öte yandan büyük burjuvazinin derhal paniğe kapılmasına ve bütün gücünü bu hareketi bastırmak için seferber etmesine yol açmıştır.” (Sülker, 1980: 7)

Vasıf Öngören’in de, **Zengin Mutfağı** oyununda söz konusu tarihsel olayı yansıtırken yukarıda sözü edilen egemen sınıfın korkusuna özellikle vurgu yaptığı görülmektedir. Lütfü Usta ve evin hizmetçiliğini yapan Kız, 15 Haziran sabahı köşkte kimseciklerin olmamasından ötürü meraklanmaktadırlar. Köşkün sahibi iş adamı Kerim Bey kimseye haber vermeden ailesi ile köşkü terk etmiştir. Az sonra Kerim Bey’in şoförlüğünü yapan Seyfi’nin fabrikada işçi olan kardeşi Ahmet geldiğinde yaşananları anlatır ve Kerim Bey’in “tüydüğünü” söyler.

“AHMET:... İstanbul’un altı üstüne geldi biraz
AŞÇI: Gene bu öğrenciler değil mi? Basacaksın arkadaş bunlara sopayı.
AHMET: Hayır pehlivan, öğrenciler değil işçiler.. Bu sefer işçiler yürüdü ama ne polisdurdurabildi onları, ne başka birşey... İstanbul’dan İzmit’e kadar bütün fabrikalar boşaldı..
AŞÇI: İşçiler mi yürüdü? Yahu anlatsana şunu.. Ne istiyor bu işçiler?
AHMET: Bak Lütfü Usta, işçiler.. karşı koydular.. 100 bin işçi.. İşçi sınıfı.. Nihayet gücünü gösterdi. Tarihinde yok.
AŞÇI: Ne yani, şimdi bu bir..
AHMET: Senin anlayacağın Pehlivan Lütfü, işçiler Patronlara şöyle bir elense çekti..
AŞÇI: Adamı kızdırma.. Benim patronum sizlerden işçilerden korkup kaçacak ha..Benim patronum.. Hah.. Aklınıza turp suyu sıkayım.. Moskof ihtilali mi ulan bu..Benim patronum. Pehlivan Lütfü’nün patronu korkup kaçacak ha...” (Öngören, 2010: 240-241)

Yazar bu diyalogda hem işçi direnişinin niteliğini, proleteryanın burjuvazi karşısındaki gücünü, hem de fabrika patronlarının bu direniş karşısındaki korkusunu okur/izleyiciye yansıtmak istemektedir. Diğer yanda Lütfü Usta karakteri üzerinden,

taraf olmaktan uzak durmaya çalışırken burjuva değer yargılarını kabullenen ve benimseyen bir emekçinin, olayları algılama biçimi de görünür kılınmaya çalışılmaktadır.

Lütfü Usta gibi olayların dışında kalan bir kişi de evin hizmetkarlığını yapan Kız'dır. Dışarıda emekçiler tarihi bir direniş içerisinde iken, 15 Haziran'ı nişan günü olarak planlayan Kız, olaylardan ötürü nişanının iptal olacağı için telaşlanmaktadır. Oysa ki Kız işçi bir ailenin kızıdır. Ayrıca ağabeyi Murat da, işçilerin örgütlenmesine öncülük eden kişilerden birisidir. Geçmişte kendisi de bir süreliğine fabrikada çalışmış olmasına rağmen koşullara dayanamayarak işten ayrılan Kız hizmet sektörüne dahil olmuş, bu nedenle de ağabeyi gibi sınıf bilinci oluşamamıştır.

Oyunda hem Lütfü Usta'nın hem de Kız'ın politik koşullar içerisinde taraf olmaktan uzak tavırlarının mizahi bir bakış açısı ile işlendiği görülmektedir. “Diyalektiğin olduğu her yerde humor vardır” (Oral, 1977: 3) diyen Vasıf Öngören, okur/izleyiciye, tarafların gitgide keskinleştiği bir siyasi ortamda “tarafsız” kalma halinin gülünçlüğüne görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Birinci sahnenin sonunda ise Kız'ın nişanlanacağı Selim köşke gelir. Üniversitede Türkoloji öğretmenliği okuyan Selim, dükkânların kapalı olmasından dolayı büyük zorluklarla yüzükleri alıp gelmiştir. Selim'in dışarıdaki olayları aktarışı ile yazarın direnişin yarattığı etkiyi tekrar vurgulamak istediği görülmektedir:

“SELİM: Yollar ana baba günü.. Vasıtalar çalışmıyor.. İşçileri ne polis durdurabildi, ne asker.. Polisler evlere saklanıyorlardı. Yürüye yürüye geldim, o yüzden geciktim, kusura bakma..” (Öngören, 2010: 244)

Oyunun birinci sahnesi Lütfü Usta'nın Kız ve Selim'i nişanlaması ile son bulmaktadır. Yüzükler, radyodan sıkıyönetim bildirisinin okunduğu sırada takılır. Çıkan olaylardan dolayı kaygılanan Lütfü Usta bu bildirinin okunması ile rahatlamıştır. Toplumsal huzuru otoriter müdahaleler ile özdeşleştiren söz konusu algı biçimi, oyunun devamında yazar tarafından ters yüz edilecektir.

Oyunun ikinci sahnesi, olayların bir yıl sonrasında işlenmektedir. Bu kez 12 Mart 1971 askeri muhtırası gerçekleşmiş ve ülkede yine sıkıyönetim ilan edilmiştir.

Bu arada köşkün sahibi Kerim Bey yurtdışından geri dönmüş ve köşke bir kurt köpeği almıştır.

“AŞÇI: (...) bizim patron ortalık sakinleşince döndü Avrupa'dan.. Bir on ay kadar sonra da bir köpek geldi köşke Terbiyeli kurt köpeğiymiş... O zamanlar 12 Mart olmuş.. Sıkıyönetim var. Kuş uçurtmuyorlar.. Ne gereği var bu itin?” (Öngören, 2010: 246)

Lütfü Usta'nın düzenli olarak beslemekle görevli olduğu köpeğin havlama sesleri oyun boyunca devam edecektir. Ayrıca köpek özellikle işçi Ahmet'e, dilencilere, çingenelere karşı hırçınlaşmakta ve saldırmaktadır. Yazarın, 12 Mart 'ın hemen sonrasında, köşkü koruması için getirilen terbiyeli kurt köpeği figürü üzerinden Türkiye'deki paramiliter yapılanmalara göndermede bulunduğu anlaşılmaktadır. Yazar oyunda, sermayenin kendini nasıl paramiliter yapılanmalar yolu ile korumaya aldığını, bu terbiyeli köpek imgesi üzerinden okur/izleyiciye yansıtmaya çalışmaktadır. Tarihsel özetle de değinildiği gibi, komünizm ile mücadele amacıyla kurulan bu illegal yapılanmalar, yazarın da yorumlamasına göre de esasında işçinin bilinçlenmesi ve güçlenmesinden çekinen sermayenin çıkarına faaliyet göstermektedir. Nitekim yazar, köpek imgesi ile paralel olarak muhtıranın doğrudan “sol”u hedef aldığı yönündeki tarihsel yaklaşımı benimseyerek 12 Mart'ın sola yönelik etkilerini oyunda görünür kılmaktadır.

Oyunda fabrika işçisi ve sendikalı Ahmet'in kardeşi olan Seyfi, Kerim Bey'in şoförü olmasından dolayı sosyalizme olan sempatisini gizlemekte, Kerim Bey'in arabadaki konuşmalarına kulak kabartarak bilgi toplamaktadır.

“AHMET: Durumlar senin söylediğin gibi çıktı.. Beni çıkardılar işten. Haziran olaylarına karışmış olanları fabrikalardan çıkarmaya başladılar.. Yeni bir şey var mı?

SEYFİ: Dinle.. Fazla vaktimiz, kalmadı.. Gelirler şimdi seninkiler.. Patronun konuşmalarından anladığıma göre, adamlar işin arkasını bırakmak niyetinde değiller.. Bu kadarla da yetinmeyecekler.. Baskıyı alabildiğine arttıracaklar.. İşten çıkartılanların, başka işe girmelerine engel olacaklar. (...) Bugün arabada konuşurlarken duydum.. Gecekonuda oturanların evlerini bile yıktırmayı tasarlıyorlar.. O kadar söyledim sana karışma şu işlere diye.. Hadi bakalım ne olacak şimdi?” (Öngören, 2010: 247)

Oyunda fabrika patronlarının sosyalist sendikalara mensup işçilere uyguladıkları baskının yanında sıkıyönetim tarafından uygulanmaya başlayan “komünist avı”na da yer verilmektedir. Babasından miras kalan hissesini eniştesine kaptırmış olan Selim, cebinde para olmadığı için parktan kopardığı çiçekle köşke gelir. Nişanlısının Kerim Bey’in küçük oğluna arı sütü servisi yapmasından büyük rahatsızlık duyan Selim, gazete ilanında arkadaşı Ali Kara’nın arandığını fark eder. Radyodan yapılan “muhibir vatandaş” çağrısında, aralarında Ali Kara’nın bulunduğu bir grubun yerini ihbar edenlere ödül verileceğinin belirtilmesi üzerine Selim köşkten hızla ayrılır.

“SELİM: Seni bu zengin mutfağında bırakmam.. (Kararlı çıkar)

AŞÇI: Anarşist yakalatacak..

KIZ: Galiba.. Doğru mu bu?

AŞÇI: (Kafasıyla olumsuzlar) Ama bunlar komonist..Neler yaptılar duymadın mı.. Komonist hergeleler.. (Köpek havlamaları)” (Öngören, 2010: 252-253)

Yazarın tarihsel koşulları yorumlayışında, iktidarın “muhibir vatandaş” uygulaması ile özellikle ekonomik sıkıntı çeken halkın çaresizliğinden faydalanışını okur/izleyiciye yansıttığı görülmektedir. Yazar; taşralı, işsiz, parasız, ezilmiş, haksızlığa uğramış, sınıf bilinci olmayan, yani bir “lumpen proleterya” örneği olarak Selim’in, fabrikada çalışmayı da istememesi üzerine, tarihsel koşulların nasıl devreye girdiğini görünür kılmaktadır. Böylelikle okur/izleyici, sınıf bilinci gelişmemiş ya da gelişemeyen bir bireyin nasıl egemen sınıfın çıkarına yönelik bir “kazanç” olduğunu gözlemleyebilecektir.

Oyunun üçüncü sahnesinde Lütfü Usta’nın köpeğe biftek pişirdiği sırada içeriye telaşla giren Selim, ihbar ettiği arkadaşı Ali’nin baskında vurularak öldürüldüğünü söyler. Selim, Ali’nin sadece yakalanacağını zannettiğini, Ali ile konuşurken birdenbire açılan ateşte kendisini kenara atarak zor kurtulduğunu söylemektedir. Yazar burada devletin yem olarak kullandığı bu “muhibir vatandaş”a en ufak bir değer vermediğini de ima eder. Ali’nin yanındaki arkadaşlarından birinin kaçtığını söyleyen Selim, can güvenliğinin olmadığı gerekçesi ile bir süre köşkte konaklamak ister. Bunun üzerine Lütfü Usta, meseleyi Kerim Bey ile görüşmek

üzere üst kata çıkar. Bu sırada Selim tüm bunları Kız’la evlenebilmek için yaptığını söyler.

“SELİM: Bunu senin için yaptım.. Senin bu zengin pezevenklerin yanında çalışman ağırıma gidiyor.. Ben kaldıramam bunu daha fazla.. Bir an evvel evlenelim.. Aradan biraz zaman geçsin, şu parayı bir alayım, hemen evleniriz. Küçük bir ev kiralarız, olur biter..

KIZ: Ah sen bir iş tutsan.. o zaman daha kolay olurdu.. Bir mesleğin olsa..

SELİM: Hepsi olacak.. Parayı alayım, ilk işim seni buradan çıkartmak olacak.. O zengin hanım başkasını bulsun hizmetini yaptıracak.. O muhallebi çocuğu da, başkasından istesin arı sütünü it oğlu it. Sen kendi mutfağında yemek pişiresin diye yaptım bu işi kendi mutfağının hanımı ol diye, kocana hizmet et diye..” (Öngören, 2010: 257)

Lüftü Usta mutfağa gelirken, Selim’in bu “vatansever” eyleminden dolayı, Kerim Bey’in büyük bir memnuniyet duyduğunu ve kendisini bizzat beklediğini söyler. Selim yukarı çıktığında ise Kerim Bey’in onu yanına oturttuğu ve viski ikram ettiğinden bahseder. Kerim Bey, Selim ile bir süre konuştuktan sonra onu “bir kamp”a göndermek için telefon görüşmesi yapmıştır.

“AŞÇI: Tam bi vatansever delikanlıymış dedi Selim'e.. Anlattı, bu anarşistler neler yapmışlar.. Korkunç şeyler.. Dinsiz imansız komonistler.” (Öngören, 2010: 260)

Yazar egemen güçlerin halkı sola karşı şartlarken ne tür söylemlere başvurduğunu görünür kılmaya çalışmaktadır. Önceki başlıklarda da değinildiği gibi, “Komünizm tehlikesi” paranoyasının Türkiye’de özellikle vatanseverlik ve gelenekselleşmiş toplumsal değerler üzerinden yayılışına dayanan görüş, Aşçı ve Selim’in repliklerinde yansıtılmaktadır. Çünkü Güven Gürkan Öztan’ın aşağıdaki cümlelerinde de görüldüğü üzere, söz konusu dönemde anti-komünist propoganda sadece sağ yayınlarda değil günlük gazetelerde de yer bulmaktadır.

“ ’Moskovadan para alan komünist ajanlar’ın faaliyetlerine dair provokatif haberler, ülkenin dört bir yanındaki yerel sol örgütlenmeleri ifşa eden yazılar günlük gazetelerin, milliyetçi yayınların popüler köşelerine yerleşmiştir. Bu haberlerin büyük kısmı, mizahi denilebilecek kadar gülünçtür; fakat kulaktan kulağa yayılma olasılığı, bir başka deyişle popülaritesi yüksektir.” (Öztan, 2016: 93-94)

Vasıf Öngören de söz konusu algı operasyonunun işçi hareketlerindeki yükselişi tehdit olarak gören burjuvazi tarafından nasıl kullanıldığını görünür kılmak istemektedir.

“SELİM: Kerim Bey’in dediği neden olmasın.. Bunlar gerçekten dışardan para alıyorlardır.. (Yemeye devam eder) Aldıkları belli olmasın diye yoksul numarasına yatıyorlar.. Hem ben komünist değilim ki.. Bana ne.. Kızlarla beraber kalıyorlar hep.. Kerim Bey doğru söylüyor.. Onlar bu vatani sattıktan sonra..” (Öngören, 2010: 260-261)

İkinci perdenin başlangıcında okur/izleyiciye konuşan Lüftü Usta birçok kişiye saldıran ve ısırarak köpeği zehirlemeye karar verdiği günü anlatmaktadır. Selim’in Kerim Bey’in talimatı ile kampa götürüldüğü ve altı aya yakın bu kampta kaldığından bahseder. Burada yazarın, söz konusu dönemde varlığından fazlaca söz edilen kontrgerilla örgütlenmesine işaret ettiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla yazar, Kerim Bey’in bu kamplarla olan bağlantısına da vurgu yaparak, dönemin sermaye ve paramiliter unsurlar arasındaki ilişkiyi de görünür kılmaya çalışmaktadır.

Yazar ikinci perdede Selim’in dönüşümüne özellikle vurgu yapmaktadır. İlk perdede saf ve zayıf bir figür olarak sunulan rol kişisi, ikinci perdede tam tersine “maço” ve “agresif” bir karaktere dönüşmüştür. Yine ilk perdede evlilik için çabalayan Selim, söz konusu dönüşüm ile birlikte öncelikli amacını Kerim Bey tarafından verilen “vazife”lere yöneltecektir. Kerim Bey kendisine son olarak, fabrikasında çalışan işçileri sarı sendikadan sol sendikaya geçirmek için örgütleyen kişileri bulma görevini vermiştir. Dolayısıyla yazar, gençlik örgütlerinden fabrika direnişlerine kadar saldırılarda bulunan dönemin paramiliter unsurlarının hangi toplumsal zeminden ortaya çıktığı ve nasıl şartlandırıldığına dair fikrini okur/izleyiciye yansıtmaktadır. Oyunda Kız evlilik konusunu açtığında Selim öfkelenerek “savaş” halinde olduklarından bahseder.

“SELİM: (...) Çevremiz düşmanla dolu. Bak bir düşün.. Yunanlılar eski düşmanımız değil mi? Araplar Kurtuluş Savaşında bizi arkadan vurmadılar mı? Acemler, Aleviler aracılığı ile kaç yüzyıldır bizi yıkmaya çalışıyorlar mı? Bulgarlar, topraklarımızı ele geçirip devlet kurmadılar mı? Bak düşün ortaya kadar okudum demedin mi? Ruslar, bütün Türkleri hâlâ esir tutmuyorlar mı? Ha? Cevap ver..

KIZ: Bunlarla savaşmıyoruz ki..

SELİM: Aptal, zayıflamamızı bekliyorlar.. Fırsat kolluyorlar.. Önce içerden yıkacaklar (...) Bir yandan. Kürtleri kışkırtıyorlar.. Bir yandan Alevileri.. Lazları, Abazaları.. Çerkezleri, Boşnaklar, Pomaklar, Rumlar, Ermeniler ve de Yahudiler..

KIZ: Eee kim kaldı?

SELİM: Türkler.. Tanrı Türkü korusun..” (Öngören, 2010: 266)

Vasıf Öngören Selim rolü üzerinden milliyetçi söyleminin dayanağı haline gelen düşman paranoyasını görünür kılmaktadır. Milli birlik yaratmak için milliyetçi akımın varoluşsal bir düsturu haline gelmiş bu düşman algısı, birçok yayın aracılığıyla halka da aşılarmaya çalışılmıştır. Bunlardan biri olan, Nejat Sançar’ın **Türk Moskof ve Komünist** kitabı, bu bakış açısına örnek oluşturmaktadır:

“Türk’ü yok etmek için vakti ile Çinli de çok uğraşmış, Acem de çok didinmişti. Türk’ü ezmek için Almanların ecdadı da çalışmış, Yunan da emek harcamıştı. Türk’ün sırtını yere getirmek için Fransız da çabalarmış, İtalyan da hile düşünmüştü. Fakat bu düşmaların hiçbirisi Moskof kadar korkunç, Moskof derecesinde canavar olmadılar, olamadılar.” (Sançar: 1959, 9-10)

Dolayısıyla yazar, tarihsel yorumunda halkta milliyetçilik değerinin pekişmesi için “düşmanlarla sarılı olma” ya da “savaş hali” durumunun topluma nasıl empoze edildiğini okur/izleyiciye sunmaktadır. Bu nedenle Selim de oyunda, komünistlerin vatanı içerden fethetmek için kullanılan piyonlar olduğu algısına sahiptir. Gittiği kontrgerilla kampında öğrendiği anlaşılan bu bakış açısını nişanlısına da “öğretmek” ister.

“SELİM: Bak kızım benim karım olacaksan, bu meseleyi çok iyi anlamalısın. Dinle.. Komünistler, millet tanımazlar.. Onlar sınıf tanırırlar.. Bir devleti yıkıp yok etmek için sınıf kavgası çıkartırlar.. Böylece milleti birbirine düşürürler, millet birbirine düşünce ne olur? Ne olur o, millet? Zayıflar, parçalanır.. İşte Rusların istediği oyun bu.. Devleti yıkmak..

KIZ: Ruslar komünist değil mi?

SELİM: Elbette..

KIZ: Onların devleti yok mu?

SELİM: Var.. Ama.. Ne yani? Ne demek istiyorsun? İnanmıyor musun bana?” (Öngören, 2010: 266)

Selim’in bu küçük ve basit soru karşısında bocalayışı ile yazar, okur/izleyiciye söz konusu söylemin “ezbere” ve temelsiz oluşunu görünür kılmak istemekte ve böylesi bir algıyı da kırmaya çalışmaktadır. Okur/izleyici oyun boyunca

iyi bir kitap okuyucusu olarak çizilen “solcu” Seyfi’ye karşılık Selim’i kendisine öğretilenleri harfiyen ezberleyen, bu nedenle de derinlemesine savunmayı beceremeyen biri olarak görmektedir. Selim’in düşman paranoyası ve soru karşısında bocalayışı yazar tarafından yine mizahi bir yaklaşımla sunulmaktadır. Ayrıca, çalışmanın birinci bölümünde incelenen oyunlarda görülen karikatür boyutunda bir “kötü adam” imgesinden farklı olarak Vasıf Öngören, yoksul ve ezilmiş bir üniversite öğrencisini, milliyetçi bir militana dönüşmeye yönlendiren tarihsel koşulları görünür kılmaya çalışmaktadır. Bu nedenle okur/izleyicinin, tutarsız söylemleri ile bir mizahi figür olarak işlenen Selim’e anti-pati beslemesi de engellenmektedir.

Dördüncü bölümün sonunda Lütfü Usta’nın gizlice zehirlenmesi ile Kerim Bey’in köpeği ölür. Selim’in düşman paranoyası burada da kendini gösterecektir. Selim’e göre köpeği düşman komünistler zehirlemiştir.

“SELİM: (Girer) Vay namussuzlar vay.. Burnumuzun dibine kadar girdiler (...) Komünistler zehirledi kurdu.. Ama dur dur bakalım.. Kurt terbiyeli köpektir.. Dışarıdan birisi ona yaklaşamaz. Mutlaka içerden biri ona yardımlık etmiş olmalı. (Her birisini ayrı ayrı süzer) Evet içeriden birisi. Bunu bulacağım, kurdun katilini bulacağım.. Hiç biriniz kımıldamasın burdan. Ben Kerim Bey’e gidip haber vereyim.. Demek içimize kadar girdiler..” (Öngören, 2010: 268-269)

Bu olaydan sonra Selim’in mutfaktaki baskısı da artmıştır. Durumdan rahatsız olan Lütfü Usta meseleyi Kerim Bey’le konuşmaya gittiğinde ise beklenmedik sert bir tepki ile karşılaşır.

“AŞÇI: (Kerim Bey) bir tersledi beni ‘milliyetçi çocuktur, bizim adamımızdır’ diye geri gönderdi beni. ‘Bizim adamımızmış’. Nerden benim adamım oluyormuş... Adamıysa Kerim Bey’in adamı. Eee? Ben de Kerim Bey’in adamıyım.. Yani şimdi bu ne demek, yani benle Selim aynı mıyız? İşte bu ağrıma gitti...” (Öngören, 2010: 269)

Bu tepki neticesinde Lütfü Usta, artık kime ve neye hizmet ettiğini sorgulamaya başlayacaktır. Hatta zehirlenen köpeğin yerine hemen yenisinin getirilmesi üzerine Lütfü Usta grev yapmaktan bile bahsedecektir. Oyunun son sahnesinin başında, önceden solcu eylemlere karşı mesafeli duran, hatta sert sözler

sarf eden, patronuna koşulsuz bir sadakat ile bağlı olan Lütfü Usta'nın dönüşümü görülmeye başlar.

“AŞÇI: Ben kime hizmet ediyorum? Kerim Bey'e mi, köpeğine mi? Ben köpeklere hizmet edemem arkadaş.. Aşçıysak eşek değiliz ya.. Bana bak lan Seyfi o kadar kitap okudun.. Ben nasıl grev yaparım, anlat bana grev yapacağım arkadaş..” (Öngören, 2010: 237)

Vasıf Öngören okur/izleyiciyi, dönem koşullarında tarafsız duruşun, eninde sonunda egemen sınıfın lehine bir tutuma denk düşeceği yönünde koşullamaktadır. Lütfü Usta da oyunun son bölümünde “kime hizmet ediyorum?” sorusu ile bilinç kazanmaya başlayacaktır. Son bölümünde, Seyfi ve abisi Ahmet bir akrabalarının düğününe gitme hazırlığı yaparlarken Selim ise birkaç kişi ile beraber Kerim Bey'in odasında toplantı yapmaktadırlar. Seyfi tam köşkten ayrılmak üzereyken, Kerim Bey kendisini yanına çağırır. Selim ve arkadaşları bir baskın için görevlendirilmiştir ve kendilerini baskın yapılacak yere Seyfi taşıyacaktır. Ayrıca Lütfü Usta da mesaisi bitmiş olmasına rağmen baskından dönecek adamlara ziyafet hazırlamakla görevlendirilmiştir.

Selim mutfakta Kız'la baş başa kaldığında, baskının fabrikadaki işçileri DİSK'e geçmek için örgütleyen kişilere yapılacağını, köpeği zehirleyen bu kişilerden birinin kardeşi olduğunu ve cezasını çekeceğini söyler. Kız dışarıda işçileri örgütleyen kişinin Ahmet olduğunu varsayarak, Selim'in köpek katili olarak Seyfi'yi ima ettiğini düşünür. Kız kimseye söylememesi için yalvarması karşısında Selim bir “ölçü”den bahseder:

“SELİM: Bak kızım bizim ölçümüz bellidir. Bir insan ya bizdendir ya karşıdan, bunun ortası yoktur.” (Öngören, 2010: 276)

Yazar söz konusu bakış açısını faşizan tutum olarak okur/izleyiciye sunmaktadır. Söz konusu anlayışa göre “solcular ve de solcu kategorisine dahil edilen tüm ötekiler, tıpkı Moskoflar gibi, memleketin bakasına göz dikmiş hainler olarak görülmüş; sosyalistleri yakalamak, tecrit etmek, onlara işkence etmek hatta kimilerini öldürmek, ezeli düşmana darbe indirmek ile eş tutulmuştur.” (Öztan, 2016: 94) Kendisi gibi düşünmeyen ya da kendisine karşı olan herkesin komünist olduğu

şartlanmasına sıkı sıkıya bağlanan Selim'in, Kız'a eskiden talip olan eczacı kalfasını dövürme gerekçesi dahi aynıdır:

“KIZ: Hiç suçu yokken?

SELİM: Hiç suçu olmaz olur mu canım.. Zaten esas mesele ölçüdedir. Bir insan ya bizdendir ya da karşıdan.. Bize karşı olanlar solcudur, ölçü budur.. Bu ölçüyü anlayamadın mı hiç bir şeyi anlayamazsın..” (Öngören, 2010: 276-277)

Selim'in bahsettiği ölçü esas olarak oyunun sonunda görünür kılınacaktır. Selim köpeğin katilini bulduğunu Lütfü Usta'ya da söyler ve ertesi sabah hangi işkence yöntemleri ile cezalandırılacağını anlatır. Kız, işçileri örgütleyen kişinin Ahmet, sabah işkence görecektir sözde köpek katilinin de Seyfi olduğunu düşünse de gerçeği Ahmet açıklar: Fabrikadaki işçileri DİSK'e katılmak için örgütleyen kişi Ahmet değil; Kız'ın abisi Murat'tır. Dolayısıyla Selim'in kafasındaki köpek katili ve işkence görecektir kişi de Kız'dır. Burada okur/izleyici, faşizan bakış açısının bir insanın nişanlısına bile gözü kapalı fiziksel işkence uygulattırarak boyuttaki vahşetine tanık ettirilmektedir.

Murat ve arkadaşlarına baskın yapılacağını öğrenen Ahmet ile Seyfi, Selim ve arkadaşlarını engellemek için arabanın benzinine şeker katmaya karar verirler. Böylece Ahmet, Kız'ı da yanına alarak Murat'ın bulunduğu kahvehaneye daha önce ulaşarak baskını engelleyebilecektir. Sabah işkence edilecek kişinin kız olduğunu öğrenen Lütfü Usta artık, faşizme karşı bilinç sahibidir.

“KIZ: Yalnız bir şeye yanıyorum. Seyfi Abi'yi kurtarayım diye yalvardım.

Kendim için yalvardığımı sanmış.

AŞÇI: Peki ne dedi?

AHMET: Mesele ölçüsündedir demiştir.

AŞÇI: Hay dinine yandığının neymiş yahu bu ölçü?

AHMET: Bu ölçüye FAŞİZM derler...

AŞÇI: Hay ben faşizmin, gelmişini geçmişini, gelebileğini, sinsilesini, ferishtahını, ecdadını (...) Ben böyle faşizmin ta anasını avradını, icat edeninin...

Ben böyle faşizmin soyunu sopunu...” (Öngören, 2010: 283)

Ahmet ve Kız'ın köşkü terk etmeleri ile Lütfü Usta'nın hikayesi de sona erer. Lütfü Usta, oyunun sonunda izleyicilere tekrar danışmadan evvel, ayrılma kararı vermesine yol açan iki meseleyi de kısaca anlatır. Bunlardan ilki, Kız ve Seyfi'nin işten ayrılması sonrası Selim'in köşte yalnız kalan Lütfü Usta üzerinde baskısının

artması ve arkadaşlarına sürekli sofraya hazırlatmasıdır. Bu durum, Lütfü Usta'nın kimlere hizmet ettiğinin daha yoğun bir biçimde sorgulamasına yol açacaktır. İkinci mesele ise, tarihsel özetle de değinilen, Milliyetçi Cephe hükümetinin DGM'leri yeniden aktif duruma getirme teşebbüsüne karşılık, DİSK'in 16 Eylül 1976 günü genel yas ilan ederek iş bırakma eylemi gerçekleştirdiği güne dayanmaktadır.

“AŞÇI: Hani işçiler toptan işleri bırakmışlardı.. Şu MGM mi DGM mi işte o günlerden bir gün bu bizim Ahmet var ya zaten sık sık görüşürüz onunla bana bir gazete gösterdi. Gazete de bir fotoğraf vardı.. Bir baktım.. amanın durun, yahu olamaz.. Ama olmuş.. Bir fabrikanın önünde işçilerle polisler çatışmışlar ve de bu bizim kız var ya hah işte onunla Selim iti gırtlak gırtlığa dövüşüyorlar.. İşte o zaman dedim ki Ulan Lütfü şu kız kadar olamadın, yuh olsun senin pehlivanlığına dedim ve o anda ayrılmaya karar verdim. Bu Selimgiller benim kızımın gırtlığına sarılsınlar, ben de onlara hizmet edeyim.. Bu olamaz dedim.. Ayrılmaya karar verdim.. Ama bizim Ahmet ayrılmayacağını diyor. İşte bu yüzden bir de size danışayım dedim. Ayrılmaya karar verdim. Ama yine de danışayım dedim. Ayrılmak mı zor Kerim Beye hizmet etmek mi? Hadi bana eyvallah!” (Öngören, 2010: 284)

Oyunun sonunda okur/izleyici sadece Lütfü Usta'nın değil, esas olarak Kız'ın dönüşümünü görmüş olacaktır. Köşkte çalışırken evlenme hayali ile güncel meselelerin uzağında kalan Kız, köşkten ayrıldıktan sonra bir fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar, DGM'ye karşı başlatılan eylemlerde aktif rol oynar. Yazar, Kız'ın Selim ile gırtlak gırtlığa dövüşmesini, tıpkı Lütfü Usta'da olduğu gibi, okur/izleyici için de anti-faşist mücadelede cesaretlendirici bir unsur olarak sunmakta ve sınıf bilincinin bu mücadeledeki olumlu etkisini görünür kılmaktadır. Ancak Lütfü Usta'nın karar veriş sürecinde, “erkeklik gururu”nun da etkili olması, yazarın okur/izleyiciyi koşullarken toplumda özümsemiş değer yargılarına başvurduğunu da açık etmektedir.

Zengin Mutfağı oyununda, kurgusal bir olay örgüsünün fonuna tarihsel olayları yerleştiren Vasıf Öngören, köşkün mutfağında yaşananlar üzerinden söz konusu tarihsel gelişmeleri irdelene ve tartışma yoluna gitmiştir. 1960'lı yıllardan itibaren emekçi kesimde sınıf bilincinin artması; DİSK'in de kuruluşu ile sendikal eylemlerin gitgide güçlenmesi karşısında egemen güçlerin başvurdukları tedbirler ve buna paralel olarak milliyetçi hareketin hızla yükselişe geçişi yazar tarafından analiz edilerek okur/izleyicinin yargısına sunulmaktadır.

Vasıf Öngören'in siyasi kutuplaşmanın gitgide arttığı 1970'ler Türkiye'sinde, dönemin politik tiyatro yazarlarından beklenildiği gibi, 12 Mart sonrası koşullara karşı bir tavır sergilediği söylenebilir. Ayrıca yazarın, okur/izleyicisini söz konusu tarihsel gelişmelerin içyüzü hakkında farkındalık kazanmaya ve şiddetini gitgide arttıran sağcı harekete karşı “taraf” olmaya davet ettiği görülmektedir. Bu nedenle yazar, oyun süresince sınıf bilincinin önemini ön plana çıkarmaktadır. Metnin kurgusunda fabrika patronu Kerim Bey ve sendika yöneticiliğinin dışında partili de olduğu düşünülen Murat karşıtlığında, oyundaki rol kişileri arasında sınıf bilinci üzerinden bir hiyerarşi kurulduğu görülmektedir. Ahmet'in sendikalı, Seyfi'nin sola karşı sempatican olduğu bu hiyerarşide, Lütfü Usta sadece mutfaktaki çalışma koşullarının zorluğuna karşı bilinç sahibidir. Hiyerarşinin en alt katmanında yer alan Selim ve Kız ise sistem tarafından sömürülmeye en müsait rol kişileridir. Nitekim Selim oyundaki terbiyeli kurt köpeği ile özdeş olarak sermayenin “terbiyeli” koruyucusuna dönüşmüştür. Ancak yazar oyunun sonunda iftiraya uğrayan Kız'ın büyük dönüşümünü görünür kılmaktadır. Nişanlısı tarafından uğradığı iftira sonucunda bilinçlenen Kız, köşkten ayrılıp fabrikaya girdiğinde sınıf bilinci oluşmuş, DGM'ye karşı yapılan eylemlerde aktif rol oynamıştır. Seyfi'nin de proleter olduğu anlaşılan oyunun finalinde yazar sendikalılara bilgi toplamak gerekçesi ile olsa da köşkte kalıp kalmama seçeneğini okur/izleyiciye tartıştırmak istemektedir. Çünkü oyunda ne Kız'ın dönüşümü ne de Lütfü Usta'nın kazandığı bilinç yeterli görülmektedir. Tarihsel özetle de görüldüğü üzere, 12 Mart sonrasında devrimci mücadelenin bir aşaması olan anti-faşist mücadele toplumun sadece belli başlı değil, tüm kesimlerinin taraf olduğu geniş bir cepheleşme ile hedefe ulaşabilecektir. Dolayısıyla yazarın bir bakıma okur/izleyiciden sorgulamasını istediği esas meselenin, sınıf bilinci boyutunda kurduğu bu hiyerarşinin neresinde durduğudur. Oyunu sınıf bilincinin en somut sonucu olan 15-16 Haziran olayları ile başlatan yazar, 12 Mart sonrasındaki anti-faşist mücadelede de böylesi bir sınıf bilincinin ve geniş kitlesel mücadelenin önemine dikkat çekmektedir.

Propagandist bir Marksist Estetik yaklaşıma karşın, Bertolt Brecht'in epik-diyalektik tiyatro kuramını benimseyen Vasıf Öngören'in, Zengin Mutfağı metninde de söz konusu anlayışa ait uygulamalara başvurduğu görülmektedir. Öngören

yabancılaştırma stratejisinde öncelikle okur/izleyicisini, ona tanıdık bir atmosfer sunarak kavradığı görülmektedir.

“Öngören bu oyununda (...) seyircisini önce tanıdık gibi gelen Zengin Mutfağı ortamını sunar. Sonra da sahnede Yeşilçam filmlerindeki yapay ilişkilerin tam tersini göstererek onu zengin mutfaklarına yabancılaştırır.” (Yüksel, 1997: 124)

Yeşilçam filmlerinde melodramlara ve romantik komedilere sahne olan bu köşk mutfağı, kısa süre içerisinde, emekçilerin ekmek mücadelesi verdiği, işçilerin işten çıkarıldığı, gecekonduların yıkıldığı bir ortamda, köşkün küçük beyinin arı sütü ile, köpeğinin ise biftek ile beslendiği, üst katında ülkücü komandoların toplantı yaptığı vs. bir mekana dönüşür.

Yazarın oyun kurgusunda, okur/izleyiciye empati kuracağı ya da antipati duyacağı rol kişilerinden uzak durduğu izlenmiştir. “Olumlu kahraman” olma potansiyeli taşıyan İşçi Murat ve “kötü adam” olma potansiyeline sahip Kerim Bey kişilerinin, oyunda sık sık isimlerinin geçmesine rağmen, sahnede görülmemelerinin sebebi, yazarın söz konusu tercihi ile ilişkilendirilebilir. Selim de okur/izleyiciye doğrudan olumsuz bir figür olarak sunulmaz; ablası ve eniştesine kaptırdığı miras hakkını almayı dahi beceremeyen “zavallı” bir gencin tarihsel koşullar içerisindeki dönüşümü içerisinde gösterilir. Bunun yanında Selim’in kullandığı düşman paranoyası içeren ezbere milliyetçi söylemler, gülünç bir biçimde okur/izleyiciye yansır. Nitekim yazar, Selim gibi bir karakterin alt edilmesi için silaha bile gerek olmadığını, sadece sınıf bilincinin yeterli olduğunu okur/izleyiciye ima ettiği düşünülebilir.

Yazar Lütfü Usta’yı oyunun anlatıcısı olarak kullanmış, ajitasyona başvurmadan okur/izleyicinin gelişmeleri tartışmasına imkan sunmaya çalışmıştır. Ancak yazar, Lütfü Usta ve Kız gibi geleneksel bakış açılarına sahip iki tarafsız kişinin bile gelişmeler karşısında faşizan harekete karşı tavır alışını, okur/izleyiciyi koşullama stratejisi olarak kullandığı düşünülebilir. Dönemin faşizan yaklaşımının, saldırgan köpek imgesi ile özdeşleştirilmesi de yazarın başka bir koşullama biçimi olarak göze çarpmaktadır.

2.4. İkinci Bölüm Değerlendirmesi

Çalışmanın ikinci bölümünde Türkiye'nin öncelikle 12 Mart sonrası siyasi gelişmeleri ele alınmış, bu gelişmelerle paralel olarak politik tiyatro yaklaşımındaki farklılıklar model metinler üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır. Buna göre:

Yapılan tarihsel okumalarda, 12 Mart askeri müdahalesinin esas olarak sol harekete karşı yapıldığı görülmüş, söz konusu müdahale ile beraber uygulanan baskı ve şiddetin sonucu olarak, sol kesimde 1960'lı yılların sonlarında görülen devrim umudunun daha gerçekçi bir perspektife yerleştiği görülmüştür. Önceliğini baskı ve şiddetle mücadeleye veren sol harekette oluşan bu farklı yaklaşım, politik tiyatro yaklaşımına da yansımış, özellikle **Şili'de Av** ve **Zengin Mutfağı** metinlerinde bir önceki bölümde incelenen oyunlarla kıyaslandığında, romantize edilmiş bir “devrim umudu”nungeri planda kaldığı görülmüştür.

Yine çalışmanın ilk bölümde politik tiyatro yazarına yüklenen okur/izleyicisini devrim doğrultusunda eğitme ve hazırlama misyonu da değişime uğramıştır. 12 Mart sonrası politik tiyatro yazarlarına biçilen rol, tüm baskılara ve düş kırıklıklarına karşı söz konusu süreci cesurca tüm gerçekliği ile yansıtmak olmuştur. Oyun incelemelerinde de söz konusu misyonun tam anlamıyla uygulandığı izlenmiştir. Orhan Asena **Şili'de Av** oyununda Şili'de 1973'te gerçekleştirilen askeri darbenin hemen sonrasındaki başlatılan “komünist avı” sürecini tartışarak Türkiye’de 12 Mart sürecine ışık tutmaya çalışmıştır. Vasıf Öngören ise **Zengin Mutfağı** oyununda, 12 Mart sonrası yükselişe geçen faşizan hareketin, gitgide şiddetlenen sermaye-emek çatışması ve 15-16 Haziran’da azami güce ulaşan işçi hareketleri ile ilişkilendirerek irdelemiştir.

Tarihsel okumalarda, 12 Mart sonrası sol harekete karşı uygulanan şiddet, tutuklamalar, işkenceler diğer yanda paramiliter örgütlenmelerin hızla yayılmaya başlaması ile sosyalist hareketin anti-faşist mücadelede yoğunlaştığı izlenmiştir. Kutuplaşmanın gitgide arttığı ve şiddetlendiği, “taraf” olmanın varoluşsal bir zorunluluk haline geldiği görülen bu dönemde, politik tiyatro yazarının da tarafını ortaya koyarak anti-faşist mücadelenin bir parçası olması, okur/izleyicisini de

faşizme karşı taraf olmaya yönlendirmesi beklenmiştir. Ayrıca önceki bölümde metinlerinidoğrudan işçi sınıfına yazan yazarların aksine, Asena ve Öngören'in genel okur/izleyici kitlesine yönelmesi, dönemin sol hareketinin baskıya karşı geniş cepheleşme ihtiyacını da göstermektedir. İncelenen her iki oyun metninde de okur/izleyiciyi taraf olmaya çağıran yaklaşımın yansıması görülebilmektedir. **Şili'de Av** metninde mevkisi bakımından “tarafsız” bir Rahip'in, İsa ile komünist gençleri özdeş tutması ve oyunun sonunda “Yaşasın Allende !!!” diye haykırarak bir devrimci gibi can verışı okur/izleyiciyi taraf olma yönünde koşullayıcı bir etken olduğu görülmüştür. Ayrıca yazar oyun boyunca devrimci gençlerin haklılığını yineleyerek, haklı olmak kadar haklı kalmanın önemine vurgu yaptığı izlenmiştir. Vasıf Öngören de benzer biçimde tarafsız bir figür olarak Lütfü Usta'yı kullanmış, bu koşullar altında sınıf bilincinde yoksun ya da tarafsız kalışın nasıl egemen güçlerin lehine işlediğini kanıtlamaya çalışmıştır. Oyunun sonunda Lütfü Usta gibi geleneksel bakış açısına sahip bir vatandaşın bile olayların gelişimi sonucunda bilinçlenerek taraf konumuna geçmesinin okur/izleyici için etkili bir koşullama biçimi olduğu düşünülmüştür.

Devrimci mücadelenin nasıl sürdürüleceğine yönelik bölünmelerin fazlası ile görüldüğü bu dönemde, politik tiyatro eleştirmen ve kuramcılarının da Marksist sanat yaklaşımında görüş ayrılıkları izlenmiştir. Bir kısım tiyatro insanı, bir önceki bölümde olduğu gibi, kitleleri harekete geçirici bir üslup olarak, politik sanatta ajitasyon ve öğretiyi ön planda tutmaya devam ederken, diğer bir kesim ise, Bertolt Brecht'i referans göstererek, okur/izleyicinin edilgen konumunu ortadan kaldıracak farklı bir izleyici-sahne ilişkisi inşa edilmesini savunmuştur. İncelenen iki oyunun karşılaştırılmasında bu görüş farklılığı somut bir görünüm kazanmaktadır. Yansıtmacı bir üslupla yazılan **Şili'de Av** oyununda, yazarın okur/izleyicide duygusal etki uyandırmaya yöneldiği, ayrıca okur/izleyicisi ile, özellikle rahibin replikleri üzerinden didaktik bir ilişki kurduğu gözlenmiştir. Buna karşılık Vasıf Öngören'in yazdığı **Zengin Mutfağı**'nda, yazarın Brecht estetiğinden hareketle okur/izleyici ile farklı bir ilişki kurmaya çalıştığı görülmüştür. Yazar, oyununda didaktik söylemlere ve idealize edilmiş karakterlere yer vermekten kaçınmış, ayrıca

oyununda anlatıcı ögesine başvurarak seyircinin gözlemci ve eleştirel konumunu korumaya yönelmiştir.

Bu bölümde incelenen **Şili’de Av** ve **Zengin Mutfağı** oyunlarının dışında, araştırma sürecinde incelenen ancak bölüme eklenmeyen Uğur Mumcu’nun **Sakıncalı Piyade** (Aziz ve Mumcu, 1997) metninde de yukarıdaki çıkarımları pekiştiren niteliklere rastlanmıştır. Yazarın kendi tutukluluk ve yargılanma sürecindeki anılarından oluşturduğu metninde, 12 Mart sonrası süreçte yaşanan hukuksuzluk okur/izleyiciye yansıtılmaktadır. 27 Mayıs askeri darbesini “ilerici devrim” olarak niteleyen yazarın, yaşanan hukuksuzluk karşısında okur/izleyicisini aynı uygulamaların bir gün karşı tarafa uygulanması gerektiği yönünde koşulladığı gözlenmiştir. “Ah bir savcı olsaydım...” (Aziz ve Mumcu, 1997) diye başlayan replikle dönemin işadamları, politikacılar, ağaların da yargılanıp aynı cezalara çarptırılması gerektiği yineleyen yazar, oyunda eleştirel tavrını rejimin işleyişinden çok Nihat Erim, Süleyman Demirel gibi iktidardaki “isim”ler ile sınırlı tuttuğu da görülmüştür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POLİTİK TİYATRODA İNSAN HAKLARI VE GEÇMİŞLE HESAPLAŞMA

3.1. 1980 Sonrası Siyasi Gelişmelerin Politik Tiyatroya Yansımaları

Türkiye tarihinde gerek politik gerekse sosyolojik bakımından bir dönüm noktası olan 12 Eylül 1980 askeri müdahalesi, ülkedeki sosyalist mücadelenin 1980 sonrası seyri ve buna bağlı olarak politik tiyatronun gelişimi açısından da en önemli belirleyici olarak görülmelidir.

Söz konusu tarihte, birçok faktöre⁵¹ bağlı olarak ülkenin otorite boşluğunu gerekçe gösteren Türk Silahlı Kuvvetleri, “ülke bütünlüğünü korumak, millî birlik ve beraberliği sağlamak, muhtemel bir iç savaşı ve kardeş kavgasını önlemek, devlet otoritesini ve varlığını yeniden tesis etmek ve demokratik düzenin işlemesine mani olan sebepleri ortadan kaldırmak” (Evren, 1980: 6) amacını öne sürerek, 12 Eylül 1980 sabahı ülke yönetimine el koymuştur.

Erik Jan Zürcher’in verdiği tarihsel bilgilere göre, cunta rejiminin başlamasıyla, yaklaşık üç sene süren Sıkıyönetim sürecinde, çoğunlukla solcu ve ülkücü gruplara yönelik geniş kapsamlı bir tutuklama dalgası başlatılmıştır. Sol örgütlerle girilen çatışmalarda birçok örgüt mensubu ölü ya da yaralı ele geçirilmiştir. Ayrıca sağ ve sol örgüt üyelerinin dışında, özellikle sol görüşlü birçok akademisyen, basın mensubu, sendikacı, hukukçu gözaltına alınmış, sorgulanmış ya

⁵¹Süavi Aydın ve Yüksel Taşkın’ın tarihsel bilgilerine göre, Türkiye’de özellikle 1970’lerin ikinci yarısında gitgide şiddetlenen sağ-sol çatışması, mezhepsel katliamlar, faili meçhul cinayetler, kısa süreli hükümetler, toplumda güvensizlik hissini azami düzeye çıkarmıştır. Bunun üzerine ordu, ilk olarak 2 Ocak 1980’de dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’e uyarı niteliğinde bir mektup göndermiş, tüm anayasal kuruluşları ve parlamentoyu güncel gelişmelere karşı acilen tedbir almaya davet etmiştir. Ancak Gün Sazak ve Nihat Erim cinayetleri, Konya’da yüz bine yakın kişinin İsrail karşıtı gösterilerinde şeriat çağrısında bulunması, ordunun müdahalesi için yeni gerekçeler olmuştur. Bunların yanında, Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün Nisan 1980’de görevinin sona ermesi ile parlamentoda bu kez aylar süren cumhurbaşkanlığı seçimi krizi ortaya çıkmış, defalarca yapılan oylamalara rağmen bir mutabakat sağlanamamıştır. (Aydın ve Taşkın, 2015: 325-326)

da tutuklanmıştır. Tutukluluk ya da mahkûmiyet süresince işkence uygulamalarına başvurulmuş, bunun sonucunda cezaevlerinde birçok faili meçhul ölüm ya da kalıcı sakatlanmalar gerçekleşmiştir. (Zürcher, 2009: 403-404)

Dolayısıyla, 1980–1983 tarihleri arasında süren cunta rejimi Türkiye’de insan haklarının neredeyse hiçe sayıldığı bir süreç olmuştur. Bülent Tanör’ün belirttiği rakamlara göre, söz konusu dönemde 650 bin kişi gözaltına alınmış, açılan davalarda 230 bin kişi yargılanmış, idam cezasından yargılanan 7 bin kişiden 517’si bu cezaya çarptırılmış ve 49’u infaz edilmiştir. Cezaevlerinde işkence uygulanmış, 299 kişi yaşamını yitirmiş, bunlardan 171’inin işkencede öldüğüne dair bulgular elde edilmiştir. Cezaevlerindeki koşullarını protesto etmek için açlık grevi başlatan mahkûmlardan 14’ü yaşamını yitirmiştir. 1 milyon 683 kişi fişlenmiş, 3.854 öğretmen, üniversitede görev yapan 120 öğretim üyesi ve 47 yargıcın görevlerine son verilmiş, 14 bin kişi vatandaşlıktan çıkarılmıştır. Tutuklanan gazetecilere toplam 3 bin 315 yıl 6 ay hapis cezası verilmiştir. (Tanör, 2000: 91-92)

1983’e kadar devletin yönetimini elinde bulunduran Milli Güvenlik Konseyi⁵², uygulamalarında her ne kadar sağa ve sola eşit mesafede olduğu algısı yaratmaya çalışsa da, müdahalenin esas olarak sol hareketi baskılamaya hatta tasfiye etmeye yönelik olduğunu görebilmek mümkündür. Örneğin, 24 Ocak Kararları⁵³,’nın uygulayıcısı olan Turgut Özal’ın geçici kabinede görevlendirilmesi, cuntanın da neo-liberal ekonomi politikasını benimsediğini göstermiş, bu bağlamda sol harekete karşı katı tedbirler de zorunlu hale gelmiştir. (Ahmad, 2012: 216-218) Darbe ile beraber feshedilen 1961 Anayasası yerine oluşturulan 1982 Anayasası’nın niteliği söz konusu tedbir politikasını görünür kılmaktadır. Zürcher, Aydın ve Taşkın’ın siyasi analizlerine bakıldığında, yeni anayasada özellikle 1960 Anayasası’nın sağladığı özgürleştirici niteliklerin kısıtladığı, bu nedenle de 12 Eylül darbesinin 27 Mayıs ile

⁵² Milli Güvenlik Konseyi: 12 Eylül 1980 sonrası Genel Kurmay Başkanı Kenan Evren, Kara Kuvvetleri Komutanı Nurettin Ersin, Hava Kuvvetleri Komutanı Tahsin Şahinkaya, Deniz Kuvvetleri Komutanı Nejat Tümer ve Jandarma Genel Komutanı Sedat Celasun’dan oluşan ve yaklaşık üç sene boyunca ülkenin yasama, yürütme ve yargı görevini üstlenen cunta iktidarı. (Tanör, 2000: 26-27)

⁵³ 24 Ocak Kararları: 1979’da Süleyman Demirel hükümeti döneminde Turgut Özal’ın öncülüğünde oluşturulan, ekonomik istikrar amacıyla serbest piyasa anlayışının güçlendirildiği neo-liberal dönüşüm programıdır.

bir hesaplaşma niteliği taşıdığı anlaşılmaktadır. Buna göre Cumhurbaşkanı'nın yetkilerinin arttırıldığı yeni anayasada, Milli Güvenlik Kurulu'na hükümet üzerinde baskı oluşturma imkânı tanınmış, hükümetin ise Milli Güvenlik Kurumu'nun devletin güvenliğine yönelik alınması gerek tedbir bildirilerini “dikkate alacağı” belirtilmiştir. 1970’li yılların başarısız koalisyonlarının tekrarına karşı tedbir olarak %10 barajı getirilmiş, genel seçimlerde söz konusu oranı geçemeyen partilere TBMM kapısının kapalı tutulması kararlaştırılmıştır. (Zürcher, 2009: 405; Aydın ve Taşkın, 2015: 334-340)

Ayrıca, 1961 Anayasası’nda vurgulanan temel hak ve özgürlükler yeni anayasada da yer almasına rağmen bunların “milletiyle bölünmez bütünlüğünün, millî egemenliğin, Cumhuriyetin, milli güvenliğin, kamu düzeninin, genel asayişin, kamu yararının, genel ahlâkın ve genel sağlığın korunması amacı ile” (Anayasa, 1982, m.13) sınırlandırılabilmesi belirtilmiştir. Anayasada grev ve sendikal haklar da temel hak ve özgürlükler gibi sınırlandırılmaları tabi tutulmuş, sendikal hareketlerin politize olması engellemeye yönelik tedbirler oluşturulmuş, “iyi niyet kurallarına aykırı olmama” gibi soyut ve göreceli kavramlar kullanılarak sendikal eylemlerin ertelenmesi, kanun yoluyla sınırlandırılması ya da yasaklanmasına imkân açılmıştır. (Anayasa, 1982, m.54) Benzer gerekçeler gösterilerek basın özgürlüğü ve ifade özgürlüğü de kısıtlanmış, “yasaklanan diller” ile yayın yapılması yasaklanmış (Anayasa, 1982, m.26, 27, 28), dernek kurma, toplantı ve gösteri yürüyüşlerinin “kamu düzeni” ya da “devletin milletin bölünmez bütünlüğünün” tehdit edilmesi halinde, kanun yoluyla engellenebileceği belirtilmiştir. (Anayasa, 1982: m.33, 34) Böylelikle tutucu güçler için bir anlamda tehdit niteliği taşıyan 1961 Anayasası’nın temel nitelikleri de yok edilmiştir.

Tüm bu uygulamalar sebebiyle, 12 Eylül darbesinin, 12 Mart sürecinden sonra baskılanmaya başlayan Türkiye solunda çok daha derin travmalar yarattığı söylenebilir. İdamlar dışında sol örgütlere yönelik geniş çaplı kitlesel tutuklamalar, sorgulamalarda ve cezaevlerinde uygulanan işkenceler, yine sorgulama ve cezaevlerinde gerçekleşen belirsiz ölümler ve yıllarca süren davaların sola etkisi oldukça yıkıcı olmuştur. (Ahmad, 2012: 218; Zürcher, 2009: 404) Bu şiddetli fiziksel

müdahale karşısında, silahlı mücadeleyi benimsemiş olan sosyalist gruplar dahi etkili bir karşı koyuş gerçekleştirememişlerdir. (Belge, 2007: 43) Çünkü Murat Belge'ye göre, "var olan grupların çoğu, en azından teoride, silahlı devrim hazırlığında olmakla birlikte, solun bütünü, devletle ve Silahlı Kuvvetler'le böyle bir karşılaşmaya girecek kapasiteye sahip değildi(r)." (Belge, 2007: 43)

12 Eylül darbesi döneminin, Türkiye'de demokrasi ve insan haklarının hiçe sayılmasının ötesinde, toplumda kültürel anlamda duraklamaya sebep olduğu görülmektedir. Zerrin Akdenizli Çelenk'e göre, toplumu tüketime teşvik ederek neo-liberal ekonomi politikasının bir aracı haline gelen popüler-kültür, aynı zamanda 12 Eylül öncesindeki siyasi bilinci de körelten depolitizasyon sürecinin bir parçası olmuştur. Dolayısıyla böylesi bir kültür yozlaşması, dönemin aydınları tarafından büyük bir tehlike olarak nitelendirilmiştir. Yasaklanan kültür-sanat-siyaset dergilerinin oldukça azalması, nitelikli sanat eserleri yerine yükselişe geçen eğlence ağırlıklı ticari yapımlar, aydınlara göre toplumda bir kültürel erozyonun varlığını işaret etmektedir. (Akdenizli Çelenk, 1999: 87, 96, 97)

"Sanıyorum ki Türk kültür sanatını bekleyen en büyük tehlike, ne iktidar baskısı, ne de büyük sermayenin tekelleşmesidir. Çünkü her iki tehlike de, yüksek düzeyde bir beğeniye sahip olan toplumlarda iflas etmeye mahkumdur. Türkiye'yi kültür ve sanat alanında bekleyen en büyük tehlike, en düşük düzeyde bir kitle kültürünün egemenliğidir. Kültürel popülizm, arabeskin müziğimize yaptığını tüm kültürel etkinlik alanlarında egemen kılabilir." (Kongar, 1982: 11)

Toplumun alımlama biçimini ve beğeni düzeyini hedef alan böylesi bir politikanın olumsuz etkileri, hiç kuşkusuz ki tiyatro alanında da kendisini göstermiştir. Darbe ortamında sanatsal ya da politik niteliği ön planda olan çalışmalar bir hayli azalmış, bunun yerine salt eğlendirme amaçlı oyunlar yükselişe geçmiştir. Bu dönemde Zerrin Akdenizli Çelenk'in deyişiyle,

"Olağanüstü dönem kendini açıkça ortaya koyduğunda bir yanda komediler bir yanda müzikaller furyası ortalığı sarar. Birkaç şöhretlinin biraraya geldiği, zararsız eleştirilerin yapıldığı ya da yalnızca Amerikan özenticiliğine dayalı müzikaller su yüzüne çıkar." (Akdenizli Çelenk, 1999: 95)

Ayrıca birçok sendika ve derneğin kapatıldığı, dergilerin ve kitapların toplatıldığı bu dönemde, tiyatro ve sinema alanında da yoğun bir sansür uygulaması başlamış, darbe koşullarının yarattığı tedirginlik sebebiyle tiyatro çevresinde de birçok sanatçı ve yazar bu süreçte “temkinli” adımlar atmayı tercih etmişlerdir. (Akdenizli Çelenk, 1999: 88-93)

“Gizliden gizliye ve hissettirmemeye çalışarak repertuarların 12 Eylül anlayışı paralelinde olmasını sağlayan anlayış, tiyatrodaki otosansürü getirdi. Kendi sansür uygulamayı alışkanlık haline getirmiş kişiler, daha yukarıdan bir karışmaya gerek bırakmadan gerekli sansürü uyguladılar.” (Nutku, 1993: 36)

12 Eylül ve sonrasında devam eden süreçte, devletin sıkı denetleme mekanizması Devlet Tiyatrosu ve Şehir Tiyatrosu’nun özerk birer kurum olarak işlemesine ve gelişmesine de imkan tanımamış⁵⁴, ayrıca yukarıda Özdemir Nutku’nun da bahsettiği oto-sansür olgusu, yeni yazarların ve nitelikli yerli oyunların ortaya çıkmasına engel teşkil etmiştir. Sadık Arslankara 12 Eylül ve sonrasındaki sürecin sanat üzerindeki olumsuz etkisini aşağıdaki gibi özetlemiştir:

“1. Korku kurumlaştırıldı, 2. Örgütlenme bilinci çökertildi, 3. Kuyrukçuluk başlatıldı, 4. Sanatla halk, gençlikle halk, örgütlenmeyle halk arasında uçurum yaratıldı; sanat, gençlik, örgütlenme seçkinciliğin bir yansıması gibi sunuldu halka...” (Arslankara, 2008: 12)

Söz konusu baskı ortamı ve ifade özgürlüğünün tamamen baskılandığı bu dönemde özellikle politik tiyatro hiç kuşkusuz çok büyük bir darbe almıştır. Ayşegül Yüksel’in deyişiyle, bu dönemde “1970’lerin sözü olan tiyatrosu yerini sözünü gizlemeye çalışan bir tiyatro anlayışına bırakmıştır.” (Yüksel, 2008: 8) Sivilleşme

⁵⁴ Akdenizli Çelenk’in tarihsel bilgilerine göre, darbe sonrası yeniden Şehir Tiyatrolarının başına getirilen Vasfi Rıza Zobu, Şehir Tiyatrosu’ndaki 38 sanatçı 1402 sayılı kanun kapsamında kurumdan uzaklaştırmıştır. Şehir Tiyatrosu’nun başına geçtiği ilk günlerde, görevini genel sanat yönetmenliğinden ziyade “müfettiş”lik olarak tanımlayan Zobu, (Oral, 1981: 25) cunta rejiminin beklentisini karşılayacak bir yönetim politikası gerçekleştirmiş yerinden yönetim sistemini sonlandırıp semt tiyatrolarını kapatmıştır. Devlet Tiyatroları’nda ise, 1980 yılının başında Ergin Orbey’in yerine tekrar Genel Müdürlük görevine getirilen Cüneyt Gökçer’in askeri darbe sonrasında da görevinin başında kaldığı görülmektedir. Devlet Tiyatroları’nda merkezi yönetim sistemini kararlı biçimde uygulayan Gökçer, söz konusu yaklaşımının da etkisiyle cunta rejimi tarafından görevinin başında tutulmuştur. 1983’te sivil yönetime geçiş ile beraber Devlet Tiyatrosu yönetiminde de değişiklik gerçekleştirilmiş, 1984 yılında genel müdürlük görevine Cüneyt Gökçer’in yerine Turgut Özakman atanmıştır. Ancak kurum dışından ataması gerçekleşen Özakman da, genel müdürlük görevini devletin denetimi ve beklentileri doğrultusunda yürütmek durumunda kalmıştır. (Akdenizli Çelenk, 1999: 90 ve 114-115)

döneminin de hedefi olan ve büyük ölçüde başarılı olan bu depolitizasyon sürecinin önceki dönemlerde görülen nitelikte bir politik tiyatro hareketinin gelişimini engelleyen en önemli unsurlardan birisi olduğu görülmektedir. Bu nedenle önceki başlıklarda incelenen dönemlerde görülen sosyalist, anti-emperyalist, anti-faşist mücadelenin parçası niteliğinde bir politik tiyatro hareketi bu dönemde oldukça azalmış ya da niteliksel değişimlere uğramıştır.

“Tüm sanatımızda olduğu gibi tiyatromuzda da içerikli etkin direnme sıfırlandı denemez kuşkusuz, zaten toplumsal koşulların ve dünya koşullarının dayattığı toplumsal içerikler ve tavırlar hiçbir zaman tümüyle yok edilemez, ama büyük tahribata uğrar ve güçten düşürülür.” (Onay, 2008: 4)

12 Eylül sonrası Türkiye’de politik tiyatro hareketinin büyük yara almış olmasına rağmen üç topluluğun halen toplumcu sorumluluğunun bilincinde olarak politik tutumlarını sürdürme gayreti içinde oldukları görülmektedir. Bu topluluklar Ankara Sanat Tiyatrosu (AST), Dostlar Tiyatrosu ve Erkan Yücel’in önderliğinde faaliyetine devam eden Ankara Halk Tiyatrosu’dur. (Akdenizli Çelenk, 1999: 97) Vodvil ve müzikallerin yükselişe geçtiği bu dönemde topluluklar bir yanda iktidar baskısı, diğer yanda ise topluluk içerisindeki dağılmalara karşı mücadele vermek zorunda kalmışlardır.

“Topluluklarda, kendini çok açığa vurmeyen gizli bir dağılma yaşanmaktadır. Dağılma, kimi zaman ekonomik, kimi zaman da kişisel nedenlerle ortaya çıkmış, bir iki kişi bu toplulukları temsil eder olmuştur.” (Gündoğdu, 1993: 39)

Politik tiyatro topluluklarına yönelik oyun yasaklamaların yoğun olarak görüldüğü bu dönemde topluluk yöneticileri, 1981 yılında Kültür Bakanlığı tarafından ödeneksiz tiyatrolar için ayrılan ödeneğe (Akdenizli Çelenk, 1999: 102-103) mesafeli bir duruş sergileyerek, oto-sansür uygulamasına karşı tutum takınmışlardır.⁵⁵ Baskı rejimine rağmen aydın duruşundan vazgeçmeyen topluluk önderlerinin, 12 Eylül’den sonraki ilk 10 yıllık repertuar tercihlerine bakıldığında,

⁵⁵ “AST temsilcisi olarak Rutkay Aziz, öncelikle tarihsel kalıcılığı ve etkinliği olan tiyatrolara devletin desteğinin bir görev olduğu bu yaklaşımın yardım sözcüğüne sıkışıp kalmaması gerektiğini söyler. Dostlar Tiyatrosu’nun sözcüsü Genco Erkal, devletin bu yaklaşımını bir ön denetim olarak görür. Bakanlığın hangi ölçütlere göre ve nasıl değerlendirdiğinden kuşku duyarak bu yardıma sıcak bakmaz.” (Akdenizli Çelenk, 1999: 103)

baskı karşısında aydının bireysel tutumu ve sorumluluğunu irdeleyen oyun metinlerini tercih ettikleri görülebilmektedir. Dostlar Tiyatrosu, 12 Eylül sonrası repertuarında toplumcu çizgisini korumayı başarsa da, sosyalist mücadelenin oldukça zayıfladığı bu dönemde devrimci ya da anti-faşist birikim sağlayan oyunlar yerine “ifade özgürlüğü” ve “aydın sorumluluğu” gibi kavramların ön plana çıktığı metinlere daha fazla yer vermiştir. Örnek vermek gerekirse, 12 Eylül öncesinde de Brecht oyunlarını sahneleyen topluluk, 1983 yılında bu kez Bertolt Brecht’in baskı dönemlerinde aydın sorumluluğunun boyutlarını tartıştığı **Galileo Galilei** oyununu sahnelemiştir. Topluluk bu oyundan bir sene sonra, Maxwell Anderson’un, dinsizlikle suçlanan Yunan filozof Sokrates’in Euthyphron’da yargılanışından yola çıkılarak uyarladığı **Yalınayak Sokrates** oyununu sahneye koymuş; bu metin aracılığıyla 12 Eylül sonrası baskılanan düşünce özgürlüğü kavramının tartışılmasına da olanak sağlamıştır. (Dölçek, 1998: 29) 1998-99 sezonunda tekrar sahnelenen **Yalınayak Sokrates** hakkında Milliyet gazetesine röportaj veren Genco Erkal, doksanların sonunda da halen devam eden düşünce özgürlüğü sorununa vurgu yapmaktadır:

“İnsanlık tarihinde ölüme kadar düşüncelerini savunan ilk düşünür Sokrates. Kurulu düzene, insan düşüncesinin verdiği ilk kurban. Ondan bu yana ne kurbanlar verdik! Ama insanlığın tarihi biraz da bu kurbanların sayesinde ilerliyor. Ne yazık ki insanlar böyle kurbanlar vermekten vazgeçmiyor.” (Dölçek, 1998: 29)

1988-89 sezonunda yine, baskı süreçlerinde “aydın”ın sorumluluğunun irdelendiği **Buruk Ezgi** (Vaclav Havel) oyununu sergileyen Dostlar Tiyatrosu, 1993-94 sezonuna gelindiğinde ise Nazım Hikmet’in Bursa Cezaevi’nde tutuklu kaldığı sırada yazdığı şiirlerden uyarladığı **İnsanlarım** isimli tek kişilik performans sahnelenmiştir. Genco Erkal’ın uyarladığı, yönettiği ve oynadığı performansta, bir aydın olarak ozanın her türlü zor koşullarda dahi “daha güzel bir dünya” için umudunu kaybetmeyişiğini görünür kılmıştır.

“İnsanlarım, umutsuzluğun kol gezdiği bir dönemde, tüm ütopyaların yıkılıp, çöktüğü bir karanlık çağda, en zorlu koşullarda bile ‘gelecek güzel günlere’ olan inancını yitirmeyen bir büyük ozanın soluğunu duyurmak istiyor.” (dostlartiyatrosu.com)

Dostlar Tiyatrosu gibi 12 Eylül sonrasında istikrarını bozmayarak yoluna devam eden Ankara Sanat Tiyatrosu'nun repertuarına bakıldığında, yine niteliksel bakımdan farklı politik metinlerin sahnelendiği göze çarpmaktadır. 1982-83 sezonunda aydın sorumluluğunun irdelendiği **Yaz Misafirleri** (M.Gorki) oyununu oynayan topluluk, 1983-84 sezonuna gelindiğinde **Galileo Galilei** (Bertolt Brecht) metnini sahnelemiştir. Oyunun Dostlar Tiyatrosu ile aynı dönemde sahnelenmesi, söz konusu dönemde baskıya karşı aydının sorumluluk ve tutumuna ne denli önem verildiğinin bir göstergesidir. Topluluk yine aynı sezonda, Bilgesu Erenus'un Lillian Hellmann'ın biyografisinden yola çıkarak, baskı rejimlerindeki aydın sorumluluğunu, bir kahramanlıktan öte insani bir tercih olarak ele aldığı **Güneyli Bayan** oyununu sahneye taşımıştır. Kitlesele direniş ve eylemin ön planda olduğu 1980 öncesi dönemin aksine, bu dönemde baskıya karşı bireysel direniş meselesini yansıtan ve tartışan oyunlara ağırlık verdiği görülen AST, bu doğrultuda 1985-86 sezonunda ise Henrik Ibsen'in **Bir Halk Düşmanı** oyununu sahnelemiştir. Nitekim, çıkar ilişkilerinin, yalanın ve baskının azami düzeyde olduğu bir toplumda, "doğru"yu söylemekten geri durmayan bir bilim adamının mücadelesini konu edinen oyun, iktidarı rahatsız etmiş ve bakanlık AST'a maddi desteğini kesmiştir. (Akdenizli Çelenk, 1999: 129) Bu gelişmeye rağmen yoluna devam eden AST, repertuarında **Mephisto** (K.Mann/A.Mnouchkine) gibi aydın sorumluluğunu tartışan oyunlara yer vermeyi de sürdürmüştür. (ast.com.tr)

Özellikle Dostlar Tiyatrosu ve AST'ın söz konusu repertuar politikasını, kitlesele bir sosyalist mücadelenin mümkün olmadığı bu dönemde, bireysel direnişin ve insan hakları mücadelesinin ortaya çıkışının bir yansıması olarak okumak doğru olacaktır. Çünkü cunta rejimi sonrasında Başbakan olan Turgut Özal, cunta rejimi döneminin etkilerini hafifletme doğrultusunda sivil toplumun gelişmesi için girişimlere başlaması, her ne kadar doğrudan demokrasi ve insan hakları için atılmış adımlar olmasa da⁵⁶, Türkiye solu için de yeni bir mücadele alanı sağlamıştır. 12

⁵⁶ Neo-liberal politikalar için bürokrasinin "hantallığını aşma" ve Avrupa'ya entegre olabilmek adına demokrasi ve insan haklarına yönelik atılımlara ihtiyaç duyan Turgut Özal, Atilla Yayla gibi birçok fikir adamı tarafından, bu yöndeki uygulamalarından ötürü sadece ekonomik alanda değil, insan hakları ve demokratikleşme bağlamında da "büyük bir siyasi reformcu" (Yayla, 2005: 584) olarak görülmüştür. Diğer yanda başka bir kesim ise yukarıda bahsedilen demokratikleşme ve özgürleşme adımlarının Turgut Özal'ın demokrat kimliğinden çok ekonomi odaklı pragmatik

Eylül sonrası büyük bir darbe alan ve kitlesel mücadele biçimleri yok olan Türkiye solu da, yeni ve farklı bir siyasal mücadele alanı olarak sivil toplum kuruluşlarını keşfetmeye başlamıştır. (Aydın ve Taşkın, 2015: 366) Özellikle önceki satırlarda bilançosu belirtilen idam cezaları, tutukluluk ve gözaltı sürecindeki işkenceler, işkence sonucunda gerçekleştiği düşünülen fail-i meçhul cinayetler solun, sivil toplum kuruluşlarının aracılığıyla “İnsan Hakları Mücadelesi”ne yönelmesine yol açmıştır. (Kanar, 2007: 1049)

Sivil toplum kuruluşlarını siyasette etkin bir hale getirecek hareketlerin ilk adımı, 1984 yılında insan hakları ihlallerine karşı önemli bir girişim ile gerçekleşmiştir. Kitlesel mücadelenin imkansız hale geldiği 12 Eylül koşullarında, birçok aydın bireysel sorumluluk alarak sıkıyönetim sürecindeki anti-demokratik uygulamalara ve insan hakları ihlallerine karşılık, tepki ve direnişte bulunmuştur. İnternet kaynaklarına göre, 1984 tarihinde Aziz Nesin’in öncülüğünde, Halit Çelenk, Mete Tuncay, Uğur Mumcu, İlhan Selçuk gibi aydınların katılımı ile oluşturulan Aydınlar Dilekçesi’nin altına 1300’e yakın aydın imza atmıştır. (12 Eylül Karanlığına Karşı, 2012) Toplam 6 sayfalık dilekçede işkence, idam, YÖK, örgütlenme hakkına kadar birçok soruna tepki gösterilirken, insanın yaşam hakkına ve düşünce özgürlüğüne de sıkça vurgu yapılmıştır.

“Halkımız, çağdaş toplumlarda geçerli insan haklarının tümüne layıktır ve bunlara eksiksiz olarak sahip olmalıdır. Ülkemizin, insan haklarının güvenceleri yurt dışında tartışılır bir ülke durumuna düşürülmüş olmasını onur kırıcı buluyoruz. Yaşam hakkı ve insanca yaşama, örgütlü ve toplumsal varolmanın çağımızda hiçbir gerekçe ile ortadan kaldırılamayacak baş amacdır; doğal ve kutsal bir haktır. Bu hakkın anlam kazanması, düşünceyi özgürce açıklamaya, geliştirmeye ve etrafında örgütlenmeye bağlıdır. Bireylerimizin yeni ve değişik düşünce üretmelerini, gösterilmeye çalışıldığı gibi, bunalımların nedeni değil, toplumsal canlılığın gereği sayıyoruz.” (Aydınlar Dilekçesi, 2003)

siyasetinden kaynaklı olduğu ve bu nedenle dar bir çerçevede sıkıştığı görülmektedir. Örneğin Tanıl Bora, Özal’ın demokratikleşme girişimleri kadar anti-demokratik yaklaşım ve uygulamalarına şu sözlerle dikkat çeker: “Bu (demokratik) girişimler, Özal’ın 12 Eylül askeri rejiminin devamlılığından kaynaklanan baskıları sorgulamayan tutumunun yanı sıra, 1990’da Güneydoğu’da fiilen bir “özel yönetim” rejimini başlatan ‘Sansür-Sürgün kararnamesi’ ve iki bini aşkın ‘fikir suçlusu’nun hapsedilmesine yol açan Terörle Mücadele Kanunu ile gölgelenmiştir.” (Bora, 2005: 598)

Ancak, 5 Mayıs 1984 yılında Cumhurbaşkanlığı ve Meclis Başkanlığı'na sunulan dilekçe Sıkıyönetim Komutanlığı tarafından yasaklanmış, dilekçeye imza atan aydınlara “vatan hainliği” suçlaması ile dava açılmış; bunun üzerine imzası bulunan bazı kişiler geri adım atmış, ancak Aziz Nesin, Ahmet Taner Kışlalı, Vedat Türkali, Hikmet Çetin, Mustafa Balbay, Emil Galip Sandalcı, Erdal Öz, Esin Afşar, Bilgesu Erenus gibi birçok aydın, bireysel kararlarının arkasında durmuşlardır.(12 Eylül Karanlığına Karşı, 2012) 59 kişinin yargılandığı dava 1986 yılında tüm aydınların beraatına karar verilmiştir. (12 Eylül Karanlığına Karşı, 2012)

Söz konusu süreç, gerek 1980 öncesinde kitleselleşme yönünde toplumu eğitime ve bilinçlendirme misyonuna sahip aydınların baskıya karşı birey olarak sorumluluk alışı ve direnişi, gerekse Türkiye Solu'nda insan hakları mücadelesinin etkin olmaya başlaması bakımından oldukça önem arz etmektedir.Çünkü, ileriki satırlarda da görüleceği üzere, bu çalışmada yapılan tarihsel incelemelerde “insan hakları” kavramının, Türkiye’de 1980 öncesi sol hareketin mesafeli bir durduğu bir mesele olduğu gözlenmektedir. Ancak söz konusu meseleye değinen birçok hukukçu ve araştırmacı, bu mesafenin sadece Türkiye soluna ait değil, Marksist teoride insan hakları meselesinin muğlaklığı ve sosyalist devletlerde yoğun olarak görülen insan hakları ihlallerine bağlı bir problem olarak okumaktadırlar.⁵⁷ Özellikle 1960’ların ikinci yarısında sosyalizmi devletçi ve militer bir temele oturtan Yön hareketi ve MDD tezlerinin sosyalist çevrede yankı bulması, insan hakları kavramının geri planda kalmasına yol açmıştır. Bu nedenle “bürokratik merkeziyetçilik” temelinde azınlık sorunları, sivilleşme, ifade özgürlüğü, “ulusların kendi kaderini tayin etme hakkı”⁵⁸ gibi insan hakları meseleleri, söz konusu dönemde Türkiye solu tarafından

⁵⁷ Örneğin Ercan Kanar’a göre sosyalist solda insan haklarına olan olumsuz ya da mesafeli tutumun temelinde Fransız İhtilali’nden beri insan hakları bildirilerinde bulunan “bireyin mülkiyet hakkı” yer almaktadır.Marksist bakış açısına göre bu mülkiyet hakkı ve özgürlük, bireyi egoizme ve bireysel çıkara yöneltme potansiyelini barındırmaktadır. Bu nedenle Batı’nın insan hakları yaklaşımı sosyalizm açısından bir burjuva dejenerasyonudur. Söz konusu egoizm, sosyalist görüşe göre kolektivizme engel teşkil eden bir sorun olarak görülmüştür. Toplumsal çıkar ve devletin önceliği ön planda olduğu için, bireyi iktidarlara karşı korumaya yönelik insan hakları anlayışı sosyalist ülkelerce olumsuz karşılanmıştır. (Kanar, 2007: 1039-1041)

⁵⁸ Volkan Tatar ve Nuri Gökhan Toprak’a göre, “Kendi kaderini tayin etme kavramı tarih içerisinde çeşitli dönemlerdeki kullanım ve anlaşılma biçimleri açısından farklılıklar içerse de, uluslararası ilişkiler disiplini bağlamında içsel ve dışsal vurgular noktasında olmak üzere temelde iki tür üzerinden ele alınmaktadır.Kavramı ‘belirli özelliklere sahip bir topluluğun kendi yönetim biçimini seçme özgürlüğü’ olarak gören içsel vurgu, daha çok çoğunluk hükümeti ve temsili

özümsememiştir. (Kantar, 2007: 1040) Bundan ötürüdür ki, çalışmanın birinci bölümünde de değinildiği gibi, Mehmet Ali Aybar'ın Sovyetler Birliği'nin Çekoslovakya'yı işgalini kınaması, kendi partisinden bile tepki toplamış, sonuç olarak Aybar partiden istifa etmek durumunda kalmıştır. 1960'ların sonundan itibaren görülen soldaki parçalanma ve sol içindeki şiddetli tartışmalar da, "farklı bir fikre tahammülsüz"lüğün göstergesi olarak, solun insan haklarına yaklaşımındaki zaafının nedenlerinden bir tanesi olarak görülebilir. "1970'lere kadar resmi ideolojiye ve ulusal kültür paradigmalarına tam teslimiyet, 1970-1980 sürecinde çok kısmi sorgulamalarla esas olarak sürmüş" (Kantar, 2007: 1042) ancak kutuplaşma ve şiddet ortamında "insan hakları" solun ilgi alanına girememiş ya da sadece tek bir ideolojik kesime ait bir kavram olarak kabul edilmiştir. (Türkmen, 2003)

12 Eylül'den sonra ise, gerek üç yıllık cunta rejimi sürecinde politik mücadele alanları yok edilen sol hareket, cunta rejiminden sonra "sivil toplum" ve "demokrasi" kavramlarının ortaya çıkması ile beraber sivil toplum kuruluşları aracılığıyla yeni bir mücadele biçimi olarak insan hakları mücadelesine yönelmeye başlamıştır. (Aydın ve Taşkın, 2015: 366) Nitekim 1986 yılında kurulan Tutuklu ve Hükümlü Aileleri ile Dayanışma Derneği (TAYAD) ve İnsan Hakları Derneği (İHD) ilk yıllarında idamlar, solcu tutukluların cezaevi koşulları, işkencelere karşı farkındalık mücadelesi gerçekleştirmiştir. (Bora, 2017: 687)

Sivil toplum kuruluşlarının söz konusu politika tarzının, darbe sonrası sessizliğe bürünen Türkiye soluna yeni bir siyaset alanı açtığını söylemek mümkündür. Ancak, Emir Ali Türkmen'in de belirttiği gibi, "İHD'ye gelen sol politik çevreler, insan hakları mücadelesine inandıkları için değil, fazlaca araçları ve imkânları da olmadığından, hayata tutunabilmenin, politika üretebilmenin zemini olarak gördükleri için buradaydılar." (Türkmen, 2003) Dolayısıyla TAYAD'ın ve özellikle ilk yıllarında İHD'nin, evrensel bağlamda geniş perspektifli bir insan hakları yaklaşımını eylemlerinin merkezine koyduğunu söylemek pek mümkün görülmemektedir.

hükümet kavramlarını öne çıkartan liberal kuramcılar tarafından geliştirilmiş bir kendi kaderini tayin tanımıdır. Öte yandan kendi kaderini tayini 'belli özelliklere sahip bir topluluğun yabancı bir güce bağımlı olmadan ayrı bir devlet olarak örgütlenmesi' bağlamında ele alan dışsal vurgular, genel olarak, Marksist kuramcılar tarafından benimsenmiştir" (Tatar ve Toprak, 2015: 58)

Ancak Tanıl Bora'ya göre, ilerleyen süreçte İHD çatısı altında insan hakları mevzusuna daha geniş bir açıdan bakmaya başlayan aydınlar da belirmeye başlamıştır. Bunlardan birisi derneğin İstanbul şube başkanlığını yapan sosyolog ve gazeteci Emil Galip Sandalcı'dır. Sandalcı, insan hakları mücadelesini evrensel tanımıyla ele almaya çalışmış, hatta bu doğrultuda birçok dernek üyesi ile şiddetli tartışmalar girmiştir. (Bora, 2017: 687) Uluslararası Af Örgütü olmak üzere yurtdışındaki birçok sivil toplum kuruluşu ile diyalog halinde olan Sandalcı, "işkencecilerin bile temel insan haklarının savunulmasından yana" (Bora, 2017: 687) tavırgeliştirmiştir. Söz konusu yaklaşım özellikle sosyalist kesim içinalışıldığı çok ötesinde bir yaklaşım olarak yorumlanabilir.

İHD'nin 9 yıl boyunca (1999-2008) genel başkanlığını üstlenmiş olan Hüsnü Öndül de, Emil Galip Sandalcı gibi, insan hakları kavramının sol çerçevenin dışında yorumlanmasına ve ele alınmasına yönelik yazılar yazmış ve görüşler bildirmiştir. (bkz: Öndül, 1997) Yaşam hakkının istisnasız yeryüzündeki herkes için geçerli olduğunu (Öndül, 1997: 7) vurgulayan Öndül'ün bu bakış açısının temelleri 1961 Anayasası'nın hazırlayıcılarından Bahri Savcı'nın 1980 yılında yayınlanan **Yaşam Hakkı ve Boyutları** isimli metninde görülebilir. (Bora, 2017: 686) Bireyin beden bütünlüğünü bozmaya bireyin kendisinin bile hakkı olamayacağını savunan Savcı'ya göre, beden bütünlüğü insanın en temel varoluş koşuludur ve dokunulmazdır:

"Hukuk karşısında insan, birey; kendi kişiliğine bağlı bir somut temel hakkın sahibidir; bu somut temel hak da, 'Bireysel Kişilik Hakkı'dır. İşte bu bireysel kişilik temel hakkının gözüktüğü, belirlediği, fışkırdığı ilk alan da, 'BEDEN BÜTÜNLÜĞÜ'dür." (Savcı, 1980: 6-7)

Yine 1990–1998 yılları arasında İHD'nin İstanbul Şube Başkanlığını yapmış olan Ercan Kanar da, yazılarında sosyalizm ve insan hakları arasındaki mesafeli ilişkiye eleştirel bir tutumla yaklaşmıştır. Kanar, Marksizm'de insan hakları kavramının net bir biçimde irdelenmediğini ve öğretide soru işaretlerinin varlığını kabul etmekle birlikte sosyalist felsefenin temelinde "insan" olduğuna dikkat çeker. (Kanar, 2007: 1035-1038) **Komünist Manifesto**'da yer alan "her birinin özgür gelişiminin, herkesin özgür gelişiminin koşulu olduğu bir birlik" (Engels ve Marx,

2005: 142) cümlesinden hareket eden Kanar, Marksizm’de birey özgürlüğünün toplumsal özgürlüğün yegâne şartı olduğunu belirtir.⁵⁹ (Kanar, 2007: 1038)

Ercan Kanar’ın Türkiye solunda sorunlu bulduğu bir nokta da, söz konusu hareketin her koşulda iktidara gelmek ve tüm sorunları iktidar olarak çözme gayretinde olmasıdır. (Kanar, 2007: 1037) Bu nedenle Türkiye solu politik çizgisini, özgün bir yol haritası ile belirlemekten ziyade reel sosyalist devletlerdeki parti programlarına göre belirlemeye çalışmıştır. (Kanar, 2007: 1041) Söz konusu devletlerde insan hakları yaklaşımının zaafı içermesinin de etkisi ile evrensel değerler Türkiye solu tarafından da “ıska” geçilmiştir. Araştırmacı yazar Emir Ali Türkmen de Kanar’ın bu düşüncesini destekler nitelikte “insan hakları örgütleri doğrudan iktidarı hedefleyen kurumlar değildirler” (Türkmen, 2003) der. Bu nedenle, Türkiye solunun insan hakları mücadelesini araçsal bir anlayışla ele almasına ve sadece sola ait haklar temelinde indirgemesine karşı çıkan Türkmen’e göre (Türkmen, 2003), solcuların herşeyden önce benimsemesi gereken yaklaşım,

“İnsan haklarının gelişmesi ve korunması için insan hakları savunucularının çifte standarttan arınmış olması gerektiğini, insan haklarının yalnızca hukuki olarak değil aynı zamanda etik bir değer olarak, ‘her zaman, her yerde, herkes için’ savunulması gerektiğini söyleyen yaklaşımdır.” (Türkmen, 2003)

Yukarıda da görülen farklı yaklaşımların etkisi ile insan hakları mücadelesinin, halen derinliği konusunda eleştirilere uğrasa da (Kanar, 2007: 1048-1050), en azından bir önceki dönemlere göre daha geniş bir perspektife evirildiği söylenebilir. Nitekim Turgut Özal döneminde yürürlüğe giren Terörle Mücadele

⁵⁹ Kanar Marksizm’de birey kavramının önemini şu şekilde belirtir: “Marx’ta birey ve bireyin özgürlüğü arka plana atılmamış aksine merkezi bir rol oynamıştır denirse yanlış olmaz. Komünist toplum bireysel özgürlüğün doruk noktasıdır. ‘Özgürlükler imparatorluğu’ denmesi de bundandır.” (Kanar, 2007: 1038) Ayrıca Kanar’a göre sosyalist hareketin bireye ve insan haklarına olumsuz yaklaşımı Marx’ın kullandığı bazı kavramlarının yanlış yorumlanmasıdır. Bunlardan bir tanesi toplum olma sürecinde “bireyin erimesi” anlayışıdır. Buna göre birey bireyliğinden vazgeçerek, koşulsuz olarak içinde kendini bulunduğu toplumun iyiliğine adanması gerektiği yönünde bir ahlakçılık anlayışı ortaya çıkmaktadır. Oysa Kanar’a göre bu algılama biçimi, Marksizm’i çarpıtmaktan ibarettir. (Kanar, 2007: 1038) Kanar, Marx’ın birey ve insan haklarına olan mesafeli tutumunun ise esasen “egoist birey”e yönelik olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla evrensel insan haklarına değerleri için yapılan “liberal” ya da “burjuva” sapı yorumları da Ercan Kanar tarafından tersyüz edilmektedir. (Kanar, 2007) Kanar’a göre: “Özellikle Türkiye solunun ağırlıklı kesiminin kavrayamadığı hususlardan birisi budur. Bireyselleşme, bireycilik bir yanılsama olarak solun ağırlıklı kesiminde aynı kabul edilmekte, bireyselleşme kavramına liberal gibi yaklaşılmaktadır” (Kanar, 2007: 1037)

Yasası⁶⁰, 90'lı yıllarda ise ortaya çıkan fail-i meçhul cinayetler⁶¹, doğu illerinde köy boşaltmalar⁶², Susurluk Olayı⁶³, Sivas Katliamı⁶⁴, Hayata Dönüş Operasyonu⁶⁵ vb. gibi olaylar, Türkiye'de insan hakları mücadelesinin daha kararlı bir biçimde uygulanmasına sebep olmuştur.

Dolayısıyla, 12 Eylül sonrasında Türkiye solunda yeni bir mücadele biçimi ile ortaya çıkan insan hakları mücadelesi ve kitle yerine “insan” kavramının değer kazanmaya başlaması politik tiyatro topluluklarının repertuarlarını ve yönelimlerini etkileyen en önemli faktörler olarak görülmelidir. Bu bakımdan, önceki paragraflarda da belirtildiği gibi, 12 Eylül sonrasında politik tiyatro topluluklarında, baskıya karşı bireysel direniş ve aydın tutumunu tartışan oyun metinlerinin haricinde, “insan” kavramını ön plana çıkaran oyunların sahnelendiği görülebilmektedir. Örneğin, AST'da 1982 yılında Hans Fallada'nın romanından Yılmaz Onay'ın uyarladığı **Küçük Adam Ne oldu Sana** oyunlarını sahnelemiş, böylelikle baskının “sokaktaki insan”a etkisinin tartışılmasını amaçlamıştır. Bu oyunla aynı dönemde, Erkan Yücel

⁶⁰ Terörle Mücadele Kanunu: 1990 yılında yürürlüğe giren, geniş bir terör tanımı ile düşünce ve örgütlenme özgürlüklerini kısıtlaması nedeniyle birçok sol görüşlü hukukçu, aydın ve akademisyen tarafından hukuk-dışı olarak tanımlanan yasa. (bkz: Tanör, 1990)

⁶¹ Özellikle 1990 sonrasında artan “derin devlet” bağlantılı siyasi cinayetler ve suikastler silsilesi.

⁶² 90'lı yıllarda devlet güçlerinin, PKK ile mücadele kapsamında, Güneydoğu Anadolu'da birçok köyü boşaltarak yakması gündeme gelmiş, böylelikle Kürt halkı göçe zorlanarak bölge insansızlaştırılmaya çalıştığı iddia edilmiştir. Devletin söz konusu eylemleri PKK'nın gerçekleştirdiği yönündeki savını kabul etmeyen İnsan Hakları Derneği'nin verilerine göre, çok temel bir politika haline getirilen bu uygulamalar sonucu 1993 yılı sonu itibarıyla boşaltılan yakılan yerleşim birimi sayısı 923'e ulaşmıştır. (İHD, 1994: 34)

⁶³ E.J. Zürcher'e göre, 1996 yılının Kasım ayında, Balıkesir'in Susurluk ilçesinde bir trafik kazası meydana gelmiş, son model bir Mercedes otomobilin içerisinde üst düzey bir polis, eski güzellik kraliçesi ve çalışmanın önceki bölümünde de adı geçen Ülkücü tetikçi Abdullah Çatlı ölmüş, DYP milletvekili ve Urfalı aşiret reisi Sedat Bucak ise yaralanmıştır. Abdullah Çatlı'nın üzerinden resmi VIP pasaportu ve Mehmet Ağar imzalı emniyet mensubu kimliği çıkmıştır. Toplumda büyük yankı uyandıran devlet-mafya ilişkisi bir sonraki dönemin Başbakanı Mesut Yılmaz tarafından incelenilse de olay tam olarak aydınlatılamamıştır. (Zürcher, 2009: 461-462)

⁶⁴ Aydın ve Taşkın'ın tarihsel bilgilerine göre, 2 Temmuz 1993'te, Pir Sultan Abdal Kültür ve Sanat etkinlikleri kapsamında Sivas'a gelen birçok aydının konakladığı Madımak Oteli, yaklaşık on bin kişilik İslamcı kalabalık tarafından kuşatılmıştır. Aziz Nesin'in önceki demeçlerini gerekçe göstererek kışkırtılan gruplar, güvenlik güçlerinin tedbirsizliğinden de faydalanarak oteli ateşe vermişlerdir. Birçoğu aydın, 34 kişinin hayatını kaybettiği yangında Aziz Nesin yaralı olarak hayatta kalmıştır. (Aydın ve Taşkın, 2015: 399-400)

⁶⁵ Hayata Dönüş Operasyonu: “19-22 Aralık 2000 tarihleri arasında aynı anda ülke çapında 20 ayrı hapishanedeki bazıları ölüm orucundaki siyasi tutuklu ve hükümlülerin kaldığı bloklara operasyon düzenlendi. Operasyon sonucunda 28 tutuklu ve 2 asker olmak üzere toplam 30 kişi hayatını kaybetti. Operasyona Hayata Dönüş ismi verildi. Operasyonlar gerçekleştiğinde iktidarda DSP-MHP-ANAP koalisyonu bulunuyordu. Dönemin Başbakanı Bülent Ecevit operasyonu, ‘teröristleri kendi terörlerinden kurtarma’ olarak tanımladı.” (Sevimli, 2016)

öncülüğündeki Ankara Halk Tiyatrosu'nun sahnelediği **Fareyi Öldürmek** oyunu da “sıradan bir memurun hayatını kuşatan baskılara karşı gösterdiği sessiz bir isyanı”nı (Akdenizli Çelenk, 1999: 106) içeren konusu ile ekibin dikkat çekici yapımlarından birisi olmuştur. Erkan Yücel oyunu o dönemde özel kılan niteliği şu şekilde belirtilmektedir:

“Biz bu oyunla, Türk Tiyatrosu'nda uzun zaman üzerine eğinilmemiş olan küçük insana gittik. Küçük insanın boyutlarına inmeye çalıştık. Tiyatroyu şematik tiplerden kurtarmak istiyoruz.” (Tükel, 1981: 16)

Ayrıca AST'da Metin Balay'ın yazıp yönettiği, **İnadına Yaşamak**(1995-96), **İnadına İnsan** (1999-2000) ve **Deniz Diye Bir Delikanlı** (2000-2001) metinleri yine insan kavramının ön plana çıktığı oyunlar olarak dikkat çekmektedir. Örneğin belgesel niteliği taşıyan **Deniz Diye Bir Delikanlı** oyununda yazar, Türkiye sosyalist hareketinin kahramanı konumuna gelmiş bir figürü tüm “insani” yönleri ile işlemeyi tercih etmiştir. Yine aynı toplulukta 1997 yılında sahnelenen (ve bu bölümde incelenecek metinlerden birisi olan) Eşber Yağmurdereli'nin yazdığı **Akrep** oyunu ise, doğrudan 12 Eylül ve idam cezası sorunu ile hesaplaşması bakımından dönemin insan hakları mücadelesinin de en somut yansıması olarak göze çarpmaktadır.

Ayrıca özellikle 1990 yılı sonrası Bilgesu Erenus'un **Samur Kürk** ve **Çağrı** metinleri, Haluk Işık'ın **Kül Rengi Sabahlar**, Faruk Eren'in **Bir Ceza Avukatının Anıları**, Yılmaz Onay'ın **Hücre İnsanı** vb. gibi, adil olmayan yargılamalar, idam ve devlet şiddeti vb. geçmişteki hak ihlalleri ile hesaplaşmaya yönelik metinler dönemin politik tiyatro yaklaşımı ve stratejisini görünür kılan örnekler olarak göze çarpmaktadır.⁶⁶ Metinlerin politik niteliği, 1980'lerden itibaren insan hakları mücadelesinin giderek güçlenmesi ile, özellikle 1990'dan sonra aydınların sadece

⁶⁶ **Samur Kürk:** Bilgesu Erenus'un yazdığı, 1999 yılındaki Hayata Dönüş Operasyonları sürecinin irdeleyen belgesel oyun. **Çağrı:** Bilgesu Erenus'un yazdığı, 1938 yılında Dersim'de yaşanan olayların irdelendiği belgesel oyun. **Kül Rengi Sabahlar:** Haluk Işık'ın yazdığı, 12 Eylül sonrası Erdal Eren'in yaşı büyütülerek idama mahkum ediliş sürecinin irdeleyen oyun. **Bir Ceza Avukatının Anıları:** Faruk Eren'in anılarından sahneye uyarlanan, 12 Mart döneminde ceza avukatlığı yapan bir hukukçunun geçmişi ile yüzleşmesini konu alan oyun. **Hücre İnsanı:** Yılmaz Onay'ın, “Birincisi; hapisanede, işkencede zorla gözleri kapatılan insanlar, bir diğeri ise dış dünyada kendi gözlerini kapatanlar.” (Tanrıyar, 1998: 28) olmak üzere iki tür hücre insanı olduğu söyleminden hareket ederek kaleme aldığı, interaktif bir “workshop” niteliğindeki deneysel oyun.

güncel değil, geçmişteki insan hakları ihlalleri ile bir hesaplaşma yoluna gitmeleri ile paralellik taşımaktadır.

Bu dönemde, insan hakları mücadelesinde de yer alan “yaşama hakkı” ve “ulusların kendi kaderini tayin hakkı” (bkz: s.139) gibi kavramlardan da hareket ederek, resmi tarih ile yüzleşme sürecine giren aydınlar ve akademisyenlerin, geçmişle hesaplaşmayı, demokrasinin gelişimine ve halklar arası barışa öncülük etmesi bakımından zorunlu buldukları görülmektedir. Bu bağlamda, Mithat Sancar, **Geçmişle Hesaplaşma** isimli çalışmasında, Türkiye tarihindeki birçok travmatik meselenin (Ermeni meselesi, Dersim İsyanı, Varlık Vergisi, 6–7 Eylül Olayları, Kürt Sorunu vb.) tartışılmasının, dış güçlerin bir oyunu olmadığını belirterek Almanya, İspanya, Şili, Güney Afrika gibi birçok ülkenin geçmiş ile yüzleşme sürecine girişini örnek gösterir. (Sancar, 2014: 255-260) Söz konusu ülkeler böylesi hesaplaşmaları herhangi bir dış gücün “piyonu” olduğu için değil, demokratik gelişimin bir zorunluluğu olarak deneyimlediklerini vurgulayan Sancar’a göre, Türkiye demokrasisine zarar veren, geçmişle hesaplaşma değil; “hesaplaşmamadır”:

“Hesaplaşılmamış her travmatik deneyim, bir sonraki benzer deneyimin sebebini oluşturur. Zira hesaplaşmama, travmatik deneyimi yaratan meşruluk kalıpları ile zihinsel ve kurumsal yapıların varlıklarını devam ettirmeleri anlamına gelir.” (Sancar, 2007: 128)

Geçmişle hesaplaşma Türkiye’de resmi bir nitelikte gelişmediği için, söz konusu yüzleşmede aydın sorumluluğuna özellikle vurgu yapan Ayşe Hür ise, sol ideolojiyi benimseyen aydınların dahi resmi ideoloji ile “göbek bağı”nı henüz kesemediğini belirtmektedir. (Hür, 2007: 131) Ayşe Hür, resmi ideoloji ve tarihi sorgulamak yerine savunulmasından dolayı “toplumların da insanlar gibi bastırılmış travmalarla yaşamaya devam edemeyeceği”nin (Hür, 2007: 131) gözden kaçırılıyor oluşuna dikkat çekmektedir.

Yukarıdaki satırlarda örneklendirilen politik tiyatro metinlerine de yansıyan bu geçmişle yüzleşme/hesaplaşma eğiliminin, özellikle 1989 yılı sonrasında Türkiye solunun kendini yeniden yapılandırma sürecinde de etkili olduğu anlaşılmaktadır.

Çünkü, Seyfi Öngider'in de tarihsel değerlendirmesine göre, SSCB'nin 1989'da dağılması, Turgut Özal'ın neo-liberal politikalarının giderek çıkmaza girmeye başlaması, 1989'da başlayan Bahar Eylemleri⁶⁷, yine aynı yıl gerçekleşen yerel seçimlerden SHP'nin birinci parti olarak çıkması, feminist hareketin sol hareketten bağımsızlaşarak yükselişi⁶⁸ vb. gibi birçok etken, Türkiye'de solun yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır. (Öngider, 2007: 999-1000) Dolayısıyla, özellikle 1980 öncesinde, birbiriyle çatışan birçok fraksiyona ayrılan Türkiye solu, geçmişteki zaaflardan bir anlamda “ders çıkararak” ve ortaya çıkan yeni kavramların da etkisi ile birlik olma arayışlarına girmiştir. 1980 öncesinde “amaçlar üzerinden değil de esas araçlar üzerinden yanlış bir şekilde bölünen sosyalistler” (Öngider, 2007: 999) ortak paydaları ortaya çıkaracak diyalog ve tartışma süreçleri için buluşma kararları almışlardır. 1989 yılında, farklı fraksiyondan birçok aydının buluştuğu, Kuruçeşme Mülkiyeliler Birliği Lokali'nde gerçekleştirilen toplantılar sonucu ortaya çıkan Birlik Tartışmalarını Düzenleme Kurulu, her toplantı sonunda oluşturduğu imzalı tebliğler ve bildirileri kitapçıklar halinde yayınlamıştır. (Öngider, 2007: 1000)

“Dogmatik ezberleri aşındıran bu tebliğlerde, ‘devrimci olmayan dönemin devrimci politikası’ amaçlanırken, Türkiye’de burjuvazinin hegemonik gücünün zayıflığına dikkat çekilir. Kadın hareketinin pragmatik saikle değil ilkesel olarak desteklenmesi ve Kürt halkının mücadelesinin asli bir fail olarak tanınması gerektiği vurgulanır.” (Bora, 2017: 696)

⁶⁷ Aziz Çelik'in tarihsel incelemelerine göre, Türk-İş mensubu 26 sendika ile kamu işveren sendikalarının toplu sözleşme müzakerelerinde anlaşma sağlanamaması üzerine, 1989 Mart ayında 600.000 kadar kamu işçi etkili eylemler başlamıştır. Yaklaşık üç ay boyunca yapılan eylemler neticesinde hükümet %140lık bir zam oranını kabul etmek zorunda kalmış, böylelikle 12 Eylül darbesi ile bastırılan işçi hareketi “Bahar Eylemleri” ile tekrar yükselişe geçmeye başlamıştır. Özellikle 1990 yılında Zonguldak'taki maden işçilerinin Ankara'ya doğru başlattığı büyük yürüyüş, 15-16 Haziran'dan sonra işçi sınıfının gerçekleştirdiği en etkili eylem olarak, işçi sınıfının tüm baskılara rağmen halen büyük bir güç olma potansiyelini barındırdığını göstermiştir. (Çelik, 2015)

⁶⁸ 1980 öncesinde sosyalist mücadeleye verilen öncelik kadın mücadelesinin varolan sosyalist örgütlenmeler dahilinde yürütmesini sağlamıştır. Ancak 12 Eylül darbesi ile beraber sosyalist mücadelenin büyük ölçüde baskılanması kadın hareketinin bağımsız bir biçimde ilerleyebilmesine olanak sağlamıştır. 1980 sonrası sol hareketin temel karakteristiğinde olduğu gibi, “ağırlıkla insan hakları hareketine akan bu deneyim, sol örgütlerden gelen kadınların birbirleriyle yakınlaşmalarını sağladı ve onları hep ikincileştirmiş olan politika yapma tarzını sorgulamaya itti.” (Bora, 2017: 778) Nitekim 1983 yılında Stella Ovedia'nın, Somut dergisinde “Kim Korkar Feminist Olmaktan” başlıklı yazısında, feminist hareketin sol hareket ile ilişki içerisinde olsa da farklı bir politik mücadele alanı olduğu/olması gerektiğini savunması ile Türkiye'deki feminist hareket özerk bir mücadele biçimine dönüşmüştür. (bkz: Ovedia, 1983: 4)

Benzer biçimde, 1989 yılında tekrar yayınlanmaya başlayan **Birikim** dergisinin bazı yazarları da geçmişteki hatalar ile yüzleşerek yeni bir sol tanımı oluşturmaya çalışmışlardır. Bu yazarların geçmişe yönelik ortak eleştirilerden en önemlisinin, sol düşüncenin insan istencinden bağımsız, doktriner ve dayatmacı bir yaklaşımla kitlelere empoze edilmesi sorunu olduğu görülmektedir. Örneğin bu yazılardan bir tanesinde, sağ düşüncenin çıkış noktasını Tanrı ve Tanrısal yasalar, sol düşüncenin çıkış noktasını ise insan olarak tanımlayan Ömer Laçiner, sol düşüncenin özellikle son yüz yıldır tepeden inmeci yasalara bağımlılığını “sağcılaşıma” olarak yorumlamaktadır. Nitekim solun kendini kurtaramadığı katı bürokrasi ve devletçi anlayış yirminci yüzyılın sonunda yenilgiyi getirmiştir: (Laçiner, 2009: 20-21)

“Oysa tam tersine sol düşünce, insanı mutlak özne alan, onun insanı insan yapan vasıflarının gelişimi yoluyla her tür egemenlik ilişkisinden kurtulmuş insanların toplumuna varılabileceği inancından kaynak ve güç alan yaklaşımdır.” (Laçiner, 2009: 22)

Solun takılı kaldığı dogmalardan kurtularak tekrar söz konusu özüne dönmesi gerektiğini belirten Laçiner’in yanı sıra, Murat Belge de sosyalizmin katı kurallara bağlı bir mecburiyet değil, etik bir tercih olduğunu savunmaktadır. Özellikle yetmişli yıllarda Türkiye solundaki bölünme sürecindeki hakarete varan polemiklere, dikkat çeken Belge, kendini mutlak doğru ve zorunlu varsayan doktriner yaklaşımların tartışma zeminine imkân tanımadığını belirtmektedir: (Belge, 2009: 69-72)

“İç disipline sahip bireylerden oluşan bir toplum özlüyorsak, bu birey tipini katı dışsal kurallar koyarak olgunlaştıramayız. İnisiyatifli insanlar önemliyse, bu insanlar merkezi karar organlarının yetkileri arttırılarak gelişmez. Özgür toplumsa hedefimiz, tartışmayı yasaklayarak o hedefe doğru yol alamayız.” (Belge, 2009: 69)

Türkiye solunun geçmişteki katılaşmış yaklaşımlarını ülkede hâkim olan “kamusal dil” ile ilişkilendiren Tanıl Bora ise, kalıplaşmış ve didaktik söylemlere hapsolan bir sol üslubun her türlü kapalılığından bahsetmektedir. (Bora, 2009: 139-140) Dolayısıyla Bora’ya göre Türkiye solunun önceliklerinden birisi, jargonlaşmış bu dil kalıplarının kırılması olmalıdır:

“Politik dilin demokratikleşmesi, başlı başına bir hedef olmalıdır. Politik dilin demokratikleşmesi, herkes tarafından ve herkesin durduğu yerde, her yaşam dünyasının içinde kullanılabilir hale gelmesi demektir.” (Bora, 2009: 140)

Dolayısıyla, tıpkı yukarıda örneklendirilen Türkiye solunun öz-eleştirel yaklaşımları gibi, 12 Eylül sonrasında politik sanata dair ortaya çıkan farklı fikirlerin de geçmişe dair bir hesaplaşmanın neticesinde şekillendiği düşünülmektedir. Sosyalist dünya görüşü ekseninde yayın yapan dergilerin toplatılmasıyla toplumcu sanat ya da politik tiyatro üzerine fikir yazılarının da azaldığı 1980’lerin ilk yıllarında aydın sorumluluğuna ve bunun gerekliliğine her fırsatta vurgu yapıldığı görülmektedir. Buna göre sanatçı, tüm karamsar tabloya rağmen demokratik bir dünya için aydın kimliğinden ödün vermemeli ve umudunu canlı tutmalıdır.

“Gerçeği söyleme arzusunun yanında cesaret yer alır: Kuşku, eleştiri ve ifade cesareti. Bu özelliklerinden ötürü aydın resmi ortamın dışında kalır zorunlu olarak. Aydın bir toplumun eleştiri vicdanıdır. Aydın, daha akılcı, daha insancıl, daha kusursuz, daha demokratik bir toplumsal düzenin gerçekleşmesinin karşısında bulunan engelleri tanımlar, saptar ve çözümler.” (İnce, 1984: 14)

Ancak özellikle seksenlerin ikinci yarısından itibaren, sanatçının eserinde politik bir tutum takınarak okur/izleyicide farkındalık yaratmaya çalışırken, bir politikacıdan öte sanatçı kimliğinin ortaya çıkması gerektiğine yönelik düşüncelerin önceki dönemlere göre daha fazla ağırlık kazanmaya başladığı anlaşılmaktadır. Bu bakımdan eski TİP milletvekili ve aynı zamanda oyun yazarı Çetin Altan, toplumcu sanatçının okur/izleyicisi ile kurduğu ilişkiyi bir “politikacı”nınkinden ayıran temel bir farka dikkat çekmektedir:

“Politika insanı daha hızlı koşullandırarak politikacının kendi ömrü içindeki egemenliğine dönüktür. Sanat ise insanın koşullanmasına karşı olan bir tavidir. Birisi koşullandırmaya yönelik, öteki koşullandırmayı kırmaya yönelik...” (Kabacalı, 1986: 2)

Altan’ın yaptığı bu önemli ayrımın, bir önceki bölümde okur/izleyiciyi didaktik bir yaklaşım ile koşullamaya yönelik politik metinlere yönelik bir eleştiriye barındırdığı düşünülmektedir. 1980 öncesi politik tiyatro yazarlarının metin stratejilerinin bir ölçüde dönemin sosyalist partilerinin savları ve programları temelinde şekillendiği de dikkate alındığında, didaktizme kaçan “koşullama” biçimi

ayrıca anlam kazanabilmektedir. 12 Eylül sonrasında ise sosyalist partilerin kapatılmış olması, politik tiyatro hareketini bir bocalama sürecine sürüklese de, ilk bakışta “olumsuz” olarak görülen bu gelişme, esasında politik tiyatroya yönelik farklı niteliklerin ortaya çıkmasına da olanak tanıyabilmiştir. Nitekim, sanat yapıtının kalıplaşmış biçimlerden kurtularak sanatsal niteliğinin ön plana çıkarılması dönemin birçok eleştirmeni tarafından zorunlu görülmüştür:

“(Sanatı) plan ve programlarla sıkı bir düzene sokmakla işe koyulmayıp, tersine, sanata yeni yeni olanaklar, elden geldiğince özgürleştirici soluklar sağlamak gerekir. Bir kümes hayvanları çiftliği düzenler gibi Sanat/şiiir üretimini düzenlemek toplumcu bir partinin işi değildir. Yoksa, şiirler, yapıtlar yumurtalar gibi birbirlerine benzerler.” (Aktürel, 1986: 9)

Açıkça görüldüğü üzere, politik sanatı doktriner bir üsluptan kurtarmaya yönelik bu eleştirel tutum, geçmişteki zaaflarla yüzleşen 12 Eylül sonrası sol hareketin, sosyalist mücadeleyi farklı (ve daha geniş) bir perspektifle okuyuşu ile paralellik taşımaktadır. Nitekim, **Milliyet Sanat** dergisinin 1986 yılında yayınlanan sayısında, “Nasıl Bir Tiyatro?” sorusu ile eleştirmenlerin görüşlerine yer verilen köşede Ayşegül Yüksel, yukarıdaki görüşlere benzer olarak, içerik kadar biçimsel tercihin de okur/izleyicide yeni farkındalıkların oluşması yönünde önemli olduğunu savunmaktadır:

“Öncelikle, zaten bildiğim, üstüne düşünebildiğim ve yorum yapabildiğim konuları bana bir kez de sahneden aktarmakla yetinmeyecek bir tiyatro. Beni tek başıma ulaşabildiğim bilgilerin, edindiğim duyarlığın ötesine ulaştırabilen, bana tek başıma düşünemediğimi düşündüren, duyamadığımı duyuran bir tiyatro. Beni içeriği ve biçimiyle kavrayıp daha öte bir düşünce ve duyarlık düzeyine getirecek, benim önümde giden bir tiyatro kısacası.” (Yüksel, 1986: 10)

Ele alınan dönemde politik sanata yönelik özgürleştirici yaklaşımın ve öz-biçim dengesinin değer kazanması, “gerçekçilik” kavramının da tekrardan gözden geçirilmesini sağlamıştır. Örneğin Yılmaz Onay, sanatçının anti-demokratik baskı süreçlerinde “gerçekçi” tutumundan vazgeçmemeye davet ederken, bu gerçekçiliğin burjuva sanatına ait olarak gördüğü natüralizm ile karıştırılmaması gerektiğinin de altını çizmektedir. Onay’a göre sanatçı, farklı biçimsel özelliklere de başvurarak “gerçekçi” olabilir:

“Burada gerçekçiliği, neredeyse tam zıddı olan doğalcılıkla- natüralizmle- asla karıştırmamaya özen gösterilmeli ve gerçekçiliğin, biçim yeniliklerine kapalı olmak şöyle dursun, her zaman her yeni içerik için gerekli biçimlerin bulunması zorunluluğu unutulmamalıdır.” (Onay, 2008: 4)

Ele alınan dönemde, Yılmaz Onay gibi birçok toplumcu sanat insanının “tutumu kapitalist düzenin sanatından ayrı olan toplumcu sanatın kendisine her zaman yeni anlatım yolları bulması gerekir” (Fischer, 2010: 111) diyen Ernst Fischer’in yaklaşımına yakın bir çizgide oldukları görülmektedir. Nitekim Yılmaz Onay gibi Aziz Çalışlar da toplumcu sanatın biçimsel bağlamda, mutlak bir “reçete”ye bağlı kalarak değil, tarihsel koşullara göre güncellenerek etkin olabileceğinin altını çizmektedir:

“Çağın değişen gerçekliğinin kavranmasına dayandığı için de toplumcu gerçekçiliğin bir başka özelliği kendi tarihselliği içinde değişmesidir. Yine burjuva sanat ve edebiyat düşünürlerinin sandığı gibi dural, donmuş bir kalıp değildir toplumcu gerçekçilik; sürekli gelişme ve değişme içindedir.” (Çalışlar, 1983: 39)

Türkiye’de politik tiyatronun 12 Eylül sonrası baskı koşulları ve sonrasındaki gelişiminin incelendiği bu tarihsel özetle, tarihsel koşullara bağlı olarak politik tiyatro hareketinde niteliksel bakımdan birçok değişikliğin olduğu gözlemlenmiştir. Politik mücadelenin oldukça zayıfladığı bu dönemde politik tiyatro hareketi de birçok düşünüre göre gerileme sürecine girmiş, hatta bazılarına göre “biçimsel anlamda çağdaş, içerikte ise ilerici sosyalist dünya görüşü eksenindeki tiyatro eyleminin gelişimi, 12 Eylül 1980 darbesi ile tamamen bitirilmiştir.” (aktaran Özmen, 2015: 425) Söz konusu düşünce bir açıdan doğru kabul edilse bile, 12 Eylül’den sonraki süreçte sol paradigmaların yeniden tanımlanmaya başlaması ile ortaya çıkan yeni kavram ve niteliklerin, politik tiyatro hareketinde farklı yaklaşımların gelişmesine olanak tanıdığı görülmüştür. Özellikle Ankara Sanat Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu’nun repertuar politikasına bakıldığında, 12 Eylül öncesinde devrimci kitlesel mücadele ya da anti-faşist mücadele doğrultusunda okur/izleyiciyi bilinçlendirmeye yönelik oyunların, yerini baskıya karşı bireysel direniş meselesini tartışan oyunlara bıraktığı izlenmiştir. Kitlesel hareketin tasviye edilmesi ile birey olgusunun keşfedilmeye başlanması, önceki dönemde kitleselleşme

yönünde toplumu bilinçlendirme misyonu edinen aydınları da “bireysel direniş”e yönlendirmiştir. Bu nedenle topluluklar, özellikle Aydınlar Dilekçesi’nin sunulduğu ve cezaevlerinde ölüm oruçlarının başladığı yıllarda, baskı ortamında aydının birey olarak sorumluluğunun boyutlarını tartışan oyunlara sıkça yer vermiştir. 1980 öncesinde kitle içerisinde eriyen “birey” kavramının ve insan haklarının bu dönemde değer kazanması, baskının sokaktaki insandaki yansımalarını ve insan hakları ihlallerini görünür kılan oyunlara da yer verilmesine olanak tanımıştır. Dolayısıyla şunu önemle belirtmek gerekir ki, 1980 sonrası dönem, politik tiyatronun bittiği değil, yeni sol paradigmalara göre yeniden şekillendiği bir dönem olmuştur. Bu nedenle dönemin politik tiyatro yazarları da, metinlerini Türkiye solunda keşfedilen yeni kavramlar üzerinden inşa etmişlerdir. Ayrıca bu dönemde, oyun metninde bir parti programı kalıbından çıkarak, sanatsal niteliğinin ön plana çıkması gerektiğine yönelik görüşler ağırlık kazanmaya başlamış, dönemin gereksinimlerini karşılayacak yeni biçim arayışlarının gerekliliğine de vurgu yapılmıştır.

Bu bölümünün devamında ise, Tuncer Cücenoglu’nun 1980 yılında kaleme aldığı **Çıkmaz Sokak**, Eşber Yağmurdereli’nin **Akrep** ve Bilgesu Erenus’un daha önce **Dersim 38** isimli senaryosundan 2004 yılında oyunlaştırdığı **Çağrı** metni incelenecektir. Seçilen bu model metinlerde, yazarların metin stratejisi ve tarihsel olayları tartışma biçimleri üzerinden 12 Eylül sonrası politik tiyatronun gelişimi, yukarıdaki tespitler ışığında daha ayrıntılı olarak görünür kılınabilecektir.

3.2. Çıkmaz Sokak – Tuncer Cücenoglu

Yazarlığa başladığı 1972 yılından günümüze dek Türkiye Tiyatrosu’na birçok oyun metni kazandırmış olan Tuncer Cücenoglu, tüm oyunlarında toplumsal bir problemi irdelemektedir. Bu nedenle Seveda Şener, Cücenoglu’nu, “Bütün oyunlarında yaşanmakta olan toplum sorunlarına eğilen, dikkatimizi göremediğimiz ya da görmezden gelmeğe çalıştığımız gerçeklere çeken bir yazar “ (Şener, 1999: 285) olarak nitelendirmektedir.

Oyunlarında farklı yazım üslupları denemiş olan Cücenoglu, bu başlıkta incelenecek **Çıkmaz Sokak** metnini ise, tarihsel bir olaya dayandırarak kaleme

almıştır. 1980 yılında yazılan **Çıkmaz Sokak**'ın tarihsel fonunu, Yunanistan'da 1967 yılında ülke denetimini eline geçiren Albaylar Cuntası'nın son günleri oluşturmaktadır. Askeri darbenin gerek öncesi, gerekse sonrasındaki koşulları konu edinen yazar, bu tarihsel süreç üzerinden otoriter rejimlerde yaşanan insan hakları sorununu tartışmayı amaçlamaktadır. Oyun metninin incelenmesine geçmeden evvel, oyunun tarihsel fonunu oluşturan Albaylar Cuntası sürecinin gelişimine kısaca değinmekte yarar görülmektedir.

Yunanistan'da 1967 yılında gerçekleşen askeri darbe ile ilgili, Çiğdem Kılıçoğlu'nun **Albaylar Cuntası Döneminde Yunanistan'ın Türkiye Politikası** (Kılıçoğlu, 2010) başlıklı çalışmasına bakıldığında, darbenin nedenlerinin İkinci Dünya Savaşı'na dek uzandığı görülmektedir. Kılıçoğlu'nun verilerine göre, 1941-1944 yılları arasında Nazi işgaline maruz kalan ülkede, Komünist Parti tarafından Ulusal Kurtuluş Cephesi, İngiltere'nin desteğiyle ise Yunan Ulusal Demokratik Birliği kurularak, işgal güçlerine karşı mücadele başlatılmıştır. Ancak süreç içerisinde, bu iki örgüt arasındaki ideolojik ayrılıktan dolayı kendi aralarında çatışmaya başlamış, çatışmanın içsavaşa dönüşmesi üzerine Winston Churchill ve Josep Stalin 1944 yılında bir araya gelerek, Yunanistan'ı İngiltere'nin kontrolüne bağlayan Yüzdeler Anlaşması'nı imzalamışlar. İkinci Dünya Savaşı'nın bitimi ile başlayan Soğuk Savaş döneminde de Batı Bloğu'nun yanında yer alan Yunanistan, Truman Doktrini ve Marshall Planı kapsamında ABD'den ekonomik yardım almıştır. Bu gelişmeler, Yunanistan'da "sağ"ın güçlenmesine yol açsa da, ekonomik yardımın büyük ölçüde orduya kaydırılması, siyasi istikrarsızlık ve merkez solun yöneticilerinden Georgios Lambrakis'in sağcı militanlarca öldürülmesi, toplumun sağa karşı güvenini zedelemiştir. 1963'teki seçimleri Merkez Birliği Partisi'nin kazanması ile başbakan olan Yorgo Papandreu, özellikle ekonomi ve gitgide ABD'nin etkisine giren ordu ile ilgili reform sürecine yönelmiş, Doğu Bloğu ile daha ılımlı ilişkiler kurmuştur. Ülkeyi solun etkisine sokmaya başladığı ve oğlunun geçmişte komünistlerle işbirliği içerisinde olması gerekçesi ile, Kral'ın ve ordunun tepkisini çeken Papandreu, 1965 yılında istifa etmek zorunda kalmıştır. Bu tarihten sonra iki yıl boyunca kurulan koalisyon hükümetleri başarısız olmuş, Kral sol partinin kazanma olasılığına karşı seçime gitmemiştir. Tüm bu yaşanan kargaşaların

sonucunda 21 Nisan 1967 tarihinde düşük rütbeli subaylar tarafından oluşan Albaylar Cuntası ülke yönetimine el koymuştur. (Kılıçoğlu, 2010: 43-61)

Çıkmaz Sokak oyununun başlangıcı ise, hoparlörden bir erkek sesinin okur/izleyiciyi oyunun tarihsel süreç ile ilgili kısaca bilgilendirmesi ile gerçekleşir. Erkek sesi, Yunanistan'da 1967 yılında bir darbe olduğunu, parlamentonun feshedilerek tüm siyasi partilerin kapatıldığını, ülkede birçok yazar, sanatçı, öğretmen, hukukçu, gazeteci, sendikacı, işçi ve öğrencinin tutuklanarak, ağır baskı ve işkencelere tabi tutulduklarını belirtmektedir. (Cücenoglu, 2003: 9) Yazar, bu ön bilgilendirme yoluyla, oyunun tarihsel dayanağı hakkında okur/izleyicinin fikir edinmesini sağlarken, “tanıdık” bir duruma da işaret etmektedir. Anti-komünizm, Türkiye’de 12 Mart müdahalesi ve 12 Eylül darbesinde olduğu gibi, Albaylar Cuntası’nın da karakteristik niteliği olmuştur. Yüzdeler Anlaşması ile bastırılmaya çalışılan, ancak mücadelesini devam ettiren ve özellikle 1960’lı yıllarda ülkede yeniden yükselişe geçen sol hareket, cuntanın başlıca hedefi olmuştur.

“Albaylar Cuntası iktidara geldiği andan itibaren antikomünizm vurgusu yapmış ve antikomünist sloganlar benimsemiştir. Nisan 1967 darbesinin temel gerekçesi olarak “kızıl korku”yu gösteren Cunta yönetimi, sola ve komünizme karşı önlemler almış; sol sempatanları olduklarını gösteren binlerce dosyayla birlikte çoğu politikacı olan pek çok insan sürgüne gönderilmiş, tutuklanmış veya göz hapsine alınmıştır.” (Kılıçoğlu, 2010: 78)

Ayrıca darbenin hemen sonrasında anayasal hakların da askıya alınması ile düşünce özgürlüğü, basın özgürlüğü, siyasi toplantı hakları iptal edilmiş, gerek bürokrasi gerekse eğitim kurumlarında geniş çaplı tasfiyelere başvurulmuştur. Özel yetkili mahkemelerin kurulmasıyla da işkence ve ölüm cezası uygulamalarına başvurulmuştur. (Kılıçoğlu, 2010: 78) Dolayısıyla yazarın oyunun başında kullandığı bu tarihsel bilgilendirme, okur/izleyicinin oyunu Türkiye’deki darbe ve sıkıyönetim koşullarında ortaya çıkan insan hakları ihlalleri bağlamında da izleyebilmesini sağlamaktadır.

Erkek sesinden sonra yine hoparlörden duyulan kadın sesi ise, izlenecek olan oyunun darbeden yedi yıl sonra; 1974’de geçtiği bilgilendirmesini yapar. Söz konusu tarih, yine Kılıçoğlu’nun da belirttiği gibi, cunta rejiminin sona erdiği ve

Yunanistan'ın tekrar demokratikleşmeye yöneldiği ve darbecilerin yargılanmaya başlanacağı dönemdir. Çünkü, 1967 darbesi sonrasındaki tasfiye hamlelerine rağmen solun örgütlenmeye başlaması, tüm dünyadaki 1968 gençlik hareketlerinin Yunanistan üniversite öğrencilerine de yansması gibi etkenler cuntanın hegemonyasını zayıflatmıştır. 1973'te bu kez bir Kıdemli Albay, Papadopoulos'u darbe ile devirip sıkıyönetim ilan etse de, giderek artan enflasyon ve Türkiye ile patlak veren Kıbrıs Krizi cuntanın da çöküşünü hızlandırmıştır. (Kılıçoğlu, 2010: 83-87)

Oyunu cuntanın 1974'deki çöküş sürecinde başlatan yazar, perde açılışında çan ve gök gürültüsü sesleri altında beliren, arkası dönük, elinde tabancalı bir kadın görüntüsünü betimleyerek okur/izleyicisini gergin bir atmosfere dahil etmektedir. Tabancasına susturucu takan Celika ve az sonra eve gelen kız kardeşi Lilika'nın bir plan hazırlığı içerisinde oldukları görülmektedir. Lilika, işkenceci bir polis olan Spanos ile kurmaca bir ilişki içerisine girmiş, içkili bir akşam yemeğinden sonra onu eve davet etmiştir. Evin boş olduğunu kontrol etme yalanıyla adamı apartman girişinde bekleten Lilika, esasında ablası Celika ile son bir kez konuşmak için eve gelmiştir. Lilika kurdukları bu tuzaktan dolayı tedirginlik ve heyecan duymakta, kararlı olan Celika ise, iyi bir tiyatro oyuncusu olan kardeşini, bunun bir tiyatro oyunundan farksız olduğu yönünde ikna etmeye ve cesaretlendirmeye çalışmaktadır. Lilika'nın bu plandan vazgeçme ısrarı ise Celika'yı öfkelenendirir:

“LİLİKA: İnerim aşağıya... Ablam gelmiş derim... Çeker gider...
CELİKA: Bu kadar basit öyle mi? Çeker gider ha!.. Yedi yıldır bunu düşledim hep... Tasarladım en ince ayrıntısına kadar her şeyi... Karnımda bir bebek gibi büyüttüğüm öcümü, doğurmadan ölüme mi bırakayım? Yapan yaptığıyla kalsın mı! O, dışarda elini kolunu sallayıp gezecek, öyle mi? Bu iş olacak... Bu hesap sorulacak... Başka hiçbir çözüm yok benim için... Lilika... Sen benim kardeşimsin... Zarar gelsin ister miyim sana?” (Cücenoglu: 2003: 11-12)

Diyalogta da görüldüğü gibi yazar, Celika'nın öfkesi ve intikam hırsına özellikle vurgu yapmaktadır. Çünkü az sonra eve gelecek olan Spanos, yedi sene önce gerçekleşen askeri darbe sürecinde gözaltında bulunan Celika'ya işkence uygulamış bir polis memurudur. Dolayısıyla “en ince ayrıntısına kadar” düşünülen bu tuzak, Celika'nın Spanos ile hesaplaşması için hazırlanmıştır. Planın ilk aşamasına

göre, Celika yatak odasında saklandığı sırada Spanos, güzel ve genç bir kız olan Lilika ile beraber olmak için çabalayacak, ancak Lilika onu sorular sorarak oyalayacaktır. (Ayrıca Lilika, ablasının kendisine verdiği göreve göre Spanos'tan, özellikle oğlu hakkında bilgi alacaktır.) Nitekim süreç planlandığı gibi işler; oyunun birinci bölümü süresince Spanos, Lilika ile beraber olmaya çalışır, ancak Lilika sorduğu sorular ile onu oyalar.

Eve ilk girdiğinde evin düzenini ve eşyaları inceleyen Spanos, bir süre sonra kitaplığa yönelir. Spanos'un kitaplıktan "rastgele" çıkarıp baktığı kitap Moby Dick'tir, ancak Spanos'un söz konusu roman hakkında bir bilgisi yoktur.

“SPANOS: Konusu ne?

LİLİKA: Bir kaptan var... Tek amacı, daha önce kendi bacağına koparmış olan beyaz balinayı bulmak ve...

SPANOS: Ve ne?

(Arka arkaya üç kez düdük sesi)

LİLİKA: Öldürmek.”(Cücenoglu, 2003: 17)

Amerikalı yazar Herman Melville'in 1851 yılında yazdığı Moby Dick (Beyaz Balina) romanı, Kaptan Ahab adında bir denizcinin daha önce bacağına koparmış olan beyaz balinayı bularak öldürme amacını konu almaktadır. Okyanusa açıldıkları geminin ikinci kaptanı Starbuck'ın itirazına rağmen, ölümsüz olarak tabir edilen balinadan intikam almayı saplantı haline getirmiş olan Ahab, para ödülü vaadiyle gemideki diğer mürettebatı da ikna etmiştir. Ancak hayattaki varoluşunu sadece geçmişin intikamı üzerine kuran Ahab'ın bu tutkusu, kendisinin ve gemideki bir kişi hariç herkesi ölümüne sebep olacaktır. (Melville, 2001) Tuncer Cücenoglu'nun ise, Spanos'un eline rastlantısal bir biçimde geçen bu roman üzerinden bir önsemeye başvurduğu görülmektedir. Ayrıca yazarın, romanın konusundan hareketle, okur/izleyicisini, kinin "kötü"ye karşı kullanıldığında dahi bireyin kendisine zarar vereceği yönündeki bir yaklaşıma koşulladığı düşünülebilir. Ancak böylesi bir koşullama, sadece roman hakkında fikir sahibi olan okur/izleyicilerde karşılık bulabilecektir.

Oyunun ilk perdesinde yaşanan kaçma-kovalama sürecindeki diyalogda, okur/izleyici Spanos karakteri hakkında fikir sahibi olmaktadır. Dolayısıyla yazar,

Spanos karakteri üzerinden, işkenceci bir polisin hayata bakış açısı hakkında olası niteliklerini de görünür kılmaya çalışmaktadır. Evin içerisinde televizyon bulunmayışını yadırgayan Spanos, dizi ve programların insanı oyaladığı için televizyonu çok sevdiğinden bahseder. Ancak Spanos kütüphaneye göz atarken okuma alışkanlığı olmadığını, televizyonun aksine kitaplardan haz etmediğini belirtir. Bu diyalogda yazar, yetmişlerde evlere girmeye başlayan televizyonun toplumda yaratmaya başladığı kültür yozlaşmasına da göndermede bulunduğu düşünülebilir.

“SPANOS: Doğrusunu söylemek gerekirse, okumam... Bana şey geliyor kitaplar, nasıl derler, düzmece... Uyduruk şeyler çoğu... Hem zamanım da yok aslında...” (Cücenoglu, 2003: 17)

Bunun da ötesinde Spanos eline geçtiği bir aşk romanını porno olarak algılamaktadır. Görüldüğü gibi yazar, Spanos’un kitaplara, okumaya ve hayata yüzeysel bakışına vurgu yapmak istemektedir. Böylelikle okur/izleyici, henüz oyunun başında, yazarın da yönlendirmesi ile, Spanos gibi faşizan yaklaşıma sahip bir karakterin okuyarak öğrenme ve kültürel gelişmeye karşı mesafeli duruşunu görebilmektedir. Nitekim diyalogun devamında yazar, söz konusu yüzeysel bakış neticesinde nasıl bir komünizm algısı doğabileceğine işaret etmektedir.

“SPANOS: Bu Lenin var ya bu Lenin... Tüm toprakları köylülerin elinden aldı... Fabrikaları da sahiplerinden aldı... Kime verdi? Devlete verdi... Yani Devleti patron yaptı. Herkes de köle oldu... Eşek gibi çalışıyorlar, yarım yamalak doyuyorlar ve ayakta duracak kadar uyuyorlar... Ne korkunç bir durum değil mi? Bizim komi'ler de buna özeniyordu... Bereket versin bizimkiler devrimi yaptı da...” (Cücenoglu, 2003: 17)

Spanosun repliklerinde görüldüğü gibi yazar, Spanos’un komünizmi bir tehdit olarak algılayışı ile kitapları ve okumayı gereksiz buluşu arasında özellikle bağlantı kurmakta, böylelikle yüzeysel bilgiyi ve bir bakıma da “cehalet”i, faşizan yaklaşımın sebeplerinden biri olarak sunmaktadır. Bu nedenle, böylesi bir bakış açısına sahip bir kişi, devletin “komünistler”den ve “anarşi”den arındırıldığı inancıyla, askeri darbeyi olumlu bir eylem olarak görmektedir.

“SPANOS: Sen devrim öncesini görecektin. İşçiler, özellikle öğrenciler ya komi, ya komi destekçisiydiler... Bilerek ya da bilmeyerek komi'ler için çalışırlardı... Ülke uçurumun kenarına gelmişti. Halkımız yatıp kalkıp bizimkilere dua etmelidir...” (Cücenoglu, 2003: 18)

Yazar bu noktada, darbe öncesinde ülkede varolan işçi ve öğrenci hareketlerine vurgu yaparak, Türkiye'deki 1980 öncesindeki koşullara da gönderme yaptığı görülmektedir. Türkiye ile birlikte 1952 yılında NATO'ya dahil olan Yunanistan, özellikle Balkanlar'daki Sovyet Bloğu'na karşı bir savunma oluşturmuştur. (Kılıçoğlu, 2010: 38) Ancak NATO üyesi olmak, komünizm tehdidine karşı ülke içinde etkili bir mücadele verilmesini de gerektirmektedir. Nitekim 1967'de “Albaylar Cuntası ‘Prometheus’ adı verilen bir NATO planını devreye sokarak yönetime el koymuştur. Prometheus Planı, NATO tarafından Sovyet Bloğu üyesi ülkelerden biri Yunanistan'a saldırdığında içeride çıkabilecek bir komünist ayaklanmayı bastırmak amacıyla hazırlanmış(r).” (Kılıçoğlu, 2010: 67) Dolayısıyla oyunda darbenin gerçekleşmiş olması Spanos'a göre komünizm tehlikesinin bittiği anlamına gelmemektedir. “Vatan haini komünistler” gizli planlar yaparak devleti yıkmak için halen gizli planlar yürütmektedirler.

“LİLİKA: Her şey düzene girdi mi şimdi?

SPANOS: Hayır. Satılıklar hâlâ yeraltı çalışmalarını sürdürüyorlar... Fırsatını buldukları an, gene yıkıcı eylemlerine başlayacaklardır... Ancak, şunu unutuyorlar, o günler çok geride kaldı... Geriye dönüş olanaksız... Çünkü yedi yılda beyinler değişti... Bu gençliğin tek eksiği eğitimden kaynaklanıyor... Eğitim, eğitim, eğitim!.. Genç nesil Megalo-İdea'yı tam anlamıyla kavradığı gün, hemen hemen bir çok şey çözüme kavuşmuş olacaktır. Megalo-İdea!” (Cücenoglu, 2003: 18)

Yunanistan'da olduğu gibi Türkiye'de de faşizan yaklaşımı besleyen bu düşman paranoyası ve korkusunu görünür kılan yazar, milliyetçi ideolojilerin varoluşunda önemli yeri olan mitlere de gönderme yapmaktadır. Spanos'un bahsettiği “Megalo-Idea” (Ya da megali idea), Yunanistan'lı milliyetçilerin, kaybedilen Bizans İmparatorluğu topraklarının yeniden kazanılarak İstanbul'un başkent olduğu bir Büyük Helen İmparatorluğu kurma ülküsüdür. (Kılıçoğlu, 2010: 10-11) Yazar, Nazi Almanyası'ndaki Ari Irk ideali, Türkiye'deki Turancılık vb. ile

benzeşen bu tür bir ülkünün, milliyetçiliği nasıl bir “romantizm”e sürüklediğini de görünür kılmaktadır. Siyaset bilimci Hakan Aksakal’a göre, devletlerin kendi ırkını ve milli kültürünü evrensel tüm değerlere karşı üstün tutan söz konusu romantizm, ülkelerdeki kapitalizmin gelişimi için etkili bir araçtır: (Aksakal, 2015)

“Romantizm bunca zaman neye yaradı ya da toplumsal-politik düşünceye ne kattı? Her şeyden önce Romantizm, yaşanmakta olan travmatik kapitalist gelişmenin, sanayileşmenin, şehirleşmenin ve kitlesel savaş ya da göçlerin tüm tatsızlıklarına ya kuşatıcı bir biçimde anlam kazandırdı ya da o can sıkıcı gerçekleri maskeleye yaradı.” (Aksakal, 2015: 19)

Ayrıca, daha önce okumanın gereksizliğinden bahseden Spanos’un, konu milliyetçi ülkü olduğunda, eğitimine büyük değer atfedişi, yazar tarafından okur/izleyiciye ironik bir yaklaşımla yansıtılmaktadır. Bu bakış açısına göre, söz konusu mitler ile gençliğe “milliyetçilik ruhu”nu aşılama, daha sağlıklı bir nesli doğurabilecektir. Spanos da bu yaklaşımdan hareketle sosyalist mücadeleyi benimseyen kesimleri ise “hastalıklı” olarak nitelendirmektedir. Dolayısıyla Spanos, Lilika’nın adam öldürmekten pişmanlık duyup duymadığı sorusunu bu bakış açısıyla cevaplamaktadır. Spanos’a göre özellikle yaşanmakta olan dönemde polis, “toplumun iyiliği” için adam öldürmek durumunda kalmaktadır. Dolayısıyla Spanos, bu süreçte adam öldürmeyi bir doktorun cerrahi müdahalesine benzetmektedir.

“SPANOS: Bir doktoru düşün... Bir ameliyat yapıyor... Doktorun amacı nedir? Ameliyat sonrası, hastasının sağlıklı olarak kalkması, yaşama dönmesi, değil mi? Ancak tüm çabalarına karşı hasta kurtulamıyor. Bu bir öldürme midir sence?

LILIKA: Ya özellikle öldürürse doktor hastasını?

SPANOS: Hiçbir doktor hastasını öldürmez.

LILIKA: Öldürmez mi dersin?

SPANOS: Öldürmez. Kurşun yarası almış ya da trafik kazasında yaralanmış bir hastayı, hiçbir doktorun bilerek öldürdüğü görülmemiştir. Dur. Ancak, hasta olarak gelen kişi doktoru öldürmeye kalkışırsa o zaman iş değişir tabii...” (Cücenoglu, 2003: 27-28)

Yazar bu tartışmada insan hakları ihlali hakkında iki zıt bakış açısına yer vermektedir. Görüldüğü üzere Spanos’un bakış açısı, faşizan yaklaşımın darbe döneminde yaşanan insan hakları ihlallerini nasıl meşrulaştırdığını da görünür kılmaktadır. Spanos gibi bir insan, adam öldürme ya da işkence gibi uygulamaları

“kötülük” yapmak için değil, “toplumun iyiliği için” bir operasyon olarak görmeyi tercih etmektedir. Çünkü bu faşizan yaklaşıma göre bir sosyalisti öldürmek ya da ona işkence uygulamak, insan hakları ihlali değil, “hastalıklı” unsurların temizlenerek ya da ıslah edilerek toplumun sağlığına kavuşturulmasıdır. 1991 yılında İHD’nin Ankara Şubesi tarafından çıkarılan bir bültende de, bir insanın nasıl işkenceci olabileceği sorgulanırken (İHD, 1991), Spanos’un yaklaşımı ile paralellik teşkil eden bir duruma dikkat çekildiği görülmektedir.

“İnsanlar analarından sadist ve işkenceci olarak doğmazlar. Bu işkence suçunu işleyebilmek için kişinin karşısındakini herşeyden önce insan olarak görmemesi gerekir. İkinci olarak işkence yaparken kişinin kendisini bir insanlık suçu işliyor olarak değil aksine önemli bir görevi yerine getiriyor olarak görmesi gerekir. İşte 12 Eylül boyunca (...) devlet eliyle solculara devrimcilere karşı ‘hainlik’, ‘satılmışlık’ suçlamaları her gün tekrar edilerek, insanların kafasına ‘insan bile sayılmayacak bir iç düşman’ imajı yerleştirilmeye çalışıldı. İnsan bile sayılmayan bu düşmanlara elbette işkence yapılabilirdi... “ (İHD, 1991: 15)

Dolayısıyla yazarın Spanos karakterini işlerken söz konusu algı operasyonunu görünür kılmaya ve okur/izleyicisini böyle bir bakış açısına karşı tutum takınmaya yönlendirdiği söylenebilir. Spanos gibi bir adam için suçluluk duyulacak bir durum yoktur. Yazarın ise bu noktada görünür kılmaya çalıştığı husus, Terry Eagleton’un aşağıdaki alıntıda da belirttiği gibi, ideolojinin sağladığı illüzyonun bireyi insan hakları hususunda nasıl “kör” edebildiğidir:

“İdeolojiler (...) yanlışlığı aleni olan çok sayıda önermeyi de kapsar; bunun nedeni doğalarında gizli bir nitelik değil de birtakım adil olmayan, baskıcı siyasal sistemleri onaylama ve meşru kılma girişimi sırasında yapmak zorunda oldukları çarpıtmadır.” (Eagleton, 2005: 306)

Ancak Spanos’un bu fikirlerine rağmen Lilika, insan yaşamına müdahale etmenin hiçbir şekilde gerekçelendirilerek meşru kılınamayacağını ima eden sorular yöneltmektedir. Lilika bu diyalogda fikirlerini Spanos kadar net ifade edemese de, duyarlı ve kültürlü (Spanos’un zıttı) bir sanatçı olarak yönelttiği akılcı sorular Spanos’u zorlamaktadır.

“LİLİKA: Yani, hastanın kendisini öldürebileceğini varsayarak doktor daha hızlı davranıp hastayı öldürürse bu doğaldır diyorsun.

SPANOS: Hayır! Endişe değil de kesin belirtiler söz konusu ise demek istiyorum.

LILIKA: Ya aynı endişeyi hasta duyuyorsa?

SPANOS: Anlamadım.

LILIKA: Yani, doktorun onu öldüreceğini varsayarak kendisini savunuyorsa?

SPANOS: Gene de şansı azdır. Çünkü bir doktor, yaşatmayı da öldürmeyi de bir yurttaştan daha iyi bilir.

LILIKA: Yani, bu durumda öldürenin suçluluk duymak için bir nedeni olmayacaktır diyorsun. Yani, bu bir öldürme olayı olmayacaktır. Öyle mi?

SPANOS: Nerden çıkartıyorsun şimdi bunları?

LILIKA: Konuşuyoruz.

SPANOS: Karıştırdın kafamı. Bıktım bu konulardan. Bir erkekle bir kadının konuşacak ya da yapacak o kadar çok şeyleri var ki... Ölme!.. Öldürme!.. Siyaset!.. Çok dışımızda kalmalı tüm bunlar..." (Cücenoglu, 2003: 28)

Görüldüğü gibi yazar, söz konusu tartışma yoluyla Spanos gibi bir insanın, kültürlü ve sanatçı bir gencin yönelttiği sorular karşısında bocalayışını okur/izleyiciye göstermektedir. Ayrıca bu tartışmada Lilika'nın yaklaşımının, bölümün başında görüşlerine değinilen Bahri Savcı'nın insan haklarına dair görüşlerini de yansıttığı görülmektedir. Öldürmenin meşru görülebileceği istisnalar olduğunu savunan Spanos'a karşılık, "üçüncü kişilerin, herhangi bir insan üzerinde, söz konusu bütünlüğü bozacak nitelikte bir eylemde bulunması, düşünülemez." (Savcı, 1980: 19) diyen Savcı'nın fikirleri ile pararel olarak, insan öldürmenin hiçbir istisnasının olamayacağını ima eden Lilika aracılığıyla, yazarın, kendi fikrini de yansıttığı düşünülebilir. Böylelikle yazar, gerek 12 Mart, gerekse 12 Eylül süreçlerindeki insan hakları ihlallerini toplum nezdinde meşru kılmaya yönelik otoriter üsluplara karşı okur/izleyicide tutum oluşturmaya amaçlamaktadır.

Spanos okur/izleyici için olumsuz özelliklere sahip bir kişi olsa da, yazarın oyunun ilk bölümünde söz konusu olumsuzlukları soyut bir figüre indirgmeden karakteri daha derin ele almayı tercih ettiği görülmektedir. Dolayısıyla okur/izleyici, salt işkenceci kötü bir polis figüründen ziyade, hikâyesi, geçmişi, ve (olumsuz da olsa) bakış açısı olan bir karakter izlemektedir. Ayrıca diyalogun devamında Spanos'un hayatta en kıymet verdiği kişinin oğlu olduğu görülür. Ancak Spanos'un mutsuz bir evliliği vardır. Kendisinden on yaş büyük eşi ile ise parası için evlenmiş, yüksek öğrenimini de eşi sayesinde yapabirmiştir. Eşine karşı ise hiç sevgi beslememekte ve hatta çirkin olduğu gerekçesi ile onu aşağılamaktadır. Dolayısıyla

yazar Spanos'un bu evlilikte, ekonomik gücün kadında olması sebebiyle, bir hegemonyaya sahip olamadığını göstermektedir. Bu nedenle Spanos'un bu "eksikliğini" kendinden yaşça küçük olan Lilika ile giderme arzusunda olduğu anlaşılmaktadır.

"LILIKA: Karından söz etme artık. Sinirleniyorum. Seni üzdüğü için... Benim şanssız erkeğim. Senin yanında kendimi güvenli hissediyorum. Çok güçlü bir erkeksin.

SPANOS: Erkek de bana.

LILIKA: Erkek!

SPANOS: İsmimi söyle. İsmimi.

LILIKA: Spanos!

SPANOS: Yeniden, yeniden.

LILIKA: Spanos! Spanos! Spanos!..." (Cücenoglu, 2003: 26)

Diyalogta da vurgulandığı gibi Spanos'un "erkek" diye hitap edilmeyi istemesi ile yazar, işkenceci polisteki iktidar tutkusunu daha da görünür kılmaktadır. Ayrıca Spanos'un keskin nişancılığı ve bu sayede kazandığı madalyaları ile övünmesi, otoriter bir karakterin varoluşunu güç imgeleri üzerinden inşa etmeye çalışmasını da görünür kılmaktadır. Dolayısıyla okur/izleyici, otoriter iktidarlarda, Spanos örneğinde olduğu gibi, "erkek" imgesinin özellikle şiddet uygulamalarında nasıl araç haline getirilebileceği de görebilmektedir. Oyunda Spanos iktidarın bir nesnesidir, ancak baskıcı iktidar kendisine silah vermekte ve şiddet uygulama gibi özel inisiyatifler tanımaktadır.

"(...) Disiplin edici iktidar mekanizmaları, bir yandan erkek bedenini araçsallaştırır, itaatkârlaştırır ve erilleştirirken, bir yandan da erkek bedenine, başka bedenlere aynı işlemi yapma imkânı sağlar. Çünkü iktidar sürekliliği için iktidardan pay vermeyi uygun bulur." (Cengiz, Küçükural ve Tol, 2004: 56)

İlk bölümün sonlarına doğru Spanos, Lilika ile birlikte olabilmek için daha agresif bir tutum sergiler. Lilika ise Spanos'tan silahını çıkarıp arkasını dönmesi şartıyla üzerindekiyi çıkarabileceğini söyler. Ancak Spanos'un silahını çıkarıp arkasını dönmesi ile beraber, Celika saçında peruk ve güneş gözlükleri ile saklandığı odadan çıkar. Silahını Spanos'a doğrultup ayağa kalkmasını ve gazeteliğin altına gizledikleri zincir ve kilidi alarak kendi ayaklarına dolamasını söyler. Olanlara bir anlam veremeyen Spanos, arkadan el bileklerini zincirlemeye gelen Lilika'nın bir

anlık boşluğundan yararlanarak onu yakalar ve elini gırtlığına sararak Celika'ya şantajda bulunur. İlk perdenin sonunda oyunun gerilimini arttırmayı amaçladığı görülen yazar, aynı zamanda Spanos'un Lilika'ya gerçekten aşık olmadığını da göstermektedir. Oyunun ilk perdesi, Celika'nın tam pes etmiş gibi görünürken, bu kez Spanos'un boşluğunu değerlendirerek kardeşini kurtarması ve tekrar esir alınan Spanos'un, gözlüğünü ve peruğunu çıkaran Celika'yı tanınması ile son bulur.

İkinci perde ise Spanos'un sandalyeye zincirle bağlanmış görüntüsü ile başlar. Şiddet gördüğünün bir göstergesi olarak yüzünde yara bere izleri ile tasvir edilmiştir. Spanos, Lilka ve Celika'yı kendisini serbest bırakmaları için ikna etmeye çalışsa da, Celika yıllardır bu anı beklediğini ve geçmişin hesabının görülmesi gerektiğini söyler. Celika Spanos'u geçmişte kendisine uyguladığı gibi bir sorgulamaya tabi tutacaktır.

“LİLİKA: Kendini savun. Öyle bir durumda neden o tür davranışlar içine girdiğini açıkla.” (Cücenoglu, 2003: 39)

Okur/izleyici oyunun bundan sonraki bölümünde işkenceci polisın sanık, mağdurun ise polis olduğu bir sorgulama sürecine tanık ettirilir. Yazarın, ışıkların karartarak tasvir ettiği bu atmosfer ile, söz konusu süreçteki baskıyı, okur/izleyiciye birebir deneyimlettirmek istediği anlaşılmaktadır. Nitekim Celika'nın arka arkaya gelen soruları Spanos'u kısa sürede bunalttır. Sorgulama sürecinde geçmişte yaşananların Celika ve Spanos tarafından yeniden anımsanması, oyunu yer yer anlatıya dönüştürmektedir. Yazar, kullandığı bu anlatı üslubu ile okur/izleyicinin, Celika'nın geçmişte yaşadıkları üzerinden, gerek Türkiye'de gerekse dünyada yaşanan insan hakları ihlallerinin dehşet verici niteliklerini daha iyi kavrayabilmesini amaçlamaktadır.

Sorgulamanın başlangıcında Spanos kendince mantıklı olduğuna inandığı gerekçeler sunarak Celika'nın geçmişteki hikâyeyi ajite etmesine engel olmaya çalışmaktadır. Böylelikle okur/izleyici, aynı hikâyeyi her iki tarafın görme biçimi üzerinden, belli bir denge içerisinde değerlendirme olanağına da sahip olabilmektedir.

“CELIKA: (...) Ellerinizle, ayaklarınızla tekmelediniz kapıyı...
SPANOS: Önce zili bastık... Ziliniz çalışmıyordu...
CELIKA: Kapıyı açan yaşlı bir kadındı... Ellerinizde tabancalar, makineliler...
SPANOS: Önlem almak zorundaydık (...) Ellerimizde birer demet çiçekle
gelemezdik... Bir operasyondur yaptığımız...
CELIKA: (...) Ellerinizde silahlarınız yok muydu?
SPANOS: Olması gerektiği için vardı.” (Cücenoglu, 2003: 40-41)

Celika, evlerinin arandığı sırada Spanos’un evdeki küçük kızı saçlarından tutup tokat attığını anlatır. Söz konusu küçük kız ise Lilika’dır. Olayı bir süre sonra anımsayan Spanos ise, tokat atmadan önce küçük kızın yanına gelip korkusunu dindirmek için saçını okşamak istediğini, ancak kızın suratına tükürmesine sinirlenerek o tokadı attığını söyleyerek kendini savunur. Görüldüğü gibi, yazar metninde, bir yanda insan haklarının hiçe sayıldığı buna benzer uygulamaları tüm şiddetiyle okur/izleyiciye aktarmak, ancak diğer yanda “kötü”nün kendi gerekçelerini sunmasına da olanak tanımaktadır. Örneğin Spanos’a göre elde silah ile baskın yapılması polisliğin “doğasında” olan bir şeydir.

Celika’nın evine yapılan baskının, evdeki kitapların, giysi dolapların dağıtılması, annesinin gözü önünde dövülerek gözaltına altına alınma sebebi, polisin Celika’nın o dönemdeki sevgilisine ulaşma çabasıdır. Dolayısıyla Spanos, Celika’ya, o gün sevgilisinin yerini söylemiş olsa, tüm bunların başına gelmeyeceğini söyleyerek kendisini savunmaya çalışır.

“SPANOS: Niçin? Niye vermedin ele? Söyleseydin bütün bunlar olmazdı...
Neden? Sıradan bir adamdı o...
CELIKA: Hayır! O, olağanüstü bir delikanlıydı... Bana yoksulluğun alın yazısı olmadığını öğretmişti (...) İyimserdi... Bir gün her şeyin düzeleceğine öylesine inanırdı ve inandırırdaydı ki çevresindekileri... Sonra bir gün getirdiniz yanıma... O’nun eridiğini, bittiğini, insanlıktan çıkartıldığını izlettiniz bana, adım adım...” (Cücenoglu, 2003: 43)

Celika’nın anlatımından sevgilisinin dönemin sol örgütlenmelerinden birisi olan Yurtsever Cehpe’de önemli bir görevde olduğu ve kitleler üzerinde etkili bir aktivist olarak cunta için bir tehdit unsuru olduğu anlaşılmaktadır. Yazar, sevgilisini anlatan Celika’nın replikleri aracılığıyla, Türkiye’de de ortaya çıkan söz konusu gençlik hareketlerinin özünde nasıl insani bir noktadan hareketle ortaya çıktığını okur/izleyiciye göstermektedir. Yazara göre de söz konusu hareketler, sadece daha

güzel bir dünya umuduyla mücadele etmektedir. Ayrıca yazarın, gencin nasıl öldüğü hakkında Celika ve Spanos'un farklı iddialarda (Celika'ya göre işkence, Spanos'a göre intihar sonucu) bulunması üzerinden, Türkiye'deki gözaltı ve tutukluluk süreçlerinde yaşanan sebebi belirsiz ölümlere de dikkat çektiği düşünülebilir. Bildirilerinde "Gözaltında kaybetmek, işkencede öldürmek bir hukuk devletinde düşünülemez. Bu uygulamaların olduğu yerde hukuk devleti düşünülemez" (İHD, 1993) vurgusunu yapan İHD gibi, Cücenoglu da oyununda böylesi bir suç olasılığını görünür kılmaktadır.

Yazarın oyunda dikkat çektiği başka bir husus ise, Celika gibi, söz konusu baskı dönemlerinde ağır insan hakları ihlallerine uğrayan kişilerden bazılarının somut bir suçu dahi olmamasıdır. Yazarın Türkiye'de de yaşanan bir soruna göndermede bulunduğu görülmektedir. Çünkü Türkiye'de, İHD'nin verilerine göre,

"1978-1987 sıkıyönetimli yıllar içinde 635.000'den fazla insan olur olmaz gerekçelerle gözaltına alındı. Hemen hepsine ağır işkenceler yapıldı (...) işkenceli sorgulamalarda elde edilen sözde ifadelerle askeri savcılara gönderilen on binlerce insan için, başkaca hiçbir araştırma yapılmaksızın davalar açıldı." (İHD, 1991: 13)

Yukarıda alıntı ile benzer olarak, Celika da anlatımında işkence sürecinde kendisine nasıl sahte itiraf belgeleri imzalatıldığından bahsetmektedir. Oysa ki Celika sadece legal örgütlere üye olması ve yasadışı hiçbir faaliyette bulunmamasına rağmen bu belgeleri imzalamıştır. Celika bu süreçte kendisine nasıl işkence uygulandığını ayrıntılı biçimde anlatır. Böylelikle okur izleyici, Celika karakterinin aracılığı ile özellikle Türkiye'de de varolan işkence gerçeği ile yüzleştirilmekte ve uygulanan elektrik şoku, copla tecavüz gibi yöntemlere karşı bilinçlendirilmektedir. Yazar, Türkiye'deki raporlarda da yer alan, zorla itiraf ettirme amaçlı cinsel tacize varan işkence yöntemlerine de vurgu yapmaktadır.

"Failler genellikle cezalandırmak, bilgi/itiraf elde etmek, gözdağı vermek, sindirmek, yıldırma veya ayrımcılık uygulamak gibi saiklerle hareket ederler ve cinselliği amaca en etkili biçimde ulaşmanın bir aracı olarak kullanırlar. Gündülen bu amaçlar, mağdurun cinsel kimliğine, bütünlüğüne yönelik saldırılarla gerçekleştirmeye çalışır." (Erdal, 2006: 30)

Oyunda Celika, yine işkence gördüğü esnada gözlerine bağlanan bezin yanlışlıkla aşağıya kaydığını ve Spanos ile göz göze geldiğini anlatmaktadır. Celika, içinde bulundukları güne kadar Spanos'un yüzünü bir an olsun unutmamış, içindeki intikam arzusu günden güne büyümüştür.

“CELIKA: Ama unutamazdım, gözlerini unutamazdım... Gözlerini, gözlerini unutamazdım... Bir hücreye attınız... Bir şey yapılmıyordu artık... Bir gün beyaz önlüklüler geldiler... İğneler yaptılar... Ağlıyordum ama gözyaşlarını akıyordu... Kurumuştum gözpınarlarım... Korkma dediler... Artık bir şey olmayacak... Artık bir şey olmayacak... Artık bir şey olmayacak... (Susma) Suçlu olmadığımı anlaşılmıştı... Hastanelerde yattım... Hep senin gözlerini arıyordum... Saçlarım dökülüyordu... Geceleri hep senin gözlerini görüyordum düşlerimde... Soyunup yıkanamıyordum, yanık halılara dönmüştü bedenim... Ama her yerde senin gözlerin vardı... Adet göremiyordum... Oturamıyordum, yürüyemiyordum... Ama senin gözlerini görüyordum her yerde... Hele burdan bir kurtulayım... Seni bulacaktım... Büyük avluya çıktım... Evime geldim. Seni vurup öldürmek işten bile değildi artık... Zoru seçtim ben Spanos... İşte elimdesin artık... Yedi yıl sonra da olsa elimdesin... Ha, Spanos!..” (Cücenoglu, 2003: 45)

Böylelikle oyunun ilk bölümünde yazarın bir önseme olarak kullandığı Moby Dick romanına konu olan intikam hikâyesinin **Çıkmaz Sokak** oyunundaki yansıması da görülebilmektedir. Kaptan Ahab'ın oyundaki temsili olan Celika, bacağını kopardığı için yıllardır intikamını almak için denizlerde aradığı Balina Moby Dick'i (Spanos) yakalamıştır. Ancak yazar, romanda olduğu gibi, intikam saplantısının Celika'ya bir fayda sağlayıp sağlamayacağını okur/izleyicisine tartıştırmak istemektedir.

Spanos her ne kadar bu süreçte kendisinin sadece verilen emirleri yerine getirdiğini söyleyerek kendisini savunmaya çalışsa da Celika intikam uygulamasına başlayacaktır. Celika, bir arkadaşının Spanos'un oğlunu rehin aldığı ve bir evde sandalyeye bağlayarak kendisinden telefon beklediğini söyler. Birinci perdede oğluna olan sevgisi ve düşkünlüğü vurgulanan Spanos ise oğlunun esir alındığını öğrendiğinde çılgına döner ve Celika'ya bütün bu olanların acısını masum ve “sadece derslerine çalışan” bir gençten çıkarılmaması için yalvarır. Buna karşılık Celika yedi sene önce kendisinin de aynı ölçüde masum olduğunu söyler. Lilika ise, Spanos gibi bir kişinin sorgulamaksızın benimsediği “düzeni koruma” mücadelesinin, bireye şiddet uygulayarak sağlanamayacağını savunur.

“LİLİKA: Sana teslim edilen insanlara eziyet yaparak mı koruyacağını sanıyorsun düzenini? Eğer zulmederek korunabilseydi düzenler, insanlık canavarlaşırdı. Ve en son örneği yıkılmazdı Nazizm...

SPANOS: Yasaları çiğnetmemek zorundayım.

LİLİKA: Yasalarınızda sanığa ya da suçluya eziyet edilmesini getiren bir hüküm var mı?

SPANOS: Anlamadım.

CELİKA: Anlıyorsun... Anlıyorsun ama işine gelmiyor.

SPANOS: Oğlumu...

CELİKA: Var mı böyle bir hüküm?

SPANOS: Yok... Ancak eskiden beri yapılıyor bunlar...

LİLİKA: Eskiden beri yapılıyor olması seni kurtarmaya yeter mi? Senin görevin, sanıkları sağ salim yargı organlarının önüne çıkarmaktır... Yasalarımız böyle yazıyor. Ya sen ne yaptın?

CELİKA: Kendi yasalarını bile çiğniyorsun...” (Cücenoglu, 2003: 48)

Yazar ilk perdede de olduğu gibi Lilika karakteri aracılığıyla, insan hakları ihlalinin toplumsal huzurun sağlayıcısı olamayacağını vurgulamaktadır. Ancak yazar söz konusu insan hakları ihlallerinin intikam yaklaşımı ile çözülmeye çalışılmasını da sorun olarak sunmaktadır. Esasında Celika, kendisinden çok annesinin intikamını almak istemektedir. Çünkü Celika’ya göre Spanos keyfi olarak anneye kızının işkence sonrasındaki fiziksel halini göstermiş, kızının görüntüsüne dayanamayan anne bir süre sonra “kahrından” ölmüştür. Spanos ise bu kadar vicdansız olmadığını, kadının, kızını görebilmesi için kendisine yalvardığını söyler. Spanos’un gerekçesine ikna olmayan Celika, kendisine uygulanan elektro şok, kaynar su gibi işkence biçimlerinin, şimdi genç çocuğa uygulanacağını söyler. Spanos oğlunun siyasetle hiçbir yakınlığı olmadığını, tek meşgalesinin derslerine çalışmak ve çok sevdiği hayvanlarla ilgilenmek olduğunu söyleyerek Celika’yı vazgeçirmeye çalışır. Ancak Celika, böyle bir dönemde hiçbir şeye karışmayan, babası gibi insanlara karşı koymayan bir insanın cezalandırılmayı hak ettiğini savunur. Böylesi bir bakış açısı Celika’nın da insan haklarına yaklaşımı hususunda bir zaaf içerisinde olduğunu görünür kılmaktadır. Özellikle 1980 yılından sonra Türkiye solunda yaşanan insan hakları tartışmalarında olduğu gibi, Cücenoglu’nun da, herşeyden bihaber bir gencin ve hatta “işkencecilerin bile temel insan haklarının savunulması” (Bora, 2017: 687) meselesini okur/izleyicisine tartıştırmaya yöneldiği görülebilmektedir. Ancak oyunda yeterince görülemeyen mesele, Celika’nın bu karşı-ışkence uygulaması neticesinde ne amaçladığıdır. Söz konusu amacın oyun boyunca yazar tarafından belirsiz

bırakılışının, amaçlanan tartışmanın derinleşmesine engel teşkil edebileceği düşünülmektedir.

Oyunda, Celika'nın anlatımına göre işkence esnasında orada bulunan polislerden bir tanesi uygulanan işkenceye engel olmaya çalışmış, ancak Spanos işkencede ısrarcı olmuştur. Neden diğer polis gibi bir insan olamadığını sorması üzerine Spanos, kendisine verilen göreve karşı koymayı göze alamayacağını söyler ve kutsal saydığı bu mesleğe geliş hikayesini anlatır. Babası bir ekmek fırınında işçi olan Spanos'un çocukluğu yoksulluk içerisinde geçmiştir. Okuldan arta kalan vakitlerde babasına yardımcı olan Spanos, babasının ölümü sonrasında ailesini geçindirebilmek için fırında işçi olarak çalışmaya başlar.

“SPANOS: Tıpkı babam gibi o ateşin önünde yıllarca terleyip, sonra da geberip gidecektim. Başkaca seçenek yoktu. Ancak, yaşamın rastlantılarını gözden ırak tutmuşum seçenek yoktu derken... Bir komiser vardı. Ekmeklerin en pişmişini ona ayırırdım... Giderek benimle konuşmaya da başlamıştı... İşimi sevmediğimi anlamıştı... Benimle ilgilendi ve polis olmamı sağladı...” (Cücenoglu, 2003: 53)

Yazar, Spanos'un bu anlatımı üzerinden otoriter rejimlerin yoksul bireylere küçük iktidar alanları sağlayarak nasıl otoritenin nesnesi haline getirdiğini de görünür kılmaya çalışmaktadır. Spanos proleter olan babası gibi ezilmemek için bir polis olmayı tercih etmiş ve sonuç olarak cunta rejiminin işkencecisi dönüşmüştür. Kendisinin söylediği gibi, işini kaybetmeye göze alamadığı, ya da otoritenin kendisine verdiği “güç”ten tatmin sağladığı için geçmişte yaptıklarını sorgulama gereği duymamıştır. Ancak dikkat çeken durum, oyunun ilk perdesinde Lilika ile diyalogunda kendini neredeyse “Tanrılaştıran” ve kendi ile övünen Spanos, ikinci perdedeki sorgulama esnasında, geçmiş ile ilgili hiçbir sorumluluk almamakta, suçlunun sistem olduğunu ima etmektedir.

Spanos, oğlunun rehin alınması ile Celika ve Lilika'nın annesinin geçmişte çektiği acıyı artık anlayabildiğini söyler. Kendisine inanmayan Celika işkencenin uygulanması için ahizeyi kaldırdığında Lilika, bu duruma dayanamayarak işin gerçek yüzünü ortaya çıkarır: Spanos'un oğlu rehin alınmamıştır.

“LİLİKA: (Ablasını iter.) Senin ne başkalığın var bundan? O bir beyaz balınaysa, sen de gözü dönmüş zıpkıncısın... Tüm kötülüklerin kaynağının bu olduğunu sanıyorsun...

CELİKA: Bu adam suçsuz mu şimdi?

LİLİKA: Bunun değil tüm suç... O, yalnızca kendi iğrenç görevini yapan bir küçük parça.

CELİKA: Yok etmeyeyim mi bunu?

LİLİKA: Öldürsen neyi değiştireceksin ki? Yerine hemen yenisini koyacaklardır.” (Cücenoglu, 2003: 56)

Yazarın, tıpkı Celika gibi, okur/izleyiciyi de oyunun sonunda Lilika’nın bu soruları ile yüzleştirmek istediği görülmektedir. Ablasına göre meseleyi daha sağduyulu bir bakış açısı ile görmeye çalışan Lilika, işkenceciye işkence uygulanmasının da aynı derecede bir insanlık suçu olacağını savunmaktadır. Lilika’nın bu yaklaşımı ile yazar, insan haklarının belli bir ideolojiye ait olup olmadığını okur/izleyiciye sorgulatmak istemektedir. **Moby Dick** romanındaki Kaptan Ahab’inkine benzer, geçmişteki acıdan doğan bir intikam hırsının, sol harekette de insan haklarına dair zaaf meydana getirebileceğini belirgin kılmaktadır. Ancak yazarın Lilika aracılığıyla, Spanos’u bu mekanizma içerisinde görevini yapan bir parça olarak gösterişi, tıpkı oyunda Spanos’un da yaptığı gibi, işkenceyi bizzat uygulayan kişinin sorumluluğunu aza indirmeye sebep olabilmektedir. Oysa ki Türkiye’de işkenceye karşı sürdürülen mücadele ve eylemlerde en önde gelen talep, işkenceye göz yuman devlet mekanizması kadar işkenceyi uygulayanın da yaşanan vahşette sorumluluk sahibi olduğunun kabul edilmesidir. Nitekim, Spanos’un yaptığıının aynısı kendisine uygulanarak cezasını çekeceğine inanan Celika’ya karşılık, Lilika başka bir seçeneğin daha bulunduğuna işaret eder.

“CELİKA: Bırakayım çıksın gitsin öyle mi? Yaptıklarıyla kalsın mı istiyorsun? Söylesene.

LİLİKA: Yaptıklarıyla kalmasın. Ama bu da çözüm değil.

CELİKA: Çözümü söyle öyleyse.

LİLİKA: Bir çok ülkede yargılayıp mahkûm ettiler bunları...

CELİKA: Var mı bunları yargılayacak bir organ? Var mı, söylesene?

LİLİKA:.....

CELİKA: (Tabancayı kapar?) Dön arkanı! Çabuk dön diyorum! Dön! Dön! (Spanos sırtını Celika’ya döner. Çöker.) (Celika, Spanos’a yaklaşır, doğrultur tabancayı, ensesine dayar.)” (Cücenoglu, 2003: 56)

Lilika, işkencenin cezasının işkence uygulanarak değil hukuk ve yargılama yoluyla gerçekleştirilebileceğini savunmaktadır. Ancak yazar, Celika'nın sorusu üzerinden bunun gerçekleştirilmesi için adil ve bağımsız yargı organlarına ihtiyaç duyulduğuna vurgu yapmaktadır. Lilika'nın bu yöndeki bir soruyu yanıtlamaması ile oyun net bir çözüme bağlanmadan, soru işaretleri ile sonlandırılmaktadır.

Türkiye dışında Yunanistan'da da sahnelenen, 1987'de Hollanda'da İnsan Hakları Ödülü'ne layık görülen, Türkiye'de ise 12 Eylül'ü eleştirdiği iddiası ile Cumhuriyet Savcılığı tarafından hakkında dava açılan (Şık, 2000: 8) **Çıkmaz Sokak** metninin yukarıdaki incelemesi sonucunda, şu değerlendirmelerde bulunulabilir:

Tuncer Cücenoglu, Yunanistan'da cunta rejimi koşullarından yola çıkarak, dünyada ve Türkiye'de gerçekleşen darbeler sonucunda oluşan insan hakları ihlallerini **Çıkmaz Sokak**'ta görünür kılmaya çalışmıştır. Bu nedenle yazarın, Yunanistan'daki darbe sonrası süreç ile Türkiye'de yaşanan sıkıyönetim dönemlerindeki benzerliklere vurgu yaptığı görülmüştür. Yunanistan'daki bu "tanıdık" durumu kullanan yazar, okur/izleyicide, oyunun yazıldığı dönemde Türkiye solunun daha fazla tartışmaya başlayacağı insan hakları sorunu üzerine farkındalık yaratmayı amaçlamıştır.

Yazar özellikle Celika'nın anlatımına başvurarak sıkıyönetim dönemlerinde başvuru işkence uygulamalarını ayrıntılı bir biçimde okur/izleyiciye aktarmaya çalışmıştır. Bu sayede yazarın, okur/izleyicisini, oyunun yazıldığı dönemde Türkiye'de de uygulanan, ancak iktidar tarafından üzeri kapatıldığı ya da uygulayıcılarına hiçbir ceza verilmediği iddia edilen işkence ve ölüm cezası ile yüzleştirmeye yöneldiği izlenmiştir.

Yazar bu yüzleştirmenin de ötesinde, insan hakları sorunu hakkında üç farklı perspektife (Spanos, Celika, Lilika) başvurduğu ve okur/izleyicisini bu farklı perspektifler üzerinden tartıştırmayı amaçladığı da görülebilmektedir. Buna göre, milliyetçi bir yaklaşıma sahip olan Spanos, cunta sürecinde adam öldürmenin ya da işkence uygulamanın bir insan hakları ihlali olduğu bilincinde değildir. Komünizmin bir hastalık olduğu şartlanması ile, tüm eylemlerini vatanının iyiliği için yaptığına

inanmıştır. Yazarın bu bakımdan iktidar mekanizmasının bireyi, ona ekonomik güç ve iktidar alanı sağlayarak, milliyetçi ideoloji doğrultusunda nasıl araçlaştırdığını irdelemeye çalışmıştır.

Yazarın insan hakları tartışmasında Spanos'un zıt kutbuna yerleştirdiği Celika karakterinde ise, intikam tutkusunu ön plana çıkardığı ve söz konusu saplantı ile gerçekleştirilen eylemlerin, karşı durulan otoriter ve baskıcı yaklaşımı yeniden üreteceğine dikkat çektiği görülmüştür. Bu nedenle yazar, oyun içerisinde, Moby Dick romanına gönderme yaparak, cunta sürecinde işkence görmüş, annesi ve sevgilisi ölmüş Celika ile, romanda bacağı Beyaz Balina tarafından koparılan Kaptan Ahab arasında paralellik kurmuştur. Bu bakımdan yazarın Türkiye solunda özellikle 1970'lerden itibaren gençlik hareketlerinin silahlı mücadele ve şiddete yönelişine karşı eleştirel bir perspektif oluşturduğu da düşünülebilmektedir. Ancak sol hareketin ve işkence görmüş mağdurların mücadele biçimini "intikam hırsı" sorunu çerçevesinde sahneye taşımak, okur/izleyicinin olayları tartışma alanını kısıtlayıcı bir etken olabilir.

Bu nedenle yazar, okur/izleyicisine, üçüncü bir seçenek olarak, bir tiyatro sanatçısı olan Lilika'nın bakış açısını sunmuştur. Spanos ile tartışmasında şiddetin ve insan öldürmenin hiçbir gerekçesi olamayacağını savunan Lilika, Spanos'un oğluna işkence uygulanmasını isteyen Celika'ya da aynı sağduyu ile tepki vermekte, eğer bir suç varsa bunun yüzleşmesinin hukuk yolu ile gerçekleşebileceğini savunmaktadır. Ancak Lilika'nın böyle bir hukuk düzeni olup olmadığı sorusuna cevap veremeyişi ile yazarın, demokrasinin asgari şartlarından birisi olan bağımsız ve adil bir hukuk mekanizmasına da vurgu yaptığı görülmüştür.

İnsan hakları mücadelesinin yükselişe geçtiği 1980 sonrası Türkiye solunda da tartışılan bir mesele olan "İnsan hakları belli bir ideoloji için midir?" sorusu, yazar tarafından Türkiye dışında yaşanan bir olay üzerinden ve yansıtmacı bir üslupta ortaya konmuştur. Türkiye'de de uygulanan ancak otorite tarafından inkar edilen işkence uygulamalarının vahşet niteliğini görünür kılmak isteyen yazar, oyunun ikinci perdesinde Celika'nın geçmişini aktarmak için anlatı tekniğine başvurmuş,

ayrıca işkenceci ile mağduru yer değiştirerek sorgulama süreçlerindeki gerilimli atmosferi okur/izleyiciye yansıtmaya çalışmıştır.

Bu bakımdan **Çıkmaz Sokak**'ın içerdiği benzerliklerden ötürü Ariel Dorfmann'ın 1991 yılında yazdığı **Ölüm ve Kız** isimli oyununa öncülük ettiği iddia edilse de, esasında iki oyunun, özellikle son bölümlerinde çok büyük bir farklılık taşıdığı söylenebilir. Şili'deki askeri darbe koşullarını, **Çıkmaz Sokak** oyunundakine benzer bir karşı-sorgulama ile irdelendiği **Ölüm ve Kız**'da, eski işkenceci Miranda'yı sorgulayan Paulina'nın amacı adamın suçunu itiraf etmesidir. Nitekim oyun boyunca kendini haklı çıkarmaya çalışan Dr. Miranda, oyunun sonunda suçunu itiraf eder ve tüm sorumluluğu üstlenir. (Dorfman, 2012) Nitekim bu şekilde yazar mağdurun mağduriyetinin nasıl giderileceği konusunda okur/izleyicisine bir yol sunmaktadır. **Çıkmaz Sokak**'ta ise Celika'nın böylesi bir amacı görülememektedir, nitekim Spanos karakteri de sorgulama boyunca işkence yaptığını kabul etse de, kendisinin sadece devletim emirlerini uygulayan bir memur olduğunu söyleyerek sorumluluğu kendi üzerinden atmaktadır. Oyunda buna benzer bir yüzleşmenin var olmaması nedeniyle oyundaki tüm tartışmanın “işkencecinin şiddeti” ve “intikamın şiddeti” karşıtlığında şekillenmesine yol açmakta, mağdurun mağduriyetini nasıl gidereceği derinlemesine tartışılmamaktadır.

3.3. Akrep - Eşber Yağmurdereli

Döneminin birçok aydını gibi, Eşber Yağmurdereli de, 1990 sonrası artan fail-i meçhul cinayetlere, yargısız infazlara, Doğu'da köylerin boşaltılmasına, devlet-mafya ilişkilerine karşı yükselen insan hakları mücadelesinin önde gelen isimlerinden birisi olmuştur. Esas mesleği avukatlık olan Eşber Yağmurdereli, siyasi görüşleri sebebiyle hayatının önemli bir bölümünü cezaevlerinde geçirmek durumunda kalmıştır.

Yağmurdereli'nin yakın arkadaşı Celal Başlangıç'ın paylaştığı tarihsel bilgilere göre ise, düşüncelerinden ötürü ve görme engelli olduğu halde, mahkumiyet hayatının üç yılını Sinop Cezaevi'nde hücre hapsinde geçiren Yağmurdereli'nin mağduriyeti, Avrupa Konseyi'nin dikkatini çekmiştir. Demokrasi ve özgürlük

kavramlarını neo-liberal ekonomi politikasının aracı haline getiren ve bu nedenle Avrupa Konseyi ile ilişkilerini iyi tutmaya çalışan Turgut Özal, Eşber Yağmurdereli'ye yönelik bir af çıkarma teşebbüsünde bulunmuş, ancak Yağmurdereli söz konusu girişimi reddetmiştir. (Başlangıç, 2004: 152)

Kişiyi özel bir affın Türkiye'deki hukukun işleyiş biçimini ve insan hakları ihlallerini aklamaya yetmeyeceğini savunan Yağmurdereli'nin bu aydın tavrı, Başlangıç tarafından aşağıdaki gibi aktarılmaktadır:

“Türkiye Avrupa Konseyi'nin kapısına gidişlerinden birinde Avrupa'nın gündemine gelen ve o sıralarda ilk mahkumiyetini yatmakta olan Eşber'i Turgut Özal affetmeye kalkar. Hatta bir mesaj gönderir Eşber'e, “Gel bizim Mandelamız ol” diye. Kişisel bir affı o zaman da reddeden Eşber, 12 Eylül yargılanmalarının tümünün iptalini, bu koşullarda yargılanan herkesin yeniden yargılanmasını ister. Bu yüzden de Eşber'in Özal'a cevabı “Mandelaları devlet değil halk yaratır” olacaktır.” (Başlangıç, 2004: 152)

Yağmurdereli'nin söz konusu yaklaşımı, insan hakları savunucuları ve aydınların 1990 sonrası insan hakları mücadelesindeki kararlı duruşlarına önemli bir örnek teşkil etmektedir. Nitekim, 1991 yıl senesinde şartlı olarak tahliye edilen Yağmurdereli, insan hakları mücadelesine tüm hızıyla devam etmiş, özellikle 8 Ekim 1997 yılında “Barış İçin 1 Milyon İmza”⁶⁹ kampanyasına da öncülük ederek, imzalanan metni dönemin TBMM Başkanvekili Uluç Gürkan'a elden teslim etmiştir. (Aslan, 2014) Ancak Yağmurdereli, insan haklarına yönelik faaliyetleri sırasında, kullandığı söylemler gerekçe gösterilerek yeniden cezaevine gönderilmiştir. Mahkumiyet sürecinde Cumhurbaşkanı ve hükümet yetkilileri, Yağmurdereli'nin talep etmesi halinde, görme engelinden dolayı yine istisnai bir af uygulamasına hazır olduklarını belirtmiş, Eşber Yağmurdereli ise bu teklife avukatı aracılığıyla aşağıdaki yanıtı vermiştir:

“(...)Benim 23 yıllık mahkûmiyetime yol açan durum bir aydın olarak ülkemdeki gelişmeler karşısında düşüncelerimi açıklamış olmamdır. (...) Cezalandırma hakkını elinde bulunduran devletin bu cezanın toplum vicdanında yarattığı tahribatı telafi edebilmek için benim sakatlığımı bir lütuf konusu

⁶⁹ Barış İçin 1 Milyon İmza Kampanyası: 1990 sonrası yoğunlaşan insan hakları ihlallerine karşılık aralarında sanatçı, akademisyen ve aydınların imzasının da bulunduğu, özgür ve demokratik bir toplum talebi içeren dilekçe. (Arslan, 2014)

olarak değerlendirmesinin çağdaş bir toplumda kabullenmesi mümkün olmayan ağır bir insan hakkı ihlali olarak algılamaktayım. (...)” (Başlangıç, 2004: 151)

Düşüncelerinden ötürü yaşamının on yedi yılını cezaevinde geçirmek zorunda kalan, ama buna rağmen insan hakları mücadelesinden ödün vermeyen Yağmurdereli, 1997 yılında kaleme aldığı **Akrep** metninde ise, Sinop Cezaevi’nde geçirdiğı üç yıllık süreç içerisinde kısa bir kesiti okur/izleyiciye sunmaktadır. Adli suçtan dolayı idam cezasına çarptırılan Şahabettin Ovalı ile geçirdiğı birkaç günü içeren söz konusu kesit, on beş sahne olarak kurgulanmıştır. Her sahnenin başında yazar tarafından belirtilen tarih ve mekan bilgisi oyuna belgesel bir nitelik de katmaktadır. **Akrep**, 1997 yılında Rutkay Aziz rejisi ile Ankara Sanat Tiyatrosu’nda sahnelenmiş, ancak o tarihlerde henüz tutuklanmış olan Eşber Yağmurdereli oyunu izleme fırsatı bulamamıştır. (Özgentürk, 2004: 82)

Metnin başlangıcında yazarın Sinop Cezaevi’nde kaldığı hücrenin fiziksel koşullarını ayrıntılı bir biçimde tarif ettiğı görülmektedir. Söz konusu tarifte yazar, hücre bölümünün sessiz ve rutubetli atmosferini okur/izleyicinin imgeleminde oluşturmaya çalışmaktadır. Tarihsel kaynaklara da bakıldığında, Yağmurdereli gibi Sinop Cezaevi’ndeki hücrelerde mahkum olmuş birçok kişinin, hücrelerdeki olağandışı koşullarından; özellikle de rutubet ve lağım kokusu ile hücrelerde dolaşan farelerden söz ettikleri görülmektedir. Örneğin birçok cezaevinde kalmış olmasına rağmen, önceden bir zindan olan ve denizin kıyısında olduğu için rutubetin hiç eksik olmadığı Sinop Cezaevi’ni “Mapushanelerin Fizanı” olarak tanımlayan Sezai Sarioğlu, hücredeki atmosferi şu şekilde tarif etmektedir:

“Sinop’ta bilinen bir tarz işkence görmedim. Ama yaşadıklarım belki klasik anlamda işkencenin çok daha ötesindeydi. 3 x 4 metre boyutlarındaki hücrede, yüzlerce fareyle konuk olarak yaşadım. (...) Orada asıl etkili olan ölçüsüzlük ve kuralsızlıktı (...) Tamamı boş olan hücrelerden birine attılar beni. Kimseler yok. Yukarıdan sızıntı olarak lağım akıyor (...) Hücre rutubet içindeydi. Farelerin dışında önemli bir sorun da buydu. Kısa sürede battaniyemin, şiltenin üzeri küften pamukçuklarla kaplandı.” (Mavioğlu, 2006: 237-238)

Akrep oyununun ilk replikleri de söz konusu farelerden biri ile kurulan diyalogu içermektedir. 1. Mahkum (Eşber Yağmurdereli) hücrelerinde dolaşan farelerden birisine öfkelenmektedir.

"1. MAHKÛM: Ne gezinip duruyorsun ulan hücremde? Burası lağımdan daha mı temiz? Çok istiyorsan gel yer değıştirelim. Bu kadar yıldır buradayım, Tanrının bir canlısını yanıma sokmuyorlar. Buraya geldiğini duysalar, benden önce seni asarlar. Şu tuvaletin deliğini de senin yüzünden tıkayacaklar. Sonunda kendi pisliğimizde boğulacağız." (Yağmurdereli, 1998: 12)

Yazar oyunun henüz ilk repliklerinde, kaldığı hücrenin fiziksel koşullarını okur/izleyiciye yansıtmayı amaçlamaktadır. Farelerin kol gezdiği hücrelerin, yazarın tabiri ile lağımdan farksız olduğu anlaşılmaktadır. Yazar, hücrelerin fiziksel koşullarının yanı sıra, bu hücrelerdeki mahkumların yıllarca tek başına ve dış dünyadan tümüyle kopuk bir yaşama hapsedildiğini de görünür kılmaya çalışmaktadır. Nitekim 1. Mahkum'un az sonra yanına gelen Çaycı ile olan diyalogunda da yazar, 1. Mahkum ile konuşulmasının dahi yasak oluşuna vurgu yapmaktadır.

"1. MAHKÛM: Sen de olmasan şu farelerden başka beni ziyaret eden olmayacak. Gardiyanlar ziyaretçiden sayılmaz zaten. Sanki ağızları var, dilleri yok adamların. Hep sağır, dilsizleri mi seçip gönderiyorlar, bana yemek getirsinler diye?
ÇAYCI: Biliyorsun bu cezaevinde seninle konuşmak yasak. Geçende hamama gittiğinde biri sana "Merhaba," demiş. Alıp kapı altına götürüp, ezmişler. Adamı sana "merhaba" dediğine, diyeceğine pişman etmişler." (Yağmurdereli, 1998: 13)

Görüldüğü üzere yazar, 1980 sonrası insan hakları mücadelesinin yöneldiği sorunlar olarak, cezaevlerindeki koşullarını, mahkumlara getirilen kısıtlamaları ve hak ihlallerini doğrudan kendi deneyimleri üzerinden görünür kılmaya çalışmaktadır. Bu yolla okur/izleyici, "psikolojik işkence" olarak nitelendirilebilecek söz konusu uygulamalara tanık edilmekte, cezaevlerindeki hak ihlalleri hakkında bilinçlendirilmektedir.

Oyunda kendisi de aynı zamanda mahkûm olan Çaycı, 1. Mahkum ile gizli gizli konuşmaktadır. 1. Mahkum hapisnede kendisi ile konuşan tek kişi olduğu için, elinde birikmiş olan mektupları Çaycı'ya açtırarak ailesinden, özellikle de oğlundan haber almak ister. Çünkü hapse atıldıktan kısa süre sonra doğan çocuğunu üç yıldır bir kez dahi görememiş ve kendisinden haber alamamıştır.

“1. MAHKÛM: Yazıyla, kışıyla, baharıyla, güzüyle tam üç yıl... Bu kaç ay, kaç hafta, kaç gün eder bir düşünsene? Buraya getirildiğimden bu yana daha ziyaretçilerimin bir tekiyle bile görüştürülmedim. Karımı, çocuğumu burada henüz bir kez olsun göremedim. Oğlum da benim mahpusluğumla birlikte büyüyor. Ben içeri düştükten yirmi gün sonra doğmuştu, düşün bak şimdi kaç yaşında...” (Yağmurdereli, 1998: 14)

Çaycı 1. Mahkum’un yanından ayrıldıktan sonra, yemek dağıtımı için hücreye gelen gardiyan hiç konuşmadan yemeği hücre kapısının altından sürer. Gardiyan tam ayrılırken duvarda gözüne bir şey çarpar ve tekrar hücreye girer. Mahkum, Çaycı ile konuşmasından ötürü cezalandırılacağını düşünürken, gardiyan elindeki kepçe ile duvara hızlı bir şekilde vurur ve hiçbir şey söylemeden hücreden çıkar.

“1 MAHKÛM: Neydi o, ne yaptın?

GARDİYAN: (Gardiyan ilgisiz adımlarla çıkışa doğru yürürken, başını çevirmeden konuşur) Akrep...

1. MAHKÛM: (Korku ve dehşetle) Ne yaptın? Öldürdün mü?...” (Yağmurdereli, 1998: 18)

Ancak gardiyan bu soruyu duymazlıktan gelerek uzaklaşır ve 1.Mahkum’un tedirginliği artar. 1 Mahkum’un farelere alışkın tavrının aksine akrebe verdiği bu tepki, yazarın, oyunun adını da oluşturan bu canlıya metaforik bir anlam yüklemesi ile de bağlantılıdır. Oyunun sonunda “Yüzyıllardır bu topraklar üstünde hayatımıza ve onurumuza kasteden bir akrep var...” (Yağmurdereli, 1998: 77) diyen yazar, anti-demokratik ve anti-hümanist her türlü yaklaşım ve uygulamayı Akrep imgesi ile okur/izleyiciye yansıtmaya çalışmaktadır. Nitekim oyunun bir sonraki sahnesinde yazar, okur/izleyiciyi cezaevindeki işkence uygulamalarına tanık ettirmektedir. Diyalogsuz sahnede bir süreliğine sadece falakaya yatırılarak işkence edilen mahkumların çığlıklarına yer veren yazar, böylelikle cezaevlerindeki işkence uygulamalarının boyutu hakkında farkındalık yaratmaya çalışmaktadır. 1. Mahkum’un çaresizlik içerisinde boş koridora öfke ile haykırışı, dönemin birçok aydını ve insan hakları savunucularının olduğu gibi, Eşber Yağmurdereli’nin de işkenceye karşı duyarlılığını ve tepkisini görünür kılmaktadır.

Oyunun 8 Haziran 1982 tarihli üçüncü sahnesi, 2. Mahkum'un zorla hücre odalarından birine getirilişi ile başlar. 2. Mahkum'un koğuştta kavga etmesi sebebiyle hücreye gönderildiği anlaşılmaktadır. Oyunda 2. Mahkum karakteri, Türkiye'de idam infazı gerçekleştirilen son kişi olan Şahabettin Ovalı'yı temsil etmektedir. 29 Nisan 1982 Adalet Komisyonu Raporu'na göre, kardeşini öldürdüğü gerekçesiyle Mehmet Uslu isimli bir şahsı öldüren Şahabettin Ovalı, Balıkesir Ağır Ceza mahkemesi tarafından "taammüden ve kan gütme saikiyle adam öldürmek" (Adalet Komisyonu Raporu, 1982) suçundan idam cezasına çarptırılmıştır.

Oyunda 1. Mahkum ile sohbet ederken durumu hakkında bilgi veren 2. Mahkum, idamı kesinleşmiş olsa bile söz konusu dava ile bağlantılı olan başka bir davadan daha yargılandığını söyler ve idam cezasının da bu davanın açıklığa kavuşması sonrasında netlik kazanacağını belirtir. Söz konusu diyalogda yazar, 1. Mahkum'unsüregelen davası hakkında hiçbir bilgiye sahip olmadığı dikkat çekmektedir:

"2. MAHKÛM: Sen idamlık mısın? İdamın kesinleşti mi?

1. MAHKÛM: (Sakin) Bilmiyorum.

2. MAHKÛM: Nasıl bilmezsin... Senin avukatın yok mu ?

1. MAHKÛM: Var...

2. MAHKÛM: Avukatın falan varsa, o hale?

1. MAHKÛM: İdamla yargılandığımı biliyorum, ama sonrasında benim de haberim yok." (Yağmurdereli, 1998: 25-26)

Yazar bu diyalog aracılığıyla, bir mahkumun asgari yasal haklarından birisi olan, avukatı ile görüşmesinin bile engellenmesini görünür kılmakta ve özellikle 12 Eylül sonrası insan hakları ihlalleri hakkında farkındalık yaratmaya çalışmaktadır. Ayrıca Yağmurdereli diyalogun devamında, söz konusu hak mahrumiyetinin Adalet Bakanlığı'nın genelgesi ile olduğunu belirtmektedir. Bu ayrıntı ile yazar, 12 Eylül sonrası hukuksuzluğun boyutunu da okur/izleyiciye yansıtmak istemektedir. Yazarın, oyunun genelinde, aynı hukuksuzluğun idam kararlarına yansımına dikkat çekmek istediği görülmektedir. 1. Mahkum'un dışarıda neler olup bittiğini sorması üzerine 2. Mahkum art arda gelen idam cezalarının uygulanış biçimleri hakkında bilgilendirmede bulunur.

“2. MAHKÛM: (...) Bu ara idamlara da hız verdiler. Diyelim dışarıda bir olay oldu, kazara devlet adamının burnu kanadı, ellerinde de birikmiş dosyalar var, aralarında rastgele birkaçını çekiyorlar, hemen o gece işi bitiriyorlar. Askerler geldi geleli daha iki yıl olmadı, sayı şimdiden elliye buldu. Astıklarını asıyorlar, kestiklerini kesiyorlar. Daha ellerinde hazır yüzlerce hazır dosya varmış. Fırsat kolluyorlarmış. Diyorlar ki, paşalar oturmuş, kendi aralarında konuşmuşlar, karara varmışlar. Bu kararı da yazıp emre çevirmişler. ‘Eğer içimizden birinin kılına bir yerden bir zarar gelirse, hemen o gece cezaevlerinde bulunan bütün solcuların işi bitirilecek. Ve hatta daha önce mimlenmiş olanlar da çoluk çocuk demeden evlerinde halledilecekler...’ “ (Yağmurdereli, 1998: 28)

İkinci Mahkum’un bu replikleri ile yazar, 12 Eylül sonrası gerçekleştirilen idamların, hiçbir hukuki temele dayanmaksızın nasıl keyfi olarak ve rastgele uygulandığına vurgu yapmaktadır. 12 Eylül sonrası sürece tanıklık eden ve insan hakları mücadelesinde sorumluluk alan Avukat Mektî Bektaş da, söz konusu hukuksuzluğun, 12 Eylül’ün ilk idamı olan Necdet Adalı’dan itibaren, nasıl işlediğini aşağıdaki gibi açıklamaktadır.

“12 Eylül cuntası, ‘sağa da sola da karşıyım’ demagojik mesajını topluma en net biçimde verebilmek için önünde hazır bulduğu biri sağdan, diğeri soldan iki idam dosyasını jet hızıyla onayladı (...) Aslında idamların infaz edilebilmesi için TBMM onayına ihtiyaç vardı. Ama Kenan Evren’in başını çektiği cunta, kendisini yasama yerine koymuş, üstelik bu fiili duruma karşı çıkan herhangi bir cesur hukuk kurumu da olmamıştı.” (aktaran. Mavioğlu, 2006: 185)

Oyun metninde de 12 Eylül ile beraber yaşamayı tekelinde bulunduran cuntanın, hukuku hiçe sayarak süreci nasıl yönettiğine dair örnekler sık sık tekrarlanmaktadır. Bu bağlamda yazar, 12 Eylül’de bir eri öldürmekle suçlanan, ancak hiçbir somut delil olmamasına ve yaşı on sekizin altında olmasına rağmen, sırf “ibret-i alem” olsun diye yaşı büyütülerek idam edilen Erdal Eren’i (Akar, Bila ve Birand, 2001: 241) de okur/izleyiciye hatırlatmak istemektedir.

“2. MAHKÛM: Hocam, geçenlerde Erdal adında 17 yaşındaki bir çocuğun, kanuna uygun olsun diye önce yaşını büyüttüler, sonra da astılar. Duydun mu?
1. MAHKÛM: Yok, nereden duyayım. Alçaklar...
2. MAHKÛM: Bir de üç kardeş vardı, üçünü de aynı gece ipe çektiler... Üç ocak birden söndü o gün.
1. MAHKÛM: Olamaz! Aynı evden iki kardeş, aynı anda askere bile alınmaz. Biri gider gelir, sonra da öbürü...” (Yağmurdereli, 1998: 37)

Bu diyalogda dikkat çeken başka bir nokta, yazarın, sadece Erdal Eren'in değil, kan davası sebebiyle cinayet işleyen Rıdvan Karaköse, Cavit Karaköse ve Süleyman Karaköse kardeşlerin idamlarına da tepkisini göstermesidir. Siyasi bir duruşa sahip olması ve on sekiz yaşın altında idam edilmesinden dolayı sol kesimde simgeleşen isimlerden birisi olan Erdal Eren'in dışında, Karaköse kardeşlerin idamına da dikkat çekilmesi, yazarın idam meselesini sadece solcu mahkumlara uygulanışı açısından değil, her koşulda bir sorun olarak ortaya koyuşunun göstergesidir. Yazarın bu tutumu, 12 Eylül sonrası Türkiye solunda yükselen insan hakları mücadelesinin, sadece sol kesime değil, tüm insanlara yönelişinin ve yine o dönem savunulan "istisnasız yaşam hakkı" söyleminin bir yansıması olarak görülebilmektedir. İnsan hakları savunucusu Hüsnü Önül söz konusu tutumu aşağıdaki gibi gerekçelendirmektedir:

"Politik muhalif gruplar kendi üyelerine ya da otoritesi altında tuttukları insanlara karşı ölüm cezası yaptırımında bulunabilir mi? Bu soru, politik eğilimlere göre yanıtlanamaz. Her egemen sınıf ya da her siyasal ya da dinsel akım ve benzeri, kendi açısından 'yüksek amaç' gerekçesine sığınabilir. Bizce bu tür gerekçelerin hiçbir geçerliliği bulunmamaktadır (...) O nedenle ırk, renk, dil, siyasal görüş ya da başka bir statü farkı gözetilemez ve siyasal sistem farkı da gözetilmeksizin, ölüm cezasına karşı çıkmak gerekir." (Öndül, 1997: 16)

Görüldüğü üzere Eşber Yağmurdereli de oyununda esas olarak idam cezası sorununu benzer bir yaklaşım ile irdelemekte ve okur/izleyicisini de bu yönde koşullamaktadır. Nitekim yazarın oyun içerisinde adı geçen ya da ima edilen hiçbir tarihsel şahısın siyasi kimliği ya da hikayesine yer vermemesi, yukarıda alıntılanan yaklaşım ile bağlantılıdır. Oyun boyunca bilinçli olarak uyguladığı bu tercih ile yazarın, hiçbir ideolojik ajitasyona başvurmaksızın, okur/izleyiciyi sadece 12 Eylül sonrası işlenen insanlık suçlarına odaklamayı ve tanık ettirmeyi amaçladığı görülmektedir. Bu nedenden ötürü yazar 2. Mahkûm'un merakına rağmen 1. Mâhkum'un (yani kendisinin) dava hikayesi hakkında bir içeriğe yer vermekten de kaçınır.

"2. MAHKÛM: Bak! Sen ağaç kovuğundan çıkmadın herhalde. Bir adam dünyanın en kötü insanı da olsa, yine de onun bir seveni, bir düşüneni bulunur.
1. MAHKÛM: Bilmiyorum.
2. MAHKÛM: Bak biz kardeşiz... Bu kadere de ortağız... Söylesene, senin kaç leşin var?..

1. MAHKÛM: Yok öyle bir şey.
2. MAHKÛM: Gel saklama benden. Seni yıllardır buralara kapadıklarına göre sende vardır bir şeyler. Psikopat mısın? Sen nere canavarısın? Tokat'ın mı ?.. Kastamonu'nun mu ?.. Antep'in mi ?..
1. MAHKÛM: Canavar olan ben değilim !..” (Yağmurdereli, 1998: 31-32)

Diyaloğun başında 2. Mahkum'un, dünyanın en kötü insanının bile temel haklarından mahrum kalamayacağını ima eden repliği, yine 1990 sonrası insan hakları savunucularının temel argümanının bir yansıması olarak dikkat çekmektedir. Yine bu diyalogda, 2. Mahkûm'un sorularına karşı 1. Mahkûm'un çekimser tutumu ise, yanıtın okur/izleyici tarafından üretilmesine olanak tanımaktadır. 2. Mahkum'un “bu kadar kötü bir ortamda insanlarla ve dış dünya ile iletişimi yasaklanan bir kişinin mutlaka olağanüstü bir suç işlemiş olmalı” yönündeki çıkarımı, okur/izleyicide trajikomik bir etki oluşturmaktadır. Böylelikle yazar, 1. Mahkûm'un içinde bulunduğu insanlık dışı durumun absürtlüğünü de okur/izleyiciye yansıtmaktadır. 1. Mahkum'un “canavar olan ben değilim” repliği ise, yaşanan süreçte esas suçlunun söz konusu cezaları uygulayan iktidarın olduğu savını okur/izleyiciye iletmektedir.

Oyunun 9 Haziran 1982 tarihli dördüncü sahnesi, iki mahkumun avludaki ilk karşılaşmalarını içermektedir. 1. Mahkum'u daha önceden tanıdığını farkedenden, ancak bunu hemen belli etmeyen 2. Mahkum, koğuştan hücreye gönderilmesinin esas sebebini de çözmüştür. Ona göre idam kararı mecliste onaylanmış, ancak koğuştan alınışında herhangi bir problem çıkmaması için de planlı bir biçimde kavga çıkarılarak, 2. Mahkum'un koğuştan idam hücreğine nakli için bahane yaratılmıştır. 1. Mahkum davanın hala devam ettiği bir koşulda böyle bir kararın olanaksız oluşunu, bir hukukçunun bakış açısıyla dile getirirse de, 2. Mahkum tarafından somut gerçeklerle yüzleştirilir:

“2. MAHKUM: Senin neden haberin var?!.. Atmışlar seni bir kuyunun içine, duruyorsun! Bir eşeği de bir yere bağlarsın, önüne otunu, suyunu koyarsın, yatar kalkar, yer içer, ömrü oldukça yaşar! Senin ne farkın var bundan! (Bağırarak) Senin dünyadan haberin yok! Hiçbir şeyden haberin yok! Bu memlekette 45 günde adam astılar! Öyle istediler, öyle yaptılar!... Serdar adında, Adanalı genç biriydi. İşlediği suçla asılması arasında 45 gün var. Adamın dosyasını Ankara'ya taksiyle götürdüler. Sonra Yargıtay'a tasdik ettirip yine kucakta geri getirdiler. O gece de astılar. Sen neden söz ediyorsun!...” (Yağmurdereli, 1998: 37)

Yukarıdaki repliklerde yazar iki unsura dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, özellikle hücredeki mahkumların yaşam koşullarına yöneliktir. Mahkumlar, hücrede yeme ve içme dışında insanı insan yapan tüm niteliklerden mahrum bırakılmaktadır. Bununla bağlantılı olarak görünür kılınmaya çalışılan ikinci bir sorun ise, zaten kendi başına problem niteliği taşıyan idam cezası infazlarının, iktidardakilerin bireysel taleplerine göre gerçekleşiyor olmasıdır. 2. Mahkum'un repliklerinde bahsedilen Serdar Soyergin'in idam süreci de, yazar tarafından bu hukuksuzluğa bir örnek olarak sunulmaktadır. Tarihsel süreçte de, Serdar Soyergin ve Mustafa Özenç'in hızlandırılan idamları ve altta yatan sebebi aşağıdaki gibi yer almaktadır:

“Serdar Soyergin ile ilgili karar da Mustafa Özenç'in olduğu gibi jet hızıyla alındı. Ortak payda şudur: Her iki olay da 12 Eylül sonrasında “huzur ve güveni sağladık” açıklamalarının ardından gerçekleşmişti. Her iki olayda da güvenlik görevlileri yaşamını yitirdi. Bu durum 12 Eylül'ü gerçekleştirenleri son derece huzursuz etmişti. Serdar'ın ve Mustafa'nın hızla yargılanıp idam edilmeleri ibret-i alem içindir. Diğer yandan o dönemde Adana Sıkıyönetim Askeri Mahkemesi'nin son derece katı ve acımasız kararlara imza attığını unutmamak gerekiyor. İsteselerdi Mustafa Özenç'i Adana Devrimci Yol toplu davasına, Serdar Soyergin'i de Halkın Devrimci Öncüleri davasına dahil edebilirlerdi. Ama böyle yapsalardı, dava uzayacak, ibret-i alem için idam cezalarını infaz edemeyeceklerdi. Öylesine göstermelik yargılamalar yaptılar ki, Serdar Soyergin'in avukat tutmasına bile izin vermediler. Her şey bir çırpıda, göz açıp kapayıncaya kadar başladı ve bitti.” (Mavioğlu, 2006: 106)

Dolayısıyla yazar da oyununda, iktidarın topluma refah getirme kisvesi altında toplum üzerinde nasıl korku ile baskı kurmaya çalıştığı ve bunu gerçekleştirirken insan hayatını nasıl hiçe saydığını görünür kılmaktadır. Dolayısıyla oyunda idam cezasının, diğer ceza uygulamalardan farklı olarak, devletin otoritesini sağlamlaştırıcı bir niteliği de görünür kılınmaya çalışılmaktadır. Yazar ayrıca, yine 2. Mahkum aracılığıyla, iktidarın kendini ve anti-demokratik uygulamalarını meşrulaştırabilmesi için, toplum üzerinde düşman algısı yaratma ihtiyacını da okur/izleyiciye yansıtmaya çalışmaktadır.

“Bak sen nesen biliyor musun? Sen bir korkuluksun. Bu adamların bu adilikleri yapabilmeleri için birşeylerden korkmaları lazım. Ne yapıyorlarsa onlara korku yaptırıyor. Korkmaya ihtiyaçları var. Bunun için sen onların işine yarıyorsun...” (Yağmurdereli, 1998: 40)

Akrep oyununun önemli bir niteliği, yazarın oyunda okur/izleyiciye anti-demokratik uygulamaları sorgulatırken sadece iktidarı hedef göstererek bir ajitasyona başvurmıyışdır. Yazara göre söz konusu baskı ve şiddet sürecinde iktidar tek başına sorumlu ve suçlu değildir. İnsan hakları ihlallerine duyarsız kalan her bir bireyin yaşanan süreçte sorumluluk sahibi olduğunu ima eden yazar, okur/izleyiciyi bu noktada özeleştirel bir tutuma yönlendirmeye çalışmaktadır.

“2. MAHKUM: Bir gün bu adamlar gelseler, şu hücrede senin kafana bir kurşun sıksalar, kimsenin ruhu bile duymaz. Sonra doktora eceliyle öldü diye rapor yazdırırlar. Sonra da cesedini götürür, kimsesizler mezarlığına atarlar. Senin yakınlarına, avukatlarına da üç-beş ay sonra öldü diye haber verirler. Bu senin basından arkadaşlarım falan dediklerin de haberi duyunca üzülrler, bir akşam oturur, içlerler, “Ölenle ölünmez”, deyip, kendilerini avutup, seni de unuturlar.” (Yağmurdereli, 1998: 38)

2. Mahkum’un bu replikleri, Türkiye’deki insan hakları savunucularının sorunlaştırarak karşı durmaya çalıştıkları, toplumdaki “unutma” yatkınlığına bir gönderme niteliği taşımaktadır. Özellikle dikkat çekici husus, söz konusu eleştirinin özellikle sorumluluktan kaçan aydın kesimi hedef almasıdır. Bu nedenledir ki, oyunun genelinde, yazar düşüncelerini ve iletisini kendisini temsil eden 1. Mahkum üzerinden değil; tam tersine 2. Mahkum aracılığıyla oluşturmaya çalışmaktadır. Yazarın metindeki iletileri “aydın” konumundaki kişiye (1. Mahkum) yüklemekten kaçınması, oyunun didaktik bir üsluba dönüşmesine de engel olmaktadır. Bu nedenle oyunda 1. Mahkûm, farkındalık sahibi bir öğretici değil, yüzleşme halinde bir karakter olarak sunulmaktadır.

Oyunun 12 Haziran 1980 tarihli, Sinop Adliyesi’ndeki duruşma salonunda geçen sahnesinde ise, idam cezasına çarptırıldığı olayla bağlantılı olan diğer dava için hakim karşısına geçen 2. Mahkum, işlediği cinayetten dolayı vicdan azabı duyduğunu belirtmektedir. 2. Mahkum, işlediği cinayete doğrudan bağlantılı olan diğer olayla ilgili tüm bildiklerini ağır ceza mahkemesinde anlatmak istediğini söyler. Cinayet sürecinde başkalarının da olduğunu anlaşılmaması halinde, davanın farklı bir boyut kazanacağını söyleyen hakim, 2. Mahkum’un idam cezası aldığı

mahkemeye “iade-i muhakeme”⁷⁰ davası açabileceğini belirterek, idamının gerçekleşme ihtimali olmadığını özellikle vurgular:

“2. MAHKUM: Yani şimdi beni asabilirler mi hakim bey ?

YARGIÇ: Yok, öyle şey olmaz! O davayla bağlantılı davan sürüyor. Bu memlekette adalet var, hukuk var. Seni asmazlar. Hadi git yat. Allah kurtarsın!..” (Yağmurdereli, 1998: 52)

Yargıcın kendinden emin bir biçimde söylediği “bu memlekette adalet var” repliği ile ironiye başvuran yazar, metin boyunca okur/izleyici ile kurduğu ilişkide, söz konusu yerleşik söylemin tam aksini; adaletin ne kadar “işlemediğini” görünür kılmaya çalışmaktadır.

Oyunun bir sonraki sahnesinde, 1. Mahkum ile tekrar havalandırmaya çıkan 2. Mahkum, bir itirafta bulunur: Buna göre 2. Mahkum, 1. Mahkum’u Sinop Cezaevi’nden tanımaktadır. O sıralarda ülkücülerle aynı koğuştaki kalan 2. Mahkum, eline verilen silahla karşı koğuştaki kalan 1. Mahkum’u öldürmekle görevlendirilmiştir. 2. Mahkum, yemek ortağı olduğu ülkücü grubun verdiği bu görevi kabul ettiğini itiraf eder. Ancak birkaç gün sonra Eşber Yağmurdereli’nin Trabzon Cezaevi’ne gönderilmesi söz konusu planı bozmuştur. Bu itiraf sonrasında bir süre hiç konuşmadan volta atan iki mahkum, 1. Mahkum’un durarak 2. Mahkum’a sevecen bir tebessüm ile bakması sonucu birbirlerini kucaklarlar. Yazarın, kendi ideolojik görüşünden uzak ve hatta kendisine suikast hazırlığı yapan bir kişiyi sevgi ile kucaklayışı, okur/izleyiciye yansıtmak istediği insan sevgisini de ön plana çıkarmaktadır. Mahkûmiyetleri dışında ortak hiçbir niteliğe sahip olmayan iki kişinin birbirlerini asla bırakmayacaklarına dair verdikleri söz, yazarın oyunda irdelediği meseleleri insani bir sorun olarak ortaya koymasını destekler niteliktedir.

Oyunun bir sonraki sahnesinde, 1. Mahkum ile görüşmeye gelen Sinop Cumhuriyet Başsavcısı, 1. Mahkum’un uzun zaman önce bir dilekçe yazarak talep ettiği ihtiyaçlardan biri olan daktiloyu, gardiyana teslim edeceğini söyler. 1. Mahkum, 2. Mahkum’un durumu hakkında soru sorduğunda ise Savcı, soruyu

⁷⁰ Hukukta istisna olarak yargılamanın tekrarlanması ve değiştirilemez olan kesin bir hükmün yeniden değerlendirilmesi süreci. (Erem, 1962: 3)

yanıtsız bırakır ve konuyu değiştirmeye çalışır. Savcı'dan sonra hücreye gelen Çaycı da Başsavcı ile beraber Vali, Albay ve cezaevi müdürünün de geldiğini söylediğinde 2. Mahkum'un infazının gerçekleşeceği anlaşılır. Nitekim bir sonraki sahnede gardiyanlar 2. Mahkum'u almaya gelirler ve 1. Mahkum ile vedalaşan 2. Mahkum, gardiyanlar eşliğinde mekandan ayrılır.

12. Sahne'de ise 1. Mahkum, boşalan hücreye giren gardiyanların kalan eşyaları toplayışlarını dinledikten sonra, 2. Mahkum'un idama gitmeden önce kendisine armağan ettiği sigara paketinden iki tane çıkararak yakar ve birini parmaklıkların arasına yerleştirdikten sonra aşağıdaki konuşmayı gerçekleştirir:

“1. MAHKÛM: Demek en sonunda gerçeği anladılar. Demek sonunda onlar da anladılar bunun bir cinayet olduğunu. Peki, nasıl anladılar? Bilirim, sen söylememişsindir... Ne o, yorgun musun ?.. Biliyorum, yıllardır çok yordular seni... Neyse şimdi uyu... Çocukluğumda seyrettiğim filmler gibiydi. Bir ağaca bağlamışlar seni ve onlar senin etrafında neşeyle dans ediyorlardı değil mi? Ama bak, bu ülkede hep su üstüne yazılır diye düşünme... Cinayeti ben gördüm. Ben bu cinayetin görgü tanığıyım. (Kesik kesik konuşmaktadır) Daha başka birçok cinayetin tanığı olduğum gibi... (Parmaklıkları sınıksız kavrayıp alnını kapı demirine yaslar) Beni duyuyor musun? Çok utanıyorum... Bu cinayeti ben gördüm ve hiçbir şey yapamadım. İnan kendimden gerçekten çok utanıyorum... Bu utancı ömrüm boyunca taşıyacağım ve hep bu utançla yaşayacağım. (Bir süre susar) Bu ülkenin insanları şimdi yataklarında mışıl mışıl uyuyorlar. Bu ülkede on binlerce cinayet işlendi, görmediler. Daha onbinlercesi işlenecek, görmeyecekler. Görmemezlikten geldikçe sıranın kendilerine gelmeyeceğini sanıyorlar. Onların yerine de utanıyorum (...) bu ülkede zaten birçok hayat yarım kaldı... Eksik yaşandı... Ama bir gün bu ülkede birileri bu yarım kalan hayatları, eksik yaşanmış hayatları devralacaklar ve devraldıklarını özgürce yaşayacaklar... Onurlarıyla yaşayacaklar.” (Yağmurdereli, 1998: 73-74)

1. Mahkum'un oyunun finalindeki bu tiradı, birçok farklı niteliği içinde barındırmaktadır. Öncelikle 1. Mahkum'un idam uygulamalarını “cinayet” olarak dışa vurması, Eşber Yağmurdereli'nin bir aydın (ama öncelikle bir insan) olarak idam cezası karşısında takındığı tutumu da en somut biçimde okur/izleyiciye yansıtmaktadır. Yazarın, “insanın yaşam hakkına, onuruna en büyük saldırı” (Öndül, 1997: 15) olarak nitelendirilen bu cinayetin görgü tanığı olduğunu vurgulaması ise, bir aydın olarak bu süreçte bireysel sorumluluk alışının göstergesi olarak nitelendirilebilir. Ancak burada en önemli nokta, yazarın bu cinayet(ler)e dair kendi utancını dışavurmasıdır. Söz konusu dışavurum, yazarın bireysel sorumluluk

almasının ötesinde, geçmişi ile hesaplaşmasının da bir sonucudur. Dolayısıyla yazarın, bu cinayette en az iktidar kadar kendisini de sorumlu tutarak, okur/izleyiciyi de söz konusu hesaplaşmaya davet ettiği görülebilmektedir. Cinayeti engelleyemediği için bu utancı her daim yaşayacağını belirtmesi ise, geçmişle hesaplaşmaya yönelen insan hakları savunucuları gibi yazarın da “unutmama”ya verdiği önemi yansıtmaktadır. Bu insanlık dışı süreçleri görmezden geldikçe (ya da hatırlamadıkça), demokrasi ve insan haklarının giderek zayıflayacağını ileten yazarın, okur/izleyiciyi dahil etmeye çalıştığı bu hesaplaşma sürecine rağmen, umudunu da tüm gücüyle koruyarak yansıttığı görülmektedir.

Tüm bu yaşananlara rağmen, özgür bir dünyaya olan inancını hiç kaybetmeyen yazar, oyunun finalini de okur/izleyiciye umutlu bir tablo sunarak gerçekleştirmektedir. Oyunun finali eş zamanlı iki sahneden oluşmaktadır. Buna göre sahnenin bir yanında, idam infazı gerçekleşen Şahabettin Ovalı’nın Balıkesir 1. Ağır Ceza Mahkemesinde devam eden, ancak ölümü anlaşıldığında sonlandırılan davası yansıtılmaktadır. Hukuk sisteminin absürtlüğünün vurgulandığı bu sahnenin diğer tarafında ise, yazı yazmaya başlayan 1. Mahkum’un, gitgide artan neşeli insan ve çocuk seslerini duymaya başlaması ile oyun son bulacaktır:

“(Birden heyecan ve umutla döner, yastığının altındaki okunmamış mektup demetini kavrar, yeniden kapıdaki eski konumuna döner. Umut, varlığını bütünüyle kavramıştır. Heyecan ve umutla yüksek sesleri kulak kesilerek soluksuz izlemeye başlar. Baştan başa umuda gömülmüştür. Mektup demetini göğsüne bastırır, sesleri izlemeyi sürdürür ve bu durumda kalır.)” (Yağmurdereli, 1998: 80)

Metin incelemesinde görüldüğü üzere, Eşber Yağmurdereli’nin **Akrep** metni, 12 Eylül sonrası Türkiye solunda yeni bir mücadele biçimi olarak ortaya çıkan ve 1990 sonrası yükselişe geçen insan hakları mücadelesinin politik tiyatroya yansıma örneklerinden biri olarak nitelendirilebilir. Yağmurdereli doğrudan kendi deneyimlerinden yola çıkarak kurguladığı metninde, insan hakları ihlallerini somut tarihsel olayları kullanarak okur/izleyiciye yansıtmıştır. Bu sayede yazar, cezaevi koşulları, işkence ve esas olarak da idam süreçleri hakkında okur/izleyicisinde farkındalık yaratmaya çalışmıştır. Dolayısıyla okur/izleyici de, davası devam eden

Şahabettin Ovalı'dan, Serdar Soyergin'e kadar birçok kişinin idam sürecinde gerçekleşen usulsüzlük ve hak ihlali hakkında fikir sahibi olabilmektedir.

Ancak oyunda yazarın, hak ihlallerine yönelik farkındalık yaratırken, didaktik bir üslup ya da söylemden uzak durmaya çalıştığı izlenmiştir. Bu nedenle yazarın, özellikle idam süreçlerindeki hukuksuzluk ve hak ihlallerine dair söylemleri, genel olarak 2. Mahkum aracılığıyla okur/izleyiciye ilettiği görülmüştür. Yazarın kendisini temsil eden 1. Mahkum ise, toplumu bilinçlendirme misyonundan öte, süreç ile yüzleşmek durumunda kalan bir aydın konumundadır.

Altmışlı ve yetmişli yıllarda görülen kitlesel mücadelenin baskılanması neticesinde ortaya çıkan bireysel direniş ve mücadelenin bir örneği **Akrep** oyununda da göze çarpmaktadır. Özellikle aydınların birey olarak üstlendiği sorumluluk ve insan hakları mücadelesinin bir parçası olarak gelişen geçmişle hesaplaşma, Yağmurdereli'nin metin stratejisinde de görülebilmektedir. Tüm bu olumsuz sürecin ve açıkça işlenen cinayetlerin tek suçlusu olarak iktidarı göstermek yerine, bizzat kendisini suçlu ve sorumlu ilan eden yazarın, okur/izleyicisini de böylesi bir hesaplaşma ve özeleştiriye davet etmesi, metnin en önemli niteliklerinden birisidir.

12 Eylül sonrası idam edilen birçok solcu mahkum olmasına rağmen Eşber Yağmurdereli idam sorununu, adli bir suçlu olan Şahabettin Ovalı karakteri üzerinden okur/izleyiciye tartıştırmıştır. Söz konusu yaklaşım, yazarın ölüm cezası sorununu, dönemin insan hakları mücadelesinde de görüldüğü gibi, ideolojik bir çerçevede sınırlandırmadan, koşulsuz tüm insanlar için bir hak ihlali olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Yazarın politik kimliğinin ve duruşunun geri planda kaldığı oyunda, sadece insan sevgisinin ön plana çıkması da bu bakımdan önemlidir. “İnsana sevgi öylesine yoğunlaşmalı ki, insan kılığındaki akrepleri de okşayıp sevmeliyiz; bu büyüleyici yaklaşım akrepleri de insanlaştıracaktır” (Selçuk, 1998) diyen İlhan Selçuk gibi, Yağmurdereli'nin insan sevgisinin de geçmişte kendisini öldürmeyi planlayan bir kişiyi bile kapsayacak boyutta olduğu görülmektedir.

Ayrıca geçmişte yaşanan ve hesaplaşılması gerektiği iletilen tüm bu acı sürece rağmen, yazarın daha güzel bir geleceğe dair umudunu oyunda sık sık tekrarladığı görülmüştür. Metinde geleceğe dair düşler kurulan anlarda şiirsel bir dile başvuran yazarın, oyunun finalini de umudunu vurgulayarak yaptığı görülmüştür. Nitekim oyunun Ankara Sanat Tiyatrosu'ndaki temsilinden önce yeniden tutuklanan yazarın, oyun başlamadan önce izleyiciye dinletilen mesajında da, bu özgürlük ve demokrasi umudundan hiçbir şeyin eksilmediği görülmektedir:

“Şu anda aynı mekanda yanyana, birlikte değiliz. Bu hüznün verici bir durum ama, asla bir ayrılık değil. Çünkü biz hepimiz tarih önünde hep aynı yerde duruyoruz; bu barışın, demokrasinin ve özgürlüğün alanıdır. Biz lütfedilecek bir demokrasiyi değil, bedelini ödediğimiz bir özgürlüğü sahiplenmek istiyoruz. Cezaevinde olsak da özgürüz, çünkü özgürlük bize yakışıyor. Biz bu topraklar üstünde yüzyıllardır bize yakışanı yaptık. Herkes için özgürlük bizim eserimiz olacaktır. Barış demokrasi ve özgürlük davasına omuz veren herkese selam olsun.” (aktaran. Başlangıç: 2004: 154)

3.4. Çağrı– Bilgesu Erenus

12 Eylül sonrası Cunta rejimine karşı 1984 yılında oluşturulan Aydınlar Dilekçesi'ni Cumhurbaşkanlığı ve Meclis Başkanlığı'na sunan heyetin içerisinde yer alan kişilerden birisi olan Bilgesu Erenus, aydın tavrını yazdığı roman ve tiyatro metinlerine de yansıtmıştır. “Muhafif bir kimliğe sahip olan Erenus, ezilenden, yok sayılardan yana bir tavır sergilemekte ve eserlerini de bu doğrultuda kaleme almaktadır.” (Doğan, 2015: 1) Bölümün tarihsel özetinde sol harekette ön plana çıktığı görülen insan hakları mücadelesi ve geçmişle hesaplaşma yönelimine yazarın birçok metninde rastlamak mümkündür. Politik metinlerini tarihsel olaylardan yola çıkarak yazan Erenus, geçmişle hesaplaştığı oyunlarında, doğrudan tarihsel belgelere başvurmuştur. Bu başlıkta incelenecek **Çağrı** metninde de yazar, uzak bir geçmişte, cumhuriyetin ilk yıllarında, Dersim'de yaşanan olayları konu almıştır.

Erdal Gezik'in Alevi Kürtler (Gezik, 2012) isimli çalışmasındaki tarihsel analizine göre, 1930'lu yıllarda Türkiye Cumhuriyeti hükümeti, benimsemiş olduğu Ulus-Devlet modeli ile çelişen bir durumda olan Dersim'in asimilasyonu için radikal politikalara yönelmiştir. 1934'te çıkarılan İskan Kanunu ile Dersim'in birçok aşiret mensubu Batı illerine zorunlu göçe tabi tutulmuş, 1935'te Büyük Millet

Meclisi'nde kabul edilen Tunceli Kanunu'na göre ise, bölgeye yollar, karakollar ve okullar yaptırılmıştır. Bu uygulamalar sayesinde, ülke için bir “çıbanbaşı” olarak görülen Dersim halkının Türkleştirilerek “ıslah” edilmesi planlansa da, bazı aşiretler asimilizasyona karşı direnmeyi tercih etmişlerdir. Bu nedenle hükümet, 1937-1938 yıllarında Dersim'e yönelik kapsamlı askeri operasyonlar gerçekleştirmiş, bunun sonucunda binlerce Dersim'li hayatını kaybetmiş, binlercesi ise başka illere göç etmişlerdir. Resmi ideoloji ise söz konusu harekatı meşru kılabilmek için özellikle basın yoluyla topluma yönelik algı operasyonları yürütmüş ve söz konusu olay resmi tarihte “bastırılan bir isyan” olarak toplumayansıtılmıştır. (Gezik, 2012: 109-118)

Ancak 12 Eylül sonrası insan hakları kavramının değer kazanmaya başlaması ve özellikle 1990 sonrası geçmişteki insan hakları ihlalleri ve sorunlarının tartışılmaya başlaması ile, Dersim sorunu da irdelenen ve hesaplaşılması amaçlanan öncelikli meselelerden birisi olmuştur. Sorunu bir isyandan ziyade asimilizasyon politikasına karşı-duruş olarak gören ve meseleyi bu şekilde irdeleyen tarihçi ve aydınlar, resmi tarihin dayattığı perspektiften farklı bir tarihsel okumaya yönelmişlerdir. (bkz: Hür, 2013; Gezik, 2012; Sorgun, 2010; Bora, 2013; Aydın, 2013) Dersim'in geçmişine yönelik böylesi bir hesaplaşma, kutuplaşmanın halen geçerli olduğu bir ortamda, toplumsal barışın ve demokrasinin esas olduğu bir geleceği inşa etmeyi de mümkün kılacaktır. Dersim sorununu bu doğrultuda irdeleyen Cafer Solgun, “bir devlet ve toplum kendi geçmişiyle yüzleşmeden, yüzleşmeden geleceğini nasıl güçlü ve güvenli inşa edebilir?” (Solgun, 2010: 205) sorusunu sormaktadır. Böylesi bir sorudan yola çıktığı görülen Bilgesu Erenus da, 2003 yılında yazdığı **Çağrı** metninde, Dersim'de 1937-38'de yaşanan insan hakları ihlallerini, belgelerden yararlanarak ve bu belgelerden bazılarını metinde doğrudan kullanarak irdelemeye yönelmiştir.

Erenus oyunun kurgusunu bir Cem ritüeli olarak tasarlamıştır. Dersim'in büyük çoğunluğunu oluşturan Aleviler'in ibadeti olan Cem ritüeli, Rıza Zelyut tarafından şu şekilde tarif edilmektedir:

“Alevî yolunun temellerinden olan cem töreni; genelde dinsel niteliklidir ama insanların hem tapınma işlevini, hem ruhen yenilenme, yıkanma eylemini, hem de toplumsal ve bireysel sorgulama işini kapsar. Cem yapılırken, müzik ön

plandadır. 12 Hizmet adı verilen ve 12 İmamlara saygıyı da kapsayan uygulamalar sırasında şiir, müzik, dinsel gösteri(semah) gündeme gelir.” (aktaran Ünal, 2014: 14)

Dolayısıyla yazar, belgesel oyununda, geçmişin tartışılmasını Cem aracılığıyla (oyun içinde oyun olarak) gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu nedenle oyun, dekorun olmadığı bir uzamda, dönem kostümü yerine gündelik kıyafetler içerisindeki oyuncu grubu ve tıpkı Cem ritüelinde olduğu gibi, 12 Hizmetli’nin eşliğinde icra edilmektedir. Oyun, Keçi Kadına verilen bir kadının doğum sancıları ile başlar.

“KEÇİ KADIN: Çık, çık içimden; çık ki seni kollarıma alıp sarmalayabileyim. Bunca çelişkiyi içiçe içimde barındıramam artık.” (Erenus, 2004: 8)

Keçi Kadın’ın içinde barındırdığı çelişkilerin yarattığı sancı “Dersim 38”in doğmasına yol açar. Böylelikle Keçi Kadın, oturumda Dersim 38’in masaya yatırılacağını belirtir. Cem ayinini başlatmak için diğer kişilere çağrıda bulunur ve sahneye her yaştan kadın-erkek grubu gelir. Keçi Kadın, grup içerisinde yer alan çocuklar arasından 12 Hizmetli’yi belirler.

“KEÇİ KADIN: Hizmet sahiplerini tespit gerekiyor ki görgümüz bir yüzyıl, bir altmış beş yıl daha kana bulanmaya!” (Erenus, 2004: 9)

Keçi Kadın’ın repliğinde de görüldüğü gibi yazar, 1937-1938’de yaşanmasına rağmen olumsuz etkileri hala güncel olan Dersim meselesinin tartışılmasının, toplumsal barış adına değerini vurgulamaktadır. Geçmişin gelecek için tartışılması bakımından, yazarın 12 Hizmetli’yi çocuk olarak belirlemesi de anlamlı görülmektedir. Bu nedenle Cem’de, toplam otuz dokuz delil (on üç delilden oluşan üç perde) temsili oyunculuklar ile canlandırılacak, belgelerden yola çıkarak sahnelenen delillerin sonucunda ise, tüm bu yaşananların sorumlusu tespit edilerek “düşkün” ilan edilecektir. Dolayısıyla ön oyundan itibaren diyalektik bir sürece dahil edilen okur/izleyicinin de, tarihsel olaylara tanık olması sağlanacaktır.

“KEÇİ KADIN: Gelmiş geçmiş zamandır denmeyecek canlar, dilsizdir, başsızdır denmeyecek, mutlaka konuşturacağız otuz sekiz yılını. (Ürperir) Bir

de bakmışsın kendi sesimiz, dün derken bir de bakmışsın, bugün yaşadıklarımız, kim bilir?” (Erenus, 2004: 10)

Alevilikte dini liderler ve Cem ritüelinin de yönlendiricisi konumundaki Dedelik misyonunu bu oyunda Keçi Kadın kendisi üstlenecektir. Yazarın aynı zamanda Alevi cemaatlerinin lideri ve yol göstericisi olan bu mevkiyi özellikle bir kadına verdiği görülmektedir.

“KEÇİ KADIN: Kadınsam, adıma itibarıma sahip çıkamadımsa, çıkmada kararlıysam, yüzyılların acısını boynuma boncuk takı etmişsem, dedelik postuna oturmayı benden başkası hak edemezdi zaten!” (Erenus, 2004: 10)

Bu tercihi ile yazar, içerisinde tarihsel sürecin irdeleneceği Cem ayinini, eril hiyerarşiyi kırarak kurgulamakta, böylelikle tartışma sürecini bir kadının yönetmesini, böylelikle oyunda kadının bakış açısını da ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla Erenus, bir kadın yazar olarak, 1980 sonrası toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan ve reddeden kadın hareketinin yaklaşımını da metnine yansıtmaktadır. (Doğan, 2015: 122-123)

Oyunun ilk sahnesi olan “Delil 1”, Alişer ve Zarife’nin diyalogunu içermektedir. Söz konusu kişiler tarihte Koçgiri İsyanı olarak geçen direnişin öncülerinden Alişer Bey ve eşi Zarife Hanım’dır. 1921 yılında Osmanlı Devleti’nin çöküş sürecinde, Alevi Kürt ve Zazalar’ın oluşturduğu Koçgiri aşiretinin başlattığı bağımsızlık hareketinin Ankara Hükümeti tarafından bastırılması üzerine kaçan iki “yoldaş”, mücadelelerini sığındıkları Dersim’de sürdürmüşlerdir. (Hür, 2013: 20-21)

“İsyanın birinci derecede sorumlusu, ideologu ve arkasındaki kişi” (Soileau, 2011: 337) olduğu belirtilen Alişer Efendi’nin, “resmi söylem bakış açısıyla yazılarda zekası, cesareti belirtilmekle beraber fesatçı, elebaşı, asi, hain gibi sıfatların kullanılmasına da gerekçe oluşturmaktadır.” (Soileau, 2011: 353) Yoldaşların diyalogunda, kapsamlı bir operasyona hazırlanan hükümetin Dersim’deki tüm canlıların, malların ve silahların kayıt altına alındığından bahsedilmektedir. Ayrıca hükümet, Dersimli aşiretler arasında “fitne fesat” olduğunu tespit etmiştir. Bu

nedenle Zarife, hükümetin bu kavgadan yararlanmasının engellenebilmesi için Seit Rıza ile görüşme kararı alır.

Hükümetin asimilizasyon uygulamalarına karşı çıkan Dersim’lilere öncülük eden kişilerin başında gelen ve bu nedenle de hükümetin öncelikli hedeflerinden birisi haline gelen Yukarı Abbas aşiretinin lideri Seit Rıza’nın (Çalışlar, 2011: 110), Erenus’un oyununda başat rollerinden birisi olduğu görülmektedir. Yazar, Delil 2’de Seit Rıza ile Zarife’nin görüşmesine yer vermiştir. Seit Rıza’nın da meselesi bir önceki sahnede de konu edilen ağalar arasında varolan hısımdır. Bu sorunun kendilerini otorite karşısında zayıflattığını düşünen Seit Rıza, Alişer’in de tavsiyesi ile bir çözüm yolu arayışına girmiştir. Yazar söz konusu detay ile, eğitilmiş, şair, ozan gibi nitelikleri ile Dersim bölgesinde sevilen, sayılan, sözü geçen Alişer’in (Soileau, 2011: 351), aşiretler arasındaki uzlaşma arayışlarındaki rolünü de ön plana çıkarmaktadır.

“SEİT RIZA: Yakın zamanda bizim ağaları toplayacağım, bilirsin bizim millette baş köşede kim oturacak hesabı vardır, köşeleri yıktırıyorum ki, kimse kimseyi kendinden üstün, aşağı görmeye!” (Erenus: 2004: 12)

Görüldüğü üzere yazar, oyunun ilk sahnelerinde doğrudan dönem hükümetinin suçlandığı söylemleri kullanmak yerine, Dersimliler’in öz eleştirel tavırlarını görünür kılmaya çalışmaktadır. Yazarın bu yaklaşımı ile, 1980 sonrasında Türkiye solundaki geçmişe yönelik öz eleştiri ve birlik arayışı ihtiyacına da göndermede bulunduğu düşünülebilir. Ayrıca yazarın meseleyi sadece hükümetin eylemleri çerçevesinde irdelememesi, önce Dersim’in kendi içerisinde yaşanan sorunların ele alması okur/izleyicinin de tarihsel olayı daha geniş bir perspektifle değerlendirebilmesine olanak sağlayabilmektedir. Ayrıca Seit Rıza’yı Dersim halkını isyana kışkırtan bir otorite (Çalışlar, 2011: 111) olarak gösteren resmi belgelerin aksine, yazar “köşeleri yıkma” yaklaşımı ile onun demokrat yanına vurgu yapmaktadır.

Oyunda, Seit Rıza’nın köşesizlenme oturumuna benzer bir biçimde, Zarife de bölgedeki tüm kadınlar arasında da bir toplantı düzenlemektedir. Tarihsel kaynaklara

bakıldığında Zarife Hanım'ın Koçgiri İsyanı'ndan itibaren mücadele sürecinde önemli sorumluluklar aldığı, eşi Alişer'e fikir önderliğinde bulunduğu görülmektedir.

“Birbirine çok bağlı olan ve birbirini ‘Heval’, ‘Hevale’ (yoldaş) diye çağıran çiftin çocukları olmadı. Nuri Dersimi'nin anlattığına göre ‘O (Zarife) aslan ki kendi döneminde okuma-yazma bilen, hem siyasi hem de askeri bir Kürt kadınıydı. Çok sefer Alişer bir şey yapmadan önce onun düşüncesini sorar, fikrini alırdı. Ona sormadan karar vermezdi. Zarife savaşıydı. Çok sayıda bayan da onunla birlikte savaştılar’ “ (Hür, 2013: 21)

Bu sebepten ötürü hükümet için Alişer ve Seit Rıza gibi büyük tehdit olarak gösterilen Zarife'nin mücadelecı yapısı ve sağduyusu, kitleler üzerinde etkisi olan bir kadın olarak oyunda da ön plana çıkarılmaktadır. Delil 4'te, biraraya geldiği kadınlarla yaptığı konuşmada da Zarife'nin bu özelliği okur/izleyici tarafından görülebilmektedir:

“ZARİFE: Bacılar, canlar! Ben isterim ki, asıl keklik yanımız aramızda değilip konuşulsun, bu yüzden buradayım! Ankara kararlıdır, kekliğin ötüşüp de kendi soyuna kurduğu tuzağı, bizim de bize kurmamızı ister. Erlerinizi fitne fesattan uzak tutacağınıza, birlik yanlısı olacağınıza, taşınıza toprağınıza, dağlarınıza kuşlarınıza, ziyaretlerinize, suyunuza sahip çıkarken kendi soy sopunuza da sahip çıkacağınıza dair yemininiz var mıdır?” (Erenus, 2004: 17-18)

Zarife'nin bu birlik çağrısının tüm kadınlarca kabul bulunması ile, Dersim'lilerin mücadele sürecinde kadın dayanışmasının önemi ve yine Dersim'lilerin geleneklerinde varolan kadın-erkek arasındaki sorumluluk paylaşımı da ortaya çıkmaktadır. Ayrıca yazar, hükümetin Dersim'e müdahalede öncelikli gerekçelerinden bir tanesi olan, aşiretlerin ve ağaların kendi aralarındaki çatışma halini de (Çalışlar, 2011: 241) doğrulayarak oyunda bu sorunu tartışmaya açmaktadır.

Seit Rıza'nın çağrısı ile toplanan köşesiz oturumda (Delil 9) ise yazar, ağaların tartışmaları yoluyla hem aşiretlerin geçmişten süregelen kavgası hem de Dersim sorununun tarihsel kökeni hakkında okur/izleyiciyi bilgilendirmektedir. Oturumun açılışında Seit Rıza, diğer ağaları hükümetin hazırladığı raporlar hakkında bilgilendirmektedir. Buna göre hükümet aşiretler arasındaki anlaşmazlığı kendi lehine kullanmaktadır. Bu nedenle Seit Rıza ağalar arasındaki anlaşmazlığın diyalog

yoluyla çözülmesi gerektiğini belirtir. 1933’de, Mehmet Ağa liderliğindeki Kırğanaşireti Seit Rıza’nın oğlunun ölümüne sebep olmuş (Çalışlar, 2011: 110), Seit Rıza’nın aşireti ise bunun karşılığında Kırğan’a ait Şinci köyünü ateşe vermiştir.İki aşireti düşman eden olaylara dair özeleştiriyi ilk başlatan kişi de, oğlu öldürülmesine rağmen Seit Rıza’dır.

“SEİT RIZA: Oğlumuz Baba’nın ölümünü gönül hesabımızdan atamasak da dil hesabından çoktan atmışız biz. Gene de allah hiçbirimize evlat acısı göstermeye! Şinci Köyü meselesinde ise ne deseniz haklısınız. Adamlarımız geleceğin lideri belledikleri oğlumuz öldürülünce, galeyana gelip yaktlılar, önleyemedik! Şinci Köyü, suçumuzdur, yedi değil, yetmiş yıl geçse inkar edecek değiliz!

BEKİR AĞA: İzninizle ağalar, bu köşesiz oturumda, Seit Rıza’nın politikasından biz ne anladık onu söyleyelim; Seit Rıza büyüklük gösterip, Şinci Köyü’nü yakışındaki yanlışını kabullenmiştir. Aramızda bir birlik doğabilmesi için sizin de bir yanlışınız varsa ortaya dökme zamanıdır...” (Erenus, 2004: 32)

Yazar diyalogda, herkesin haklılığında diretmesi yerine, kendi hatası ile yüzleşebilmesini görünür kılmaktadır. Bu yolla yazar, geçmişe dair en problemlili kavgaların dahi öz eleştiri ve diyalog ile çözülebileceğini okur/izleyicisine yansıtmayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşıma karşılık Mehmet Ağa da Seit Rıza’nın oğlunun öldürülmesine dair bir öz eleştiride bulunmuş ve diyalog neticesinde cinayetin esas sorumlusunun Seit Rıza’nın yeğeni Rehber Kopo Ağa olduğu ortaya çıkmıştır. Aşiret reisliğinin Seit Rıza’nın değil, kendi hakkı olduğunu iddia eden Rehber Ağa, Seit Rıza’nın itibarını zedelemek için oğlu Baba’nın eşi olan Hené ile gizli bir birliktelik yaşamıştır. Baba’nın namusunu temizlemek için Hené’yi öldürmesi sonrasında Rehber Ağa senet imzalayarak karşı aşiretin Baba’yı öldürmesini sağlamıştır.

Meselenin aslının anlaşılması ile aralarında barış sağlayan ağalar, oturumun devamında ise hükümet ile yaşanan sorunun tarihsel arka planını sorgulamaktadırlar. Buna göre sorunun temelinde 1890’da II.Abdülhamit tarafından kurulan Hamidiye Alayları görülmektedir. Sünni Kürt aşiretlerin silahlandırılarak kurulan bu alay ile Doğu Anadolu’nun bütünlüğünü koruyabilmek amaçlanmıştır. Alevi aşiretlerinin Hamidiye Alayları’na katılmak için dönemin Dördüncü Ordu Kumandanı Müşir Zeki Paşa’ya talepte bulunmuş, Zeki Paşa bu talebi olumlu bularak İstanbul’a iletmiştir.

Sultan Abdülhamid, Dersim'deki aşiretler ile ilgili rapor istediğinde ise Şakir Paşa Dersim aleyhinde görüş beyanında bulunmuş, dahası Dersim'e askeri müdahalede bulunulması gerektiği tavsiyesini iletmiştir. (Erenus, 2004: 34-37)

“BEKİR AĞA: (...) Dersim'e yirmi dört tabur asker gönderecen, kıracan, dökecen, ardı sıra yolladığın bir iki şeyh ilen halkı a'dan z'ye değiştireceksin! Önce bir iyice öldür, sağ kalan var ise, ezik büzük deme, zati korkmuştur, eğit okut, sonra da çek çekebildiğin yöne!” (Erenus, 2004: 35)

Yazar, ağaların kendi aralarında tartıştığı bu tarihsel süreç ile ilgili okur/izleyicisini bilgilendirmektedir. Böylelikle okur/izleyici, Dersim sorununun cumhuriyet kurulmadan önceki kökleri hakkında da fikir sahibi olabilecek ve Osmanlılar'dan beri süregeldiği savlanan “ötekileştirme” politikası hakkında farkındalık kazanarak cumhuriyet dönemindeki olayları daha sağlıklı tartışabilecektir. Çünkü aşağıda Seit Rıza'nın repliklerinde de görüldüğü gibi yazar, Cumhuriyet rejiminin de Osmanlılar döneminde Sünni olmayanlara yönelik asimilasyon ya da ötekileştirme yaklaşımlarını sürdürdüğünün altını çizmektedir.

“SEİT RIZA: Artık lafı tek bir ağızda toplamamın zamanıdır ağalar. Birliğimizi keçinin ağızındaki hikayeye döndürürsek daha çok geviş getiririz biz. Cumhuriyet, Osmanlı'nın mirasını her ne kadar reddeder görünse de, ister istemez devralmıştır(...) Aleviliğimize çok iftira atılmıştır, yok çıra söndürüyormuşuz da bilmem ne? Söndürür söndürürüm, keyif benim değil mi?(...) Asıl iftira insanlığımızadır ağalar, Cumhuriyet hükümeti gerek zeka gerek fiziki güç olarak bizi hayvanla bir tutar.” (Erenus, 2004: 37)

Yazarın bu konuşmada, Alevi geleneklerine karşı yapılmış olan ve güncelliğini halen koruyan iftiralara göndermede bulunduğu görülmektedir. Nitekim yazar, 1980 öncesi ve sonrası Alevi topluluklarına yapılan kanlı saldırıların da temelinde yatan bu bakış açısını görünür kılmaya çalışmaktadır. Tanıl Bora, asimilasyon sürecinde sadece fiziki müdahale değil, aynı zamanda “Tekinsizlik” algısı ile toplumda Dersim aleyhine bir algı operasyonu yapıldığına da şu sözlerle dikkat çekmektedir.

“Ele aldığımız metinlerde Dersim'in ilk göze çarpan alâmeti, hiç kuşkusuz geriliği ve barbarlığıdır. Türk Tarih Tezi'nin müelliflerinden olan Hasan Reşit Tankut, bu barbarlığı neredeyse shevî bir heyecan taşıyan ifadelerle tasvir eder: Tamamiyle dağ insanı... iptidailiğin hemen bütün hususiyetlerini

muhafaza ederler... Zaza'yı tabiat dağ mahlûku olarak yaratmıştır.” (Bora, 2013: 78)

Tekinsizlik algısının sadece fiziksel özelliklere değil, kültürel özelliklere de yönelik olduğunu görünür kılan Erenus, toplumda güncelliğini hala koruyan “Mum Söndü” iftirasına da göndermede bulunmaktadır. Dolayısıyla yazar, toplumda Dersimliler ve Alevi’ler hakkında ortaya atılmış ve atılmakta olan bu iddiaları haksız çıkarmaya yönelmektedir. Yazar, ağaların kendi aralarındaki demokratik oturma ve müzakere biçimini ön plana çıkararak, barbarlık ve dağlılık söylemlerine karşı bir tutum oluşturmakta, böylelikle okur/izleyiciyi resmi tarihe karşı eleştirel bir tutum almaya yönlendirmektedir.

Tartışma sonucunda “düşkün” ilan edilerek dışlanan, Seit Rıza’nın yeğeni, Rehber Ağa, esasında milis vesikasına⁷¹ sahip bir işbirlikçidir. Nitekim Delil 12’de yazar, Rehber Ağa’nın gizlice karakola gelerek askerlerden milislik karşılığında para almasını okur/izleyiciye gösterir. Yazar’ın, Rehber’in eylemi sırasında “İnsanımız böyleyken ne edip işlemeli ne yapmalı nasıl yapmalı bilmem ki?”(Erenus, 2004: 41) diyen Keçi Kadın’ın aracılığıyla, okur/izleyiciye, Dersim’de yaşanan trajedinin sorumlusunun sadece dış etkenlerde aranmaması gerektiğini ilettiği düşünülmektedir. Ancak Zarife’nin aşağıdaki repliği, okur/izleyiciyi, olumsuz bir figür olan Rehber Ağa’ya karşı bile, “insan” a has zaaflarını göz önünde bulundurarak tutum takınmaya yönlendirmektedir.

“ZARİFE: İnsanımız neden böyledir peki? Hiç mi değişmez? (...) Korku içinde, panik içinde, dayak içinde, aşağılanmak içinde yetişmişse başka ne olsun ki, Afrika’dan tut, Kürt ellerinden çık, bu böyle...” (Erenus, 2004: 40)

Görüldüğü gibi yazar, ulus-devlet inşası sürecinde yönetilen baskı ve asimilasyon politikasına karşı mücadele veren Dersim halkının içerisinde oluşan bu konformist tutumları, söz konusu korku ile ilişkilendirmektedir. Nitekim Dersim’li bir tarihçi olan Erdal Gezik de, söz konusu korku sebebiyle, birçok aşiretin devletin uygulamalarına karşı direnişte bulunmadığını belirtir. (Gezik, 2012: 160)

⁷¹ Milis Vesikası: Devlet tarafından gayri resmi olarak desteklenen silahlı sivil güçler.

“Direnişe katılmayan büyük çoğunluk için 1937 özel bir anlam taşımaz. Tam aksine, eğer 1938 yılında yapılan askerî operasyonların kurbanları içerisinde aileleri ve yakınları varsa, bunun suçlusu olarak önemli oranda 1937 olaylarına sebep olan aşiretleri görmektedirler.” (Gezik, 2012: 160)

Oyunda ise Delil 5’e bakıldığında yazarın söz konusu teslimiyet vekabullenmişlik durumunu okur/izleyiciye yansıttığı görülmektedir. Rehber’in okula giden oğlu Ali Haydar okul kitabında gördüğü Kürtler’in Öztürk olduklarına dair bilgiyi babasına sorar. Bu soru aracılığıyla yazar, esasında halen güncelliğini koruyan bir iddiayı da okur/izleyiciye tartıştırmak istemektedir. Tanıl Bora’ya göre de ulus devlet olma sürecinde, “görünürde resmiyette işlenen tez, Kürtlerin/Zazaların yokluğu ve bunların aslen Türk olduklarıdır.”(Bora, 2013: 84) Oyundaki ilgili sahnede Rehber, Kürt’lerin Öztürk olduğu yönündeki tezi aşağıdaki cümle ile kabullenmektedir:

“REHBER: Türkler’in bize değer verip kendilerinden bilmelerinde ne kötülük vardır?

ALİ HAYDAR: Türkler değer verdiklerini yakar öyle mi?

REHBER: Haydaa, bu da mı kitapta yazar?

ALİ HAYDAR: Mektepten gelirken kaç dam gördüm, insanlarıyla yanıyordu.

REHBER: Yakarsa yakar sana ne, hem Türkler’in hem bizim atalarımız ne demiş, bize dokunmayan yılan bin yaşasın!” (Erenus, 2004: 19-20)

Ancak “Tek ulus” olabilme adına otoriterleşen bir iktidarın, “insan”a verdiği değer de zaafı olacaktır. Bu nedenle yazar oyunun ilk perdesinde bu zaafın yol açtığı yıkıma dair delil sahnelerine başvurmuştur. Örneğin yazar, Delil 6 sahnesinde sadece patlama efektlerine, insanların sahnede kırmızı yazmalarla tasvir edilen yangın ve duman içerisinde kaçışmaları ve haykırışlarını yansıtmaktadır. Yazar bu sözsüz (ya da söze gerek duymadığı) bu sahne aracılığıyla, şiddet uygulamalarının esasında medeniyet vurgusu ile nasıl çeliştiğini görünür kılmakta ve okur/izleyicisini de geçmişte yaşanan bu yıkım ile yüzleşmeye yönlendirmektedir.

Delil 11’de İskan Yasası kapsamında yürütülen zorunlu göç uygulamasını işlemektedir. Songül Aydın’ın aktarımına göre,

“1934 yılında çıkarılan İskân Kanunu Türk dili ve etnisitesi temelinde ülkede demografik yapıyı değiştirmek amaçlıdır. 4 Mayıs 1937 Bakanlar Kurulu kararı uyarınca Dersim’de yasak bölgeler olarak kabul edilen yerlerdeki halkın batıya

nakledilmesi ve gönderilenlerin geri dönüşlerini engellemek için köylerin tahrip edilmesi kararı uygulamaya konulmuştur.“ (Aydın, 2013: 98-100)

Oyunun ilgili sahnesinde yazar, zorunlu göçe tabi tutulan bir ailenin kendilerini geçiren bir komutan ile vedalaşmalarına yer vermektedir. Komutan aileyi teselli etmeye çalışmaktadır.

“KOMUTAN: Sürgünden dönerken, yanınızda fasulye tohumu, domates fidesi getirirsiniz belki, İzmir ve Aydın’a sürgün herkese nasip olmaz, medeniyete gidiyorsunuz, gözünüz arkada kalmasın!
(Aileler gözleri arkada uzaklaşır.)” (Erenus, 2004: 39)

Görüldüğü gibi yazar, parantez içerisinde “gözleri arkada” vurgusu yaparak, göç edilen yer “medeniyet” olsa dahi, insanın doğduğu ve yetiştiği topraklardan kopuşunun trajikliğini görünür kılmaktadır. Yazarın, bu tarihsel sorun aracılığıyla, özellikle 1990 sonrası göç ettirilerek köyleri yakılan Kürt halkının durumuna da göndermede bulunduğu düşünülmektedir. (İHD, 1994: 34) Yazarın, hükümetin gerçekleştirdiği “ıslah” etme uygulamalarının şiddetini yansıtırken, kötü ve düşman asker algısı oluşturmaktan da kaçındığı görülmektedir. Bu nedenle yazar, Delil 8’de, yaşamını yitiren askerler için düzenlenen cenaze törenine yer vermiştir. Bayrağa sarılı tabutların bulunduğu törende Keçi Kadın da gözyaşı dökmemektedir.

“KOMUTAN: Şerefim ve namusum üzerine sizlerin ve gencecik bedenlerin toprağa vereceğimiz bu gençlerin önünde yemin ediyorum ki, dağdaki eşkıyanın sonu gelmiştir, bu onun son çırpınışıdır ve çok yakında topyekûn halledilecektir.

KEÇİ KADIN: (Hüzünle mırıldanmakta) Çocuklarımız iki yanlı daha ne kadar zaman ziyan olup gidecekler, korkarım, çok korkarım” (Erenus, 2004: 25-26)

Yazar bu sahnede savaşa karşı iki farklı yaklaşımı da görünür kılmayı amaçlamaktadır. Meseleyi sadece dost-düşman karşıtlığında algılayan ve intikam alınmasını bir şeref borcu olarak gören militer yaklaşıma karşılık, Keçi Kadın olanları sadece “insan” bağlamında görmeye çalışmaktadır. Yazar, Keçi Kadın’ın yaklaşımının bir benzerini Alişer aracılığıyla da okur/izleyicisine göstermektedir.

Delil 7’de, Alişer’in kirvesi⁷² olan Zeynel, Rehber ağanın bir taraftan hükümete karşı mücadele ediyormuş gibi görünerek diğer yandan askerlerle işbirliği yaptığından hatta onlara yiyecek desteği sağladığından bahsetmektedir. Alişer ise Rehber’in işbirlikçi tutumunu olumsuz bulsa da askerlere yiyecek yardımı yapmasının özünde kötü bir eylem olmadığını düşünmektedir.

“ALİŞER: Beni yanlış anlamayacağını bilsem derim ki, darda kalan askeri beslemesi, Rehber Kopo’nun kötülük hanesinden çok, iyilik hanesine yazılmalı. Asker de olsa candır, canı dardadır, bize bunu böyle düşünmek yaraşır.” (Erenus, 2004: 24)

Oyunun ikinci perdesi, resmi raporlarda Dersim Harekatı’nın başlatılmasına gerekçe olarak gösterilen Pah Köprüsü’nün köylüler tarafından yakılması olayıyla başlar. Resmi raporlara bakıldığında da hareketin esas gerekçesinin “21-22 Mart 1936 tarihinde yakılan bir köprü” (Demir, 2011: 29) gösterilmektedir.

“Genelkurmay belgesinde adı verilen Pah köprüsü devletin değil, Dersimlilerin kendi ulaşmaları için Harçık üzerinde yaptırdıkları ahşap bir köprü. Dolayısıyla Dersimliler devletin köprüsünü değil kendilerinin yaptığı tahta köprüyü yıkmışlar. Nedeni de devlet güçlerinin kendilerine yaşamasını engellemek.” (Hür, 2014)

Yazar ise Delil 1 ve 2’de okur/izleyicisine Pah Köprüsünün köylüler tarafından yakılmasının gerekçesini göstermektedir. Yazarın kullandığı belgeye göre, Dersimli bir ailenin Tanrı misafiri olarak evine kabul ettiği askerlerden bir tanesi evin kadını Gülçiçek’e tacizde bulunmaktadır. Gülçiçek engel olmaya çalışsa da asker Dersim’de evli kadınların erinin izni ile yabancı ile birlikte olabileceğini iddia eder. Asker’in bahsettiği “oynaş tutmak”, Org.İzzeddin Çalışlar’ın öncülüğünde Jandarma Genel Komutanlığı’nca hazırlanan **Dersim Raporu**’nda ve ortaya atılmış olan bir savdır. (Çalışlar, 2011: 54) Yazar, raporda bu iddiaya dair satırları doğrudan Keçi Kadın ile okur/izleyicisine aktarır:

“KEÇİ KADIN: Devlet raporuna böyle yazmışsa, bu garip askerin kamışı kanmayıp da ne yapsın (Gözlerini kapayarak ezberden okurcasına sallantılı) Oynaş ve gündüzlü tutmak demek haftanın bir gündüzünü sevdiği erkekle

⁷² “Kirvelikte, kirvesi olunan çocuklar üzerinden, iki ail eve dolayısıyla onların akrabaları ile de akrabalık ilişkisi kurmuş olur. Bu akrabalık ilişkisinde düşmanlık yasaklanırken, dayanışma esas olarak kurulur. Güven ilişkisi ise en merkezi konumdur.” (Deniz, 2012: 99)

geçirmek kızılbaş kadınının hakkıdır, işte buna oynaş tutmak denir. Kadın ancak gündüz oynaşmaya mezdur. Gece oynaş tutamaz. Kadının bu hareketi kocasına ve kızılbaşlarca günah sayılmaz.” (Erenus, 2004: 48)

Görüldüğü gibi Erenus, Dersim’e karşı sözde “ıslah etme” sürecinde oluşturulan raporlarda yer alan bu iddiaların birer iftira ve kötüleme olduğu yönünde okur/izleyicisini koşullamaktadır. Ayrıca yazar, raporda geçen bu saptırılmış bilgiye yer vererek, tacizci askerin de okur/izleyicinin gözünde mutlak ve tek suçlu durumuna düşmesini engellemiş olmaktadır.

Eylemin devamında eşi Gülçiçek’i korumak için silahına davranan Mehmet Ali, askeri ve yanlışlıkla eşini öldürür. Mehmet Ali ve kardeşi askerlerden kaçarlarken takip edilmemek için köprüyü ateşe vermişlerdir. Böylelikle yazar resmi raporların aksine köprünün yakılışını anarşik bir eylem olarak değil, insanların canını kurtarması için bir zorunluluk olarak okur/izleyiciye sunmaktadır.

Yazar Delil-5 ve Delil-8’de hükümetin Dersim halkına dağıttığı bildirlere yer vermektedir. İlkinde konu edilen bildiri Genelkurmay Başkanlığı’na bağlı 4. Genel Müfettişlik tarafından hazırlanan, 4 Mayıs 1937’de savaş uçaklarından köylere saçılan çağrı bildirisi. (Hür, 2013: 28) Osmanlıca ve Türkçe alfabelerle yazılmış olan bildiriye oyunda Alişer okumaktadır:

“ALİŞER: Cumhuriyet Hükümeti sizi şefkat ve merhamet kucağına almak, sizi mesut etmek istiyor (...) Sizi ayaklandırmaya çalışan zavallıları Cumhuriyet Hükümeti’ne teslim ediniz veyahut onlar kendileri teslim olmalılar. Bu takdirde cümleniz masum kalacaksınız. Teslim edilenler veya kendiliğinden teslim olanlar Cumhuriyet’in adil muamelesinden başka bir şey görmeyeceklerdir.”(Erenus, 2004: 54-55)

Okur/izleyici, yazarın yine doğrudan aktardığı bu belgede, otoritenin “şefkat” ve “merhamet” kavramlarını da kullanarak nasıl bir baskı kurmaya çalıştığını görebilecektir. Delil 8’de ise bildirinin devamı niteliğindeki belge okunmaktadır. Yazar bu kez hükümetin doğrudan tehdidini görünür kılmaktadır.

“OKUR YAZAR GENÇ: Aksi takdirde... Yani dediklerimizi yapmazsanız... Cumhuriyetin kahredici orduları tarafından katledileceksiniz!
YAŞLI ADAM: Öyle ya da böyle, bunu Osmanlı bile demediydi...” (Erenus, 2004: 59)

Okur/izleyici 7. Delil sahnesinde ise, Ankara’da Başbakanlığın yazı işlerinde görevli olduğu anlaşılan iki memur kadının diyalogunu görmektedir. 4 Mayıs günü Bakanlar Kurulu Kararı’nı hazırlayan memurlar, “gizli” kararın altına ek bir madde eklemektedirler.

“DİKTE EDEN KIZ: 4 Mayıs... Bakanlar Kurulu Kararı’na... Ek! (...) Paraya acımaksızın Kürtler’in içinden çok adam kazanıp kullanmaya çalışmak lazımdır, nokta! ” (Erenus, 2004: 56)

Yazar, bu delil sahnesini kullanarak hükümetin Dersim halkına kurduğu baskı sürecinde para teşviki yoluna başvurusunu da görünür kılmaya çalışmaktadır. Delil 9’da ise yazar, hükümetin milis vesikası dağıtırken nasıl baskı ve tehdit kullandığını, Alişer ve Zarife’nin katilleri olan Zeynel ve Rehber’in diyalogu aracılığıyla okur/izleyiciye göstermeyi amaçlamaktadır. Bu sahnede Rehber Ağa’nın, Zeynel Ağa’yı kendi safına çekmek için ikna edişi görülür. Rehber, Zeynel’e milis vesikasını teklif etmeden önce onun ordu tarafından arananlar listesinde olduğunu hatırlatmaktadır.

“ZEYNEL: Bu nasıl iş yeğen Kopo, ordu hem hakkımızda ferman çıkarmıştır hem de milis vesikası yollar? (...) Ordu bu işbirlikçilik belgesine karşılık bizden ne ister?

REHBER: (Bilgiç bir edayla) Beri bak sevgili yeğenimiz yiğit Zeynel, bu taşlar farzet ki Dersim halkıdır. (Birini eline alır) Bu taşı almayla ne oldu, hiç, ötekiler yerli yerinde duruyor öyle aynen. (Taşları darmadağın eder) Şimdi peki? (Dağıttığı taşları bir bir toparlarken) Çok kan aktı, çok can yandı, gördün mü bak, Dersim’de taş taş üstünde desen kalmadı (...) Devletin bizden istediği tek bir taştır işte.” (Erenus, 2004: 60-61)

Yazar, Rehber’in bu replikleri üzerinden, söz konusu dönemde Dersim’de yaşanan sorunları “kargaşa çıkarıcılara” bağlayan ve elebaşlarından temizlendiğinde Dersim’in de huzura kavuşacağına inanan bu çıkarıcı bakış açısını görünür kılmaktadır. Yukarıda da değinildiği gibi bu kargaşanın elebaşlarından birisi olarak Alişer Efendi görülmektedir. Dolayısıyla Rehber Ağa, bu sahnede Zeynel Ağa’dan Alişer’in başı için işbirliği talep etmektedir. Hakkında çıkarılan fermanın ancak kirvesi Alişer’in başı ile kaldırılacağını bilen Zeynel ise isyan eder.

“ZEYNEL: Ula, Alişerliği, ozanlığı, beyliği, efendiliği, aydın oluşu bir yana, kürvesinin boynunu vuracak tıynetle bir adam olarak bula bula beni mi buldun...” (Erenus, 2004: 62)

Zeynel’in kirvesi Alişer için kullandığı sıfatlar ile yazar, resmi tarihin büyük tehlike olarak nitelediği liderleri “aydın” nitelikleri ile okur/izleyiciye yansıtmayı tercih ettiği görülmektedir. Ancak kirvesine methiyeler düzen Zeynel, öfke ile kovduğu rehberin yere düşen milis vesikasını geri almasını da engelleyerek kendisine yüklenen misyonu yerine getireceğini açık etmektedir.

Metnin, Belge 10 kısmında ise bir komutan, komutan yardımcısı ve askerlerin Pah Köprüsü’nü yakan kişiyi bulmak için köylüleri sorgulayışına yer verilmektedir. Sorgulama esnasında komutan beklenmedik bir biçimde suçu köyün delisi olan Öksüz Ali’ye atar, delil olarak da beline bağladığı halatı gösterir. Ancak komutanın yardımcısı, suçlanan Öksüz Ali’nin köylünün baktığı bir kimsesiz olduğunu ve köprüyü yakan kişi olamayacağını savunmaktadır.

“KOMUTAN YARDIMCISI: Komutanım güneş yanığından belli, bu ip bu garibin çoktandır belindedir, bir iki aylık iş değil... (Söylemeden edemez) Hem elinizdeki ipin ucunda berisinde bir yanık izi de yok sanırım.

(Komutan çakmağını çıkarıp ipin ucunu tutuşturur.)

KOMUTAN: Yanık izi yoktu, ama şimdi var! (Yardımcısına) Raporu böyle tutmazsak işler büyür gider anladın mı? İşini bitir şunun.” (Erenus, 2007: 65)

Yazar, Öksüz Ali’nin komutan yardımcısı tarafından herkesin gözü önünde dövülerek öldürüldüğü bu sahnede, komutanın kendisine verilen görevi bir an önce bitirmek için iftira ve şiddete başvurması kadar, yardımcısının vicdanına da vurgu yapmaktadır. Böylelikle yazar, okur/izleyicisinin, ordunun tüm mensuplarına yönelik önyargılı bir yaklaşımda bulunmasını engellemektedir. Öksüz Ali’ye son öldürücü darbeyi vurduğunda kendi canı acımış gibi bağırarak komutanın insani yanı, yazar tarafından görünür kılınmaktadır. Nitekim Öksüz Ali’nin ölümünün sorumluluğunu alan komutan yardımcısı, ileriki sahnede kendini vuracaktır.

Belge 11’de ise isyanı bastırmak üzere Dersim bölgesine 1936’da Vali olarak atanan General Alpdoğan’ın diğer komutanlar ile Beyazdağ’da yaptığı toplantıya yer verilmektedir. Sahne sırasında komutanlara Dersim’in sosyo-ekolojik yapısı

hakkında bilgi veren Yüzbaşı, İzzeddin Çalışlar'ın raporunda da bahsedildiği gibi⁷³ Dersim'lilerin kökenlerinin Türk olduğu meselesini tartışmaya açmaktadır. General Alpdoğan'ın ise söz konusu tarihsel bilgi ile vakit kaybetmeme ve bir an evvel eyleme geçme amacıyla olduğu görülmektedir.

“GENERAL ALPDOĞAN: Kısacası beyler, bu muhteşem doğanın ortasında zavallı Dersim halkını sefalet ve cahillikten kurtarabilmemiz için bütün iş, altı direngen noktanın söndürülmesine kalmıştır.” (Erenus, 2004: 67-68)

Alpdoğan'ın bahsettiği bu altı direngen nokta resmi raporlarda da isimleri sıklıkla vurgulanan ve hükümet açısından da Dersim'in ıslah edilme sürecinde en büyük engel ve teşkil ettiği iddia edilen kişilerdir. Bu kişiler Seit Rıza, Seit Rıza'nın yeğenleri Şahan ve Zeynel, Seit Rıza'nın kirvesi Cevrail Ağa, Sey Usene Pirgici ve Alişer'dir. Zeynel'in kazanılabileceğine vurgu yapan Alpdoğan'ın, Alişer'e özellikle dikkat çektiği görülmektedir. Komutanlar söz konusu engellerin ortadan kaldırılması durumunda Dersim'in tarihe gömülerek Tunceli'nin yıldızının parlayacağına inanmaktadırlar. Bu diyalog üzerinden yazar, ıslahat bahanesi ile bir kültürün ortadan kaldırılma girişimini okur/izleyiciye göstermektedir. Ayrıca bu sahnede okur/izleyici açısından dikkat çekebilecek bir husus, diyalogda General Alpdoğan'ın “Yunus Nadi Bey'in sütûnunda bu konunun yer alışı görür gibi oluyorum” (Erenus, 2004: 69) repliğidir. Yazar bu replik ile, 1924'de Cumhuriyet gazetesini kuran Yunus Nadi Abalıoğlu'nun, söz konusu süreçte hükümete verdiği desteği ve toplum üzerinde yarattığı algıyı görünür kılmaya çalışmaktadır. Dersim'de yaşananları bir katliam olarak yorumlayan aydınların çalışmalarına da bakıldığında, basın Dersim'in Türkiye Cumhuriyeti'nin bekası açısından büyük bir tehdit oluşturduğu yönünde algı yaratmaya yönelik çalışmalar yapışına dikkat çektikleri görülmektedir.⁷⁴

Sahnenin sonunda komutanların toplantı mekanına Keçi Kadın'ın geldiği görülür. Kendisine ikram edilen sudan yudum alarak geri tükürmeye başlayan Keçi Kadın komutanlara içinde biriktirdiği derdi dökmeye başlar.

⁷³ “Zazalar, Hazar tarafından göç etmiş ve daha yerlerindeyken yarı Türkçe yarı Farişçe konuşan bir Türk boyudur.” (Çalışlar, 2011: 55)

⁷⁴ “Dersim dönem medyasında temelde, Ashis Nandy'in kavramsallaştırdığı şekilde bir “iç düşman” olarak sunulmuştur. İç düşmanlık, sistematik bir biçimde medya metinlerinin kapsamını, içeriğini, stillerini ve gramatik yapısını belirlemiştir.” (Baran, 2014: 193)

“KEÇİ ANA: (Bardaktan bir yudum alıp, tükürür) Keçinin inadı bir bende mi var, ya tarihin inadı komutan ağalar?(Yeni bir yudum, tükürür) Bir halkın adını anıp onurunu itibarını geri vermek bunca zor mudur? Kıyamet mi kopacak? (Yeni bir yudum, tükürür) Biz gene sizden sayılırız, her halk bir öteki halktan sayılmaz mı zaten? Birbirimizi kabullenmek için ille de boğaz boğaza gelinmesi mi gerek?” (Erenus, 2004: 68)

Keçi kadının bu replikleri ile yazar, okur/izleyicisine, devletin uluslaşma adına uyguladığı şiddetin ve yarattığı yıkımın hafızadan silinmesinin mümkün olmadığını iletmektedir. Şiddet yolu ile varolan sorunun çözüleceği zannedilse de, tıpkı Keçi Kadın’ın yutamadığı su gibi, günün birinde bu sorunun da geri püsküreceğini ima eden yazar, halklar arasında diyaloga ve her halkın birbirini olduğu gibi kabul etmesinin gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Komutanlar ise, bu sözleri sarf eden Keçi Kadın’ın akli dengesini yitirdiğini, bunun da sebebinin ağaların zulmü olduğunu düşünürler. Yazar böylelikle, otoritenin yaşanan olumsuzluklara hiçbir sorumluluk hissetmeyişi sorunu kendi dışında gerekçelere dayandırışını görünür kılmaktadır. Okur/izleyici, hükümetin Dersimdeki operasyonları halk için gerçekleştirdiği konusunda toplumu ve kendisini inandırmaya çabalayışına şahit olmaktadır.

“Dersim’e zor kullanarak müdahalenin meşruiyeti de, asayiş gerekçesi kadar, medenileştirme misyonuna dayanır. Tunceli Kanunu, cehaletleri yüzünden istismara açık olan bu zavallı halkı daha yakından vesayet altına alma gereğiyle gerekçelendirilmiştir.” (Bora, 2013: 78)

Ancak oyunun bu sahnesinde, Dersim’deki sorunun esas sebebinin bölgedeki cahil halkı sömüren, çıkarıcı ve zalim ağaların olduğu yönündeki görüş, Keçi Kadın aracılığıyla, yazar tarafından kırılmaktadır.

“KEÇİ KADIN: Dersim ne ki, ağası, derebeyi olsun? Ağa derebeyi ararsanız Urfa’ya, Adana’ya bakacaksınız siz, meclise neye aldığınız ağalara bakacaksınız (...) Ötekiler gibi ne kumarhane ne pavyon bilir bizim ağalarımızın oğulları...” (Erenus, 2004: 70)

Yazar, resmi ideolojinin iddia ettiğinin tam aksine, ağalık düzeninin esas olarak mecliste hüküm sürdüğünü açık eder. Oyunun yazıldığı dönemde de halen

partilerin oy kazanabilme için bir araç olarak kullandığı aşiret reislerine de göndermede bulunduğu düşünülen yazar, güncel bir sorunu da görünür kılmaktadır.⁷⁵

İkinci perdenin sonunda Dersim'in aşiret reislerinden Cıbrail Ağa ve adamlarının bir grup askeri kuşatmaya aldıkları görülmektedir. Cıbrail Ağa ve adamları öldürülen Öksüz Ali'nin kanına karşılık kan istemektedir. Bunun üzerine Öksüz Ali'yi öldüren Komutan Yardımcısı, Cıbrail Ağa'dan bir süreliğine çatışmayı durdurup bir türkü söylemelerini talep eder. Bu isteğin bir son arzu olarak yorumlanıp yerine getirildiği sırada Komutan Yardımcısı tabancayı şakağına dayayarak intihar eder. Öksüz Ali'nin kanının karşılığının ödendiğini söyleyen ve bu nedenle kuşatmanın sonlanmasını isteyen Komutan, komutan yardımcısının ölüm raporunun silahlı çatışma esnasında gerçekleştiğinin belirtilmesini ister. Kuşatanların arasına gelen Seit Hüseyin ise çatışma ve intikam yolu ile bir yere varılamayacağını ve Alpdoğan ile diyalog kurulması gerektiğini savunur. Osmanlı Devleti'nin 1514 yılındaki Çaldıran Savaşı'ndan beri kendilerine zulmettiğini ve birbirlerine düşman olmalarına yol açacak stratejiler güttüğünü söyleyen Seit Hüseyin, cumhuriyet rejimi ile farklı bir ilişki içerisine girilebileceğine inanmaktadır. Çünkü oyundaki konuşmalara göre, dönemin Erzincan Valisi Cemal Bardakçı da Atatürk'ün baba tarafından Alevi olduğunu iddia etmektedir ve bu olasılık, iktidar ile diyalogun sağlanabilmesi için en temel teminat olarak görülmektedir.

“SEİT HÜSEYİN: Siz lafı bana bırakın, ‘Ey hısmımız Mustafa Kemal Paşa’ın Paşası’ diyeceğiz... (Paşanın karşısındaymış gibi) Mustafa Kemal’in babasının hatrına ve hayrına, madem Mazgirt Alayı’nı Kutu Deresi’nde çevirmişken telef etmedik, sen de bizim yakamızdan düş artık, çor çocuğumuzla bizi rahat bırak.” (Erenus, 2004: 78)

Ancak üçüncü perdenin başında olayların Seit Hüseyin'in anlattığı gibi gerçekleşmez. Askerler, General Alpdoğan ile gizli bir anlaşma yaptığı anlaşılan Seit Hüseyin de dahil, görüşmeye gelen ağaları yakalarlar. Böylelikle yazar, okur/izleyiciye Cumhuriyet rejiminin Dersim’e karşı uygulamalarının Osmanlı

⁷⁵ Metnin kaleme alındığı tarihten birkaç yıl önce patlak veren Susurluk skandalında kaza yapan aracın içerisinden, Şanlıurfa’daki Bucak aşiretinin reisi Sedat Bucak’ın da çıkması, okur/izleyicinin yazarın ima ettiği düşünülen güncel bağlantıyı kurabilmesine olanak tanıyabilir.

Devleti'nden farklı olmadığı, hatta devamı niteliğinde sürdürüldüğünü göstermektedir.

Üçüncü perdenin ilk delilinde yazar, dönemin Başbakanı İsmet İnönü'nün 14 Haziran 1937'de TBMM'de yaptığı konuşmaya yer vermektedir. Okur/izleyici, belge niteliğinde kullanılan bu konuşmada İnönü'nün Dersim'de yürütülen ıslahat programı hakkındaki açıklamalarına da şahit olmaktadır.

“İNÖNÜ: Bu program mınıtkayı medenileştirmek için bütün vasıtalarla ve hususi hükümet dahilinde orada geniş bir çalışma teferruatını ihtiva etmektedir. Bunu şimdiye kadar orada kanuna muhalefetten kuvvet ve zevk almış olan bazı reisler iyi karşılamadılar. Islahat programına mukavemet ve muhalefet etmek istediler...” (Erenus, 2004: 81)

Görüldüğü gibi dönemin başbakanı İsmet İnönü de Dersim'de yürütülen operasyonu bir medenileştirme projesi olarak görmekte ve topluma da bu şekilde duyurmaktadır. Medenileştirme projesi olarak Dersim'e yol, karakol ve okullar yapıldığını söyleyen İnönü, muhalif duruşa karşı askeri tedbirlerin alınmakta olduğunu ve alınmaya devam edeceğini vurgulamaktadır. İnönü'nün son üç aydır on üç şehit, on dokuz yaralı olduğunu söylemesi üzerine radyonun başındaki Resik Hüsen, ölenlerin sadece askerler olmadığını ima etmektedir.

“RESİK HÜSEN: Bizi candan saymadılarsa ya hayvanıyla, çiçeğiyle, ağacıyla yanan onca toprak?” (Erenus, 2004: 83)

Bu replik aracılığıyla yazarın, bir bakıma söz konusu dönemde hükümetin ve askerlerin sık sık vurguladığı medenileşme amacı ile köy yakma uygulamaları arasındaki büyük çelişkiyi de görünür kıldığı izlenmektedir. Konuşmasında sadece askerlerin ölü sayısını veren İnönü gibi, resmi ideolojinin de Dersim'deki olayların net bilançosu hiçbir zaman açıklanmamıştır. Ancak yazarın da ima ettiği gibi, Murat Yüksel'in tarihsel analizi, binlerce Dersimli'nin öldürüldüğü ya da sürüldüğünü göstermektedir.

“Sürgüne gönderilenlerin sayısı General Kenan Esengin'in “Kürtçülük Sorunu” adlı kitabında 3.470 olarak geçiyor. Başka bir kaynakta Hasan Saltık'ın kişisel arşivinde olduğu söylenen ancak kaynağı belirtilmeyen bir belgeye dayanarak

24 Aralık 1938 tarihine kadar toplam ölü sayısı 13.160, sürgüne gönderilenlerin sayısı ise 2.258 hanede 11.818 olarak verilmektedir.” (Yüksel, 2011: 357-358)

İsmet İnönü’nün konuşması üzerine Seit Rıza yer değiştirme kararı alarak hazırlanmaya başlar. Seit Rıza, yanında bulunan Alişer’e de Dersim’i terk etmesini söyler. Tarihsel kaynaklara da bakıldığında Sovyetler Birliği’ne kaçmak için bir mağarada saklanan Alişer ve Zarife, kirve Zeynel tarafından öldürüldüğü ve başlarının kesilerek bir çuvala konulduğu ve ödül için hükümet görevlilerine teslim edildiği görülmektedir. (Hür, 2013: 21) Bu yaşananı Delil 2’de kullanan yazar, Keçi Kadın’ın Zeynel’e olan öfkesine yer vermektedir.

“KEÇİ KADIN: Soyunuz kuruya diyeceğim ama, bir bakıma kendi soyumdur! (...) (Zeynel’e) Hele sen hiç konuşma... ‘Alişer ve Zarife’den sonra pişmanlık getirip yeniden direnişe katıldım’ deme sakın, ben yanılp söylesem de sen söyleme sakın! Soyumuzun gelmiş geçmiş en has iki evladının boynunu kesip, heybeye doldurduktan sonra direnmişsin neye yarar?” (Erenus, 2004: 87)

Zeynel’in Dersim’deki direnişe sonradan yeniden katıldığını da okur/izleyiciye aktaran yazar, buna rağmen, köylülerin kendi içerisinde (hatta kirveler arasında) görülen böylesi ihanetlerin, Dersim’in tarihindeki kara lekeler olduğunu işaret etmekte ve bu kara lekeleri de geçmişe dair yüzleşilmesi gereken unsurlar olarak okur/izleyiciye sunmaktadır.

Yazar, Delil 4’de ise Seit Rıza’nın yakalanış sürecini ele almaktadır. Resmi tutanaklarda Seit Rıza’nın Erzincan’da güvenlik güçlerine teslim olduğu belirtilmesine rağmen, bazı tarihçiler Seit Rıza’ya General Alpdoğan tarafından tuzak kurulduğu iddia edilmektedir.

“Değişik kaynakların 5 ya da 13-15 Eylül 1937 olarak belirttikleri bir tarihte, Seyit Rıza, kimi kaynaklara göre Erzincan Valisi’nin ‘daha fazla kan dökülmesin’ şeklindeki barış çağrısına binaen Erzincan’a giderken askeri birlikler tarafından yakalanır.” (Solgun, 2010: 186)

Oyunda yazarın da belge seçimini bu yönde kullandığı görülmektedir. Oyunda, Seit Rıza’ya Erzincan Valiliği tarafından bir mektup yollamış, mektupta Seit Rıza’nın Atatürk ile görüşüleceği vaadinde bulunarak valiliğe çağırılmıştır. Yazar söz konusu mektubu oyununda okur/izleyiciye belge olarak sunmaktadır.

“KEÇİ KADIN: (Okur) Dahiliye vekaletinden aldığım emre göre Mustafa Kemal hazretlerinin emri ile teşekkül olunan bu heyet zat-ı alinizle mülakat için Erzincan’a hareket etmiştir. Zat-ı alinize haber eyleme görevi bana verilmiştir. Şayet salimen bana intikal ederseniz, mülakattan sonra salimen Dersim’e intikalinize namus ve şeref sözü veriyorum. Hakkınızda en küçük hile-i şer düşünmediğimi yeminle beyan ederim. Fahri Özen. Erzincan Valisi.” (Erenus, 2004: 90)

Ancak mektupta verilen bu söze rağmen sahnenin devamında Seit Rıza’nın, Erzincan girişinde askerler tarafından yakalanışı görülür. Seit Rıza, kendisine kaçarken yakalandığına dair tutanak imzalatılmak istemesine rağmen, kaçmadığını, kendisine ulaşan davet mektubu üzerine kendi isteği ile geldiğini söyler. Söz konusu mektubu inkar eden Erzincan Valisi, tutanağın imzalatılabilmesi için içeriğinin değiştirilebileceğini söyler.

“VALİ: Paşam sizin de buyurduğunuz gibi yaşlı bir adam, fiili ağırına gitmiş olabilir, gelip kendi ayağıyla teslim olduğuna dair bir imza versin en iyisi, bana kalırsa aşiretine karşı mahcup düşmek istemiyor.
General Alpdoğan: Bravo! Eşkıya nihayet nihaye adaletin kapısını çaldı! Bir gazete başlığı bile olabilir bu, sürmanşet, görüyorum!” (Erenus, 2004: 92)

Görüldüğü üzere yazar, tarihsel süreci okur/izleyiciye yansıtırken belge tercihini hükümetin Seit Rıza’ya tuzak kurduğu yönünde kullanmaktadır. Ayrıca yazar, Seit Rıza’nın teslim olduğu yönünde hazırlanan tutanağın yine başta medya aracılığıyla, devletin bir güç gösterisi olarak kullanılan bir kurgudan ibaret olduğunu da okur/izleyiciye göstermektedir. Dolayısıyla okur/izleyicinin söz konusu süreçte iktidara bağlı mekanizmaların etik dışı işleyiş biçimleri hakkında farkındalığa sahip olması ve tartışması sağlanmaktadır. Nitekim Delil 5’te ise komutanlar, vali ve hakimi bir baloda gösteren yazar, Seit Rıza’nın idam cezasının tartışılmasını da bu balo sahnesinde işlemektedir.

“(Vali ve hakim dans ederken sohbeti sürdürüyor.)
VALİ: İdam kararı çıkar mı dersiniz?
HAKİM: Şimdiden birşey söylemek güç.
VALİ: Cumhuriyetin on beşinci yılında bir başarıya imza atmak size de nasip olabilir...” (Erenus, 2004: 94)

Dersim’de köylerin yakıldığı bir süreçte devlet yetkililerini batı orijinli bir baloda gösteren yazar, hükümetin ısrarla vurguladığı medeniyet anlayışına eleştirel bir perspektif yaratmaya çalışmakta, okur izleyicisini bu doğrultuda bir sorgulamaya yönlendirmektedir. Yazar, okur/izleyicisine yansıtmak istediği adaletsizlik ve usulsüzlüğü Delil 6’da daha da belirgin hale getirmeye çalışmaktadır. Bu sahnede yazar dönemin Emniyet Müdürü İhsan Sabri Çağlayangil ve sivil polis memuru Macar Mustafa’nın hakim ve savcılar ile olan diyaloglarına yer vermektedir. Yazarın söz konusu diyalogu büyük ölçüde İhsan Sabri Çağlayangil’in anılarından hareket ederek oluşturduğu görülmektedir. Bu nedenle Çağlayangil’in kaleminden çıkan ilgili anıya kısaca aktarmakta fayda görülmektedir.

“1937 yılında resmi tatil, cumartesi öğleden sonra. Atatürk, pazartesi günü Elazığ’a gelecek. Bizden istenenler; “asılacak asılsın” ve Atatürk’ün karşısına beyaz donlular çıktığı zaman iş işten geçmiş olsun. (...) Savcıya gittim. Durumu kendisine anlattım (...) Mahkemelerin cumartesi günü tatil olduğunu, tatilde ise sonuç alınmanın mümkün olmadığını bana bildirdi. Savcı yardımcısı arkadaşım bana, ‘sen valiye söyle, bu savcı rapor alsın gitsin, ben senin istediğini yaparım’ dedi. (...) Savcı rapor aldı. Arkadaşım vekil olarak savcının yerine geçti. Mahkeme hakimini evinde buldum. (...) Hakim bana, ‘Cumartesi mahkeme toplanmaz, ancak pazartesi günü mahkemeyi toplar, kararı veririz. Salı günü de idam hükümlerini yerine getiririz’ dedi. (...) Hâkime dedik ki: ‘Dediğiniz gün Atatürk geliyor. Maksat hasıl olmuyor ki.’ Hakim, ‘Başkaca bir şey yapılamaz’ diyerek kesti attı. Ben de kendilerine sordum: Sizin saat 17.00’den sonra davaya devam ettiğiniz olmuyor mu?’ ‘Ooo, çok oluyor. Gün oluyor, dokuzlara onlara kadar çalışıyoruz.’ ‘Eee, sonradan beş saat ihlal ediyorsunuz da baştan beş saat ihlal etseniz olmuyor mu? Pazartesi günü, saat 24.00’ten sonra başlıyor’ dedim. Hakim: ‘Elektrikler kesiliyor’ dedi. Ona da çare bulduk. Otomobil farları ile hapishaneyi aydınlatırız...” (Cılızoğlu, 2007: 69-70-71)

Yazarın yukarıdaki anlatıyı Delil 6’da doğrudan diyaloga dönüştürdüğü görülmektedir. Çağlayangil’in yıllar sonra kaleme aldığı bu anısında herhangi bir pişmanlık ya da geçmişle hesaplaşma yöneliminde olduğu görülmesine de, Bilgesu Erenus, Seyit Rıza’nın yakalanışından idam edilişine kadarki süreçte yaşanan hukuksuzluk ve insan hakları ihlalinin, hesaplaşılması gereken bir “utanç” durumu olarak okur/izleyiciye yansıtmaktadır.

Yazar, Delil 10’da yine Çağlayangil’in anılarını belge olarak kullanarak Seit Rıza’nın idamını ele almaktadır. Çağlayangil’in anısında da bahsettiği gibi ilgili sahnede ölümden korkmadığı görülen Seit Rıza, Çağlayangil’e gülümseyerek “Sen

Ankara'dan beni asmak için mi geldin?" (Erenus, 2004: 107) der. Ölmeden önce son isteği yakalanan oğlunun kendisinden önce asılması olan Seit Rıza, meydanda "Evlad-ı Kerbelayı! Bı hatay! Ayıptır! Zulümdür! Cinayettir!" (Erenus, 2004: 107) diye haykırır ve ipini boynuna takarak kendi infazını gerçekleştirir. Çağlayangil, anılarında Seit Rıza'nın bu hamlesi karşısında etkilendiğini itiraf etmektedir.

"Oğlu yaşında bir subayı öldürecek kadar katı yürekli olan bir insanın bu mukadder akıbetine acımak zor. Ama ihtiyarın bu cesaretini takdir etmekten kendimi alamadım." (Cılızoğlu, 2007: 73)

Yazar bu cümleyi ilgili sahnede de kullanarak Seit Rıza'nın boyun eğmeyen onurlu duruşuna vurgu yapmaktadır. Böylelikle okur/izleyici resmi ideoloji tarafından hain ilan edilen Seit Rıza ile kariyerinde üst düzey görevlerde bulunmuş olan devlet adamı Çağlayangil'in eylemlerini karşılaştırarak tartışma olanağına sahip olmaktadır. Oyunun finalinden önce yazar Keçi Kadın'ın Seit Rıza için ağıt yakışına yer vermektedir. Haykırışının sonunda Keçi Kadın, General Alpdoğan'ın sözünü ettiği altı direngen noktanın ortadan kaldırıldığını işaret eder.

"KEÇİ KADIN: Direngen noktalar söndürüldüğünde bitecek dendi. (İnançsız) Bitmiş olmalı, herhal!" (Erenus, 2004: 111)

Ancak bu sorunun ardından yazar pazantez içerisinde yeniden insan haykırışları, ateş ve duman efektlerini başlatmıştır. Çünkü tarihsel kaynaklara bakıldığında Dersim hareketinin Seit Rıza'nın idamından sonra sonlanmadığı, 1938'de ikinci bir hareket düzenlendiği görülmektedir.

"İlkinden daha kanlı geçecek olan ikinci hareket, 11-12 Haziran 1938'de başlar. İlk hedef, Kalan-Merho-Mercan vadilerinin boşaltılmasıdır. Harekatın hedefi, "eski", yani "asıl" Dersim'dir. (...) Bu arada 'Seyit Rıza haklı çıktı, hepimizi kıracaklar' korkusuna kapılan aşiretler, direnme kararı alırlar." (Solgun, 2010: 192-193)

Alişer ve Seit Rıza'nın öldürülmesinin dahi savaşın sonlanmasına yetmediğini vurgulayan yazar, "bitiriş" sahnesinde, Cem ritüelinde olduğu gibi, tanık olunan tüm bu süreçten sonra "düşkün"ü ilan ettirerek oyunu sonlandırmaktadır.

Düşkünün ilan edilmesinden önce Keçi Kadın tüm bu acı süreci neden tekrar ele alındığına açıklık getirmektedir.

“KEÇİ KADIN: Biz burda şunu edip işledik canlar. Dilsizdir, başsızdır demedik otuz sekiz yılını konuşturduk. Giden canlara yazıksa da bu da bi şeydir! Yeniden yaşarken aklın ışığında baktık ki, yıllardan bi otuz sekiz, yirmi sekiz de olabilirdi elli sekiz de, doksan sekiz de iki bin sekiz de... Aklın ışığında baktık ki bizim suçlarımızı silmese de asıl suçlu savaş denen illet, insanı insanlığından çıkarıyor iki yanlı! (...) Savaşa ne ceza vermek uygundur canlar? (Hizmetliler bir araya gelip fısıldaşırlar. Gözcü Çocuk karar bildirir.) GÖZCÜ ÇOCUK: Savaş düşkün düşmüştür. Savaşı dışladık. Savaş çocuklardan uzak duracak. Savaş Kadınlardan uzak duracak. Savaş Doğadan uzak duracak. Bilimden Sanattan Uzak duracak Savaş!” (Erenus, 2004: 115)

Oyun incelemesinde görüldüğü üzere Bilgesu Erenus, Çağrı metninde Cumhuriyet tarihinin trajik vakalarından birisi olan Dersim 38’i somut belgelerden hareket ederek tartışmaya yönelmiştir. Oyun belgesel tiyatro olarak nitelendirilse de, Erenus’un söz konusu belgesel niteliği, Piscator’un kuramında olduğu gibi sosyalist propogandaya yönelik bir araç olarak değil, geçmişle hesaplaşma amacıyla tercih ettiği görülmüştür. Bölümün tarihsel özetinde de değinildiği gibi, oyunun yazıldığı dönemde insan hakları mücadelesi kapsamında resmi tarihin sorgulanarak geçmişte yaşanan insan hakları sorunlarının tartışılıyor oluşu göz önünde bulundurulduğunda, Erenus’un belgesel nitelikte bir yazım stratejisini tercih edişi anlamlı bulunmaktadır.

Ayrıca yazarın oyun kurgusunu bir Cem ayini olarak kurgulayarak iki amacı gerçekleştirmeye çalıştığı görülmüştür. Yansıtmacı biçim yerine, temsili oyunculuk, dekorsuz sahne düzeni vb. ile açık biçimin tercih edilmesi, okur/izleyicinin geçmişte yaşanan trajik olayı duygusal bir etkiye kapılarak izlemesini engelleyebilecektir. İkinci olarak; ibadetin dışında, diyalog ve yeniden hatırlama yöntemi ile ruhsal arındırmayı içeren Cem, oyunda hedeflenen geçmişle hesaplaşma yönelimi ile de uyum gösteren bir teatral forma dönüştürülmüştür. Bu bakımdan, Erenus’un politik tiyatro metnini kaleme alırken, belgesel tiyatro ve Cem’in iç içe geçtiği, özgün bir teatral biçime yöneldiği söylenebilir. Ayrıca Cem’de dedelik postuna Keçi Kadın’ı oturtan yazarın, geçmişe yönelik böylesi bir tartışmanın önderliğini ve yol gösterici “aydın” rolünü bir kadına vererek, oyunu eril hiyerarşi ve bakış açısından da

kurtarması (Doğan, 2015: 122), 1980 sonrası yükselen kadın hareketinin sol hareketten bağımsız kimliğini arama evresinin yansıması olarak görülebilir.

Yazarın oyun boyunca, dönem hükümetinin harekâtı meşrulaştırmak için başvurduğu “ıslah etme” ve “medeniyet” kavramını sorunsallaştırdığı, sunduğu belgelerle tersyüz ettiği ve okur izleyicisine söz konusu söylemlere karşı eleştirel bir tutum takınmasını amaçladığı izlenmiştir. Dersim halkını cahil, barbar, birbiriyle çatışan ağaların sömürdüğü bir topluluk olarak gösteren ve Alevi kültürünü olumsuzlayan resmi raporların aksine, Erenus, kullandığı belgelerle bu algıyı kırmakta, (Doğan, 2015: 101) Dersim'in zengin kültürel yapısını, direnişin önderlerinin aydın yanını vurgulamaktadır. Ancak önemli olan nokta, yazarın kendi bakış açısını idealizasyondan uzak bir tavırla okur/izleyiciye yansıtmasıdır. Kavga halinde olan aşiretlerin ve hükümet ile işbirliği yapan Dersimlilerin de yaşanan süreçten sorumlu olduğunu kabul eden yazarın, özellikle oyunun ilk perdesinde bunun özeleştirisi ve hesaplaşmasına da yer verdiği görülmüştür. Türkiye solunda 1980 sonrası kısmen gelişmeye başladığı görülen özeleştirici geleneği ile paralellik taşıyan bu tutum, okur/izleyicinin de yaşananları daha geniş bir bakış açısı ile tartışabilmesine olanak sağlayabilecektir. “Fakat Dersim halkının; genç, yaşlı, çocuk, kadın demeden öldürülmelerinin, böylesi bir meselenin sonucu olamayacağının da altını çizmiştir.” (Doğan, 2015: 111) Bu nedenle yazarın medeniyet bahanesi ile halkın zorla göç ettirilişini, köylerin bombalanarak yakılışını, halk önderlerinin idam ettirilirken nasıl hukuk dışı yöntemlere başvurulduğunu vb. görünür kılarak, asimilasyon politikasına dayanan Ulus-Devlet projesinin yıkıcı yanına vurgu yaptığı görülmüştür.

Tüm bu tartışmaların nihayetinde yazar, yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi “Savaş”ı düşün ilan etmiş ve dışlamıştır. Oyunun özellikle başında ve sonunda da ima ettiği gibi oyunda tartıştığı tüm meselelerin güncelliğini koruduğuna işaret eden yazar, ötekileştirme üzerinden şekillenen insan hakları ihlallerinin de görünür kılmayı ve tartıştırmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla yazar, Keçi Kadın aracılığı ile tüm bu tartışmanın geçmişe yönelik bir kini kıskırtmak için değil, diyalog yoluyla

toplumsal barışın, demokrasinin hakim olduğu bir gelecek inşası için zorunlu olan bir hesaplaşma olduğunu okur/izleyicisine iletmiştir.

3.5. Üçüncü Bölüm Değerlendirmesi

Çalışmanın üçüncü bölümünde 12 Eylül darbesi sonrası Türkiye’deki siyasi gelişmeler ele alınmış, yapılan okumalar neticesinde döneme dair tarihsel özet oluşturulmuştur. Tarihsel incelemelere göre, 12 Eylül darbesi ile büyük ölçüde baskılanan sol hareketin siyasi anlamda hareket alanının oldukça kısıtlandığı görülmüştür. Yönetici kadroları cezaevine giren, idam edilen ya da yurtdışına kaçan sosyalist grupların 1980 öncesindeki gibi örgütlenme olanağı bulamadığı, ancak bu durumun sol hareketin yeni siyaset zeminleri ve biçimleri keşfetmesine yol açtığı izlenmiştir. Yaklaşık üç sene süren cunta yönetimi sırasında sonrasında kurulan ANAP hükümetinin sivilleşme hareketinin de etkisi ile Türkiye solunun sivil topluma yönelmeye başladığı anlaşılmıştır. Sol hareketin, kurulan sivil toplum kuruluşları aracılığıyla gerek sıkıyönetim döneminde gerekse sonrasında gerçekleştirilen idam, işkence, gözaltı kayıpları vb. insan hakları ihlallerine karşı farkındalık kazandırmaya ve mücadele yürütmeye başladığı görülmüştür. Her ne kadar tam bir olgunluğa ulaştığı görülemese de, söz konusu farkındalığın sol harekete farklı bir perspektif kazandırdığı izlenmiştir. Örneğin, gelişen bu perpektif sayesinde insan hakları mücadelesinin içerisinde beliren ancak süreç içerisinde bağımsızlaşan, güçlü bir kadın hareketinin doğduğu görülmüştür. Bölümün tarihsel incelemesinde de görüldüğü gibi, güncel insan hakları sorunlarının birçoğunun geçmişten gelen “zaaf”lardan kaynaklandığını görebilmeye başlayan bazı aydınlar ise, geçmiş insan hakları ihlalleri hakkında tartışılmaması ve bunlarla hesaplaşılmaması durumunda toplumsal barış ve demokrasinin sağlanamayacağını savunmuşlardır.

Sol hareketin öne çıkan bu yeni niteliklerinin 1980 sonrası politik tiyatro yazarlarının oyunlarına da yansıdığı görülmüştür. 12 Mart öncesi devrimci mücadelenin, 1980 darbesi öncesinde anti-faşist mücadelenin yansımalarının görüldüğü politik tiyatro hareketinde, 1980 sonrasında ise ağırlıklı olarak insan

hakları ihlallerinin ve insan hakları mücadelesinin irdelendiği ve tartışıldığı görülmüştür. Dolayısıyla, model metin olarak seçilen **Çıkmaz Sokak**, **Akrep** ve **Çağrı** metinlerinde insan hakları ihlalleri ve sorunlarını tartışmaya/tartıştırmaya çalışan yazarların, dönemin koşullarını etkisi ile görme biçimlerinin nasıl şekillendiği ve okur/izleyici ile nasıl ilişki kurdukları gözlenmeye çalışılmıştır.

Buna göre Tuncer Cücenoglu, **Çıkmaz Sokak** metninde Türkiye’de insan hakları mücadelesinin öncelikli odaklarından birisi olan işkence sorununu ele almış, ancak sorunu Türkiye’de değil, 1967-1974 Yunanistan’da hüküm süren cunta rejimi üzerinden tartışmayı amaçlamıştır. Eşber Yağmurdereli de **Akrep** metninde kendi cezaevi anılarından yola çıkarak, idam sorunu ile bir insanlık suçu olarak hesaplaşmaya yönelmiştir. Bilgesu Erenus ise **Çağrı**’da, Cumhuriyet’in henüz başlarında yaşanan Dersim 38 olayını ele almış, böylelikle Türkiye’nin geçmişindeki insan hakları ihlalleri ile hesaplaşmaya yönelmiştir.

Her üç yazar da okur/izleyicisini insan hakları ihlali konusunda bilinç kazanmaya ve çözüm yönünde tartışmaya yönlendirdikleri görülmüştür. Bunun için Tuncer Cücenoglu bir işkencecinin rehin alınıp sorgulaması kurgusu üzerinden, devlet organları tarafından üzeri kapatılan ve görmezlikten gelinen tutukluluk sürecindeki işkencelerin boyutlarını, insana bedenen ve ruhen verdiği tahribatı ayrıntılı biçimde görünür kılmaya çalıştığı görülmüştür. Böylelikle Cücenoglu bu ağır insan hakları ihlaline karşı okur/izleyicisinin tutum takınmasını amaçlamıştır. Eşber Yağmurdereli de birçok hak ihlali çeşidine dikkat çekmesine rağmen oyunda esas olarak idam cezası sorununu ön plana çıkarmakta, diğer ceza türlerinden ayrı olarak idam cezasının devletin otoritesini güçlendirmesi için nasıl araç olarak kullanıldığını görünür kılmaya çalışmaktadır. Bilgesu Erenus ise oyununda kullandığı belgeler ile, Dersim’de yaşananları tehlikeli bir isyanın bastırılması ve medeni olmayan bir bölgenin medenileştirilmesi olarak gösteren resmi tarihin yarattığı algıyı değiştirmeye çalışmıştır. Erenus’un, Dersim’de meydana gelen olayları yaşananları bir toplumun kültürüne, yaşam biçimine ve inanç felsefesine karşı yapılmış bir katliam olarak görülmesini sağlamaya çalıştığı izlenmiştir.

İnsan hakları mücadelesinin Türkiye soluna farklı bir perspektif sunmasının da etkisiyle, yazarların metinlerinde, ele aldıkları meselelerini irdelerken propogandist bir yaklaşımdan uzak durdukları görülmüştür. Tuncer Cücenoglu, sadece işkenceye uğrayan bir mağdurun değil, işkenceyi uygulayan polisin de dönem koşullarını yorumlayışını ve görme biçimini görünür kılmaya çalışmış, baskıcı iktidar mekanizmasının bireyleri nasıl araçlaştırdığına yer vermiştir. Dolayısıyla Cücenoglu, işkencenin sadece sol kesime uygulandığı için değil, beden bütünlüğüne kasteden ve “istisna kabul” etmeyen bir hak ihlali olarak sorunlaştırmıştır. Eşber Yağmurdereli de yaşama hakkının istisna tanımaksızın herkes için geçerli olması gerektiğini, idam edilen kim olursa olsun bunun bir cinayet oluşunu tartışmakta ve bu tartışmayı solcu olmayan bir idam mahkumu üzerinden gerçekleştirerek tartıştığı meseleyi ideolojik bir çerçeveden bağımsız olarak ele almıştır. **Çağrı** metnine bakıldığında ise Bilgesu Erenus, hükûmetin Dersim’deki uygulamalarının haricinde, aşiretlerin kendi aralarındaki anlaşmazlığa da fazlasıyla yer vererek, Dersim sorununun bu sorunun özeleştiriden yoksun bir biçimde yorumlanamayacağını okur/izleyiciye sunmaya çalışmaktadır.

Oyunda yazarların farklı sanatsal yaklaşımlara başvurduğu görülmüştür. **Çıkamaz Sokak**’ta tarihsel olayları yansıtmacı bir üslupla ele alan Cücenoglu’nun ele aldığı insan hakları sorununu yansıtırken, söz konusu sorunla mücadeleye dair derin bir tartışma süreci sağlayamama olasılığı gözlemlenmiştir. İşkenceciye şiddet uygulayan Celika’nın bunu hangi amaçla gerçekleştirdiğinin oyunda belirsiz kalması, tartışmanın ağırlıklı olarak intikam hırsı ile “işkenceciye işkence uygulanmasının” da insan hakları ihlali sorunu olduğu sorunsallarında kısıtlanma ihtimalini doğurmaktadır. Her tablonun başına tarih ve mekan bilgisi ekleyek metne belgesel bir nitelik kazandıran Eşber Yağmurdereli, bireysel sorumluluğa gönderme yaparak yaşama hakkının ihlalini daha derin bir tartışma zeminine yerleştirmiştir. Ayrıca yazarın zaman zaman şiirsel bir üslup tercih etmesi metnin biçimsel niteliğini de güçlendirmektedir. İçerik kadar biçimsel derinliğe de özen gösteren Bilgesu Erenus ise, oyununda belgesel tiyatro ve Cem ritüelini içiçe geçtiği farklı bir sanatsal üslup geliştirerek, okur/izleyiciye yönelik derin bir tartışma ve hesaplaşma süreci sağlayabildiği görülmüştür. Yazar Cem yoluyla geçmişin tartışılarak “şimdi”nin

sorunlarının da çözümler getirmeyi hedeflemiş, oyunun tamamında vurguladığı ve açığa çıkardığı empati ve diyalog kavramlarının insan hakları mücadelesindeki hayati niteliğini görünür kılmış, böylelikle kalıcı barış ve demokrasi inşası için bir çözüm yolu sunmuştur.

Yine bu bölümde değerlendirilebilecek diğer başka metinlerin de yukarıda öne çıkan nitelikleri barındırdığını görebilmek mümkündür. Örneğin Bilgesu Erenus 12 Eylül darbesinden henüz birkaç yıl sonra, 1983'te kaleme aldığı **Güneyli Bayan** metninde otoriter rejim sürecinde baskıya direniş meselesini Lillian Hellmann'ın Mc. Carthy dönemindeki anılarından yola çıkarak tartışmaktadır. Yazar, A.B.D.'de solculara yönelik yürütülen operasyonlarda birçok sanatçının iktidar ile işbirliği yapmak zorunda kaldığı bir dönemde direniş gösteren Lilly karakterini idealize edilmiş bir kahraman olarak değil, tüm insani yönleri ve zaafları ile ele almıştır. Dolayısıyla yazar okur/izleyici ve Lilly arasındaki empatiyi kırarak müdahalelerde bulunduğu görülmüştür. Oyunda Lilly duruşunu sergilerken herhangi bir doktrin ya da inanç sistemine ihtiyaç duymamaktadır. Mesele bir partiye bağlı olmak değil, insan olmaktır. Lilly için bu baskıya direnmek için bir parti mensubu olmaya gerek yoktur, insan olmak yeterlidir. Bu bakımdan oyun kitlesel direniş yerine bireysel direniş, kitle yerine insan kavramının değer kazandığı 12 Eylül sonrası sol düşüncenin doğrudan yansımaları içerdiği düşünülmektedir. (Erenus, 1984)

Haluk Işık'ın 1989 yılında yazdığı **Külrengi Sabahlar** metninde yaşı büyütülerek idam edilen Erdal Eren'in yargılanma sürecini belgesel bir nitelikte irdelenmektedir. Bu olay üzerinden 12 Eylül sonrası insan hakları ihlallerinin boyutunu ele alan yazar, oyunu kronolojik bir sırada kurgulamayarak, okur/izleyicinin sonuca değil sürece odaklanmasını sağlamaya çalıştığı görülmüştür. Oyunda Erdal Eren'in idamı konu edilse de, genel olarak idam cezası ve insan hakları ihlallerinin sorunlaştırıldığı gözlenmiştir. Oyunda Kenan Evren ve Cellat gibi karakterleri kullanmasına rağmen olumsuz karikatürizasyondan kaçınan yazar, oyunun sonunda idam cezasının kalmış olmasının geçmişte olanların unutulacağı anlamına gelmeyeceğini vurgulayarak "İnsanlık bu yüzleşmeyi ve muhasebeyi yapmalı..." (Işık, 2010) iletilisinde bulunmaktadır.

Metin Balay'ın Deniz Gezmiş'in yaşamından yola çıkarak yazdığı **Deniz Diye Bir Delikanlı** oyunu da belgesel bir nitelik taşımaktadır. Haluk Işık gibi oyunu kronolojik bir sırada kurgulamayan yazar, belge seçimi ile Deniz Gezmiş'in en insani niteliklerini ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Sol kesim için bir kahraman ya da idol konumunda olan Gezmiş'in kız isteme oyunundaki çocuksuluğu, hapishane eri ile kurduğu duygusal bağ, kaçırdığı astsubayı öldüremeyip cebine para koyarak serbest bırakması, yine halkı kışkırtan belediye başkanını öldürememesi vb. ile yazar, Deniz'in politik duruşundan çok hümanist yanına vurgu yapmıştır. (Balay, 2004)

Bilgesu Erenus'un 2004 yılında yazdığı bir diğer oyun **Samur Kürk**'te ise 2000 yılında gerçekleştirilen "Hayata Dönüş Operasyonu" sürecini, belgeler sunarak ve Çağrı oyununa benzer bir biçimde oyun içinde oyun kurgusu ile kaleme almıştır. Yazar operasyon sürecini yaşamış bir grup gencin, operasyonda evladını kaybeden bir anneyi ziyaret ederek, geçmişle hesaplaşmalarını ele almaktadır. Eve geldiklerinde kendilerine tepki gösteren anneye hak veren gençler, "biz nerede hata yaptık?" sorusundan hareketle süreci canlandırmaya ve geçmişle hesaplaşmaya yönelirler. Bu hesaplaşma sürecinde yazar, belgelerden yararlanarak bu süreçte toplumun iktidar tarafından ve medya aracılığıyla nasıl yanlış şartlandırıldığını görünür kılmaya çalışmakta, ayrıca hayatını kaybedenleri birer kahraman olarak değil "insan" olarak ele almaktadır. Biçimden söyleme kadar 1980 sonrası politik tiyatrodan öne çıkan tüm nitelikleri barındıran metin, ana karakterinin geçmişin diyalektik bir yaklaşımla canlandırıldığı bu süreç sonundaki dönüşümü ve bireysel direnişe yönelişi ile son bulmaktadır. (Erenus, 2004)

SONUÇ

“Her devrimci eylem tarih koşullarıyla sınırlıdır. Tiyatroda da böyledir bu. Mesela Piscator’u, Brecht’i 1. Dünya Savaşı sonu Weimar Almanyası ile düşünmemiz gerekir (...) Bunları bilince Brecht’in ne yaptığını değil, nasıl ve niçin yaptığını daha iyi anlarız.” (Türkali, 1970: 24)

Vedat Türkali’nin yukarıdaki tanımlaması gibi, bu çalışmada da 1960 yılından itibaren Türkiye’de politik tiyatroya dair ne yapıldığı, ancak bunun da ötesinde “nasıl” ve “niçin” yapıldığına dair bir araştırma yapılmıştır. Bunun için Türkiye’deki politik tiyatro hareketi ve politik tiyatro metinleri, içinde bulunulan tarihsel koşullar ile ilişkilendirilerek incelenmiştir. Bu sayede, güncel politik olayları sahneye taşıyarak toplumu “daha iyi bir dünya” yönünde dönüştürme misyona sahip olan politik tiyatro akımının, farklı dönemlerdeki özgürlükçü mücadele biçimlerine göre nasıl nitelik değiştirdiği ve ne gibi farklılıklara uğradığı ortaya konmaya çalışılmıştır. Bunun için çalışmanın tarihsel kronolojisi üç askeri darbe: 27 Mayıs, 12 Mart ve 12 Eylül dönemlerine göre bölümlendirilmiştir. Çünkü üç askeri müdahale de ülkede gerek toplumsal gerekse kültürel açıdan en radikal değişimlerin belirleyenleri olmuşlardır. Söz konusu üç bölümde de, öncelikle dönemin siyasi-tarihsel koşulları ve bu koşullar içerisinde sol hareketin niteliksel gelişmeleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Ele alınan dönemlerde Türkiye solunun mücadele biçimi ve stratejisine yönelik tartışmalar görünür kılındıktan sonra bu tartışmaların politik tiyatro pratiğine nasıl yansıdığı gözlenmiştir. Bunun için 1960’lardan itibaren kurulmaya başlanan politik tiyatro topluluklarının amaç ve stratejilerinden yola çıkılarak ele alınan dönemde politik tiyatroya nasıl bir işlev yüklendiği görülmeye çalışılmıştır. Ayrıca, yine dönemin sol mücadele niteliğine göre Marksist sanatın nasıl algılandığı ve nasıl yorumlanması gerektiğine dair fikir yazıları ve tartışmalar ışığında özgürlükçü mücadele sürecinde yazarlar için belirlenen sorumluluk ve misyonlar tespit edilmiştir. Gerek siyasi tarih gerekse politik tiyatronun gelişimine yönelik okumalardan edinilen tespitler göz önünde bulundurularak, dönemlere ait model metinler incelenmiş, bu sayede her dönemin politik tiyatro anlayışı ve yaklaşımı daha ayrıntılı olarak tanımlanarak yorumlanabilmiştir. Alımlama, yorumbilim, yapısöküm ve Marksist eleştiri yöntemleri ile incelenen metinlerde,

politik tiyatro yazarlarının okur/izleyiciyi koşullama biçimleri, iktidarı sorun edinme biçimleri, döneme ait sol söylemi oyunlarında nasıl kullandıkları, Marksist sanatı nasıl kullandıkları tartışılmış ve tespitlerde bulunulmuştur.

Buna göre devrim umudu ve beklentisinin gitgide yükseldiği, özgürlükçü ve sosyalist hareketin kitlesel bir mücadeleye dönüştüğü 1960'ların özellikle ikinci yarısında, toplumun aydınlatılması sürecinde politik tiyatronun etkili bir araç olarak kullanıldığı görülmüştür. Gençlik hareketinin de etkisi ile özel tiyatroların sayısında büyük bir artış görülen bu dönemde, Arena Tiyatrosu, Tiyatro TÖS, Ankara Sanat Tiyatrosu, Ankara Birliği Sahnesi, Halk Oyuncuları, Devrim İçin Hareket Tiyatrosu ve Dostlar Tiyatrosu gibi birçok ekip politik tiyatro yoluyla devrimci mücadeleye katkı sağlamaya çalışmışlardır. Kitleselleşme yönünde halkın eğitilmesine verilen önceliğin bir yansıması olarak, oyunlarını turneler düzenleyerek Anadolu'nun köylerine, işçi sınıfına da ulaştırmaya gayret gösteren toplulukların, böylelikle toplumun ezilen tabakasında sınıf bilinci ve devrimci birikimin oluşmasında aktif sorumluluk aldıkları görülmüştür. Söz konusu sorumluluk ve misyon bu bölümde belirlenen model metinlerde de gözlenmiştir: Buna göre Haşmet Zeybek, Alpagut'da yaşanan olayları, sosyalist bir üretim biçiminin somut bir örneği ve işçinin sınıfsal gücü olarak **Alpagut Olayı** metnine taşımakta, okur/izleyicisini bu doğrultuda bilinçlendirmekte ve cesaretlendirmektedir. **804 İşçi** oyununda ise Ömer Polat, tarihsel malzemeyi işlerken sık sık "iyi"ye doğru değişen bir dünyaya vurgu yapmaktadır.

Kitlelerde devrimci birikim sağlamayı ve devrime hazırlamayı amaçlayan bu politik tiyatro yaklaşımı, 1960 sonrası sosyalist hareketinin devrime yönelik beklentisi ve umuduyla doğrudan ilişkili bulunmuştur. Çünkü tarihsel incelemede, giderek artan öğrenci eylemleri neticesinde 27 Mayıs'ta ordunun Menderes hükümetine karşı gerçekleştirdiği darbe ve sonrasında yürürlüğe giren 1961 anayasasının sendikal haklar, basın özgürlüğü, parti kurma vb. görece imtiyazların, sosyalist hareketi yakın geleceğe yönelik büyük bir beklenti içerisine soktuğu izlenmiştir. Ayrıca 1965 yılı seçimlerinde TİP'in meclise milletvekili sokmayı başarması, batıdaki "68 rüzgarı"nın Türkiye'deki öğrenci hareketini daha da

güçlendirmesi vb. gelişmelerin, 1960'ların sonlarına doğru devrim umudu ve beklentisini daha da arttırdığı anlaşılmıştır. Bu nedenle sosyalist mücadelenin geniş çaplı kitlesel bir harekete dönüşmesi için çaba harcandığı, özellikle de öğrenci ve aydın kesimin, işçi ve köylüde sınıf bilinci ve devrimci birikimin oluşabilmesine yönelik "eğitici" bir misyon edindiği görülmüştür. Ayrıca yine tarihsel incelemelere göre, bu dönemde DİSK'in kurulması ile işçi hareketi gitgide daha örgütlü ve güçlü bir mücadele imkanını bulabilmiş ve 15-16 Haziran 1970 tarihinde gerçekleşen, yaklaşık yüzelli bine yakın işçinin katılımı ile gerçekleşen direniş, o döneme kadarki en güçlü kitlesel işçi eylemi olmuş, söz konusu olay, ülkenin sosyalist devrime doğru ilerlediğinin en somut kanıtlarından birisi olarak algılanmıştır. Dolayısıyla böyle bir dönemde, toplumu devrime giden bir yolda eğitmek için tiyatronun güçlü bir araç olarak kabul edildiği anlaşılmıştır. Nitekim politik tiyatro topluluklarının artmaya başlaması ve tiyatro aracılığıyla halka ulaşma çabası, toplumun sorunları ve önceliklerine yönelik yeni metinlere ihtiyaç doğurmuş; bu nedenle politik tiyatro yazarlarına sosyalist hareketin gereksinimleri doğrultusunda toplumsal misyonlar yüklenmiştir. Bu bağlamda, sosyalist hareketin önceliği olan "kitleselliğin", her iki yazarın da oyunlarda sıklıkla vurguladığı kavram olduğu görülmüştür. Buna göre, Haşmet Zeybek oyun içerisinde tarihsel olayı ele alırken, işçinin "tek yumruk" halinde ve bilinçlice mücadelesinin önünde hiçbir gücün duramayacağını sıkça tekrarlamaktadır. Çünkü 12 Mart öncesi dönemde parti fikri varolmasına rağmen, işçi sınıfının sömürü nedeniyle kendiliğinden bilinçlenmeye ve mücadeleye katılmaya yatkınlığını öne çıkaran, işçi sınıfının objektif devrimci potansiyelini vurgulayan bir algı ve görüş mevcuttur. Bu nedenle Haşmet Zeybek'in oyunu da işçi sınıfının "kendiliğinden bilinci" fikrini vurgular niteliktedir. Oysa 12 Mart darbesi ve sosyalist mücadelede yol açtığı tahribat işçi sınıfının "kendiliğinden bilinci"nin yeterli olmadığı, sendikal ve ekonomik mücadelelerin siyasal mücadeleye, dolayısıyla iktidar talebine ve devrime ihtiyaç duyduğu algısı ve görüşünü geliştirmiştir. Sosyalist literatürde ise bunun karşılığı parti fikridir ve bu literatüre göre siyasal mücadele ancak işçi sınıfının partisi aracılığıyla yapılabilir. Bu parti olmaksızın neler olabileceğinin deneyiminin, 12 Mart yıkımını getirdiği görüşü yaygındır. 12 Mart sonrası dönemde sosyalist hareketin liderliğini talep eden siyasal partilerin çokluğu da bu görüşün bir

yansımasıdır. 12 Mart öncesinde başlayan devrim umudu 12 Mart sonrasında parti liderliğinde devrim fikri haline dönüşmüştür. Bu da Ömer Polat'ın **804 İşçi** oyununda, “örgütsüz kömür işçisi temmuzda greve gider” (Polat, 1976) sözleri ile ön plana çıkar. Ömer Polat, Haşmet Zeybek'in özellikle vurguladığı işçi sınıfının “kendiliğinden” bilincini yetersiz görür, ekonomik ve sendikal mücadelenin siyasal mücadele ile birleşmediği takdirde başarısızlığa uğrayacağını ima eder.

Söz konusu dönemde Marksist sanat ve politik tiyatronun niteliği üzerine yapılan tartışma ve fikir önerilerinin, ağırlıklı olarak eserin içeriğine yönelik sürdürüldüğü görülmüştür. Sovyetler Birliği'nin resmi sanat politikasının ürünü olan “sosyalist gerçekçilik” kuramı, 1960'lı yılların sonundan itibaren devrim umudunun artması ile beraber politik tiyatro hareketinin de yakın durduğu sanatsal anlayış olmuştur. Bu nedenle devrimi müjdeleyen “devrimci romantizm” ve işçi-köylü sınıfına örnek teşkil edecek “olumlu kahraman” tiplemesi halkı bilinçlendirmeyi ve cesaretlendirmeyi misyon edinen politik tiyatro hareketinin sıklıkla başvurduğu sanatsal öğeler olmuştur. Niketim **Alpagut Olayı** ve **804 İşçi** oyunlarında da yukarıda bahsedilen niteliklerin yer aldığı ortaya konmuştur. “Devrimci romantizm” ve “olumlu kahraman” gibi sosyalist gerçekçilik öğelerinin kullanıldığı oyunlarda, dönemin “sonuca hızlı ulaşma” yaklaşımının bir yansıması olarak her iki yazar da okur/izleyiciyi ajitasyon yolu ile koşullamaktadır. Dramatik etkiyi ikili karşıtlıklar üzerinden sağlamaya çalışan yazarlar, iyiyi idealize ederek, kötüyü ise karikatürize ederek okur/izleyiciye yansıtmaktadırlar. Dönemin aydına yüklenen “eğitici” ve “bilinçlendirici” misyonunun etkisi ile, oyunlarda “içeriği” ön planda tutan Zeybek ve Polat, okur/izleyici ile didaktik bir ilişki kurmaktadır.

Bunun sebebi Türkiye'de Marksist Sanat tartışmalarının ilk etapta ağırlıklı olarak içeriğe yönelik gelişmesi olarak görülmektedir. Bu bağlamda söz konusu dönemde, devrimin sınıf bilinci sağlanan işçi sınıfının öncülüğünde gerçekleştirebileceğini savunan kesim politik eserlerde içeriğin eğitici ve bilinçlendirici niteliğini ön planda tutarken, diğer bir kesimi ise bilinçlendirmenin yeterli olmadığı, devrimci birikim sağlanacak okur/izleyicinin, ajitasyon ve propoganda yoluyla bir an önce harekete geçirilmesi gerektiğini savlamıştır. Batıda toplumcu sanata yönelik öz-

biçim tartışmaları sürerken, Türkiye’deki Marksist sanat ve politik tiyatro tartışmasının içerik ağırlıklı gerçekleşmesi ise, sosyalist aydınların dönemin devrim stratejilerini ya da doktrinlerini oyun metinleri aracılığıyla kitlelere ulaştırma amacının bir neticesidir. Olası bir devrim sürecinde işçi sınıfının kitlesel gücüne duyulan ihtiyaç, metinlerde sol söylemin, halkın/işçi sınıfının kolayca anlayabileceği ölçüde “doğrudan” kullanılması gerekliliğini doğurmuştur. Bu nedenledir ki, halkın ve işçi sınıfının devrimci mücadele doğrultusunda eğitilmesine yönelik yazarların öncelikli kaygısı, işçi sınıfının zorluk çekmeden anlayabileceği bir içerik olmuştur. Politik tiyatro hareketinin ajitasyon ve propogandaya yönelişi ise, özellikle 1968 sonrasında “sonuca çabuk ulaşma” arzusundaki gençlik hareketinin TİP programından koparak Milli Demokratik Devrim tezine yakınlaşması ile bağlantılı bulunmuştur.

12 Mart sonrasında ise sosyalist hareketin baskı altına alındığı; idamlar, gözaltı ve tutuklama süreçleri ile beraber paramiliter yapılanmalar aracılığıyla özgürlükçü harekete yönelik silahlı saldırıların yoğunlaşması neticesinde, Türkiye solunun “anti-faşist” mücadeleye ağırlık vermesi, politik tiyatro yaklaşımında da değişimlere neden olmuştur. Özellikle 12 Mart’ın hemen sonrasında hakim olan düş kırıklığı haline karşılık, toplumcu sanatçılardan karamsarlığa karşı tutum takınmaları ve güncel gerçekleri korkusuzca topluma yansıtmaları beklenmiştir. Çünkü tarihsel incelemede de görüldüğü üzere, muhtıranın Demirel hükümetini istifaya yöneltmesi, sosyalist hareket tarafından olumlu ve umut verici olarak karşılanırsa da, muhtıra sonrasında sosyalist harekete yönelik idamlar, yine ağırlıklı olarak sosyalist aydın ve gençlere yönelik gözaltı ve tutuklamalar, sol çevrede büyük hayal kırıklığı yaratmıştır. Bu nedenle AST, Dostlar Tiyatrosu, Birlik Sahnesi, Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu gibi toplulukların, bir yanda ekonomik sorunlar, diğer yanda engelleme ve saldırılara rağmen ayakta kalma mücadelelerini sürdürerek bu hayal kırıklığını kırma gayreti içerisinde bulundukları izlenmiştir. Nitekim oyun incelemesinde de görüldüğü üzere, muhtıradan kısa bir süre sonra kaleme alınan **Şili’de Av** metninde yazar, Rahip Domingo aracılığıyla devrimin çok yakın olmasa da bir gün mutlaka geleceğine dair bir telkine başvurmaktadır.

Umudun yok olmamasına yönelik bu ve benzeri yaklaşımlara karşın, romantik ve soyut bir devrim umudunun, 12 Mart sonrasında daha somut ve öncelikli mücadele biçimlerine dayanan bir umuda dönüştüğü izlenmiştir. Dolayısıyla bu dönemki politik tiyatro hareketinin de, yaklaşan devrimi “müjdeleyici” bir nitelikten büyük ölçüde sıyrılarak, ağırlıklı olarak yükselen faşizme karşı toplumu bilinçlendirmeye yöneldiği anlaşılmıştır. Nitekim, 12 Mart muhtırası ile devrimin belli aşamalar neticesinde gerçekleşeceğine yönelik genel yaklaşımın neticesi olarak, bu bölümde model metin olarak belirlenen **Şili’de Av** ve **Zengin Mutfağı** metinlerinde, birinci bölümde incelenen metinlere kıyasla, devrimin çok yakın olduğuna yönelik bir koşullama gözlenmemiştir. Ancak bunun yerine, her iki oyunda da yazarlar, dönemdin anti-faşist mücadelenin bir parçası olarak, oyunlarında 12 Mart koşullarını görünür kılmakta ve okur/izleyici tutum takınmaya yönlendirmektedirler. Orhan Asena, **Şili’de Av** metni ile, Şili’de gerçekleştirilen askeri darbe sonrası başlatılan komünist avı sürecini tarihsel malzeme olarak kullanarak, Türkiye’deki 12 Mart koşullarını ve sosyalist harekete yönelik şiddet eylemlerini yansıtmaktadır. Vasıf Öngören ise **Zengin Mutfağı**’nda 15-16 Haziran olaylarından 12 Mart sonrasında dek yükselen anti-komünist hareketin ve sermaye-emek çatışmasının ardındaki dinamikleri açık etmekte ve tartışmaktadır. Bunun sebebi, söz konusu dönemde sosyalist hareketin önceliğini “anti-faşist” mücadeleye vermesi olarak görülmektedir. Çünkü tarihsel incelemede de görüldüğü üzere, 12 Mart muhtırası ile beraber toplumda sol hareket aleyhine başlatılan propaganda neticesinde “anti-komünist” hareket güç kazanmaya başlamıştır. Dolayısıyla, örgütlü saldırılar ve gitgide artan sağ-sol çatışması, 12 Mart öncesine kıyasla daha radikal ve geniş cepheli bir sol hareketin gelişmesini gerekli kılmış, ayrıca sosyalist aydın ve sanatçıların toplumda yaratılan sol karşıtı koşullamayı kırmaya yönelmesi, politik tiyatro hareketini de “anti-faşist” mücadelenin bir parçası haline getirmiştir. Söz konusu cepheleşmenin, yazarların okur/izleyiciyi koşullama biçimlerine de yansıdığı izlenmiştir: Dönemin aydınından beklenildiği üzere, kutuplaşma ortamında tarafını açıkça ortaya koyma sorumluluğunda bulunan iki yazar, tarihsel malzemeyi kullanarak, faşizan harekete karşı taraf olma yönünde okur/izleyicisini koşullamaktadır. Orhan Asena, oyununda, konumu bakımından tarafsız bir figür olarak Rahip Domingo’yu “vicdanının sesini” dinleyerek tarafını seçmesi ve oyun

sonunda “Yaşasın Allende” diye bağırarak ölmesi üzerinden dramatik bir etki yaratmaya çalışmaktadır. Böylelikle yazar, İsa öğretisi ile sosyalizm arasında paralellik kurmaya çalışarak sol söylemi “ahlaki” bir nitelikle işlemekte, ayrıca bir rahibin bile taraf olmayı seçmesi üzerinden okur/izleyiciyi faşizme karşı taraf olmaya davet etmektedir. Bununla beraber yazarın oyundaki örgüt mensubu gençlerin kendi aralarında yaşadıkları şiddetli tartışmalar ile 12 Mart sonrası sosyalist oluşumlardaki bölünmelere de gönderme yapıldığı düşünülmüş, ancak buna rağmen oyun boyunca hepsinin, ortak bir yanı olarak, “haklılığının” vurguladığı gözlenmiştir. Orhan Asena gibi Vasıf Öngören de oyununda tarafsız bir figür olan Lütfü Usta ve sınıf bilincinden yoksun olan hizmetçi Kız’ı merkeze alarak, bu iki figürün oyunun sonunda bilinçlenerek “taraf” oluşunu tarihsel gelişim üzerinden okur/izleyiciye aktarmaktadır. Ayrıca yazar, böylesi bir dönemde tarafsız kalışın egemen güçlerin lehine bir tutum olduğu konusunda da okur/izleyicisini koşullayarak, bu bakımdan Lütfü Usta’nın bilinç kazanmasının ya da Kız’ın direnişlere katılmasının anti-faşist mücadelede yeterli olmadığını ima etmektedir.

Marksist sanat anlayışında içerik kadar biçimsel anlamda da fikirlerin paylaşıldığı bu dönemde, metninde dramatik bir üslup kullanan Orhan Asena’nın yer yer romantizme ve özellikle oyunun finalinde Rahip Domingo’nun monologlarında didaktizme kaçabilen bir yaklaşım sergilediği düşünülmüştür. Söz konusu dönemde daha fazla tartışıldığı görülen epik-diyalektik tiyatro yaklaşımını **Zengin Mutfağı**’nda kullanan Vasıf Öngören’in ise, her ne kadar okur/izleyiciyi tek seçeneğe yöneltmeye çalışsa da, duygusal bir etkiden ve didaktizmden kaçındığı, Lütfü Usta’yı aynı zamanda bir anlatıcı gibi kullanarak okur/izleyici ile diyalektik bir ilişki kurmaya çalıştığı görülmüştür. Ayrıca Öngören, bir önceki başlıkta incelenen oyunların aksine, olumlu kahraman ya da karikatürize kötülere yer vermemekte, böylesi bir etkiye sebep olmamak için, oyunun iki kutbu; sendika lideri Ahmet ve fabrikatör Kerim Bey’i oyunda hiç göstermemektedir. Yazar, oyunun ikinci perdesinde ülkücü komandoya dönüşen Selim’i ise tarihsel gelişimi içerisinde ele alarak, okur izleyicide nefret uyandıracak bir şartlamadan da kaçınmaktadır.

Vasıf Öngören'in estetik yaklaşımında olduğu gibi, 12 Mart sonrasında, oyun alanını bir politika kürsüsü gibi kullanarak izleyiciyi kışkırtmak yerine, diyalektik bir izleyici-sahne ilişkisi yaklaşımının daha çok değer kazanma nedeninin, yine sosyalist hareketin mücadele önceliğindeki değişimi ile bağlantılı olduğu düşünülmüştür. Çünkü, 1960'ların sonuna doğru, halkı bir an önce devrim koşullarına hazırlamaya yönelik gelişen politik tiyatro yaklaşımının, 12 Mart sonrasında yükselen faşizme karşı toplumu bilinçlendirmek olarak değişime uğraması, politik metinlerde içerik kadar biçim konusunun da tartışılmasını gerekli kılmıştır. Söz konusu dönemde halen bir önceki dönemin politik tiyatro anlayışında direten sanatçılara rastlansa da, sadece içeriğin değil, biçimin de devrimci olması gerektiğini savunan birçok sanatçının özellikle Brecht estetiğini referans aldığı, hatta bunların bir kısmının, ulusal tiyatronun Brecht estetiği ve geleneksel halk tiyatrosu öğelerinin sentezlenerek oluşturulabileceğine yönelik fikir sundukları görülmüştür.

Sosyalist hareketin tasfiyesine yönelik uygulamaların yürürlüğe girdiği 1980 darbesi sonrasında ise devrimci mücadelenin neredeyse tamamen ortadan kalkması, 1960-1980 arasında görülen nitelikte bir politik tiyatro hareketinin de sonlanmasına neden olmuştur. Ancak, 1960'lı yıllardan beri devrimci mücadelenin tiyatro alanında öncüsü konumunda olan AST ve Dostlar Tiyatrosu'nun 1980 sonrasında da faaliyetlerine devam ettiği görülmüştür. Söz konusu toplulukların repertuarlarına bakıldığında ise, izleyiciyi kitlesel mücadeleye davet eden metinler yerine, "ifade özgürlüğü" ve "insan" kavramlarının ön plana çıktığı oyunlara yer verdiği izlenmiştir. Bunun sebebinin, 12 Eylül sonrasında Türkiye'de yükselişe geçmeye başlayan "insan hakları mücadelesi" ve kitlesel direnişin yerine ortaya çıkan "bireysel direniş" olduğu anlaşılmıştır. Dolayısıyla bu bölümde ele alınan her üç oyunda da, yazarların okur/izleyicide insan hakları ihlallerine karşı bir farkındalık kazandırmaya ve çözüme yönelik tartıştırmaya yönlendirmeye çalışmaları bu yeni mücadele biçiminin politik tiyatro hareketine yanmasını görünür kılmaktadır. Buna göre Tuncer Cücenoglu, **Çıkmaz Sokak**'ta, özellikle 1980'lerde insan hakları mücadelesinin öncelikli meselelerinden olan işkence olgusunu görünür kılmaya çalışmaktadır. Dönemin baskıcı koşullarından ötürü, Yunanistan'daki darbe üzerinden Türkiye'deki insan hakları ihlali ve işkence olgusuna gönderme yaptığı

düşünülen Cücenoglu, yeterince irdelenmeyen ve üzeri kapatılan bu hak ihlalinin boyutlarını ve insanlar üzerindeki tahribatını yansıtmacı bir yaklaşımla okur/izleyiciye iletmektedir. Eşber Yağmurdereli ise **Akrep** metninde, esas olarak idam sorununu görünür kılarak, 12 Eylül sonrasındaki idam davası süreçlerinde yaşanan etik dışı uygulamaları ve usulsüzlükleri okur/izleyiciye yansıtmaktadır.

Yazarların bu yönelimi, 12 Eylül sonrası sıkıyönetim dönemindeki idamlar, cezaevi koşulları, gözaltı ve tutukluluk süreçlerindeki işkence uygulamalarının vs. sol hareketi insan haklarına yönelik farklı bir mücadele biçimine yönlendirmesi ile ilişkili bulunmuştur. Çünkü tarihsel incelemede, kitleselliğin ön plana çıktığı 1960 ve 70'lerde geri planda kalan insan hakları kavramının, 12 Eylül sonrası bireysel direnişin önem kazanması ile sol hareketin öncelikli mücadele alanına dönüştüğü izlenmiştir. Buna göre, darbe ile beraber geleneksel mücadele biçimleri ve paradigmaların dağılması, Türkiye solunda yeni soruların (insan hakları, doğa, feminizm vb.) ortaya çıkmasına yol açmış, bu bağlamda sivil toplumun da keşfi ile STK'lar üzerinden politik mücadele imkanı bulunmuştur. Başlangıçta insan hakları mücadelesini sadece cezaevindeki solcu tutuklulara yönelik gerçekleştiren STK'lar içerisinde, ilerleyen süreçte bazı aydın ve hukukçuların, insan haklarını sadece toplumun belli bir zümresine yönelik değil yeryüzündeki tüm insanlar için geçerli bir mücadele biçimi olarak tanımladıkları görülmüştür. Bu farklı ve geniş perspektifli bakış açısının, yazarların görme biçimlerine de yansıdığı izlenmiştir. Buna göre Cücenoglu, **Çıkmaz Sokak**'ta işkence mağduru kadar işkence uygulayan bir polisin de görme biçimini yansıtmaya çalışmakta, iktidar mekanizmasının milliyetçi mitler ile bireyi nasıl koşulladığını görünür kılmaktadır. (Ancak yazarın söz konusu yaklaşımla işkencecinin böylesi bir süreçteki bireysel sorumluluğunu da geri planda tuttuğu görülmüştür.) Ayrıca insan haklarının istisna olmaksızın tüm insanlar için geçerli olduğu düşüncesinin artmaya başladığı bir dönemde Cücenoglu, insan hakları ihlali ve işkencenin toplumun sadece belli bir zümresi ya da ideolojisi için değil, tüm insanlara yönelik bir hak ihlali olduğu sorununu da tartışmaktadır. Benzer bir biçimde Eşber Yağmurdereli de, idam sorunu ile solcu bir figür üzerinden değil, ülkücü ve hatta kendisine geçmişte suikast düzenleyen bir kişi üzerinden irdelleyerek, okur/izleyicisini idam cezasına karşı tutum almaya yönlendirmektedir.

Bilgesu Erenus ise **Çağrı**metninde, sadece yakın zaman önce değil, uzak geçmişte de yaşanan insan hakları ihlallerini irdelemeye başlayarak resmi tarih ile hesaplaşan dönem aydınları gibi, belgelerden yola çıkarak, 1938 yılında Dersim’de yaşanan şiddeti görünür kılmaktadır. Erenus’un okur/izleyici ile kurduğu ilişkide, olayları “bastırılan bir isyan” olarak sunan resmi tarih algısını kırmaya yöneldiği ve müdahalenin esas olarak bir halk kesiminin kültürel değerlerine ve inanç biçimine yapılan bir saldırı olarak yansıttığı gözlenmiştir. Oyunda Erenus, bir yandan da dönemin sosyalist hareketindeki tartışma ve özeleştirici süreçlerinin de bir yansıması olarak, Dersim meselesinin aşiretler arası anlaşmazlığa yönelik bir özeleştirmeden bağımsız bir biçimde irdelenemeyeceğinin de altını çizmeye çalışmıştır. Benzer bir biçimde Eşber Yağmurdereli’nin de metninde bir aydın olarak bireysel sorumluluk alarak, yaşanan süreçten en başta kendisini de sorumlu tuttuğu ve okur/izleyiciyi de bir hesaplaşma sürecine dahil ettiği gözlenmiştir. Bu yaklaşım dönemin politik tiyatroya dair en ayırt edici niteliklerden birisi de sonuç odaklı yaklaşım yerine, geçmişle “hesaplaşarak” yarını inşa etmeye yönelik yazım stratejilerinin önemli bir örneğidir. Bu yaklaşım, insan hakları mücadelesi sürecinde birçok aydının geçmişteki insan hakları ihlallerini irdelerek tarih ile hesaplaşma yoluna gitmeleri ile bağlantılı görülmektedir.

Ayrıca daha önceki dönemlerde, yazarların görme biçimlerinin, sosyalist parti/oluşumların geliştirdiği devrim stratejileri ve doktrinlerin etkisinde olduğu, bu nedenle de metinlerde ağırlık kazanan devrimci ve doktriner içeriğin biçim meselesini geri planda bıraktığı görülmüştür. 1980 sonrasında ise, önceki dönemlere göre toplumcu sanatın biçimine yönelik daha esnek önerilerin geliştirilmesinin yansıması olarak Bilgesu Erenus, oyunu belgesel tiyatro ve Cem ritüelini sentezleyerek göstermecici bir üslupta kurgulamıştır. Geçmişin tartışılıp irdelenerek şimdiye dair sorunlara da çözüm getirmeyi Cem ayini aracılığıyla gerçekleştirmeye çalışan yazarın, derinlemesine bir tartışma ve hesaplaşma sürecini sağlayabildiği görülmüştür. Yazar, önceki dönem oyunlarında görülebilen sonuç odaklı yaklaşımın aksine, hesaplaşma, diyalog ve empatiyi kullanarak, kalıcı barış ve demokratik bir toplum düzenine dair güncel çözümler üretmektedir. **Akrep** metninde ise Eşber Yağmurdereli, geleceğe dair umudunu yansıttığı bölümlerde şiirsel bir dil kullanmayı

tercih etmiştir. Söz konusu tercihler, 1980 sonrası sosyalist partiler ve örgütlenmelerin tasviyesi ile doktriner içerikten arınmaya başlayan politik tiyatro hareketinde biçim konusunda daha özgürce yaklaşımlarda bulunulduğunu da göstermektedir. Bu niteliksel değişim, birçok faktöre bağlı olarak 1990 sonrası sosyalist mücadelenin yeniden tanımlanması ile doğrudan bağlantılı bulunmaktadır. Bu yeniden tanımlama sürecinin, öncelikle solun kendine yönelik bir iç hesaplaşmasını zorunlu kıldığı anlaşılmaktadır. Sosyalist mücadelenin geçmişi ile hesaplaşmaya yönelik süregelen tartışmalarda, 1980 öncesindeki sosyalizmin sadece iktidarı devralma amacına odaklanarak ve dogmalar ile kısıtlanarak bir nevi ahlakçılığa dönüşüşüne karşı eleştirel yaklaşımlar geliştirildiği, solun daha “insan”a dair nitelikleri de görünür kılınmaya çalışıldığı izlenmiştir. Dolayısıyla bu dönemde solun dogmatizmden arındırılıp, daha geniş bir perspektifle okunması, politik tiyatronun da didaktik bir üsluptan kurtulmasına olanak tanımıştır. Bu nedenledir ki, gerçekçilik kavramının natüralizm ile karıştırılmadan farklı biçimlerde de yansıtılabileceğinin altı çizilmiş, ayrıca politik tiyatrodan bilinen “gerçekleri” tekrar üretilmesinden ziyade, yeni bir gerçeklik ve farkındalık sunması beklenmiştir.

Elbette ki çalışmada ele alınan bu üç dönemi, gerek sosyalist mücadele gerekse politik tiyatro yaklaşımları bakımından birbirinden tamamen bağımsız, kesin çizgilerle ayrıştırılmış çerçevelerde ele almak mümkün değildir. Örneğin 12 Mart sonrasında sosyalist mücadelenin anti-faşist mücadeleye yoğunlaştığı çıkarımı, söz konusu dönemde devrim umudunun ve devrimci mücadelenin olmadığı anlamına gelmemektedir. Bu nedenle dönemlere dair çıkarımlar ve edinilen fikirler, mutlak ve istisnasız tarihsel gelişmeler olarak değil, her dönemde bir önceki döneme göre ağırlık kazanan yaklaşımlar bağlamında şekillenmiştir. Dolayısıyla politik tiyatronun Türkiye’ye özgü üç farklı tanımı da bu yaklaşımla ortaya konmaya çalışılmıştır. Buna göre politik tiyatronun Türkiye’ye özgü niteliklerinin,

1) 1960-1971 arasında ağırlıklı olarak halkın ve bilhassa işçi sınıfının devrimci mücadele yönünde eğitilmesi,

2) 1971-1980 arasında toplumun her katmanının, yükselen faşizm tehlikesine karşı bilinçlendirilip “taraf” olmaya yönlendirilmesi,

3) 1980 sonrasında ise güncel ve geçmiş insan hakları ihlalleri ile yüzleştirilmesi çerçevesinde şekillendiğini söylemek mümkün görülmektedir.

Üç dönemde de görüldüğü üzere, Türkiye’de ordu-sermaye-bürokrasi üçgeninde yazarların bu baskı mekanizması altında “ezilenlerin” temsilcilerine dönüşmüşlerdir. 1980 öncesi sosyalist mücadele biçimlerini baz alarak yapılan sol mücadele ve politik tiyatronun 1980 sonrasında bittiğine dair yorumların aksine, 1980 sonrasında da demokratik ve özgür bir dünya talebine yönelik politik tiyatro hareketinin halen canlı kaldığı görülebilmektedir. Çünkü çalışmanın üç bölümünde de görüldüğü gibi, tarihsel koşullara bağlı olarak özgürlük ve demokrasi hareketindeki niteliksel gelişmelerin ve söylem biçimlerinin, ele alınan her dönemin bir önceki ile kıyaslanışında, koşullara göre yeniden şekillendiği tespit edilmiştir. Marksist sanat algısının da söz konusu gelişmeler ışında değişimlere uğramasının yanında, yazarların sol söylemi kullanım biçimi, okur/izleyiciyi koşullama biçimleri dönemin demokrasi mücadelesine ve sol paradigmalarına göre oluşmuştur. Hatta, sol harekete yönelik baskının artışı ile doğru orantılı olarak, politik tiyatro metinlerinde daha dengeli bir öz-biçim dengesinin sağlanabildiği, ve metinlerde ele alınan meselenin daha derin ve geniş perspektifle ele alındığı dahi gözlenebilmektedir.

Söz konusu gelişim, tiyatronun Tanzimat’tan itibaren modernleşme sürecindeki işlevsel niteliği gibi, 1960 sonrası politik tiyatro hareketinin de aydın misyonunun bir aracı olması ile doğrudan ilişkilidir. Nitekim 1980 öncesindeki politik metinlerde (özellikle de 12 Mart öncesinde) biçimsel nitelikten çok içeriğin ön planda oluşu ve metinlerdeki didaktik yaklaşımlar, modernleşme sürecinde tepeden inme bir tutumla “bilgisiz” halkı eğiten aydın misyonunun da bir uzantısı olarak görülebilir. 12 Eylül sonrasında ise, özellikle **Aydınlar Dilekçesi**’nden itibaren, tek tek bireylere verilen değer ortaya çıkması ve bu bakımdan geçmişle hesaplaşma eğiliminin artması yönünde değişime uğrayan aydın misyonunun, politik

tiyatroda öz-biçim diyalektiğinin önceki dönemlere göre daha dengeli bir biçimde ele alınmasını sağladığı düşünülebilir.

Dolayısıyla sadece bir önceki dönem ya da dönemlerle kıyaslayarak, Türkiye’de politik tiyatronun “bitişinden” söz etmek yerine, “yeni paradigmalara göre güncelleme” tanımının kullanılması daha yerinde görülmektedir. Çünkü solmücadele gibi, politik tiyatro hareketi de güncel koşul ve paradigmalara göre güncellendiği ölçüde işlevsel olabilir. Nitekim, kurulup birkaç yıl içerisinde dağılan politik tiyatro topluluklarının aksine, AST ve Dostlar Tiyatrosu’nun 1960’lı yıllardan bu yana halen faaliyetlerini kararlı biçimde sürdürebiliyor olmasının sebebi, toplulukların söz konusu güncelliği yakalayabiliyor olması ile ilişkilidir. Güncel olana adapte olmanın yerine mutlak doğrularda sabitlenerek, tartışma ve hesaplaşmaya kapalı sanatsal yaklaşım ve metin stratejilerinin, kendi dönemi ile sınırlı kalma olasılığı doğabilmektedir. Dolayısıyla 1960’larda içerik olarak devrimci metinlerde görülen, sadece o dönemin ihtiyaçlarına yönelik sonuç odaklı yaklaşımlarının aksine, dengeli bir öz-biçim ilişkisinin, metinlerdeki tartışma ve hesaplaşmanın daha derinlemesine gerçekleşerek güncelliğini korumasına olanak tanıdığı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahmad, Feroz **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, 11. bs. İstanbul, Kaynak Yayınları, 2012
- Akar, Rıdvan; Bila, Fikret ve Birand, Mehmet Ali: **12 Eylül: Türkiye'nin Miladı**, 3. bs., İstanbul, Doğan Kitapçılık, Ekim 2001
- Akarsu, Günay: "Amatör Tiyatrocu Olmak Çok mu Kolaydır?", **Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam**, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 63-65
- Akarsu, Günay: "Genco Erkal İle Konuşma", **Tiyatro 70**, Sayı 2, Mart 1970, s. 25-26
- Akarsu, Günay: "Namuslu Sanatçının Görevi", **Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam**, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 68-69
- Akarsu, Günay: "Sanatçı Tarafsız Olabilir mi?", **Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam**, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s.184-185
- Akarsu, Günay: "Sanatçının Yargılanması", **Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam**, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 73-74
- Akarsu, Günay: "Şili'de Av", **Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam**, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 170-172

- Akarsu, Günay: "Soruşturma", **Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam**, 1.bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 168-169
- Akarsu, Günay: "Tiyatro Günlüğü/ Devrimci Tiyatro da Taraf Olmak Zorundadır", **Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam**, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 229-230
- Akarsu, Günay: "Tiyatronun Bir Görevi de Eğitmektir Her Sanat Kolu Gibi", **Toplumcu Tiyatroya Adanmış Bir Yaşam**, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2009, s. 49-51
- Akdenizli Çelenk, Zerrin: **1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosunda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları**, Doktora Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1999
- Akın, Yiğit: "Türkiye Sol Hareketinin Önemli Polemikleri", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol**, C.VIII, Ed. Tanıl Bora, Murat Güntekingil, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 86-103
- Akkaya, Yüksel: "Türkiye Solu ve İşçi Sınıfı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol**, C.VIII, Ed. Tanıl Bora, Murat Güntekingil, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 790-810

- Aksakal, Hasan: **Türk Politik Kültüründe Romantizm**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015
- Aktürel, Teoman: "Sanat ve Politika İlişkisi", **Milliyet Sanat**, Sayı 151, 1 Eylül 1986, s. 8-9
- And, Metin: **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası kültür Yayınları, 1983
- Arslan, Nesrin: "Barış İçin 1 Milyon İmza", **Bianet Haber Portalı**, 30 Aralık 2014, (Çevrimiçi) <https://bianet.org/bianet/siyaset/161177-baris-icin-1-milyon-imza>, 21 Ocak 2018
- Asena, Orhan: "Şili'de Av" **Toplu Oyunları-1**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1992, s. 45-100
- Asena, Orhan: **Toplu Oyunları 3**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, Ocak 2010
- Aslan, Celal; Balık, Macit; Uğurlu, Seyit Battal: "Ömer Polat'ın Romanlarında Taşra Düzeni", **II. Uluslararası Ağrı Dağı ve Nuh'un Gemisi Sempozyumu**, İstanbul, Kara Kutu Yayınları, 2009, s. 480-487
- Aslankara, Sadık: "Sanatçı Kavramı ve Günümüzde Sanatçıya Düşen Görevler", **Yansıma**, Sayı 22, Ekim 1973, s. 199-204
- Aslankara, Sadık: "Soruşturma Yanıtı", **Yeni Tiyatro Dergisi**, Sayı 7, Eylül-Ekim 2008, s. 12-13
- Ateşoğulları, Kamil: **15-16 Haziran: İki Uzun Gün ve Bir Uzun Yürüyüş**, İstanbul, Birleşik Metal İş

Yayınları, 2003

Aybar, Mehmet Ali:

Neden Sosyalizm? Marksizmde Örgüt Sorunu: Leninist Parti Burjuva Modelinde Bir Örgüttür, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011

Aydın, Songül:

"1938'de Dersim'den Batı İllerine Zorunlu Göç", **Dersim'i Parantezden Çıkarmak**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim, 2013, s. 97-108

Aydın, Süavi ve Taşkın, Yüksel:

1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015

Aziz, Rutkay:

"Yılın Oyuncusu Rutkay Aziz ile Bir Konuşma", **Tiyatro 73**, Sayı 19, Kasım-Aralık 1973, s. 41-44

Aziz, Rutkay ve Mumcu, Uğur:

Sakıncalı Piyade, Ankara, um:ag Vakfı Yayınları, Şubat 1997

Bahar, B. :

"Alpagut İşgali", **Kızıl Bayrak**, Sayı 2014/9, 28 Şubat 2014, s. 29-30

Balay, Metin:

Deniz Diye Bir Delikanlı, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2004

Balay, Metin:

Halk Tiyatrosu ve Dario Fo, 1. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Aralık 1995

Başlangıç, Celal:

"Yağmurdereli Turneye Çıktı", **Akrep Hayata Aşka ve Vahşete Dair**, Eşber Yağmurdereli, İstanbul, Kibele Kitap, Mart

2004, s. 149-154

Belge, Murat:

"Sosyalizm: Zorunluluk mu, Etik Seçme mi?", **Yeni Bir Sol Tahayyül İçin**, Ed.Tanıl Bora, 2. bs., İstanbul, Birikim Yayınları, 2009, s. 55-72

Belge, Murat:

"Türkiye'de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol**, C.VIII, Ed. Tanıl Bora, Murat Güntekingil, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 19-48

Belkıs, Özlem:

1960'tan 1970'e Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler, Doktora Tezi, İzmir,Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003

Boal, Augusto:

Ezilenlerin Tiyatrosu, Çev. Necdet Hasgül, 3. bs., İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Şubat 2011

Bora, Tanıl:

"1930'lardan 1950'lere Resmi Milliyetçiliğin Dersim'e Bakışı: Asimilizasyonizmin Kırılganlığı, **Dersim'i Parantezden Çıkarmak**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim, 2013, s. 77-96

Bora, Tanıl:

Cereyanlar, 3. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017

Bora, Tanıl:

"Sol Politika Dili Üzerine Düşünceler", **Yeni Bir Sol Tahayyül İçin**, Ed.Tanıl Bora, 2. bs., İstanbul, Birikim Yayınları,

2009, s. 135-160

Bora, Tanıl:

"Turgut Özal", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, C. VII, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 589-601

Brecht, Bertolt:

"György Lukacs'a Karşı", **Estetik ve Politika**, Çev. Taciser Belge, 1. bs., İstanbul, Alkım Yayınları, Eylül 2006, s. 137-169

Brecht, Bertolt:

Tiyatro İçin Küçük Organon, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1993

Buğlalılar, Eren:

Kadife Koltuktan Amele Pazarına, 1. bs., İstanbul, Tavır Yayınları, Kasım 2014

Cengiz, Kurtuluş; Küçükural, Önder ve Tol, Uğraş Ulaş:

"Hegemonik Erkekliğin Peşinden", **Toplum ve Bilim**, İstanbul, Birikim Yayınları, Sayı 101, Güz 2004, s.50-70

Cılızoğlu, Seçkin:

"Nasıl Bir Tiyatro?", **Milliyet Sanat**, Sayı 153/1, 1 Ekim 1986, s.8

Cılızoğlu, Tanju:

Çağlayangil'in Anıları, İstanbul, Bilgi Yayınevi, Haziran 2007

Coşkun, M. Alev:

"Şili Deneyi: Oyla İktidara Gelen Sosyalizm", **Özgür İnsan**, Sayı 11, Nisan 1973, s. 33-40

Cücenoglu, Tuncer:

"Çıkmaz Sokak" **Toplu Oyunları 1, 2.**

bs.,İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 2003,
9-56

Çalışlar, Aziz:

"Gerçekçilik Üstüne Söyleşi", **Bilim ve Sanat**, Sayı 27, Mart 1983, s. 38-41

Çalışlar, Aziz:

Tiyatro Oyunları Sözlüğü 2, 1. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, Ekim 1994

Çalışlar, İzzeddin:

Dersim Raporu, 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011

Çelenk, Semih:

1970'den 1980'e Türk Tiyatrosu Yazarlığında Eğilimler, Doktora Tezi, İzmir, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997

Çelik, Aziz:

"İşçi Sınıfının Ayağa Kalktığı Yıllar",**Bianet Haber Portalı**, 6 Ocak 2015, (Çevrimiçi)
<https://m.bianet.org/bianet/emek/161305-isci-sinifinin-ayaga-kalktigi-yillar>, 23 Mayıs 2017

Çelik Şahin, Hande:

"Türkiye'de İşçi Sınıfının Gelişim Süreci ve Geçmişten Günümüze İşçi Hareketi", **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı 7, 2010, s. 21-30

Çiyiltepe, Asaf:

"Nice Sevinç Dolu Günler", **AST Tiyatro Dergisi**, Sayı 1, Ankara, Kasım 1963, s. 4-5

- Demir, Hasan: **Dersim'den Tunceli'ye 38 Katliam Tanıkları**, İstanbul, Belge Yayınları, 2011
- Deniz, Dilşa: **Yol/Rê: Dersim İnanç Sembolizmi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012
- Doğan, Nevim: **Bilgesu Erenus'un Biyografik ve Belgesel Oyunlarında Toplumsal ve Siyasal İdeolojinin Eleştirisi**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2015
- Dorfman, Ariel: **Ölüm ve Kız**, Çev. Nesrin Kazankaya, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2012
- Dölçek, Hicran: "Düşünceye İlk Kurban: Sokrates", **Milliyet**, 16 Kasım 1998, s. 29
- Eagleton, Terry: **İdeoloji**, Çev. M. Özcan, 2. bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2005
- Engels, Friedrich: "1888 İngilizce Baskıya Önsöz", **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, Karl Marx, Friedrich Engels, Çev. Muzaffer Erdost, 6. bs., Ankara, Sol Yayınları, 2005, s. 98-102
- Engels, Friedrich ve Marx, Karl: **Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri**, Çev. Muzaffer Erdost, 6. bs., Ankara, Sol Yayınları, 2005
- Erdal, Meryem: **İşkencenin Cezasızlığı Sorunu**, Ankara, İnsan Hakları Derneği, 2006

- Erem, Faruk: "I. Muhakemenin Yenilenmesi Hakkında Genel Bilgiler", **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, C. XIX, Sayı 1, 1962, s. 3-48
- Erenus, Bilgesu: **Çağrı**, İstanbul, Yar Yayınları, 2004
- Erenus, Bilgesu: **Güneyli Bayan**, İstanbul, Güncel Yayınları, 1984
- Erenus, Bilgesu: **Samur Kürk**, İstanbul, Yar Yayınları, 2004
- Erkal, Genco: "Yılın Oyuncusu Genco Erkal Tiyatro Olayını İrdeliyor", **Tiyatro 72**, Sayı 7, Temmuz-Ağustos 1972, s. 18-19
- Erkoç, Gülayşe: "1960-1970 Dönemi Tiyatro Hareketleri", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 13, 2002, (Çevrimiçi)http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=13&sayi_id=178&makale_id=1366, 11 Temmuz 2017
- Erkoç, Gülayşe: **Türk Tiyatrosu'nda 1960-1970 Dönemi**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1993
- Ersan, Vehbi: **1970'lerde Türkiye Solu**, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013
- Erten, Bağış: "Türkiye'de 68", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol**, C.VIII, Ed. Tanıl Bora, Murat Güntekingil, 1. bs., İstanbul,

İletişim Yayınları, 2007, s. 834-846

Ertuğrul, Muhsin:

"Perde Açılıyor", **Türk Tiyatrosu**, Sayı 364, 1 Ekim 1965, s. 5-7

Evren, Kenan:

"Milli Güvenlik Konseyi Bir Numaralı Bildirisi", **Resmi Gazete**, 12 Eylül 1980, s. 6

Fischer, Ernst:

Sanatın Gerekliliği, Çev. Cevap Çapan, 11. bs., İstanbul, Payel Yayınları, Ocak 2010

Fişek, Kurthan:

"Alpagut Linyit İşletmesi İşgalinin Birinci Yıldönümünde", **Emek Dergisi**, Sayı 2, Temmuz 1970, s. 17-35

Genç, Ernur:

"Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kimlik, Misyon ve Vizyonu Bağlamında Türk Aydını", **Akademik İncelemeler**, C.II, Sayı 1, 2007, s. 133-174

Gezik, Erdal:

Alevi Kürtler: Dinsel, Etnik ve Politik Sorunlar Bağlamında, ed. Kıvanç Koçar, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012

Göktaş, Erbil:

Vasıf Öngören'in Tiyatro Dünyası, 11. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Mayıs 2004

Gündoğdu, Cengiz:

"İşçi Tiyatroları Kitabı Üstüne", **Oyun**, Sayı 10, Aralık 1979, s. 20-21

Gündoğdu, Meral:

"Tiyatrodaki Muhalefet", **Evrensel Kültür**

Dergisi, Ekim 1993, s.39

Gürün Uçarar, Dikmen:

"Çeşitli Eleştiriler Işığında Türkiye'de Toplumcu Tiyatronun Gelişimi", **Oyun**, Sayı: 3, Mayıs 1979, s.6-7

Hür, Ayşe:

"Dersim'i Bombalayan Sabiha Gökçen mi Hatun Sebilciyan mıydı?", **Radikal**, 5 Mayıs 2013, s. 28-29

Hür, Ayşe:

"Milli Kimliğimizin Kurucu Ögesi Olarak Unutma", **Geçmişin Yükünden Toplumsal Barış ve Demokrasiye**, İstanbul, Heinrich Boll Stiftung Derneği, 2007, s. 130-133

Hür, Ayşe:

"Sene 1921: Koçgiri İsyanı, Alişer ve Zarife", **Radikal**, 10 Mart 2013, s. 20-21

Işık, Haluk:

Toplu Oyunları 1, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010

İnce, Özdemir:

"Sanatçı Aydın mıdır?", **Bilim ve Sanat**, Sayı 44, Ağustos 1984, s. 14-15

İmzasız

"12 Eylül Karanlığına Karşı Aydınlar Dilekçesi Güncelliğini Koruyor", **Sol Haber Portalı**, 15 Mayıs 2012, (Çevrimiçi) <http://haber.sol.org.tr/devlet-ve-siyaset/12-eylul-karanligina-karsi-aydinlar-dilekcesi-guncelligini-koruyor-haberi-54787>, 6 Mayıs 2017

İmzasız	1961 Anayasası,(Çevrimiçi) https://anayasa.tbmm.gov.tr/1961.aspx , 21 Ocak 2016
İmzasız	1982 Anayasası,(Çevrimiçi) https://anayasa.tbmm.gov.tr/1982.aspx , 5 Şubat 2017
İmzasız	"Anti-Terör Yasası İşkencecileri Koruyor", Anti-Terör mü Anti-Demokrasi mi? , Ankara, İnsan Hakları Derneği Yayınları, 1991, s. 13-16
İmzasız	"AST Karşı Çıkınca Özel Tiyatrolar Derneği Dağıldı", Tiyatro 74 , Sayı 22, Mart 1974, s. 11
İmzasız	"Aydınlar Dilekçesi Tam Metni", Bianet Haber Portalı, 2 Haziran 2003, (Çevrimiçi) https://m.bianet.org/biamag/insan-haklari/19444-aydinlar-dilekcesi-tam-metni , 20 Şubat 2017
İmzasız	Baysen-İş Haber Bülteni , Prof.Dr. Metin Balay Arşivinden Çoğaltılmış Belge, 16 Eylül 1975
İmzasız	"Çatışma Türkiye ve Marksist Teori", Birikim , Sayı 10, Aralık 1975, s. 5-17
İmzasız	"Çıkarken", Ankara Birliği Dergisi , Sayı 1, Ankara, Ocak 1970, s. 4.

İmzasız	"Devletin Yeni Hedefi: İlçeler", Yakılan Köylerden Bir Kesit , İstanbul, İnsan Hakları Derneği Yayınları, 1994, s.34-35
İmzasız	"Devrim İçin Hareket Tiyatrosu Anlatıyor", Tiyatro 70 , Sayı: 1, Şubat 1970, s. 43
İmzasız	"Dünden Bugüne", AST , (Çevrimiçi) http://ast.com.tr/DundenBugune.aspx , 4 Temmuz 2017
İmzasız	"Elbistan'da 200 İnşaat İşçisi Direnişe Geçti", Yeni Ortam Gazetesi , 26 Eylül 1975, s.8
İmzasız	"Emekçi Tiyatro İçin Oyun Yarışması", Tiyatro 70 , Sayı 3, Nisan 1970, s.6
İmzasız	"Faşist Saldırlara Karşı Birleşelim", Aydınlık , Sayı 43, 2 Aralık 1974, s.3
İmzasız	"Gözaltında Kayıplara Ne Oldu?", İnsan Hakları Bülteni , İnsan Hakları Derneği, Özel Sayı, Ocak 1993
İmzasız	"İnsanlarım", Dostlar Tiyatrosu , (Çevrimiçi) http://www.dostlartiyatrosu.com/tiyatro_oyunlar_insanlarim.html , 24 Temmuz 2017
İmzasız	"İşçi'nin Tiyatrosu", Tiyatro 70 , Sayı 1, Şubat 1970, s. 42-45

- İmzasız **Mannesmann-Rohrbau İhbarnamesi**, Prof. Dr. Metin Balay Arşivinden Çoğaltılmış Belge, 6 Aralık 1975
- İmzasız "Öğretmenler Sendikası Gezici Tiyatro Kurdu", **Akşam**, 13 Eylül 1966, s. 6
- İmzasız: "Sıkıyönetimde Mahkum Olan Tiyatro Oyuncuları", **Tiyatro 73**, Sayı 17, Eylül 1973, s. 14-15
- İmzasız "Soruşturma", **Tiyatro 74**, Sayı 20, Ocak 1974, s.49-51
- İmzasız **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Ed. Ertuğrul Kürkçü, C.V, İstanbul, İletişim Yayınları, 1988
- İmzasız **Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi**, Ed. Ertuğrul Kürkçü, C.VII, İstanbul, İletişim Yayınları, 1988
- İmzasız "Şahabettin Ovalı Hakkındaki Ölüm Cezasının Yerine Getirilmesine Dair Kanun Tasarısı ve Adalet Komisyonu Raporu (3/8)",(Çevrimiçi) https://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/TUTANAK/DM_/d02/c005/dm__02005101ss0128.pdf, 3 Mart 2018
- İmzasız "Tarsus Meydan Oyuncuları Anlatıyor", **Tiyatro 70**, Sayı 1, Şubat 1970, s. 42
- İmzasız "Trabzon Valisi Ziya Çoker Hiçbir Gerekçe Göstermeden AST'ın Ana

	Oyununu İkinci Kez Yasakladı", Tiyatro 76 , Sayı 3, Temmuz 1976, s. 9
İmzasız	"Türkiye Irak Boru Hattı İşçileri Direnişe Geçtiler", Yeni Ortam , 20 Eylül 1975, s. 5
İmzasız	"Türkiye-Irak Boru Hattı İşçilerinin Direnişi Bitti Aygersan'da Direniş Var", Politika , 25 Eylül 1975, s. 5
İmzasız	"Türkiye-Irak Petrol Boru Hattı Yapımında Çalışan 800 İşçi Direnişe Geçti", Cumhuriyet Gazetesi , 25 Kasım 1975, s. 7
İmzasız	"Türkiye-Irak Boru Hattında 800 İşçi Direnişe Geçti", Milliyet Gazetesi , 25 Kasım 1975, s. 3
İmzasız	Türkiye İşçi Partisi Programı , İstanbul, TBMM Kütüphanesi, 1964
İmzasız	"Üç Tiyatro Oyuncusu Mahkum Oldu", Tiyatro 72 , Sayı 2, Ocak 1972, s.7
İmzasız	Yaşasın DİSK , İstanbul, Konuk Yayınları, Aralık 1977
İmzasız	"Yılın Sanatçıları ile Söyleşi", Tiyatro 77 , Sayı 41, 10 Ekim 1977, s.36-38
İmzasız	"Yılın Tiyatro Oyuncusu Genco Erkal Tiyatro Olayını İrdeliyor", Tiyatro 72 , Sayı 7, Temmuz-Ağustos 1972, s. 18-19

İmzasız

"Yurt Çapında Faşizmin Provasını Yapan Zorbalar Erzurum'da Dostlar Tiyatrosu'na ve Seyircilere Saldırarak Yirmi Kişiyi Yaraladılar", **Tiyatro 75**, Sayı 30, 15 Eylül 1975, s. 5-6

İyiler, Orhan:

"Sanatta Slogan Yada Sanatın Proleterleştirilmesi Üzerine, **Tiyatro 77**, Sayı 41, Ekim 1977, s. 17-22

Kabacalı, Alpay:

"Sanat Anlayan İçindir", **Milliyet Sanat**, Sayı 151, 1 Eylül 1986, s. 2-5

Kanar, Ercan:

"Türkiye Solunun İnsan Haklarına Bakışı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol**, C.VIII, Ed. Tanıl Bora, Murat Güntekingil, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 1031-1051

Karaboğa, Kerem:

"Absürd'den Geleneksel'e Genç Oyuncular Deneyimi: Tavatı Kütüpatı ve Vatandaş Oyunu", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 13, 2002,(Çevrimiçi) http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=13&sayi_id=178&makale_id=1366, 22 Ağustos 2017

Kılıçoğlu, Çiğdem:

Albaylar Cuntası Döneminde Yunanistan'ın Türkiye Politikası (1967-1974), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü, 2010

- Kongar, Emre: "1982'de Kültür ve Sanatımızı Bekleyen Sorunlar", **Milliyet Sanat**, Sayı 40, 15 Ocak 1982, s.11
- Korkmazgil, Hasan Hüseyin: "Ana'yı Gördüm Ana'yı", **Tiyatro 75**, Sayı 28, 20 Mart 1975, s. 26
- Kürkçü, Ertuğrul: "Türkiye Sosyalist Hareketine Silahlı Mücadelenin Girişı", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol**, C.VIII, Ed. Tanıl Bora, Murat Güntekingil, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 494-509
- Laçiner, Ömer: "Sol-sağ: Ebedi Bir Arayış Dinamiğı", **Yeni Bir Sol Tahayyül İçin**, Ed.Tanıl Bora, 2. bs., İstanbul, Birikim Yayınları, 2009, s. 15-25
- Lenin, Vladimir İlyiç: **Ulusların Kaderlerini Kendilerinin Tayin Hakkı**, ev. Ferit Burak Alday, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2012
- Lukacs, Georg: "Gerçekçilik Değ erlendiriliyor", **Estetik ve Politika**, ev. nsal Oskay, 1. bs, İstanbul, Alkım Yayınları, Eylül 2006, s. 53-118
- Madenci, Can: "Hayek'in Kötü Şöhretli Röportajları", **KM Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi**, Sayı: 12, Haziran 2010, s. 99-101
- Mavioğ lu, Ertuğ rul: **Apoletli Adalet**, 2. bs.,İstanbul, İthaki Yayınları, 2006

- Mavioğlu, Ertuğrul: **Asılmayıp Beslenenler**, 4. bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2006
- Melville, Herman: **Moby Dick Beyaz Balina**, Çev. Mina Urgan, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001
- Moran, Berna: **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 17. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 1999
- Mungan, Murathan: "Materyalist Bir Tiyatro Üstüne Genelleme Yazısı", **Oyun**, Sayı: 1, Mart 1979, s. 6-7
- Narin Özgür: "Türkiye'de İşçi Sınıfı Tarihinde İşçi Özyönetimi Deneyimleri ve Kriz Dönemlerinde Özyönetim Olanakları", **Disk-Ar Dergisi**, Sayı 3, İlkbahar-Yaz 2014, s. 48-61
- Narin, Özgür: "Uzay Çağında Sosyal Adalet Anlayışı: Alpagut Olayı", **Almanak 2009 Analizleri**, SAV Yayınları, 2010, s. 312-328
- Nutku, Hülya: "Orhan Asena'nın Şili Üçlemesi", **Toplu 1**, Orhan Asena, İstanbul, Mitos-Boyut, 1992, s. 14-34
- Nutku, Özdemir: "Sanat ve Özgürlük", **Özgür İnsan**, Sayı 4, Kasım 1972, s. 52-54
- Nutku, Özdemir: "Tiyatromuzun 12 Eylül'le Değişen Yüzü", **Evrensel Kültür Dergisi**, Sayı 22, Ekim 1993, s. 36

- Nutku, Özdemir: "Toplumcu Tiyatronun Halka Yönelme Stratejisi Ne Olmalı?", **Tiyatro 70**, Sayı 4, Mayıs 1970, s. 4-7
- ODTÜ ÖB Tiyatro Kulübü: "Devrimci Amatör Tiyatrolar Şenliği Üstüne", **Tiyatro 70**, Sayı 5, Haziran 1970, s. 21-23
- Oktay, Ahmet: **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, İstanbul, B/F/S Yayınları, 1986
- Oktay, Ahmet: "Türkiye'de Sosyalist Gerçekçilik", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol**, C.VIII, Ed. Tanıl Bora, Murat Güntekingil, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 1074-1081
- Onay, Yılmaz: "Soruşturma Yanıtı", **Yeni Tiyatro**, Sayı 7, Eylül-Ekim 2008, s. 4-5
- Onay, Yılmaz: "Tiyatroculara Çağrı", **Türk Solu**, 22 Aralık 1967, 6-7
- Oral, Zeynep: "Genco Erkal", **Milliyet Sanat**, Sayı 66, 8 Şubat 1974, s.2
- Oral, Zeynep: "Vasfi Rıza Zobu...", **Tiyatro 80**, Sayı 51, Ocak 1981, s.25
- Oral, Zeynep: "Vasıf Öngören", **Milliyet Sanat**, Sayı 224, 25 Mart 1977, s. 3
- Oral, Zeynep: "Yeni Dönemde Özel ve Ödenekli Tiyatrolar: Oyunlar, Başlıca Sorunlar ve Yetkililerin Görüşleri", **Milliyet Sanat**,

Sayı: 293, 16 Ekim 1978, s.4

Ovadia, Stella:

"Kim Korkar Feminist Olmaktan?",
Somut, Sayı 39/13, 29 Nisan 1983, s. 4

Öndül, Hüsnü:

İnsan Hakları Yazıları, Ankara, Ç
Yayınları, 1997

Öner, Çetin:

"Ankara Sanat Tiyatrosu'nun Onuncu Yıl
Duyurusu", **Tiyatro 72**, Sayı 11, Aralık
1972, s. 23

Öner, Çetin:

"Özel Tiyatroların Sorunları, Ödenekli
Tiyatrolar, Tiyatroların Toplumumuzdaki
Görevleri", **Tiyatro 73**, Sayı 13, Şubat-
Mart 1973, s. 23-24

Öngider, Seyfî:

"Solda Birlik ve Yeniden Yapılanma
Süreci", **Modern Türkiye'de Siyasi
Düşünce-Sol**, C.VIII, Ed. Tanıl Bora,
Murat Güntekingil, 1. bs., İstanbul, İletişim
Yayınları, 2007, s. 999-1003

Öngören, Vasıf:

"Ulusal Tiyatro Devrimci Tiyatrodur",
Ankara Birliği Dergisi, Sayı 1, Ankara,
Ocak 1970, s. 14-16

Öngören, Vasıf:

"Zengin Mutfağı", **Bütün Oyunları**, 3.bs.,
İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s.
235-285

Özçelik, Tahir:

"Umut Veren Başlangıç: Hatboyu
Şantiye", **Milliyet Sanat**, Sayı 233, Mayıs

1977, s. 25

Özdemir, Hikmet:

"Siyasal Tarih 1960-1980", **Türkiye Tarihi- Çağdaş Türkiye 1908-1980**, Ed. Sina Akşin, C.IV, İstanbul, Cem Yayınları, 2000, s. 225-292

Özer, Kemal:

"Yeni Bir Tiyatro, Yeni Bir Deneme", **Cumhuriyet**, 5 Kasım 1975, s. 6

Özgentürk, Nebil:

"Eşber ve Akrep", **Akrep Hayata Aşka ve Vahşete Dair**, Eşber Yağmurdereli, İstanbul, Kibele Kitap, Mart 2004, s.81-87

Özmen, Özlem:

"Türkiye'de Politik Tiyatronun Gelişimi", **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. LV, Sayı: 1, 2015, s. 415-429

Özsoysal, Fakiye:

Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri, Alt Kitap, Şubat 2002, (Çevrimiçi)<http://www.altkitap.net/tiyatro-metinlerinde-alımlama-ve-metin-stratejileri/>, 12 Ekim 2015

Öztan, Güven Gürkan:

"Ezeli Düşman İle Hesaplaşmak: Türk Sağında Moskof İmgesi", **Türk Sağı: Mitler, Fetişler, Düşman İmgeleri**, Ed. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 75-104

Patterson, Michael:

Strategies of Political Theatre: Post-War British Playrights, New York, Cambridge University Press, 2003

- Pekman, Yavuz: **Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik**, 2. bs., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010
- Piscator, Erwin: **Politik Tiyatro**, Çev. M.Ünlü, S. Güney, 2. bs., İstanbul, Agora Yayınları, 2012
- Qureshi, Lubna Z. : **Nixon, Kissinger, and Allende, USA**, Lexington Books, © 2009
- Sabahattin, Muğlis: "Gerici Sanat ve Halkın Dostları", **Yelken**, Sayı 159, Mayıs 1970, s.7
- Sancar, Mithat: **Geçmişle Hesaplaşma**, 4. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014
- Sancar, Mithat: "Türkiye'de Geçmişle Hesaplaşma: Gerçekçi Olmak, İmkansız İstemek", **Geçmişin Yükünden Toplumsal Barış ve Demokrasiye**, İstanbul, Heinrich Boll Stiftung Derneği, 2007, s. 123-129
- Sançar, Nejdet: **Türk, Moskof ve Komünist**, İstanbul, Toprak Yayınları, 1959
- Savcı, Bahri: **Yaşam Hakkı ve Boyutları**, Ankara, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1980
- Selçuk, İlhan: "Akrep", **Akrep Hayata Aşka ve Vahşete Dair**, Eşber Yağmurdereli, İstanbul, Kibele Yayınları, Mart 2004, s. 105-108
- Selvi, Seçkin: "Yazıyoooooor!", **Tiyatro 72**, Sayı 8, Eylül 1972, s. 24-25

Sevimli, Güçlü:

"Hayata Dönüş Neden Yapıldı, Bugüne Etkisi Ne Oldu?", **Bianet Haber Portalı**, 19 Aralık 2016, (Çevrimiçi) <https://bianet.org/bianet/insan-haklari/181812-hayata-donus-neden-yapildi-bugune-etkisi-ne-oldu>, 13 Nisan 2017

Siyasal Bilgiler Fakültesi Sahne Tiyatrosu:

"Siyasal Bilgiler Fakültesi Sahne Tiyatrosu Bildirisi", **Tiyatro 70**, Sayı: 4, Mayıs 1970, s. 34-36

Soileau, Dilek:

"Koçgiri ve Dersim Kürt Hareketliliği: Koçgiri Alişer Efendi ve Nuri Dersimi'nin Rolüne Dair", **Herkesin Bildiği Sır: Dersim**, Ed. Şükrü Aslan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 335-356

Solgun, Cafer:

Dersim... Dersim: Yüzleşmezsek Hiçbir Şey Geçmiş Olmuyor, 2. bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2010

Sönmez, Tekin:

"Demokratik Burjuva Özgürlüklerinin İflası", **Yansıma**, Sayı: 22, Ekim 1973, s.194-197

Stalin, Joseph

Eserler, Çev. İsmail Yarkın, C.XV, İstanbul, İnter Yayınları, 1993

Sülker, Kemal:

Türkiye'yi Sarsan İki Uzun Gün, İstanbul, V Yayınları, 1980

Sümer, Güner:

"Arkadaşlarım...", **AST Tiyatro Dergisi**, Sayı 21, Ankara, Kasım 1969, s. 4-5

- Şener, Mustafa: "Türkiye İşçi Partisi", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce-Sol**, C.VIII, Ed. Tanıl Bora, Murat Güntekingil, 1. bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2007, s. 357-417
- Şener, Sevda: **Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999
- Şener, Sevda: **Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlak Ekonomi Kültür Sorunları**, Ankara, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1971
- Şenyapılı, Önder: "Asiye ve de Türk Tiyatrosu Gerçekten Nasıl Kurtulur?", **Tiyatro 70**, Sayı 4, Mayıs 1970, s.20-23
- Şık, Ahmet: "Savcının Alınganlığı", **Radikal**, 21 Eylül 2000, s. 8
- Tanör, Bülent: "Siyasi Tarih (1980-1995)", **Türkiye Tarihi- Bugünkü Türkiye 1980-1995**, Ed. Sina Akşin, C.V, Cem Yayınevi, 2000, s. 23-157
- Tanör, Bülent: "Terörle Mücadele Kanunu Üzerine İlk Düşünceler", **MHB Dergisi**, C.X, Sayı 1-2, 1990, s. 165-173
- Tanrıyar, Aslı: "Göz Bandı Alır Mıydınız?", **Radikal**, 20 Ekim 1998, s.23

- Tatar, Volkan; Toprak, Nuri Gökhan : "Kendi Kaderini Tayin Kavramının Hukuki ve Siyasi Yönleri Üzerine Bir İnceleme", **Bilge Strateji**, C. VII, Sayı 13, Güz 2015, s. 55-69
- Ti-Sen: "Ankara Sanat Tiyatrosu'nda Grev", **Tiyatro 70**, Sayı: 3, Nisan 1970, s. 26-28
- Tüfekçi, E. : "Demokratik Devrimde Kimle Beraber Kime Karşı", **Yön**, Sayı 175, 5 Ağustos 1966, s.10-11
- Tükel, Selma: "Küçük İnsanların Acımasız Davranışları ve Fareyi Öldürmek", **Hürriyet-Gösteri Dergisi**, Sayı 13, Aralık 1981, s. 16
- Türkali, Vedat: "Vedat Türkali ile Konuşma", **Tiyatro 70**, Sayı 3, Nisan 1970, s. 24-25
- Türkmen, Emir Ali: "Bizim Sol ve İnsan Hakları", **Birikim**, Sayı 165, Ocak 2003,(Çevrimiçi) <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/2943/bizim-sol-ve-insan-haklari#.WzQkYaczbiU>, 16 Mart 2017
- Uribe, Armando: **Şili'de Amerikan Darbesi**, Çev. Nabi Dinçer, İstanbul, Bilgi Yayınları, Nisan 1975
- Ünal, Asife: "Cem Törenine Dinler Tarihi Açısından Bir Yaklaşım", **Kültür Evreni**, Sayı 9, Kış 2011, s. 9-22

Üzümkesici, Burak:

"Köksüz Bir Estetiğe Karşı: Devrim İçin Hareket Tiyatrosu", **Skop Dergi**, Sayı 11, 3 Mayıs 2016, (Çevrimiçi) <http://www.e-skop.com/skopbulten/koksuz-bir-estetige-karsi-devrim-icin-hareket-tiyatrosu/2931>, 21 Ağustos 2017

Yağmurdereli, Eşber:

Akrep- Hayata Aşka ve Vahşete Dair, 2. bs., İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları, 1998

Yağmurdereli, Eşber:

Akrep- Hayata Aşka ve Vahşete Dair, İstanbul, Kibele Kitap, Mart 2004

Yayla, Atilla:

"Özal, Özal Reformları ve Liberalizm, **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, C. VII, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim Yayınları, 2005, s. 584-588

Yüksel, Ayşegül:

Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, t.y.

Yüksel, Ayşegül:

"Nasıl Bir Tiyatro?", **Milliyet Sanat**, Sayı 153/1, 1 Ekim 1986, s. 10

Yüksel, Murat:

"Ulus-Devletin Dersim'le Teması", **Herkesin Bildiği Sır: Dersim**, Ed. Şükrü Aslan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 357-371

Zeybek, Haşmet:

Alpagut Olayı, İstanbul, Koral Yayınları, 1975

Zeybek, Haşmet:

Irgat, İstanbul, Koral Yayınları, 1975

Zürcher, Erik Jan:

Modernleşen Türkiye'nin Tarihi, Çev.
Y. Saner, İstanbul, İletişim Yayınları,
2009



ÖZGEÇMİŞ

Arda Öztürk 1982 yılında İstanbul’da doğdu. Tam burslu olarak kazandığı Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümü’nden 2005 yılında mezun oldu. 2011 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans programını **Oyunculukta Eleştirel Bir Yaklaşım ve Bir Model Önerisi** başlıklı tezi ile tamamladı. 2005 yılından itibaren İstanbul Devlet Tiyatrosu ve çeşitli özel tiyatrolarda oyuncu olarak görevler aldı. Yeditepe Üniversitesi Tiyatro Kulübü ve özel kuruluşlarda oyunculuk eğitimi verdi ve oyunlar sahneledi. 2011 yılında kurulan Turnusol ekibinde Fernando Arrabal’ın **Piknik** ve Gogol’ün öyküsünden uyarlanan **Burun** oyunlarını sahneye koydu. Versus ekibinde 2013-2017 yılları arasında **Woyzeck** ve **Hamlet** oyunlarında rol aldıktan sonra, 2017 yılı sonunda Tiyatro 89 oluşumunda **Küçük Bir İş İçin Yaşlı Bir Palyaço** arıyor oyununu yönetti. 2011 yılından bu yana Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro bölümünde Lisansüstü Bursiyer olarak asistanlık görevini sürdürmektedir.